

Fabio Fabbrizzi

ANTICHE PRESENZE NUOVE FIGURAZIONI

edifir
EDIZIONI FIRENZE



FABIO FABBRIZZI
ANTICHE PRESENZE NUOVE FIGURAZIONI

FABIO FABBRIZZI

ANTICHE PRESENZE NUOVE FIGURAZIONI

INTERPRETAZIONI
DI MEMORIA
NELL'ARCHITETTURA
E NEL PAESAGGIO
DI **VILLA ADRIANA**

con contributi di

Andrea Bruciati, Benedetta Adembri, Tessa Matteini,
Cecilia Maria Roberta Luschi, Andrea Ricci, Lorenzo Burberi

edifir
EDIZIONI FIRENZE

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze ed è stato realizzato con fondi provenienti da progetti di ricerca assegnati all'autore quale responsabile scientifico



© Copyright 2020
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze
Tel. 055289639
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche

Referenze fotografiche
Lorenzo Burberi: pp. 6-7, 23-26, 28, 117-120, 125-128, 135-138, 160-162, 173-176, 185-187, 190-191; © Istituto Villa Adriana e Villa d'Este - *VILLAE*, Tivoli: pp. 8, 15-21, 140-157

ISBN 978-88-9280-018-2

Ringraziamenti
Si ringrazia Luca Pasqualotti per la preziosa collaborazione in fase di stesura di questo lavoro.
Si ringraziano inoltre: Matteo Barra, Isabella Bruciati, Giuseppina E. Cinque, Milenko Cuberli.

In copertina
Veduta del muro del Pecile (foto Lorenzo Burberi)

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.

INDICE

<i>VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS. LE VILLAE</i> Andrea Bruciati	9
INTERPRETAZIONI DI MEMORIA NELL'ARCHITETTURA E NEL PAESAGGIO DI VILLA ADRIANA Fabio Fabbrizzi	29
CARO COMMITTENTE Cecilia Maria Roberta Luschi	121
IL PROGETTO NEI LUOGHI DELLA STORIA Andrea Ricci	129
IL PARCO ARCHEOLOGICO DI VILLA ADRIANA Benedetta Adembri	139
COLTIVARE I LUOGHI DELLE ARCHEOLOGIE Tessa Matteini	163
NUOVE MEMORIE. IL RAPPORTO CON LA PREESISTENZA STORICA. UNA VEXATA QUAESTIO Loreno Burberi	177
BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO	186





Giovanni Paolo Pannini (attr.)
Guerriero e ruderi (frammento)
1750 ca
Olio su tela
Collezione privata, Tivoli



VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS. LE VILLAE¹

Andrea Bruciati

Direttore Istituto Villa Adriana e Villa d'Este

Se la conoscenza è sempre la prima, imprescindibile condizione per la tutela di un bene, per un paesaggio il riconoscimento collettivo del suo valore rimane il primo e più valido presidio per la sua salvaguardia. Si tutela e si protegge solo ciò che si conosce, si apprezza, e si avverte come parte della propria esistenza, ciò che si riconosce come elemento di identità e che ci pone in relazione e continuità con le comunità che ci hanno preceduto nell'uso e nella trasformazione di un determinato contesto spaziale. L'obiettivo è perciò quello di stimolare una rinnovata percezione del territorio tiburtino seguendo le chiavi di lettura suggerite dai suoi caratteri distintivi; quei caratteri che, nei diversi tempi, hanno attratto ed affascinato generazioni di viaggiatori e che oggi rischiano di perdersi in una omologazione spaziale ed edilizia da indistinta periferia urbana, cancellando le specificità e le varietà di contesti unici al mondo². A vent'anni dall'iscrizione di Villa

Adriana e di Villa d'Este, rispettivamente nel 2019 e nel 2021, il territorio tiburtino si pone nuovamente come *exemplum* gestionale per un dialogo fluidificato fra antico e futuro. Sin dalla loro progettazione le *VILLAE*, proprio nella loro singolarità di siti monumentali e nella loro direzione eccentrica rispetto ad Istituti simili, nascono nel segno dell'innovazione e della ricerca all'interno del contesto ambientale e paesaggistico tiburtino. Si contraddistinguono come paradigma ed esempio per un modo rivoluzionario di intendere lo spazio, sia privato che pubblico, proprio perché innescano delle dinamiche all'interno di una tradizione, che mirano a sovvertire dalle sue basi costitutive. In questo senso sia Adriano che Ippolito II attuano una politica sul territorio volto a scardinare il contesto precostituito, nel segno della continuità culturale. Con l'aggiunta del Santuario di Ercole Vincitore, la Mensa Ponderaria e, in un prossimo ed auspicabile futuro il

Mausoleo dei Plautii, la piattaforma morfologica che si viene a comporre dell'intera area geografica risulta così articolata per snodi fondamentali: si delinea attraverso diverse direttive vettoriali che si dipanano per canalizzazioni artificiali, assecondando e organizzando le naturali vie d'acqua³.

Ogni sito si intreccia nella vita dell'altro, ogni struttura rappresenta un episodio di un racconto circolare liquido, in cui l'emersione della Storia vive in osmosi con il respiro di un contesto paesaggistico ed ambientale unico. Coerentemente a tali premesse, la gestione dell'intera zona corrispondente all'area del nuovo piano gestionale UNESCO, si espande al di là dell'attuale Comune di Tivoli, per estendersi al comprensorio di Guidonia fino alla città Metropolitana di Roma, allargandosi utopisticamente a perdita d'occhio, abbracciando l'intero territorio visibile dall'agro romano alla valle dell'Aniene, secondo uno schema che risponde ad un contesto oramai mutato rispetto alla classicità romana⁴. Lungi da un pregiudizio che le voleva amministrativamente isolate, le *VILLAE* si comportano come organismo osmotico e anfibio, dialettico e aperto per loro stessa natura, dove interferenze e segni apparentemente estranei sono indici di una grammatica e di una sintassi che nella stratificazione e nella complessità incarnano la loro stessa ragion d'essere. Ecco che allora quelle componenti che, per uno sguardo puro-visibilista o crociano possono sembrare delle incongruità, assurgono altresì a parti fondamentali dell'identità dell'Istituto, che, sui momenti di transizione e sulle trasgressioni, rispetto alle vulgate turistiche e ai pregiudizi para scientifici delle tante corporazioni di professionisti, forgiavano la loro vicenda diacronica. Il senso della frammentarietà d'altronde non ha presente ma passato e futuro,

come rilevava George Kubler e prima di lui Friedrich Schlegel⁵, così che la rovina, come una *vanitas*, alluderebbe alla irrecuperabile bellezza del passato, mentre il frammento conterebbe la forza creativa di un completamento futuro. Il sito tiburtino può pertanto ascrivere in una sorta di 'deriva di frammenti' dove s'infrange l'anelito a una unità perduta in cui si vanifica il desiderio risorgente di una ideale bellezza, l'aspirazione all'assoluto della forma⁶. Partendo dalla resistenza storica volta alla sopravvivenza di ognuno dei siti, trovo interessante sviluppare il movimento reciprocamente determinante fra la resistenza dei modi e delle strutture architettoniche da un lato, e le inarginabili aggressioni urbanistiche avvenute nel recente passato, che di quelle inerzie si sono nutrite, per affrontare uno studio del territorio che sia più articolato e rispettoso della sua lenta evoluzione, ben consapevole di una diversa e decisa prospettiva per il prossimo futuro. Su questo percorso il passaggio ai problemi della cultura attuale ritornano utili per una gestione concreta ed efficace dell'intera area e per un intervento di tutela del patrimonio culturale in senso estremamente ampio, che non abbia un sapore donchisciottesco.

Se si passa così ad esaminare uno degli anelli fondanti, quello dello specifico estense, questo risulta lapalissiano: dal giardino in funzione dell'antico si passa all'antico in funzione del giardino⁷, in cui l'esposizione di frammenti lascia il campo alla completa rimessa in atto di uno spazio 'antico' che può competere con le realizzazioni classiche⁸, dove protagonisti come Daniele Barbaro, Girolamo da Carpi e Pirro Ligorio intervengono con fattori compositivi di disegno dello spazio estense per un nuovo indice di senso⁹. Le opere d'arte e la loro distribuzione sono funzionali alla celebrazione del committente: i frammenti vengono

ricontestualizzati in un nuovo organismo e diventano anche gli strumenti per esprimere nuovi concetti, pur plasmati in emulazione con il passato. L'età dell'oro nei giardini del Cardinale, e per giardini intendo anche tutte le aree di cavo del travertino e delle zone paludose del parco, non è un'aspirazione nostalgica ma realtà in atto. L'antico si integra e si modifica piegandolo alle esigenze attuali e alla nostalgia subentra un atteggiamento trionfale, in cui il passato viene ampiamente superato dal presente. Piuttosto che contemplare i frammenti di un passato perduto, l'ambizione di Ippolito rimette in scena e rende nuovamente vivi i giardini antichi, con la piena consapevolezza di un'operazione legittima e di una distanza del tutto colmabile: un monito e una sfida. Ridisegnare la morfologia dei luoghi e inoltre riprogettare da un punto di vista funzionale e lessicale la struttura degli ambienti è un obiettivo che viene ribadito continuamente anche da questa gestione. L'attività, partendo dalla dimora dell'Imperatore, si estende infatti su una scala ambientale molto più allargata, che vuole ricongiungere i due siti UNESCO con il settore del Mausoleo e Santuario di Ercole Vincitore a valle e lungo il corso dell'Aniene per raccordarsi alla zona collinare con la *buffer zone*, la cosiddetta zona di rispetto, notevolmente estesa di Villa d'Este. Quello che si viene a ipotizzare è una cintura anulare che abbraccia il centro urbano di Villa Adriana, evidenziando logisticamente la circolarità di un territorio, contrastandone simbolicamente il suo degrado¹⁰. L'intendimento è quello di plasmare gradualmente l'ecosistema tiburtino nella sua unitarietà sulla base della cultura che lo caratterizza, avversando altri interventi di speculazione che lo hanno visto devastato negli ultimi sessanta anni secondo un'ottica non di difesa o resilienza ma di nuovo soggetto attivo volto alla operatività e in cui il cittadino

possa riconoscersi. L'attenzione è infatti ora rivolta anche al valore immateriale ed antropologico che contraddistingue felicemente il territorio in accordo con un nuovo attenzione alla comunità di riferimento. Di conseguenza il valore della transumanza nel passaggio erculeo, il vigneto di pizzutello del Cardinale e la manutenzione dell'uliveto adrianeo, così come l'installazione di una colonia apiaria in via sperimentale, si inseriscono in questo progetto che supera i limiti dei siti monumentali UNESCO¹¹.

Se infatti di paesaggio di rovine si tratta, pensando al contesto tiburtino del Grand Tour, con ben altre macerie e devastazioni dobbiamo scontrarci nella situazione presente¹². Da Ciriaco d'Ancona, per proseguire poi con Leonardo da Vinci¹³ sino alle fotografie turistiche del primo novecento l'immanenza dei grandiosi ruderi dell'antichità connota l'immaginario e la fenomenologia dell'agro romano antico¹⁴. La poesia bucolica delle scene pastorali della campagna cosparsa di ruderi e templi contribuisce alla gestazione del moderno giardino romantico e non rappresenta solo l'evoluzione del concetto di spazio antiquario ampliato in chiave paesaggistica nel XVI secolo¹⁵ ma è incubatore per un nuovo interesse verso un ecosistema diffuso. L'estetica stratificata formulata dalla Storia diventa seducente in un contesto tutelativo che invece ha abraso fino a pochissimi anni fa la messa a norma di un'estetica delle rovine, in quanto concepita come sentimentalistica¹⁶, non comprendendone pienamente le potenzialità sociali. La decadenza del manufatto di ascendenze ruskiniane¹⁷ sarebbe in questa prospettiva da abborrire, dimenticandone troppo velocemente non solo la forte carica estetica, decantate da intellettuali come la Yourcenar, ma un settore ancora ben più importante degli attuali studi sul benessere e la salute¹⁸. In questo

senso le *VILLAE* si orchestrano sul territorio secondo una partitura inedita che si innesta fra sistema architettonico di straordinaria qualità, un secolare patrimonio arboreo e la presenza massiva di acqua in tutte le sue tipologie. Alla concezione di una ‘sublimità parassitaria’, di uno stato estetico generato da un estremo contrasto così cara ai viaggiatori aristocratici, è doveroso lasciar spazio ad una nuova consapevolezza proattiva, legata cioè al dato classico, alle fondamenta culturali occidentali che dall’antico si sono sviluppate, e che attraverso l’Istituto tornano a rilasciare frequenze valoriali rinnovate¹⁹. Sul concetto di *natura naturans*²⁰, e sulla dialettica fra ambiente e intervento dell’uomo, si fonda d’altronde l’Istituto nella sua più espansa articolazione²¹.

E nella contemporaneità e nella sfida globale del XXI secolo l’obbiettivo dovrà essere, come ho già ribadito, morale e dovrà ribadire con forza una tipologia di restauro metodologicamente differente e pionieristico, manutentivo e continuativo insieme, volto alla formulazione di un ‘museo espanso’, caratterizzante

culturalmente l’intero contesto, anche in risposta dei dissesti recenti²². Sostituire un concetto di decadenza oggettiva e morale con un recupero delle istanze emotive, che sulla fragilità attestano le loro stesse peculiarità all’insegna della verde bellezza, è la vera sfida per una riqualificazione liquida e insieme costruttiva del territorio inteso quale risposta sostenibile per la società di domani²³. Una strategia partecipata volta a favorire processi di sviluppo territoriale attraverso la reinterpretazione “sostenibile” di particolari aspetti del patrimonio, in grado di stimolare il dinamismo produttivo e culturale delle comunità locali.

“Risvegliare dagli inferi e con l’arte potente e quasi divina far rivivere le cose insigni che furono vive per i vivi, ma che giacevano sepolte e morte da lungo tempo per reiterate ingiurie dei semivivi. E di riportarle dall’orco alla luce per farle vivere nuovamente tra uomini vivi”²⁴ questo è oggi come allora l’intendimento per una offerta antica e insieme nuova della mia Direzione.

Tivoli, dicembre 2018

NOTE

- ¹ Il presente intervento nasce quale integrazione alla disamina affrontata lo scorso 24 giugno presso Il Politecnico di Milano, al convegno: *Designing the Unesco Buffer Zone*.
- ² Si veda: M. MANIERI ELIA, *Topos e Progetto*, L'attesa, Roma 2003.
- ³ Quello che vale per la dimora adrianea, si può estendere all'intero dna ecosistema tiburtino: "Never again in Roman architecture would water be used so conspicuously or with such spectacle". T.L. EHRlich, *The Waterworks of Hadrian's Villa*, in "Journal of Garden History", 9 (1989), p. 172. Ancora comunque non è stata a mio avviso svolta un'analisi puntuale sull'argomento a carattere territoriale anche se vari studi riguardano i due siti nella loro singolarità, come: H. MANDERSHEID, *Sub nomine Caesaris quinariae ... La gestione idrica e l'architettura dell'acqua a Villa Adriana*, in M. SAPELLI RAGNI Marina (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita*, Milano 2010, pp. 26-33; I. BARISI-C. LOMBARDI, "La 'mirabile natura delle acque correnti' nel giardino del cardinale di Ferrara a Tivoli", in M. COGOTTI-F.P. FIORE (a cura di), *Ippolito II d'Este: cardinale, principe, mecenate*, Roma 2013, pp. 295-314.
- ⁴ Per approfondimenti: A. RANALDI (a cura di), *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma 2001. Rimando anche a: I. LAPI BALLERINI-L.M. MEDI, *Artifici d'acque e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Atti del 5. Convegno internazionale sui parchi e giardini storici, Firenze 1999; M. FAGIOLO-M.L. MADONNA, *Roma delle delizie. Estetica della decadenza: i teatri dell'acqua: grotte, ninfei, fontane*, Milano 1990; T. ASHBY, *The Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculptures which it contained*, in "Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity", LXI (1908), 1, pp. 219-256.
- ⁵ Si vedano: G. KUBLER, *The Shape of the Time. Remarks in the History of Things*, London 1962 (*La forma del tempo: la storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1976); G. CUSATELLI (a cura di), «*Athenaeum*» (1798-1800): *la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Milano 2000.
- ⁶ È previsto per la primavera 2022 un convegno sul tema: *Le ombre dei lumi* dove, partendo dalle influenze tiburtine su Piranesi, si cercherà di dar rilevanza al contributo italiano proto-romantico, nel secolo della razionalità per antonomasia. Per approfondimenti: M. BARBANERA (a cura di), *Relitti Riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino 2009.
- ⁷ Nell'autunno 2023 verrà presentato un convegno sul tema: *Il giardino antiquario*, dove si porrà in evidenza il ruolo primario delle VILLAE nella riflessione scientifica dell'argomento. Le problematiche affrontate prenderanno spunto dagli studi più approfonditi nel settore, fra cui: E.B. MACDOUGALL, *Ars Hortolorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, in *First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, Washington 1972, pp. 39-59. Della stessa autrice si veda anche: *Fountains, statues and flowers: studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington 1994.
- ⁸ Sul contesto estense: C. OCCHIPINTI, *Il giardino delle Esperidi. Le tradizioni del mito e la storia di Villa d'Este a Tivoli*, Roma 2009.
- ⁹ La riqualificazione investe il chiostro, ora "chiostro di Ariadne", l'arco-vialone come "Arco di Trionfo" e "Gran Viale" a Villa d'Este e, ancor più incisivamente, a Villa Adriana la zona del Canopo in "Mouseia", per un progetto di riqualificazione museografica dell'intera area, e il settore del plastico in "Piazzale Piranesi". Trovo comunque di estremo interesse la questione linguistica seppur non nominalistica di: D. S. LICHACEV, *La poesia dei giardini. Per una semantica degli stili dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, Torino 1996.
- ¹⁰ Il progetto è stato presentato per la prima volta a Milano, vedasi nota 1, ed è attualmente in fase di studio presso il tavolo per il piano di gestione UNESCO VILLAE.
- ¹¹ Fra le azioni operative promosse dall'Istituto Villae: https://www.ilmessaggero.it/roma/storie/villa_adriana_rinascita_bio_arriva_1_olio_dell_imperatore-3340280.html; https://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1491518183.html; https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/eventi/villa_d_este_bio_dal_sito_unesco_pronto_il_pizzutello_del_rinascimento_e_a_villa_adriana_arriva_il_miele_dell_imperatore-3942176.html.
- ¹² Per una migliore disamina sul fenomeno in atto: S.L. DYSON, *Archaeology, ideology and urbanism in Rome from the grand tour to Berlusconi*, Cambridge 2019; F.M. CESCIN, *Non è petrolio: heritage culturale, dal Grand Tour ai selfie, per una nuova economia della bellezza*, Foggia 2015. Nello specifico dell'ambiente paesistico della dimora imperiale, Quilici rileva come questo costituisca: "una piccola oasi all'interno di un territorio coperto di case", sostenendo che "il parco archeologico di Villa Adriana è un problema morale", in L. QUILICI, *La tutela ambientale e paesaggistica di Villa Adriana*, in "BStorArt", 1-4 (1992), pp. 45, 58; e ancora l'interessante saggio di: S. GIZZI, *Il verde a Villa Adriana come questione generale di restauro*, in *Villa Adriana: paesaggio antico e ambiente moderno*, Milano 2002, pp. 217-235.
- ¹³ Si vedano gli atti del convegno *Leonardo e l'antico*, di prossima pubblicazione, <https://www.leonardocinquecento.it/event/leonardo-e-lantico-a-tivoli-vecchia-casa-dadriano/oltre-ai-miei-interventi>: *Imita quanto puoi i Greci e Latini e Treated so unacademically: il classico come paradigma in divenire*.
- ¹⁴ Per una rinnovata analisi iconografica rimando al mio intervento: A. BRUCIATI, *L'assenza di una presenza: Villa Adriana e la pittura del Seicento*, in "Ananke", 84 (2018), pp. 57-60.
- ¹⁵ Figura chiave risulta ancora quella di Pirro Ligorio: F. LOFFREDO-G. VAGENHEIM (a cura di), *Pirro Ligorio's worlds : antiquarianism, classical erudition and the visual arts in the late Renaissance*, Brill 2019; R.W. GASTON, *Pirro Ligorio artist and antiquarian*, Cinisello Balsamo 1988; mentre

- per una disamina sulle testimonianze della storia tiburtina, si rimanda a: F. BULGARINI, *Notizie storiche antiquarie statistiche agronomiche intorno all'antichissima città, e del territorio di Tivoli, Zampi*, Roma 1848.
- ¹⁶ Sull'argomento: F. FABBRIZZI, *Con le rovine: la musealizzazione contemporanea del sito archeologico*, Firenze 2015; S. BIGIOTT-E. CORVINO (a cura di), *La modernità delle rovine: temi e figure dell'architettura contemporanea*, Roma 2015; A. CAPUANO Alessandra, *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata 2014; M. BARBANERA, *Metamorfosi delle rovine*, Milano 2013.
- ¹⁷ Per un'indagine diacronica ed insieme iconografica, rimando agli oramai classici: M. VITTA, *Il paesaggio: una storia fra natura e architettura*, Torino 2005; G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978; E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari 1974. Si veda nello specifico: J. RUSKIN, *Modern Painters*, London 1856.
- ¹⁸ Non si tratta solo di un'operazione di umanizzazione dei luoghi di cura che porta il museo oltre le sue mura, avvicinando anche il pubblico potenziale, che non lo frequenta e cambia la percezione del tempo di pazienti e operatori, ma anche di aprire i luoghi della cultura alle esigenze di qualsiasi tipologia di pubblico che può avere risvolti positivi dalla visita in ogni grado. Si vedano quali esempi recenti di questa politica di attenzione: <http://www.museoomero.it/main?p=arteinsieme-2016-musei-santuario-ercole-vincitore-tivoli&idLang=3>; <https://www.dentromagazine.com/2019/07/24/danze-meditative-in-villa-5-appuntamenti-dedicati-alla-gioia-del-movimento/>; https://www.repubblica.it/salute/2018/10/25/news/l_arte_fa_bene_alla_salute_in_canada_i_medici_potranno_prescrivere_visite_al_museo_come_cura-209938879/.
- ¹⁹ Nello Statuto delle VILLAE, innovativo è il concetto di “organismo: un Ente biologico attivo e aperto alla comunità”. In quanto costituito da ben due siti UNESCO, l'Istituto possiede infatti un carattere valoriale sociale marcato che, sommandosi alle peculiarità estetiche, ne fanno un unicum e un plausibile modello di sviluppo. Si confrontino a tal proposito varie interviste rilasciate dal sottoscritto ai media: <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/08/un-anno-villa-adriana-villa-deste-tivoli-intervista-direttore-andrea-bruciati/>.
- ²⁰ Sul concetto di *natura naturans* rimando ai fondamentali: E. NYHOLM, *Arte e teoria del manierismo*, Odense 1977; M. PRAZ, *Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975.
- ²¹ Soprattutto nei due siti UNESCO, l'insieme dei complessi si coordina “da imponenti sistemazioni arboree e giardiniere disseminate di fontane, di ninfei e di opere decorative di ogni genere, sì che il complesso doveva presentarsi pittoresco ed unitario, e di una tale inconfondibile singolarità da non trovare alcun riscontro in opere similari del mondo antico e moderno”. F. FARIELLO, *L'arte dei giardini*, Roma 1967, p. 21. E ancora: “Adriano poi dopo aver visitato tutto l'Impero, e raccolte le idee de' più magnifici Edificj, ne formò le copie, che per poco non superano gli originali, nella celebre sua Villa nei Suburbj di Tivoli, che solo trovò acconci al suo genio, onde sembra che la sola Tivoli fosse il centro delle sue delizie” in G. LOLLI MICHELETTI, *Tivoli illustrata proposta ai giovani della medesima città. Opera dedicata alla santità di Nostro Signore Papa Pio Settimo*, Roma 1818, p. 42.
- ²² Il nuovo piano di gestione UNESCO sta cercando di sviluppare tali problematiche, nel difficile coinvolgimento di tutti i protagonisti interessati del territorio. Per una diversa e più estensiva idea di monumento e di partecipazione: L.A. MACALUSO (a cura di), *Monument Culture: International Perspectives on the Future of Monuments in a Changing World*, Indianapolis 2019; N. THOMPSON (a cura di), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge 2017; G. REINA (a cura di), *Gli ecomusei: una risorsa per il futuro*, Venezia 2014.
- ²³ Mi sembrava naturale per il contesto tiburtino, riportarmi a due specifici saggi di ZYGMUNT BAUMAN, quali: *Culture as Praxis*, Boston / London 1973 (*Cultura come prassi*, Bologna 1976); *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1987 (*Modernità e ambivalenza*, Torino 2010).
- ²⁴ L. MEHUS, *Kyriaci Anconitani Itinerarium nunc primum ex ms. cod. in lucem erutum*, Firenze 1742 (ed. cons. Bologna 1969, pp. 54-55).



Salvator Rosa (attr.)
Paesaggio (frammento)
1665 ca.
olio su tela
cm 63 x 48
Collezione privata, Tivoli





Philipp Peter Roos detto Rosa da Tivoli

Paesaggio romano

1690 ca.

olio su tela

cm 100 x 127

Collezione privata, Tivoli

Elisabetta Sirani
Vertumno e Pomona
1660 ca.
gesso rosso acquarellato su carta
cm 14,3 x 20,5
Collezione privata, Ancona







Pirro Ligorio (attr.)

Strage dei Niobidi (da Polidoro da Caravaggio)

1560 ca.

gesso, penna, inchiostro bruno e pennello su carta vergata

cm 45 x 20,1

Collezione privata, Tivoli

Nicolas Poussin (cerchia)
Campagna romana
1660 ca.
olio su tela
cm 88 x 41
Collezione privata, Tivoli











Coordinamento scientifico e progettuale

Fabio Fabbrizzi

Gruppo di ricerca e di progettazione

Andrea Ricci, Cecilia Maria Roberta Luschi, Tessa Matteini,

Anna Lambertini, Fabiola Gorgeri, Lorenzo Burberi,

Francesco Bruni, Giacomo Fondelli

Consulenti

Mario Carlo Alberto Bevilacqua (Storia Dell'architettura),

Marcello Barbanera (Archeologia Classica)

Collaboratori

Fabrizio Forte, Guido Giusfredi, Gabriele Rovetini



INTERPRETAZIONI DI MEMORIA NELL'ARCHITETTURA E NEL PAESAGGIO DI VILLA ADRIANA

Fabio Fabbrizzi

Università degli Studi di Firenze

Il progetto presentato di seguito in queste pagine, è stato elaborato nell'arco della primavera-estate 2018 in occasione della partecipazione su invito e selezione alla Call Internazionale di progettazione indetta dall'Accademia Adrianea di Roma sul tema de: "La Grande Villa Adriana. Il progetto della Buffer zone".

Il progetto, premiato con menzione, nel rispondere puntualmente alle molte richieste del bando, trae spunto da una serie di considerazioni di carattere analitico e compositivo che sono andate a costituire l'orizzonte di riferimento dello spessore culturale e dell'operatività compositiva della proposta progettuale. Di tale orizzonte, affinato in letture, fermato in appunti, verificato in scambi di visioni e di pareri, confortato da contributi diversi, prefigurato con schemi, condiviso con schizzi e approfondito con disegni e relazioni, se ne riporta in maniera sommaria e del tutto parziale la sola parte più trasmissibile. Tutto il resto, ovvero quanto va a costituire l'altra componente indispensabile all'interno

di ogni itinerario di progetto, quella cioè maggiormente legata alla dimensione personale ed istintiva, viene tralasciato perché impossibile per sua natura da imbrigliare nelle dinamiche di una processualità chiara ed esportabile.

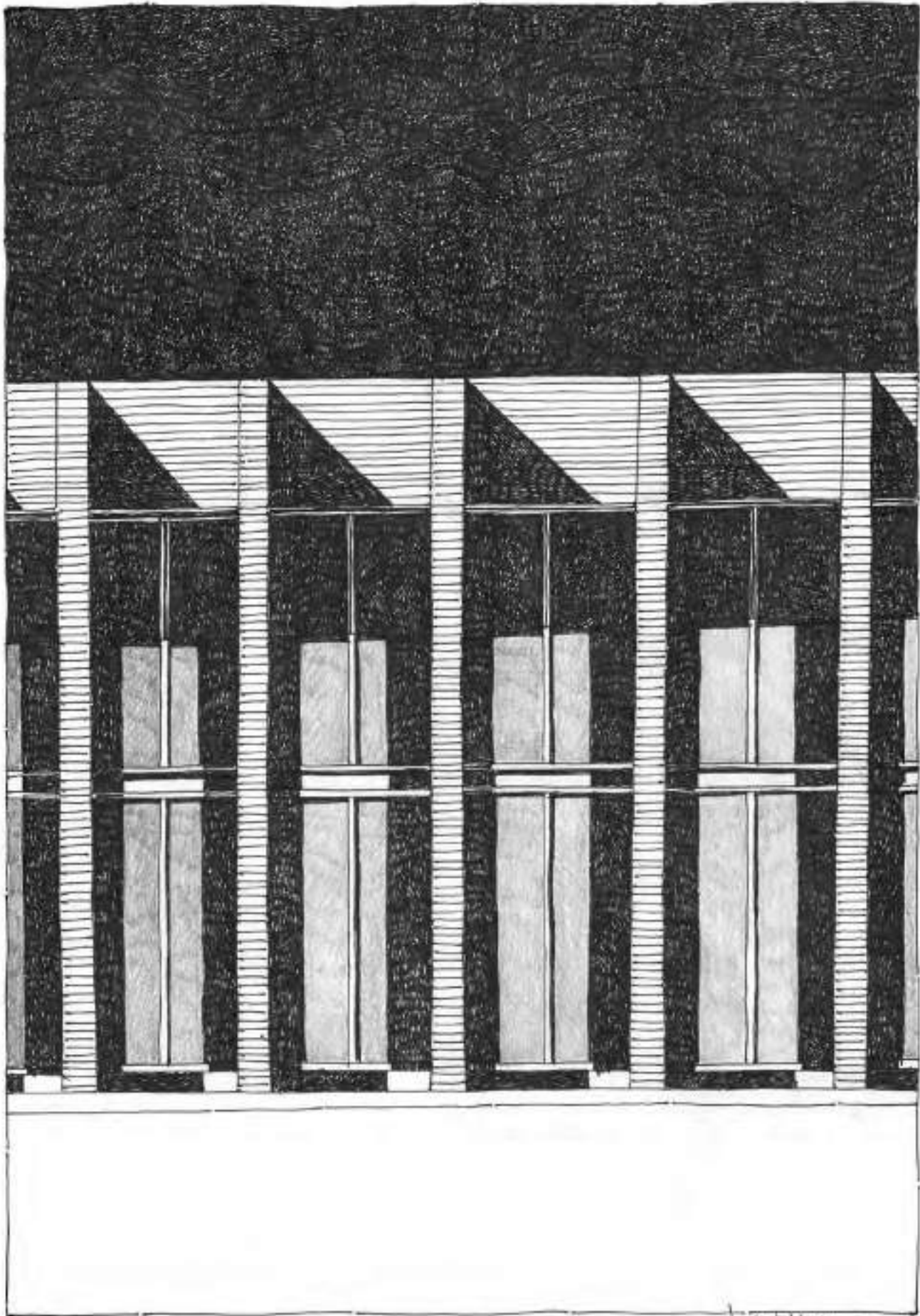
Il primo tema di riflessione sulle dinamiche compositive dell'architettura di Villa Adriana è stato quello relativo alla corretta comprensione della natura del suo impianto generale. Ovvero, comprendere o meno quanto ci sia di pianificato nel suo disegno generale o quanto sia stato indotto dalla presenza di precedenti manufatti, così come da particolari condizioni orografiche e topografiche che possono essere andate a condizionare le scelte di impianto. Al di là della innegabile fascinazione che i molti allineamenti e i molti tracciati intercorrenti tra le varie parti della Villa che rendono possibile ancora oggi una lettura in chiave pianificatoria, in realtà, poco importa sapere se

l'estensione dei diversi episodi architettonici che oggi testimoniano la grandiosità della dimora di Adriano a Tivoli, siano il risultato di un disegno scientificamente e minuziosamente concepito da una prefigurazione spaziale che ne ha predeterminato gli sviluppi, oppure siano un risultato maggiormente estemporaneo, basato su fasi e aggiustamenti successivi che nel tempo hanno dato vita a quell'aggregarsi inestricabile di pezzi fusi insieme a manifestare la loro immagine attuale.

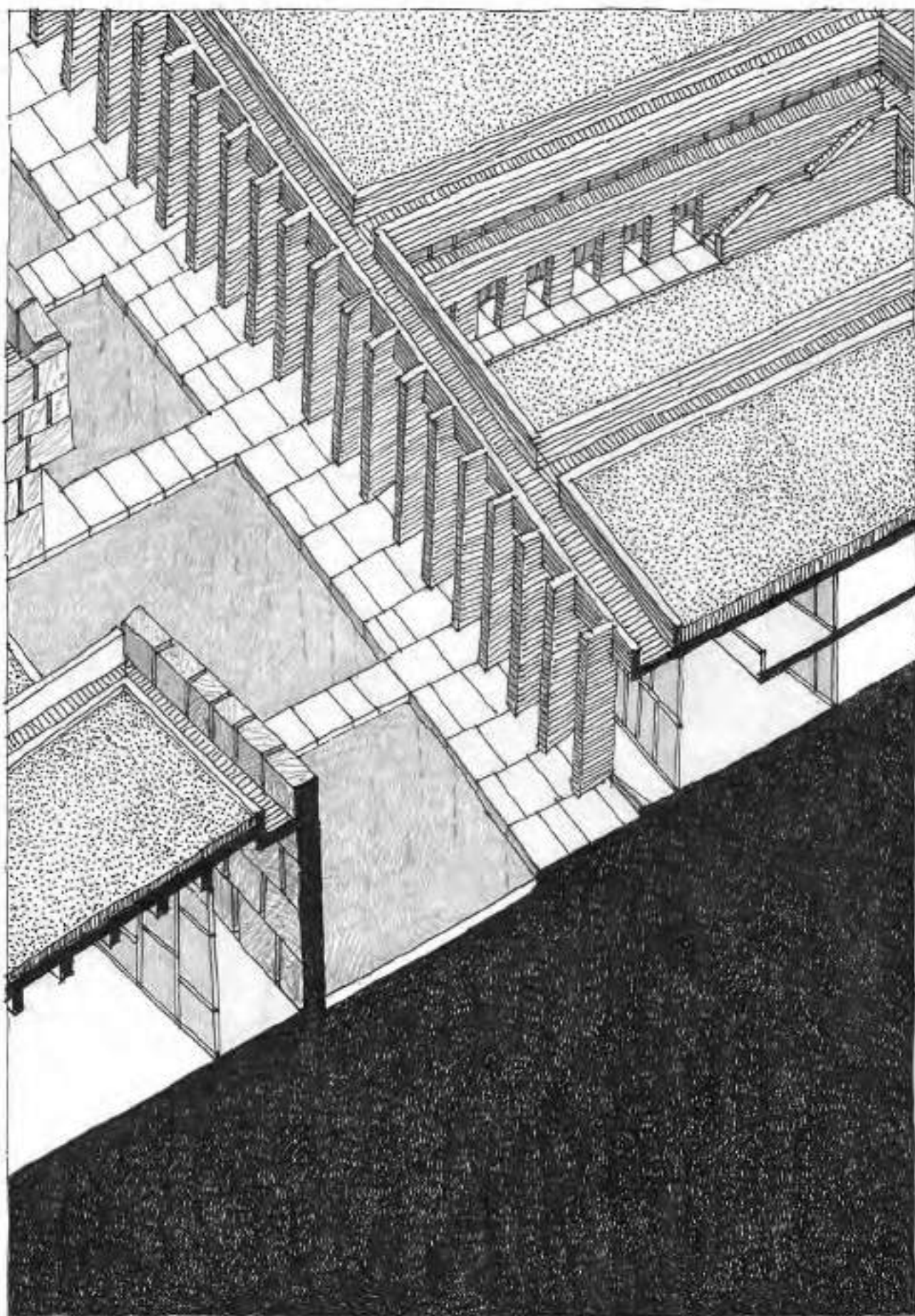
Su questa doppia possibilità si sono alternate nel tempo teorie e visioni, tutte molto fondate e tutte di innegabile fascino, ma propendere per una visione piuttosto che per un'altra, non ci è parsa la cosa migliore da fare. Questo, perché, di fatto poco importa all'architetto progettista, saperlo o non saperlo, perché più che nella propria

lettura diacronica e filologica di passaggi scanditi tra di loro, il passato conta se letto nella sua immanente sincronicità di fatto unitario, ovvero, perché al progetto contemporaneo, la memoria dell'architettura antica conta più nella sua generale carica disvelativa, capace di assurgere a vera e propria piattaforma interpretativa su ogni possibile riflessione sullo spazio, piuttosto che come mero interesse documentario.

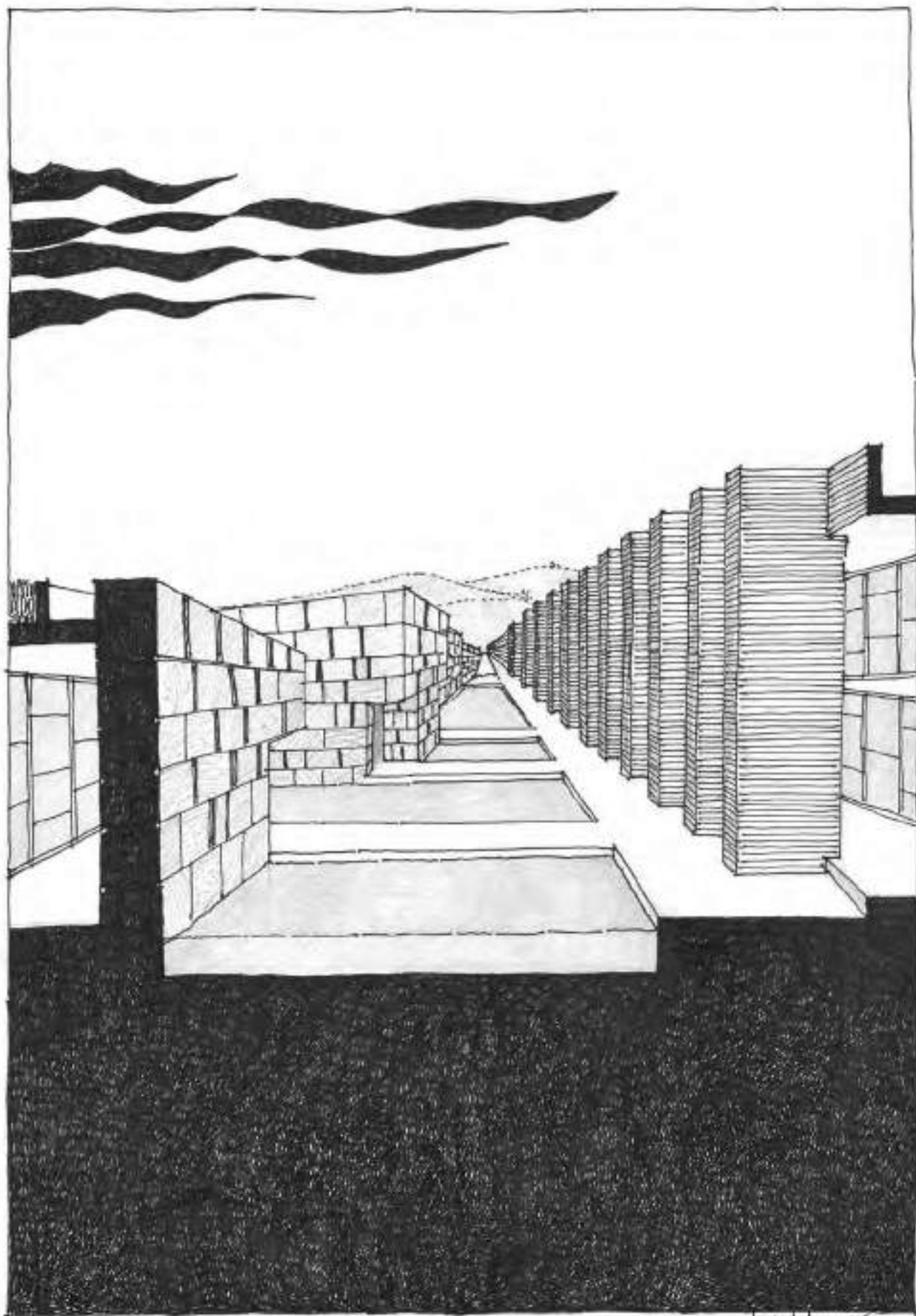
Per questo, il coacervo di fabbriche e paesaggio incarnato oggi dalle tracce archeologiche di Villa Adriana, è stato letto nel suo insieme e nella sua attualità, andando a rendere manifesti temi, tipi e figure, ma anche latenze, materie e suggestioni, all'interno della loro condizione di immanenza, per poi interpretarli attraverso il processo di progetto contemporaneo immaginato.



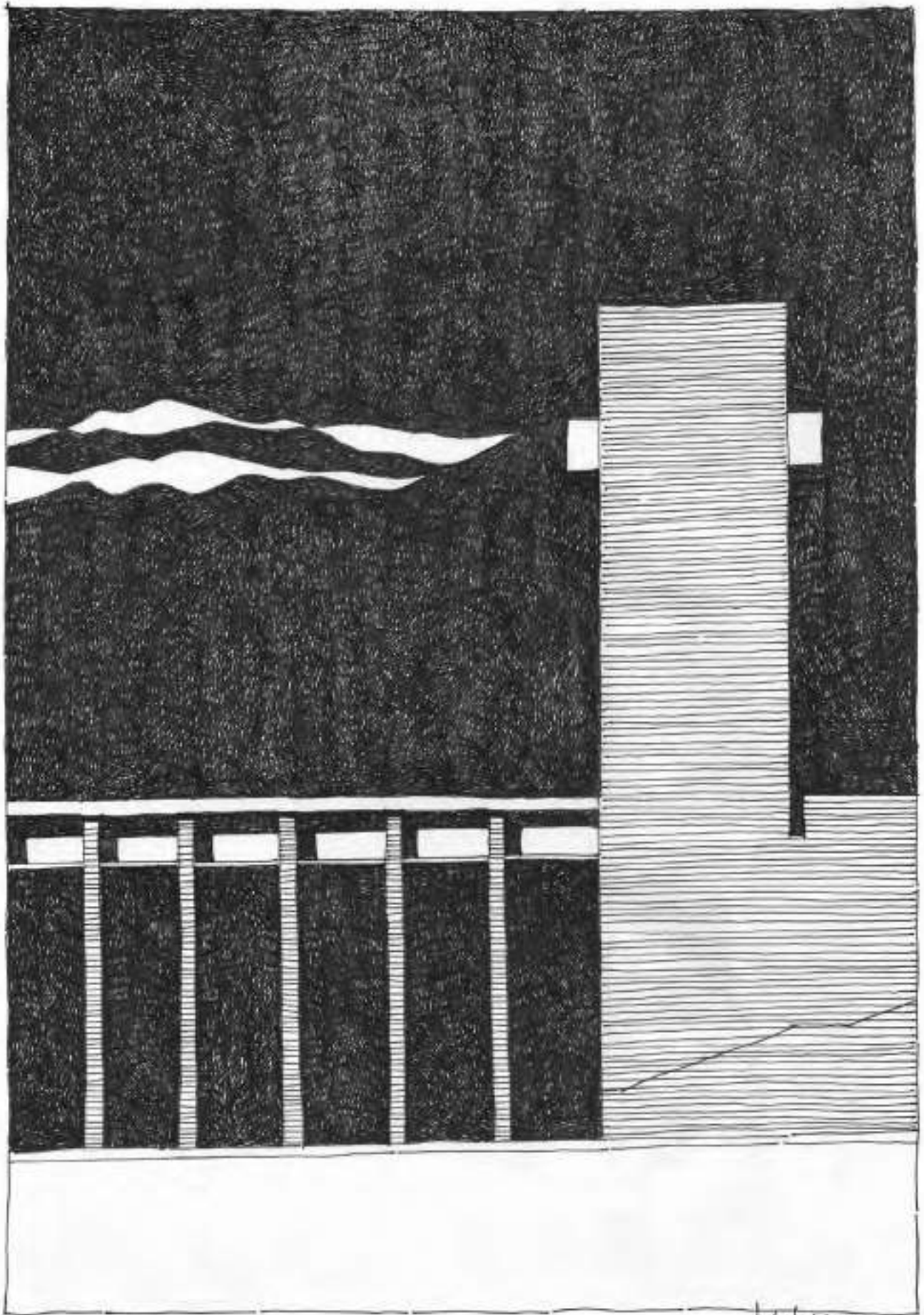
Handwritten signature



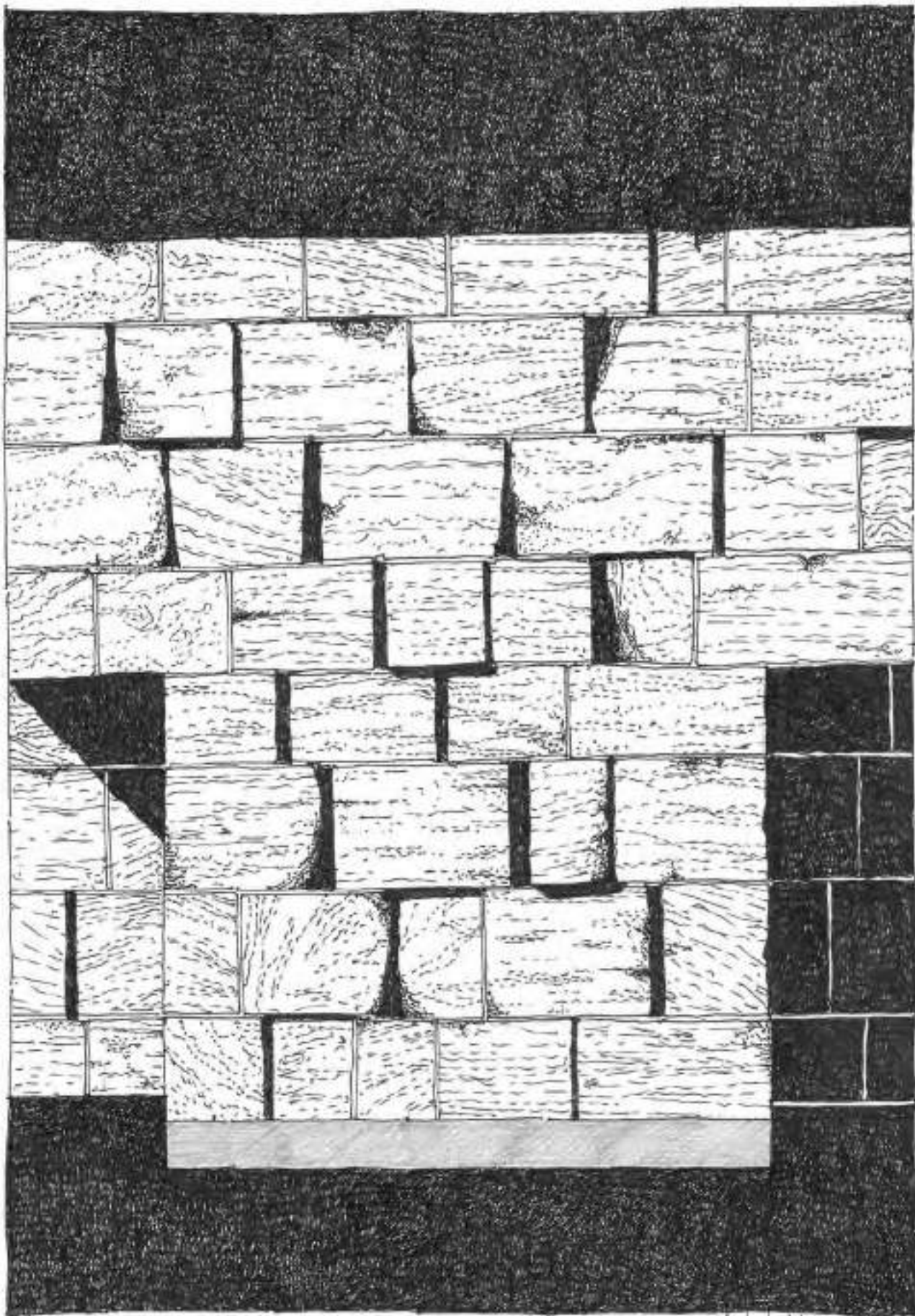
Handwritten signature or artist's mark.



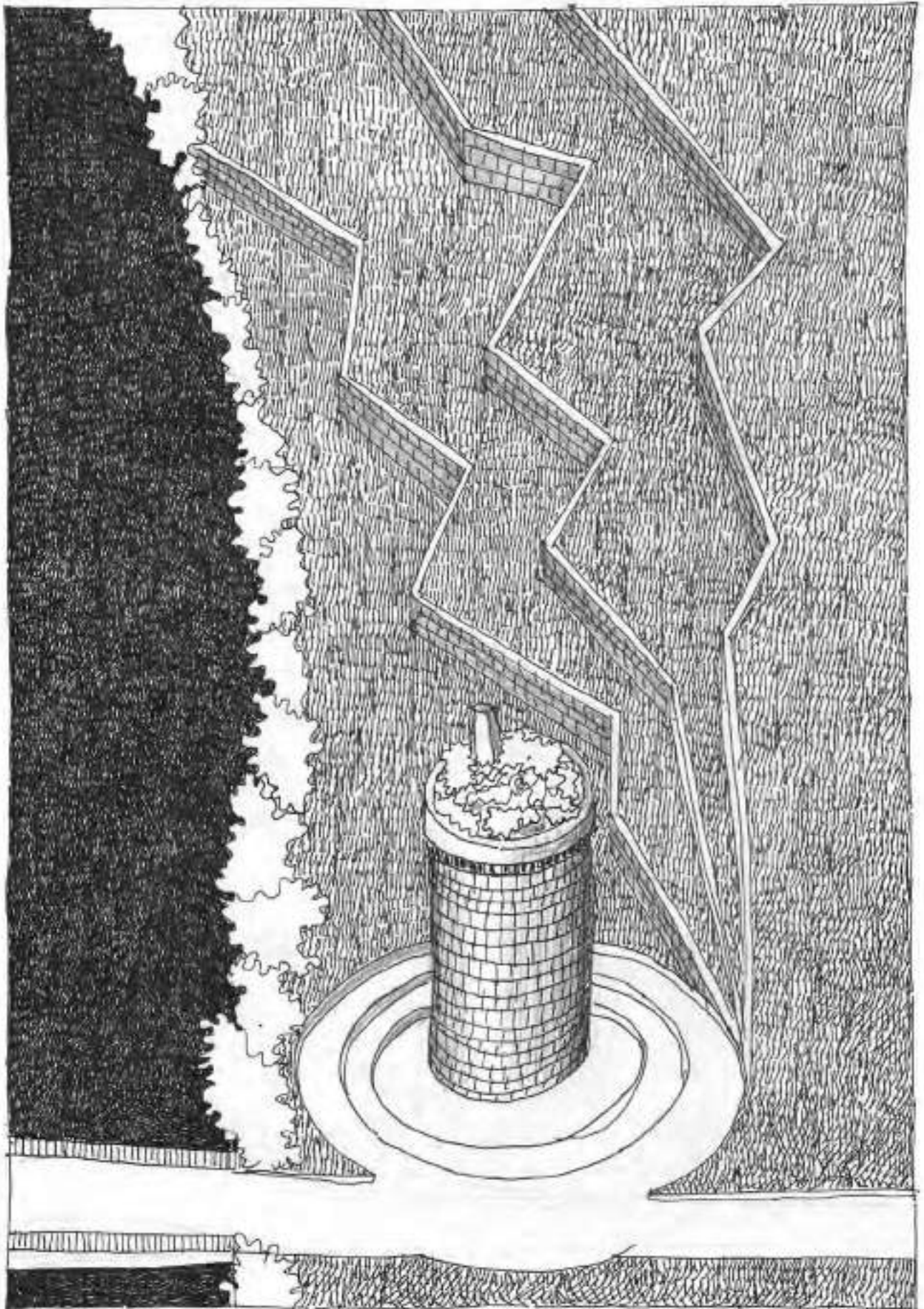
Schubert



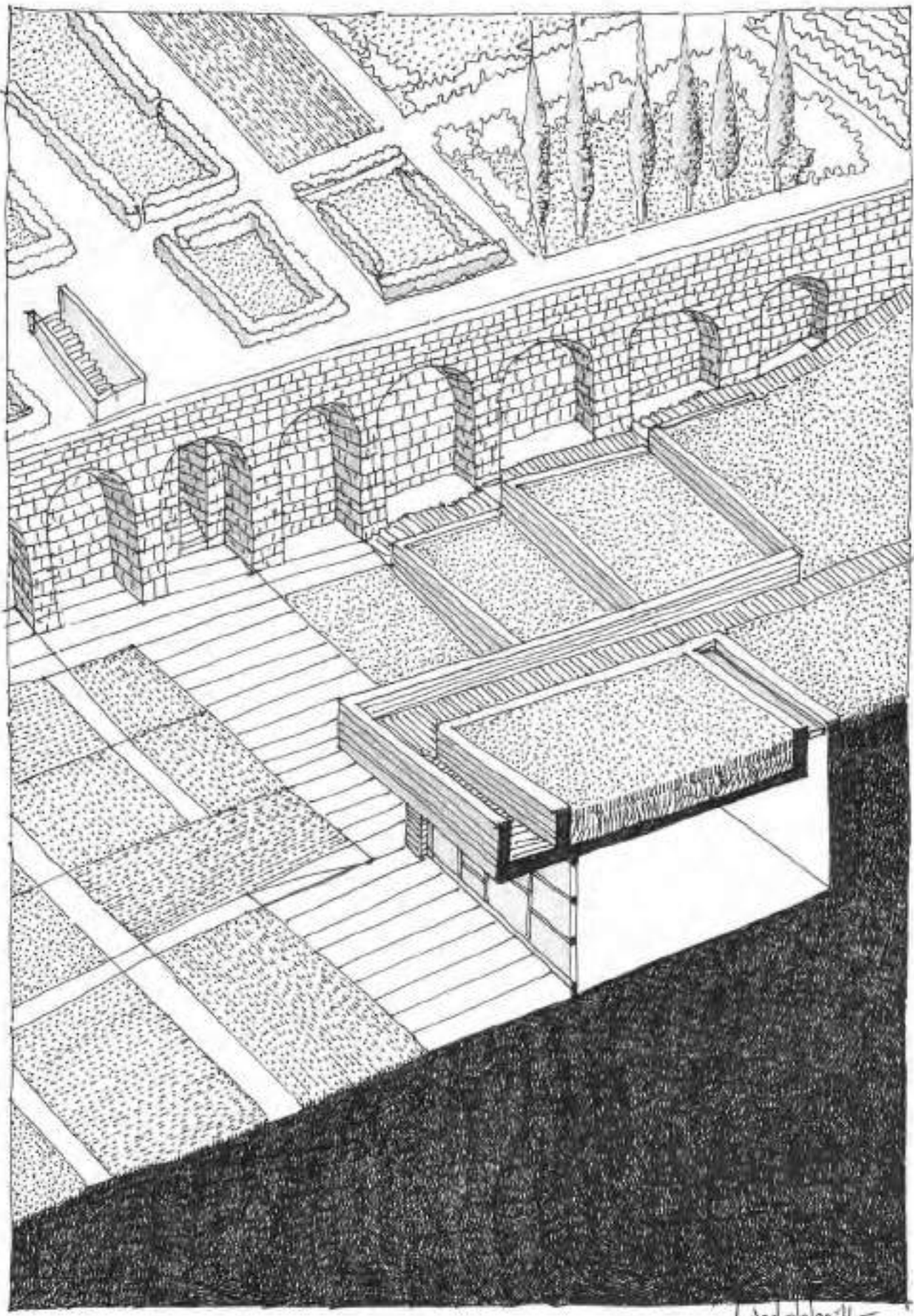
schubert



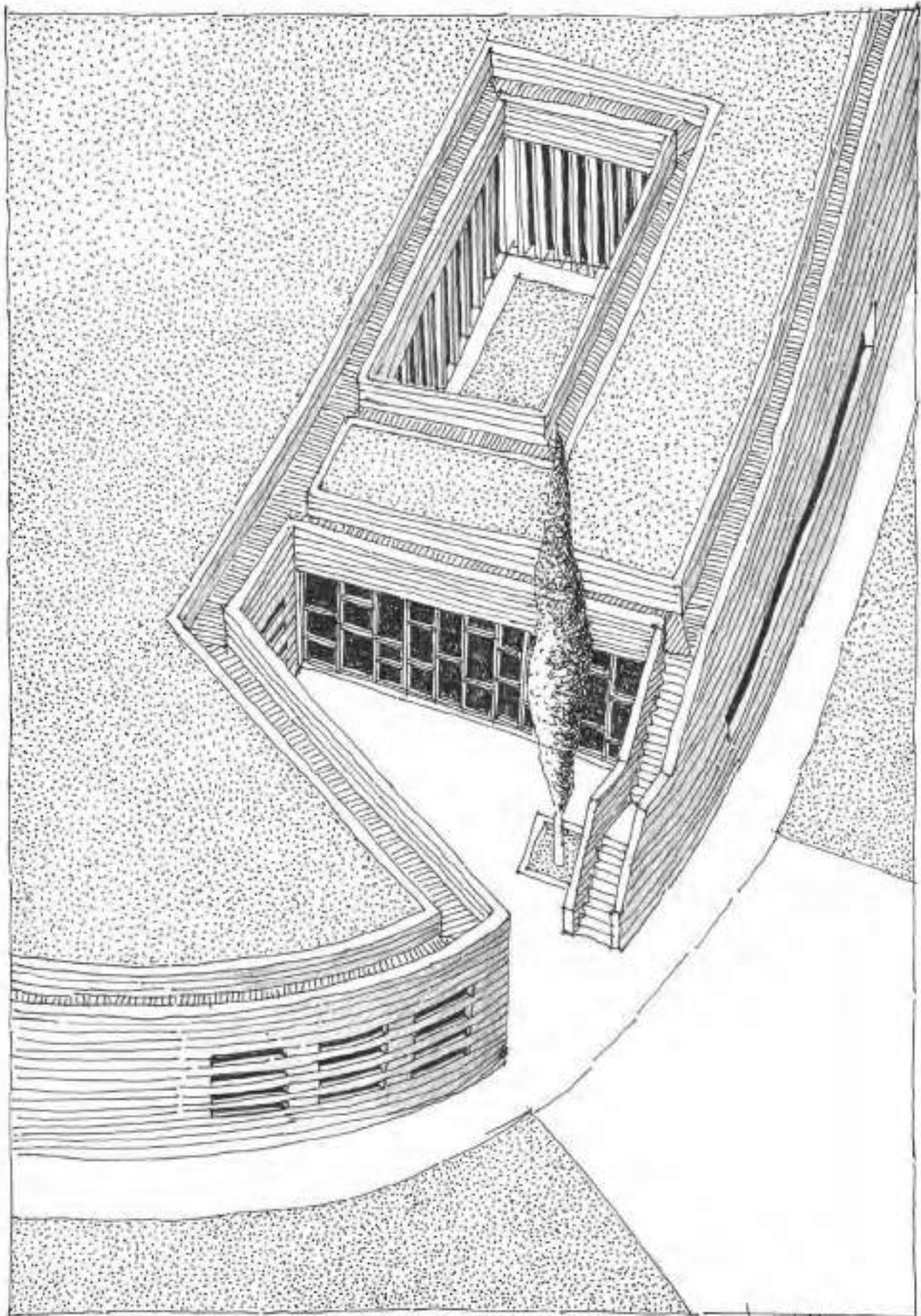
Jan 2011



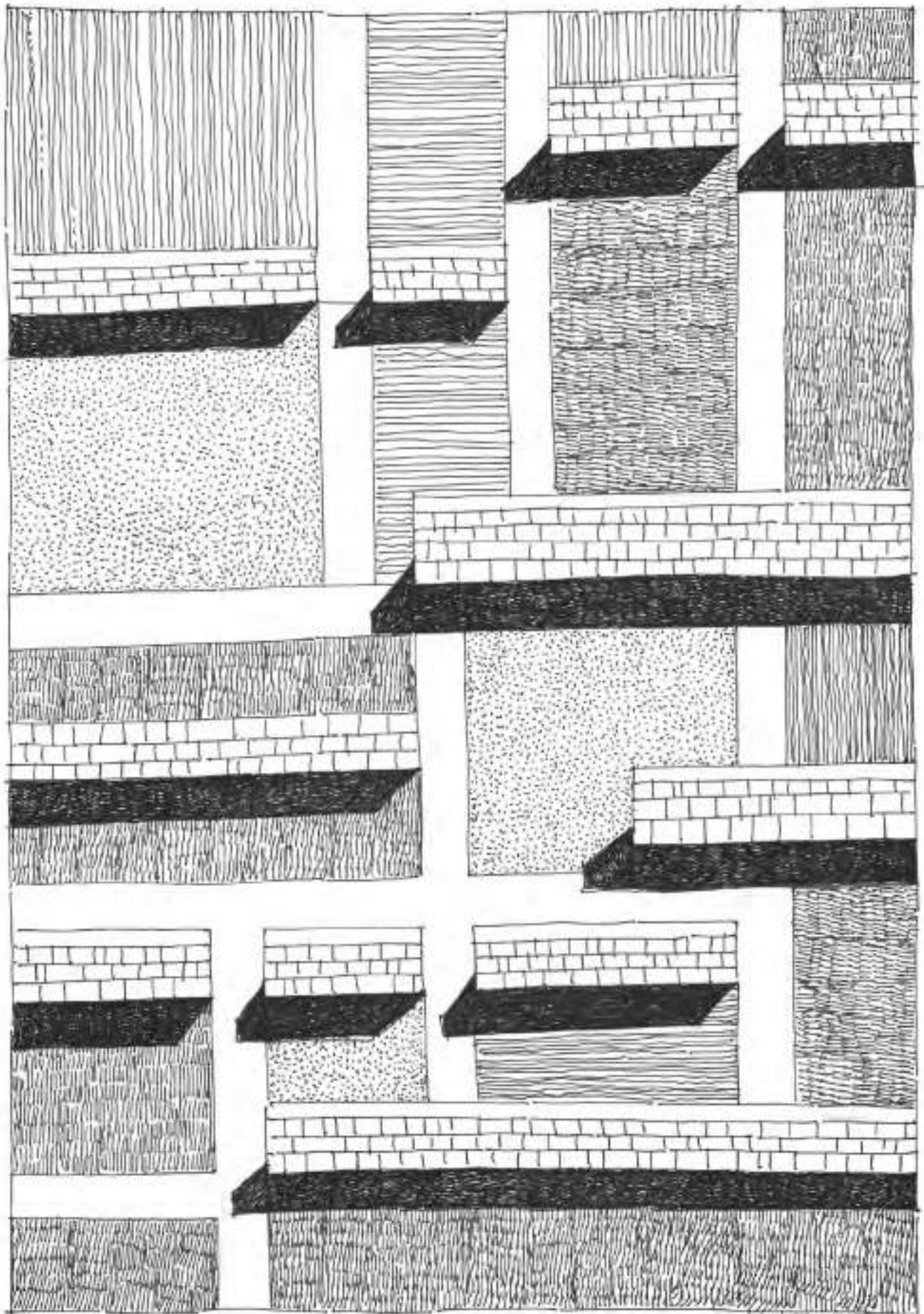
Lehrschmitt



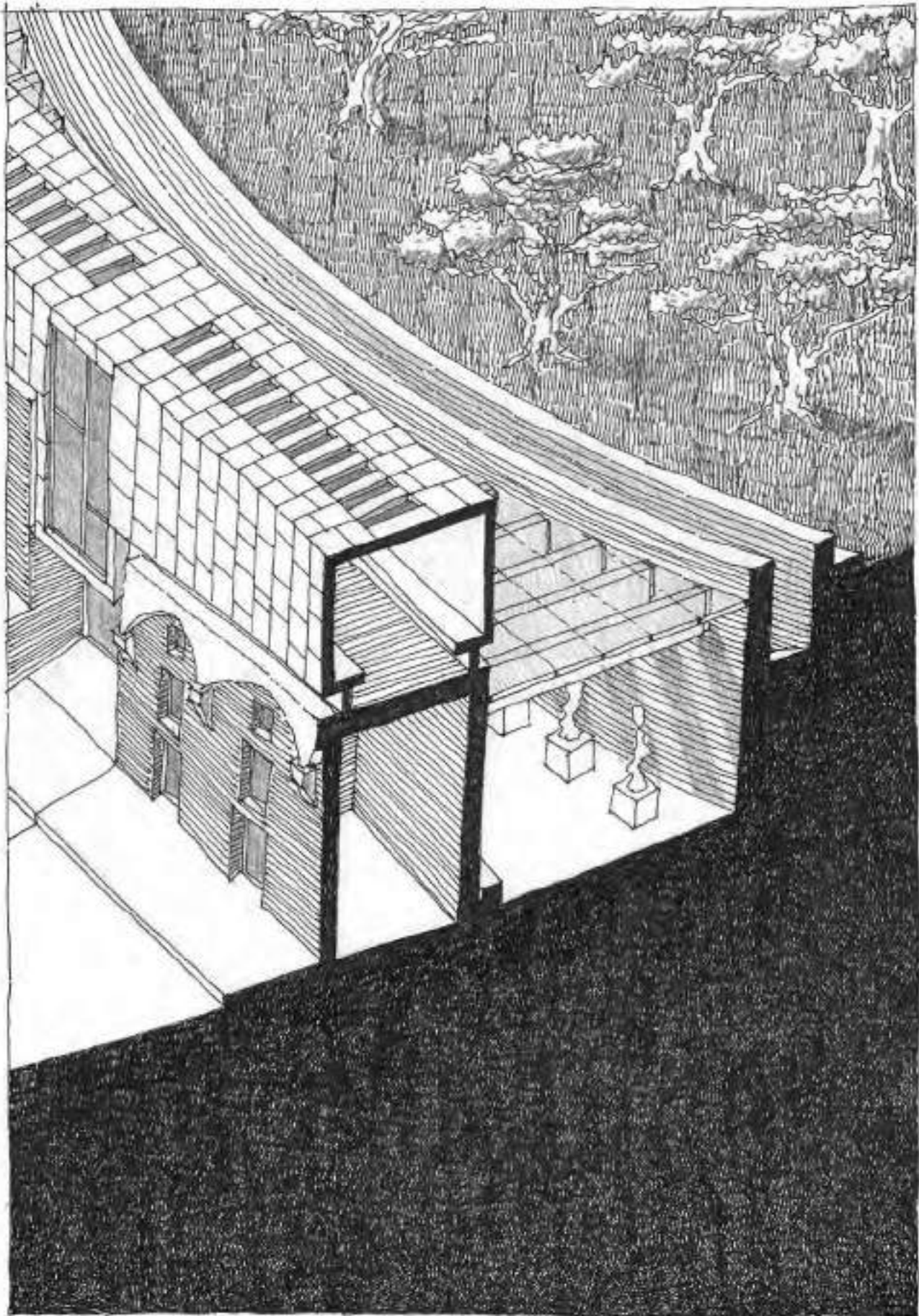
Handwritten signature or artist's mark.



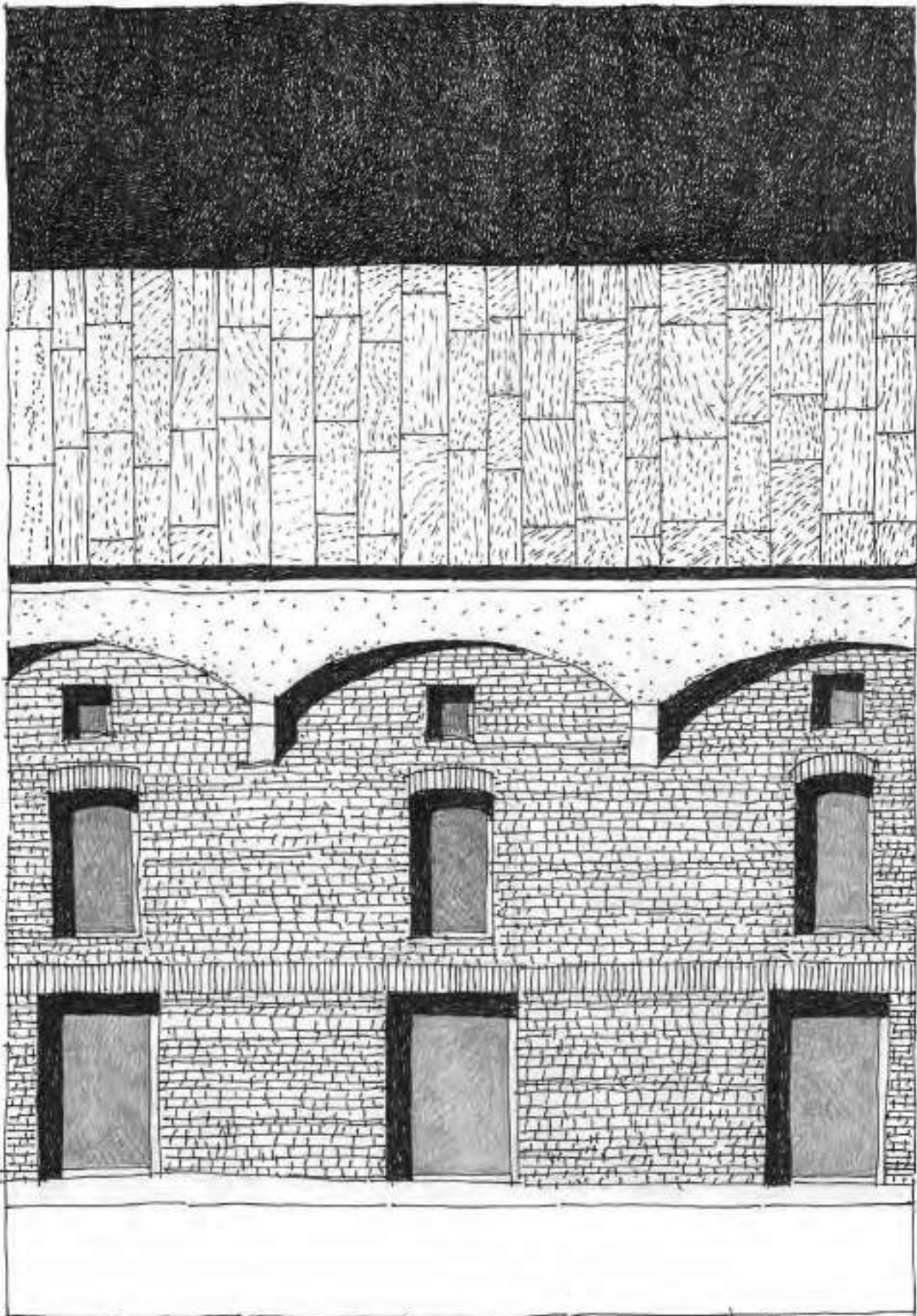
Handwritten signature



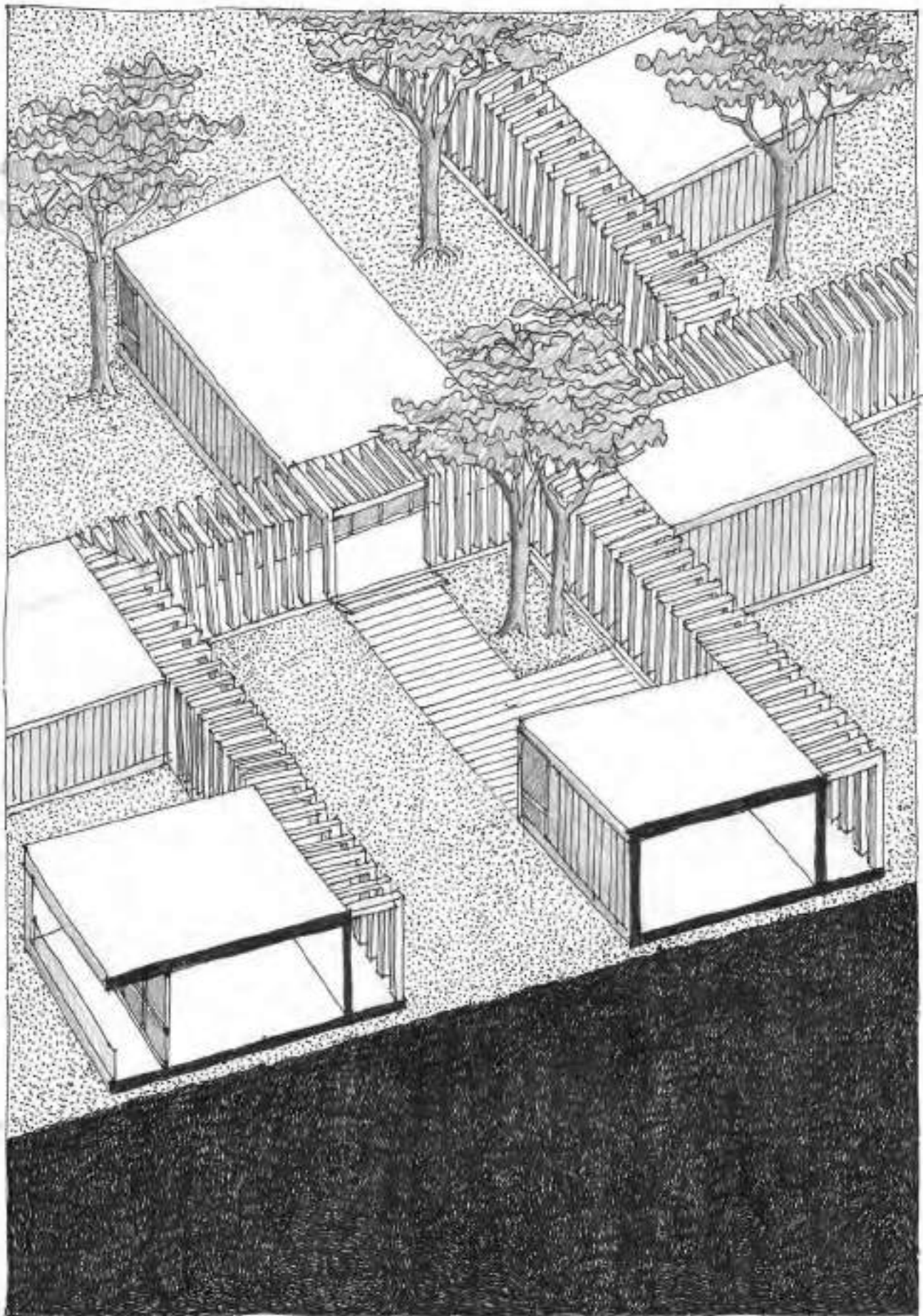
Jan Jansz



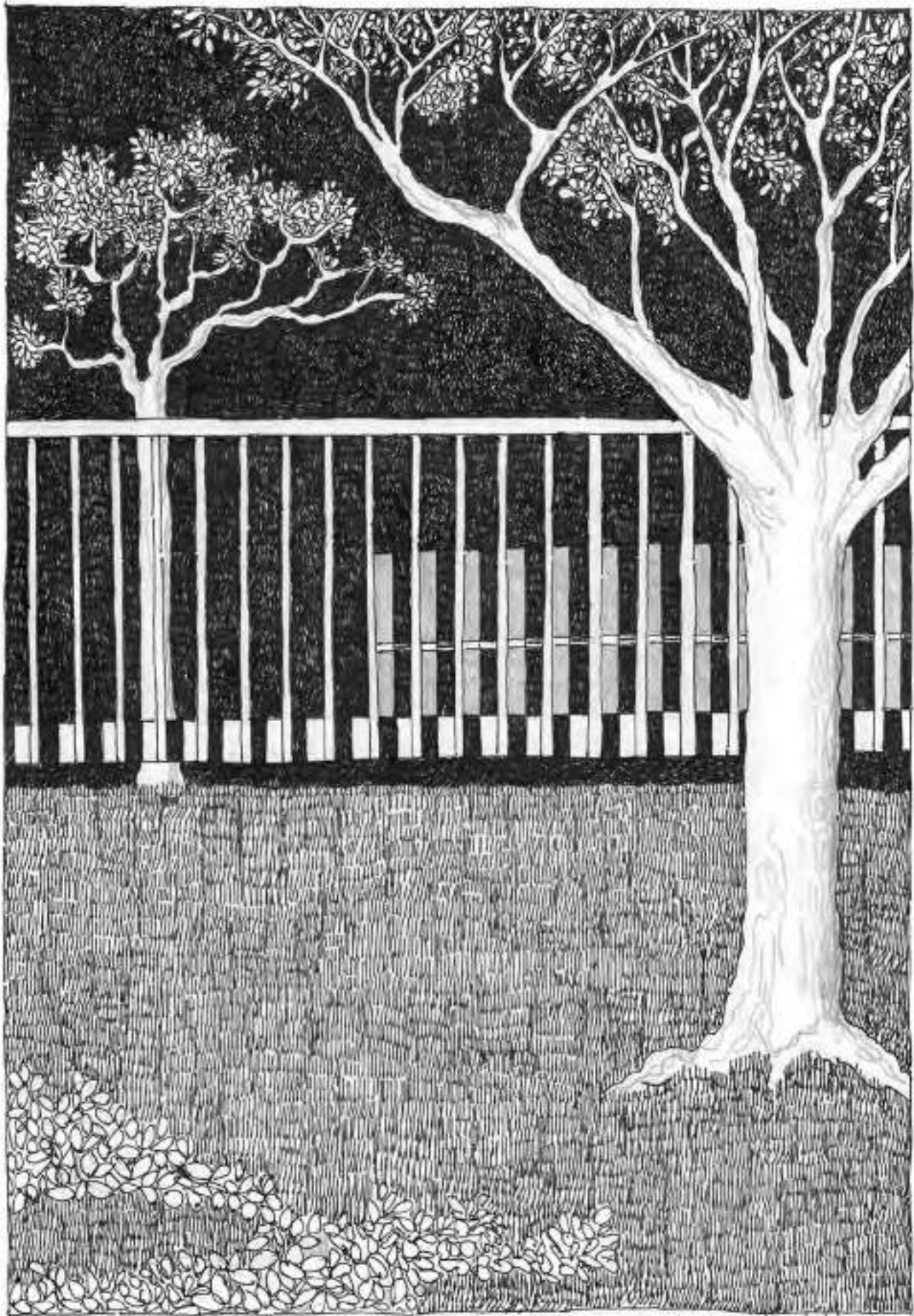
Schwarzschmitt



Handwritten signature



Handwritten signature or mark.



John G. Johnson

Con i primi decenni del Novecento, il passato è diventato un serbatoio di idee e di soluzioni da disvelare e non più un semplice repertorio di forme da copiare. Del passato si coglie il lato propositivo e lo si interpreta con gli strumenti che sono propri alla modernità. Dei 37 disegni che un giovane Le Corbusier, in visita a Villa Adriana come una delle prime tappe del suo Voyage d'Orient del 1911, non ce né uno che indulga nella dimensione romantica della rovina, come non ce n'è uno che non riesca a cogliere un'intenzione compositiva nella rappresentazione dei suoi spazi, letti nella loro consistenza attuale di frammenti di una unità irreversibilmente perduta.

Più tardi negli anni '50 del Novecento, un Lois Kahn più che quarantenne in visita a Villa Adriana durante i tre mesi trascorsi all'Accademia Americana di Roma, scriverà al proprio studio di Philadelphia che dopo avere visto quelle rovine nulla in lui sarà come prima, nulla sarà più lo stesso nel suo modo di intendere il progetto dell'architettura. Nulla sarà lo stesso perché la forza ancestrale e remota che quelle rovine emanano, annulla in un colpo solo qualunque altra tradizione costruttiva, supera qualunque altro registro simbolico, evolve qualunque ragionamento sul linguaggio, ma soprattutto arriva dritta a far percepire l'essenza di uno spazio nuovo, anche se antichissimo, basato su un codice sintattico fatto di pochi passaggi e poche modalità compositive che nella storia successiva, hanno avuto la ventura di modificare e di influenzare i maggiori momenti della sua evoluzione.

Ci sono stati nel corso della storia diversi momenti di importanti acquisizioni architettoniche e spaziali, ma credo che nessuno mai come la romanità, abbia ancora molto da comunicare alla contemporaneità. Per questo, rileggere ancora oggi, quelle stesse modalità e farne il nucleo inevitabile quanto prezioso di un possibile processo interpretativo, è stato l'input principale con

il quale si è affrontato oggi, il percorso di progetto di seguito presentato.

Villa Adriana è la perfetta rappresentazione di una Residenza di Stato, espressione della politica culturale dell'imperatore, ma è anche una straordinaria prova biografica a mezzo della sua composizione architettonica, capace di narrare non solo pezzi diversi del mondo che Adriano ha amato durante i suoi viaggi attraverso l'impero, ma anche di costruire con la pietra e con il mattone, con il verde, con l'acqua e con il cielo, una sua personale visione del suo mondo.

La scelta del luogo ricade su un'area occupata da un'antica villa di età repubblicana forse di proprietà della famiglia della moglie Sabina e il terreno si trova su una sorta di allungato dosso delimitato ad est e a ovest da due piccoli fiumi, rispettivamente l'Acqua Ferrata e il Riscicoli. In particolare, il corso dell'Acqua Ferrata divide la collina dai fianchi della catena dei monti Tiburtini, sui quali, in posizione dominante, sorge la città di Tivoli. E' questa, una valle angusta e selvaggia, probabilmente fatta ritoccare da Adriano in alcuni punti e da lui concepita come una sua personale valle di Tempe, come quella cioè, favorita da Apollo e dalle Muse in Tessaglia alle pendici del Monte Olimpo. Una valle dal paesaggio aspro, eppure definito e certo, anche se pericoloso. Dall'altro lato, la Villa si rivolge sulla vastità indefinita ed incerta della pianura nella quale corre la via Tiburtina che la collegava all'Urbe, anche se in origine questo rapporto era negato dal muro di contenimento del Pecile. Quindi, la Villa, tende a configurarsi anche come una sorta di luogo ideale, un tassello sospeso tra i monti e la pianura. Un luogo lontano e isolato dalla città, ma ad essa idealmente ancorata, come un satellite che vi gravita attorno, esprimendo al meglio, quella antitesi tra



1. HUB
2. PROPILAI
3. ALBERGHI
4. HORTI
5. DOMUS AGRICOLA
6. NUOVI ACCESSO
VILLA ADRIANA
7. ANTIQUARIUM
8. THINKTANK
9. PERCORSO CICLABILE
10. MAUSOLEO DEI PLAUZI
11. NUOVO ACCESSO
VILLA D'ESTE

l'apollineo e il dionisiaco che secoli dopo la filosofia di Nietzsche, utilizzerà per spiegare quella compresenza di impulsi che lega l'ordine e l'armonia delle forme con l'ebrezza priva di forma.

A ben guardare, molta dell'architettura della romanità, altro non è che il concatenarsi di singole autonomie geometriche e spaziali, la cui logica di relazione va a costituire altre entità spaziali all'interno delle quali le singole autonomie rimangono isolabili e ben leggibili. Ne deriva la forza di un'architettura sintattica basata sulla discretizzazione e sulla sua successiva esaltazione delle singole componenti, nella quale importanza fondamentale rivestono i singoli temi di congiunzione e di dilatazione, pur nella generale concatenazione dello spazio offerto dalla romanità e dalla Villa Adriana in particolare, non viene mai meno il principio dell'utilizzazione gerarchizzata di tale spazio. Ovvero, differenti fruizioni per importanza e per funzionalità, determinano una rigorosa impostazione basata sulla separazione tra gli spazi serviti e gli spazi serventi, in modo da rendere ineccepibile il loro funzionamento e al contempo anche formalmente articolato il loro disegno planimetrico.

Quindi, più che nella semplice giustapposizione di parti in rapporto tra loro, lo spazio di Villa Adriana si risolve soprattutto nelle molte e geniali soluzioni di come questi elementi si relazionano tra di loro, dando luogo ad un vasto vocabolario di soluzioni, quasi tutte impostate sulla matrice dell'intersezione, dell'innesto e della cerniera.

Ad una lettura planimetrica dell'impianto della Villa, si nota come il concatenarsi dei corpi di fabbrica non assuma più di tre distinte direzioni. La principale direzione è quella individuata dall'asse maggiore del Pecile lungo la quale si raggruppano tutte le fabbriche

ad esso relative, come il blocco dell'Edificio con Tre Esedre, il Giardino-Ninfeo e l'Edificio con Peschiera. Tale direttrice è quella tra le altre che risulta essere dovuta esclusivamente all'opera di manipolazione dell'uomo e si protende verso la pianura poggiandosi su un sistema complesso di costruzioni completamente artificiali. La seconda direttrice su cui si impostano le varie fabbriche della Villa è quella segnata dalla posizione della preesistente Villa Repubblicana il cui asse diventa l'asse principale di tutti gli edifici allineati con la Valle di Tempe. La terza direttrice invece, è quella che dispone gli edifici lungo la direzione del Risicoli, ovvero, ad ovest, su cui si dispongono il vestibolo di ingresso, il Canopo con il Serapeo. La prima e la seconda direttrice vengono raccordate dalla cerniera del Teatro Marittimo, mentre la seconda e la terza direttrice, vengono raccordate tra loro dalla cerniera delle Piccole Terme.

Tutta la Villa Adriana nasce con un rapporto molto intimo con la topografia del luogo che la ospita. In molti casi, le sue conformazioni planimetriche derivano dall'aver assunto come dato di partenza una condizione esistente nella conformazione dei terreni, solo leggermente corretti e modificati attraverso l'intervento dell'architettura. Questo approccio, si ramifica in due direzioni progettuali di segno simile anche se profondamente distinte tra loro. La prima è quella che mette in atto una progettualità che si muove verso la creazione di una rettifica delle quote del terreno, quasi sempre andando a creare dei piani orizzontali, la cosiddetta *basis villae*, per poi realizzare al di sopra di questa nuova quota artificiale, edifici e sistemazioni a verde. E' il caso della grande piattaforma allungata del Pecile, sul cui margine circolare esterno, come già accennato, sono ricavate nello spessore del terreno



- LA «STRADA»
- LA «CURVA ABITATA»
- LE «FORRE»
- I «SENTIERI»
- LE «STANZE»
- «FOOD FOREST»
- LE «ISOLE» PRIVATE

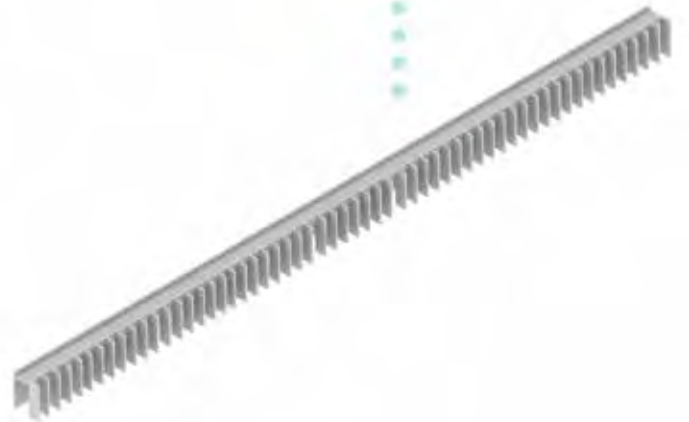
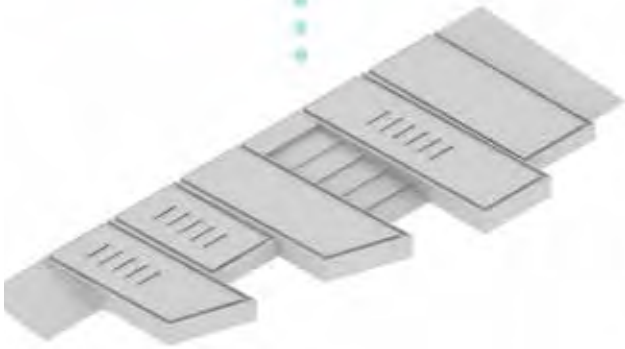
e delle sostruzioni che lo contengono, le cosiddette Cento Camerelle, ovvero, quella singolare struttura residenziale pluripiano destinata probabilmente alla moltitudine di servi che occorre per la gestione quotidiana della villa.

Tutta la zoccolatura che forma la *basis villae* rappresenta uno stratagemma che oltre ad essere funzionale e distributivo è anche strutturale perché risulta necessario per compensare ed assorbire l'andamento irregolare delle quote esistenti del terreno, creando un ambiente poroso e attraversabile formato da più livelli sovrapposti tra loro. Al suo interno, trova spazio una vastissima rete di collegamenti percorribili anche con carri e cavalli in modo da diramarsi a tutti gli edifici per servirli dal basso, lasciando così il piano di campagna alle sistemazioni a verde e alla sola percorrenza pedonale.

La definizione esterna di questa base, è dunque formata dalla reiterazione di contrafforti di varie fogge e dimensioni che in ogni caso si presentano come lunghe gradonature rese vibranti dal chiaroscuro delle nicchie. Da un esclusivo punto di vista compositivo, questa semplice ragione costruttiva, contiene un'importante lezione spaziale, ovvero, quella della dilatazione del muro in spazio, il che rappresenta uno dei temi maggiormente presenti nell'architettura della Villa.

Un muro che per infinite ragioni si dilata ad ospitare funzioni e cavità, passando da semplice elemento bidimensionale a ben più complesso elemento tridimensionale e che in quasi tutti i casi, diventa l'elemento primario di mediazione con il paesaggio, ovvero, il primo passo nella relazione di costruzione del territorio.

L'altra strada percorsa nella composizione di Villa Adriana in relazione al rapporto con la dimensione naturale, è quella invece che usa le caratteristiche topografiche del sito, adeguandovisi e alterandole impercettibilmente attraverso l'alterazione irreversibile del consueto rapporto di figura/sfondo tra l'architettura e il paesaggio, come ad esempio, nel caso del Canopo, dove il lungo canale d'acqua si adagia in una valletta naturale corretta ed artificializzata dalla presenza di sostruzioni laterali che ne sostengono i fianchi. A differenza del tema della *basis villae*, dove l'edificio risulta distinto dalla sua base emergente dal suolo, con questo approccio topografico, dopo l'atto costruttivo non è più possibile scindere l'edificio dal suolo, il paesaggio e l'architettura si integrano in una reciprocità che approda ad una terza dimensione che superandole le contiene entrambe, come se di fatto, il paesaggio si facesse architettura e l'architettura si facesse paesaggio.













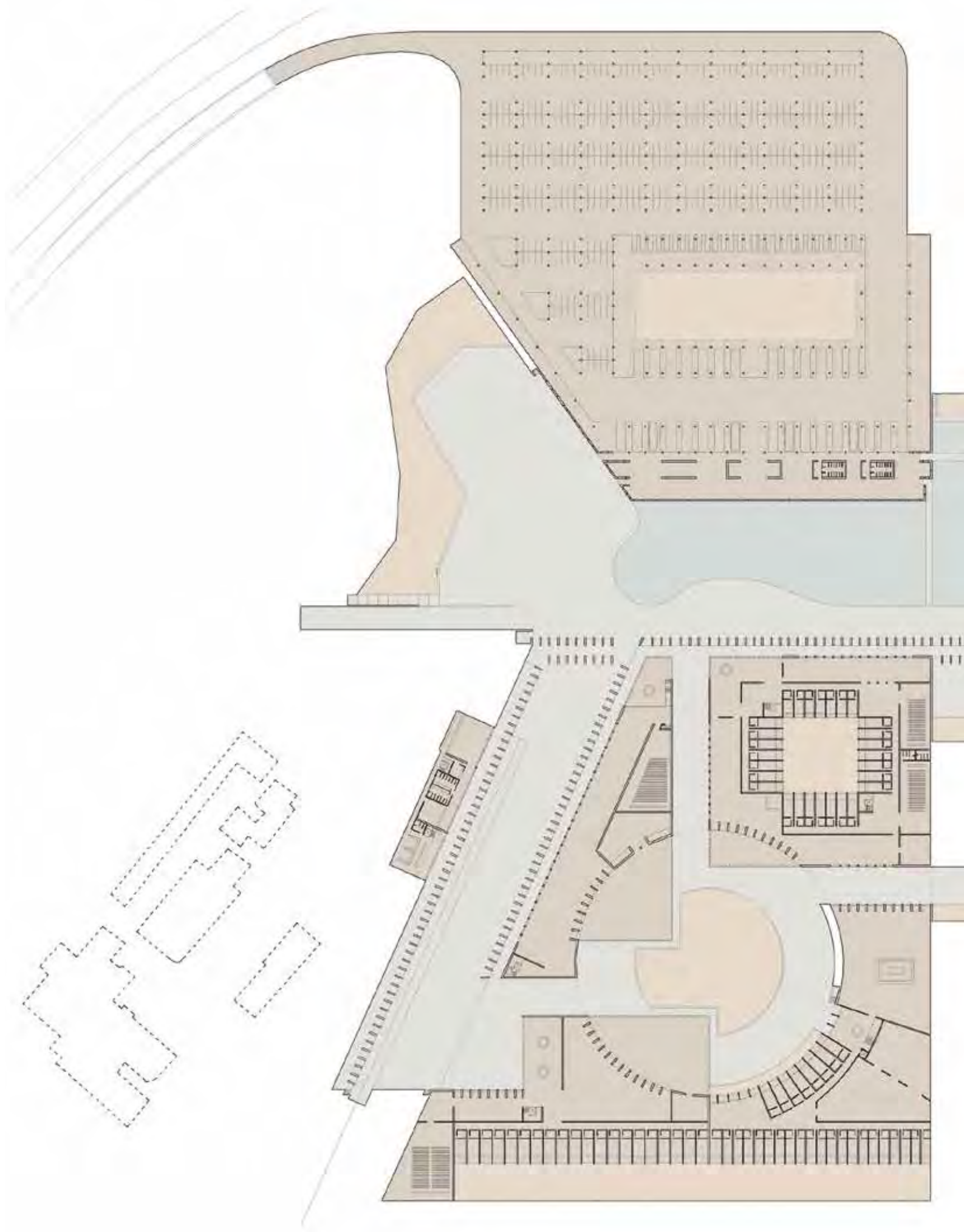


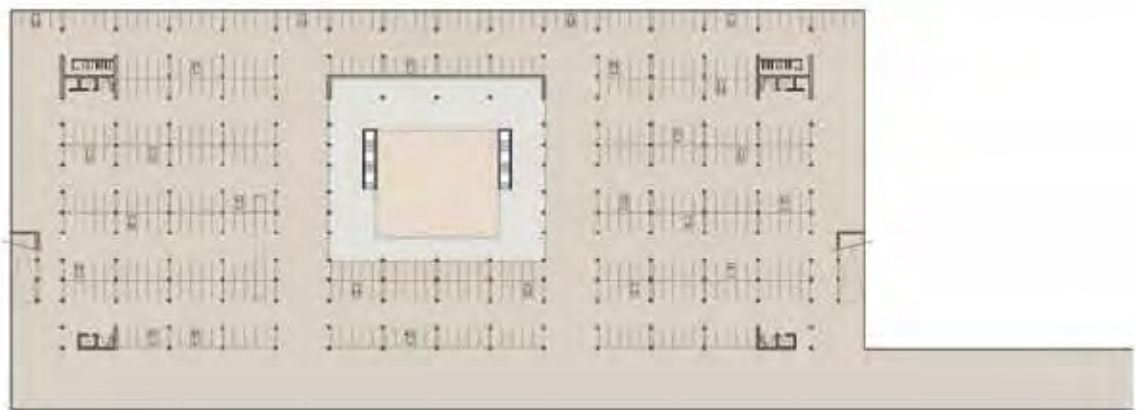
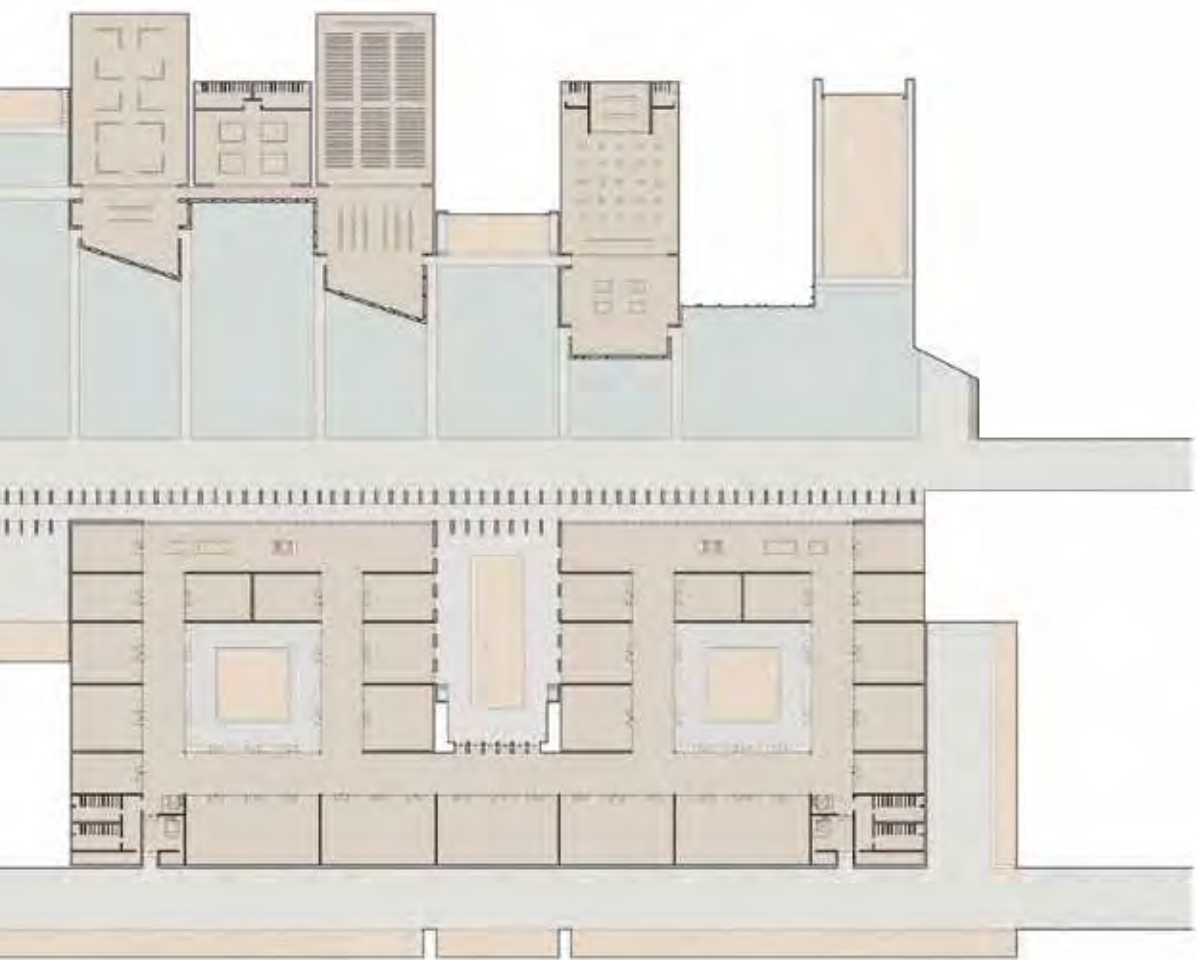
In questa complessa concatenazione di architetture che è Villa Adriana, dove lo spazio dell'esterno fluisce nello spazio dell'interno relazionandosi in una reciprocità che ingloba fabbriche e spazi verdi, giardini e luoghi d'acqua, il senso del progetto viene spesso legittimato e reso manifesto dalla presenza di semplici modalità compositive, come l'individuazione delle reiterazioni capaci di generare ritmo, le ripetizioni di scansioni capaci di generare modulo e misura, così come l'individuazione di assialità e di centri di rotazione. In particolare, nei diversi episodi della Villa, il tema delle assialità è quasi sempre sublimato in una propria declinazione intellettuale e mai mostrato nella propria consistenza fisica. A riprova di ciò, i movimenti più maestosi degli spazi della Villa, così come i fuochi compositivi delle sue connessioni, sono quasi sempre individuati da un'assenza, piuttosto che dalla consistenza di un volume o di qualcos'altro. Tutt'al più, gli assi direttori dello spazio sono contenuti dall'architettura e mai individuati da essa. Sono vasche, bacini, fontane, che il più delle volte rappresentano questi assi, ma come luoghi ai quali ne è impedita la percorrenza, la loro percezione è sempre possibile tramite la loro sola contemplazione. Così, al pari di certi luoghi molto complessi, nei quali la geometria sottesa che li informa ribadisce proporzioni e misure, vengono resi manifesti solo attraverso la percezione del vuoto che li caratterizza.

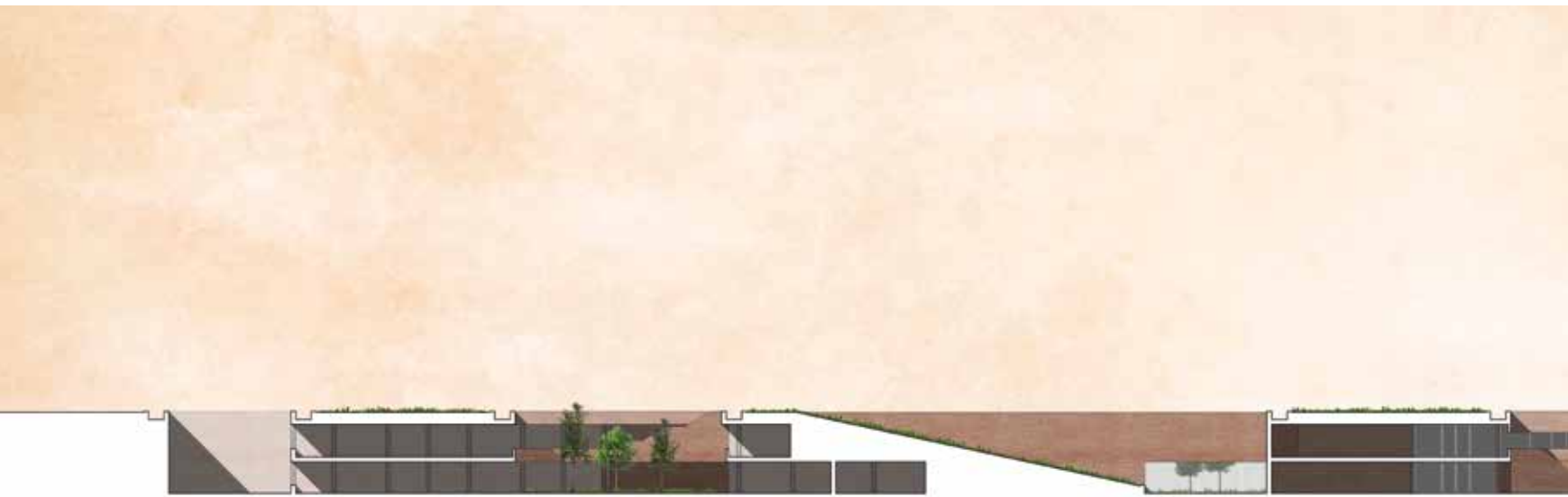
A causa del ricorrente carattere introiettato degli spazi della Villa, in molti casi fondato sulla stretta reciprocità

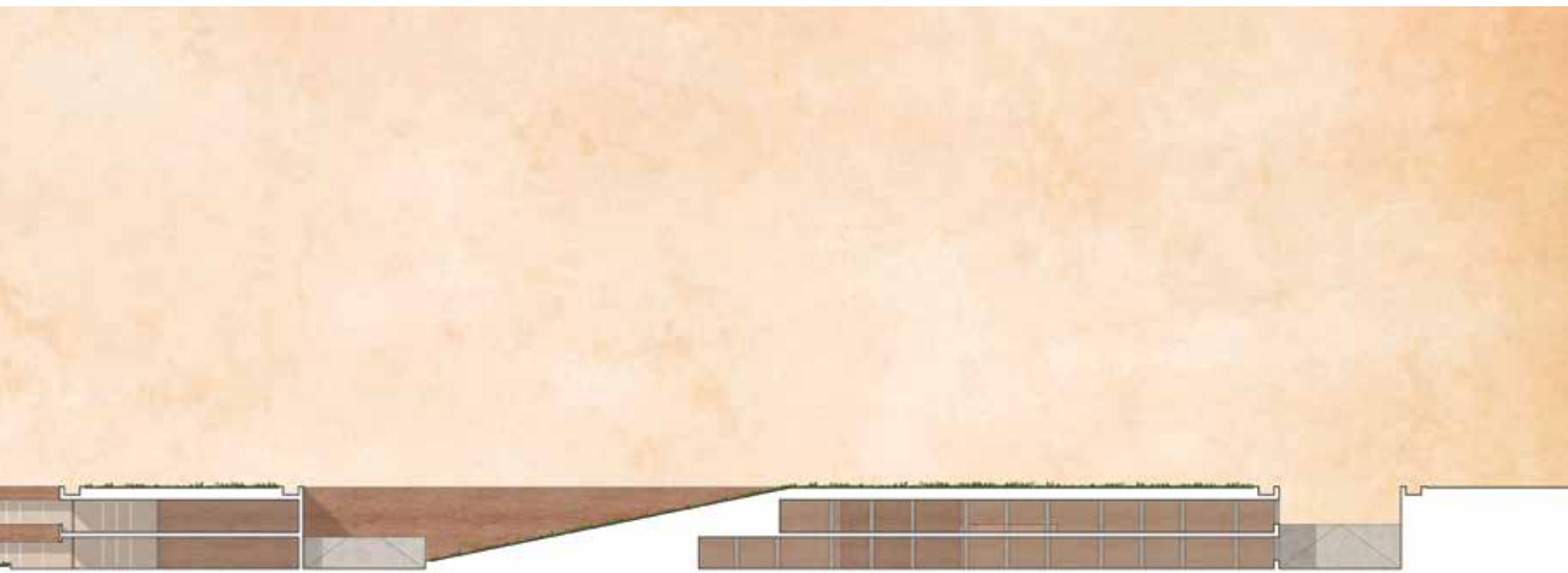
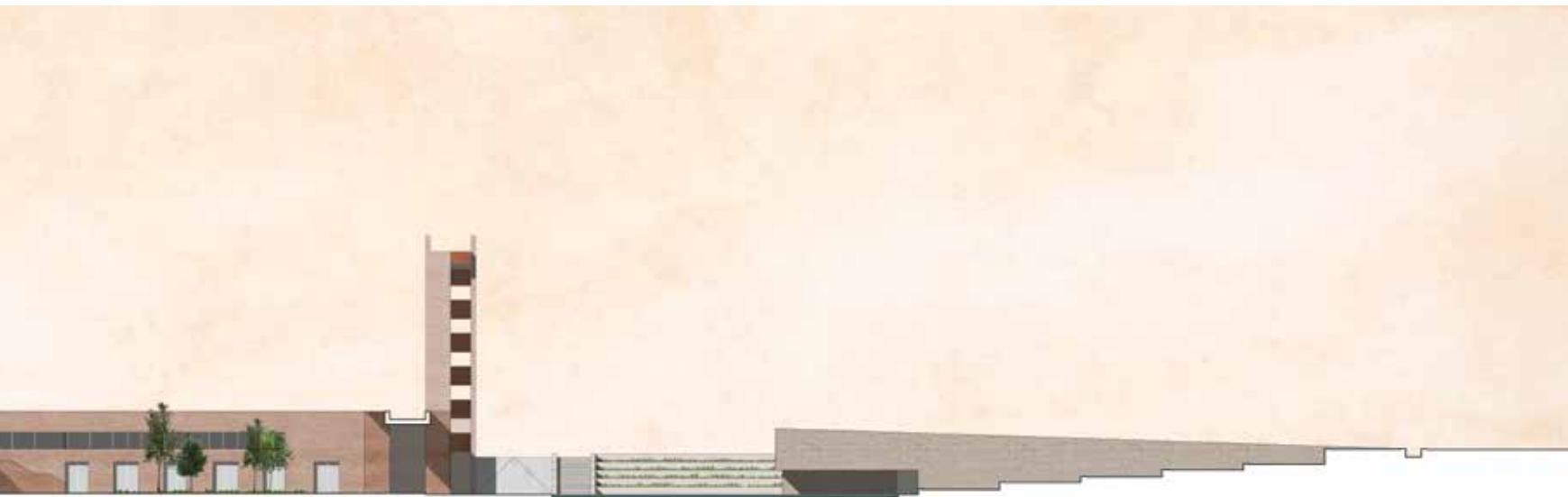
con la consistenza del suolo, quasi come se le sue architetture ne fossero delle vere e proprie concrezioni, molti dei suoi ambiti vanno ad allestire un particolare rapporto con una dimensione che potremo definire altra. Ovvero, come nel Pantheon costruito a Roma, Adriano ricercava questa stessa alterità attraverso lo sguardo rivolto al cielo da quell'unico foro posto in sommità della cupola, come a mettere in comunicazione l'uomo con tutti i possibili dei, negli spazi di Villa Adriana, questa ricerca è catturata fuori dai confini della Villa stessa. Ovvero, si sente l'esigenza di spingere il traguardo visivo dei suoi spazi, in un sapiente quanto calibrato dinamismo fatto di rimandi e ritorni sulle stesse direzioni affidando questa dinamica alla presenza costante di absidi ed esedre. In alcuni dei luoghi tipici della Villa, questi espedienti non sono sufficienti, perché l'esigenza ricercata dall'architettura pare proprio quella di fare fuggire questi traguardi visivi ben oltre la ristretta dimensione delle sue architetture, andando ad agganciarli ad una dimensione che si trova fuori dai confini del costruito, spesso legandola all'infinito in un solo punto e al cielo in tutti gli altri. Il luogo destinato ad abbracciare con un unico sguardo l'infinito è la torre-osservatorio di Roccabruna, mentre il Canopo, il Pecile, La Piazza d'Oro, per citarne solo alcuni, sono tutti luoghi nei quali l'architettura è conformata in modo da fare decollare lo sguardo verso la volta celeste, facendo risultare preponderante il rapporto con la dimensione aerea del cielo.











Sulla percorrenza interpretata di questi e altri temi, si è articolato un itinerario progettuale che, come richiesto dal bando, ha mirato alla prefigurazione di una possibile Grande Villa Adriana, tenendo in considerazione la riprogettazione di tutta la fascia situata tra la via Maremmana e il fiume Aniene che attualmente risulta urbanisticamente e paesaggisticamente molto compromessa, nonché il collegamento con la Villa D'Este di Tivoli e la progettazione di alcuni nuovi episodi architettonici da inserire nello specifico dell'area archeologica in relazione alle rovine.

In particolare, per meglio descrivere la complessità della proposta, vengono di seguito riportate le strategie compositive e le intenzioni progettuali relative ad ognuno dei suoi episodi progettuali.

Nuovi percorsi di accesso alla Villa

Tutte le azioni ipotizzate per questo progetto di creazione di una possibile Grande Villa Adriana, partono dalla prefigurazione di un nuovo sistema di accessi.

Nella proposta progettuale, il previsto nuovo nodo scambiatore viene collocato, come da programma, nella attuale area industriale posta lungo la via Maremmana in prossimità del corso dell'Aniene. Attualmente, quest'area si trova in uno stato di forte compromissione urbanistica e ambientale, letteralmente intasata da centri commerciali, distributori di carburante e depositi artigianali.

In particolare, l'idea che sta alla base del ridisegno di quest'area, che funzionerà come un vero e proprio Hub di interconnessione tra le parti, prevede la completa demolizione di tutti gli edifici attualmente esistenti e la sua completa rinaturalizzazione prevista con la creazione di un grande parco pubblico. All'interno di

questo tassello verde, emerge delicatamente come una sorta di intarsio nel paesaggio, la figura dello Hub, che prevede il portarsi sotto la quota di campagna della via Maremmana resa pedonale, che diviene così la colonna vertebrale dell'intervento.

In particolare, viene previsto la creazione di un grande parcheggio interrato destinato alle auto e ai bus dei visitatori, il cui ingresso è posto in continuità con la via Maremmana. Una volta lasciati i mezzi privati nel parcheggio, si arriva alla nuova quota dei percorsi di connessione dell'intero nuovo sistema, ovvero, quella posta a un livello interrato rispetto all'attuale quota di campagna. Da questa quota, le opzioni di salita alla Villa possono essere diverse, ovvero, percorrendo a piedi o in bicicletta i percorsi pedonali che attraversano il nuovo parco che va a colmare lo spazio tra lo Hub e la Villa, oppure usando una navetta elettrica su rotaia che collega i due episodi, secondo un disegno più rettilineo che si sviluppa a margine del parco.

Lo snodo di partenza di questa doppia possibilità di arrivo alla Villa, si concretizza nell'episodio architettonico che abbiamo denominato dei Nuovi Propilei, ovvero una piazza ipogea dallo sviluppo allungato, circondata sui suoi lati lunghi da porticati su cui si affacciano, oltre a parte delle nuove strutture ricettive previste, anche la nuova biglietteria della villa e la fermata della navetta. Il grande vaso pavimentato che forma il cuore dei Nuovi Propilei, viene concluso verso monte da un sistema di terrazzamenti verdi che hanno lo scopo di riportare la quota interrata della nuova piazza alla quota soprastante di campagna, accentuando così la prospettiva verso la Villa e verso il retrostante sistema montuoso. Questo sistema a gradoni verdi, contiene ai due lati i differenti accessi al parco agricolo e all'area archeologica. In particolare, di







fronte alla fermata della navetta, attraverso il porticato si accede alla nuova biglietteria della Villa, agli uffici amministrativi e direzionali e alla sede degli addetti alla custodia del nuovo sistema immaginato.

Per caratterizzare immediatamente a livello territoriale la collocazione del nuovo sistema di ingresso alla Villa, a lato dei Nuovi Propilei, viene immaginato un vero e proprio *landmark*, ovvero, una torre-belvedere, ottenuta da due lame in muratura di mattoni che contengono al proprio interno un sistema di salita in metallo, dotato di un belvedere pubblico in sommità, dal quale sarà possibile cogliere dall'alto la visione del territorio e le sue nuove relazioni.

L'intero progetto parte dalla prefigurazione di un nuovo sistema di accessi alla Villa. Ritenendo, infatti, l'accesso attuale insufficiente e fuorviante nella lettura delle innumerevoli presenze archeologiche che al momento formano l'immagine e la consistenza di Villa Adriana, si prevede che sia i percorsi pedonali sia il percorso meccanizzato, conducano entrambi ad un nuovo spazio, posto ai piedi delle costruzioni del Pecile. Da questo nuovo spazio ritrovato, pavimentato e sistemato a verde, luogo fra l'altro dal quale passava in origine il tracciato principale di arrivo alla Villa, si diparte un unico collegamento pedonale che si concretizza ripristinando l'originaria strada di accesso che correva lungo i margini della fabbrica imperiale. Ovvero, costeggiando verso sinistra le cosiddette Cento Camerelle, cioè quella porosa zoccolatura muraria impostata su livelli diversi che costituisce la *basis villae* verso sud e costeggiando verso destra i resti dell'Antinoeion.

Questa nuova viabilità, consente di entrare direttamente nel cuore della zona archeologica, ovvero, nell'ala ovest della Villa, attraverso le tracce dell'originario vestibolo d'ingresso che nelle intenzioni progettuali,

verrebbe dotato di una serie di pavimentazioni flottanti in legno che ne sottolineerebbero l'articolazione distributiva di elemento pensato per attuare il cambio di direzione ad angolo retto, ai flussi in ingresso. Tutto ciò consentirebbe di entrare direttamente all'interno del sistema cruciforme comprendente oltre allo stesso Vestibolo, le Grandi Terme, le Piccole Terme e il Canopo, al cui lato viene ipotizzato l'ampliamento e la ridefinizione architettonica dell'attuale Antiquarium, che ospiterà oltre alle varie collezioni artistiche, anche una serie di spazi destinati all'interpretazione dei diversi resti archeologici.

Mentre il sistema di ingresso attuale e l'adiacente parcheggio rimarrebbero come ingresso di servizio alla Villa, il progetto prevede un nuovo sistema di uscita, separato da quello di ingresso.

La scelta di posizionare questo nuovo sistema di uscita sul prolungamento del lungo muro di spina del portico laterale del Pecile, trova le sue ragioni dall'interpretazione della stessa essenza compositiva di questo spazio, dalla sua forma originaria ma anche da quella attuale. Ovvero, quella di una grande corte allungata, in origine circondata da portici, con il lato corto proteso sulla pianura, in modo da creare una forte assialità che in antico, data la sua conformazione piana posta più in alto rispetto alla valle, aveva l'effetto di cancellare l'orizzonte e alzare il punto di fuga direttamente al cielo. La condizione attuale non più di corte, ma di grande terrazza con un unico muro posto su un lato lungo, esalta questa dimensione di accelerazione visiva, traducendo simbolicamente l'idea dell'espulsione dallo spazio, accompagnando così, verso l'orizzonte e verso il cielo, il visitatore in uscita. Per questo, viene previsto di collocare come prolungamento del muro laterale del Pecile, una nuova







struttura formata da un doppio muro in laterizio coperta da una struttura vetrata, all'interno della quale i collegamenti verticali realizzati in metallo, mettono in comunicazione la terrazza del Pecile con la nuova piazza sottostante. Piazza, dalla quale sarà possibile scegliere se riprendere la navetta o imboccare i collegamenti pedonali che si snodano lungo il parco e che riportano alla piazza dei Nuovi Propilei.

Lo Hub di interscambio

Il tema funzionale dello Hub è quello dello scambio e dello smistamento dei flussi dal territorio alla Villa e viceversa. Esso, consente di filtrare ma anche di interconnettere, il territorio circostante con l'ambito dei resti archeologici della Villa Adriana.

Oltre al grande parcheggio interrato collegato con la via Maremmana, nei suoi spazi troveranno posto anche una galleria commerciale, tre strutture alberghiere di diverse categorie, una sala congressi, un centro per mostre temporanee e un foyer, oltre ad altri servizi di accoglienza e ristorazione.

Al mero tema funzionale, imposto dal bando, si affianca il vero nucleo sotteso dell'intera composizione, che deriva dall'interpretazione sensibile di alcune delle figure e dei temi ricorrenti presenti in Villa Adriana e nel paesaggio circostante, entrambi considerati come punto di mediazione tra natura e artificio.

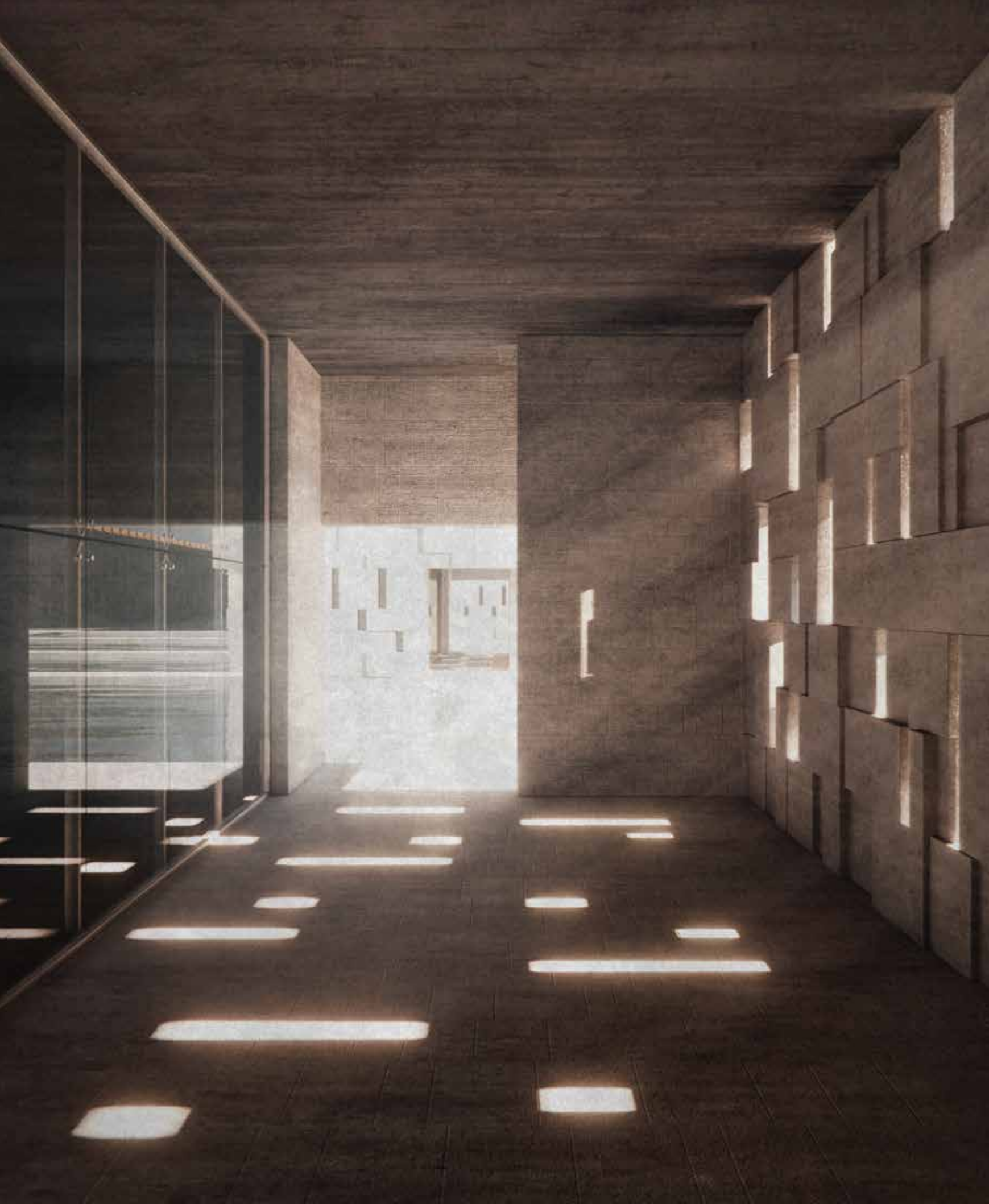
In particolare, il tema delle sostruzioni presente nella Villa, nella sua qualificazione di muro abitato, di spessore poroso e vitale capace di sostenere e ridisegnare la conformazione dei nuovi livelli, così come il tema della cava -figura dominante nel paesaggio circostante- che suggerisce la sottrazione della massa, quasi un costruire per atto di levare, vengono interpretati e confrontati in una generale composizione dall'inevitabile approccio

topografico. Il paesaggio si fa architettura e l'architettura si fa paesaggio, dunque, in una reciprocità che fa dello scavo e del riporto le operazioni progettuali costitutive nella correzione dell'andamento naturale del luogo.

Ne deriva una sorta di incisione planimetricamente inserita in un quadrato, al quale si innestano altri episodi che estendono e connettono lo Hub nelle varie direzioni. Al centro della nuova struttura, in posizione longitudinale ad occupare il sedime dell'attuale tracciato della via Maremmana, viene ipotizzato una sorta di composito cretto, quasi una spaccatura tra le due parti che si staccano e si guardano reciprocamente. Una fenditura caratterizzata alla base dalla presenza di una vasca d'acqua che scompone l'insieme in una porzione che cerca di dialogare con la Villa e in una porzione che cerca di dialogare con le cave, andando a prefigurare così, un nuovo e generale ambito nel quale la suggestione rincorsa è stata quella del formale che si unisce all'informale, il dionisiaco all'apollineo, ovvero, la geometria che incontra il paesaggio.

Su questi presupposti, tutta la parte del nuovo sistema ipotizzato rivolto a monte, offre il proprio affaccio sulla piazza d'acqua attraverso un tema reiterato di setti in laterizio, (contemporanee sostruzioni?, un moderno acquedotto?) che definiscono il filtro di un lungo e continuo porticato dal quale si accede alle differenti funzioni presenti nei volumi retrostanti. Con la loro continuità, i setti caratterizzano l'intera porzione dello Hub posto a monte, filtrando tutte le corti e i collegamenti gradonati situati tra le parti e definendo con un percorso pedonale in sommità, il limite delle coperture che vengono lasciate alla libera fruizione di verde pubblico.

La porzione opposta, cioè quella in corrispondenza dei collegamenti con l'Aniene, si prefigura come un insieme



di volumi di diverse altezze, angolazioni e inclinazioni di copertura. I singoli corpi di fabbrica, raggruppati ma anche separati da porzioni di verde inclinato, si elevano direttamente dallo specchio d'acqua, presentando dei fronti composti da una tessitura elementare di macro blocchi di travertino non sgrezzato. Una serie di ponti a pelo d'acqua, garantisce il collegamento tra le diverse sponde di questo lungo spazio pubblico ipogeo, che termina nei suoi lati corti con differenti sistemi di rampe in modo da connettersi con le soprastanti quote di campagna.

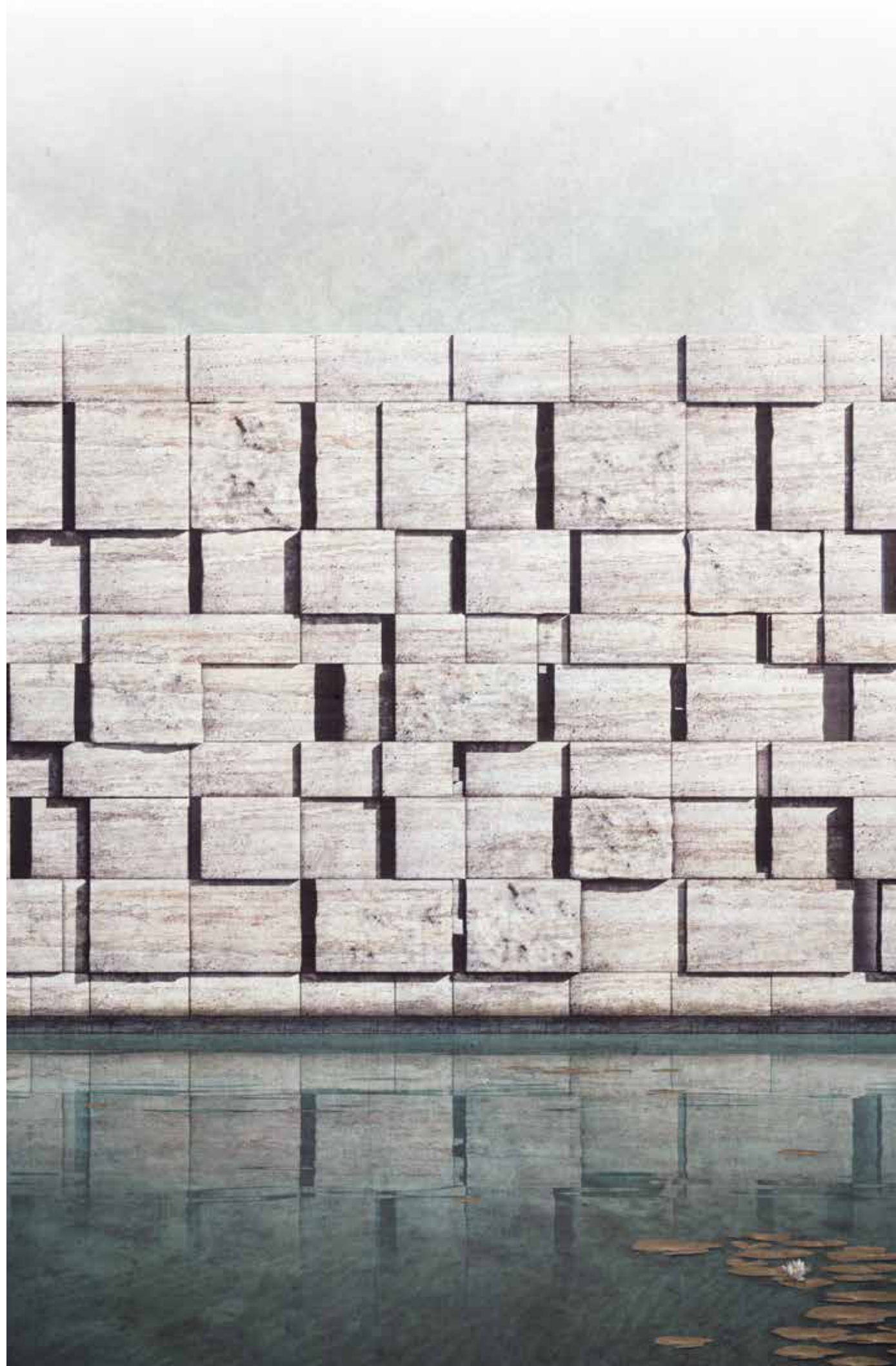
Come tutta la Villa Adriana, anche lo Hub è il frutto di operazioni di correzione e di riconfigurazione del terreno, in modo da creare una generale spazialità introversa, nella quale il senso dell'orizzonte viene sempre schermato dalla presenza architettonica che invece orienta la visione verso la sola connessione privilegiata con il cielo. E infatti, solo con il cielo e mai con l'orizzonte, ci si confronta nelle corti della galleria commerciale, nella corte rotonda su cui si affacciano le tre strutture alberghiere, nella piazza d'acqua e nelle due sistemazioni gradonate di raccordo con la via Maremmana.

Nel dettaglio, la galleria commerciale prevista come uno dei luoghi principali dello Hub, si sviluppa su due livelli e presenta i propri accessi sia dal porticato posto dietro ai previsti setti in laterizio, sia dal parcheggio

interrato esclusivo al quale viene collegata tramite delle passerelle pedonali, nonché da punti diversi della copertura a verde. Il suo volume è intervallato da tre corti aperte di diverse dimensioni che permettono di illuminare e arieggiare la profondità del corpo di fabbrica, mentre tutto il suo spazio interno è servito da una strada di solo carico e scarico merci che a livello planimetrico ha anche lo scopo di enucleare il volume quadrato dall'impianto generale.

Tra la galleria commerciale e i Nuovi Propilei, si collocano le previste tre strutture alberghiere. Diverse per qualità e dimensione degli spazi, ma tutte raggruppate ai margini di una grande corte circolare sistemata a verde pubblico, nella quale affiorano le tracce dei loro volumi, come ad esempio i corpi dei ristoranti sulle cui coperture sono sistemati spazi verdi con le piscine di pertinenza.

Sull'altro lato dei Propilei, trovano spazio il parcheggio parzialmente interrato, lo spazio congressi e lo spazio mostre. Tutti i corpi di fabbrica che formano questa parte, presentano la copertura verde direttamente connessa al sistema del verde pubblico, mentre giardini a gradoni, rampe e scalinate, conducono dalla quota di campagna al livello della piazza d'acqua. Essi, mostrano una controfacciata in blocchi di travertino che scherma uno spazio filtrante pubblico al quale si accede dai ponti.



Lungo Aniene e collegamento con Villa d'Este

Il sistema dello Hub, si conclude verso il corso dell'Aniene con la sistemazione dell'area dello storico Mausoleo dei Plauzi, una tomba monumentale cilindrica in travertino risalente ai primi anni del I sec. a.C. e successivamente trasformato nel Quattrocento in torre fortificata a protezione del limitrofo Ponte Lucano.

La nuova sistemazione viene pensata come un insieme di spazi verdi pedonalizzati che costituiscono anche l'avvio dei vari percorsi pedonali e ciclabili che risalendo il corso dell'Aniene, metteranno in collegamento l'area di Villa Adriana con quella di Villa d'Este.

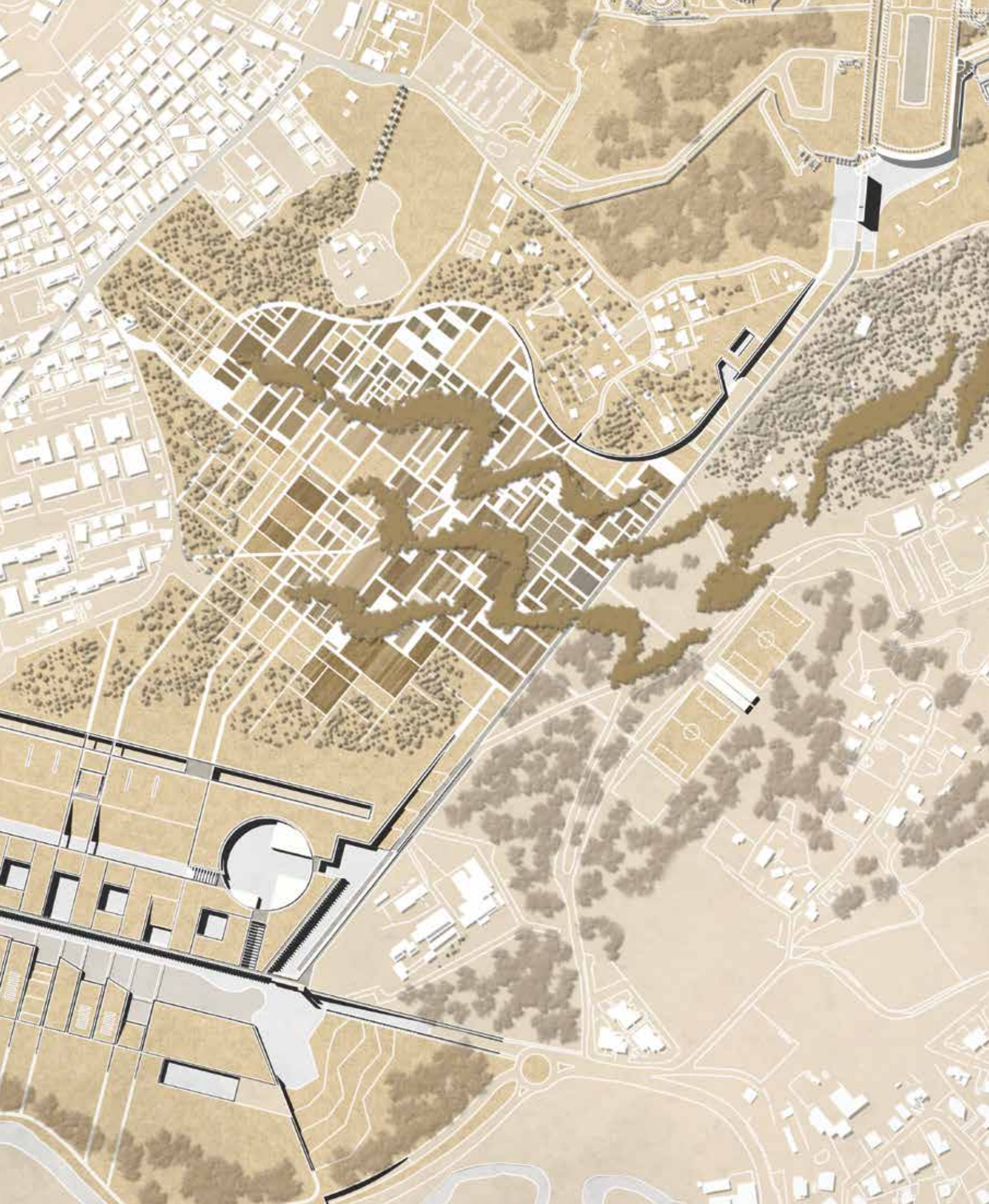
Il tracciato della nuova pista ciclabile e del collegamento pedonale, seguono l'andamento dell'Aniene, oltrepassano la Centrale dell'Acquoria e all'altezza delle Cartiere tornano sulla riva sinistra attraverso una nuova passerella, per arrivare poi al nuovo elemento architettonico di risalita. Tale elemento, anche se ipotizzato per collegare un dislivello molto più alto, ripercorre la medesima figurazione di quello ipotizzato

per il nuovo sistema di uscita dalla Villa Adriana, ovvero, un sistema di due alti muri paralleli in mattoni entro i quali trovano posto i collegamenti verticali, pedonali e meccanizzati, che conducono alla quota di un nuovo sistema pedonale che porta al piede delle sostruzioni dei giardini di Villa d'Este. Tale spazio, inserito nella naturale conformazione della collina, oltre alla nuova zona pavimentata su cui si raccolgono i flussi in entrata e in uscita dalla Villa d'Este, viene delimitato dalla volumetria parzialmente interrata del nuovo padiglione di accesso ai giardini di Villa d'Este. Tale padiglione, altro non è che una sorta di ciglio abitato nella collina, un angolo costruito che si ritaglia nella topografia del declivio, la cui geometria pura ed essenziale è ribadita dal segno altrettanto lineare di un lucernario che ne illumina gli spazi sottostanti. Da questo nuovo sistema, si ipotizza la presenza di una nuova rampa di collegamento che permette di connettere le quote della piazza con quella soprastante del giardino storico.



- PERCORSO MECCANIZZATO
- INGRESSO VILLA ADRIANA
- USCITA VILLA ADRIANA
- INGRESSO PARCHEGGI
- PERCORSI PEDONALI
- P PARCHEGGIO INTERRATO HUB
- P PARCHEGGIO DI SERVIZIO





Horti Adrianei

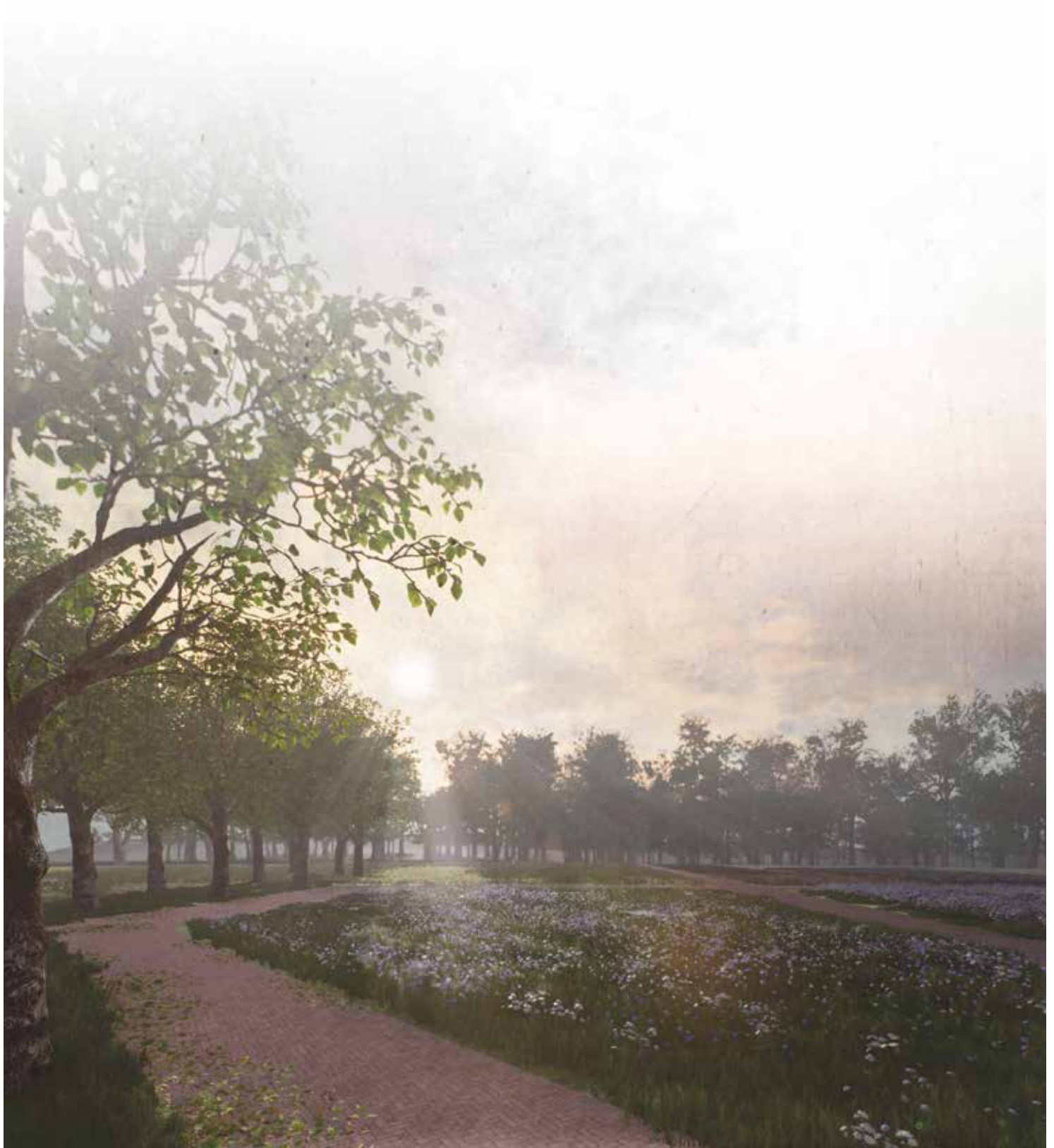
Tutto lo spazio esistente tra l'area di Villa Adriana e i Nuovi Propilei, era in origine destinato alle diverse coltivazioni agricole che davano sostentamento alla Villa. Con questo progetto di generale ridefinizione, tale ambito, individuato come lo spazio degli Horti Adrianei, viene coinvolto in un generale ridisegno di riqualificazione topografica ed ambientale. I temi di questo ridisegno sono i segni dei diversi collegamenti tra i Nuovi Propilei e la Villa. Alla "strada", ovvero il segno rettilineo del tracciato della navetta, si oppone il "sentiero", cioè il segno flessuoso del principale percorso pedonale, il cui dialogo dà luogo ad una dualità di relazioni che struttura tutto l'impianto compositivo della risistemazione. All'interno dello spazio definito da questi due macro-segni, si evidenziano le "stanze", ovvero, una serie di spazi verdi variabilmente articolati, coltivati e pavimentati, delimitati da collegamenti pedonali e tracce murarie che affiorano dal terreno in modo da creare una sorta di contemporanee tracce archeologiche. Il "sentiero" delimita l'estensione del "bosco edibile" formato dalla massa di ulivi ed altri alberi da frutto che costituiscono una sorta di cuscinetto tra il parco e l'edificato.

Nell'attuale conformazione geografica dell'area, la porzione degli Horti Adrianei costituisce l'avvio delle cosiddette "forre", ovvero di quelle conformazioni

topografiche formate da strette depressioni del terreno nel quale si accumula una rigogliosa vegetazione arborea e che costituiscono il carattere ambientale più evidente del territorio tra Tivoli e Palestrina. Nella nuova proposta, di queste "forre" viene ripreso il solo disegno planimetrico flessuoso di penetranti masse di verde, che estendendo nel parco agricolo la caratteristica dominante dell'intorno, divengono sia un motivo di aggancio, ma anche di dissonanza nel nuovo progetto.

Nella risistemazione altimetrica del parco ottenuta per piccole correzioni all'andamento del terreno, spicca una curva di livello che seguendo in parte l'andamento del "sentiero", si concretizza in un muro a retta in mattoni, lungo il quale, vicino al nuovo ingresso della Villa, si trova l'episodio della domus agricola, annunciata da un'unghiatura nel muro. Da questa interruzione, ulteriormente evidenziata dalla scala che si collega con il percorso in quota che corre lungo il muro, si accede ad un cortile più protetto nel quale si aprono gli accessi ai locali della nuova struttura. La domus agricola, infatti, è stata pensata come il luogo della trasformazione, della produzione, dello stoccaggio e della vendita dei vari prodotti agricoli del parco. Tutti i suoi locali, sull'interpretazione del modello storico della sua tipologia, si affacciano su cortili interni che divengono i fuochi compositivi dell'intera composizione.

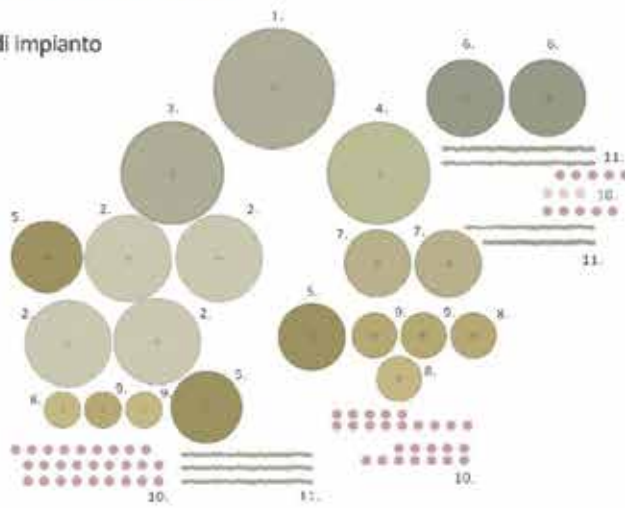






FOREST FOOD

Schema di impianto



Specie arboree

1. *Acer campestre* - Acero campestre
2. *Prunus avium* - Ciliegio selvatico
3. *Ulmus sp.* - Ulmo
4. *Quercus robur* - Farnia

Specie arbustive

5. *Cornus mas* - Corniolo
6. *Corylus avellana* - Nocciolo
7. *Crataegus monogyna* - Biancospino
8. *Rosa canina* - Rosa canina
9. *Sambucus nigra* - Sambuco comune

Specie tappezzanti

10. *Fragaria vesca* - Fragola di bosco

11. *Vitis vinifera sylvestris* - Vite selvatica

Sezione tipologica



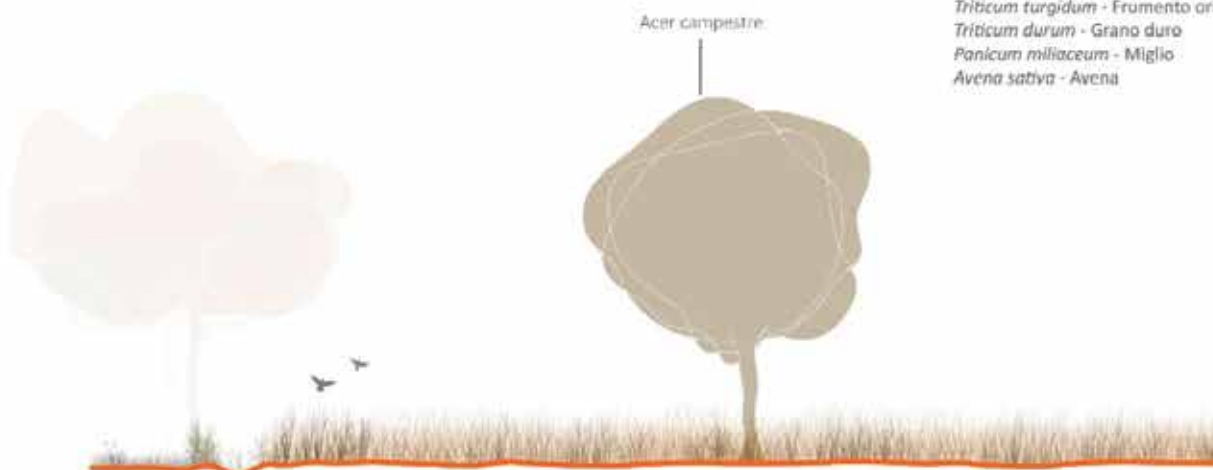
GRANI ANTICHI

Specie arboree

- Acer campestre* - Acero campestre
Ulmus minor - Olmo campestre
Quercus pubescens - Roverella

Specie erbacee

- Hordeum vulgare* - Orzo
Triticum monacocum - Farro piccolo
Quercus pubescens - Farro medio
Triticum turgidum - Frumento orio
Triticum durum - Grano duro
Panicum miliaceum - Miglio
Avena sativa - Avena



Sezione tipologica

LINGUE BOSCATE

Schema di impianto



Specie arboree

1. *Alnus glutinosa* - Ontano
2. *Salix* sp. - Salice, Varie specie
3. *Populus tremula* - Pioppo

Specie arbustive

4. *Sambucus* sp. - Sambuco

Sezione tipologica



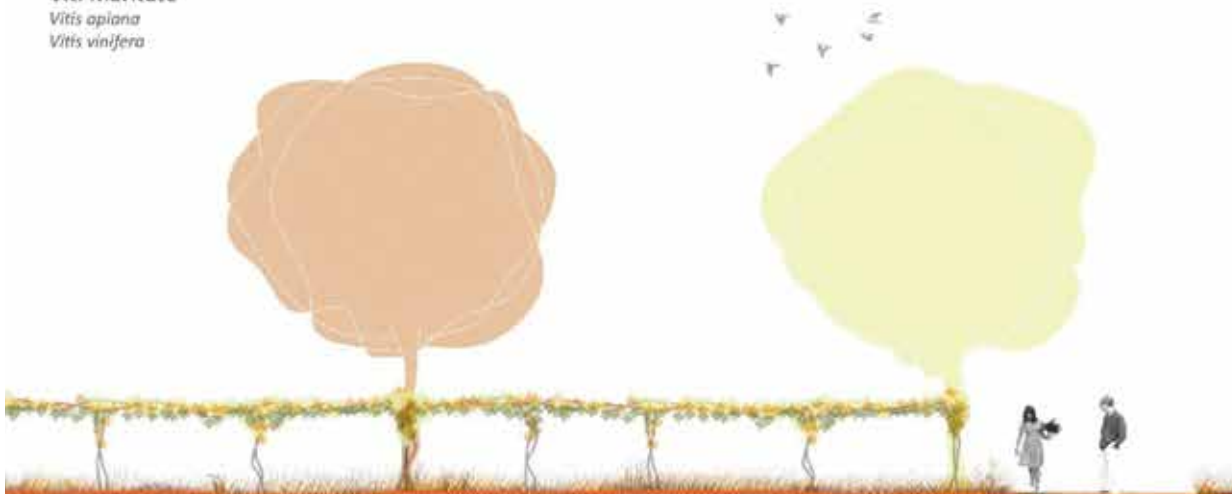
VIGNETO

Specie arboree

- Acer campestre* - Acero campestre
Ulmus minor - Olmo campestre

Viti maritate

- Vitis aplanca*
Vitis vinifera

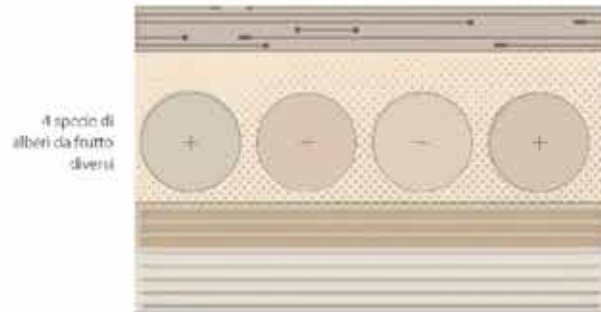


Sezione tipologica

40 piedi | 12 metri

PIANTE TESSILI, TINTORIE, OFFICINALI

Schema di impianto



Specie arbustive

1. *Linum usitatissimum*- Lino comune
2. *Linajola purpurea*- Linaria purpurea
3. *Lythrum salicaria* - Salicaria
4. *Borago officinalis*- Borragine
5. *Lupinus arboreus*- Lupino arbustivo
6. *Lupinus albus*- Lupino bianco

Sezione tipologica



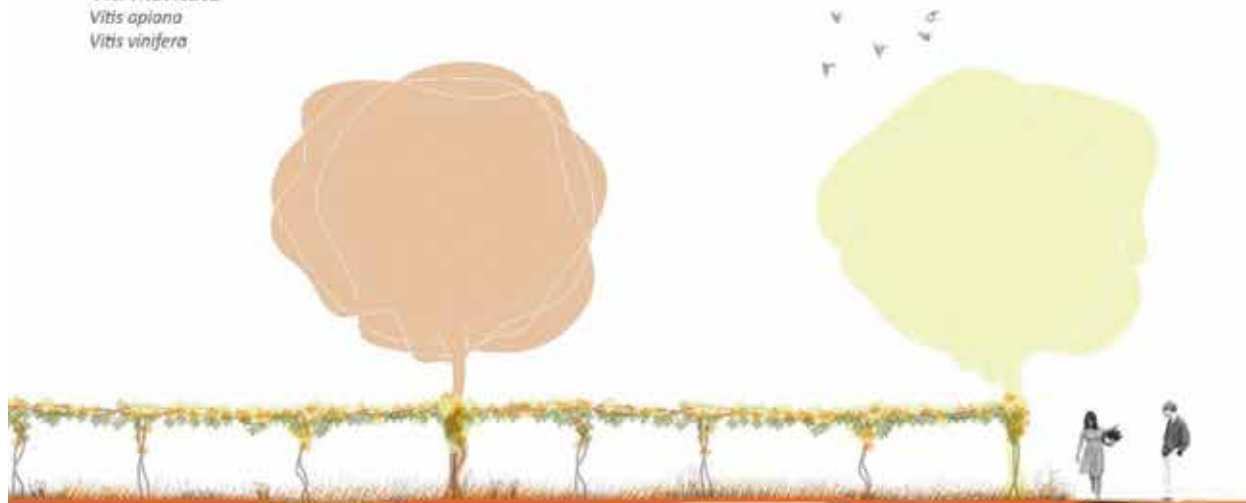
VIGNETO

Specie arboree

Acer campestre - Acero campestre
Ulmus minor - Olmo campestre

Viti maritate

Vitis aopiana
Vitis vinifera

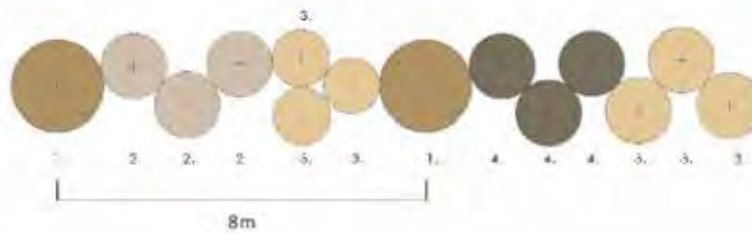


Sezione tipologica

40 piedi | 12 metri

SIEPE CAMPESTRE

Schema di impianto



Specie arboree

1. *Acer campestre* - Acero campe

Specie arbustive

2. *Cornus mas* - Corniolo

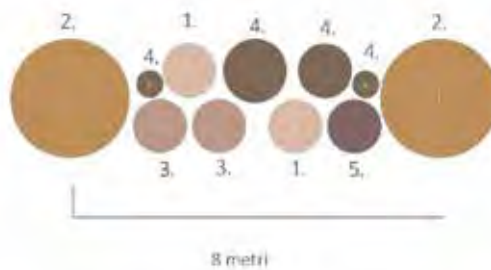
3. *Crataegus monogyna* - Biancosp

4. *Rosa canina* - Rosa canina

Sezione tipologica



SIEPE CAMPESTRE



1. *Fragula alnus* - Frangola

2. *Prunus avium* - Ciliegio

3. *Rosa canina* - Rosa canina

4. *Viburnum lantana* - Lantana

5. *Viburnum opulus* - Pallone di Maggio

Schema di impiar



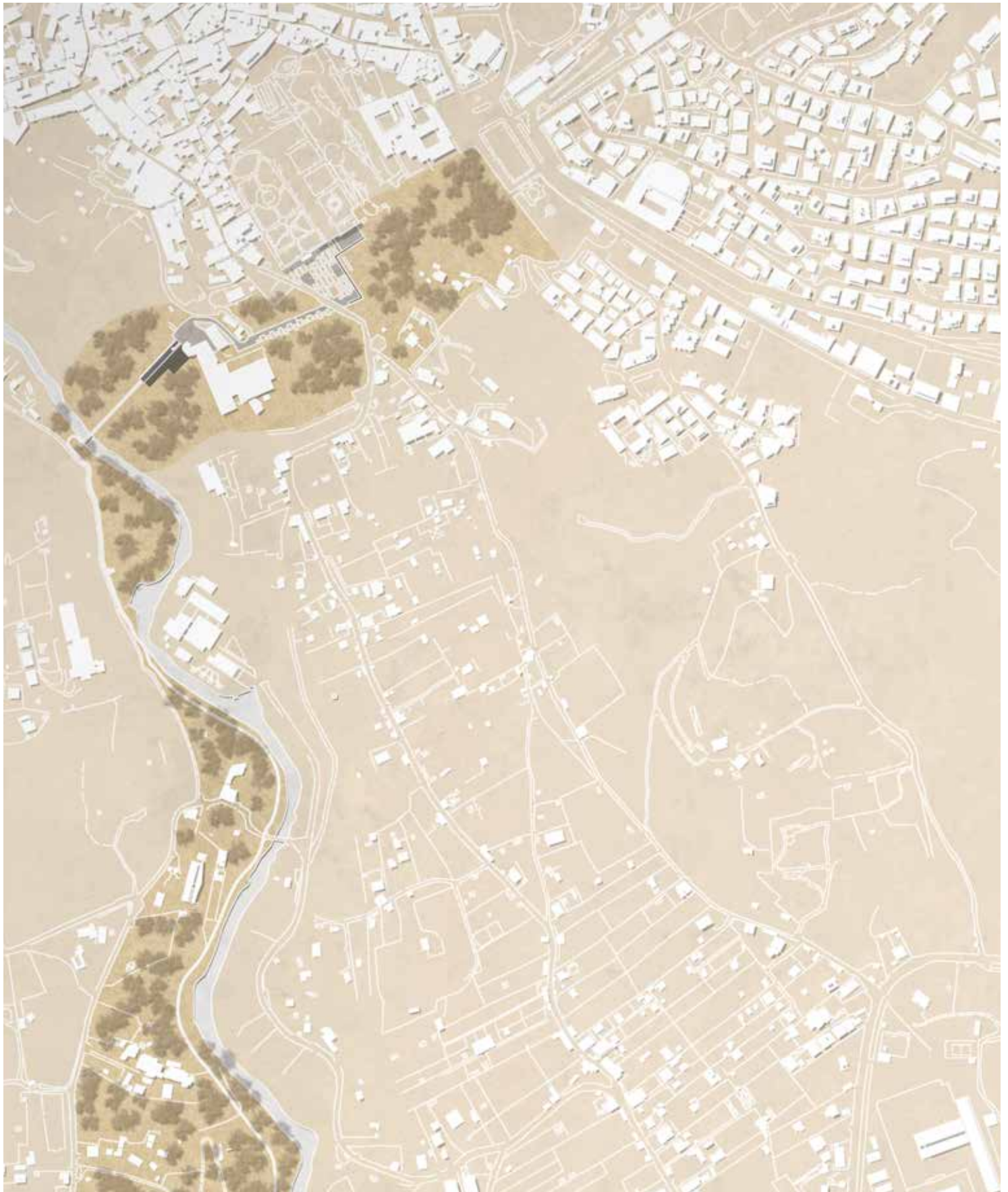
Sezione tipologica













Antiquarium

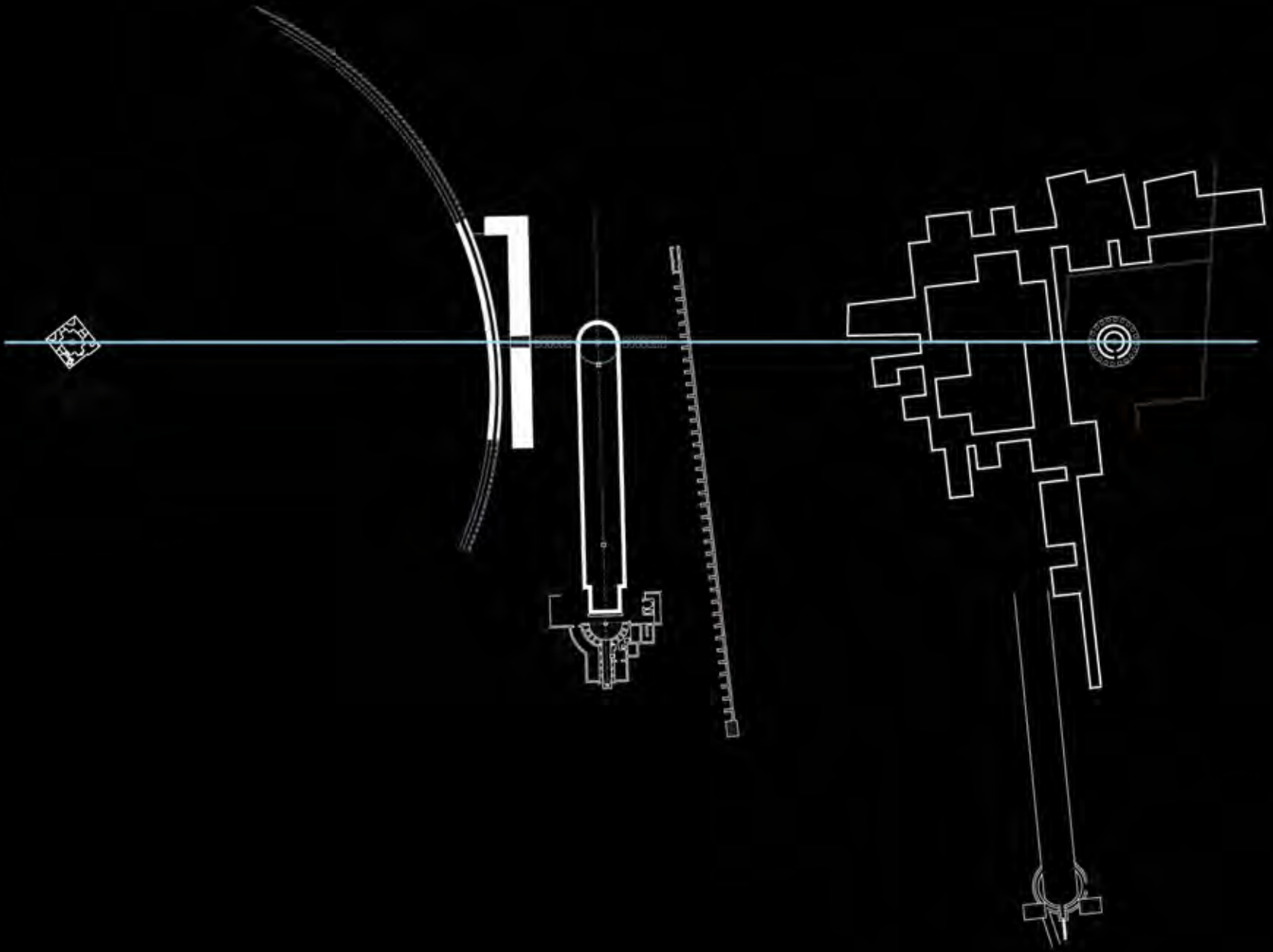
Oltre alla ridefinizione della zona di contatto tra la vasta area archeologica e l'abitato urbano cresciuto disordinatamente attorno, il progetto ha previsto anche l'ipotesi di due episodi architettonici da immaginare all'interno del cuore archeologico della Villa Adriana. Si tratta dell'ipotesi di ridefinizione e di ampliamento dell'attuale Antiquarium e della creazione del cosiddetto Think Tank, ovvero il nuovo villaggio a supporto degli studiosi di archeologia.

Sulla scorta di ricercare possibili geometrie sottese nella composizione dell'architettura della Villa, tutti gli interventi proposti all'interno della zona archeologica, hanno tentato di rintracciare un possibile ancoraggio geometrico e per questo partono da una medesima origine geometrica. Dalla lettura planimetrica delle tracce archeologiche esistenti, emerge infatti, come il centro della semicirconferenza che conclude il Canopo, il centro del tempio a Tholos e il centro della Torre di Roccabruna, siano posti su una stessa linea. Quest'ultima in particolare, riveste il ruolo di uno dei pochi luoghi della Villa pensati per la vista dell'orizzonte, per questo, interpretando questa volontà di "appropriarsi" attraverso uno sguardo circolare del territorio circostante, dal suo centro, si origina una circonferenza che va a definire l'impostazione formale del nuovo Antiquarium. Alla conformazione attuale fondata sulla reiterazione longitudinale di stanze contro terra, sviluppate in due distinte porzioni separate tra loro, si aggiunge un nuovo corpo convesso che definisce nuovi ambiti espositivi e nuovi collegamenti. Alla volumetria preesistente, messa in comunicazione con i nuovi spazi, si aggiunge in alzato un nuovo corpo, la cui linea continua di copertura, riporta ad unità le discontinuità dei fronti. Questo nuovo volume, quasi una "cassa" appoggiata sulla preesistenza,

viene rivestito in travertino e staccato dalla muratura in mattoni da un giunto metallico rientrato, che tiene i due muri sullo stesso piano ma separati da una profonda linea di ombra. La diversa altezza dei preesistenti corpi di fabbrica, determina una grande finestra verticale nel volume in travertino, che segnando anche il nuovo ingresso al museo e permettendo l'unica visione del Canopo dall'alto, individua l'asse geometrico di collegamento tra le parti.

I nuovi ambiti espositivi, sono caratterizzati da luce zenitale, come il grande spazio ad altezza variabile posto tra il muro convesso e il corpo di fabbrica esistente, dotato di una copertura vetrata intramezzata dal ritmo di travature in cemento armato. Tale spazio, vede aprirsi lungo la superficie convessa, una serie di nicchie espositive all'interno delle quali troveranno posto i gruppi scultorei delle collezioni. Anche la "cassa" in travertino presenta un'illuminazione zenitale, ottenuta tramite una serie di tagli nella copertura. La connessione tra vecchio e nuovo volume esprime l'idea dell'appoggio, per questo, oltre lo stacco è previsto anche che le murature della cassa, girino orizzontalmente in una sorta di doppia mensola con funzioni di appoggio per l'esposizione dei reperti, configurando una sorta di sezione ad omega.

A livello planimetrico, il nuovo segno semicircolare prosegue nella sistemazione del terreno retrostante, connettendo l'interno all'uliveto e ai sentieri di visita della Villa, mentre i raccordi tra la quota di ingresso a livello del Canopo e il terreno retrostante sono garantiti da gruppi scala che separano il volume dalla collina e creano ambiti di connessione, come nell'esempio del nuovo spazio trapezoidale creato a lato dell'Antiquarium e posto all'inizio del percorso per chi proviene dalla direzione del nuovo ingresso della Villa.

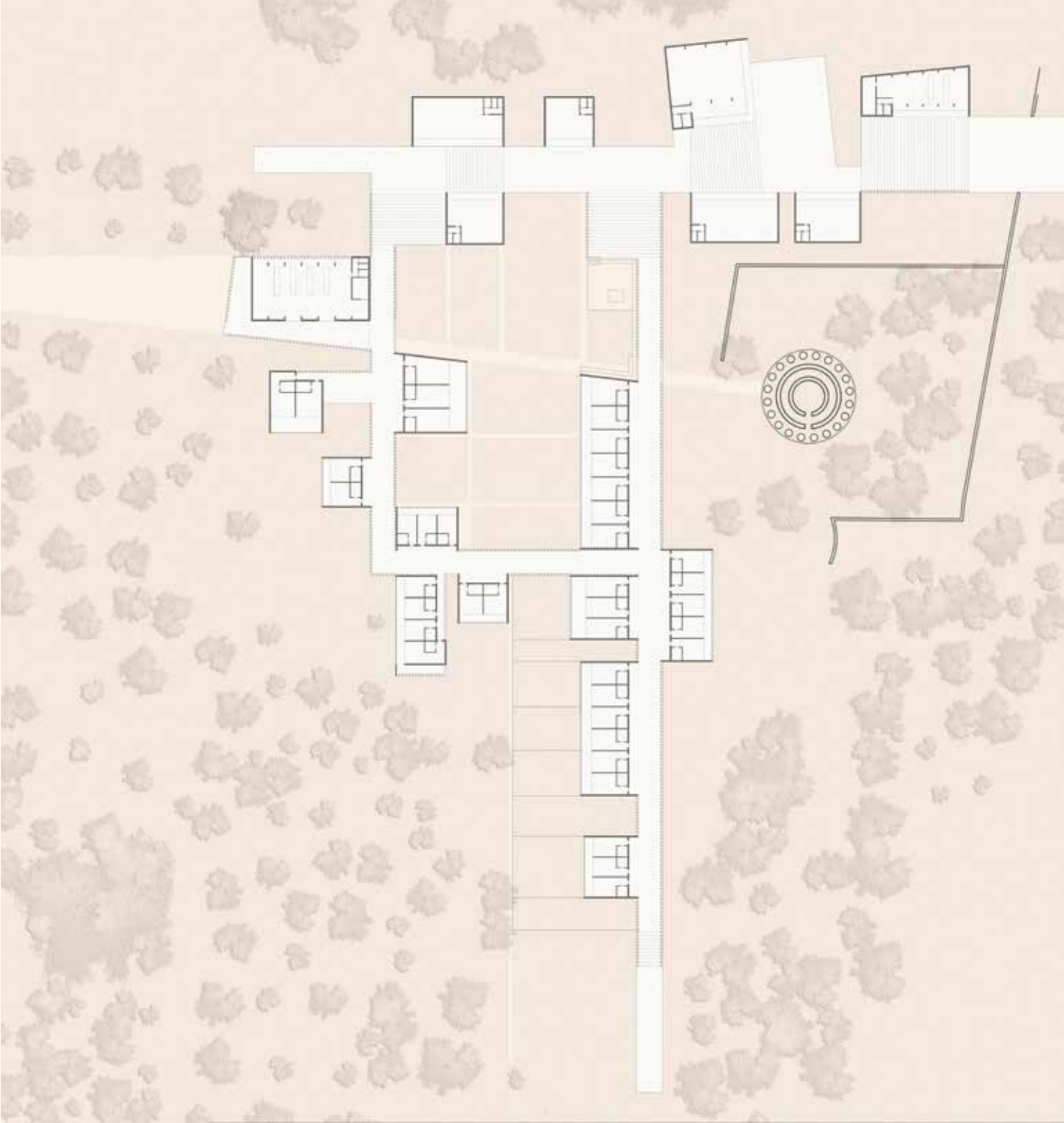


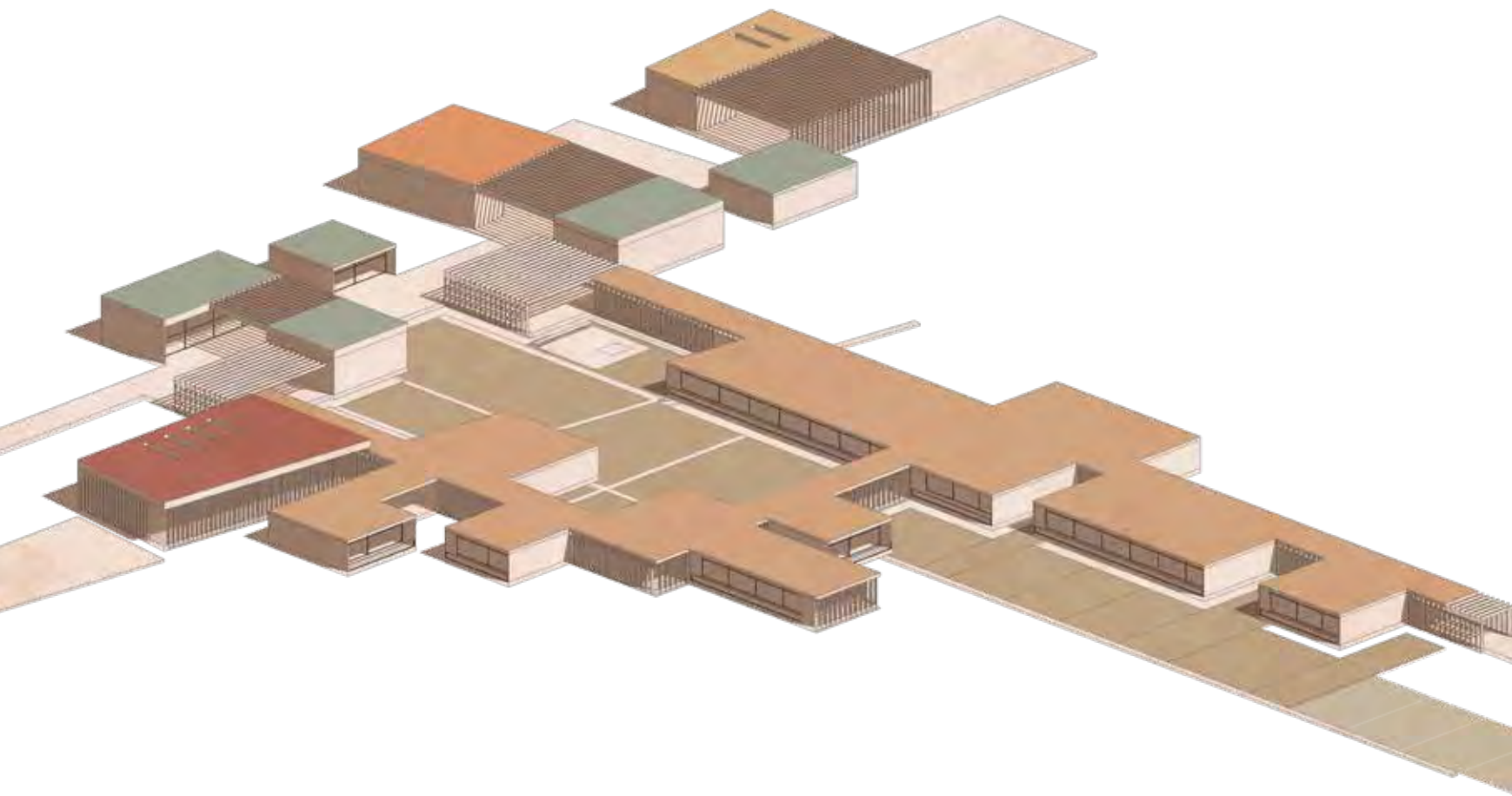
Think Tank

La linea che unisce Roccabruna, il centro della semicirconferenza che conclude il Canopo e la Tholos, è una geometria di riferimento nella composizione del Think Tank che diviene il segno attorno al quale si agglutinano i vari episodi architettonici che lo compongono. In particolare, si tratta di un aggregato di corpi di fabbrica che definendo una corte interna, si aprono e si connettono alle varie preesistenze archeologiche poste all'intorno. Seguendo la direttrice geometrica, dal piano del Canopo, attraversando le sostruzioni poste sul lato opposto all'Antiquarium, si sale alla quota dell'area dell'ex camping, percorrendo una porzione di terreno attualmente di proprietà privata, ma che nell'ottica di un possibile progetto di generale ridefinizione, si immagina venga acquisito all'interno dell'area della Villa. Tale direttrice, fa da spalla ad un insieme di corpi di fabbrica in legno destinati ad ospitare le varie funzioni previste dal

programma, sollevati da terra e appoggiati su fondazioni puntiformi, in modo da denunciare la completa reversibilità dell'insieme. Un accomunante tema di prospetto, basato sulla reiterazione di lame verticali in legno, impiegato per tutti i volumi, insieme ad un altrettanto accomunante uso di pergole e coperture piane, vuole contribuire a togliere l'effetto di un insieme di volumi singoli, ricercando invece, l'idea di un tessuto unitario dal punto di vista volumetrico e planimetrico, che pur con le sue integrazioni al verde esistente, mantenga una consistenza architettonica tale da porsi in dialogo con la forza delle presenze archeologiche della Villa. Per questo, la sua conformazione cerca relazioni con il disegno dell'esistente, come nel caso delle tracce del Plutonium, che geometricamente si connettono al disegno del principale spazio verde posto al suo interno e le tracce della Tholos, che divengono un fuoco compositivo a cui tende l'intera composizione di questa parte.















Nel 1781 Giovanni Battista Piranesi ci consegna la Pianta delle Fabbriche esistenti nella Villa Adriana. Una tavola che esprime appieno l'ordine perfetto tra l'uomo e Dio che è andato irrimediabilmente in frantumi in seguito alla profonda crisi della ragione classica innescata tempo prima da Palladio. Con le scoperte scientifiche e con l'affinarsi della tecnica, si assiste progressivamente all'affermarsi di un'oggettività che pare andare a soppiantare tutto quanto fino allora veniva inteso quale misura del soggettivo. Si profila così all'orizzonte, un mondo interamente misurabile, rilevabile, intelligibile e quindi ripetibile, interamente riconducibile alle certezze della formulazione scientifica. In architettura si assiste così ad uno strappo, forzato per mano di Piranesi e delle sue tavole delle Rovine e di Villa Adriana, nelle quali si annuncia con distacco questa fine annunciata. Brani di classicità, frammenti costruttivi, lacerti di architetture, accumuli e sovrapposizioni di segni, abitano le sue incisioni in una evidente necessità di rinnovamento.

In questa perdita di coesione attribuita fino a questo momento all'antico, si evidenzia la ricerca di un nuovo immaginario di riferimento, quindi la ricerca di un nuovo tempo di adesione al quale fare aderire l'architettura. La ricerca della "bellezza essenziale" vera dominante delle filosofie del tempo della scienza, diviene a poco a poco una sorta di metro di giudizio universale, estendendo la sua influenza anche al campo dell'architettura. Nell'epoca della conoscenza, nella quale entrano prepotenti anche le scoperte archeologiche, il presente che va a mimare il passato non pare reggere più il confronto estetico e linguistico con il vero passato, fisicamente ritrovato grazie alle campagne archeologiche e assunto a modello irraggiungibile di

riferimento assoluto, capace solo lui, di incarnare quella tanto rincorsa bellezza essenziale.

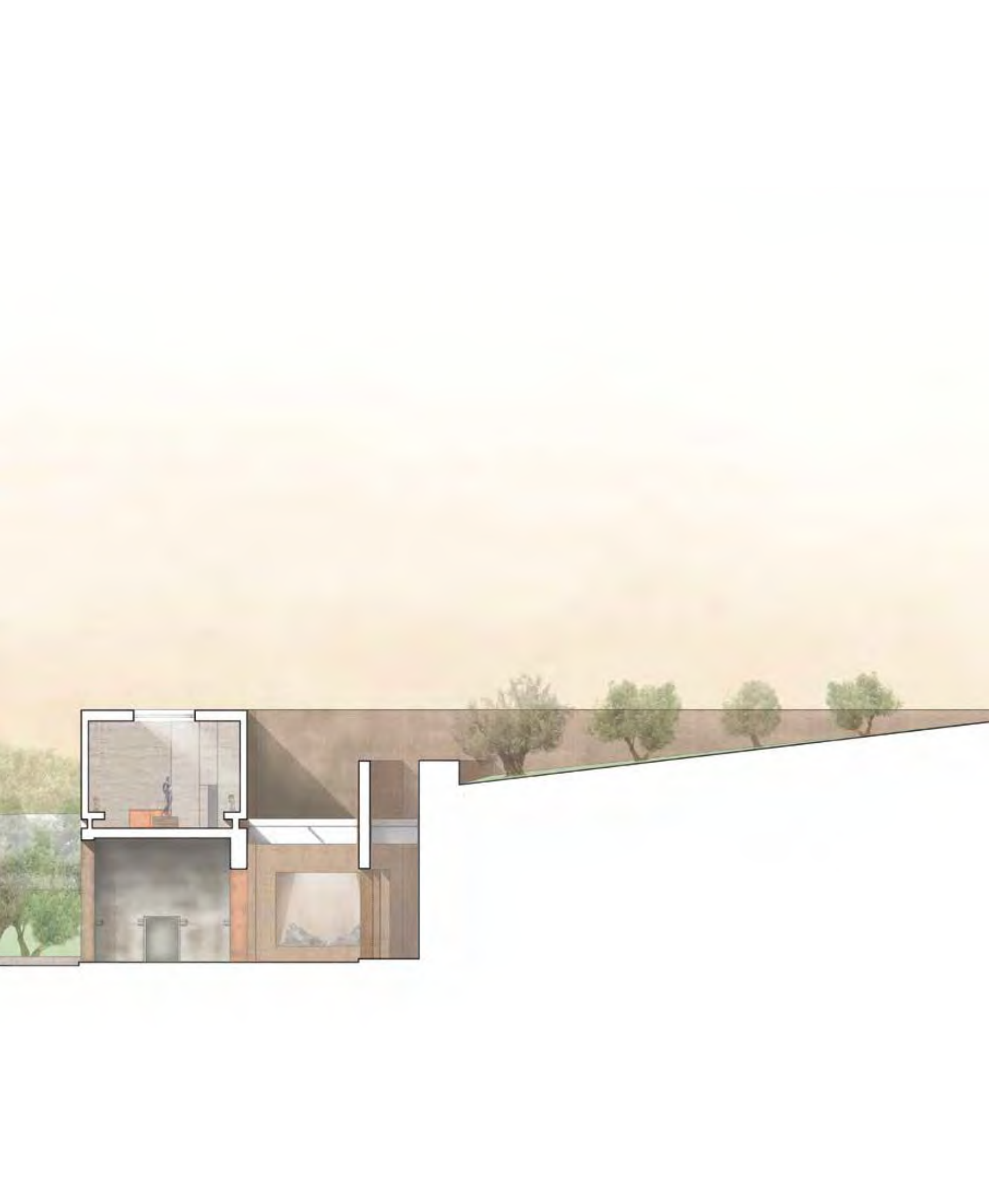
Da quando il passato ha cessato di essere mitico ambito di riferimenti, ma è divenuto un reale campo di esempi, diviene inevitabilmente il nuovo metro di giudizio e il nuovo parametro di valutazione e su questa venerazione dell'antico, possiamo dire che si arresta sotto certi aspetti, la stessa essenza di tutta l'arte. Dopo Winkelmann potremo dire, che non c'è stato più modo di rendere creativo il recupero del passato in termini compositivi e la lunga catena dei neo e dei post segnerà inevitabilmente questa rottura.

L'archeologia diviene dunque una disciplina che è espressione della conoscenza grazie alla quale il passato remoto va affrontato filologicamente secondo classificazioni, inventari, cataloghi, ordini e la tassonomia come mezzo per comprendere il tempo presente nell'architettura del passato. Un passato narrato in particolare dalla consistenza fisica delle rovine archeologiche che per loro natura sono impossibilitate a restituire l'interesse dell'opera ma solo un frammento di un'unità andata irrimediabilmente perduta. Nella loro condizione parziale, la rovina archeologica, ha tuttavia, la capacità di fare vedere qualcosa che forse l'architettura non è in grado di mostrare, ovvero, insieme alla suggestione della sua forma può restituire anche il suo contemporaneo funzionamento, come se la pelle e la vertebra dell'edificio fossero simultaneamente mostrati in un'immanenza che porta dritta alla sostanza dei principi compositivi, costruttivi e geometrici dello spazio.

Quindi, un potere immenso, questo per l'architetto contemporaneo, in grado di entrare dritto nella stessa essenza dello spazio, basata su un tempo puro, formato dai suoi molteplici passati e dalla sua perduta







funzionalità, capace di veicolare un tempo fuori dalla storia che meglio aiuta a comprendere il presente.

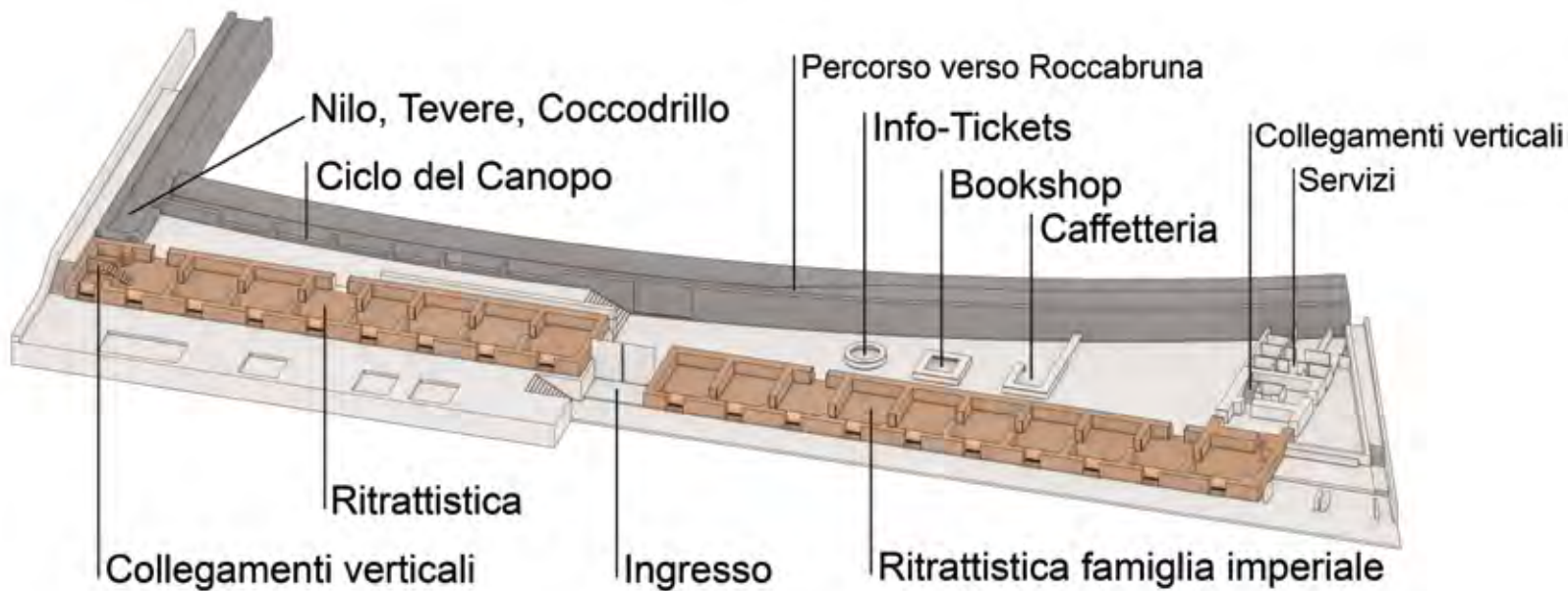
All'architetto contemporaneo, di concerto con l'archeologo, spetta il compito di pensare un progetto per la conservazione e per la valorizzazione delle rovine archeologiche in modo da cercare di restituire un senso all'opera sottratta dalle sue ragioni originarie.

Per questo, ci è apparso fuori luogo sviluppare un progetto che tenti la sola restituzione filologica del reperto, la sua sola chiarificazione formale, senza cercare di precisare anche le sue molte altre implicazioni. Ci è parso quindi, doveroso, soprattutto per quanto riguarda la museificazione della rovina archeologica, cercare di appurare ragioni, intenzioni e ruoli non più attualmente manifesti, cercando di mettere in evidenza relazioni e legami che a suo tempo hanno creato l'unicità dell'architettura sulla quale oggi noi poniamo il nuovo interesse. Un interesse, come già detto, che non è esclusivamente documentario e diacronico, bensì sincronico e legato alla condizione sovrapposta delle varie stratificazioni.

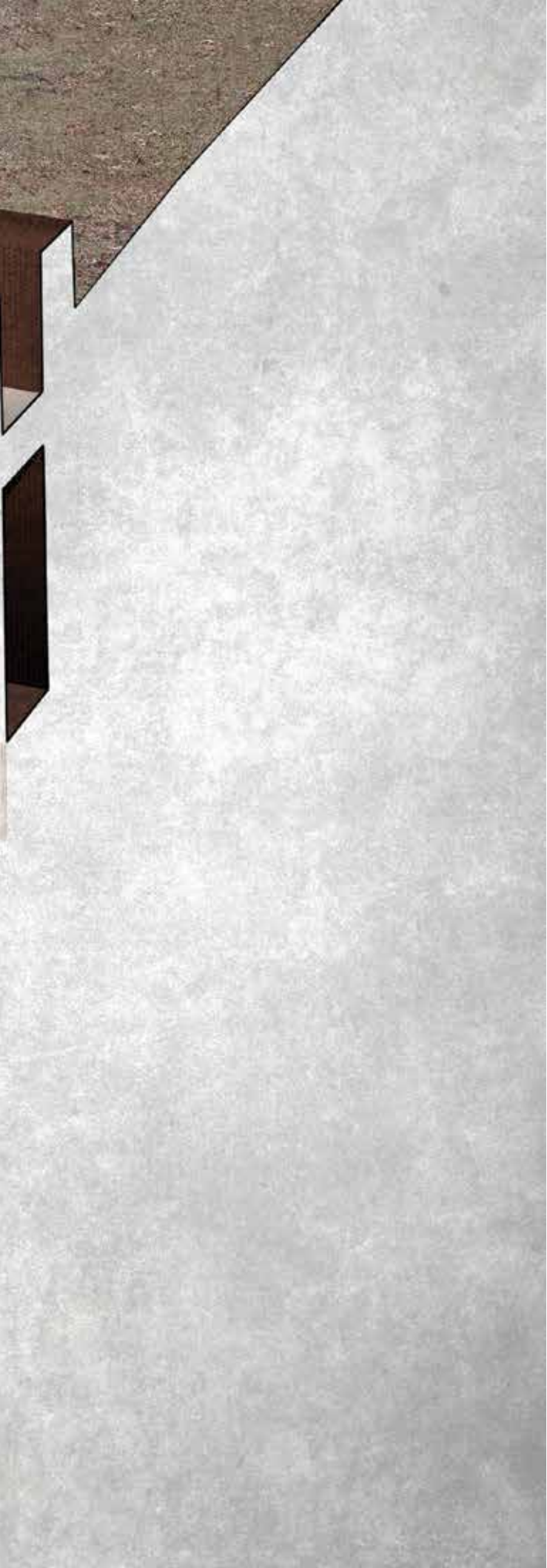
Attraverso la pratica dell'analisi e poi dell' analogia, dell'allusione e della rammemorazione, quali componenti di quel più generale processo di interpretazione, l'architettura contemporanea posta in relazione ai contesti archeologici, dovrebbe riuscire a ripristinare colloqui che il tempo ha necessariamente interrotto, in modo che i nuovi frammenti proposti, possono dirsi "assonanti" nei confronti delle preesistenze. Ma sopra a tutto, si è cercato di far sì che il progetto di musealizzazione in situ, non sia solo un progetto di opere che sono al servizio dell'archeologia, ma un vero progetto di reciprocità tra essa, la nuova architettura e il contesto, in modo che insieme possono andare a formare un nuovo fatto progettuale, una

nuova ed inedita entità architettonica nella quale immediatamente riconoscere tracce di reciprocità e di appartenenza tra i vecchi e i nuovi frammenti. Quindi, crediamo che non basti che il progetto sia in grado di declinarsi al meglio alle specifiche caratteristiche delle rovine archeologiche, non è sufficiente che diventi l'ulteriore frammento assonante tra i molti frammenti, ma dovrebbe riuscire a "mettere a sistema" tutto il patrimonio di dati, sensazioni ed esperienze che di solito non solo accompagnano, ma "fanno" il tema dell'archeologia.

Al progetto contemporaneo, dunque, spetta il difficile ma stimolante compito di dare nuova vita alla rovina archeologica, tenendo sempre a mente come all'interno di qualunque processo ermeneutico, siano sempre i principi l'oggetto dell'interpretazione e mai le forme che dei principi ne sono solo il veicolo. Principi che possiamo intendere come basilari del valore artistico di ogni opera della quale dovremmo riconoscere l'unicità che non è solo quella documentaria, bensì soprattutto la sua narrazione spirituale. Ogni manufatto architettonico, e con se ovviamente anche le sue rovine, non è sola pura costruttività e neanche pura essenza di spazio, ma un coacervo di entità diverse capace di portare con sé un valore immateriale la cui percezione può avvenire per mezzo della coscienza umana solo nel presente. Quindi, attraverso il progetto dell'architettura contemporanea pensato in relazione alla presenza archeologica, anche l'archeologia potrà definirsi nuovamente non solo come un'espressione della conoscenza legata a principi di conservazione e recupero, di tracce di memoria, bensì come una vera arte della sedimentazione, nella quale i diversi lacerti portati in luce dal passato, vengano messi in campo con un una prospettiva dinamica di relazione. Il tutto in una







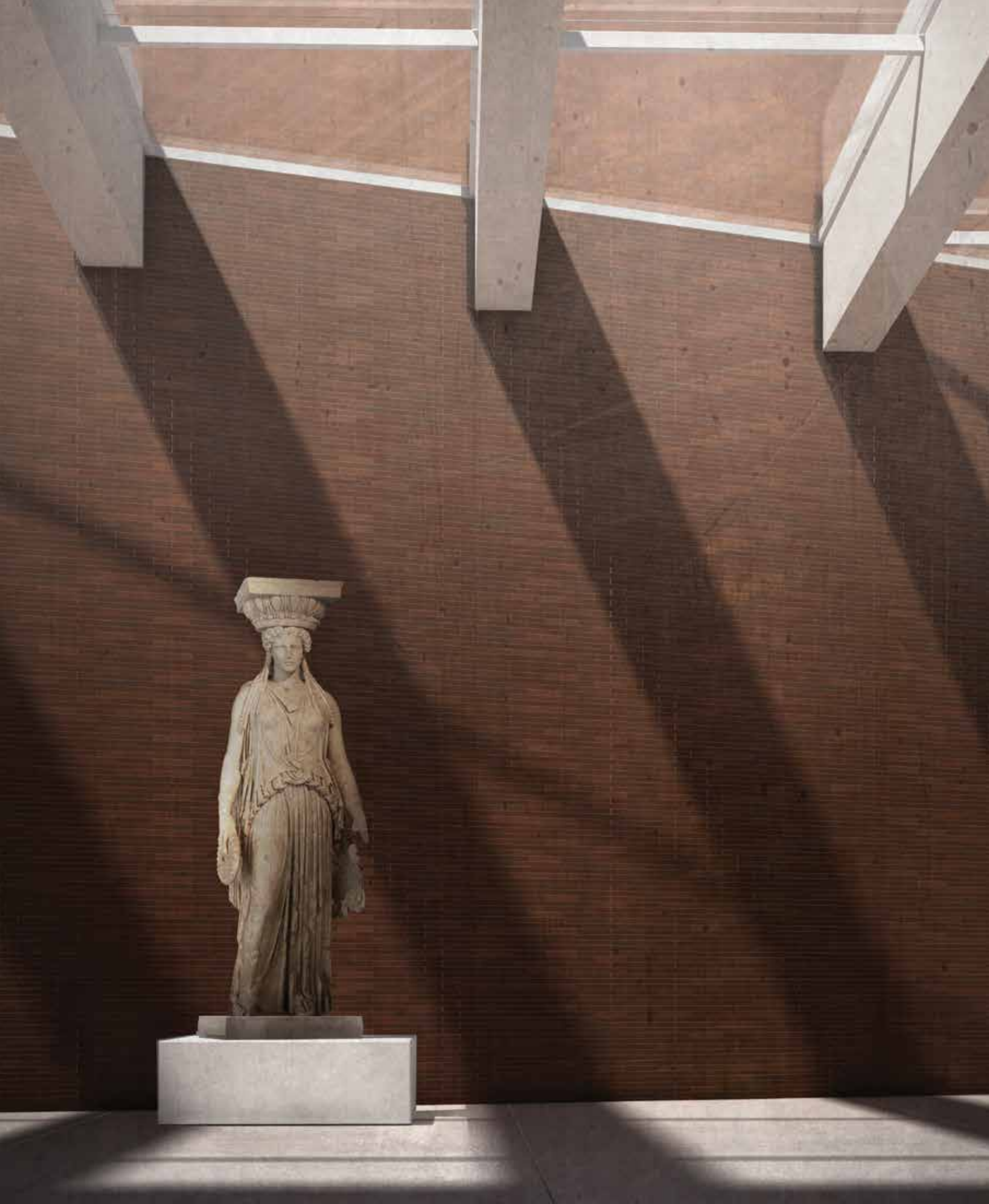
visione capace di innescare il processo interpretativo su cui si basa il progetto contemporaneo in relazione alla presenza archeologica, in modo che si possa impostare il riconoscimento della rovina nella sua fisicità e nella sua duplice polarità storica ed estetica in previsione della sua auspicabile “trasmissione al futuro”.



















CARO COMMITTENTE

Cecilia Maria Roberta Luschi

Università degli Studi di Firenze

Il concorso di idee a cui abbiamo partecipato, ci ha offerto una occasione unica di fare veramente architettura. Il bando ha preteso in definitiva di porre noi architetti del terzo millennio nelle esatte condizioni dell'architetto di Villa Adriana. Il nostro committente era lo stesso Adriano che ci chiedeva di rivitalizzare la sua ancora enigmatica villa, di progettare senza vincoli, senza limitazioni. Dobbiamo sbancare una collina per fare il Canopo? Si sbanchi se esso è necessario a concludere un discorso architettonico.

Cosa avrebbe mai voluto, ci siamo chiesti, il nostro committente? Come avrebbe interpretato con pietra e mattoni la sua visione del mondo contemporaneo? Quale sarebbe stato il vero filo conduttore del nostro progetto?

Non si ha intenzione di entrare nei meandri delle interpretazioni date alla villa nei secoli, o dare giudizi sui grandi studi specialistici; tuttavia da architetto devo oppormi vigorosamente all'idea che Villa Adria-

na possa essere frutto di capricci diacronici e di eclettismi culturali.

Noi architetti sappiamo bene che un programma costruttivo è pensato nella sua totalità e pianificato mattono su mattone, e ciò non è un eufemismo.

Quindi, mio caro Committente, spiegaci ora cosa pretendi da poveri manovali del mattone, che visione deve permeare questo tuo pensiero di Architettura nel nostro confuso terzo millennio.

Direi che in prima istanza come maglia rigida ed inalienabile vi è posta la romanità, una romanità dell'impero che vuol dire porre al centro Roma o chi la rappresenta. Cosa potrebbe dire essere un imperatore al giorno di oggi? Domanda che può sembrare anacronistica ma che ha inaspettati riscontri pratici e significati attuali. Potrebbe voler dire rivolgersi ad una forma culturale che si porti dietro il passato e guardi al futuro. Sì! Certo! Enea, che porta sulle spalle il padre Anchise, il passato, e per mano il figlio

Ascanio, il futuro. E quale tipo di cultura potrebbe sopportare un tale peso?

Beh, non si tratterebbe certo di preferire la cultura romana in luogo di quella greca, oppure di scegliere fra la cultura egiziana o quella micenea; ed allora, cosa vuol dire oggi avere una visione culturale capace di sopportare una società variegata e multiforme spesso in conflitto interno per istanze sociali ed etiche profondamente diverse?

Mio caro architetto, forse mi direbbe Adriano, esattamente come un paio di migliaia di anni fa; se guardi al passato puoi trovare tutte le risposte, basta attualizzarle e scegliere radicalmente una posizione che sia chiara e coerente.

Alessandro Magno, quel giovincello, che fu deciso a difendere la sua cultura greco macedone, si spinge sino in India e da allora per secoli l'oriente persiano, la gente siriana e tutto il nord africa parlarono greco.

Scusate cari storici se così si riassume l'epopea di quell'uomo che tanto fece arrabbiare Diogene di Sinope a tal punto da fargli dire: "Scostati un poco dal sole". Caro cinico Diogene nemico di Alessandro e dei giovani che devono capire la tua filosofia, come mi manchi ora!

Ma torniamo al nostro committente. Abbiamo capito che Alessandro è un esempio per il programma culturale e di attività architettonica, dunque ti sei ispirato a lui ma con un progetto assolutamente nuovo ed innovativo, non è una idea divulgativa di una cultura ma un'idea di sincretizzare il meglio di varie culture tenendo salda la grammatica espressiva della romanità.

Non vale sapere se hai messo in pratica l'analemma di Tolomeo per la tua villa, vale sapere cosa hai fatto nella vita, peregrino nel tuo impero ed affannato a fondare città e lottare contro quel sinistro monoteismo che ti pressava da oriente.

Elia Capitolina, Gerusalemme quella città rifondata secondo il principio di avversità al monoteismo, contro quel popolo strano degli ebrei ed ancor più contro quei pazzi dei cristiani. Gli uni amavano Dio più di ogni altra cosa gli altri amavano il prossimo più di Dio, non poteva essere cosa buona per l'impero romano un credo così declinato!

Quante cose sono cambiate da allora, caro Adriano non saprei dire; potrei tuttavia affermare che a guardar bene, anche se scrivo su un computer e disegno con un mouse, in vero, nulla è cambiato!

Riscopri oggi la tua attualità e cerco di capire il tuo progetto, lo intravedo nella valle di Tempe, nel Canopo, e nel teatro marittimo; già, questi sono i nomi che abbiamo dato alle parti della tua villa. L'abbiamo sezionata parcellizzata, scavata e studiata sino nei bolli dei mattoni. Quanti marmi hai portato dall'Egitto, dalla Siria e dai quattro angoli dell'impero. Riflettiamo e qualcosa l'architetto inizia a percepire. L'Egitto di Alessandro e dei Tolomei, la Grecia di Atene e dei suoi filosofi, la elegante Corinto e poi l'Arcadia coi giardini pensili e vasche d'acqua viva. Tanto villa d'Este, lì vicino, ti deve!

La cultura costituisce il paradiso nell'arcadia di Villa Adriana. Forse ho capito mio caro committente; devo rivolgermi ad una cultura incredibile e sopita, una cultura che è sempre stato lì davanti a noi e che circonda quel mare nostrum di romana memoria. La chiamerei Cultura Mediterranea se posso prendermi l'ardire di imitare i greci e porre in mezzo alla certezza della terra ferma quell'organo vivente fatto di acqua traditrice che è in "medio-terrae".

Quindi dopo lungo riflettere e dopo maldestre associazioni di pensieri e qualche regressione indulgente a ricordi personali, il tema del progetto si è squadernato davanti ai nostri occhi.

La cultura Mediterranea è ciò che può essere accolto senza strumentalizzazioni in villa adriana.

Quindi ecco i propilei che da valle ci accompagnano nella salita del colle dove poggia sontuosa la villa, ecco il museo di alessandrina memoria, imponente grave e pronto nella sua finitura a travertino a guardare il canopo e il serapeo come se fosse passato un attimo. La passeggiata salutare lungo il Pecile, si riverbera nella connessione delle parti della nuova architettura, un muro in non mattoni per marcare la soglia del tempo ma colloquiare con quella idea che ci accomuna, la cultura mediterranea.

Linee nette, asciutte, piani taglienti e squadrati a definire le prospettive e nel contempo a marcare lo spazio ed il tempo. Gli orti non sono solo luoghi della fatica umana ma sottolineano come l'arcadia oggi è divenuta quel paradiso in cui l'uomo deve faticare per trasformare la foresta in giardino. Già, caro Adriano, siamo quasi tutti monoteisti, Apollo e Venere, insieme ai satiri e alle sfingi, quelle non identificano più la nostra contemporaneità, li abbiamo messi nel Museo, quel Museo di Alessandro con la Biblioteca, luoghi che ancora oggi sono capiti e abitati dalle tracce dell'espressività della cultura. Sono quei luoghi unici dove una persona si pone senza ideologia di fronte al suo passato, spesso attonita davanti a tanta bellezza. E quindi il museo sorprende con luce zenitale che schiaccia le ombre quasi a rifiutare un passaggio temporale della luce, per poter affermare un tempo assoluto in cui sia immersa la mirabile statuaria. Luogo di protezione e di affetto per ciò che un tempo parlava in modo esplicito direttamente alle coscienze degli uomini. Anchise come vedi lo abbiamo caricato sulle nostre spalle, ma le gambe affrontano ormai passi ben diversi e a ritmi più serrati. Quindi il ritmo contemporaneo si sincipa rispetto a quello della villa. L'intercolumnio è ab-

breviato rispetto al canone, e il pilastro si compone esclusivamente della sua funzione possente e portante, niente indulgenza al decoro, solo ritmo che vuole accompagnarci il più presto possibile alla tranquillità dell'Antinoeion ed entrare nella villa.

Il mio compito da architetto in parte è stato assolto, capire che Alessandro vuole grecizzare il suo impero portando con sé un'etica tutta greca, infatti non uccide la moglie di Dario e ne sposa la figlia. Alessandro aveva un progetto politico a lunga scadenza e quindi fonda città e declina secondo gergo locale le espressioni canoniche di bellezza dello ionico, dorico e corinzio. Adriano fa sua questa visione ma non espande la romanità culturale ed espressiva, sull'identità romana cardo decumana impernerà la cultura greca ed egiziana. Mantiene una centralità netta, con una gerarchia che conferisce ordine e orientamento, ed anche lui fonda città per tutto il mediterraneo, dall'oriente al nord africa, e vuole sinceramente arrivare ad una unica espressività.

La lettura che deriva dal fatto architettonico lascia poco alla fantasia. Il compito assegnatomi di trovare matrici geometriche dell'impianto e significato delle relazioni che vi intercorrono ha offerto alla nuova progettualità riferimenti saldi come i muri, i pilasti e le calotte di villa Adriana. Lo studio geometrico della forma, non vuol dire arrivare a spiegare una forma, ma significa conferire alla forma architettonica il significato del progetto, del progettista e del committente.

Lo studio ha portato a verificare l'esistenza di un progetto molto preciso ed accurato che spiega la costellazione di Antinoo e dell'Antinoeion dove l'obelisco segnava all'orizzonte celeste il sorgere dell'Aquila e di Antinoo in primavera; spiega il perché della conformazione del teatro marittimo ricalcante l'orbe terrarum, ed ancora da senso all'orientamento delle parti della villa e come

esse siano dislocate con precisione scientifica a rappresentare la volta celeste. Si rivela che il progetto del nostro antico collega fosse pianificato e voluto in tutte le sue parti senza soluzione di continuità.

Il lavoro presentato al concorso quindi ha risentito molto di una simile lettura, dirigendo l'azione progettuale su un binario preciso e coerente con l'idea di Adriano per la sua villa e per il suo Impero.

In conclusione, cosa potrei mai dire a riguardo? Che i propilei potrebbero essere travisati come interpretazio-

ne nostalgiche di certi avvenimenti politici, oppure che il travertino è sinonimo di totalitarismo? Caro Adriano, come è difficile essere all'altezza della tua villa in questi nostri tempi. Eppure le tue zucche sono diventate le volte ad ombrello del Gotico fiorito in tutta Europa, il tuo Pantheon è un riferimento assoluto dell'architettura contemporanea, ma la tua visione della cultura Mediterranea a cui hai lavorato tanto alacramente e che ti ha dato anni di pax, questa ancora non è stata compresa ma solo travisata e male interpretata.

NOTE

¹ PLITARCO, *Alessandro e Cesare, Vite Parallele*, Bur classici greci e latini, Rizzoli, Milano, XXVII edizione 2014.

² M. YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Milano, edizione 12, 2010. Se pur gli storici dal palato raffinato giudichino questo lavoro come una totale mistificazione di Adriano, esso restituisce il profilo di un uomo che non si è mai dimenticato in vero di essere l'imperatore di Roma, per cui dichiaro la mia ammirazione per un lavoro così concepito.

³ C. LUSCHI, *Villa Adriana, Imago mundi: un Progetto Celestiale*, in AA.VV., *Villa Adriana. Misura e sintassi*, Maggioli editore, 2007, tomo II, pp. 80-97.









IL PROGETTO NEI LUOGHI DELLA STORIA

Andrea Ricci

Università degli Studi di Firenze

Non è mia intenzione, nell'ambito di questo sintetico contributo, indagare l'architettura di Villa Adriana sotto il profilo storico/archeologico. Mi manca evidentemente la necessaria competenza disciplinare. E nemmeno intendo in questa sede approfondire i temi e le scelte relative al progetto sull'area di Villa Adriana, elaborato dal gruppo coordinato da Fabio Fabbrizzi nell'ambito della Call Internazionale di Progettazione promossa dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia. Penso infatti che non sia opportuno, nè utile, insistere su di un argomento già adeguatamente sviluppato ed approfondito all'interno di questa pubblicazione. Reputo invece più consono cogliere l'occasione per introdurre alcune riflessioni sul ruolo del progetto architettonico in quelli che il parlare corrente definisce siti storici: un contributo che travalica dunque il singolo caso di Villa Adriana e, volutamente, traslascia ogni riferimento sia alle soluzioni spaziali e formali adottate

nell'approccio progettuale al luogo, sia alla ricchezza storica in esso sedimentata.

Il pensare ad un qualsiasi intervento progettuale in luoghi caratterizzati da presistenze riconoscibili in termini architettonici, indipendentemente dal giudizio di valore storico e/o artistico di queste, non può non passare attraverso una fase di analisi intorno alla vicenda storica di tali testimonianze e del loro contesto territoriale. Per l'architetto, che ha ruoli ed obiettivi diversi dallo storico, tale approccio conoscitivo è tutto interno alla dimensione del progetto, in quanto sempre mirato a sondare le attuali possibilità di trasformazione del luogo stesso, salvaguardando la capacità dello spazio di variare se stesso rimanendo figurativamente riconoscibile.

Quasi senza eccezione tutte le architetture giunte fino a noi dal passato sono il prodotto di più o meno articolati processi di trasformazione che, semmai ce ne fosse bisogno, sono la dimostrazione più evidente di

come gli uomini di ogni tempo non abbiano mai avuto remore o timori reverenziali ad adattare i luoghi del loro agire alle forme, materiali e simboliche, ritenute atte a rappresentare le nuove istanze di una società in perenne evoluzione.

Talora attraverso “brutali” accostamenti tra il nuovo e l’antico, talora attraverso raffinate chiosature del testo esistente, tale progettualità ha “inventato”, e continuato per secoli a “reinventare”, singole architetture, spazi urbani e sistemi territoriali, sperimentando così le infinite sfaccettature di quella superiore unità dello spazio che, sopra ogni differenza di “stile”, si manifesta come costruzione di nuovi, sempre provvisori, momenti di equilibrio tra tensioni diverse.

Se è vero che l’architettura si rinnova attraverso la sua capacità di costruire “nuovi discorsi”, autenticamente “originali”, a partire dalle inusitate interconnessioni di quelle che, con Orazio, possiamo chiamare “parole già note” (cioè le figure/idee dello spazio sedimentate nell’architettura stessa), appare altrettanto evidente che, nell’ambito degli interventi sulle preesistenze storiche, le scelte progettuali connesse con la definizione di una nuova spazialità riguardano soprattutto le modalità operative con cui le diverse componenti relative ai materiali formali e figurativi (preesistenti e di progetto) si rapportano fra loro, a volte cercando una possibile integrazione nella contaminazione dei linguaggi, a volte lasciando sussistere improbabili, ma stimolanti convivenze, a volte marcando le distanze con volute dichiarazioni di inconciliabilità. La capacità di guardare alla storia dell’architettura liberi da condizionamenti e senza atteggiamenti di subordinazione, anzi, proprio la piena consapevolezza della propria diversità e distanza da quel passato, genera la possibilità di rimetterne in

circolo le memorie, reinventando la spazialità antica in sempre nuovi esiti formali.

È inevitabile che nei luoghi divenuti nel tempo inadeguati all’uso originario, segnati dalla progressiva obsolescenza o magari dall’abbandono in seguito a tragici eventi (storici o naturali), si inneschino quei processi di riappropriazione fisica e/o simbolica dello spazio che possono strutturarsi sia come progetto “razionale” attuato in un preciso momento storico per volontà di un singolo artefice (l’integrazione di frammenti o architetture di epoca classica nel progetto di edifici successivi non è mai stata solo una questione utilitaristica, bensì il manifesto di una rivendicazione, la pubblica esibizione di una ideale continuità con quel passato), sia come fenomeno “spontaneo” di riconfigurazione del sito nell’intreccio tra le nuove istanze d’uso e la permanenza fisica di parti del disegno originario (si intende, ad esempio, quell’evoluzione “urbana” che ha riguardato le strutture di molti teatri ed anfiteatri romani).

Qualcuno, oggi, preferisce rimpiangere i frammenti del materiale originale sacrificati sull’altare delle scelte di progetto, lamentare cioè la perdita di una presenza fisica, di un’autenticità archeologica da studiare e tramandare ai posteri come “monumentum”, più che guardare alla realtà di un’architettura che si rigenera, nutrendosi continuamente di se stessa. Se questo fosse stato nel passato l’approccio alla questione - chiedo venia per la battuta provocatoria - ogni città in un certo momento della sua storia, compresa la Roma classica, diruta e semidisabitata nel medioevo, sarebbe potuta diventare una sorta di “riserva architettonica” sottoposta a tutela integrale. Mantenere “incorrotto” un luogo urbano può forse avere un certo fascino nell’ottica dell’archeologia, ma ciò significa soprattutto interrompere quel

gioco di successive sedimentazioni, contaminazioni e sostituzioni che nel corso dei secoli, dal medioevo al rinascimento, dal barocco alla modernità, ha causato nel patrimonio culturale perdite immani e parallelamente ha regalato altrettanto inestimabili compensazioni: il prodotto finale sarebbe una città virtualmente morta, senza nemmeno l'alibi di un evento tragico, come l'eruzione del Vesuvio per Pompei, a sancire il momento preciso in cui la sua storia si era fermata.

Al netto della provocazione, le ragioni di un atteggiamento culturale che sovente limita o impedisce la trasformazione dell'immagine consolidata di manufatti ritenuti a vario titolo meritevoli di conservazione (dal valore monumentale di certi edifici e complessi architettonici, all'interesse tipologico-documentario esteso a gran parte del tessuto edilizio dei centri storici ed alle tipologie insediative tradizionali dei vari territori), non sembrano essere sostenibili in ogni situazione. Ogni valutazione dovrebbe considerare casi singoli e non essere applicata per categorie, se non per quello che riguarda il caso delle aree archeologiche fuori dai centri abitati, dove l'assoluta necessità di tutela dei siti appare persino ovvia. Si tratta, infatti, di luoghi dove la continuità di fruizione è stata bruscamente interrotta per cause umane o naturali, città o architetture abbandonate o distrutte, realtà perdute e riportate poi alla luce attraverso scavi e restauri, che oggi appaiono definitivamente sottratte alla possibilità di trasformazione e riutilizzo fisico del materiale architettonico in termini diretti, ma rimangono fondamentali al fine di veicolare quel patrimonio di conoscenze di cui sono testimonianza, come potenziali volani per la qualificazione e lo sviluppo del territorio circostante. Villa Adriana è senza dubbio uno di questi luoghi, dove non può essere in discussione l'esigenza di una tutela, certamente

graduata in relazione ai diversi ambiti di un più vasto piano territoriale volto a valorizzare il luogo stesso. Diverse, e molto più complesse rispetto agli elementi di indiscutibile valore monumentale, risultano invece le questioni relative ai centri storici, non tanto nel momento in cui si pone un'esigenza straordinaria di ricostruzione del tessuto edilizio perduto in seguito a eventi calamitosi, quanto soprattutto nella normale gestione quotidiana del processo di trasformazione della città, laddove, in riferimento alla maggior parte delle singole componenti edilizie, appare assai meno percepibile la differenza tra le ragioni della conservazione e le esigenze di una progressiva sostituzione. È dunque facile comprendere come la scelta dei giudizi di valore che, di fatto, determina in termini normativi il grado d'intervento sulle presistenze storiche o storicizzate di un territorio, sia improntata ad un indirizzo "ideologico", quasi sempre coincidente con una "meno problematica" conservazione dell'immagine consolidata.

La città rappresenta un corpo vivo e, in quanto tale, tende a rigettare la presenza di tessuto non più funzionale alle sue dinamiche interne, se non per la disponibilità di questo ai cambiamenti necessari per una sua rifunzionalizzazione, oppure per la reale prospettiva che mutate condizioni sociali/politiche/economiche ne consentano in tempi successivi la rimessa in circolo attraverso una "cura" che è, e rimane, interna alla pratica del progetto architettonico.

Pur essendo sempre esistite le polemiche e le problematiche connesse con la chiara matrice ideologico-simbolica di certe operazioni, la trasformazione anche radicale di architetture o parti di città secondo i modelli formali e le necessità funzionali espresse dalla propria epoca, nel passato è stata vissuta e percepita come "nor-

male”, in quanto naturale evoluzione di un contesto urbano all’interno del quale i luoghi dell’ antico e del contemporaneo tendevano ancora a coincidere.

La normalità di tale pratica è entrata in crisi sull’onda degli opposti estremismi sui quali si è strutturato il dibattito architettonico nel secolo scorso: al sorgere impetuoso di una certa “modernità” che non nascondeva la volontà di imporre le dinamiche di una nuova progettualità sulle macerie della tradizione, additata come obsoleta sopravvivenza accademica, si è contrapposta la diffusione di una pseudo-cultura della conservazione che, elevando il passato ad icona, ne azzerava di fatto la capacità di continuare a parlare attraverso il progetto.

Le conseguenze dello scontro sono visibili in quella tacita spartizione in aree di competenza che segna oggi il territorio dell’architettura e gli effetti di questa situazione sono, soprattutto in Italia, drammaticamente evidenti, sia nel riscontro del costruito, sia nella pericolosa diffusione di una “sotto-cultura” del progetto. Escludendo il numero relativamente limitato di occasioni da esibire a vari livelli come vetrina mediatica da parte di istituzioni, amministrazioni e/o soggetti privati, nella prassi quotidiana i “luoghi” del progetto vivono oggi un’ esistenza separata rispetto ai “luoghi” della conservazione. I primi sono diventati la “terra di nessuno” di un costruire spesso privo d’idee, che cerca unicamente nelle quantificazioni tecniche e prestazionali la legittimazione qualitativa del proprio fare; i secondi appaiono arroccati a difesa di uno status quo anacronistico, non tanto in merito alla tutela di complessi monumentali o di peculiari realtà paesaggistiche (sulla cui logicità si è convenuto in precedenza), quanto per il velleitario tentativo di controllare l’immagine di un territorio all’interno di un dato stereotipo, vin-

colando anche le nuove costruzioni a precise categorie tipologiche, formali, materiche e cromatiche, meccanicamente desunte da operazioni di schedatura del contesto.

Non si tratta di mettere qui in discussione il concetto di tutela in sé, poiché non si può razionalmente prescindere dall’idea di preservare, al di là della definizione dei modi, il patrimonio che la storia ci ha lasciato, ma la soluzione non può essere solo quella di tracciare e sorvegliare i confini della virtuale “riserva” (più o meno integrale) destinata a contenere quanto, a vario titolo, è ritenuto meritevole.

La questione è tutta interna al significato che si attribuisce al “conservare”, pratica che sovente, almeno in Italia, sembra misconoscere gli obiettivi del proprio operare, legittimando come punto di arrivo quella che invece è soltanto una fase di un processo di trasformazione in atto.

La volontà manifesta di sottrarre l’immagine della storia al naturale scorrere del tempo può giungere fino al punto di scegliere il tempo ritenuto “più opportuno” tra i tanti che hanno lasciato traccia sul corpo dell’opera. Anche se tale pratica appare ormai delegittimata da molti decenni, è capitato di veder cancellata totalmente l’autenticità di una dignitosa riqualificazione d’epoca barocca, per lasciare spazio a false originalità romaniche, pesantemente ricostruite sulla base delle evidenze archeologiche emerse in occasione dei lavori di restauro. A volte l’intervento poteva essere pianificato con l’alibi dell’improvvisa perdita del manufatto esistente per una tragica casualità, spesso, però, scaturiva da una precisa scelta d’autorità: un’anacronistico ed arbitrario giudizio di valore in relazione a due diversi momenti della storia dell’architettura, ognuno portatore di propri contenuti, suscettibili di diversa

considerazione nel presente. L'orizzonte culturale è certamente mutato, ma nel comune sentire individuale ed istituzionale rimane comunque radicata una certa idea del "dov'era, com'era", un'idea che non è mai del tutto assente quando sono coinvolte presistenze storiche e soprattutto emerge con forza nell'ambito degli interminabili dibattiti che accompagnano i progetti di ricostruzione dei centri storici danneggiati da qualche evento distruttivo.

Dall'esperienza di un costante dibattito sulla materia attuato in sede accademica, non meno che nell'ambito professionale o all'interno delle commissioni comunali per la qualità architettonica, esce rafforzata la convinzione che di fatto esista, sebbene formalmente negata, una sotterranea pregiudiziale sul ruolo del progetto di architettura nei siti storici a vario titolo vincolati, una sorta di cautela a legittimare pienamente il ricorso ad un modello operativo ritenuto scientificamente interessante, ma potenzialmente "pericoloso" nei suoi effetti indotti. È difficile vedere i pericoli insiti nel percorrere vie alternative alla logica imperante del restauro ricostruttivo (magari comprensivo di qualche limitata concessione alla contemporaneità, oltre all'ovvio intervento di adeguamento strutturale) in relazione a spazi sette-ottocenteschi, oggettivamente modesti per qualità, che possono vantare l'unico "merito" di essere l'ultima delle tante stratificazioni presenti nel sito stesso, solo l'ultimo evento di quell'alternanza di distruzione/sostituzione (non mimetica) che caratterizza in genere la storia dei luoghi ad alta incidenza sismica. Soprattutto è difficile capire come un intervento che, pur adeguando la tecnologia dell'edificio, salvaguarda nella sostanza l'immagine ad oggi consolidata, venga considerato l'esito ponderato di un consapevole e rispettoso avvicinamento conoscitivo

alla storia del manufatto e come, invece, la decisione progettuale di variare significativamente spazio e immagine dell'esistente, pur anche in un'ottica di continuità figurativa con la tradizione, non riesca a sfuggire al sospetto strisciante di un atteggiamento interessato capace di anteporre un'impropria volontà di protagonismo "professionale" ad una autentica comprensione del passato.

D'altra parte bisogna ammettere che la dimensione progettuale, per sua peculiare natura, non è mai qualcosa che garantisce il rassicurante permanere dello status quo, qualcosa che supporta il consolidarsi delle nostre abitudini in una continuità percettiva, rappresenta invece l'inquietudine, la tensione di ogni epoca verso una propria specifica idea di modernità, ne esprime il senso e le istanze che sottendono, oggi come in passato, gli inevitabili processi di trasformazione del reale. In questo senso è dunque "pericolosa", perchè non è prevedibile nei suoi percorsi, nè nei suoi esiti, perchè sottrae alla memoria i riscontri della sua fisicità formale, perchè può cambiare il nome e l'ordine delle cose più in fretta della generica capacità dell'individuo di accettare l'effetto del mutamento. Limitare il campo d'azione del progetto alla gestione tecnico-operativa di un materiale predefinito, è un comodo stratagemma per non correre rischi, per neutralizzarne la potenziale pericolosità.

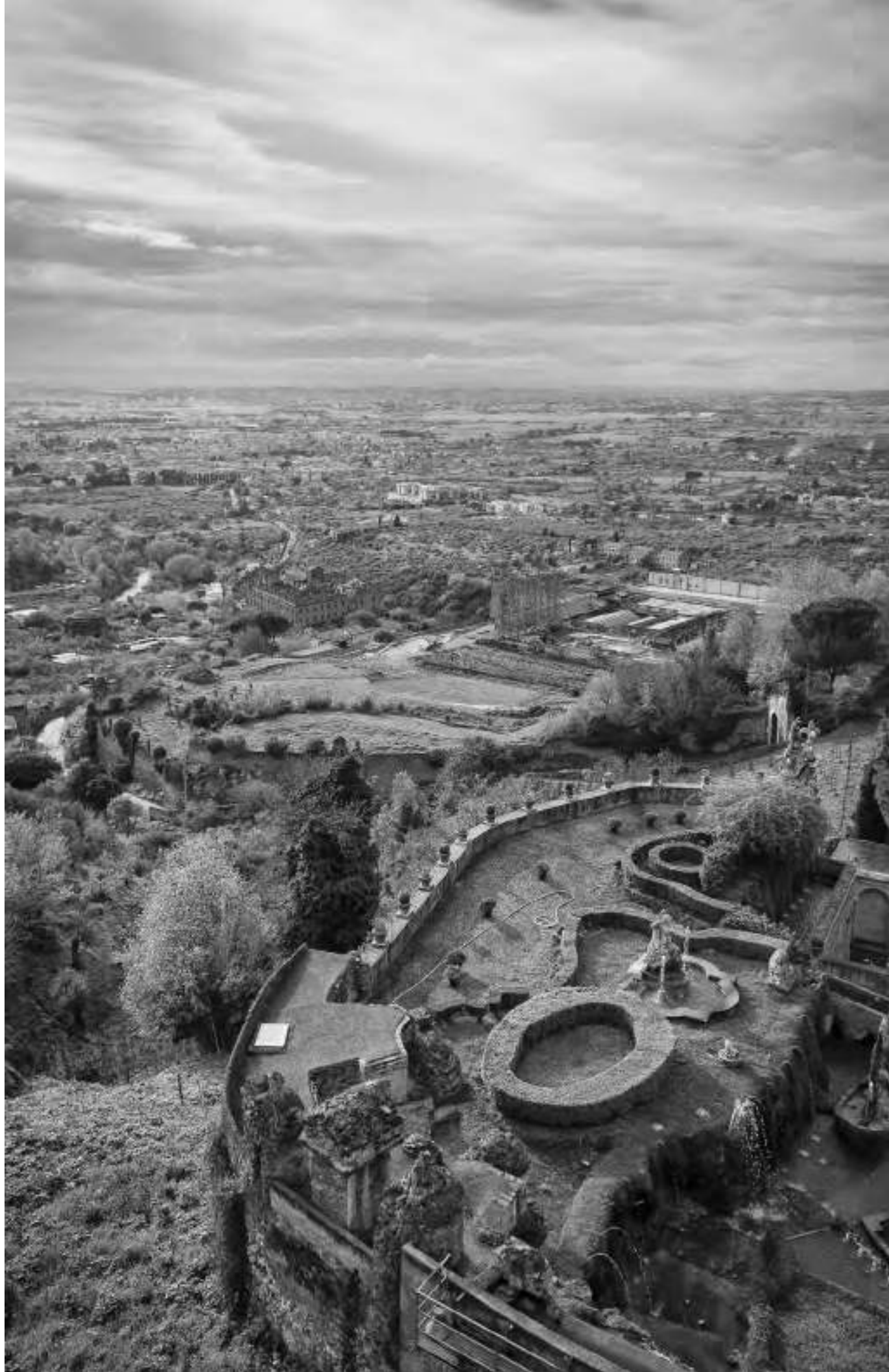
All'interno di tale idea "deviata" di tutela, il progetto di architettura risulta sempre svuotato di tutta la sua capacità inventiva, quella di leggere il passato per scrivere il futuro attraverso l'attimo del presente, talora forzato nelle sue scelte a subire i condizionamenti di una operatività reversibile che, seppur possibile, non è mai appartenuta alla struttura del suo DNA.

Tutto ciò sembra, paradossalmente, dare risposte rassicuranti a problematiche che, ammesse o negate, at-

traversano nel contemporaneo l'individuo e la società: in fin dei conti si può liberare la coscienza individuale e collettiva dalla responsabilità di scegliere, dalla fatica di cambiare, cioè, in altre parole, dalla paura di spezzare col fallimento la fragile corazza delle certezze, indotte ed imposte dalle dinamiche di vita del nostro tempo. Come in una sorta di grande gioco virtuale, la stessa partita può essere, almeno in teoria, rigiocata infinite volte, sempre inseguendo un'utopica coincidenza tra ciò cui si aspira e ciò che alla fine si può ottenere.

Il processo di progetto rappresenta invece una realtà diversa, ha radici profonde nella storia, ma è sempre proiettato in avanti per scegliere, responsabilmente, a quale tipo di futuro dar forma. Il suo tempo viaggia in un'unica direzione, per questo, almeno in termini di concetto, non può mai essere reversibile... però si può continuare a progettare, forse non se ne può fare a meno.

Parafrasando un'affermazione di E.N.Rogers, non penso esista altro modo per "conservare" l'eredità, quella autentica, del nostro passato.









IL PARCO ARCHEOLOGICO DI VILLA ADRIANA

Benedetta Adembri

Archeologo Responsabile del sito di Villa Adriana, Istituto autonomo Villa Adriana e Villa d'Este

L'eccezionale complesso che costituiva la residenza tiburtina dell'imperatore Adriano, adagiato su un pianoro tufaceo ai piedi della città di Tivoli sul luogo di una precedente villa di età repubblicana, copre allo stato attuale un'area di almeno 120 ettari. Eppure, nonostante l'ampia dimensione della zona interessata dai resti ancora visibili, la dimora imperiale doveva essere ancora più grandiosa di quanto riusciamo ad immaginare: oltre a nuovi elementi venuti in luce nelle zone limitrofe – come l'area del Pantanello – ne è sicura testimonianza il ritrovamento, nella zona fra le Grandi Terme e il Pretorio, di un modello architettonico di stadio in marmo, che riproduce a scala ridotta un edificio per spettacoli non ancora realizzato, la cui scoperta prova in maniera evidente che lo straordinario progetto non era ancora terminato alla morte di Adriano. Quello che noi conosciamo finora è dunque il cuore dell'originaria villa imperiale, costituita da circa trenta edifici. Nella biografia dell'imperatore (Vita Hadriani) attribuita a

Elio Sparziano si specifica come peculiarità il fatto di comprendere al suo interno edifici che avevano il nome dei luoghi più celebri delle province (Liceo, Accademia, Pritaneo, Canopo, Pecile, Tempe) e di annoverare perfino gli Inferi. A partire dal Rinascimento, con la riscoperta di Villa Adriana e l'inizio delle prime ricerche sul terreno, si assiste al tentativo di identificare i nomi dei vari edifici nei resti via via messi in luce, attribuendo alle varie zone della Villa le denominazioni che ancora oggi le contraddistinguono. Così, ad esempio, il Pecile (la Stoa Poikile di Atene) viene riconosciuto nel grande doppio portico collegato alla Sala dei Filosofi e all'Edificio con Tre Esedre, mentre nell'area del grande ninfeo con padiglione absidato, che conclude la stretta valle oltre il Vestibolo, viene individuato il Canopo (canale che collegava la città di Canopo ad Alessandria sul delta del Nilo); e, ancora, la conformazione e la boscosità della fascia allungata e scoscesa compresa fra il Tempio di Venere e Piazza d'Oro hanno indotto





ad identificarla con Tempe, lunga e stretta valle della Tessaglia, a ridosso del Monte Olimpo e caratterizzata da dirupi e sponde boschive, dove si raccoglieva l'alloro per incoronare i vincitori dei Giochi pitici. Dalla scarna descrizione delle fonti relative alla residenza imperiale possiamo comunque desumere un dato importante: la presenza, oltre ai numerosi corpi di fabbrica, di ampie zone verdi cui alludono specificamente la menzione di Tempe e degli Inferi, che costituivano parte integrante della sontuosa dimora di Adriano.

E, in effetti, l'area interessata dalla villa imperiale è ancora oggi caratterizzata da imponenti ruderi di edifici e padiglioni immersi nel verde: la vegetazione, storicizzata nella forma attuale nel corso degli ultimi tre secoli, connota in maniera predominante il sito, tanto che può essere definito un vero parco archeologico, in quanto "ambito territoriale caratterizzato da importanti evidenze archeologiche e dalla compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali" (D.Lgs. 42/2004, art. 101, co. 2). E, nonostante che tale valenza non sia stata recepita – come proposto dall'allora Soprintendenza Archeologica – tra le motivazioni dell'iscrizione nella World Heritage List dell'UNESCO (1999), limitata al compendio demaniale, è indubbio che il fascino costituito dalle rovine circondate da un patrimonio arboreo di notevole valore, espressione di quel 'paesaggio con rovine' tanto caro ai viaggiatori del Grand Tour, abbia contribuito in maniera determinante a rendere Villa Adriana un luogo di grandissima seduzione. Lo testimoniano i numerosi riferimenti al paesaggio da parte di visitatori ed eruditi che ci parlano delle essenze arboree e delle coltivazioni presenti.

Pirro Ligorio, che intorno alla metà del XVI sec. lavora a Villa Adriana per conto del cardinale Ippolito II d'Este, cita diverse vigne presenti a Piazza d'Oro, al Pecile, al

Canopo, agli Inferi, all'Accademia e al Liceo, dove erano anche oliveti; e oliveti e vigne sono riportati anche nella pianta di Francesco Contini (1668 - seconda metà del XVII sec.); nella pianta settecentesca del Ristori Gabrielli (1770) relativa alle proprietà del Conte Fede, che all'epoca era il maggiore proprietario del complesso adrianeo, redatta in occasione della successione ereditaria, si riconosce agevolmente la presenza di aree coltivate a vite e olivo. Agli inizi dell'Ottocento François-René de Chateaubriand (1803-1804) riferisce che la Valle di Tempe è interamente ricoperta da "roseti, olivi e cipressi" e vede "pruni e peri" nel Teatro Greco; il conte Giovanni Bardi (1825) parla di "piazze ... divenute vigne"; Sebastiani, nel suo celebre Viaggio a Tivoli del 1825, ricorda da un lato i "mesti cipressi" e dall'altro commenta che indagare la "primitiva destinazione" delle varie parti del complesso "è assolutamente impossibile in un luogo così vasto, piantato per lo più a vigna o ad ulivi" (e – aggiunge – "ricoperto per la maggior parte di spine"). Anche nelle immagini di Antonio Penna (1831-1836) è evidente il carattere agricolo che doveva avere all'epoca la zona un tempo occupata dalla villa imperiale. Alla fine dell'Ottocento è diventata ormai preponderante la presenza di olivi, il cui incremento a scopo produttivo si deve alla famiglia Braschi Onesti, divenuta nel frattempo proprietaria della porzione successivamente acquisita dallo stato italiano, come confermano le testimonianze dei Pensionnaires, fra cui Charles Girault (1885), del latinista e storico francese Gaston Boissier e, ormai all'inizio del Novecento, di Pierre Gusman e di Thomas Ashby. Ancora oggi la vegetazione di alto fusto che incornicia gli edifici della residenza imperiale è costituita prevalentemente da olivi, di cui si contano più di 3000 esemplari, con molti alberi pluricentenari



tra cui il cd. Alberobello, nei pressi del Canopo, che le analisi condotte dall'Istituto di Genetica Vegetale del CNR di Perugia hanno datato ad almeno 600 anni fa, indicando inoltre che si tratta di una cultivar sconosciuta nella banca dati a livello regionale delle varietà di olivo. Le specie presenti a Villa Adriana, tra cui Rosciola, Broganica, Tonda, prevalentemente da olio, e il Leccino, che è anche da mensa, risultano ben compatibili fra loro – situazione che favorisce l'impollinazione incrociata e aumenta la probabilità di fruttificazione. Negli ultimi anni solo un modesto nucleo di olivi è stato oggetto di potatura di contenimento e di asportazione della vegetazione infestante, per lo più edera, che spesso avvolge completamente il tronco tendendo a soffocare la vitalità. Si tratta di un problema annoso, direi antico, se già Rodolfo Lanciani si duole per il mancato introito del ricavato della vendita dell'olio dopo l'abbandono degli oliveti di Villa Adriana a partire dal 1890, che ha lasciato "inristire la splendida selva di olivi", i cui proventi in precedenza erano sufficienti "a coprire le spese di scavo e manutenzione" del sito. Finalmente è iniziato un percorso diverso: in questi ultimi due anni è stata avviata una manutenzione sistematica dell'oliveto ubicato presso l'ingresso del sito archeologico e si sta predisponendo un bando di gara per l'affidamento in concessione a terzi degli oliveti del compendio demaniale, finalizzato ad una corretta gestione che porterà alla rimessa in produzione di tutto il patrimonio olivicolo. Si tratta di un valore aggiunto, che fra l'altro costituisce un legame con l'antico: è noto che l'olivo era una pianta ben conosciuta e apprezzata nel mondo romano, e in particolare nel territorio tiburtino, e avrà sicuramente fatto parte delle essenze vegetali utilizzate nei giardini della residenza imperiale: non è un caso che tralci di olivo siano raffigurati sui lati minori dei pilastri

in marmo con decorazione vegetale a rilievo rinvenuti nell'area archeologica, in particolare al Canopo, che sostenendo ombrosi pergolati, garantivano ristoro a chi passeggiava nei giardini della villa.

Altre specie arboree frequenti sono i cipressi, anch'essi attestati con esemplari pluricentenari sia intorno alla vasca del Pecile, che presso le Piccole Terme e lungo il Viale dei Cipressi, il cui primo impianto sembra risalire almeno alla metà del Settecento, ad opera del Conte Fede. Le querce, che spesso si ergono maestose in spazi aperti, e i numerosi lecci fanno parte delle essenze tipiche del territorio, come gli alberi di Giuda, che in primavera esibiscono rigogliose fioriture rosa acceso; sono presenti anche alti pini dall'ampia chioma a ombrello e slanciati cedri, di più recente impianto, ma anche un imponente esemplare di *taxus baccata*, la cui ombra offre un sicuro riparo dalla calura estiva nei pressi del Casino Fede.

Fra gli arbusti, che si notano sparsi su prati e pendii erbosi o disposti in sequenza o ancora serrati a comporre fitte siepi, si segnalano l'alloro, il bosso, il ligustro, il pitosforo, l'oleandro, introdotti soprattutto negli ultimi decenni e concentrati in alcune zone della villa, tra il Pecile e il Tempio di Venere e nell'area della Palazzina Triboletti; e inoltre non mancano melograni e ginestre, con i loro colorati fiori e frutti, mentre fra le erbacee sono da ricordare i ciclamini – protetti dall'Unione Europea - le orchidee selvatiche, l'acanto, e inoltre la pervinca, impiegata come tappezzante in zone ombrose. Sono presenti anche altre specie invasive particolarmente dannose per il patrimonio architettonico, quali l'edera, le cui radici – come noto - creano gravi problemi alle murature e alle coperture degli ambienti antichi, attraverso meccanismi di tipo chimico (emissione di acidi metabolici) e fisico







(spinta meccanica); le medesime conseguenze sono causate dalle piante di fico, che crescono numerose e particolarmente rigogliose nel contesto della villa, il cui articolato apparato radicale spesso provoca il distacco di intere porzioni di resti murari e volte.

Sulla scia delle esperienze di Antonio Muñoz ai Fori imperiali a Roma, e in particolare all'adrianeo Tempio di Venere e Roma, anche a Villa Adriana si è ricorsi alle sistemazioni a verde per la reintegrazione di elementi architettonici perduti: è il caso del colonnato del portico interno del Pecile, tuttora indicato allusivamente da una sequenza continua di allori potati a cilindro piantati in corrispondenza delle colonne antiche. L'esperienza, non unica, come testimoniano altri casi a Roma e anche oltre confine – si pensi ad esempio al 'restauro architettonico' con siepi sagomate del Patio de Machuca all'Alhambra di Granada e alle 'pareti' di cipressi del vicino giardino del Generalife - potrebbe essere riproposta, sempre al Pecile, per ulteriori ricostruzioni/integrazioni. La 'reintegrazione evocativa' delle murature del portico occidentale e meridionale, attualmente quasi azzerate dalle spoliazioni, attraverso la realizzazione di pareti di rampicanti alternate a vuoti in corrispondenza delle originarie finestre, potrebbe ricreare con elementi vegetali – in continuità con le colonne di arbusti esistenti – la suggestione della volumetria dell'edificio all'epoca di Adriano.

Il contesto umido della zona, favorevole alla crescita spontanea della vegetazione, ha contribuito all'oblio della villa fino a farne perdere l'identità dopo l'abbandono, iniziato in parte già dal IV secolo quando si verificarono i primi incendi e crolli: le infestanti, cresciute rigogliose in assenza di manutenzione del sito e per l'abbondante presenza di acqua, hanno progressivamente invaso la villa avvolgendone le

strutture murarie, coprendo le pavimentazioni e gli arredi scultorei. Le condizioni climatiche del territorio lo avevano reso fertile fin dall'antichità e ne avevano determinato la numerosa presenza in età romana di ville di produzione - cui si aggiunsero le ville di otium - come ci tramandano i trattati di Catone il Censore (II a.C.) e di Varrone (I a.C.); il terreno doveva gran parte della sua floridezza al fatto che era ricco di acque, risorsa fondamentale sia per scopi funzionali e produttivi sia per scopi ornamentali, incrementata dal passaggio di quattro dei grandi acquedotti che rifornivano Roma: Anio Vetus, Aqua Marcia, Aqua Claudia, Anio Novus.

Anche all'epoca di Adriano la villa captava acqua da questi acquedotti per l'approvvigionamento idrico di terme, latrine, specchi d'acqua e ninfei e naturalmente per l'irrigazione dei giardini attraverso un sistema di canalizzazioni, oggetto di recenti indagini; nel settore meridionale della villa, alle spalle di Piazza d'Oro, è stato riconosciuto un castellum aquae, ovvero una cisterna di distribuzione, che indirizzava l'acqua, tramite diverse uscite, verso la zona settentrionale situata ad una quota più bassa: si conservano porzioni di fistulae plumbee con il nome dell'imperatore impresso sulla superficie. Non va d'altra parte dimenticato che il pianoro tufaceo su cui insiste il cuore della residenza imperiale è delimitato ancora oggi da due fossi, l'Acqua Ferrata a est e Roccabruna a ovest, e – come emerso da ricerche sul campo condotte nell'area del Teatro Greco – una sorgente di acqua limpida passa in sotterraneo in corrispondenza dell'angolo orientale dello spazio scenico, che guarda verso la cd. Palestra, alimentando un ninfeo.

C'erano quindi le premesse per la realizzazione di giardini e sistemazioni a verde. E in effetti, dall'analisi della disposizione degli edifici e dallo studio delle strutture superstiti, confortati dall'esame dei materiali



di arredo rinvenuti, possiamo immaginare che la villa si componesse di un complesso insieme di costruzioni di varia natura – edifici residenziali e non, padiglioni, porticati, torri e ninfei – con vasti e lussureggianti giardini, in un alternarsi di spazi chiusi e aperti, che mettevano in rilievo due aspetti fondamentali della progettazione: il verde e l'acqua, elementi inscindibili di un paesaggio solo apparentemente naturale, ma in realtà frutto di un'attenta progettazione. La realizzazione di corpi di fabbrica e zone aperte, disposti secondo una rigorosa concezione spaziale, ha previsto in alcuni casi l'adattamento alla morfologia del terreno e in molti altri modifiche del banco locale di tufo, anche con integrazioni tramite poderose sostruzioni: ne è un esempio significativo la spianata del Pecile, sorretta dalla sequenza delle Cento Camerelle. Altri esempi evidenti di modifica del suolo sono costituiti dall'area del Canopo, approfondita per conferirle l'aspetto di vallecola, e dall'ingresso monumentale che termina con il Vestibolo, la cui realizzazione ha comportato il taglio del banco per un'altezza corrispondente a quella dell'originaria scalinata di accesso: lo confermano i resti della strada basolata rinvenuta all'interno del peristilio del Vestibolo, che mostra l'originaria pendenza del terreno su cui insisteva la via carrabile, perfettamente in asse con l'ingresso.

Si tratta di un aspetto strettamente connesso alla concezione di 'paesaggio' che risale alla prima età imperiale, quando si fa strada un modello di natura addomesticata a imitazione dei giardini lussureggianti delle regge ellenistiche. Gli spazi verdi si arricchiscono di alberi decorativi e da frutto, fiori ed erbe profumate, vigne, siepi di bosso e rosmarino che incorniciano viali e sentieri per passeggiare; vasche e fontane, edicole, sedili, candelabri e sculture abbelliscono questi

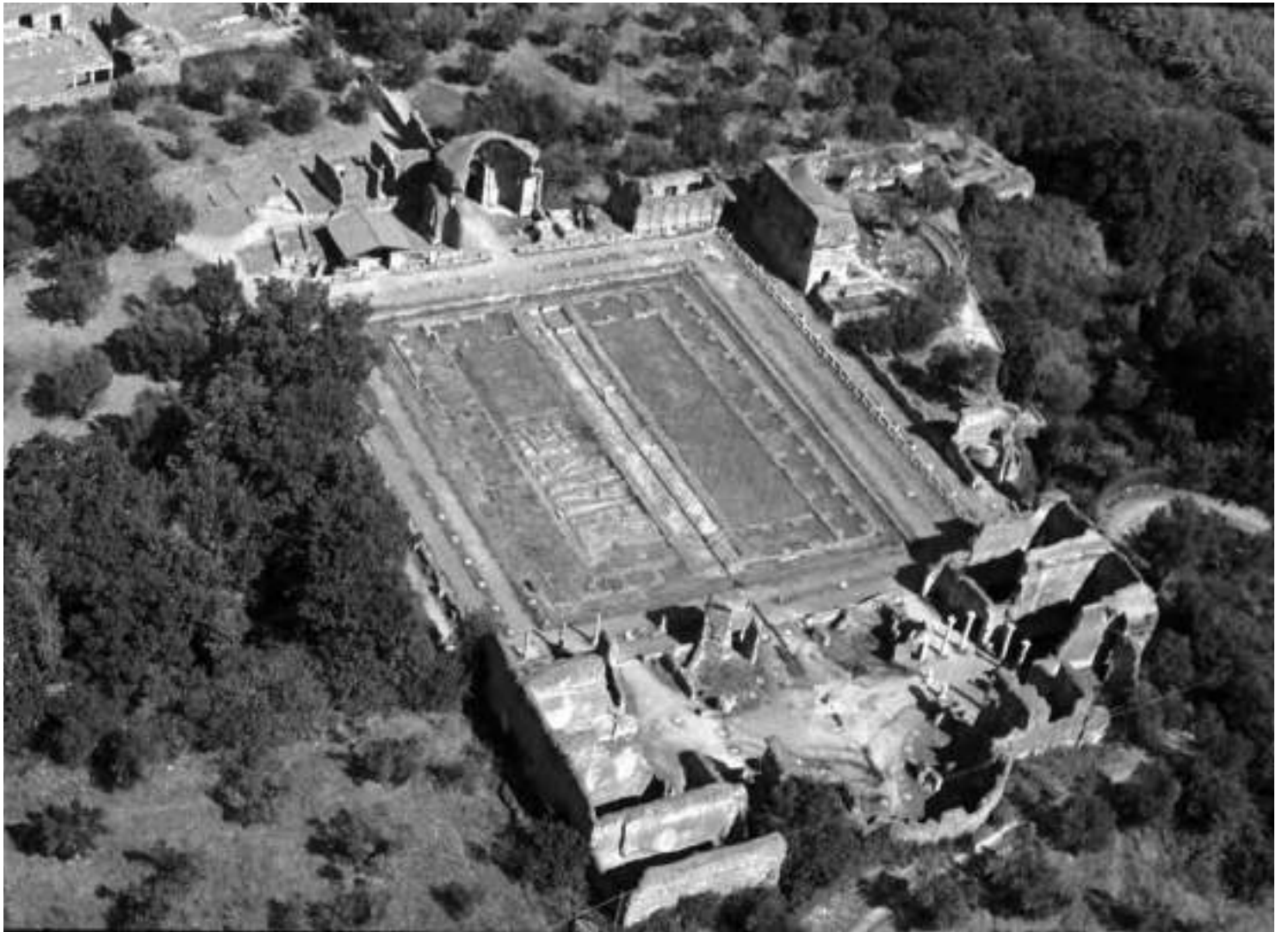
spazi in un insieme teso ad esibire lo status sociale e la ricchezza dei proprietari, che nelle residenze extraurbane e in campagna iniziarono a costruire anche 'paesaggi artificiali' in cui colline, ruscelli, laghetti si alternavano a piccoli edifici, padiglioni e portici per passeggiate al coperto o vialetti protetti da pergole odorose. Elemento importante di questo contesto era il topiarius, giardiniere esperto, che creava aiuole, pareti di rampicanti, pergolati, mettendo a dimora le essenze vegetali secondo precise regole dettate dalla tipologia stessa dei luoghi e dalle esigenze della committenza: i giardini ornamentali erano infatti divenuti spazi da vivere, dove ricevere ospiti, conversare, discutere, ma anche studiare per lo svago del proprietario e dei suoi invitati.

Tornando a Villa Adriana, quali sono gli elementi di cui disponiamo per ricostruire la sistemazione a verde della residenza imperiale? A differenza delle città vesuviane, in cui la vita si è fermata a seguito della fatale eruzione che ne ha congelato per sempre le ultime ore di vita, consentendo tuttavia la straordinaria preservazione di tutta una serie di apprestamenti ed elementi di vita quotidiana che sarebbero altrimenti rimasti sconosciuti, nella villa tiburtina la vita è continuata nel corso dei secoli e gli spazi su cui insisteva la residenza imperiale, anche se originariamente costruiti, sono stati spesso utilizzati – come documentano le testimonianze antiquarie – soprattutto a scopo agricolo. Nonostante ciò, studi e ricerche sul campo condotti negli ultimi decenni hanno messo in luce nuovi significativi dati che ci restituiscono un quadro piuttosto articolato delle sistemazioni a verde di epoca adrianea.

Numerose erano le aiuole delimitate da bassi muretti, ad esempio nel peristilio del Vestibolo, nell'area scoperta – anch'essa originariamente un peristilio







– fra Piccole Terme e Grandi Terme, nella porzione settentrionale del Ninfeo/Giardino-Stadio: qui le aiuole, che coprono uno spazio rettangolare allungato, fiancheggiano un canale d'acqua, in una soluzione che troviamo monumentalizzata a Piazza d'Oro. In quest'ultimo contesto particolarmente esclusivo sono state rinvenute, oltre ai resti di aiuole e a buche per la piantumazione di specie arboree, tracce evidenti di un sofisticato sistema di canalizzazioni scavate nel banco tufaceo destinate all'irrigazione delle essenze vegetali del giardino, che sfruttando le proprietà del tufo potevano garantire un mantenimento più duraturo dell'umidità del terreno, consentendo anche un risparmio di manodopera; l'edificio è caratterizzato da fontane e ninfei con giochi d'acqua, che creavano suggestive vedute e scorci prospettici ripetuti in una sorta di *trompe l'oeil* continuo fra interni ed esterni: ad esempio fra il giardino all'interno del peristilio e le fontane angolari della sala centrale mistilinea del padiglione meridionale, che sul lato opposto si apriva su un grande ninfeo curvilineo, riccamente ornato da bassorilievi con soggetto marino.

Altrove sono state trovate siepi disposte a filare rettilineo per inquadrare elementi del paesaggio o vialetti di accesso. Al Canopo furono intercettate negli anni Sessanta e negli anni Ottanta due trincee con vasetti di terracotta da fiori disposte sui due lati dello specchio d'acqua, all'esterno degli ambulacri. I vasi sono accomunati dalla presenza di fori intenzionali, sia sulla parete che sul fondo di ciascun recipiente, per far fuoriuscire le radici delle piante - fatto che avvalorava l'ipotesi di un alloggio provvisorio: una volta che la parte radicale delle specie piantate avesse raggiunto le dimensioni massime in rapporto alla grandezza del vaso o fosse venuta meno l'esigenza di disporre di quelle

essenze vegetali per abbellire il giardino, ad esempio dopo la fioritura, le piante potevano essere rimosse e sostituite. Alcuni dei recipienti - sia al Canopo che al Teatro Greco - sono stati ricavati da anfore da trasporto, tagliate trasversalmente per ottenere la forma adatta allo scopo e opportunamente forate, utilizzando la metà superiore capovolta, in modo che terminasse a punta come quella inferiore: grazie a questo reimpiego, siamo in grado di collocare in epoca adrianea la realizzazione delle aiuole nella forma emersa durante gli scavi; oltre alla tipologia delle anfore, attribuibili ad officine libiche, l'esame dei bolli di fabbrica conservati su alcuni degli esemplari rinvenuti, consente infatti di inquadrarne la produzione nei primi decenni del II sec. d.C.

Nel corso dei secoli, alle essenze originarie si sono sovrapposte specie spontanee e specie legate all'utilizzo del suolo a scopo produttivo e altre di recente impianto: non è dunque agevole, allo stato attuale, conoscere con esattezza le essenze che caratterizzavano i giardini della villa. Tuttavia, in alcuni casi specifici abbiamo qualche informazione dai dati di scavo, come ad esempio nel cd. Antinoeion, dove una profonda fossa a sezione rettangolare, che gira tutto intorno ai due tempietti antistanti la grande esedra, era stata predisposta per la piantumazione di essenze d'alto fusto: le analisi botaniche dei suoli hanno permesso di identificarle nella palma da datteri e nel pino; si tratta di piante già documentate in pitture parietali di epoca romana, che sottolineano la connotazione esotica del padiglione, caratterizzato dal rinvenimento di numerose sculture di ambito egizio; tale risultato appare di particolare interesse in quanto conferma, anche nella sistemazione dei giardini, la stretta correlazione con la committenza che osserviamo nella scelta dei soggetti della decorazione architettonica e dell'arredo scultoreo







degli interni in rapporto alla destinazione d'uso e alle caratteristiche di un determinato edificio.

Le analisi palinologiche del terreno in un'area contigua al Teatro Greco hanno documentato l'esistenza di viali delimitati da siepi di ginepro e alloro. Si tratta, in effetti, degli arbusti più rappresentati nelle pitture di giardino, insieme a mirto, oleandro, bosso, mentre, fra gli alberi, si riconoscono pini e cipressi, oltre a palme, corbezzoli, platani e ancora piante da frutto come peri, meli, susini, melograni, fichi, ciliegi, peschi e limoni – specie queste ultime - introdotte solo in epoca imperiale. Una conferma dell'impiego di tali piante anche nei giardini delle dimore più lussuose viene dall'evidenza archeologica di altri contesti: una doppia fila di piante

di limoni ornava, ad esempio, uno dei giardini della cd. villa di Poppea a Oplontis: al di là della possibilità di avere un prodotto edibile, in questo caso sia l'effetto creato dal contrasto fra il colore intenso del frutto e le foglie verde scuro, che il profumo dei suoi fiori devono aver giocato un ruolo decisivo nella scelta di utilizzare questa specie per un viale da passeggio.

Colori e profumi erano certamente determinanti nella scelta dei fiori per le aiuole, sicuramente presenti in gran numero a Villa Adriana: tra i più comuni vanno senza dubbio annoverate le rose, di cui i Romani conoscevano varie specie; soprattutto era famosa la rosa rossa di Paestum che insieme a gigli, viole, papaveri, margherite, iris, venivano scelti anche per la stagionalità

della fioritura. Fra le tappezzanti, molto comuni erano l'acanto e l'edera, in più di una varietà, che formava anche cortine e festoni fra alberi di altre specie, creando pareti di verde; da non dimenticare, infine, la vite, impiegata per eleganti pergole sostenute da colonne di marmo o da pilastri, come vediamo in pitture parietali e giardini di Pompei, che dovevano ricorrere in grande quantità a Villa Adriana: lo confermano le aiuole che ancora uniscono le basi delle colonne lungo il lato orientale del Canopo, ma anche la presenza di numerosi pilastri decorati a bassorilievo con tralci di vite popolati da piccoli animali e oggetti dionisiaci appesi fra i rami, destinati a sorreggere ombrose pergole; sui medesimi pilastri compaiono anche, sui lati minori, rami di quercia,

di olivo, di pino - albero raffigurato anche su un celebre cratere egittizzante in pietra nera conservato ai Musei Capitolini proveniente con certezza da Villa Adriana.

I giardini erano infine arricchiti da una preziosa decorazione scultorea di marmo, che annoverava, accanto alle statue di divinità, personaggi mitologici, ritratti della famiglia imperiale, un'ampia varietà di elementi di arredo, fra cui animali, maschere, vasi, pilastri, candelabri; le passeggiate e le cene all'aperto degli ospiti, ammessi a godere di questo raffinato ed esclusivo contesto, erano poi rinfrescate da una miriade di specchi d'acqua, fontane e ninfei, i cui lievi zampilli contribuivano ad assicurare un'atmosfera serena e rarefatta, lontana dagli affanni quotidiani.







COLTIVARE I LUOGHI DELLE ARCHEOLOGIE

Tessa Matteini

Università degli Studi di Firenze

“Le piante di fichi hanno già tutte le loro foglie, e si cominciano a scorgere i frutti. Maturano questi verso il S. Giovanni, e dopo la pianta produce un secondo raccolto. Prosperano molto i mandorli, ed una pianta vigorosa poi di carruba, porta una quantità propriamente sorprendente di frutta. Le viti destinate a produrre uve per mangiare, e non per fare vino, sono tenute a pergolati, sostenuti da alti pilastri. Seminano nel marzo i poponi, i quali maturano nel giugno. E nelle rovine del tempio di Giove crescono stupendamente, senza traccia di sorta di umidità.”

Wolfgang Goethe, *Girgenti*, giovedì 26 aprile 1787

Il tempo delle archeologie e il tempo delle coltivazioni

L'occasione della progettazione di un parco agricolo per la *buffer zone* dell'ambito patrimoniale di Villa Adriana costituisce una opportunità per riflettere sulla

conservazione attiva e inventiva dei complessi archeologici integrati in un paesaggio rurale e sulla loro possibile coltivazione, intesa in una accezione semantica più ampia e volutamente progettuale¹.

Quali sono le potenzialità per la riscoperta e la reinvenzione di questa particolare categoria di spazi aperti, che possiamo definire *isole temporali* nel sistema paesaggistico circostante e che permettono di accedere allo spessore storico dei luoghi, sperimentando dimensioni cronologiche diverse?

E quali le visioni, le strategie e gli strumenti che è possibile adottare per una loro reinterpretazione contemporanea innovativa e compatibile attraverso il progetto di paesaggio?

Se l'ambito dell'archeologia urbana² di norma si confronta con la stratificazione multipla delle città e con la loro complessità e diversità temporale³, ricca di interazioni tra i differenti livelli insediativi ed indice di continuità di occupazione, un complesso archeologico

collocato in un ambito rurale segue generalmente una sorte diversa.

Nei paesaggi disegnati dall'agricoltura le diverse pratiche stagionali che accompagnano le coltivazioni vengono ciclicamente ripetute e periodicamente rinnovate e modificate, in un costante e progressivo adattamento alle necessità ambientali e/o economiche in trasformazione. Le strutture archeologiche integrate all'interno di questi paesaggi riconoscono un altro tipo di temporalità, non più legata a esigenze d'uso e contingenze funzionali, ma piuttosto influenzata dalle dinamiche naturali di alterazione dei materiali che le compongono e dalle sequenze dei differenti processi ecologici che si susseguono.

La combinazione tra questi tempi differenti, scanditi da ritmi diversi intreccia un secolare racconto che conferisce ai luoghi archeologici la loro peculiare profondità e l'insostituibile valore quali "macchine del tempo"⁴. Scrive nel '58 Marguerite Yourcenar, nei suoi appunti sulle Memorie di Adriano: "Ieri alla Villa, ho pensato alle mille e mille esistenze silenziose, furtive come quelle degli animali, inconsce come quelle delle piante: vagabondi dei tempi del Piranesi, saccheggianti di ruderi, mendicanti, caprai, contadini che hanno preso alloggio alla meglio in un angolo di rifiuti, che si sono succeduti qui tra Adriano e noi."⁵

Dal punto di vista ecologico, può essere utile ricordare come i siti archeologici costituiscano generalmente un importante serbatoio di diversità biologica: la bassa pressione antropica e la presenza di condizioni ambientali peculiari e differenziate favoriscono spesso l'insediamento di specie rare che trovano in questi spazi un *habitat* favorevole per il loro sviluppo⁶. Nelle zone rurali, specie nel caso di coltivazioni di tipo intensivo, questi ambiti posso-

no dunque divenire oasi preziose di biodiversità e complessità ecologica, naturalmente considerando *in primis* l'opportunità della presenza della componente vegetale in prossimità delle strutture archeologiche ed applicando gli strumenti appropriati per valutare una coesistenza controllata, come ad esempio l'indice di pericolosità⁷.

Memoria e presidio isolato e instabile di un tempo perduto, interrotto o addirittura rimosso, le presenze archeologiche che abitano il paesaggio rurale venivano di solito rinvenute in seguito alle segnalazioni (letterarie o iconografiche) dei viaggiatori, oppure riemergevano fortuitamente sotto gli attrezzi dei contadini che lavorano la terra. La storia dei ritrovamenti archeologici nelle zone agricole è strettamente intrecciata con le trasformazioni dei luoghi e con le pratiche di coltivazione: in molti casi sono i lavori effettuati per la bonifica delle zone palustri o gli scavi per le nuove piantagioni arboree a costituire il primo passo verso la scoperta delle rovine disperse nelle campagne dell'Italia Centrale, come i tumuli etruschi o le ville rustiche di epoca romana.

Possiamo ricordare gli "scavini" della Val di Chiana, peculiari figure di esploratori archeologici che tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo "percorrono attentamente le campagne, studiano il color della terra appena dissodata dall'aratro o solcata dai mille rivoli di un acquazzone; osservano le protuberanze o i rialzi che offre il terreno e sanno discernere a colpo d'occhio se derivano da fatti naturali o da lavoro d'opera umana; pongono mente alle fenditure che appaiono nelle rocce, e riconoscono qua uno scoscendimento accidentale del suolo, là le tracce del piccone o dello scalpello; fanno qualche assaggio a fior di terra colla zappa o col martello di cui vanno provvisti e quando

dicono di aver trovati indizi di una tomba, novantanne su cento indovino”⁸.

D'altra parte, il racconto delle esplorazioni dei luoghi archeologici in Etruria, Magna Grecia e Sicilia, che costituisce un vero e proprio *topos* nella letteratura di viaggio in Italia⁹ tra il XVIII e gli inizi del XX secolo¹⁰, è spesso utilmente integrata con la comprensione e la interpretazione del paesaggio rurale circostante.

Così, nei racconti di scrittori, artisti e naturalisti, la descrizione delle rovine che popolano le campagne della Maremma o del Meridione, viene spesso preceduta o seguita da considerazioni sulle coltivazioni e sulle pratiche agricole dei campi che circondano necropoli e antiche città.

Alcune delle più interessanti osservazioni di Goethe sull'agricoltura italiana e sulle pratiche agrarie nel XVIII vengono ispirate da una escursione nella valle dei Templi, nell'aprile del 1787¹¹, mentre a Segesta, l'attenzione del naturalista e l'incanto del poeta convivono, sollecitati da un paesaggio straordinario: “Si vedeva svolazzare una vera nube di farfalle sopra le piante dei cardi in fiore. Si scorgevano piante di finocchio selvaggio dell'anno precedente, disseccate dell'altezza di otto o nove piedi, disposte in ordine cotanto regolare, che non si sarebbe potuto loro dare maggiore, in una scuola di agricoltura. Il vento sibilava fra le colonne, quasi a traverso di una foresta, ed uccelli di rapina, descrivevano, gridando, le loro ampie spire in alto, sopra quelle rovine”¹².

Centoquaranta anni dopo, nella primavera del 1927, con una sensibilità molto diversa, ma con la stessa empatia ed appassionata curiosità intellettuale, D. H. Lawrence riporta le sue considerazioni a proposito della localizzazione della necropoli di Tarquinia e

della simbiosi tra spessore archeologico e impressioni paesaggistiche: “La collina di fronte è come una compagna a sé stante. La sua estremità più vicina è ripida e selvaggia, con querce sempreverdi e cespugli e chiazze di bestiame bianco-nero sui declivi dei pascoli. Ma la lunga cresta è di nuovo verde di frumento e corre declinando verso sud. E immediatamente si sente che la collina ha un'anima, ha un significato”¹³.

Un secolo e mezzo di esplorazioni ha consolidato il rapporto dialettico tra archeologie e paesaggio rurale che li accoglie, definendo categorie e strumenti di osservazione, ma, soprattutto evidenziando la alternanza tra fasi e temporalità diverse. Esemplificativa in questo senso è la affermazione del medico e naturalista Giorgio Santi che nel 1806, a proposito dei resti romani rinvenuti sulla acropoli di Populonia, scrive: “[...] nella pendenza del Poggio vedemmo sotterra una conserva d'acqua, la di cui area esterna già era coperta da un lastrico di marmo ben connesso e ben conservato. Ma questo pavimento fu, secondo il solito destino di tali scoperte, disfatto senza discrezione allorché fu esso trovato nel lavorarvi il campo, giacché anche qui ciò che fu Città adesso è campo, come a Saturnia, a Cosa, a Roselle.”¹⁴.

Due progetti in ambito Mediterraneo

Può essere interessante combinare il concetto di coltivazione dei luoghi archeologici con il *milieu* complesso e controverso del bacino del Mediterraneo, dove le civiltà classiche hanno lasciato un sistema di tracce consistenti, mentre le condizioni climatiche e la generale necessità di gestione della risorsa idrica introducono variabili specifiche che condizionano in maniera importante la cura e la costruzione dei paesaggi del *giardino mediterraneo*¹⁵ storicamente caratterizzato, come

ricorda Giuseppe Barbera, da biodiversità, multifunzionalità e policulturalità¹⁶.

Lo stesso Barbera sottolinea la peculiare capacità dei paesaggi mediterranei di “saper mischiare diversità biologiche e culturali: di misurarsi con flore, faune, civiltà che giungono da tre continenti, con variabilità climatiche stagionali e geomorfologiche, capaci [...] di sviluppare differenti servizi eco-sistemicì”¹⁷.

A fronte di queste considerazioni, occorre ricordare che lungo le rive del Mediterraneo una serie di fattori culturali e politici hanno pesantemente condizionato i codici vegetali¹⁸ adoperati per la sistemazione paesaggistica dei siti archeologici che, a partire dai primi decenni del Novecento, sono stati interessati da un fenomeno evidente di riduzione della biodiversità attraverso una diffusa omologazione delle scelte botaniche che portano a riconoscere come figurativamente adatte per il confronto con l'antico le sole specie sempreverdi, considerate “classiche” (*Pinus pinea*, *Laurus nobilis*, *Quercus ilex*, *Buxus sempervirens*). L'idea pericolosa ed ossimorica delle “nature immobili”, particolarmente apprezzata dall'estetica dei primi decenni del secolo, non tiene in alcun conto la ricchezza del repertorio botanico mediterraneo, conosciuto già in epoca romana¹⁹ e già reinterpretato da Giacomo Boni ai primi del Novecento nel suo elenco di specie predisposto per la *Flora dei Monumenti*²⁰.

Oggi, l'aspirazione al controllo totale del sito, alla protezione da possibili danneggiamenti e alla semplificazione delle pratiche di manutenzione, spesso intrapresa con scarsa consapevolezza delle implicazioni ecologiche e delle dinamiche relazionali tra vegetazione e strutture, conduce ad una frequente desertificazione delle aree archeologiche. Questa tendenza alla riduzione e alla semplificazione delle diversità naturalmente presenti in questo tipo di luoghi rende più

difficile e quindi più necessaria la sfida della coltivazione che in alcuni casi, come quelli ormai consolidati dei Giardini e rovine di Ninfa a Cisterna di Latina²¹, o della Kolymbetra nella valle dei Templi di Agrigento, dimostra significative potenzialità per la *conservazione inventiva*²² dei paesaggi archeologici.

Progettare il paesaggio di un sito archeologico nel contemporaneo significa comprendere, accompagnare o indirizzare i processi e le dinamiche attive secondo le molteplici temporalità (quelle dei diversi documenti archeologici e quelle della componente vegetale presente, spontanea o coltivata).

Il lavoro del paesaggista, ovviamente supportato da un *team* interdisciplinare che comprenda tutte le competenze necessarie per il lavoro in siti così fragili, consiste essenzialmente nel formulare obiettivi, strategie ed interventi per orientare la conservazione attiva, la gestione e le trasformazioni compatibili dei luoghi, prendendo in conto la complessità e la componente cronologica delle strutture archeologiche e dei sistemi paesaggistici presenti. Significa riuscire a lavorare su scale differenti e ad innescare (o riattivare) relazioni storiche, culturali, ecologiche e funzionali, nello spazio e nel tempo, preservando il patrimonio di diversità biologica e temporale esistente²³.

Per esplorare la dimensione progettuale dei paesaggi archeologici integrati in ambito rurale, può essere utile ricordare due casi esemplificativi, situati in aree diverse del Mediterraneo, la Sicilia Occidentale e la Provenza: il Parco archeologico di Selinunte realizzato da Pietro Porcinai con Vincenzo Tusa, Franco Minissi, e Matteo Arena (1973-1981) e il complesso dei giardini etno-botanici per il priorato di Salagon, presso Mane, ridisegnato dall'Atelier de Paysage Bruel e Delmar con Pierre Lieutaghi tra il 1995 e il 2005.

Caratterizzati da scale e preesistenze differenti (un parco archeologico di dimensione territoriale corrispondente alla antica città greca ed un orto-giardino intorno ad un presidio religioso di origine gallo-romana) si configurano entrambi come progetti di conservazione attiva e gestione innovativa di luoghi patrimoniali elaborati da *team* interdisciplinari che adottano la *coltivazione* come modalità primaria di cura.

Il parco archeologico di Selinunte²⁴

Nel 1966 i resti archeologici dell'antica città di Selinunte²⁵, solo in parte tutelati dal vincolo demaniale, rischiano di rimanere isolati all'interno di un paesaggio sottoposto a trasformazioni incontrollate, a causa delle speculazioni edilizie già in atto sulla costa.

Il 15 febbraio dello stesso anno viene pubblicato sul "Corriere della Sera"²⁶ un articolo di Cesare Brandi sul futuro delle "più belle rovine che esistano al mondo" e sugli auspici per la salvaguardia di un sito di fertilità archeologica straordinaria "prima che succeda qua, come a Pesto, come ad Agrigento"²⁷.

Brandi propone di creare "un grande parco archeologico, parco perfettamente e meravigliosamente realizzabile, i cui percorsi da compiere a piedi saranno i più umani e bucolici che si possano desiderare [...] e non in un terreno spoglio, ma ricco di una vegetazione ancor più esplosiva che rigogliosa, con le cupole di bronzo dei lentischi, le lance degli agavi, i ciuffi di acanto e di erba bianca che profuma l'aria come d'incenso"²⁸. Incoraggiato dalla autorevole premonizione, Vincenzo Tusa, Soprintendente per i Beni Archeologici della Sicilia Occidentale, decide di promuovere la costituzione del parco e di coinvolgere nel progetto il più celebre tra i paesaggisti italiani dell'epoca, Pietro Porcinai, che incontra a Firenze nel 1967 e che gli invia alcuni scrit-

ti, tra cui un saggio dal titolo significativo: *Amenagement de l'espace rural*²⁹.

In quegli anni la Sicilia è un importante laboratorio di sperimentazione per il restauro e la museografia archeologica ed è particolarmente interessante che il primo progetto integrato per un parco archeologico nasca a Selinunte, concepito da un gruppo di professionisti che stanno rinnovando lo sguardo e costruendo strumenti per affrontare in maniera contemporanea le sfide poste dai conservatori.

Tusa affronta in maniera integrata il problema della conservazione delle rovine e del paesaggio che le ospita³⁰, sottolineando l'importanza di considerare il patrimonio archeologico come "vivente contemporaneità"³¹ che gli archeologi debbono tradurre e comunicare agli uomini del loro tempo, preservandone il valore etico e documentario.

Minissi si preoccupa di rendere accessibile il passato, adoperando un linguaggio contemporaneo e testando materiali innovativi per ottenere soluzioni leggere e concettualmente rivoluzionarie.

Porcinai infine sperimenta, per la prima volta in modo compiuto su di un paesaggio archeologico, l'applicazione di strumenti di lavoro costruiti in oltre quaranta anni di professione come *landscape architect*: la comprensione delle relazioni ambientali, storiche e percettive, l'attenzione per gli aspetti ecologici, botanici e fito-sociologici, la trans-scalarità, e la contaminazione dei generi³².

Il progetto si caratterizza quindi come sforzo collettivo ed interdisciplinare finalizzato alla creazione di un nuovo tipo di sito archeologico, in cui alla protezione delle strutture si associa la riscoperta di un sistema di relazioni visuali *con* e *tra* le rovine (la duna artificiale, il piazzale dei tre canali visuali, il tema del "margine

del parco”) dove la nuova rete di percorsi di interesse archeologico e paesaggistico viene disegnata seguendo le tracce emergenti e la trama esistente di relazioni storiche, ambientali e percettive.

Ma l’aspetto che ci preme sottolineare in questa sede è un altro: il progetto del parco si caratterizza per una attenzione innovativa verso la conservazione degli equilibri ambientali e delle coltivazioni esistenti (seminativi, vigneti e pascoli) non disgiunta dalla attenta considerazione delle dinamiche della componente vegetale e del suo delicato rapporto con i resti archeologici³³.

In sintesi, quello per Selinunte è un progetto paesaggistico complesso, elaborato da un gruppo di professionisti che raccoglie tutte le competenze necessarie per orientare la gestione dinamica di un luogo storico e deposito culturale d’eccellenza attraverso un *Piano di coltivazioni*.

A distanza di più di quarant’anni, il progetto immaginato da Porcinai e Tusa ha finalmente trovato piena applicazione. Negli ultimi anni diverse aree del parco (dieci ettari nel 2018) sono state dedicate alla coltivazione di legumi, vigneti sperimentali (con vitigni di origine punica, greca e romana) e grani duri antichi di origine siciliana, come il *Russello*, il *Perciasacchi*, il *Monococco* o piccolo farro (*Triticum monococcum*³⁴) e il *Tùminia nigra*.

Quest’ultimo era stato ricordato anche da Goethe durante la visita a Girgenti di cui si è scritto in precedenza: “Il tumenia, il cui nome vuoi derivato da bimenia, è un dono prezioso di Cerere; una specie di grano estivo, il quale matura in tre mesi. Lo seminano in principio di gennaio, e nel giugno è sempre maturo. Non richiede molt’acqua, ma ha bensì d’uopo di molto caldo. Da principio ha foglia sottilissima, cresce parallelamente al frumento, ed in ultimo è molto forte.”³⁵

*Il giardino etnobotanico per il priorato di Salagon*³⁶

Il Priorato di Salagon³⁷ nella pianura rurale ai piedi delle montagne del Lure, ospita il Museo dipartimentale Etnologico dell’Alta Provenza. Il monumento, i giardini che lo circondano e il Museo sono gestiti dal *Conseil Général des Alpes de Haute Provence* e costituiscono un laboratorio di studio e di ricerca sul paesaggio e sulla flora della Regione.

Il progetto di Anne-Sylvie Bruel e Christophe Delmar³⁸ va ad integrarsi nel paesaggio agricolo della pianura di Mane, del quale riprende trama e scala per disegnare intorno al complesso religioso benedettino un sistema di giardini tematici e didattici, una cintura di campi coltivati ed una sequenza di spazi con differenti caratteristiche ecologiche e diversi livelli di naturalità.

Le indagini sui *layer* di uso del sito hanno ricomposto una stratificazione archeologica densa ed eterogenea: abitazioni galliche, una villa rustica di epoca gallo-romana, il complesso ecclesiastico del XII secolo ed una serie di edifici rinascimentali. Le campagne di scavo hanno rivelato una continuità di occupazione e coltivazione, dall’epoca preromana ad oggi e testimoniano una precoce cristianizzazione dei luoghi già dalla tarda antichità. Dell’edificio medioevale, rimangono oggi la chiesa (XII secolo) l’alloggio priorale (XIII e XV) e alcuni annessi per uso agricolo, organizzati intorno a due cortili, disposti a sud e ad ovest.

Per comunicare ed integrare paesaggisticamente questa complessità, i progettisti hanno elaborato un *masterplan* degli spazi aperti, con il supporto degli studiosi e dei curatori del *Conservatoire*, in particolare dell’etnobotanico Pierre Lieutaghi³⁹, scegliendo di disegnare i diversi giardini tematici⁴⁰ come micro-paesaggi evocativi.

La composizione e l'organizzazione degli spazi aperti è immaginata per relazionarsi con le differenti porzioni e funzioni del complesso architettonico storico: a nord-ovest del sistema viene mantenuta l'idea di naturalità, attraverso la riproposizione ed evocazione delle associazioni fitosociologiche legate ai querceti dell'Alta Provenza. Il complesso del priorato si trova infatti in un contesto di transizione che riveste un particolare interesse botanico ed ecologico: "Salagon si trova esattamente a metà strada tra rosmarino e genziana, tra Provenza e montagna [...] presidia al passaggio non solo tra le vallate e i villaggi, ma anche da un paesaggio floristico e l'altro: tra il leccio e il faggio, vi è l'immenso territorio della quercia bianca (roverella)"⁴¹.

Nelle porzioni esterne, verso la pianura agricola, il masterplan prevede, in continuità con la trama delle produzioni esistenti, una serie di campi coltivati, dove vengono allevate le piante destinate alla vendita e al consumo, mentre, di fronte alla facciata della chiesa e nelle zone limitrofe agli edifici conventuali sono stati creati una serie di spazi più articolati dedicati alle collezioni. Si tratta di sistemazioni semplici, suddivise in parcelle per la coltivazione che accolgono collezioni botaniche tematiche di differenti specie arboree, arbustive ed erbacee legate alla cultura e alle tradizioni locali⁴².

Questi *alfabeti* viventi, raccolti dai curatori sulla base della letteratura e della iconografia storiche, intendono evidenziare le trasformazioni attraverso il tempo delle conoscenze botaniche e delle pratiche di coltivazione nell'alta collina provenzale. Così, il *Jardin médiéval* ad esempio, costituisce una reinterpretazione contemporanea di un giardino conventuale, che ospita la flora conosciuta in Provenza prima delle esplorazioni nel Nuovo Mondo e basata essenzialmente sul *Capitu-*

lare de Villis (fine VIII secolo) il celebre repertorio delle specie adoperate nei giardini carolingi⁴³.

Come sempre avviene nei lavori di Bruel e Delmar, la comprensione del sistema idrico e la sua reinterpretazione nella logica delle sistemazioni proposte diventa uno degli elementi strutturanti della nuova organizzazione spaziale. In questo caso, la rete idrica preesistente, con i fossati e i canali di adduzione e smaltimento, viene mantenuta come partitura di base per la gestione dei nuovi ambiti coltivati, così da consentire la comprensione del funzionamento della trama agricola storica, ed i giardini tematici e didattici vengono irrigati tramite sistemi gravitazionali di canali e bacini che organizzano le parcelle.

Prospettive

Nonostante gli esempi autorevoli e le potenzialità di sperimentazione offerte dai numerosi siti mediterranei, la strada da percorrere per costruire una visione complessa, integrata e transdisciplinare sui temi del progetto, della conservazione attiva/inventiva e della gestione dei paesaggi archeologici in ambito rurale è ancora piuttosto lunga.

Per questo l'opportunità di riflessione e condivisione offerta dal concorso di progettazione promosso dal Premio Piranesi/Accademia Adrianea ha rivestito una importanza particolare, consentendo un confronto internazionale su questo tema e mostrando le possibili implicazioni nella gestione del paesaggio rurale tiburtino che, storicamente, combina il suo spessore patrimoniale-archeologico con le coltivazioni, integrando la città ideale costruita da Adriano a partire dal 118 d. C. con il "Campo", ossia la presenza di produzioni agricole variate e mutevoli nel tempo.

A nostro avviso, due sono le linee di ricerca innovative generate dal concorso, utili a fronteggiare le sfide

globali che ci propone l'età contemporanea. La prima è l'interpretazione della *buffer zone* di un sito archeologico come luogo di coltivazione attiva (e dunque interfaccia sensibile di relazione) che diviene supporto per la creazione, recupero e reinvenzione di sistemi di spazi aperti differentemente coltivati (a scopo ali-

mentare, didattico e produttivo) e la riattivazione di itinerari tematici.

La seconda è la scelta di far diventare questo peculiare sistema 'ecotonale' di transizione un luogo per la sperimentazione di una produttiva e sostenibile coesistenza tra diversità biologiche e diversità temporale.

NOTE

- ¹ L. LATINI-T. MATTEINI, *Manuale di Coltivazione pratica e poetica per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo*, Poligrafo, Padova 2017.
- ² “ricerca archeologica globale in una città tuttora esistente, ossia sull’intera sequenza insediativa a partire dalla fondazione fino ai nostri giorni, senza privilegiare un periodo rispetto a un altro e utilizzando come strumento di indagine lo scavo stratigrafico”. R. FRANCOVICH-D. MANACORDA (a cura di), *Dizionario di Archeologia*, Laterza, Roma- Bari 2006, p. 350, *sub vocem*.
- ³ T. MATTEINI, *Strategie per la conservazione attiva e inventiva dei siti archeologici urbani*, in A. UGOLINI (a cura di), *Ruderi, baracche e bambini. CEIS. Riflessioni a più voci su di una architettura speciale*, Altralinea, Firenze 2017, pp. 88-107.
- ⁴ T. MATTEINI, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea, Firenze 2009, pp. 111-117.
- ⁵ In M. YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2002, p. 300.
- ⁶ S. CESCHIN-G. CANEVA-A. KUMBARIC, *Biodiversità ed emergenze floristiche nelle aree archeologiche romane*, in “Webbia”, 61 (1), 2006, pp. 133-144.
- ⁷ Definito da Maria Adele Signorini nel 1996 e successivamente utilizzato per definire una matrice di specie compatibili. LATINI-MATTEINI, *Manuale di Coltivazione ... cit.*, pp. 287-299.
- ⁸ Estratto da Numero unico del “Corriere della Domenica”, pubblicato per nozze Mauri-Meda a Milano, nel dicembre 1900 e riportato nella Guida di Chiusi e dei suoi monumenti etruschi, notizie raccolte da Luigi Giometti, 1904, p. 91.
- ⁹ A. BRILLI, *Quando viaggiare era un’arte*, Il Mulino, Bologna 1995; C. DE SETA, *Vedutismi e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999; R. MILANI, *Il paesaggio è un’avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano 2005.
- ¹⁰ Oltre agli imprescindibili Goethe, Ruskin, Dickens, Chateaubriand, si possono citare E.C. JOHNSTONE GRAY, *Tours of the Sepulchres of Etruria in 1839*, J. Hatchard and Son, London 1843; G. DENNIS, *Cities and cemeteries of Etruria*, John Murray, London 1848; L. SIMONIN, *L’Etrurie et les Etrusques, souvenirs de voyage. Arezzo, le Val di Chiana et les ruines de Chiusi*, Librairie Internationale, Paris, 1866; P. BOURGET, *Sensations d’Italie, Toscane-Ombrie-Grand Grèce*, Plon, Paris, 1891.
- ¹¹ J. W.GOETHE, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983, Girgenti, giovedì 26 aprile 1787, p. 312.
- ¹² *Ivi*, Segesta, il 20 aprile 1787, p. 303.
- ¹³ D.H. LAWRENCE, *Luoghi etruschi*, Passigli, Firenze 1985, p. 49.
- ¹⁴ G. SANTI, *Viaggio Terzo per le Due Province Senesi che forma il seguito del Viaggio al Montamiata*, Ranieri Prosperi, Pisa 1806, p. 193.
- ¹⁵ E. SERENI, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 100-102 e 227-229.
- ¹⁶ G. BARBERA, *Gli alberi nel paesaggio agrario: tipologie, prodotti e funzioni nell’evoluzione del paesaggio italiano*, in G. Barbera-R. Biasi-D. Marino (a cura di), *I paesaggi agrari tradizionali. Un percorso per la conoscenza*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 20-21.
- ¹⁷ G. BARBERA, *Sul giardino mediterraneo*, in LATINI-MATTEINI, *Manuale di Coltivazione ... cit.*, p. 18.
- ¹⁸ MATTEINI, *Strategie per la conservazione ... cit.*, pp. 120-121.
- ¹⁹ È testimoniato dall’iconografia pittorica di luoghi come l’ambiente ipogeo della Villa di Livia a Prima Porta, i cui affreschi si trovano oggi a Palazzo Massimo, o le domus di Pompei.
- ²⁰ M. DE VICO FALLANI, *I parchi archeologici di Roma. Aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della “flora monumentale” nei documenti dell’Archivio Centrale dello Stato*, Nuova Editrice Spada, Roma 1988, p. 65.
- ²¹ Vedi I. ROSSI DORIA, *Coltivare le rovine: Ninfa*, in LATINI-MATTEINI, *Manuale di Coltivazione ... cit.*, pp. 193-206.
- ²² P. DONADIEU, *Conservation inventive*, in A. BERQUE-M. CONAN-A. ROGER-P. DONADIEU-B. LASSUS, *La Mouvance. Du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, La Villette, Paris 1999.
- ²³ T. MATTEINI, *Il progetto di paesaggio per un sito archeologico Mediterraneo*, in LATINI-MATTEINI, *Manuale di Coltivazione ... cit.*, pp. 257-262.
- ²⁴ T. MATTEINI, *Porcinai e i luoghi dell’archeologia*, in L. LATINI-M. CUNICO (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 176-197.
- ²⁵ In particolare l’acropoli, il santuario della Malophóros e i tre templi della collina orientale.
- ²⁶ L’articolo è intitolato: *Persino Selinunte fa gola ai maniaci della lottizzazione*. Invitato a Selinunte da Tusa, per fornire consigli in merito alle incombenti speculazioni, Brandi affidò il suo pensiero e la sua denuncia alle colonne del “Corriere della Sera”. L’articolo è riportato in appendice a V. TUSA, *Selinunte nella mia vita*, La Zisa, Palermo 1990.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Vedi lettera di Porcinai a Tusa del 23 dicembre 1967 (prot. 5759), Archivio Porcinai, Fiesole, faldone 161.
- ³⁰ V. TUSA, *Il parco archeologico di Selinunte e la politica di conservazione dell’ambiente delle zone archeologiche da parte della Soprintendenza Archeologica della Sicilia Occidentale*, in “Beni culturali”, 1-2 (maggio 1981).

- ³¹ V. TUSA, *L'archeologia in Sicilia: sua funzione culturale e turistica*, in "Archeologia classica", XVII (1965), 1, Roma, pp. 154-156, riportato in TUSA, *Selimmunte nella mia vita ... cit.*, p. 98.
- ³² T. MATTEINI *Porcinai e i luoghi dell'archeologia*, in L. LATINI-M. CUNICO (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*. pp. 176-197, Marsilio, Venezia, 2012.
- ³³ 1843/7. Archivio Porcinai, Fiesole, Faldone 161.
- ³⁴ Si tratta della prima specie di grano addomesticato. L. ALBERTINI, *Agriculture méditerranéennes. Agronomie et paysages des origines à nos jours*, Actes Sud, Arles 2009, p. 45. È stato ritrovato anche all'interno della Grotta dell'Uzzo, uno dei siti preistorici più importanti della Sicilia.
- ³⁵ GOETHE, *Viaggio in Italia ... cit.*, Girgenti, giovedì 26 aprile 1787, p. 312.
- ³⁶ A.S. BRUEL, *Governare le acque*, in LATINI-MATTEINI, *Manuale di Coltivazione ... cit.*, pp. 107-120.
- ³⁷ Acquistato nel 1981 dal Dipartimento Alpes de Haute-Provence e restaurato con la collaborazione del Consiglio Regionale Provence-Alpes-Côte d'Azur e del Ministero della Cultura francese.
- ³⁸ A.S. BRUEL-C. DELMAR, *Le territoire comme patrimoine, the territory as heritage*, ICI-Interface, Paris 2010, pp. 79-98.
- ³⁹ P. LIEUTAGHI, *Jardin de savoirs, jardin d'histoire*, in "Les Alpes de lumière" 110-11 (luglio 1992), Edisud Aix-en-Provence.
- ⁴⁰ In parte già presenti: una prima redazione dei giardini era stata elaborata nel 1986, a cura di P. Lieutaghi. Vedi la scheda su Salagon in M. VALERY-A. LE TOQUIN, *Jardins du Moyen Âge, La Renaissance du Livre*, Tournai 2002, pp. 137-141.
- ⁴¹ LIEUTAGHI, *Jardin de savoirs ... cit.*, p. 8.
- ⁴² Complessivamente la raccolta comprende settecento specie.
- ⁴³ Sulle specie del Capitulare coltivate in epoca carolingia, si veda F. CARDINI, -M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medioevale*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 20-21.









NUOVE MEMORIE.
IL RAPPORTO CON LA PREESISTENZA STORICA.
UNA VEXATA QUAESTIO

Loreno Burberi

Università degli Studi di Firenze

Affrontare il tema proposto dal concorso del 2018 ha indubbiamente significato confrontarsi con una problematica che, con alterne vicende già fra '700 e '800, ma in special modo dal secondo Dopoguerra, ha pervaso il dibattito culturale in tutta Europa e con maggior intensità proprio in Italia.

Il rapporto tra "Antico" e "Nuovo" in architettura è al centro di una querelle che si protrae da decenni e nel cui alveo si possono far rientrare gli interventi di numerosissime e autorevoli personalità del mondo accademico e professionale non solo italiano.

Come testimonia l'ampia pubblicistica esistente, i confronti fra le varie posizioni sono stati spesso duri, a volte caratterizzati da toni accesi, anche se sono emersi all'attenzione di un più vasto pubblico solo in casi eccezionali, ovverosia quando concernevano opere particolarmente note ed emblematiche, o per i toni stessi del dibattito fra studiosi, più che per i contenuti delle tesi di questi.

Il tema è stato quindi ampiamente indagato e in questa sede non è certamente possibile, data la vastità e la complessità del materiale prodotto, offrirne una visione riassuntiva che espliciti le diverse posizioni che si sono manifestate nel tempo. Non è nemmeno corretto generalizzare, riducendo la problematica alla contrapposizione di due "macroschieramenti" caratterizzati da visioni diverse, essendo le posizioni all'interno delle varie discipline dell'Architettura molto varie e fluide, e potendo spesso osservare non pochi punti di contatto tra il pensiero di personalità in apparenza molto distanti tra loro.

In generale possiamo però affermare che, dagli anni '60 del XX secolo, le potenzialità del linguaggio contemporaneo sono state accolte all'interno del dibattito come strumento lecito per dialogare con le preesistenze storiche.

Conciliare il linguaggio moderno contemporaneo, per sua natura estremamente mutevole, con una fabbrica

storica, e ancor di più con i centri storici, come può testimoniare la recente riscoperta da parte della Cina del proprio retaggio a lungo sconosciuto, è divenuta forse la questione fondamentale dell'Architettura non solo nella nostra area geografica.

Estendendo il significato del tema del rapporto tra Antico e Nuovo, dando per scontato il fatto di non poter mai partire da una utopistica "tabula rasa", questo diventa un problema che riguarda nel suo complesso la disciplina architettonica, "il problema" per eccellenza, il fulcro attorno al quale far ruotare l'intera riflessione progettuale.

Non si può quindi limitarci a un ambito più o meno ristretto attorno alla linea di confine (se esiste) fra le discipline del Restauro e della Progettazione.

In occasione di questo scritto, una rilettura ex-post di quanto prodotto dal nostro gruppo ha permesso di cogliere ulteriori spunti di riflessione, in modo da potersi addentrare maggiormente in una complessa articolazione di pensieri attorno a questo tema, che più che una serie di risposte ha avuto come esito ultimo una pletora di ulteriori interrogativi, utilizzabili forse come stimolo nella ricerca di un percorso di maggior consapevolezza negli interventi in presenza di testimonianze storiche.

È indubbio che il progetto del nuovo in concomitanza di preesistenze storicizzate, specie dell'importanza e imponenza paragonabili a Villa Adriana, inneschi una riflessione sui principi stessi dell'ideazione architettonica, della sua ragion d'essere, sui ruoli che Antico e Nuovo si trovano a giocare nella contemporaneità, e comporti la presa in esame di una imponente serie di argomenti correlati.

Nella attuale condizione culturale, nella nostra contemporaneità, è divenuto difficile anche attribuire un

senso univoco agli stessi termini messi alla base del nostro ragionamento. Che cos'è per noi l'Antico?

Il significato è indubbiamente mutevole e attraverso i secoli ha assunto valenze diverse. Ciò che era antico per i Romani, e soprattutto il valore che ad esso conferivano è, se messo a paragone, distante da quello dato nel Rinascimento alle opere dell'antica Roma, quando queste sono viste come portatrici di regole compositive perfette ed assolute. Pur nella differenza, le due visioni però sono in qualche modo confrontabili e presentano delle similitudini concettuali, sono per così dire figlie della stessa natura.

Oggi il paradigma sembra essere cambiato: se già dal XIX secolo si crea una frattura tra cultura contemporanea e passato e si rende palese la soluzione di continuità, negli ultimi cinquant'anni l'accelerazione in tal senso è tangibile ed estrema. Si sono palesate le conseguenze del pensiero, non solo umanistico, ma soprattutto scientifico, elaborato fra Otto e Novecento. Il tempo è divenuto relativo, le visioni si sono moltiplicate con il moltiplicarsi dei punti di vista, la prospettiva non è più unica e condivisa ma si frantuma in un caleidoscopio di visioni multiple contemporanee. Il tempo della Macchina, prima meccanica, poi elettronica ed informatica, in qualche modo trancia le radici della società, per rifondarne di nuove e in questo percorso la distanza col passato ovviamente si dilata. E questo costituisce quasi un controsenso se consideriamo le nostre sempre maggiori conoscenze e capacità di indagine in materia, è come se il dato scientifico oggettivo certo ci restituisse un passato sì più ricco di informazioni, ma meno apportatore di significato.

E che ruolo riserviamo alla testimonianza storica? Un manufatto antico, una volta filologicamente e con tecnica perfetta restaurato, che funzione può ancora svol-

gere nella nostra società, oltre a quello di essere visitato o semplicemente osservato da rispettosa distanza, da torme di annoiate scolaresche o turisti in genere, che dopo un superficiale scatto fotografico “alle rovine” ne conserveranno la memoria personale per un altro battito di ciglia? Il suo significato quale diviene in questo contesto? Non è tollerabile che la valenza didattica prenda il sopravvento, magari supportata dagli ultimi ritrovati tecnologici atti ad attualizzarla e adeguarsi alla realtà multimediale che il fruitore medio sperimenta nella propria quotidianità.

Così come non si può immaginare per l'architettura contemporanea solo un ruolo di cornice, artificio o sorta di monitum funzionale alla messa in risalto di questo o quel particolare, di una qualche caratteristica ritenuta al momento meritevole, il tutto peggiorato dall'appiattimento linguistico sugli ultimi modi (o mode) del fare moderno, atto a spettacolarizzare la Storia.

Questi ragionamenti ci possono condurre ad un interrogativo di più grande portata, ovvero il senso da dare alla Storia oggi. Penso sia una domanda sempre lecita da porsi, ed è estremamente conveniente farlo, in quanto attraverso il tentativo di fornire una risposta possiamo meglio valutare nel complesso il periodo che stiamo vivendo.

Se le assegniamo una valenza solo funzionale, quale mezzo atto a conoscere le vicende della nostra umanità, con lo scopo di desumere modelli o formule comportamentali da poter applicare in futuro, o se la concepiamo come una sorta di asettico archivio composto da mute fattualità oggettive irripetibili, oppure se le attribuiamo il ruolo di tramite per comprendere le leggi che regolano la condotta umana, tralasciamo gran parte della questione. Forse è solo dandole un ruolo di portatrice di senso che dobbiamo considerarla, cioè

come transfer per il significato di ciò che ci circonda, diventando così chiave interpretativa e ricchezza semantica al contempo.

Ritornando più propriamente al nostro ambito, il Prix de Rome è stato anche l'occasione di affrontare queste tematiche a più scale, sia a quella della singola fabbrica, dell'oggetto architettonico, sia alla scala urbana e territoriale. Vi è stato uno sforzo da parte nostra di ricondurre nello stesso ambito logico queste differenti dimensioni, di ricomporle, e non poteva essere altrimenti, questo è ovvio, oltre le definizioni disciplinari e al di là delle risultanze formali raggiunte, in un'unica visione concettuale. Più propriamente è stata la logica sottesa agli esiti stessi ad interessarci. Non si è trattato solo di esprimersi opportunamente, con proprietà di linguaggio e adeguata articolazione, attraverso un lessico attuale in un contesto storico, ma di rintracciare una possibilità di dialogo con l'intorno e con la Storia e di dare un effettivo apporto di “materia significativa” quale rappresentante la nostra epoca. L'accento è stato posto sul percorso piuttosto che sul risultato, ovvero gli esiti formali ultimi, anche per un'altra evidente ragione, ovvero la difficoltà della trasposizione nella prassi di qualsiasi impalcato teorico-filosofico. Lo scontro con la natura fisica della disciplina architettonica non è uno ostacolo che si può aggirare, costituisce una sorta di nodo gordiano con il quale bisogna fare i conti, questo anche nell'evidenza di riconoscere all'Architettura una natura diversa dalle altre arti. Come è già stato messo in luce da molti Autori, spesso ciò che possiamo ritenere valido come principio logico o valutativo generale, ad esempio in Pittura, non è applicabile in Architettura.

L'Architettura per sua natura è strettamente legata, o almeno così dovrebbe essere, al luogo in cui è sita,

ed è essa stessa luogo, spazio, che diviene abitato e solo in questo ambito ha senso. La sua forma è legata sia alle leggi fisiche che ne regolano la statica, e con le quali è in una corrispondenza inscindibile pena la sua distruzione, sia alle funzioni che deve assolvere e ai bisogni che deve soddisfare, che insieme ne motivano la nascita, oltre al valore sociale ad essa attribuibile. A tutto questo bisogna aggiungere per forza di cose un altro determinante fattore, ovvero il significato dell'oggetto o del complesso di oggetti architettonici. Risulta quindi essere al contempo astrazione metafisica e frutto materiale delle leggi che regolano l'universo.

In tutto questo ambito "l'architetto" (o il gruppo di architetti nel nostro caso) assume anche la valenza di decodificatore, cioè di colui che è capace di leggere e restituire significato a tutti quegli oggetti portatori di informazioni che altrimenti parlerebbero una lingua incomprensibile.

In questa ricerca di significato, bisogna però chiedersi se la forma architettonica, proprio grazie alla natura "a parte" dell'architettura, abbia vita e significato propri. Se è vero che poeticamente, nell'intervento in presenza di una preesistenza storica, da misura nasce misura, bisogna chiedersi se i lacerti, i pochi resti di un complesso edificio, che quelle misure ci trasmettono, siano comunque in grado di veicolare ancora il senso di quella particolare opera, o se siano solo un dato fisico. Se una volta decaduti i legami con il sistema di relazioni che ha generato quell'architettura essa possa conservare brani del senso originario o solo generarne di nuovi. Se la forma fatta materia, quale generatrice di spazio, abbia o meno la capacità, anche attraverso le successive modificazioni della propria natura, di condizionare gli impianti degli edifici che in qualche

modo la includono, se lo spazio da essa controllato può mantenere il proprio significato, malgrado inversioni, modificazioni e quant'altro. Un edificio concepito come tempio pagano, diventato successivamente chiesa cristiana, poi parzialmente distrutto, poi fatto magazzino, infine aula scolastica o sala espositiva, che cosa detiene ancora dell'edificio originario oltre a qualche dato di natura dimensionale?

Possiamo forse legare il significato dell'edificio solo alle sue funzioni originarie, ma allora la perdita di queste che cosa comporta? E il nuovo, che su esso viene innestato, è pervaso dall'antico senso? Cioè il significato in qualche forma permane malgrado la perdita delle funzioni in quanto si è fuso fin dall'origine, quasi vi fosse in essa stessa già scritto il destino, inscindibilmente con le strutture, con le misure e le proporzioni, con le masse, ed è capace di influire con forza anche sul nuovo, ibridandolo? Oppure il nuovo è sempre inesorabilmente nuovo?

Rispondere a questa domanda non è affatto semplice e forse non è possibile soddisfare il quesito con una singola risposta, ma esso necessita di una serie molto estesa di argomentazioni articolate. Potremmo però proseguire il ragionamento domandandoci se, ammesso che le rovine siano in grado di trasmettere senso, questo è possibile per loro propria natura o sia invece dovuto ad una forma di continuità culturale, ad aspetti delle civiltà che ci hanno preceduto, che si sono in parte trasferiti in noi e ci conferiscono la capacità interpretativa e un'adeguata sensibilità al riguardo. Ci si chiede insomma se la trasmissione dipende direttamente dalla condizione culturale dell'osservatore. In questo senso potremmo affermare che noi siamo le rovine, e, lasciando da parte ogni retorica pomposa che ci vede eredi diretti di Cesare, Augusto o Adriano,

siamo la testimonianza di questo stratificarsi, e la “rovina” così si astrae e diventa idea generatrice.

Come ciò accada possono bastare tre esempi del passato a testimoniare: il Ninfeo di Genazzano del Bramante, l’impianto di Villa Madama di Raffaello e la Banca d’Inghilterra di John Soane. Nell’elenco ci potremmo azzardare ad includere anche opere temporalmente più vicino a noi come quelle di Louis.I. Kahn.

“Non una casa viene costruita, non un’architettura progettata, ove la ruina non sia implicita, posta quale pietra di fondamento, ciò che in noi vive immortale, non trova pace nelle nostre opere”.¹

Queste ultime affermazioni potrebbero sembrare in contrasto con quanto detto in precedenza a proposito del cambio di paradigma imposto dalla condizione moderna e della rottura delle radici culturali. Bisogna però compiere uno sforzo e abituarsi a pensare in maniera alternativa e, come avviene nella meccanica quantistica, in una logica polivalente, le due istanze potrebbero essere vere al contempo. A ben vedere, poi, le questioni non sono nemmeno agli antipodi, cioè non sono in contrasto con il principio filosofico aristotelico di non contraddizione, in quanto la prima affermazione impone solo un diverso modo di osservare e valutare il passato, in concomitanza con i cambiamenti di pesi e rapporti relazionali, che possono arrivare ad essere antitetici, ma non impone la soppressione di qualsiasi legame con le culture precedenti. Insomma le radici possono essere nuove ma il terreno è il solito. Anzi, proprio questo doppio stato di valenza sembra essere fondamentale per un approccio al tema di un intervento moderno su una preesistenza storica, perché capace di ricomporre in un unico quadro la complessità del problema. Se da una parte è vero che sia inevitabile una certa perdita di continuità, testimoniata da un

processo “che rimescola le carte in quell’intreccio di relazioni che costituisce la vera essenza di ogni architettura definita”², e deve essere presa come dato di fatto, dall’altra solo un approccio ricco di visioni multiple di questa realtà fattuale, possibile proprio per questa condizione, può portare, nel caos, a nuove possibilità d’uso, a leggere nuove affinità, come fossero una assenza latente dei manufatti, qualcosa di primigenio, forse celato anche alla coscienza dei progettisti originali. Se vengono meno le relazioni tra le membrature, le ragioni unificanti, la logica distributiva, che connettono fra loro le parti di un edificio o di un complesso di edifici, mutando i ruoli di queste, ognuna è in grado di generare nuove relazioni, nuovi nuclei di senso.

I caratteri costruttivi si separano e, in un rimescolamento totale dei ruoli, bisogna essere capaci e pronti a rintracciare riferimenti interni ed esterni diversi da quelli originali. In questo processo gli edifici si liberano in qualche modo dei legami coi tempi e le funzioni, ma non con i luoghi, che li hanno prodotti. Si rimettono in gioco tutte le potenzialità, funzionali e semantiche, e così come già detto a proposito della genesi, nella quale è contenuto anche il destino dell’edificio, nella sua fine è contenuto il germe del nuovo inizio, in un processo che potremmo ipotizzare ad andamento ciclico.

Non è detto che questo rimescolamento porti ad uno stravolgimento totale, come testimonia un’attenta disamina della casistica contemporanea degli interventi di tale tipo, infatti non è raro che certe concezioni distributive e aggregative permangano, allo stesso modo delle gerarchie fra le parti e fra queste e il tutto. Vi sono corrispondenze e sintonie logiche e tipologiche, anche involontarie, nel riutilizzo dell’antico, ad esempio in un convento che diventa museo.

Da questa osservazione ravvicinata purtroppo nasce anche l'amara constatazione di come spesso l'architettura contemporanea non colga fino in fondo le occasioni offerte da questi temi e si esprima secondo due sole logiche: o quella della sovrapposizione ai contenuti e ai contesti, o quella che potremmo chiamare della mimesi o del fasmide architettonico. Nel primo caso si palesa mediante una ipertrofia formale, soggetta ad un veloce deperimento, tanto quanto più è autoreferenziale e propagandata mediaticamente, spesso accompagnata ad una esaltazione del contrasto fra nuovo e antico che diviene logica progettuale invece che rimanere strumento critico e diacritico. Sempre figlia dell'ultimo "ismo" del momento, in una deriva che accentua la distanza fra la parte espressiva, ormai appartenente ad un universo illimitato, solipsistico ed egotistico dell'immaginabile, e quella strutturale legata alle funzioni statiche, in una logica che, per ritornare al nostro caso, era in larga misura sconosciuta al mondo antico, specie quello Romano, e che annulla di fatto i possibili vantaggi connessi all'autonomia delle parti.

La logica del fasmide, che coinvolge, parimenti all'altra, ogni genere di intervento architettonico, non è solo quella che prevede un'operazione imitativa dell'Antico, sia essa condotta per analogia, allegoria o allusione, cercando nell'imitazione una sua legittimazione e relegando così l'opera contemporanea a commento o evocazione di caratteristiche tipologiche e formali, in fondo portatrice di "figure storiciste nella storicità dell'edificio esistente"³, ma è anche quella che tenta di sfuggire al confronto, si sottrae, diventando spesso ipogea, e tende in un certo senso all'annullamento di se stessa.

Quale che sia la strada intrapresa, sotto la pelle spesso giacciono schemi funzionali e distributivi che posso-

no essere ricondotti a pochissimi casi, estrapolati da un ideale archivio senza preoccupazione alcuna per la semantica che li legava intrinsecamente agli esempi originali. Nella perdita della ricchezza tipologica antica, diventano indistinguibili stazioni da musei, biblioteche da megastore, tutto conformato in un amalgama internazionale di soluzioni interscambiabili ed ubiquitarie, prive di reali legami con luoghi e culture.

Il travisamento è tale che ormai i centri commerciali tentano di replicare piccoli agglomerati urbani storici, come fosse possibile innestare in essi un *genius loci* di sintesi attraverso trovate formali vernacolari ed altri espedienti da saltimbanchi, cercando con questo artificio di aggiungere agli occhi degli acquirenti qualità alla merce venduta. Un atteggiamento schizofrenico nel quale si cerca di imitare artificiosamente ciò che l'ipercommercializzazione al contempo annienta e così facendo se ne riconosce implicitamente il valore intrinseco. Assistiamo ad un internazionalismo del niente, a una spirale inflattiva di annullamento del senso. Non sono certo il primo a notare questa crisi che investe il mondo dell'architettura (e non solo), frutto di un disagio interiore e di un'inquietudine che pervade più di una generazione di architetti, e che costituisce quella che mi azzarderei a definire una condizione neo-manierista.

Forse la spiegazione di questa crisi sta, come acutamente suggeriva il filosofo Emanuele Severino in una delle sue ultime interviste di pochi anni fa, nel contemporaneo abbandono dei valori della tradizione occidentale e al trionfo delle forme della modernità dell'Occidente. Così la scienza moderna divenuta significativa autoreferenziale, travolge e annienta la tradizione e con essa il pensiero sul quale essa stessa si fonda.

In questo vuoto di senso, i resti archeologici, emancipati dai loro ruoli originari, e resi partecipi di una progettazione accorta e consapevole, potrebbero facilmente svolgere un'azione positiva nei confronti di ciò che hanno intorno, cioè munire di una struttura semantica "vertebrante", che è forse ciò che le nostre città, i nostri territori, più richiederebbero al giorno d'oggi. In tale ottica il concorso del Prix de Rome sembra aver voluto stimolare questa capacità estendendo su una così vasta area il tema concorsuale.

Ma come era prevedibile, sono state le occasioni progettuali più vicine, se non interne al complesso archeologico-monumentale di Villa Adriana, quelle più aderenti al nucleo del "sogno adrianeo", dove più alto è il rischio che l'istanza del nuovo leda la sostanza dell'antico, e viceversa, lì dove la volontà edificatoria, profondamente assertiva, dell'imperatore non è ancora completamente disgregata ed è perfettamente avvertibile, quelle foriere di un maggior numero di riflessioni. Operare fisicamente "in aderenza" a tali testimonianze archeologiche cela anche un altro non ovvio rischio, ovvero la possibilità che l'importanza, la bellezza, l'estrema popolarità mediatica di tali opere e il peso che tutto questo esercita sulle nostre coscienze e capacità di giudizio, si ripercuota su quanto di nuovo progettato, sottraendolo ad una legittima azione critica, facendolo "brillare di luce riflessa", portandolo oltre la dimensione dell'architettura verso quella del mito.

Ancora più difficile da controllare e formalizzare in un pensiero logico è la componente dovuta "all'innamoramento" che si sperimenta nei confronti di questo mondo silente e suggestivo, questa sorta di Icore, distillato dai lacerti di quello che fu, un vero sangue degli dei che si sedimenta nei nostri cuori e ci trasmette

quella sorta di trasverberazione per l'Antico alla quale le rovine fanno evidentemente da tramite. Un aspetto che ha diritto a trovare posto nel processo creativo, una rischiosa possibilità di deriva che non può essere lasciata sfuggire, unico ineffabile tramite per la semantica e l'anima delle cose. A questa essenza eterea, che su un piano più tangibile rimane in fondo un mistero, ogni architetto offre le proprie risposte, con le proprie capacità, arbitrarie e soggettive, di cogliere suggestioni ed interpretarle, combattendo la mentalità riduzionistica odierna. E di suggestioni questi luoghi ne offrono infinite a chi è capace di ascoltare, e se la bellezza sta nell'anima delle cose, bisogna riconoscere ad Adriano il merito di aver dato un'anima a questi luoghi. Luoghi che non sono frutto di una Babele di pensieri sfrenati, di un ego ipertrofico, e se anche il senso di tutto questo è destinato a rimanere per noi oscuro, essi ci permettono non solo di vedere dietro la maschera (*prósôpon*) di Adriano stesso, di guardare oltre il mito, ma anche di indagare la civiltà che tutto questo ha prodotto. La materia (almeno in parte) è rimasta mentre la "materia" del pensiero creatore è scomparsa: si è perso il pensatore e la formalizzazione del pensiero ma non tutto il frutto di questo. Abbandonando di nuovo il piano poetico, attraverso l'analisi di questi frutti, con uno studio per certi aspetti di valenza ontologica, nel senso che a partire da un'analisi del linguaggio progettuale e formale si può risalire fino ai criteri di esistenza dello stesso inteso come entità, fino a distillare la pura logica progettuale è possibile così rintracciare una continuità strutturale cogitativa, ipotizzabile nucleo costitutivo della cultura progettuale occidentale.

Povera rimane la valutazione di chi vorrebbe quanto innescato da un concorso come il Prix de Rome relegato al compito di restituire a questi luoghi e architetture

una nuova dimensione sociale e funzionale. Bisogna invece riconoscere come sia in grado di promuovere altro, in primis, come già ampiamente detto, una ricerca di senso nel tentativo di rintracciare le ragioni del fondamento dell'architettura stessa. Un senso che si

può esprimere per mezzo del dialogo con l'Antico, attraverso la qualità delle domande che a esso poniamo. Continuare ad interrogarlo è forse l'unico modo per mantenerlo vivo, per inserirlo nei flussi di vita reale. In cosa si può altrimenti esprimere oggi la qualità?

NOTE

¹ E. JUNGER, *Sulle scogliere di marmo*, Mondadori, Milano 1942.

² A. FERLEGA, *Separazioni*, in "Casabella", 717-718 (2003), Mondadori, Milano.

³ DE SOLÀ MORALES, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in "Lotus", 46 (1985), Electa, Milano.





MONTE PIVANO
1771



Handwritten cursive text, possibly a signature or date.

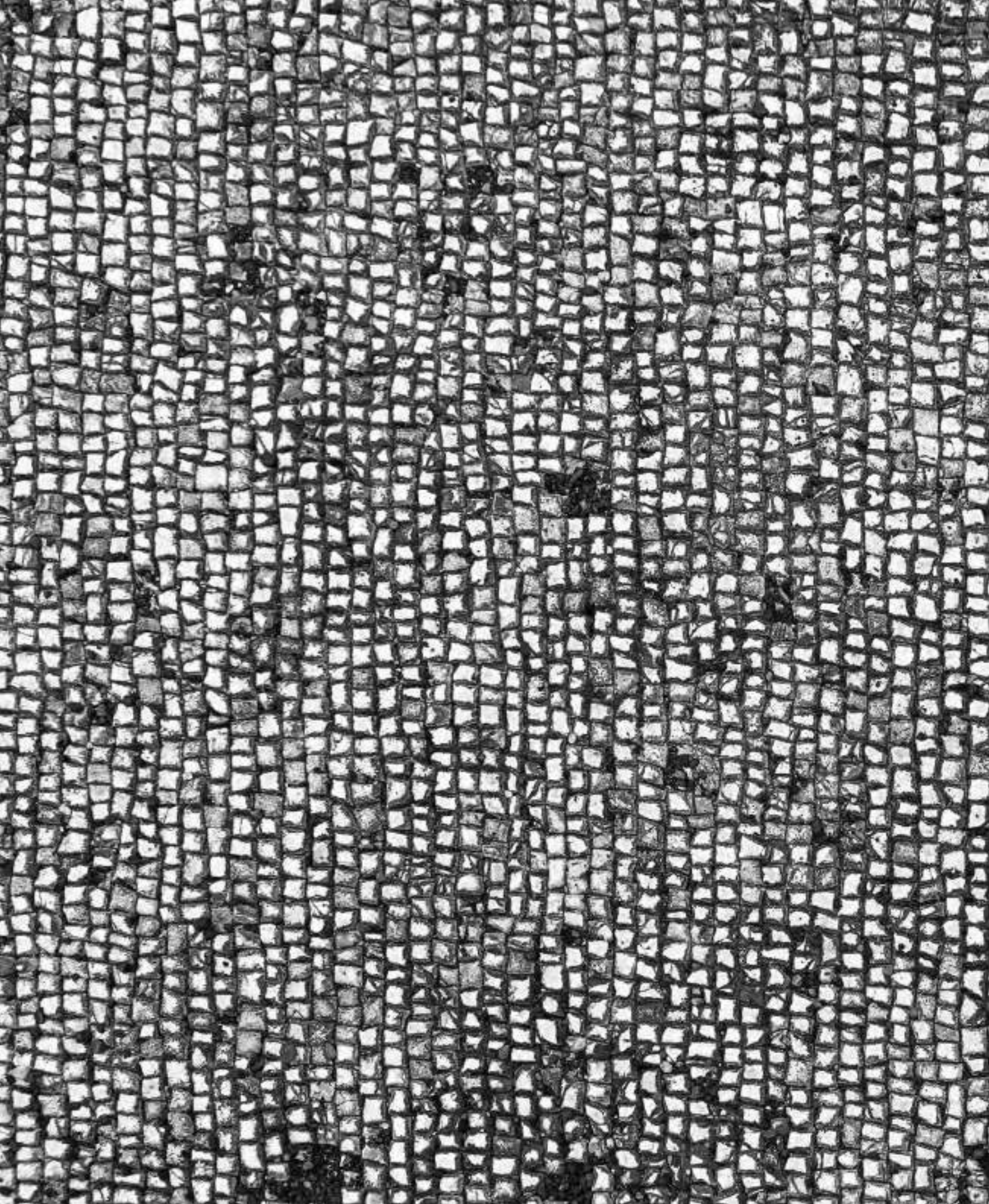
PETERVA

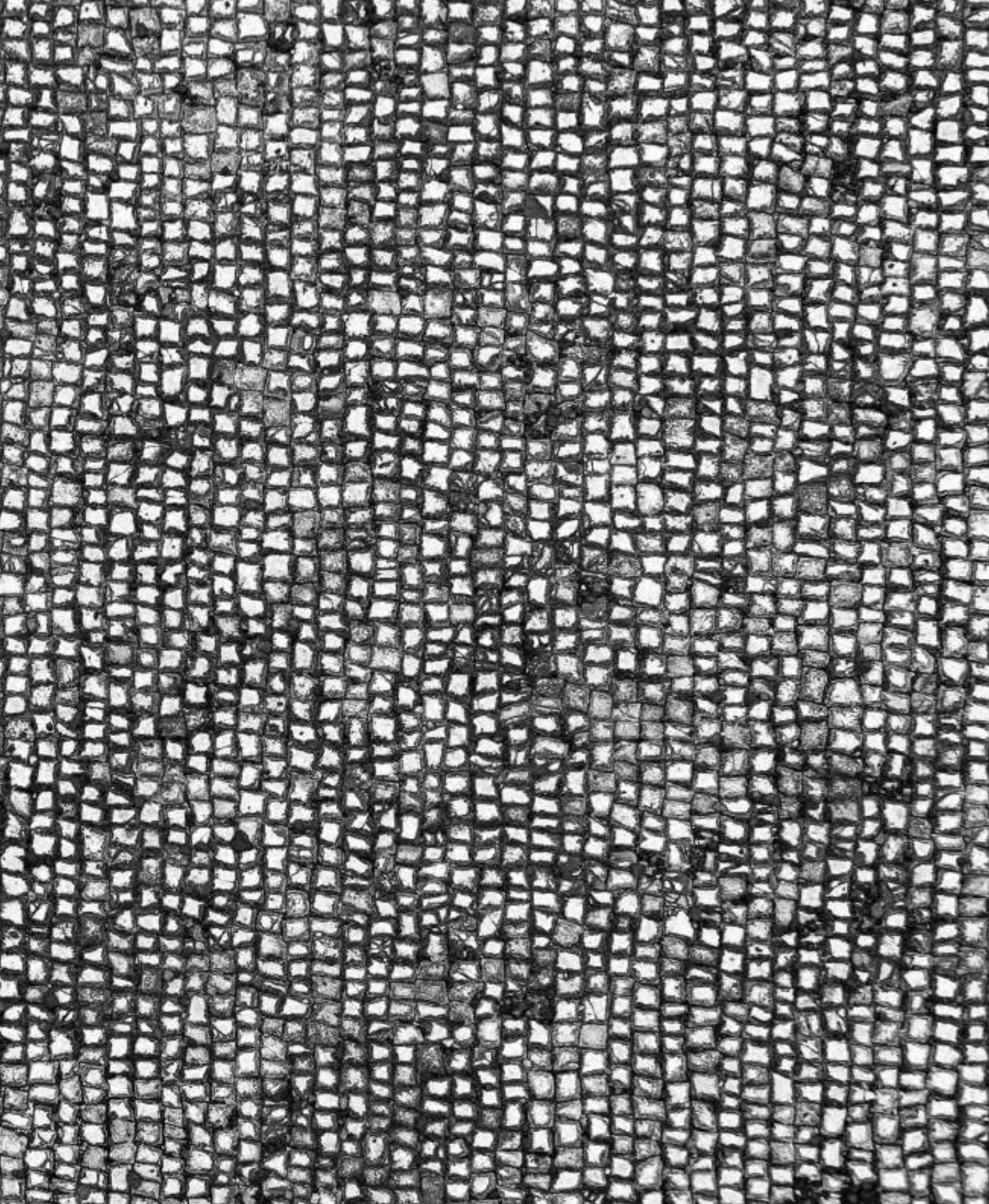
MAY 1880
S. C. L. S.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- B. ADEMBRI, *La decorazione minore del Canopo*, in *Adriano Architettura e progetto*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2000, pp. 81-84.
- B. ADEMBRI, *Architettura e paesaggio a Villa Adriana*, in G. ARCANGELI, *Villa Adriana. Suggestioni architettoniche. Dipinti 1992-2004*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 2 luglio-25 settembre 2004), Tivoli 2004, pp. 7-10.
- B. ADEMBRI, *Giardini e verde a Villa Adriana*, in M. SAPELLI RAGNI (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita: novità e prospettive della ricerca*, catalogo della mostra (Tivoli, Villa Adriana, 1 aprile-1 novembre 2010), Milano 2010, pp. 19-25.
- B. ADEMBRI, *Villa Adriana. Guida*, Electa, Milano 2017.
- B. ADEMBRI-G.E. CINQUE, *Villa Adriana: la pianta del centenario 1906-2006*, Centro Di, Firenze 2006.
- S. AURIGEMMA, *Villa Adriana*, Istituto Poligrafico, Roma 1961.
- L. BASSO PERESSUT-P.F. CALIARI, *Piranesi Prix de Rome progetti per la grande Villa Adriana*, Edibus - Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2019.
- H. BLOCH, *I bolli laterizi e la storia edilizia romana. La Villa Adriana a Tivoli*, in "Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma" 45 (1937), pp. 113-181.
- A. BRUCIATI, *L'assenza di una presenza: Villa Adriana e la pittura del Seicento*, in "Ananke", 84 (2018), pp. 57-60.
- A. BRUCIATI, *Après le déluge: viaggio fra opere riemerse e misconosciute*, Gangemi, Roma 2020.
- P.F. CALIARI, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma 2012.
- F. CHIAPPETTA, *I percorsi antichi di Villa Adriana*, Edizioni Quasar, Roma 2008.
- G.E. CINQUE-N. MARCONI, *Villa Adriana. Passeggiate iconografiche*, Edizioni Il Formichiere, Foligno 2018.
- M. DE FRANCESCHINI-G. VENEZIANO, *Villa Adriana architettura celeste. I segreti dei solstizi*, Edizioni L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.
- M. DE FRANCESCHINI, *Villa Adriana mosaici-pavimenti-edifici*, Edizioni L'Erma di Bretschneider, Roma 1991.
- I. DE SOLÀ MORALES, *Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico*, in "Lotus", 46 (1985), Electa, Milano.
- M. DE VITA, *Architettura nel tempo. Dialoghi della materia nel restauro*, DIDApres, Firenze 2015.
- F. FABBRIZZI, *Con le rovine, la musealizzazione contemporanea del sito archeologico*, Edifir, Firenze 2015.
- F. FABBRIZZI, *In_Situ*, DIDApres, Firenze 2016.
- F. FABBRIZZI, *Around the walls*, DIDApres, Firenze 2017.
- F. FABBRIZZI, *Modernità sensibile*, DIDApres, Firenze 2019.
- M. FALSITTA, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano 2000.
- L. FARRAR, *Ancient Roman Gardens* (2 ed.), Parkford 2001.
- A. FERLEGA, *Separazioni*, in "Casabella", 717-718 (2003), Mondadori, Milano.
- A. FERLEGA-E. VASSALLO-F. SCHELLINO, *Antico e Nuovo. Architetture e Architettura*, Il Poligrafo, Padova 2007.
- E. GENTILI TEDESCHI-G. DENTI, *Le Corbusier a Villa Adriana*, Alinea Edizioni, Firenze, 1999.
- M. GHIO, *Sotto l'occhio di Adriano*, in A.M. REGGIANI (a cura di) *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Atti del Convegno (Roma 23-24 giugno 2000), Milano 2002, pp. 211-216.

- S. GIZZI, *Il verde a Villa Adriana come questione generale di restauro*, in A.M. REGGIANI (a cura di), *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Atti del Convegno (Roma, 23-24 giugno 2000), Milano 2002, pp. 217-235.
- P. GRIMAL, *I giardini di Roma antica* (trad. it.), Milano 2000.
- C. GUARINO-S. BRUNO, *Il restauro del verde in Villa Adriana*, in *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno: elementi di novità e ricerche in corso*, Atti del Convegno (Roma, 23-24 giugno 2000), a cura di A.M. REGGIANI, Milano 2002, pp. 204-210.
- R. HIDALGO, *Il cosiddetto Teatro Greco di Villa Adriana: questioni di identificazione e interpretazione*, in "Lazio e Sabina" 6 (2010), pp. 39-45.
- E. JUNGER, *Sulle scogliere di marmo*, Mondadori, Milano 1942.
- N. LANCIANO, *Villa Adriana tra cielo e terra. Percorsi guidati dai testi di Marguerite Yourcenar*, Aperion Editori, Napoli 2014.
- W.L. MAC DONALD-J.A. PINTO, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano 1997.
- A. MANCINI, *L'altra Villa Adriana*, Aracne Editrice, Roma 2018.
- A. MANCINI, *Luce su Villa Adriana. Identità e forma*, Aracne Editrice, Roma 2016.
- Z. MARI, *Villa Adriana: recenti scoperte e stato della ricerca*, in "Ephemeris Napocensis", 20 (2010), pp. 7-37.
- H. MILLON-V.M. LAMPUGNANI, *Rinascimento, da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Bompiani, Milano 1999.
- C. MORSELLI, *Villa Adriana passato e presente*, Vision, Roma 2008.
- G. ORTOLANI, *Il padiglione di Afrodite cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, Roma, 1998.
- P. PENSABENE-A. OTTATI, *Citazioni, trasformazioni ed elementi per un paesaggio idilliaco a Villa Adriana*, in E. CALANDRA-B. ADEMBRI (a cura di), *Adriano e la Grecia. Villa Adriana tra classicità ed ellenismo. Studi e ricerche*, Milano 2014, pp. 91-96.
- M. SAPELLI RAGNI (a cura di), *Villa Adriana. Una storia mai finita*, Electa, Milano 2010.
- M. SAPELLI RAGNI (a cura di), *Villa Adriana dialoghi con l'antico*, Electa, Milano 2011.
- E. SALZA PRINA RICOTTI, *Villa Adriana: il sogno di un imperatore. Architettura, arte e giardino*, Edizioni L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.
- J. SUMMERSON, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970.
- A. TORRICELLI-G. SORTINO-L. FERRO, *Villa Adriana in progetto*, Edizioni Arca Fenice, Cuneo, 2016.
- M. YITTERBERG, *The Perambulations of Hadrian*, Dissertation University of Pennsylvania 2005.
- M. YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1963.





Finito di stampare in Italia nel mese di dicembre 2020
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

ANTICHE PRESENZE NUOVE FIGURAZIONI

INTERPRETAZIONI DI MEMORIA NELL'ARCHITETTURA E NEL PAESAGGIO DI VILLA ADRIANA

Attraverso la pratica dell'analisi, dell'analogia, dell'allusione e della rammemorazione, quali componenti di un più generale processo di *interpretazione*, l'architettura contemporanea posta in relazione ai contesti archeologici, dovrebbe riuscire a ripristinare colloqui che il tempo ha interrotto, in modo che i nuovi elementi proposti, possano dirsi "assonanti" nei confronti delle preesistenze. Per questo, nel progettare oggi negli spazi e nel paesaggio di Villa Adriana, si è cercato di non approdare a soluzioni che siano solo a servizio dell'archeologia, quanto di innescare una reciprocità tra essa, la nuova architettura e il contesto, in modo da formare insieme una nuova ed inedita entità architettonica nella quale sia possibile scorgere tracce di relazione e di appartenenza tra i vecchi e i nuovi frammenti. Al progetto contemporaneo, dunque, spetta lo stimolante compito di dare nuova vita alla rovina, tenendo a mente come in ogni processo ermeneutico, siano sempre i principi l'oggetto dell'interpretazione e mai le forme, che dei principi ne sono solo il veicolo.

Fabio Fabbrizzi è Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. Oltre a questa disciplina insegna anche Allestimento e Museografia alla Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze e Progetto di Allestimento all'Accademia di Belle Arti di Firenze. La sua ricerca teorica e progettuale si addentra nel rapporto tra memoria e contemporaneità nell'interpretazione dei molti caratteri dei luoghi. In seguito alle molte relazioni di scambio e di insegnamento con prestigiose istituzioni nel mondo, legate all'architettura e all'archeologia, molti dei suoi interessi attuali scaturiscono da legami con gruppi di ricerca internazionali, con i quali porta avanti progetti prevalentemente a carattere museografico e allestitivo. Ha insegnato e tutt'ora insegna in diverse università estere, nonché è autore di innumerevoli testi e pubblicazioni scientifiche sui molti temi del progetto d'architettura.



€ 26,00

