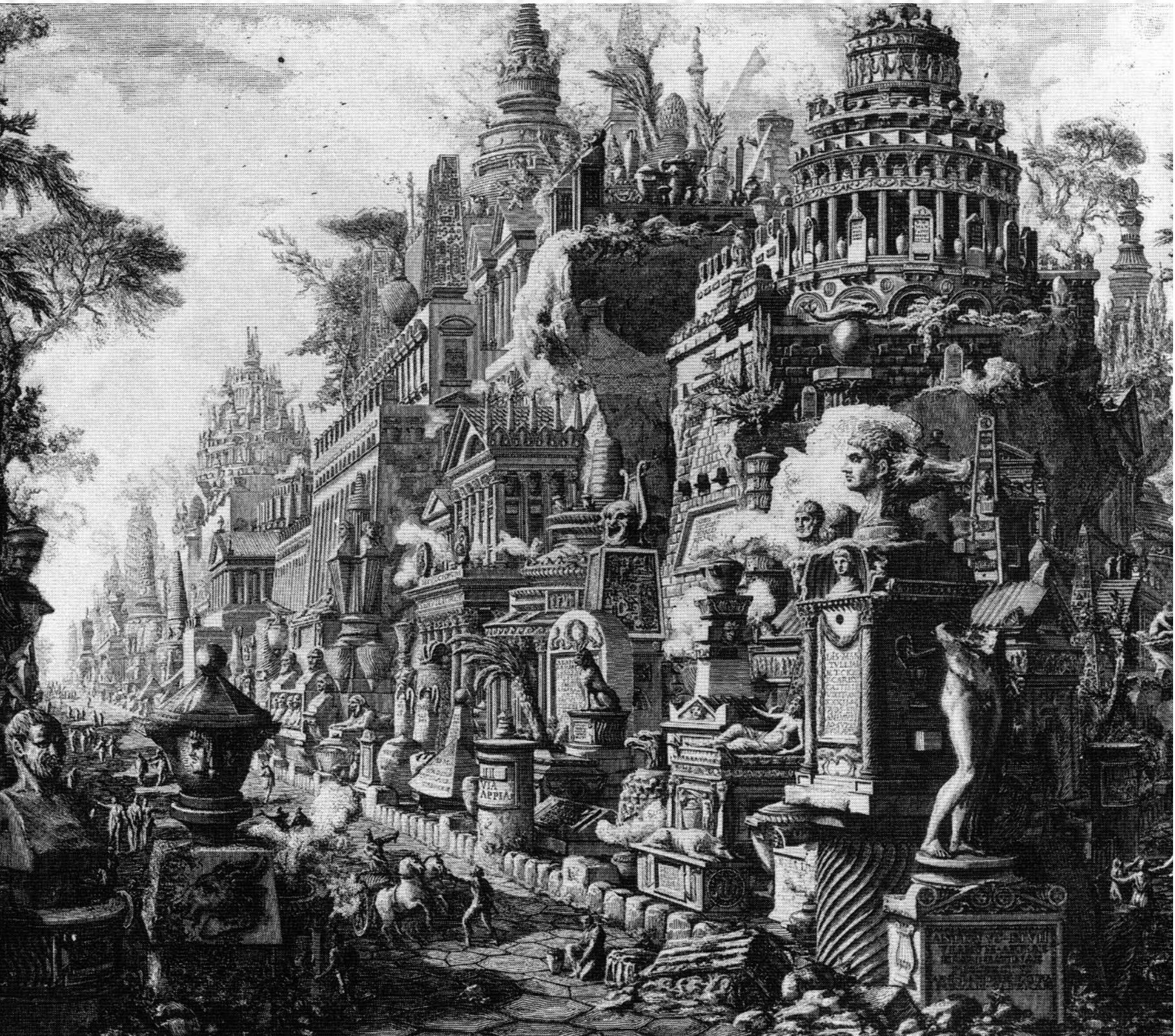


Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia

AGATHÓN

Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi
Notiziario del Dottorato di Ricerca



2007

AGATHÓN

Notiziario del Dottorato di Ricerca in
Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi

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

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

A cura di
Alberto Sposito

Comitato Scientifico
Maria Clara Ruggieri Tricoli
Giuseppe De Giovanni
Maria Luisa Germanà

Progetto grafico
Giovanni Battista Prestileo

Redazione
Alessandro Tricoli
con la collaborazione di
Aldo R.D. Accardi

Coordinamento e Segreteria
Carmelo Cipriano
Alessandro Tricoli

Collegio dei Docenti
prof. arch. Alberto Sposito (Coordinatore)
prof. arch. Antonino Alagna
prof. arch. Francesco Asta
prof. arch. Giuseppe De Giovanni
prof. arch. Ernesto Di Natale
prof. ing. Francesco Gambino
prof. arch. Liliana Gargagliano
prof. arch. Maria Luisa Germanà
prof. arch. Giuseppe Guerrera
prof. arch. Alessandra Maniaci
prof. ing. Angelo Milone
prof. ing. Maria Clara Ruggieri Tricoli
prof. Amedeo Tullio
prof. arch. Marianna Zito

Finito di stampare
nel mese di Novembre 2007
da OFFSET STUDIO S.n.c.
Palermo

Il notiziario è visionabile sul sito
www.contestiantichi.unipa.it

Anche questo volume di Agathón documenta l'attività istituzionale del Dottorato, ad oggi svolta, che con selezione viene presentata alla comunità scientifica. Ricordiamo che con il termine τὸ ἀγαθόν abbiamo voluto indicare che questo notiziario è un bene, come prodotto, ed è senz'altro utile agli stessi Dottorandi.

La sezione Agorà, come lo spazio centrale e collettivo della polis greca, ospita i contributi offerti da illustri studiosi nazionali ed internazionali, esterni all'Università o di altri Atenei, su tematiche umanistiche e scientifiche, che si riferiscono alla letteratura, all'arte, alla storia e all'architettura. Qui si pubblicano: la laudatio e la lectio magistralis per la laurea honoris causa attribuita a Gillo Dorfles, i contributi di Roberto Pietroforte, Olimpia Niglio, Marco Vaudetti, Valeria Minucciani e Maria Pia Casaletto.

Nella sezione Stoà, come il portico in cui il filosofo Zenone insegnava ai suoi discepoli, sono riportati i temi presentati dai Docenti del Collegio di Dottorato, su tematiche che si riferiscono all'ambito disciplinare di loro pertinenza; qui sono pubblicati i contributi di Liliana Gargagliano e Maria Clara Ruggieri.

Infine nella terza sezione, denominata Gymnasion, come luogo del cimento che fu della città greca, con i giovani che si esercitavano nella ginnastica e venivano educati alle arti e alla filosofia, sono riportati alcuni dei contributi presentati dai Dottori Aldo R.D. Accardi, Fulvio Lanzarone, Alberto Lucchesi Palli, Francesca Scalisi e Rosa Maria Zito e dai Dottorandi, come estratti delle loro ricerche in itinere, Carmelo Cipriano e Alessandro Tricoli.

Questa iniziativa e l'attività editoriale per essa necessaria sono state possibili grazie all'impegno del Collegio dei Docenti, in particolare a quello profuso da Maria Clara Ruggieri, al lavoro straordinario del Dottorando Alessandro Tricoli ed al supporto indispensabile di tutto il personale tecnico ed amministrativo del Dipartimento.

(Alberto Sposito)

AGORÀ

Alberto Sposito

GILLO DORFLES.....	3
Gillo Dorfles	
L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA FRA ESTETICA E SEMANTICA	7
Roberto Pietroforte	
THE USE OF MOCKUPS IN ARCHITECTURE	11
Olimpia Niglio	
LA PERIZIA DI TRE MATEMATICI PER LA CUPOLA DI SAN PIETRO, 1742	15
Marco Vaudetti	
L'ALLESTIMENTO DI REPERTI ARCHEOLOGICI IN AMBIENTI INDOOR	17
Valeria Minucciani	
LA MUSELIZZAZIONE ARCHEOLOGICA IN CONTESTO URBANO: IL CASO DI TORINO	19
Maria Pia Casaletto	
SISTEMI DIAGNOSTICI E PROGETTAZIONE MOLECOLARE A TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE	23

STOÀ

Liliana Gargagliano

IL VALORE DEI BENI PUBBLICI.....	27
Maria Clara Ruggieri Tricoli	
MEMORIA, MEMORIALI E MUSEI	29

GYMNÀSION

Rosa Maria Zito

MUSEI, SIMBOLI E "METAFORE INDEFINITE"	35
Aldo R. D. Accardi	
LA MUSEALIZZAZIONE DELLE ROVINE A GISACUM, FRANCIA	41
Alessandro Tricoli	
ARCHITETTURA E SPAZIO PUBBLICO NEL CENTRO STORICO DI GRAZ	45
Francesca Scalisi	
LE CINTI MURARIE NELLE CITTÀ ANTICHE DI SICILIA	49
Alberto Lucchesi Palli	
LA STOÀ DI SOLUNTO: IPOTESI DI RICONFIGURAZIONE.....	53
Fulvio Lanzarone	
I DIVERSAMENTE ABILI NEI CONTESTI ANTICHI	57
Carmelo Cipriano	
ARCHAEOLOGY WITHOUT BARRIERS A SALONICCO.....	61

AGORÀ
agorà

GILLO DORFLES

Alberto Sposito

Un grande interprete, Gillo Dorfles, della tradizione culturale occidentale, di cui costituisce la riflessione critica e disincantata di vizi e virtù di una laicizzata nozione di *contemporaneità*; un critico-saggista che fonda il proprio giudizio e l'intero edificio interpretativo su di una teoria coerente dell'arte, su di una estetica; uno studioso, come il quasi coetaneo Cesare Brandi, che ha fortemente segnato la stagione fruttuosa che ha caratterizzato il secolo da poco trascorso; un artista, purtroppo ad oggi poco noto, alla ricerca dell'*intervallo perduto*.

Gillo Dorfles nasce a Trieste il 12 Aprile 1910 da padre goriziano e madre genovese. E' cittadino italiano. A Genova trascorre l'infanzia, mentre a Trieste ritorna da adolescente e vi frequenta il liceo classico; poi la giovinezza a Milano, Roma e Pavia, dove si laurea in medicina con specializzazione in psichiatria; dal 1963 risiede stabilmente a Milano. Da libero docente, alla fine degli anni Sessanta, su invito del Preside Raffaello Fagnoni, per la Facoltà di Architettura di Firenze accetta l'incarico per il Corso di *Decorazione*, il cui programma è incentrato sull'estetica dell'architettura.

Tale Corso, tenuto per tre anni fino al suo passaggio all'Università di Cagliari, sarà poi condotto da Umberto Eco per qualche anno e, successivamente, da Giovanni Klaus Koenig. Professore Ordinario di *Estetica*, all'Università di Cagliari, affianca l'insegnamento nelle Università di Milano e di Trieste. E' *visiting professor* presso le Università di Cleveland, Buenos Aires, Città del Messico, New York ed altre sedi, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di critica d'arte e di saggistica. Tra le riviste che ospitano i suoi contributi: *Rassegna d'Italia*, *Le Arti Plastiche*, *Il Mondo*, *La Fiera Letteraria*, *Domus* (di cui è stato vice-direttore), *AutAut* (redattore-capo), *The Journal of Aesthetics*, *The Studio* ed altre testate.

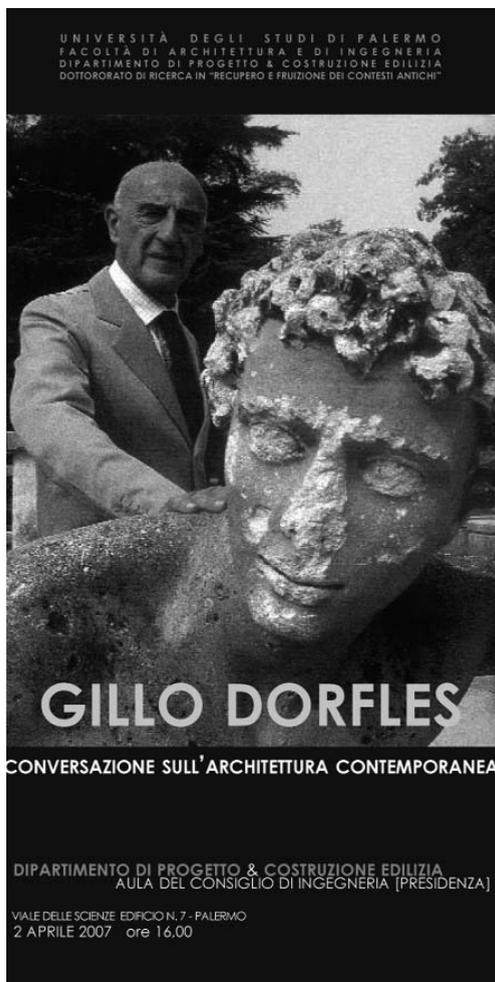
Numerose le opere principali, con diverse edizioni: *Barocco nell'Architettura Moderna* (1951), *Discorso Tecnico delle Arti* (1952), *L'Architettura Moderna* (sei edizioni dal 1954), *Le Oscillazioni del Gusto e l'Arte moderna* (1958), *Il Divenire delle Arti* (1959), *Ultime Tendenze dell'Arte oggi* (sedici edizioni dal 1961 al 1999), *Simbolo*, *Comunicazione*, *Consumo* (1962), *Il Disegno industriale e la sua Estetica* (1963), *Nuovi Riti, nuovi Miti* (1965), *L'Estetica del Mito* (1967), *Artificio e Natura* (1968), *Il Kitsch: Antologia del cattivo Gusto* (1968), *Introduzione al Disegno industriale*

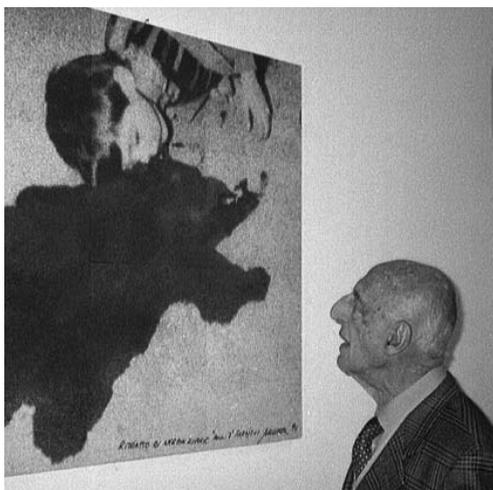
(1972,), *Il Divenire della Critica* (1976), *Mode e Modi* (1979), *L'Intervallo perduto* (1980, ristampato quest'anno per la quinta edizione), *La Moda della Moda* (1984), *Architetture Ambigue* (1984), *Materiali minimi* (1985), *Elogio della Disarmonia* (1986), *Il Feticcio quotidiano* (1989), *Preferenze critiche: uno sguardo sull'arte visiva contemporanea* (1993), *Design: percorsi e trascorsi* (1996), *Fatti e Fattoidi* (1997). Alcune di queste sue opere sono state tradotte in Argentina, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Jugoslavia, Messico, Polonia, Portogallo, Romania, Spagna, Stati Uniti, Ungheria, Venezuela.

Per le sue attività vince numerosi premi: il Compasso d'oro, la Medaglia d'oro alla Triennale, il Premio della Critica internazionale di Girona, Matchette Award for Aesthetics, Travel Grant for Leader and Specialists dello State Department nel 1954 per un soggiorno di studio negli Stati Uniti, l'Ambrogino d'oro di Milano, il Genoino d'oro di Genova, il Sangiusto d'oro di Trieste. E' membro dell'A.I.C.A. (di cui è stato vice-presidente), del Pen Club, della American Society for Aesthetics; è Accademico Onorario di Brera, membro della *Academia del Diseño* di Città del Messico, Fellow della World Academy of Art and Sciences. Inoltre è Dottore *Honoris Causa* in Disegno Industriale presso il Politecnico di Milano e presso la Universidad Autonoma di Città del Messico, Cittadino Onorario di Paestum.

Riguardo all'attività pittorica, Gillo Dorfles inizia a dipingere nel 1934, anno in cui si reca nel villaggio svizzero di Dornach, nei pressi di Basilea, per seguire alcune conferenze d'ambito steineriano al *Goetheanum*: non solo tale visita gli consentirà di soffermarsi su "Pregi e difetti dell'architettura steineriana" (1951) e ad esprimere un giudizio per i "Cinquant'anni dalla costruzione del *II Goetheanum*" (1975), ma anche l'attività pittorica sarà fortemente influenzata dalle teorie antroposofiche¹. Nel primo dopoguerra (1948), con Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gianni Monnet fonda il MAC (*Movimento d'Arte Concreta*), cui aderiranno, tra gli altri, Enrico Prampolini, Carla Accardi, Achille Perilli².

Poco nota la bibliografia sull'attività pittorica³; è invece nota quella letteraria. Per Gillo Dorfles l'*Accademia d'Architettura* di Mendrisio, relativamente agli anni 1930-1999, ha





Museo di Bagheria, 2003.

segnalato ben 2.520 scritti d'architettura ed arte, tra libri, cataloghi di mostre, testi in cataloghi di mostre, contributi in libri e collaborazioni a riviste, esclusi gli articoli contenuti in periodici o settimanali tipo *Vogue* o *Europeo*⁴. Di seguito ripercorrerò alcune tappe essenziali dell'attività scientifica del Nostro, citando alcuni dei titoli più noti. Nel panorama della cultura architettonica italiana, prima che il *radical* e il *post-modern* evangelizzato da Jenks venissero a rimescolare le carte, il nome di Gillo Dorfles evocava l'estetica dell'architettura e del design. Brevemente, rivisitiamo le idee, le aspirazioni e le aspettative di quegli anni, nel terzo quarto del secolo passato.

La ricostruzione aggressiva e contraddittoria del dopoguerra aveva dato l'Italia del *boom*. Negli anni Cinquanta Alberto Rosselli fonda la rivista *Stile Industria* d'impronta pontiana. Nell'Ottobre del 1954 presso la X Triennale di Milano si svolge il primo congresso internazionale sull'*Industrial Design*, coordinato dal filosofo Enzo Paci, allievo di Banfi, legato a Rogers e alla rivista *Casabella*; nello stesso anno viene istituito ed assegnato il *Compasso d'Oro* voluto dalla *Rinascenza*. e nel 1956 si costituisce l'A.D.I., l'Associazione per il Disegno Industriale. Tutto ciò avviene al di fuori dell'Università. Rileva il Koenig: "Le cattedre di *Arredamento e Architettura degli interni*, con l'unica esclusione di Gio Ponti a Milano, si tengono prudentemente lontane dalla nascente *querelle* fra pezzo unico di gran fattura artigianale (Mollino e Michelucci) e mobili di serie, prodotti industrialmente (Borsani e la Tecno), preferendo appoggiarsi alla seconda parte della dizione, *architettura degli interni*"⁵.

Ma negli anni Sessanta il nostro Paese ritiene necessaria la razionalizzazione dell'assetto produttivo e s'interroga sulle modalità d'intervento. "Guardando alla vicina esperienza francese o alla più lontana modalità sovietica - ricorda Francesco Gurrieri - ci si interrogava su un modo ritenuto problematico e fondamentale per il destino dell'industria edilizia italiana e per la stessa immagine del Paese [...] Argan, Dorfles, Maldonado, Ciribini erano titolari di quella teoria in divenire che riempiva spazi sinceramente più intuiti che verificati. Qualcosa di analogo accadeva anche nel campo del *design*, ove ai teorici citati andava aggiunto il vivace ed inarrestabile Koenig [...] Enzo Paci, Dorfles, Cassirer, Brandi, Bettini, divennero autori da citare comunque in ogni argomentazione che riguardasse



Capo Zafferano, Santa Flavia.

gli esiti dell'architettura [...] Del resto, la *critica semantica* di Bettini⁶ e la critica marxista di Lucacs avevano già spazzato via ogni residuo di *critica estetica crociana* (anche se Pane, Ragghianti e Bonelli ne restavano nei secoli fedeli), così che gli spazi dialettici restavano sempre più asfittici"⁷.

In questo clima degli anni Cinquanta, quattro opere significative di Dorfles. La prima, *Barocco nell'Architettura moderna* (1951), alla ricerca di una nuova concezione plastico-spaziale dell'architettura, ripercorre i movimenti architettonici preparatori, quali le costruzioni tecniche e il liberty, Gropius, Mendelsohn e l'espressionismo, l'architettura di Steiner e quella di Taut, fino al decennio 1940-1950. Dopo alcune analisi sulla caducità dell'*International Style*, sui nascenti regionalismi, che sfruttano elementi locali, fondandosi su alcune costanti tradizionali e sulle costruzioni tecniche ed industriali, la cui fisionomia è uguale ovunque, così conclude Dorfles: "Viviamo in un'epoca che è, in un certo senso, il prolungamento e la continuazione dell'età barocca. Questa epoca - specie nell'architettura, ma anche nella pittura, nella scultura e nella musica - vede oggi ridivenire attuale lo spirito del Barocco, nell'accezione più felice di questo termine: inteso cioè come dinamismo contrapposto a staticità, come modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, come umanizzazione e - diciamo pure - organicità, contrapposta alla frigida meccanicità e all'aridità tecnica, e infine come risorta monumentalità intesa, non nel senso di un vaniloquio costruttivo, di una dittatura dell'edificio ricco a scapito di quello povero, ma nel senso di un valore esteticamente rilevante di particolari complessi edilizi, i quali stiano a significare l'impronta di un'epoca, meglio di quanto possano farlo i blocchi d'abitazioni prefabbricate: queste nuove *insulae* di una età livellatrice dei costumi e delle personalità"⁸.

La seconda opera, *L'Architettura Moderna* del 1954, sollecitata da Ernesto Rogers, segue la *Storia dell'Architettura Moderna* di Bruno Zevi del 1950; più che ricostruire le vicende del passato (dal periodo delle grandi costruzioni ingegneresche e del liberty), mirava a modellare il futuro, partendo dalla denuncia dell'insufficienza del razionalismo, per affermare una superiore esigenza spirituale che desse spazio alle richieste della fantasia e dell'autorappresentazione. "In via del tutto approssimativa, credo di poter affermare che l'architettura d'oggi potrà rag-

giungere una sua inconfondibile maturità espressiva solo basandosi sull'incontro di due elementi essenziali: quello *funzionale* - derivante dallo studio di tutti quei problemi tecnici che portano alla realizzazione di edifici realmente e organicamente razionali - e quello *formativo* - che sia il risultato d'una particolare urgenza plastica e creativa dell'artista"⁹.

Nella terza opera, *Le Oscillazioni del Gusto e l'Arte Moderna* del 1958, la tesi è che, se si accetta il cambiamento del gusto, si può anche accettare che tale cambiamento influenzi le tendenze dell'arte e della moda, la quale "non può più considerarsi solo fenomeno irrazionale e negativo, connotato dal prevalere del frivolo, del fugace, del superficiale: esaminata dal punto di vista sociale ed economico, essa si presenta infatti con le caratteristiche del prodotto industriale e con i riflessi della cultura epocale". Nella quarta opera, *Il Divenire delle Arti* del 1959, di hegeliana memoria, il mondo artistico è immerso in un processo continuo, è in divenire. Nell'ambito di una complessa, frantumata fenomenologia delle più diverse manifestazioni artistiche, dalla pittura astratta o informale alla musica elettronica, Dorfles ricerca il filo conduttore che orienti.

Dal punto di vista del critico, più che del filosofo, l'Autore individua il divenire delle arti come "la perenne, vivente metamorfosi dei fenomeni artistici, il loro formarsi e deperire per rinascere in nuova forma". Un'analisi di linguaggi e di tecniche, che abbraccia non solo le arti tradizionali, quali la pittura, l'architettura, la scultura, la musica, il teatro o la danza, ma anche le arti più nuove, come la fantascienza, il fumetto, la grafica pubblicitaria o l'industrial design. Il merito dell'opera è quello di riuscire ad individuare per ogni arte la specifica costante: per la musica l'*atonalismo*, per la poesia l'*asintattismo*, per il cinema l'*asincronismo*, per la pittura l'*informale*. Ne scaturisce un quadro in cui *ambiguità* ed *asimmetria* costituiscono componenti ricorrenti e necessarie di molte opere d'arte.

Intanto all'Università di Firenze, per creare uno spazio a Leonardo Ricci, il Preside Fagnoni propone di creare una Cattedra di disegno del prodotto industriale; in quanto il Consiglio Superiore non accetta la dizione con il titolo inglese *Industrial Design*, viene coniato il termine di "Progettazione artistica per le Industrie". Nasce così il primo insegnamento ufficiale dell'*Industrial Design* nelle Facoltà d'Architettura: prima che in altre sedi a Firenze (incaricato il Ricci), l'anno successivo a Napoli e poi a Milano. Ma dopo due anni Ricci vince la Cattedra di *Disegno dal vero*, che di fatto trasforma in *visual design*, divenendo il crogiuolo delle future avanguardie: *Superstudio* e *Archizoom* fanno con il Ricci le loro prime esperienze, prima di spostare, più tardi, a Milano il baricentro del design italiano.

Lo spostamento del Ricci permette a Pierluigi Spadolini di diventare professore incaricato di *Progettazione artistica per le Industrie* e di maturare in questo periodo alcune esperienze a livello nazionale: 1) nel 1962 la creazione degli ISIA (Istituti Superiori per le Industrie Artistiche), utilizzando un articolo della Legge Gentile del 1923, di cui fu il primo coordinatore e programmatore per la scuola fiorentina; 2) nello stesso anno la mostra di Palazzo Strozzi,

intitolata “L’Antiquariato nella casa moderna”; 3) la Triennale di Milano nel 1964, la prima dopo lo stato di crisi del design italiano, cominciata a Venezia al congresso del settembre 1961, all’insegna del neoliberty e del neovernacolare; 4) nel 1965 la *Mostra della Casa abitata* a Palazzo Strozzi, organizzata dallo Spadolini con Michelucci e Tommaso Ferraris¹⁰.

In questo clima Dorflès pubblica due opere. Nella prima, *Simbolo, Comunicazione, Consumo* del 1962, l’Autore si sofferma sui fenomeni della comunicazione intersoggettiva dei nostri giorni, attraverso il linguaggio normale e alienato, ricercandone i valori comunicativi e simbolici nell’arte, nell’architettura, nel disegno industriale, nella pubblicità e nel cinematografo; conclude Dorflès che “questi fenomeni costituiscono la vera chiave di volta d’ogni nostra futura indagine, non solo estetica, ma psicologica, filosofica, antropologica, sociologica”. E finisce in tal modo: “È solo attraverso un arresto dell’eccessivo consumo comunicativo; è solo attraverso un incremento e un ampliamento della nostra facoltà informativo-simbolica, che potremo sperare in un miglioramento dei rapporti tra uomo e uomo, tra passato e presente, tra futuro e presente. È solo in una fraterna e universale volontà di comunicazione e di comunione, che possiamo intravedere per il futuro il crearsi di un’età più comprensiva, più organica e più formativa per l’umanità. Ed è anche soltanto in questo ampliarsi del nostro universo discorsivo intermonadico che possiamo presumere il verificarsi di nuove esigenze e manifestazioni artistiche, che non siano legate soltanto al gioco, al capriccio, alla moda, e la cui usura, il cui consumo, possa, almeno parzialmente, moderarsi e scemare”.

La seconda opera, *Il Disegno industriale e la sua Estetica* del 1963, contemporanea a *L’invecchiamento dell’architettura moderna* di Giovanni Klaus Koenig, è un’opera fondativa, non tanto per gli sviluppi della storiografia del settore (infatti vi dedica soltanto l’appendice finale), quanto per la visione specifica e teoricamente determinata. Ponendo l’accento sul concetto di novità del disegno industriale, Dorflès sostiene la necessità di delimitarne un ambito teorico, che sia congruente alla sua affermazione nell’età contemporanea. “Noi siamo avvolti, ad ogni istante della nostra giornata lavorativa, da una marea di oggetti che sono prodotti industrialmente, in serie, con più o meno palesi intendimenti estetici [...] Non deve dunque far specie se il nostro odierno orizzonte visuale sia così fortemente influenzato dalla presenza di questa ingente quantità di elementi industrialmente prodotti, i quali -attraverso la loro forma, il loro colore, la loro tessitura- sono in grado di influenzare -positivamente e negativamente- le nostre facoltà percettive e quindi anche le nostre tendenze creative ed ideative. Potremo anzi affermare che proprio a tali elementi si deve, e si dovrà ancor più in futuro, il particolare indirizzo che potrà assumere il gusto dell’uomo e il suo atteggiamento verso le forme -utili ed inutili- dell’ambiente entro il quale si svolge la sua esistenza”.

Questi erano gli anni in cui l’Italia aveva le Fiat 500 di Dante Giacosa, le Olivetti di Nizzoli, le radio portatili e le penne Hastil di Zanuso, l’intervento nella metropolitana milanese di Albini, il tavolo Doge di Scarpa, i porta-



Con Enrico Crispolti e Mimmo di Cesare.



Con Luigi Russo e Lucia Pizzo Russo, Bagheria 2003.

cenere giganti di Mari, poi la macchina da scrivere *Valentine* di Sottsass, le lampade di Castiglioni. Il 1972 è anno importante per il design; a New York nel *Museum of Modern Art* viene allestita la grande mostra “Italy: the new domestic Landscape”, il canto del cigno, arricchito dagli Archizoom, Superstudio, Mendini, gli UFO ed altri. Ma con la crisi energetica il mito s’infrange, l’industria ha il problema della sopravvivenza, le facoltà di architettura smarriscono la loro identità, il pubblico torna a guardare i mobili in stile, fino a quando il post-modern e la veneziana “strada novissima”, con il loro *rèpèchage* stilistico, mettono in crisi il modernismo, sempre più con il prevalere di nuove tematiche, quali il recupero e la conservazione dell’ambiente costruito.

In *L’Intervallo perduto* del 1980 Dorflès analizza lo sviluppo e la crisi delle arti in un’epoca dominata dal sovrapporsi di eventi ininterrotti, senza spazio, né alcuna fruizione autonoma. *L’intervallo* è la pausa all’interno di un’opera o lungo lo svolgimento di un’azione, ma è anche l’interruzione che separa un’opera dal suo contesto. Proprio questo modo d’interrompere l’ascolto, la lettura o la fruizione, è andato perduto nella nostra epoca, come sono andati perduti tutti gli intervalli dell’esistenza quotidiana dominata, come le arti, da un veloce succedersi e sovrapporsi di eventi senza sospensione alcuna e senza né tempo, né spazio di ricambio. La mancata presenza dell’intervallo ha, per Dorflès, una conseguenza decisiva: la caduta di consapevolezza del fatto che esista una capacità fruitiva autonoma. “Si è perduta, in particolare, la sensibilità per i ritmi naturali, addensando ideazioni, percezioni, espressioni, in una maniera abnorme che rasenta il patologico, quando non entra a farne parte, sia in campo estetico che in quello etico”. Questa assenza in campo artistico ha dato luogo a fenomeni positivi e negativi insieme: alcune forme artistiche sono sorte in seguito alla compromissione dell’elemento intervallare (dall’arte informale all’arte dodecafonica); altre forme sono invece quelle che mirano a recuperare l’intervallo, come certa musica postweberniana, certe forme d’arte visiva (*land art*, *body art*) o alcune forme teatrali recenti. “La dicotomia di queste forme artistiche non è e non può essere mai netta e perentoria: potranno esserci sviluppi favorevoli per entrambe le tendenze; ma è auspicabile che, sin d’ora, l’uomo sia cosciente del pericolo che s’annida in ogni situazione dove si verifichi la

perdita dell’intervallo”.

Infine, tra le opere che si riferiscono alla disciplina architettonica, è d’obbligo qui menzionare *Architetture ambigue, dal Neobarocco al Postmoderno* del 1984, che raccoglie e seleziona alcuni degli scritti più polemici di Dorflès sull’architettura contemporanea: dal ben noto saggio sul *Barocco nell’Architettura moderna* del 1951 a numerosi altri contributi sul liberty e sul neoliberty; dai profili di alcuni grandi maestri considerati dall’Autore “anticipatori del neo-barocco”, quali Sullivan, Mendelsohn, Steiner, Aalto e Niemeyer, ai saggi più recenti sul modernismo e post-modernismo.

È proprio sul problema del post-moderno e del ripresentarsi del decorativismo, Dorflès assume una posizione autonoma, rispetto ad altri studiosi. Infatti, secondo Dorflès, le tendenze più sane del postmoderno sarebbero quelle che fanno capo a personaggi come Scharoun, Hollein, Stirling o Johnson, che danno una netta preminenza alla duttilità della linea costruttiva, all’abbandono della “stereometria rettangolistica”, seguita spesso in maniera cristallizzata dall’International Style. Pertanto, in questa architettura postmoderna Dorflès avverte la presenza di alcuni elementi che furono presenti nelle migliori opere del liberty e che l’Autore definisce “neo-barocche”.

Continua l’Autore che “il futuro dell’arte architettonica è proprio quello di una visione del mondo libera, tanto dalle pastoie di rigurgiti storici e stilistici, quanto dalle infatuazioni tecnologiche e meccanicistiche [...] Anche ai nostri giorni non deve andare perduta, e non va perduta la possibilità di realizzare delle costruzioni che, pur adottando tutte le più moderne conquiste della tecnologia, presentino delle caratteristiche che mi piace definire *mitopoietiche* e che un tempo ebbi a identificare col concetto di *neo-barocco*”¹¹.

In altri termini Dorflès arriva all’esigenza di *resemantizzare l’opera architettonica*: l’architettura contemporanea, quella del Movimento Moderno e quella dell’International Style, ha perduto buona parte della sua carica semantica: “In altre parole, di fronte all’evidente crisi del M.M. con i suoi lugubri e monotoni parallelepipedi di acciaio e di vetro, bisognava recuperare il gusto del diverso”. E continua: “Esiste ancora un vasto campo di indagini sull’attuale e futura mitopoiesi, che meritano d’essere esaminate con serietà e senza compiacimenti misticizzanti e che possono portare a una rivaluta-



Con Alberto Sposito, Palermo 2007.



Con Sergio Poggianella e Maria Clara Ruggieri Tricoli, Palermo 2007.



Con Alessandro Tricoli, Palermo 2007.

zione di alcuni strumenti del pensiero immaginario, capaci di essere fonte di nuove e inattese conoscenze. In altre parole, il valore gnoseologico dell'elemento mitico – e questo vale per tutte le arti visive come per la poesia o la musica – può essere oggi molto più efficace di quanto non sia quello iper-razionale e neo-illuministico di cui s'ammantavano ancora ieri i seguaci di certe correnti artistiche legate ai feticci della razionalità (architettura funzionale, arte programmata, musica dodecafonica)".

Per concludere. Dorfles ha potuto e può vantare un ricco bagaglio filosofico. Il suo approccio all'opera d'arte e al prodotto poggia su d'una serie di categorie riferibili a tutto l'ambito delle arti figurative. Da qui l'accento anti-idealista di quella che può essere considerata la "prima estetica post-crociana apparsa in Italia": un'estetica meno interessata a costruire sistemi e più propensa, piuttosto, ad un approccio di tipo fenomenologico, in cui l'istanza sistematica viene tuttavia recuperata nella dimensione di una teoria generale della critica¹².

Nel complesso l'operosità scientifica di Gillo Dorfles attraversa un ampio arco della cultura figurativa che va dalle due guerre ad oggi. Inoltre tale operosità esprime la vita vissuta nel rigore etico della speculazione critica e nella passione creativa della teoria e della pratica artistica. La curiosità di Dorfles per la comprensione delle grandi rappresentazioni della cultura, nei suoi più svariati campi di applicazione, lo ha portato ad assumere il ruolo di protagonista nella critica dell'arte, dell'architettura, dell'*industrial design* e della moda.

E ciò forse proprio perché – come dice lui stesso – "non mi considero un filosofo, né un estetologo tradizionale, ma mi sono servito di conoscenze autodidatticamente apprese per costruire una mia estetica, che sarà magari mutila e insufficiente, ma che mi ha permesso di analizzare i linguaggi delle diverse arti senza essere ossequiante a nessuna particolare scuola". Ha bene osservato Fulvio Irace, quando, a proposito del metodo critico di Gillo Dorfles afferma "che rifiuta la settorialità accigliata in favore di una interdisciplinarietà", capace di tenere assieme arte e architettura, fantascienza e disegno industriale, pubblicità, moda, musica e architettura, tradizione ed innovazione".

La proposta *laurea ad honorem* in *Architettura* vale come riconoscimento per questa interdisciplinarietà che investe la cultura del progetto e del prodotto, di cui costituiscono evi-

denza il successo straordinario dei suoi libri; vale come ringraziamento per aver lavorato, tra ottimismo ed utopia, per una nuova stagione dell'architettura; e vale ancora come riconoscimento della sua capacità di esprimersi anche come artista.

NOTE

1) Sugli interessi steineriani, cfr. G. DORFLES, F. PUPPO, *Dorfles e dintorni*, Archinto, Milano 2005, pp. 91-92; in AA. VV., *Gillo Dorfles, Il Pittore clandestino* (a cura di M. CORGNATI), Mazzotta, Milano 2001, p. 127.

2) Dorfles partecipa a tutte le mostre del Gruppo in Italia (Gallarate, Aosta, Torino, Milano, Modena) e all'estero (Austria, Jugoslavia, Argentina, Cile, Francia). Tra le personali: *Galleria Wittenborn* di New York, nel 1954, commentata positivamente sul "New York Times" da Dore Ashton, *Studio Marconi* di Milano nel 1986, nel 1988 una Rassegna Antologica ad Aosta, *Spaziotemporaneo* di Milano (1989), *Galleria Editalia* di Roma (1990), *Galleria Il Vicolo* di Genova (1991), *Galleria Vismara* di Bologna (1992), *Galleria Orti Sauli* di Genova (1994), *Galleria Arcadia Nuova* di Milano (1996), *MMMAC* di Paestum (1997), *Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni* a Lugano (1999), sino alla grande esposizione antologica al PAC (Padiglione Arte Contemporanea) di Milano (2001) ed alle due recentissime mostre a Rovereto presso la *Transarte* e a Palermo nell'*Oratorio di Santa Cita* dal titolo "Io, Gillo Dorfles: fare spazio al tempo in 23 pitture" (2006).

3) AA.VV., *Gillo Dorfles* (Cat. MMMAC, Paestum), Salerno, 1999; G. ANZANI e L. CAMEL, *Pittura moderna in Lombardia*, Milano, 1983; M. BANDINI, *Allitterazioni. Dieci artisti del MAC tra ieri e oggi* (Cat. Torre del Lebbroso, Aosta), Milano, 1987; *Gillo Dorfles* (Cat. Orti Sauli, Genova), Genova, 1994; L. CAMEL, *MAC Movimento Arte Concreta, I 1948-1952, II 1953-1958*, (Cat. Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate), Milano, 1984; *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958* (Cat. Fonte d'Abisso, Modena), Modena, 1987; *MAC Movimento Arte Concreta 1948-1958* (Cat. Niccoli, Parma), Firenze-Siena, 1996; M. CORGNATI, *MAC e dintorni. Arte a Milano 1946-1959* (Cat. Credito Valtellinese, Milano), Verona, 1999; *Il Pittore clandestino* (Cat. PAC, Milano), Milano, 2001; P. FOSSATI, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Torino, 1980; M. MENE-GUZZO, *Gillo Dorfles* (Cat. Arcadia Nuova, Milano), Brescia, 1996; S. POGGIANELLA, *Io, Gillo Dorfles. Fare spazio al tempo in 23 pitture* (Cat. Transarte, Rovereto), Rovereto e Palermo, 2006; R. SEGA SERRA ZANETTI, *Arte astratta e informale in Italia 1946-1963*, Bologna, 1995; I. TOMASSONI, *Arte dopo il 1945*, Bologna, 1971; E. TORELLI LANDINI, *Gillo Dorfles. il MAC e 48 anni dopo il MAC* (Cat. la Sapienza, Roma), Roma, 1996; L. VINCA MASINI, *Storia dell'Arte Contemporanea*, Milano, 1994. Cfr. anche la bibliografia in R. D'ANDRIA, *Gillo Dorfles, Disegni e Pitture*, MMMAC Ed., Paestum 2006.

4) Ne è risultata una ricca bibliografia, qualificabile come "speciale, cronologica, retrospettiva, di tipo primario".

5) G. K. KOENIG in *Pierluigi Spadolini – Architettura e Sistema*, Dedalo, Bari 1985, pp. 9 e ss.

6) Fondamentale fu il saggio di S. BETTINI, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, "Zodiac", 2, 1957.

7) Così Francesco Gurrieri in P. L. SPADOLINI, *Umanesimo e Tecnologia*, Electa Milano, 1988, pp. 9-10.

8) Cfr. *op. cit.*, pp. 74-76.

9) E così continua: "L'architettura va considerata non soltanto come l'arte del costruire ma anche come l'arte dell'*impaginare lo spazio* nel senso più alto: perciò, oltre all'impaginazione dello spazio interno di un edificio che viene di solito chiamato *arredamento*, abbiamo anche l'impaginazione dello spazio esterno agli edifici, studiati nei loro breve sintesi sulla situazione odierna della critica architettonica e sulle ricerche nel settore dell'analisi semiotica applicata alla conoscenza dell'architettura: "Se si considera l'architettura come facente parte dei diversi linguaggi artistici, e, in definitiva, se si ritiene che anche l'oggetto architettonico e urbanistico sia da considerare come messaggio capace di offrire un certo tipo d'informazione, è ovviamente possibile applicare all'architettura quello strumentario linguistico-semiotico ormai ampiamente utilizzato per analizzare i diversi linguaggi comunicativi di cui l'uomo si avvale. Il messaggio artistico sottostà, infatti, alle stesse leggi che regolano altri messaggi comunicativi e pertanto ad esso si possono applicare molti degli schemi che le teorie dell'informazione, la cibernetica, lo strutturalismo hanno messo a punto negli ultimi tempi". Le citazioni sono tratte dalla edizione del 1989, pp.148 e 154.

10) G. K. KOENIG in *Pierluigi Spadolini – Architettura e Sistema*, Dedalo, Bari 1985, pp. 17-19.

11) Continua così auspicando: "Forse per conquistare un'epoca *neobarocca* come quella che sto auspicando, un'epoca in cui prevalga la fantasia sulla razionalità, l'immaginario sul funzionale, occorrerà attendere molto tempo; in maniera che si verifichino quelle condizioni di benessere generalizzato, di livellamento sociale, di predominio della giustizia, che oggi sembrano a distanza telescopica. Eppure credo che, anche nelle condizioni disagiate attuali, anche in situazioni perturbate e convulse come quelle che attraversiamo, sia possibile veder rifiorire la pianta - oggi non solo stentata ma agonizzante - dell'architettura, se verranno finalmente impediti gli abusi speculativi, la superficialità tecnica, l'indifferenza verso gli apporti della cultura e dell'arte" (cfr. *op. cit.*, pp.152 e 156).

12) Cfr. *op. cit.*, pp. 142, 146-147.

Il presente articolo è la Laudatio Doctorum Honoris Causa pronunciata in occasione del conferimento della Laurea in Architettura dell'Università degli Studi di Palermo il 3 Aprile 2007.

L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA FRA ESTETICA E SEMANTICA

Gillo Dorfles

agorà

Chi consideri l'evolversi dell'architettura negli ultimi secoli avrà certo notato come è soltanto con l'avvento del Barocco, che si verifica una vera rottura della linea architettonica, con l'abbandono delle consuete forme geometriche basate sul cerchio, sul quadrato, sul rettangolo. In altre parole: la grande *rivoluzione* dovuta all'adozione di una curva sinuosa, di una *plasticità* costruttiva, costituisce davvero una delle maggiori metamorfosi nella concezione della spazialità interna ed esterna dell'edificio. Ma è solo ai nostri giorni che possiamo parlare di un autentico capovolgimento della spazialità e di un abbandono di quella dimensionalità legata all'equilibrio e alla tridimensionalità, che da sempre aveva dominato l'arte del costruire.

E non mi riferisco solo alle antiche regole vitruviane e neppure alle più recenti impostazioni bauhausiane o ulmiane, ivi compresa l'adozione del *plan libre* lecorbusierano e del massiccio impiego delle *curtain walls*. In altre parole: solo con l'avvento delle nuove tecnologie, con l'uso di superfici metalliche, di materie plastiche, di volte sospese, di corpi aggettanti e, in generale, di modulazioni "antitritliche", rese possibili oltretutto dai nuovi processi di digitalizzazione, si è giunti all'attuale situazione esplosiva. Non a caso uno dei critici inglesi più acuti, Peter Cook, rifacendosi a un'idea di Italo Calvino, così afferma: "Sta cambiando il concetto di leggerezza: i macchinari di ferro esistono ancora, ma obbediscono agli ordini di *bits* senza peso"¹.

Chi osservi alcune delle più recenti opere, sorte nelle zone più svariate del pianeta, avrà subito la sensazione di trovarsi davanti a una nuova concezione spaziale, ma anche spesso a un impiego diverso dei materiali costruttivi. Mi riferisco - tanto per fare subito alcuni nomi - a personalità ben note come Hans Hollein, Günther Domenig, Frank O. Gehry, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Norman Foster; e naturalmente ai nostri Renzo Piano e anche a Richard Rogers, nato a Firenze (!), nonché a Massimiliano Fuksas (più romano che finlandese) e Mario Botta, ticinese.

In parecchie opere di questi architetti e di molti altri che potrei ricordare, quello che costituisce una effettiva diversità rispetto alle tante conquiste di un recente passato (che vide le grandi avventure dei Mies, dei Wright, dei Le Corbusier, ecc.), risiede nella volontà - e possibilità - di rompere definitivamente (ovviamente quando se ne avverte l'opportunità) con il "ret-

tangolismo razionalista", con il "brutalismo" alla Smithson, con l'eccesso di facciate continue e di "gabbie di vetro e metallo"; e di inventare degli "invasi", non più legati ad una visione basata sulla "normale" tridimensionalità, ma moltiplicati da punti di vista che si allontanano spesso da ogni preesistente modello e da quella che è di solito la consueta "percettività" umana.

È vero che già in passato si erano verificati alcuni casi paradossali nel tentativo d'infrangere la consueta propiocettività del fruitore: basti pensare alle costruzioni paradossali dei mostri di Bomarzo, o alle sperimentazioni intellettualistiche di Gianni Colombo con il suo *spazio elastico*, o di André Bloc con le sue pseudocaverne abitabili. Ma in tutti questi casi si trattava di una sfida sperimentale o pseudoestetica, destinata a non avere alcun seguito.

Nelle realizzazioni cui mi riferisco (e penso alle strutture sghembe di Daniel Libeskind, ai volumi incoordinati di Frank Gehry, a certe - più antiche - realizzazioni di Friedrich Kiesler e a molte di quelle di Zaha Hadid), c'è un'evidente volontà di cancellare l'antico rapporto tra l'uomo e il suo intorno: vuoi attraverso linee sinuose, estroflessioni spaziali, aperture sghembe o distorsioni prospettiche. Come afferma acutamente Fausto Colombo: "è stato l'avvento del software tridimensionale a ridimensionare alcune tradizionali caratteristiche del mestiere: l'uso di questi strumenti ha portato all'abbandono dello spazio appiattito in una bidimensionalità che apparteneva al linguaggio architettonico classico"².

È vero che molto spesso si tratta soprattutto del "contenitore", piuttosto che dell'effettivo ambiente interno a contare; e, infatti, è facile portare l'esempio, sin troppo citato, del Guggenheim Museum di Gehry a Bilbao (fig.3), dove ad una così complessa ed articolata superficie "titanica" non corrispondono che parzialmente gli effettivi ambienti interni; ma non sempre è possibile una compiuta "orchestrazione" delle diverse voci.

Da quanto detto sin qui, ritengo che si possa affermare che l'architettura (a differenza delle altre arti visive) si trova oggi in una fase di estrema innovazione linguistica, e non solo tecnica, ma estetica e semantica; forse la più decisiva dopo la grande avventura del Movimento Moderno e del funzionalismo. Alcune grandi strutture, come, per dare alcuni esempi: l'Auditorium di Renzo Piano a Roma (fig.4), il Forum barcellonense di Jacques Herzog e Pierre

1. Erich Mendelsohn: Einsteinturm, Postdam



2. Rudolph Steiner: Goetheanum, Dornach



3. Frank O. Gehry: Guggenheim Museum, Barcellona



4. Renzo Piano: Città della Musica, Roma



5. Herzog & De Meuron: Forum di Barcellona



6. Rem Koolhaas: National Library, Seattle



7. Günther Domenig: schizzo per la Zentralsparkasse



8. Günther Domenig: Zentralsparkasse, Vienna



de Meuron (fig.5), la Biblioteca di Rem Koolhaas a Seattle (fig.6), la neo-barocca Zentralsparkasse di Günther Domenig a Vienna (figg.7 e 8), la nuova Fiera milanese di Massimiliano Fuksas (fig.17), il Forum di Rafael Viñoli a Tokyo (fig.18), il Guggenheim di Gehry, ma anche esempi meno clamorosi e di proporzioni più modeste, come la cupola di Toyo Ito a Odate (fig.19), il Museo di Hans Hollein a Francoforte (fig.20), il nuovo aeroporto madrilenno di Barajas (fig.21) opera di Richard Rogers (più del suo molto celebrato Lloyd di Londra) e - in un settore del tutto distinto, perché più legato ad un neoartigianato - alcune chiese di Imre Makovecz (fig.22) o il Mercato coperto di Enric Miralles e Benedetta Tagliabue (figg.9 e 10), ci pongono di fronte ad una nuova modulazione spaziale sia esterna che interna, nonché (per esempio nel caso di Herzog) ad un nuovo utilizzo del materiale parietale, come anche nel caso della nuova Kunsthaus di Peter Cook e Collin Fournier a Graz (fig.10), con la inedita e affascinante modellazione del rivestimento esterno fatto da mille pannelli di acrilico.

Tutte queste esemplificazioni - ma non sono che tra le tantissime - sono ben lontane, tanto dall'organicismo di un Wright, quanto dal concettualismo di un Eisenman; tanto dagli *sheds* ornamentali e post-moderni di un Bob Venturi, quanto dalla tecnocrazia di un Richard Buckminster Fuller, di un Konrad Wachsmann o di un Pierluigi Nervi. "Sono i flussi e non gli ingranaggi il motore del XXI Secolo" afferma Luigi Prestinenza Puglisi. "I muri perdono di consistenza, gli oggetti si materializzano; l'elettronica ha stravolto le coordinate formali dell'ambiente in cui viviamo [...] Nel progetto per l'ampliamento del Victoria & Albert Museum di Daniel Liebeskind [...] la rotazione di una parete introno a una spirale determina un vorticoso volume che [...] sarebbe impossibile controllare senza l'ausilio del calcolatore"³.

Quando negli anni Cinquanta scrissi il breve saggio "Barocco nell'Architettura moderna", in cui mi riferivo ad alcuni esempi come l'Einsteinurm di Eric Mendelsohn (fig.1) o il Goetheanum di Rudolf Steiner (fig.2), nei quali mi pareva di scorgere una tendenza che definivo "neobarocca"³, proprio in contrasto con il dominante prorazionalismo, non facevo che individuare una tendenza molto ristretta e limitata, che ebbe poi scarsi sviluppi, anche se l'attuale situazione potrebbe parere in parte la continuazione di allora. Oggi, per contro, le mie considerazio-

ni sono di tutt'altra valenza; perché non si tratta più di qualche avveniristica "eccezione alla regola", ma d'una vera e propria "mutazione genetica" dell'architettura contemporanea in una situazione ormai *ubiquitaria* (preferisco non usare il termine abusato di *globalizzazione*). Ma, se quanto ho detto sin qui è rivolto soprattutto alla constatazione delle tante inedite possibilità ideative e realizzative, dovute anche ai nuovi metodi della progettazione computerizzata, quello che mi preme soprattutto di sottolineare è il lato estetico del nuovo panorama urbano ed extraurbano attuale e - penso - futuro.

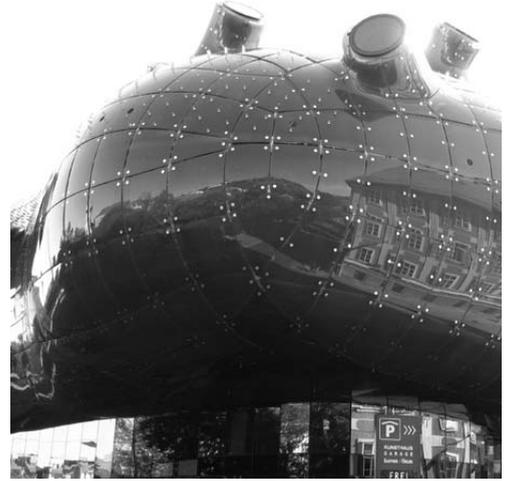
Ebbene, è proprio qui che risulta meglio individuabile una delle caratteristiche dell'architettura, di sempre, ma che ai nostri giorni è divenuta più urgente ed inevitabile: la qualità semantica della stessa. Se l'inventiva e la creatività umana continuano spontaneamente a farsi strada nel settore architettonico (tanto meno in quello pittorico e plastico), credo sia dovuto soprattutto alla sua indubbia e connaturata funzionalità, ma anche, non meno, alla sua funzione semantica: una funzione che, con maggior vigore, riesce a mantenere viva la specifica - se pur mutevole - tendenza di questa arte a segnalare le grandi orme e le varie tappe della civiltà umana.

Molte delle realizzazioni architettoniche che ho citato (ma potrei citarne altre come ad esempio la Torre Agbar di Barcellona, la Banca di Francoforte, alcuni dei più celebri grattacieli, dall'antico Chrysler Building alla Banca di Foster, dal Ponte di Calatrava a Valencia a quello, che non avrà mai luogo, sullo Stretto di Messina), hanno ormai un valore che è più segnaletico che stilistico. In altre parole, sono "edifici-simbolo" con due essenziali componenti: quella di essere "segnali" nella confusione urbanistica che li circonda; ma anche quella di sostituire i "modesti" monumenti del passato. Al posto dei "sovrani a cavallo", dei "santi in preghiera", quanto più efficace ed imponente una costruzione che attira immediatamente lo sguardo per la sua originalità e il suo impatto ambientale! È opportuno, tuttavia, non voler ridurre lo studio del linguaggio architettonico all'impiego dei noti schemi linguistici, popolarizzati dalla semiotica. In altre parole: lo studio delle dottrine semiologiche (ampiamente utilizzate negli ultimi decenni, sulla base delle ricerche di De Saussure, di Jakobson, di Greimas e di altri) ha avuto un momento di grande favore negli anni Sessanta e Settanta, ed ha effettivamente facilitato

9. Enric Miralles e Benedetta Tagliabue: Mercato di Santa Caterina, Barcellona



10. Peter Cook e Colin Fournier: Kunsthau, Graz



11. Daniel Liebeskind: Museo Giudaico, Berlino



12. Daniel Liebeskind: Museo Giudaico, Berlino



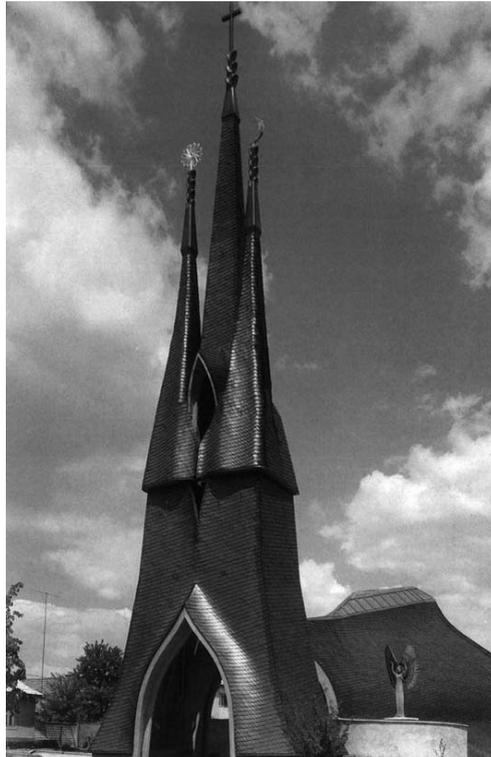
13. Richard Rogers: Lloyds Building, Londra



14. Imre Macovecz: Chiesa Evangelica, Siófok



15. Imre Macovecz: Chiesa Cattolica, Paks



16. Jean Nouvel: Torre Agbar, Barcellona



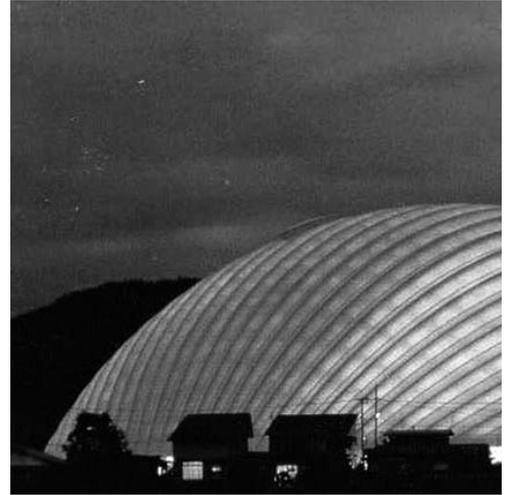
17. Massimiliano Fuksas: Nuova Fiera di Milano



18. Rafael Viñoly: Tokio International Forum, Tokio



19. Toyo Ito: Odate Jukai Dome, Odate



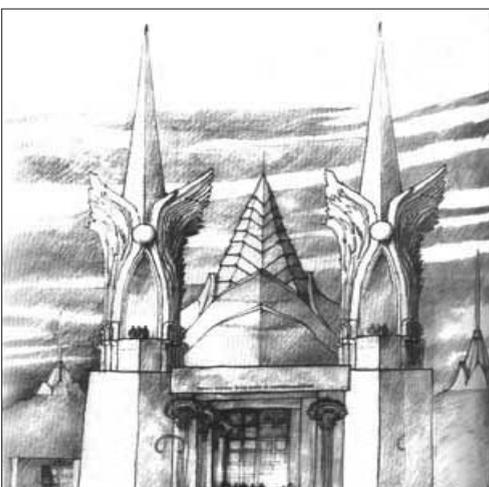
20. Hans Hollein: Museo d'Arte Moderna, Francoforte



21. Richard Rogers: Aeroporto di Madrid-Barajas



21. Imre Macovecz: disegno per una chiesa



tata una analisi più rigorosa di molti aspetti del linguaggio verbale e anche di altre espressioni artistiche. È opportuno, tuttavia, non eccedere nell'adozione di tali schemi interpretativi nel caso dell'architettura: ne abbiamo avuto esempi paradossali, nel caso di numerosi tentativi di voler a tutti i costi identificare le componenti architettoniche con quelle linguistiche, come è accaduto, ad esempio, nella Scuola di Firenze, dove si arrivò a voler identificare ai "morfemi" o ai "monemi" del linguaggio verbale i "mattoni" usati nella costruzione di un edificio!⁵

Non è, infatti, di questo genere di specificazione paradossale che intendo trattare nel caso presente; ma soltanto dell'importanza della "semanticità" di una architettura considerata al di là di quelle che sono le altre sue "costanti" espressive e tecnologiche. Dunque la qualità di significazione e quella di segnalizzazione sono oggi sempre di più fondamentali, nel quadro d'una civiltà basata sugli aspetti comunicativi, interumani e sociali. Una semanticità, allora, che si potrà identificare, o almeno equiparare, con la simbolicità e la metaforicità di molte realizzazioni architettoniche attuali (come del resto è sempre avvenuto anche per molte di quelle del passato). Molte delle recenti costruzioni, infatti, si appoggiano ampiamente sui valori metaforici (simbolici): è una metafora della prigione e del campo di sterminio nazista il Museo Giudaico di Liebeskind a Berlino (figg.17 e 18) con le sue feritoie sghembe; è una metafora della tecnologia l'Edificio dei Lloyd di Rogers a Londra (fig.19), attraverso il gioco delle tubature e delle strutture metalliche in vista; e sono metaforiche le Chiese di Imre Makovecz (figg.20 e 21) ispirate, non a caso, al verbo steineriano, come sono metaforiche della musicalità le cupole dell'Auditorium di Renzo Piano a Roma, per non parlare del simbolismo (sessuale) della Torre Agbar di Jean Nouvel a Barcellona (fig.21) con le sue trasparenze variopinte.

Ecco perché ritengo che una delle essenziali funzioni che l'architettura ha sempre rivestito e che oggi più che mai deve rivestire - oltre a quelle di ospitare l'uomo, di proteggerlo e di tramandare la memoria - è proprio quella simbolico-semanticità: l'unica che permette, anche alle tendenze artistiche e tecnologiche più attuali, di venire a contatto con tutta la popolazione di un Paese e, in questo modo, di trasmettere all'umanità i suoi nuovi messaggi artistici.

NOTE

- 1) PETER COOK, *Icons require Talent*, in "The Architectural Review", X, 2005, p.40. "The Concept of Lightness is changing".
- 2) FAUSTO COLOMBO, *Ombre sintetiche*, Liguori, Napoli 1990.
- 3) LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *La Rivoluzione informatica*, Testo & Immagine, Torino 1998.
- 4) GILLO DORFLES, *Barocco nell'Architettura moderna*, Ed. Tamburini, Milano 1951, ora in "Scritti di Architettura", Mendrisio 2002.
- 5) Mi riferisco soprattutto ai lavori di Giovanni Klaus Koenig e di Italo Gamberini. Cfr. quanto affermo in "Scritti di Architettura", *op. cit.*, cap. *I Precedenti di una Semiotica architettonica*, p. 111 e ss.: "Nel caso di Koenig si cercava di precisare il linguaggio architettonico sulla falsariga delle teorie di Charles Morris".

La selezione delle immagini è stata curata da Alessandro Tricoli.



THE USE OF MOCKUPS IN ARCHITECTURE

Roberto Pietroforte*

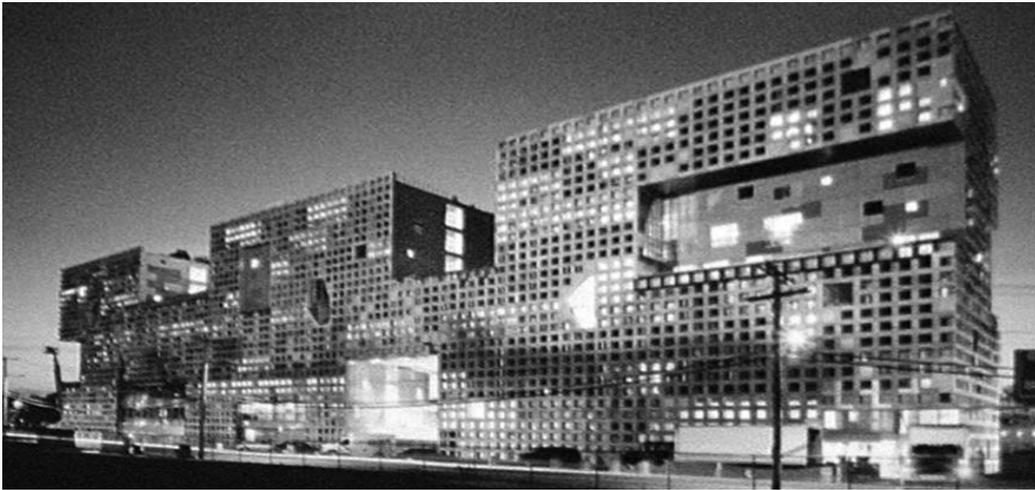
The successful transformation of design intents into physical reality has always been a challenge for the parties, clients, designers and builders involved in a construction project. In the distant past this transformation was facilitated by the predominant use of established technologies, the fusion of design and construction responsibilities within the same figure and the physical association of building site and design office. In the case of important buildings, the design process relied on physical models that were used to refine/modify design intents and also convince patrons about the validity of the proposed design. According to Vitruvius (Granger, 1962) small scale models were used as a public persuasion since Greek and Roman times. For centuries, in addition, the production of drawings was limited by the cost of paper. In the early Renaissance, as design and construction started to be undertaken separately with the use of architectural drawings, the need for interfacing devices, such as construction models, became more urgent to verify the constructability of design intents. The first documented historical example is probably the model of Brunelleschi's dome of Santa Maria del Fiore in Florence.

Until the 19th century, stone and bricks were the materials of choice for large and multi-story buildings. Although very limited in terms of tensile strength, masonry was a "robust" technology that was well understood by designers, builders and craftsmen, because it built upon reliable and tested methods (Groak, 1992). The process of this technology was based on using the same material to meet multiple functional requirements, e.g., structural, water and thermal protection, and on performing construction activities that did not require much coordination because of the few trades involved. The cut and fill technique used at the site, in addition, allowed room for dimensional adjustments and errors. In this context the traditional architectural drawings remained the main set of instructions that informed on-site production activities. Few written technical specifications were needed, because much of the required work quality was ingrained in the craft of the construction workers. Until not long ago, in masonry construction full size models of building sections were used for assessing the quality of finished material and workmanship. This pattern started changing with the introduction of reinforced concrete, structural steel and

other technologies in the late 19th century. As more building parts were produced off-site, new sets of descriptions, specifications and shop drawings were needed to inform the fabrication, assembly and installation activities of these parts. The generation of shop drawings represents the last main stage of the design process: the transformation of the unitary and general description of a building part into a set of discrete and specific descriptions of the same part (Pietroforte, 1997).

Over the years the availability of many new technologies has progressively led to knowledge fragmentation both in design and construction. Off-site production, at the same time, has progressively transformed construction into a series of activities whose main challenge is controlling the different tolerances of off-site and site produced components. The design of a curtain wall, for example, entails the integration of multiple design contributions (in addition to that of the architect of record) as well as materials and components whose combined performance needs to be assessed through a comprehensive testing program of a full size model. The construction of the wall, at the same time, builds upon the successful coordination of the fabrication, assembly and erection activities performed by different trades. Differently from the old solid masonry walls, modern curtain wall technology is "sensitive" to design and construction mistakes, also because of its tight tolerances and the interdependence of its components (Groak, 1992).

Competitive pressures, in addition, have been pushing for ever-more economical structures that require more exact design. In this context safety factors have been substantially reduced from historic levels (Post, 2005). More recently 3D digital modeling has expanded the capabilities of architectural expression. The unconventional curtain walls of Frank Gehry are a typical example. These walls are curved, sloped or zigzagged and incorporate unusual combinations of materials. Their successful realization not only requires extensive 3D modeling to control the geometry of planes and corners, but above all the use of full size models or mockups for testing the serviceability and constructability of design. In today's industry, the assembly and erection of mockups may not always fulfill the heroic expectations raised by Santa Maria del Fiore, yet they constitute, more than ever, a critical piece of the procurement



Simmons Hall at Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA

mosaic. Within a production context where most of the building components are engineered, described, fabricated, assembled and erected by different parties, mockups provide project participants with an opportunity to verify the scope of what was separately planned, the effectiveness of what was discretely produced, and the congruence of the operations involved in the re-composition of all the parts. The paper first outlines the importance of mockups in interfacing design and construction successfully and then describes in detail the challenges that were encountered in the erection of the mockup of Simmons Hall, an architectural award winning dormitory, which was completed at the Massachusetts Institute of Technology in 2002. The mockup, consisting of a room, bathroom and annexed corridor, was used for testing the constructability of the proposed design with particular reference to the precast exterior walls, cladding systems, routing of mechanical systems and finishes. It is argued that the benefits of the mockup would have been increased if it had been built long before the start of the construction phase of the project.

1. Full-size mockups in construction

The effectiveness of digital technologies in construction, therefore, depends on the development of new forms of cooperation among clients, designers and contractors. This type of collaborative design process, in practice, entails the use of non-traditional delivery systems, as exemplified by the architectural firm of Gehry Partners that cooperates directly with specialty contractors, fabricators and suppliers during the design phase of a project. In practice this approach builds upon non traditional (at least in the USA) design delivery systems based on the direct choice of specialty contractors by clients, independently of a general contractor's decisions. Typical arrangements are design/build (with prime specialty contractors), nominated subcontractors and design-assist. The first two arrangements are characterized by a significant amount of design and engineering delegation (away from the traditional scope of responsibilities of professional designers) and raise the issue of the professional liability of involved specialty subcontractors, particularly in the USA. The early involvement of subcontractors in the design phase, in addition, can create other challenges because the former may try to impose solutions that meet their own business

interests and not those of clients.

These possible hurdles notwithstanding, the use of subcontractors to finalize design solutions by signature architectural firms, such as that of Gehry Partners, is an established practice that goes back in time particularly outside the USA, as shown in the study of the Sydney Opera House (Tombesi, 2004).

This approach is made possible by the willingness of clients to invest in and pursue such a path, and also for the architectural resonance and institutional importance of the projects undertaken by these firms. Although a limited practice, the reliance on the design and engineering services of specialty contractors is having a positive impact on the progressive service capabilities of these firms, traditionally perceived only as providers of craft-based labor. Although digital modeling may be the norm in the future, it is opinion of the authors that this technology will not fully replace the use of mockups, because of the difficulty of reproducing or simulating electronically some of the aspects of physical reality: the subjective evaluation of spatial qualities by walking around the space or the assessment of construction situations (e.g., field assembly activities and their duration, quality of workmanship). In some cases, in addition, physical phenomena such as energy, air and water flows, lighting and day lighting quality, or chemical compatibility of materials, cannot be measured accurately through electronic modeling tools (Gonchar and Reina, 2003).

Currently, full-size mockups, rooms or sections of facades are built during the construction document phase of design and more frequently at the beginning of construction activities on site and off site. With a cost that may reach several hundred thousand dollars (Iovine, 2004), these mockups are used to assess design performance (and refine design, if needed) and the constructability of design intents. In the case of a technologically and geometrically complex envelope, an initial mockup of the exterior wall may be used for assessing aesthetic qualities or obtaining a building permit. Later on, a second mockup is constructed and tested to verify that the environmental (e.g., air infiltration, static and dynamic water infiltration, and thermal cycle performance) and structural (e.g., positive and negative wind loads) design requirements are met. It should be noticed that a successful mockup is always the prerequisite for the com-

pletion of the shop drawings. Only after this step can purchasing or fabrication order of materials and components be issued by the general contractor. In any case, the benefits of a mockup increase significantly if its erection and evaluation are performed before the execution of the construction contract. Before this phase, design changes (for constructability purposes) are less costly. Differently, changes during construction, particularly those initiated by design inadequacies, often lead to claims for additional cost, disagreements between design and construction teams and inevitable compromises.

2. The mockup of the Simmons Hall project

Simmons Hall, at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), is a dormitory for 350 undergraduate students (95 double and 155 single rooms) with 17 suites and various collective amenities, including a 175-seat theatre and night café. The building, of approximately 180,000 square feet, was completed in 2002 as part of an extensive capital work program aimed at defining - amongst other things - a new architectural image for the large but by-and-large anonymous urban precinct campus of the university. Through the development of recognizable landmarks, MIT was seeking to give form to the academic community living and working across the city of Cambridge but outside the boundaries of the original Institute complex. Stephen Holl, the leading designer of the dormitory, was one of the several "star" architects selected to meet this goal. Holl conceived Simmons Hall as a unique sponge-like artifact - a porous and monumental object at the same time - which gains urban presence by means of its sculpted, continuous volume, and by playing with the perceptual dimensions of its façade elements.

Each student room has at least nine small operable windows that enhance the perceptual scale of the overall structure. Internally, the regularity of the private areas is interrupted by large communal gaping holes spanning vertical levels and modular bays. The finishes have been designed to set up a stark contrast between interior and exterior. On the outside, Simmons Hall presents a thick, shimmering metal façade. This is counterbalanced inside by generally exposed concrete surfaces. Chromatism plays an important part in one's experience of the building. Different colors characterize the various window insets and base walls, in such a way that, depending on one's approach route, Simmons Hall takes on different tonal palettes. Inside, fields of strategically applied color finishes interrupt the neutrality of grey and white concrete surfaces.

The technology of the building reflects the cunning intentions of the designer, bringing together established systems in unconventional ways. Supported by a mat foundation, the structure consists of a combination of load bearing precast exterior walls and cast in place columns, beams and floors. The exterior wall is made up of more than 290 panels and approximately 6000 2'x2' windows, and is covered with two types of cladding systems consisting of solid and perforated aluminum panels. These features posed several constructability questions concerning the horizontal and vertical interfaces of the precast panels, the tolerances of the

cladding systems, and the efficient installation of the window units. These questions were further emphasized by a tight construction schedule: initially slated to start in October 2000, Simmons Hall was to be finished in 22 months, in order to be occupied by the incoming student class at the beginning of the academic year on August 15, 2002. This requirement imposed the need for rigorous construction planning to optimize the productivity of site activities and avoid unnecessary delays. Ultimately the building was constructed in 23 months, even though the actual start of construction was delayed by almost half a year, pending the resolution of legal issues. Substantial completion was achieved in September 2002, with the fit-out work of the ground floor being completed by the end of that year. Interim and final delays resulted in the need for phased occupancy and extensive use of overtime during construction. The mockup played a part in the development of the work, and underwent an evolutionary process. Originally, it had been conceived to test the fabrication, transport, and erection of a piece of the building's structural exterior precast concrete. Over the course of the project, however, its scope was expanded to include the construction of an actual dorm room complete with a bathroom and a portion of the corridor.

All of the major mechanical systems were installed, including working light fixtures and outlets. The exterior of the mockup utilized the two above-mentioned types of curtain wall systems as well as door and window treatments. The owner even furnished the mockup with samples of the dorm furniture proposed for use in the rooms. The mockup had its own budget (one quarter of a million US dollars), permits and schedule, and would ultimately take approximately one year to construct, from November 2000 to October 2001. Such a lengthy process was imposed by the shop drawings process (development and approval) and, above all, customized fabrication of several components that make up the 11 major building systems of the building. These systems eventually accounted for more than 70% of the final building cost.

3. The erection of the precast panels

The goals of the first phase of the mockup, as stated before, were to fabricate two precast concrete panels, transport them to the site and erect them across the street from the actual building site. During this phase splice connection details for the horizontal members were also to be finalized. The superstructure of Simmons Hall consisted of both precast and cast-in-place parts with different tolerances. The load-bearing precast concrete panels forming the perimeter of the structure were connected utilizing cast-in-place concrete shear walls, columns, beams and slabs. The exterior walls featured several thousand square windows, and in order to accommodate this design the precast concrete panels featured relatively slender vertical and horizontal members. Each of these members had a large cross sectional area of reinforcing steel that had to fit within the member and allowed for only minimal concrete coverage. The structural and architectural requirements of these panels required strict attention by the project team that made several trips to

the precasting facility to monitor progress and to address technical and aesthetic issues that had arisen. After the precast panels had been cured, they were brought to the site and erected on a foundation that was specially constructed to resemble the actual building foundation. Several factors were evaluated during and after the mockup panel erection process: the impact of transportation (600 miles) on the slender and open nature of the panels; their erection tolerance and the best way to complete their connections. The horizontal joining of the adjacent panels called for cast in place interfacing members or "wet joints." The performance of the erection was measured by how precisely the panels sat over their mating foundation wall dowels. These vertical dowels were inserted into cast iron splice sleeves that were cast into each panel. Following erection, these sleeves were then filled with cementitious grout. There was very little tolerance in these dowels and, unlike a steel column that typically has four anchor bolts, these panels could have as many as forty dowels which required exact layout and control. The foundation rebar dowels on the mockup required adjustment, which was easily accomplished by the ironworkers, given their smaller diameter. Dowel adjustment in the building, however, would be more difficult because the rebar dowels were much larger in diameter and much harder to bend and move. This factor should have been incorporated into the mockup to represent the worst case scenario. Despite the problems with the dowels and the lengthy construction of the horizontal connections between panels, the installation went smoothly and reassured the project team that the system would work.

4. The assembly of the cladding systems

After the installation of the precast panels, the construction of the room mockup went ahead. It would feature not only a section of the exterior façade, but a completely outfitted dorm room chosen from the sixth floor of the building, a bathroom, and a section of corridor. A concrete slab was installed and the three remaining outside walls were framed with light gauge metal studs and covered with exterior gypsum sheathing. The cladding of these walls differed from that of precast panels whose cladding consisted of clear anodized L-shaped solid aluminum panels that were installed between the square windows. This system was to be applied to the four main faces of the building. The cladding of the remaining walls of the mockup, instead, was made of clear anodized perforated aluminum panels that were installed over a custom colored PVC waterproofing membrane. In the building this last system was to be applied to the inset walls of the building and pass through its terraces. For the waterproofing of the precast panels, two membrane systems were considered. The first, Procor, was composed of two rubber based materials that had to be mixed together before spray application. Although Procor could be applied with a high production rate, it did not adequately fill the open pores of the surface of the concrete, leaving air pockets. The second system, Perm-A-Barrier, a self-sealing bituthane sheet membrane, whose installation was extremely labor intensive, was eventually used in the building.



The northern facade of the building in relation to neighboring structures.



Horizontal "wet joint" connection alternatives.



Installation of L-shaped aluminum panels.



Installed side window.

This membrane was a more proven technology than its alternative. The Procor system, in addition, was also very susceptible to UV radiation and could not stay exposed to sunlight for an extended period of time. The bituthane system also bridged the transitional locations where the precast concrete or concrete exterior walls met the light gauge metal framing and the Dens-Glass sheeting of the exterior walls.

After the application of the waterproofing membrane on the precast panels, the colored window pans and windows were installed, followed by the installation of rigid Styrofoam insulation between windows and against the sides of the window pans. The following task, the fastening of the solid L-shaped aluminum panels to the pans, would prove challenging because there was very little allowable horizontal and vertical adjustment of the panels. Pans had to be adjusted to maintain the alignment with the panels. Windows and doors along with the perforated aluminum cladding were added to the other three walls.

During the installation of the exterior doors, it became apparent that modification to the waterproofing detail, as this membrane terminated into the rough opening of the door, was required. The proper termination of the waterproofing membrane at the door required a buildup of several layers of the membrane whose thickness was approximately 1/8 inch. These multiple layers in the upper corners reduced the rough opening of the door to the point where the frame would not fit. As a result, the opening was taken completely apart and enlarged to accommodate the accretion of waterproofing material. The coordination of the exterior curtain wall with the light gauge metal framing and waterproofing systems eventually became one of the most difficult portions of the project due to the close and different installation tolerances of each of the three systems. An additional challenge was the coordination of the window and door openings of the perforated panels. The process was made difficult by the fact that window and curtain wall components came from a multitude of suppliers and involved several subcontractors.

5. Interior construction

One of the original ideas for interior flooring was a finished concrete slab that was dyed black. This black topping concrete was to be three inches thick and composed of loose fiberglass fibers in lieu of wire mesh for reinforcing. After placing and finishing the topping slab in the mockup, it was apparent that the individual fibers were visible in the floor. Ultimately, due to reasons of cost and aesthetics, the dyed concrete was limited to the first floor of the building and the fibers were eliminated. The interior partitions that formed the walls dividing the rooms, bathrooms and corridors essentially used an HVAC shaft as a locational starting point. These partitions ultimately were reframed three or four times. First, the drawings were not adequately dimensioned and the pertinent wall types were not provided. Second, insufficient details were provided to show critical interfaces of various wall sections. Third, the construction tolerances for the space were extremely tight. Fourth, the carpenters initially lacked an understanding of the specific con-

struction requirements of the space. Inevitably, judgment calls based upon past and common construction experience and practice (i.e., field adjustments) would be incorrect in that project. The fulfillment of the requirements of specification and working drawings, in fact, entailed non-traditional and more exact construction approaches.

6. Mechanical and electrical systems

All of the major mechanical systems were installed in the mockup. Several issues with the mechanical installation immediately became apparent. The original hinged electrical raceway that was installed in the corridor would be deemed unacceptable. To access this raceway it was necessary to remove several suspended wood ceiling panels. In addition, the conductors, located in the ceiling area, fell out when the door was opened. This enclosed raceway would eventually be replaced by a more traditional open frame ladder type cable tray. Next, the coordination of hallway mechanical systems to accommodate the installation of the fluorescent colored reflective light fixture back boxes would prove to be one of the most challenging aspects of the project. This was difficult because of the numerous mechanical and electrical systems throughout the corridor combined with custom-made perforated wood ceiling panels with predetermined light fixture locations. Also, there was little void space between the finished ceiling and the underside of the concrete deck (12" in the corridor and 9" in the room).

In addition, both the hot water supply and return pipes and the sprinkler pipes were installed through the 3 5/8 inch metal stud walls. The hot water pipes were 3/4 inch copper pipes with soldered joints and the sprinkler pipes were 1 inch pipes with threaded fittings. These systems were required to cross one another because the hot water feed radiators that sat just above the floor and the sprinkler heads could be no more than 13 inches from the ceiling and both were fed from approximately the same elevations. The space between the studs, in addition, contained 1" rigid insulation panels.

7. Interior finishes

The installation of the finishes in the mockup was also complex. The room's primary light source was a fluorescent strip light that was concealed in a light cove installed along the back of the room away from the exterior wall. The original intent was for the strip of wall above the light cove to be painted with a specialty fluorescent sign paint that was expensive because of its single supply source. The color selected for the mockup was a fluorescent lime green that required between four and six coats to achieve proper coverage. The room glowed green when the lights were turned on. This type of color was eventually deleted. The flooring selected for the room was a black square vinyl composite tile that was installed in the mockup and approved for use in the building without ever being polished. One fact that was overlooked, however, was that when this tile was polished to a high gloss finish and placed in direct lighting, every inconsistency and flaw in the concrete substrate immediately became

apparent. The perforated wood ceiling panels were also installed in the mockup. The original detail allowed for 1/8 inch separation between the wall and the edge of the ceiling panel. Because the walls were not perfectly straight, several of the ceiling panels rubbed against the sides. The reveal was eventually increased to 3/4 inch, adjustment that greatly facilitated the installation of the panels throughout the building.

8. Conclusions

There were two important lessons learned during the course of the mockup construction. First, its erection should have occurred as early in the design phase as possible, as stated before. This would have allowed the opportunity for modifying some design elements before the end of traditional design and avoiding some forced compromises such as labor intensive construction activities or the deletion of interior design elements. Second, the mockup is to be used to strike a balance between design and construction tolerances. The design team needs to understand that every component in the building has an installation tolerance, and that regardless of the effort and level of care put forth by the craftspeople, the outcome does not always meet expectations. Similarly, the craftspeople must understand the design intent and should strive to meet it. Lastly, digital modeling will continue to expand the capabilities of architectural and building design; yet it still cannot reproduce or internalize some of the unplannable aspects of physical reality and activities.

REFERENCES

- COLOMBAN, M., ZOBEC, M. and KRAGH, M. (2001) "An integrated design approach to the environmental performance of buildings", in *Cities and the Third Millennium*, 6th World Congress of the Council on Tall Buildings and Urban Habitat, Melbourne, Australia.
- GONCHAR, J. and REINA P. (2003) "Glass facades go beyond skin deep" in *Engineering News-Record*, February 10, 26-29.
- GRANGER, F. (transl.) (1962) *On Architecture/Vitruvius*, edited from the Harleian manuscript 2767, Heinemann, London.
- GROAK S. (1992) *The idea of building*, E & F Spon, London.
- IOVINE, J.V. (2004) "Building a bad reputation" in *New York Times*, August 8.
- KING, R. (2001) *Brunelleschi's dome*, Penguin Books, New York.
- KRAGH, M. (2000) "Building envelopes and environmental systems: Permasteelisa R&D and the increasingly required integral design approach" in *Modern Facades of Office Buildings Conference*, Delft Technical University, The Netherlands.
- PIETROFORTE, R. (1997) "Shop drawing process of stone veneered cladding systems" in *Journal of Architectural Engineering*, 3 (2), 70-79.
- POST N. (2005) "Mysteries of building codes" in *Engineering News-Record*, July 18, 26-29.
- TERRANOVA, A. (1985) *Ludovico Quaroni: architettura per cinquant'anni*, Gangemi, Rome.
- TOMBESI, P. (2004) "Iconic public buildings as sites of technological innovation" in *Harvard Design Magazine* 21.
- www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/current/21_tombesi.html

* Department of Civil and Environmental Engineering, Worcester Polytechnic Institute, Worcester, Massachusetts.



LA PERIZIA DI TRE MATEMATICI PER LA CUPOLA DI SAN PIETRO, 1792

Olimpia Niglio*

Gia nel Libro Primo del *De Architectura*, pur non assegnando alla parola scienza il significato attuale, Marco Vitruvio Pollione affermava¹ che in architettura si trovano due elementi: "ciò che è significato e ciò che significa. Ciò che è significato è l'oggetto in questione, mentre ciò che significa è una dimostrazione condotta secondo il metodo razionale della scienza".

Riprendendo questo pensiero, Daniele Barbaro, uno dei principali interpreti italiani del trattato di Vitruvio, nel 1556 pubblicava un'edizione illustrata de' "I Dieci Libri dell'Architettura" contenente interessanti osservazioni² nella quale, a differenza di altri commentatori quali Sebastiano Serlio, Andrea Palladio e Jacopo Barozzi da Vignola, aveva scelto come filo conduttore del suo lavoro l'assioma vitruviano "architettura est scientia". L'intenzione era di fondare l'architettura sulla matematica per farne un'espressione di verità sostenendo che l'arte e l'architettura sono attività intellettuali risultanti non da dati sensoriali, ma dalla ragione; di conseguenza, poiché ragione e scienza partecipano alla verità assoluta, secondo Barbaro la dignità e la grandezza dell'architettura dipendono dal suo radicamento nelle discipline scientifiche³.

A parte questi enunciati astratti, le attuali teorie scientifiche finalizzate all'analisi del comportamento meccanico delle costruzioni iniziarono a svilupparsi nella seconda metà del XVII secolo. Solo allora la meccanica dei materiali percorreva i primi passi con le ricerche di Robert Hooke e Mariotte⁴, avviandosi lungo quella strada che Galileo aveva aperto indicando l'osservazione sperimentale come fondamento della conoscenza scientifica. Nel suo ultimo lavoro⁵ lo stesso Galileo presentava le prime osservazioni sulla "nuova scienza attinente alla meccanica" delle strutture. Dalla sua opera nasce quella concezione secondo la quale le relazioni tra cause ed effetti, che nel caso specifico riguardano il comportamento delle strutture, si individuano per via sperimentale per stabilirne poi un valore teorico con il supporto di una base scientifica.

Le prime applicazioni dei nuovi metodi scientifici ai problemi strutturali cominciarono ad apparire nel XVIII secolo. Fu allora che Benedetto XIV, nel 1741, commissionò una storica perizia ai tre Matematici Ruggiero Giuseppe Boscovich, Francesco Jaquier e Tommaso Le Seur della "Repubblica Romana

dei Dotti". Erano sorte infatti serie preoccupazioni per le condizioni statiche della cupola di San Pietro, nella quale si erano manifestate importanti lesioni. Sull'argomento erano già stati sviluppati interessanti studi, accompagnati da eruditi ed accesi dibattiti, che avevano condotto alla redazione di veri e propri trattati, finalizzati anche all'ordinamento delle conoscenze sull'argomento⁶. Sullo stato della cupola i documenti storici riportano infatti i pareri di altri studiosi, come quello ben noto del matematico padovano Giovanni Poleni⁷.

Lo studio dei tre Matematici si distingueva per un'importante innovazione, perché in esso si eseguiva una perizia applicando, sembra per la prima volta, un criterio scientifico allo scopo di interpretare il comportamento meccanico di un manufatto architettonico. La sua importanza storica consiste nel fatto che, contrariamente alle consuetudini precedenti, basate su regole empiriche generalmente di natura geometrica (si vedano per esempio gli studi del stesso Poleni sulla statica degli archi), si fanno intervenire concezioni teoriche, questa volta di natura scientifica, per applicarle allo studio di un problema strutturale. Nella perizia fu applicato infatti, sia pure in una forma non del tutto corretta, il principio dei lavori virtuali, utilizzandolo come strumento per il dimensionamento degli anelli metallici da applicare al tamburo della cupola.

Alcuni studiosi⁸, per cercare una data significativa, hanno voluto indicare questa perizia perfino come il momento storico in cui è avvenuto il passaggio da un'ingegneria fondata su tradizioni artigianali e di natura empirica, ad un'ingegneria basata sull'applicazione delle nuove teorie scientifiche che proprio allora iniziavano ad affermarsi. La perizia dei tre Matematici fu consegnata sul finire del 1742 e fu stampata nel 1743. In effetti, per il metodo di studio introdotto, può rappresentare realmente l'inizio della storia della moderna ingegneria civile proprio perché, contrariamente alle consuetudini precedenti, al posto delle regole dettate dall'intuizione e dall'esperienza, si applicava un procedimento scientifico per valutare lo stato di sollecitazione e le caratteristiche di resistenza di una costruzione, aprendo una polemica che è durata fino all'inizio del XIX secolo.

Un avvenimento che fu considerato un atto rivoluzionario, che però ha condotto a valutare la tecnica come un impiego cosciente delle conoscenze delle scienze naturali per i compiti-



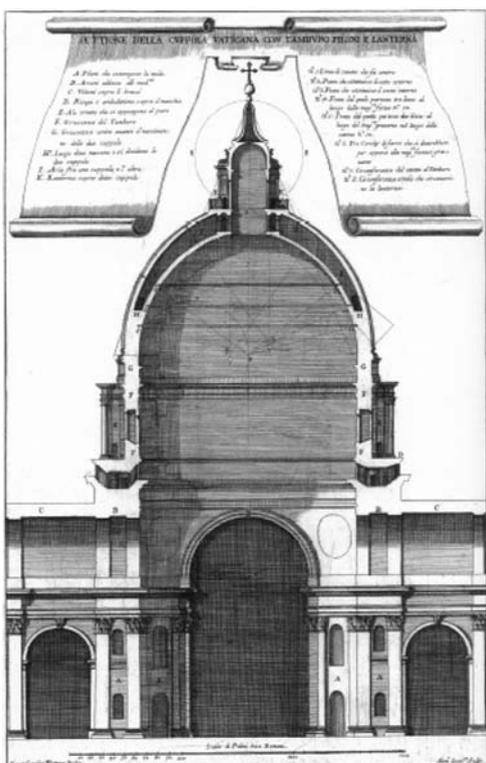
pratici, avviando così un processo che non appare ancora concluso⁹.

Il Tempio Vaticano

La costruzione della cupola di San Pietro iniziò il 15 luglio 1588 sotto Sisto V, ma si interruppe il 13 maggio 1590 poco prima della morte dello stesso Pontefice quando, seguendo il progetto di Michelangelo, si era arrivati all'impostazione del tamburo. La costruzione fu poi portata a termine da Giacomo Della Porta. Le prime lesioni furono osservate già nel 1603, sotto Clemente VIII, poco dopo la fine della costruzione, quando erano stati terminati i mosaici delle volte. Ulteriori danni furono poi registrati a partire dal 1631, come si evince nella biografia di Gian Lorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci¹⁰. Si sospettava che la statica della cupola fosse stata compromessa dall'inserimento delle scale a "lumaca" poste all'interno dei piloni ad opera del Bernini, sotto il pontificato di Urbano VIII. La polemica sull'intervento berniniano però, si smorzò presto. Lo stesso Baldinucci osservò che già prima dell'intervento del Bernini erano state rilevate delle aperture interne alla cupola, in particolare sul cornicione e sul tamburo. Alcuni avevano imputato i danni a fenomeni di assediamento della grande cupola, nonché alle differenti tecniche esecutive utilizzate nel corso della realizzazione. I tre Matematici però, asseriscono che i danni descritti dal Baldinucci non erano quelli riscontrati nel 1742, se non altro per il fatto che le numerose critiche mosse al Bernini non avrebbero certo evitato di evidenziare situazioni di dissesti così evidenti quali apparivano invece nel 1742. Quindi i dissesti si erano moltiplicati ed erano in evoluzione.

"Il Tempio Vaticano", che Carlo Fontana pubblicò nel 1694, consente di seguire le fasi della costruzione della Basilica di San Pietro e della sua cupola fino a quando il complesso ha assunto la configurazione attuale. Il testo ripercorre le vicende della costruzione della fabbrica dalle origini, quando l'imperatore Costantino

Sezione della cupola di San Pietro.



volle eretta la basilica presso la tomba dell'apostolo Pietro, fino alla fine del XVII secolo. L'opera non si proponeva solo di celebrare la "più grande fabbrica della cristianità" ma intendeva fornire gli strumenti per comprendere "quanto sia stato l'artificio, e l'ingegnosa, e stabile costruzione di così grande, e portentosa Machina; acciò anche le Persone assenti studiose, e professori delle Matematiche possano intendere li modi praticati da Bramante, Bonaruoata, & altri grand'huomini, che la disposero".

L'incarico della perizia

Un'osservazione preliminare. Nella premessa della perizia, dove si legge l'affidamento dell'incarico ai tre Matematici, un importante aspetto da evidenziare consiste nell'uso delle parole "ristaurazione" e "conservazione". Ciò a dimostrazione di una chiara volontà di finalizzare gli interventi proposti verso la tutela dell'esistente, con un lodevole intento conservativo già presente in un'epoca in cui la filosofia del restauro non aveva ancora trovato una chiara definizione. Essi scrivono infatti:

Benedetto XIV alla fine del novembre 1741 da ordine a Monsignor Gio. Francesco Abbati Olivieri Segretario ed Economo della Rev. Fabbrica di S. Pietro di ricercare il sentimento de' Matematici e nominatamente di noi tre sottoscritti sopra i danni presenti, che si osservano nella cupola della detta Basilica e molto più per la sua ristaurazione acciò possano gli architetti metter in pratica i rimedi, che verranno giudicati più necessari per la stabile conservazione della gran mole.

L'aspetto innovativo che qui si intende evidenziare riguarda però l'applicazione del metodo scelto per la definizione degli interventi. Pur non facendo un esplicito riferimento a Galileo, essendo ancora vivo il ricordo dell'esito del processo del 1633 ed essendo ancora all'indice i suoi scritti (lo saranno fino al 1822¹²), i tre Matematici affrontano un problema di restauro statico applicando, sembra per la prima volta, un procedimento di calcolo di natura scientifica. Essi evidenziano l'importanza di operare non solo mediante le "proprie oculari osservazioni", ma soprattutto assumendo come riferimento una "buona teoria fondata sulla Meccanica".

Nel dettaglio il testo è il seguente: *nulla meno bisognoso di una pratica ben fondata sulle proprie oculari osservazioni e esperienze, ma (anche) di una buona teoria fondata sulla Meccanica per conoscere dagli effetti la causa del male, e adattare i progetti alla natura della medesima, determinando quali siano i necessari e giovevoli qual gl'inutili e forse ancora nocivi.*

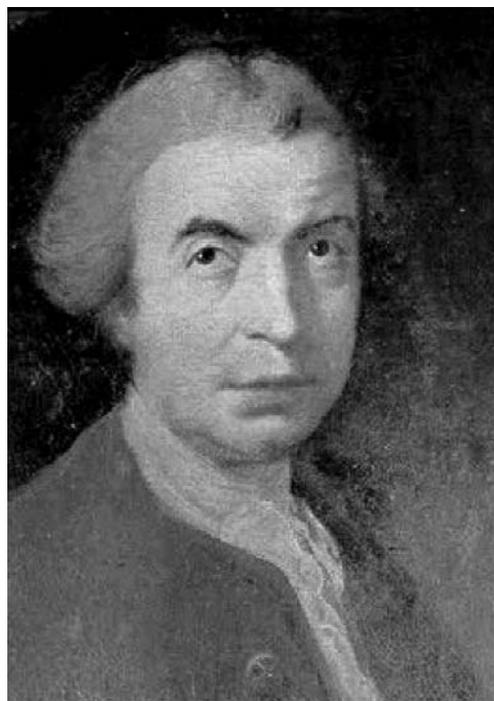
La perizia si svolge poi in modo esemplare. Il procedimento segue un percorso che può essere suddiviso nelle quattro fasi seguenti, secondo un approccio logico e coerente: 1) un'attenta e minuziosa osservazione dello stato di fatto con la quale si accerta la consistenza e la rilevanza dei fenomeni in atto (*diagnosi*); 2) una valutazione, desunta dalle osservazioni precedenti, riguardante l'individuazione delle cause che possono o non possono avere determinato i fenomeni (*eziologia*); 3) una disamina dei possibili criteri e delle metodologie disponibili che possono essere usate per valutare e per definire, anche quantitativamente, i rimedi da adottare (*prognosi*); 4) una definizione dettagliata delle modalità esecutive da seguire per l'applicazione

dei rimedi individuati (*terapia*).

NOTE

- 1) P. CROSS (a cura di), *De Architectura*, Torino 1997, v I, p. 13.
- 2) D. BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venezia 1556.
- 3) B. EVERS (a cura di), *Teoria dell'architettura. Dal Rinascimento a oggi*, Köln 2006, pp. 54-61.
- 4) S. P. TIMOSHENKO, *History of Strength of Materials*, London 1953, pp. 17-24.
- 5) G. GALILEI, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attenenti alla meccanica et i movimenti locali*, 1638.
- 6) P. DE LA HIRE, *Traité de mecanique : ou l'on explique tout ce qui est nécessaire dans la pratique des arts, & les propriétés des corps pesants lesquelles ont un plus grand usage dans la physique* (1695); P. BOURGUER, *Sur les lignes courbes qui son propres à former les voûtes en dôme*, in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, Paris 1736.
- 7) G. POLENI, *Memorie storiche della Gran Cupola del Tempio Vaticano, e de' danni di essa e de' ristoramenti lorodivise in libri cinque. Alla santità di nostro Signore Papa Benedetto XIV*, Padova 1748.
- 8) R. VON HALÁSZ, *La prefabbricazione nell'edilizia industrializzata*, Milano 1969, pp. 3-9.
- 9) S. DI PASQUALE, *L'Arte del Costruire tra conoscenza e scienza*, Marsilio, Venezia 1996.
- 10) F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682; S. SAMEK LUDOVICI, *Vita di Gian Lorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci*, Milano 1948.
- 11) G. CURCIO, *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana, ristampa anastatica de "Il Tempio Vaticano e sua origine"*, Milano 2003, p. XV.
- 12) La riabilitazione di Galileo da parte della Chiesa Cattolica si può datare al 1822, 180 anni dopo la sua morte, con la concessione dell'imprimatur all'opera *Elementi di ottica e astronomia* del canonico Settele, che dava come teoria consolidata e del tutto compatibile con la fede cristiana il sistema copernicano. Solo il 31 ottobre del 1992 la relazione finale del cardinale Poupard affermò che la condanna del 1633 fu ingiusta a causa di un indebito mescolamento di teologia e cosmologia arretrata.

Ruggero Giuseppe Boscovich.



* Olimpia Niglio è docente di "Rilievo, Analisi e Restauro dei Manufatti architettonici" presso l'Università di Pisa.



L'ALLESTIMENTO DI REPERTI ARCHEOLOGICI IN AMBIENTI INDOOR

Marco Vaudetti*

L'esposizione di un sito e/o di un reperto archeologico richiede una grande attenzione a una rosa di problemi legati al sito, alle caratteristiche dei reperti, ai criteri con cui si pensa di sviluppare l'esposizione stessa. Il sito, il reperto archeologico, il pubblico costituiscono altrettanti filtri attraverso cui è opportuno far passare il progetto per verificare la correttezza e il livello di qualità dell'intervento. Esaminiamo qui alcune situazioni legate al "mostrare" in ambiente urbano, in particolare in quelle zone del tessuto costruito dove la testimonianza archeologica assume significati e connotazioni di grande importanza e interesse per quanti hanno a cuore il legame tra memoria e attualità. In queste situazioni l'allestimento talvolta propone strutture espositive limitate al solo riparo e recinto per i reperti, talvolta realizza spazi e strutture sotterranee o seminterrate, a costituire veri e propri ambienti espositivi.

Vogliamo delineare un processo metodologico legato agli allestimenti "al chiuso" che passi attraverso al riconoscimento di livelli mirati di "comfort": comfort degli spazi, delle raccolte, dei visitatori, che è bene che il *team* di progetto miri ad assicurare, valutando con attenzione:

-*il comfort del sito*, nel senso di rispettare le caratteristiche architettoniche ed ambientali del luogo, con particolare attenzione a quegli "spazi di relazione" che legano tra loro ambienti a cielo aperto e ambienti coperti, spazi a livello del piano di campagna e spazi sotterranei; si tratta di quella rete di percorsi - che spesso coincidono con vie, piazze, cortili e aree interne agli isolati urbani - che assicurano l'accessibilità ai reperti;

-*il comfort dei reperti*, inteso come mantenimento di condizioni di conservazione soddisfacenti sia dal punto di vista della difesa dalle intemperie e dal clima locale, sia soprattutto del contatto con il pubblico;

-*il comfort dei visitatori*, inteso come benessere e gradevolezza dello stare nello spazio espositivo, sia dal punto di vista dell'informazione e della percezione delle opere e dell'ambiente espositivo sia dal punto di vista funzionale legato a diversi momenti che caratterizzano la visita (vedere, consultare, informarsi, riposare).

Relazionare l'esposizione al sito e al pubblico significa anche stabilire dei precisi ambiti di riferimento per il progetto:

-*un ambito di progetto alla macroscale*, attento alle relazioni tra percorsi esterni e gli

spazi della sede espositiva, alle caratteristiche degli espositori e degli ambienti che si intende realizzare attorno ai reperti, all'articolazione in orizzontale e verticale dei piani, alla presenza di varchi e di prese di luce verso l'esterno, alle caratteristiche dei pavimenti, dei soffitti, delle pareti, alla qualità dell'illuminazione, alle caratteristiche cromatiche e di finitura dei materiali;

-*un ambito di progetto alla scala intermedia*, attento alle relazioni tra oggetto e visitatore: tipo di visione (se da uno o più lati), scelta dei punti di vista, rapporti tra supporti espositivi del reperto, pannelli, pedane, e altri elementi circostanti, creazione di effetti di sfondo, eliminazione di problemi di riflessione e di abbagliamento, valutazione dei rapporti di intensità luminosa tra oggetto e sfondo, definizione delle caratteristiche dei supporti per l'informazione, ecc.;

-*un ambito di progetto alla microscala*, in cui si tiene conto in misura specifica delle caratteristiche del singolo reperto:

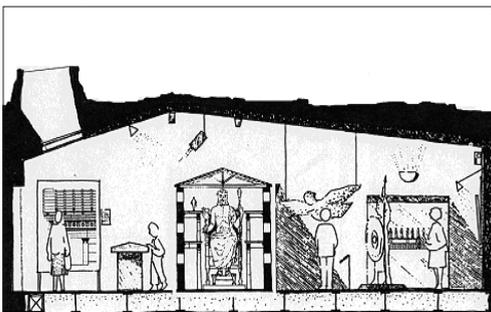
- il tipo di presentazione, in funzione del fatto che esso vada presentato all'interno di una vetrina, oppure appoggiato su un basamento, oppure appeso a una parete, oppure sospeso;

- le esigenze specifiche di conservazione (difesa da un eventuale danneggiamento causato dall'illuminazione o dal clima dell'ambiente);

- la definizione dei requisiti del supporto espositivo, da soddisfare in funzione della manutenzione, della sicurezza, del tipo di commento dell'oggetto, ecc.

Volendo evidenziare in un quadro sintetico le problematiche progettuali legate agli ambiti sopra descritti, possiamo riferirle ad uno spazio espositivo ideale, ipotizzando lo spaccato di un ambiente espositivo, sostanzialmente interrato, ricavato attorno allo scavo archeologico e alle rovine messe alla luce, per le quali si propone l'esposizione. Nello spaccato sono fatti convergere e condensati a titolo esemplificativo numerosi temi espositivi; non vengono qui toccate le tematiche generali del progetto di una sede museale vera e propria, della sua impostazione per sezioni scientifiche, per sale e percorsi, ma vengono riportate all'attenzione del lettore quelle considerazioni che sono pertinenti al progetto espositivo partendo dall'ambito più dettagliato, quello del singolo reperto mostrato, sino a toccare l'ambiente che racchiude lo scavo. Lo schema è anche un'occasione per raggruppare per problematiche i temi classici dell'espore, in uno scenario del mostrare in cui sono evidenti le seguenti voci:

Sezione ideale di uno spazio espositivo per reperti archeologici.



Quadro sinottico delle principali problematiche inerenti la musealizzazione indoor di reperti archeologici.

Tematica	Scala d'intervento	Problemi espositivi	Attrezzature espositive	Problematiche e soluzioni tecniche
Sala espositiva con reperti archeologici	Macroscala	Definizione piani orizzontali	Pavimento: gettato / sopraelevato	Resistenza all'attrito, Passaggio canalizzazioni impianti, Ubicazione prese elettriche, Rispetto norme antincendio, Colore/Sfondo
			Soffitto: controsoffitto	Passaggio canalizzazioni impianti, Dotazione apparecchiature di controllo, Colore/indice di riflettanza
		Definizione piani verticali	Pareti	Tipo di rivestimento superficiale forabile e restaurabile, Occultamento dei fori, Colore/effetto sfondo, Riflessione
			Porte e vani d'ingresso alla sala	Materiali antincendio Dimensioni in accordo con le norme antincendio
Allestimento	Mesoscala	Progetto del protetto Progetto dell'appeso Progetto dell'appoggiato Commento e informazione	Vetrine	
			Pannelli, Appenderle	
			Pedane, Piedestalli	
			Cartellini	
Illuminazione naturale	Mesoscala	Controllo dell'eventuale danneggiamento	Tende Schermi Filtri Vetri speciali	Eliminazione dei raggi UV Raggiungimento soglie di luminosità prefissata Diffusione della luce
Illuminazione artificiale	Macroscala	Qualità della luce Eliminazione dei fattori di danneggiamento	Corpi illuminanti: fluorescenti / incandescenti	Eliminazione raggi UV e raggi IR Definizione dei livelli di luminosità Controllo della temperatura di colore
	Mesoscala			
Controllo del clima	Macroscala Mesoscala Microscala	Controllo dell'umidità relativa Controllo della temperatura Controllo purezza dell'aria	Termoigrometri Impianti di controllo	Controllo dell'umidità relativa e della temperatura
Prevenzione furto e incendi	Macroscala Mesoscala Microscala	Impedire il contatto diretto tra pubblico e oggetto	Pedane Transenne Schermi Impianto di rilevazione fumi	

1) *Problematiche legate all'ambiente espositivo*

a) Riguarda la definizione delle caratteristiche dei piani orizzontali che delimitano lo spazio espositivo e cioè il «progetto del piano pavimento»: la struttura del pavimento (gettato in opera, o applicato in un secondo tempo, o realizzato con soluzioni del tipo sopraelevato); le attrezzature tecnologiche del pavimento al di sotto del quale far passare le canalizzazioni per gli impianti; la dotazione del pavimento di punti di uscita per l'elettrificazione degli espositori; i materiali costituenti, la loro finitura superficiale, il loro aspetto cromatico, la loro rispondenza all'utilizzo prolungato da parte del pubblico.

b) Riguarda la definizione delle caratteristiche dei piani verticali che delimitano lo spazio espositivo e cioè il «progetto del piano soffitto»; la struttura, le attrezzature e i materiali del soffitto, la previsione di impiego o meno del controsoffitto e della attrezzatura impiantistica che può trovare riparo all'interno di essa, analogamente a quanto detto per il piano pavimento, con particolare attenzione all'inserimento dell'impianto antincendio – là dove necessario- e all'impianto di illuminazione artificiale; il colore, che contribuisce insieme con la scelta dei corpi illuminanti alla definizione della scena espositiva.

c) Riguarda la definizione delle caratteristiche dei piani verticali che delimitano lo spazio espositivo e cioè il «progetto dei piani parete»: la definizione delle dimensioni delle aperture di accesso al vano, con particolare attenzione alle norme per la sicurezza del pubblico; la scelta del tipo di rivestimento superficiale, in funzione anche della forabilità delle pareti, e del

restauro delle stesse in caso di cambiamento dei punti di affissione degli oggetti a parete; il colore e le caratteristiche di riflessione delle pareti, che concorrono sia all'effetto sfondo degli oggetti, sia alla determinazione della potenza dei corpi illuminanti.

2) *Problematiche legate all'allestimento*

La definizione dei tipi espositivi: appeso, appoggiato, protetto, sospeso; l'informazione e il commento: il progetto dei pannelli, cartellini e supporti di commento all'esposizione.

3) *Problematiche legate all'illuminazione naturale*

Il filtraggio della luce naturale che penetra attraverso pozzi e guide di luce con affaccio sull'esterno e/o attraverso lucernari a soffitto (con inserimento di filtri UV sui vetri, impiego di vetri filtranti, inserimenti di velari, di tende, di schermi diffusori, ecc.).

4) *Problematiche legate all'illuminazione artificiale*

La scelta di corpi illuminanti interni agli espositori, in parallelo con la scelta del tipo di fonte (fluorescente, incandescente, a fibre ottiche, ecc.) e del livello di illuminamento; la scelta dei corpi illuminanti interni agli espositori, in parallelo con la scelta del tipo di fonte luminosa, l'accessibilità per la manutenzione, le misure di protezione contro il danneggiamento delle opere; la scelta dei colori generali dell'ambiente, e gli accorgimenti nella disposizione dei corpi illuminanti e nell'uso dei materiali (in particolare i vetri) per evitare fenomeni di abbagliamento e riflessione.

5) *Problematiche legate al controllo del clima*

L'inserimento all'interno degli ambienti e degli espositori di apparecchi di controllo dell'umidità relativa e della temperatura; l'inserimento all'interno degli espositori di materiali di stabilizzazione dell'umidità e della temperatura; il progetto dell'impianto di climatizzazione dell'intero ambiente; la definizione delle caratteristiche del microclima all'interno degli espositori.

6) *Problematiche legate alla prevenzione furto e incendio*

Il progetto di elementi distanziali (pedane, transenne, schermi, ecc.), per scoraggiare il contatto diretto tra pubblico e oggetto; la dotazione eventuale dell'impianto di rivelazione antincendio, dell'impianto antifurto, dell'impianto di emergenza e sicurezza, dell'impianto TV a circuito chiuso.

Il quadro sinottico riportato in questa pagina evidenzia le corrispondenze tra i problemi espositivi che sono legati alla configurazione spaziale delle sale, alle tecniche di allestimento, illuminazione e climatizzazione, e le tematiche principali dell'espone, l'ambito di scala interessato, le prestazioni che si richiedono al progetto dei singoli componenti dell'allestimento, le soluzioni da porre in essere per soddisfare tali esigenze.

* Marco Vaudetti è Professore Ordinario di Architettura degli Interni presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e docente di "Museum Design" presso il corso di laurea in Disegno Industriale.



LA MUSEALIZZAZIONE ARCHEOLOGICA IN CONTESTO URBANO: IL CASO DI TORINO

Valeria Minucciani*

La conservazione di aree e vestigia archeologiche all'interno di un contesto urbano è sempre un obiettivo controverso perché risulta dalla coniugazione di due opposti: intangibilità per quanto concerne il reperto, intervento (che è movimento e innovazione) per quanto concerne la città.

Nella maggioranza delle nostre città è molto facile che opere di infrastrutturazione urbana, come la realizzazione di un parcheggio interrato, permettano di rinvenire reperti e stratificazioni archeologiche: ma raramente ci si può permettere il lusso di conservare, trovandosi piuttosto di fronte alla decisione di dover selezionare ciò che è rilevante e ciò che è irrilevante, per privilegiare (salvare) l'emergenza e trascurare la ripetizione, per occuparsi dell'eccezionale a scapito del normale e del seriale. Eppure sappiamo che – se vogliamo intendere la città anche come *paesaggio culturale* – questo tipo di conservazione ci trasmette un'immagine distorta e parziale del passato (che è un po' la stessa considerazione che André Malraux riferiva al museo di soli capolavori).

Casi verificatisi recentemente a Torino possono ben testimoniare l'intento di rendere disponibili per un grande pubblico i reperti archeologici quanto quello di sottrarre la gestione dei siti alla sola cura degli archeologi e di interpretare in modo più articolato e interdisciplinare il concetto di "autenticità". Nello stesso tempo, chiamano anche in causa le politiche e le fasi per così dire propedeutiche al riconoscimento e alla condivisione del valore, unici presupposti veri alla conservazione (che deve poter contare su una base condivisa). I costi della conservazione e della musealizzazione di siti archeologici¹, quando si tratta di contesto urbano, sono spesso improponibili in riferimento alle dinamiche della città. Non soltanto: molte volte la conservazione dei resti archeologici implicherebbe il sacrificio di altri contesti altrettanto degni di essere conservati, creando conflitti di ardua composizione. Proprio per il loro intrinseco legame con la parte più antica della città, le vestigia appartengono ad aree successivamente edificate e modificate; e proprio perché si tratta di aree di primo impianto, le stesse modifiche e gli stessi ampliamenti hanno acquisito valore di vetustà, di emergenza storico artistica tutt'altro che secondaria. La maggiore "familiarità" con il sito successivo, oltre che la sua permanenza nell'uso, sembrano chiudere immediatamente la partita. La sfida

dovrebbe essere quella di conciliare entrambe, nel nome di una comunicazione ma anche del cosiddetto ciclo di vita di ogni manufatto, in specie architettonico, tale per cui la sua persistenza non potrà mai essere scissa dalla permanenza di una "missione". In questi casi un intervento architettonico è pressoché ineludibile. Certamente in questi ultimi anni l'attenzione al tema è cresciuta e maturata.

Basti pensare al programma di ricerca APPEAR (*Accessibility Project. Sustainable Preservation and Enhancement of Urban Subsoil Archaeological Remains*), promosso dalla Comunità Europea, avviato nel gennaio 2003 e volto a conservare, integrare e valorizzare le vestigia archeologiche del sottosuolo urbano, in una prospettiva di sviluppo sostenibile ed al fine di renderle accessibili alla popolazione². Pur limitandosi a raccomandare comportamenti, ha il suo punto di forza nella multidisciplinarietà e nel periodico confronto. Pur privilegiando un approccio sociologico e urbanistico, vengono condotte anche alcune considerazioni sull'architettura senza limitarsi alle sole valenze funzionali, sottolineando l'importanza dell'involucro nel quale le vestigia resteranno e quindi di un progetto architettonico vero e attento anche alle interrelazioni con il contesto. È proprio la realizzazione architettonica che spesso evidenzia il difficile dialogo tra archeologo ed architetto, per cui spesso il debole impatto dei progetti architettonici viene interpretato come un vantaggio. È dunque in contesto urbano che il problema si fa più evidente: spesso non solo la *mise en valeur* o la musealizzazione, ma la stessa conservazione delle vestigia archeologiche (soprattutto se in stato di rovina) non sembrano sostenibili se rapportate agli interessi e alle esigenze della città contemporanea.

Il tema innesca una riflessione sul ruolo, la funzione ed il destino del rudere archeologico nelle città, delle vestigia di interesse storico-archeologico non eccezionale, degli elementi di non eccelso pregio né particolare rarità o completezza documentale. Una tutela passiva di frammenti muti da sola non ha particolare significato né particolare sostenibilità: sarebbe vana conciliazione di rispetto e dimenticanza. A più riprese le vicende di tante città europee hanno dimostrato che il rudere archeologico non è, *ipso facto*, portatore di significato (culturale, storico, civile) né inamovibile, specialmente quando la sua conservazione si sovrappone,

Accesso al Museo di Antichità dalla via XX settembre.





Il giacimento archeologico sotto piazza Vittorio Veneto.

ostacolandoli, a progetti di sviluppo per il futuro. E' proprio da questa coscienza che occorre partire. In ambito urbano si possono estrapolare una serie di requisiti che corrispondono ad atteggiamenti o azioni progettuali; senza pretese di completezza, indicherei i seguenti:

- l'importanza della progettazione urbana;
- il reinserimento nel circuito vivo della città;
- l'importanza della progettazione architettonica;
- coniugazione eccezionale/corrente;
- il relazionamento passato-presente;
- il relazionamento reperto-reperto;
- il relazionamento reperto-museo;
- la trasmissione dei significati.

Il caso di Torino può efficacemente illustrare questi concetti. Città notoriamente di impianto romano, può essere considerata esemplare dal punto di vista della manomissione, della stratificazione, della cancellazione e della conservazione: tanto per le emergenze quanto per le testimonianze meno auliche (tratti di mura, necropoli, cantine)³. La decisione di conservare dei reperti (e quindi di investire su di essi) non è mai il primo, bensì uno degli ultimi passi di un lungo processo: un processo che richiede tempo, e non sempre se ne ha a disposizione.

La decisione di conservare nasce dalla presa di coscienza collettiva di un valore, e quindi dalla sua condivisione. La presa di coscienza, a sua volta, nasce dalla conoscenza dei contenuti e dei significati connessi al bene. La divulgazione quindi è uno degli *steps* assolutamente necessari, in contrasto con usi invalsi sino a poco tempo fa nelle comunità scientifiche propense a una sorta di elitarismo e di inflessione del sapere. E perché possa davvero essere condiviso, un bene deve essere conosciuto e compreso, ma anche vissuto e sperimentato: è la sottrazione prolungata all'uso che espone al rischio dell'oblio, mentre l'*esperire collettivo* crea i presupposti per la conservazione e la permanenza nel circuito vivo.

In occasione della scadenza olimpica del 2006 la città di Torino è stata teatro di una vasta e pervasiva operazione di risistemazione e rinnovamento. In particolare, sono stati progettati vasti parcheggi interrati sotto due piazze che sono fra le più note e rappresentative della città: l'ottocentesca piazza Vittorio Veneto e la settecentesca piazza San Carlo. In entrambi i casi, dovendo intervenire in profondità sotto il sedime stradale, sono stati rinvenuti vasti giacimenti archeologici, ma in entrambi casi le esigenze



Piazza San Carlo, "la città di sotto": area archeologica e spettacolarità contemporanea.

di infrastrutturazione urbana hanno avuto la meglio.

Il cantiere di Piazza Vittorio Veneto, apertosi poco prima della scadenza olimpica, ha portato alla luce i resti di un complesso molto ampio (in cui si riconoscevano i resti di una grande villa rustica d'epoca imperiale romana, tracce di cantine del Cinquecento di cui non si sospettava la presenza⁵, e delle fortificazioni settecentesche di Torino, con il loro fossato⁶). Lo scavo ha permesso di riesumare anche una grande fossa comune, con resti umani che risalgono all'epoca dell'«Assedio di Torino» del 1706⁷). Questo cantiere è apparso dunque come un libro aperto di storia della città. Sui rinvenimenti c'è stato un certo interesse della stampa e dei cittadini, ma le impellenti scadenze e la forte valenza strategica di un parcheggio in questa parte di città hanno fatto sì che – nonostante qualche resistenza – i resti siano stati abbastanza velocemente rimossi e il parcheggio realizzato. Questo caso ben esprime le problematiche decisionali e la gerarchia di valori innescati dal rinvenimento di documenti di valore *corrente* nonché i parametri con cui viene valutata l'*eccezionalità*: nessuno dei resti riportati alla luce aveva particolare pregio artistico né, in sé, eccezionale valore di documento storico. Viceversa proprio la trama del sito, la contiguità e l'intersezione delle stratificazioni conservate dal suolo per duemila anni, ebbene proprio l'insieme aveva invece, a parer nostro, eccezionale valore documentario per la storia della città. Come si è già detto, per queste cose occorre tempo: in questo caso non se ne è avuto e non sono state esplorate alternative possibili.

Analogo al caso precedente, e scenario per ulteriori considerazioni, il caso di un'altra piazza straordinaria di Torino: piazza San Carlo. Ancora in occasione dei lavori per la realizzazione di un parcheggio interrato, sono stati rinvenuti diversi resti: sul lato settentrionale il vallo cinque-seicentesco, all'estremo opposto una necropoli del II-III secolo d.C. e, al centro, i resti di una casa di epoca romana, oltre a frammenti di manufatti diversi. Anche in questo caso il problema è sorto, nonostante fosse stato altamente previsto il rinvenimento di reperti cospicui ma privi di valore storico artistico.

La reazione della cittadinanza, di fronte allo scenario decisamente inedito e suggestivo di una piazza così conosciuta e vissuta, è stata di notevole interesse anche perché, a differenza di piazza Vittorio, la visuale sul panorama archeo-



Piazza San Carlo a lavori conclusi: non vi sono più tracce del giacimento archeologico.

logico era aperta in diversi punti. A tale situazione si è intersecato quel nuovo atteggiamento che induce, in questi anni, a gestire la transitorietà (per esempio un cantiere urbano) e trasformarla in opportunità: è stato così che l'intervento di un artista noto come Ricky Ferrero ha offerto per questo scenario un'occasione del tutto unica. Con installazioni luminose e concerti, il sito appena riportato alla luce è stato completamente trasfigurato offrendo uno spettacolo, in senso letterale, irripetibile. Ecco allora che le consuetudini della città contemporanea impattano drasticamente le procedure degli archeologi, il sito diventa la *location* per un evento (ovvero una degna cornice per un accadimento quasi mai ad esso connesso). L'esito può essere stupefacente, e nel caso di piazza San Carlo può fornire lo spunto per alcune considerazioni, certamente parziali. Innanzitutto il sito è stato vissuto: ma in modo anticonvenzionale e, dal punto di vista storico documentario, distorto; nel generale clima di *evento* che ha caratterizzato la città in periodo olimpico, il luogo è diventato una delle tante accattivanti e quasi fantastiche scenografie che hanno animato la città appropriandosi temporaneamente di alcuni luoghi simbolici e consolidati nell'immaginario collettivo. In tale contesto il sito – una volta consumato – è stato rimosso senza eccessiva nostalgia.

Attualmente i parcheggi sotto le due piazze sono realizzati e fruiti. In piazza Vittorio è stato conservato un tratto di muro romano, visitabile dal parcheggio, e anche sotto piazza San Carlo – unica traccia del vasto giacimento archeologico – emerge qualche pilastro romano salvaguardato come singolo oggetto (ora sì) muto spaesato e insignificante: in attesa di apposite vetrine, un semplice totem informativo ne giustifica la presenza. Questa soluzione, valutata un equo compromesso, non può tacitare appieno tutti gli interrogativi. La permanenza di alcune vestigia, in stridente convivenza con l'ambiente ipogeo del parcheggio, pur salvaguardando due missioni della musealizzazione – la conservazione e l'esposizione – penalizza e deforma la terza e più importante: la comunicazione di una testimonianza contestualizzata.

Molto diverso è il caso del cosiddetto parco archeologico recentemente risistemato e di vestigia rinvenute in altre zone auliche della città. Com'è noto, l'impianto di *Augusta Taurinorum* è tuttora testimoniato dalla tradizionale trama ortogonale su due arterie princi-



Parco archeologico delle Porte Palatine: il fascino di passare, come duemila anni fa, sotto la porta romana.

pali facenti capo alle porte ed una struttura muraria quasi quadrata. L'unico edificio pubblico di cui ci sia riscontro archeologico è il teatro, mentre per gli altri vi sono solo ipotesi⁸. La Porta Palatina, la *Principalis Dextera* della cinta romana, è l'unica porta ancora visibile oggi e risale al I-II secolo d.C.: è il più antico monumento del genere in tutto il mondo, pur ampiamente rimaneggiata⁹. La struttura originaria è ancora visibile nonostante le modifiche avvenute nei secoli successivi¹⁰: probabilmente le caratteristiche erano comuni alle altre tre porte.

Negli anni Trenta del secolo scorso viene intrapreso un poderoso processo di trasformazione della piazza antistante il Duomo, a pochi metri dalla Porta Palatina: se inizialmente l'area archeologica non emerge come elemento di centralità, dopo la guerra attira un crescente interesse e nei primi anni Cinquanta la presenza delle torri diventa elemento fondante con cui confrontarsi¹¹. Nel 1954 viene approvato il piano di ricostruzione della zona centrale (con il museo di Antichità¹² adiacente alla porta e al teatro, che su progetto di Gabetti e Isola sarà realizzato nel 1983) ma il dibattito resta aperto e molto acceso: la zona avrebbe conservato caratteri di provvisorietà e incompiutezza sino al 1999, quando la Compagnia San Paolo commissionò a un gruppo coordinato da Roberto Gabetti uno studio per le opportunità insediative del "quadrilatero romano"¹³.

Nel 2002 venne emesso un bando di gara per la sola zona archeologica, nella prospettiva di un grande, continuo sistema museale nella cosiddetta zona di comando della città da pedonalizzare. I vincitori, gli architetti Isola, Durbiano e Reinerio, hanno elaborato delle linee guida a partire dalla considerazione che la questione dell'area archeologica si presentava soprattutto come un problema d'ordine tra valori differenti e gerarchie simboliche.

Oggi il tema della valorizzazione delle Porte Palatine e della realizzazione del *Parco Archeologico* si inserisce in un quadro di generale ripensamento dell'immagine cittadina e delle sue strategie culturali¹⁴: il Parco è stato inaugurato il 17 luglio del 2006. I principi guida sono di carattere generale. Innanzitutto si è perseguito il valore dell'*unità ambientale*, valore importante anche per il "senso di luogo". La complessa stratificazione del luogo non poteva essere risolta ricorrendo a gesti architettonici forti e autoreferenziali, ma andava ricucita la



Il nuovo bastione che ripercorre il disegno di quello demolito nel XIX secolo: vista da "fuori le mura".

trama con attenzione ai dettagli, allo spazio vuoto e intercluso, alle relazioni fisico-funzionali figurative e simboliche. Il vero *trait-d'union* fra le singole parti è costituito dalle rovine e dalla natura.

L'unità ambientale è stata perseguita anche con la modificazione del sedime, scavando un parte fino alla quota romana per far riaffiorare i reperti e il disegno unitario dei confini su via: il dislivello di circa quattro metri tra i due estremi dell'area (l'uno "dentro le mura", l'altro "fuori le mura") è stato riplasmato riportando alla quota romana la porzione "dentro le mura" che diventa un unico piano orizzontale, mentre fuori le mura è stato ripreso il disegno del preesistente bastione¹⁵ che sottolinea il limite tra la città antica e quella moderna e restituisce chiarezza alla lettura morfologica dell'insieme. Sotto il bastione si è ottenuto uno spazio per parcheggi e deposito legato al mercato.

Alla percezione dell'ambiente del parco contribuiscono quinte naturali e artificiali, composte da filari di carpini piramidali e da un sistema colonnato con passi e altezze differenti: il parco acquista i connotati di un luogo piacevole e frequentato grazie alla presenza forte del verde. Il progetto è stato anche occasione per conferire una nuova unità alla piazza del Duomo, e per conferire alla via XX Settembre (che, a differenza dell'area archeologica, ha mantenuto la quota della precedente giacitura) il carattere di "strada delle romanità" panoramica, mettendo gradualmente in relazione visiva i due invasi archeologici del teatro e dell'area delle Porte Palatine.

Ma l'aspetto più interessante è che il progetto si interroga sul ruolo che le rovine archeologiche possono assumere nel contesto urbano, al di là di valutazioni scientifiche storico archeologiche: l'obiettivo è stato coniugare la restituzione dei reperti antichi con la qualità urbana nel suo complesso, mirando a comporre la dialettica antichità/funzionalità, urbanità/monumentalità. Rifiutando la logica dell'incommensurabilità tra aree archeologiche e funzioni contemporanee, i progettisti hanno voluto reintrodurre attivamente le prime nel paesaggio urbano: *le Porte Palatine possono tornare ad essere porte; il Teatro, teatro; i percorsi, strade coerenti con la spazialità antica*. Ma la valenza delle Porte è simbolica prima ancora che documentale, e in questo senso è stata recuperata ed enfatizzata: ove una cancellata impediva di attraversarle, ora sono invece aperte all'uso



Affaccio sullo spazio sottostante il nuovo bastione, con le tracce della cisterna settecentesca.

ordinario e libero da parte dei cittadini. Arrivando da nord, la loro presenza ripropone pressoché la stessa immagine forte ed emblematica che offrivano in epoca romana. Oltrepassata la Porta, la strada, pedonale e lastricata alla maniera romana, prosegue fiancheggiata da due filari continui di carpini piramidali, alternati alle colonne, che delimitano la larghezza di quella che era l'antico *Cardo Maximo*. Le Porte Palatine, dunque, ritornano a essere ciò che furono, ovvero porte di accesso: contrapponendo alla logica della museificazione quella della vita e del ruolo urbano dei monumenti. I progettisti prefigurano un'utenza preparata e attenta nei confronti delle tracce presenti nel luogo, capace di cogliere il rinnovato dialogo tra la storia e il presente¹⁶.

Se è vero che l'accesso al luogo non è l'unica fonte di informazione e la visita è integrata da altre segnalazioni – resta probabilmente non risolto l'aspetto della comunicazione: nodo problematico in verità ricorrente, a maggior ragione quando non si voglia sottrarre all'uso e alla vita il sito, cristallizzandolo in uno stato improbabile quanto arbitrario di sospensione temporale. A titolo di esempio, nel corso degli scavi è stata rinvenuta, inaspettatamente, una cisterna settecentesca (un contenitore su una doppia corona circolare di grandi pilastri che probabilmente pescava l'acqua dalla Dora per irrigare i Giardini Reali). Nella progettazione del nuovo bastione, i progettisti hanno previsto un grande foro circolare che permette alla luce di penetrare ai parcheggi evocando anche l'antico bacino. Affacciandosi è possibile identificare i tronconi delle strutture emerse dallo scavo, tuttavia i segnali che pervengono al visitatore sono un po' ambigui. Viceversa, si può verificare facilmente come l'esperienza di passare sotto le torri sia stata riconquistata con interesse e attenzione da parte dei cittadini, e come il parco sia anche vissuto come tale.

Come sempre avviene in questi casi, le reazioni sono comunque state molte e di diverso registro. In particolare, le colonne che delimitano il parco a taluni sono apparse incongrue come "finti ruderi", mentre altri ne hanno criticato la mancanza di entasi: entrambe le notazioni dimostrano quanto sia controverso il senso dell'autenticità. Recentissimi scavi nell'adiacente piazza Castello hanno fornito altri tasselli¹⁷ per una straordinaria continuità fra resti romani, museo di Antichità, e vicini monumenti di epoca medievale, rinascimentale e barocca:



La vetrina a fianco del Duomo che permette di intravedere il mosaico del XII secolo.

un *unicum*, un percorso storico-culturale di estremo interesse che potrà diventare un grande disegno della memoria. A fianco del Duomo è possibile vedere parte delle strutture superstiti della chiesa dedicata al Salvatore¹⁸, nella quale alla fine del XII secolo l'area del presbiterio fu ampliata e pavimentata con un mosaico di eccezionale rilievo artistico: rinvenuto casualmente nel 1909¹⁹, oggi è collocato su una piattaforma sospesa che ne ripropone l'esatta posizione originale e una grande vetrina piramidale permette di affacciarsi e di intravederlo (confermando, per inciso, che la trasparenza dall'esterno all'interno è spesso più un'intenzione che una realtà). Resti archeologici però si estendono su piazza Castello, dove era la porta Decumana, ancora visibile dietro la facciata settecentesca di Palazzo Madama di Filippo Juvarra.

Anche questo Palazzo, che ospita il museo civico, appare un sunto di due millenni di storia²⁰. Nell'atrio è possibile accedere alla corte medievale che presenta nel sottosuolo stratificazioni anche di epoca romana: qui sono state sperimentate, negli anni passati, installazioni multimediali che aiutavano il visitatore a leggere le diverse tracce. Ora sono state rimosse e gli espedienti a po' scontati della pavimentazione trasparente e dell'illuminazione radente, pur mostrando la corda, garantiscono la suggestione evocativa. Questo ambiente viene escluso dal circuito della visita a pagamento, accessibile direttamente dalla piazza per rimandi più immediati fra esterno e interno. Poco lontano è stato rinvenuto un tratto di muratura verso Palazzo Reale (sul sedime dell'antica cinta, collegamento comparso in progetti di diverse epoche): provvisoriamente è stato creato un gioco altimetrico discreto, un paio di gradini che possono non attrarre un occhio distratto, su cui due lastre trasparenti lasciano intravedere lo scavo.

Al di là della realizzazione, alquanto sommaria per tecniche e materiali, l'intenzione lascia ben sperare. Tutti questi casi sono "musealizzazioni" se per musealizzazione s'intende la conservazione e la messa in atto di accorgimenti che permettano di vedere agevolmente i reperti. Ma noi sappiamo che musealizzazione è anche e soprattutto interpretazione: creazione di un discorso che metta in relazione gli spazi e i tempi, possibilmente con un linguaggio comprensibile ed efficace. La strada è ancora lunga, ma la direzione intrapresa sembra decisamente interessante.



Passerella sui resti archeologici al piano terra di palazzo Madama.

NOTE

- 1) Cfr. Maria Clara Ruggieri, "Musei sulle rovine", Milano Libra Immagine 2007.
- 2) I risultati delle ricerche intendono porsi come strumento metodologico destinato agli operatori per la gestione dei progetti di valorizzazione dei siti archeologici urbani.
- 3) Già negli anni Trenta del Novecento l'allargamento e il risanamento della centralissima via Roma furono occasione per rinvenimenti di resti romani e non solo, ma nello stesso tempo per rimozioni, distruzioni e depredazioni.
- 4) Corrispondente a circa mille metri quadrati, ma doveva essere ancora più vasta: dotata di un grande cortile rettangolare, probabilmente era composta da quattro corpi di fabbrica, con fondazioni in ciottoli, pareti interne in argilla cruda e pavimenti in terra battuta. Non sono stati trovati elementi a indicare l'attività svolta dagli abitanti, ma sono stati rinvenuti frammenti di vasellame da mensa di un certo pregio.
- 5) Si tratta di resti di palazzi ben costruiti, affiancati da stradine e cortili di quel *Borgo Po* che in epoca barocca già non esisteva più.
- 6) È emerso un tratto del muro di controscarpa del fossato, parte di un ampio sistema difensivo lungo tutta la piazza, e un pilastro del ponte che lo attraversava. In taluni tratti il fossato appariva largo oltre venti metri, compreso fra argini fortificati.
- 7) Sono stati rinvenuti diciotto scheletri, scomposti e sepolti con una certa fretta. Alcuni forse erano soldati, ma è stata rinvenuta anche una bimba di dieci anni uccisa dallo scorbuto (a riprova della carenza di cibi freschi). Tutta la cittadinanza era coinvolta nella difesa dell'indipendenza del Piemonte.
- 8) Grazie a ricerche recenti sta lentamente emergendo un quadro sempre più organico. I ruderi del teatro sono stati rinvenuti nel 1899; aveva una mole imponente, con un'altezza che superava i venti metri, e - caso eccezionale nella tradizione architettonica romana - era racchiuso entro un recinto quadrangolare per coerenza con la maglia ortogonale urbana. I luoghi di culto non hanno riscontri archeologici: l'edificazione del duomo, alla fine del XV secolo, comportò l'abbattimento di tre chiese preesistenti, a loro volta sorte sul luogo di tre basiliche paleocristiane affiancate e intercomunicanti. Infine, fra l'Ottocento e il Novecento, furono ritrovati alcuni resti di presunte strutture termali, ma ormai sono di difficile interpretazione. Un ipocausto è stato ritrovato nella cripta del Duomo.
- 9) Delle quattro porte della città romana due furono abbattute fra il Cinque e il Seicento e una fu inglobata in Palazzo Madama. Fu nel Medioevo che la porta prese il nome di *Palatium*, perché probabilmente fu dimora dei duchi longobardi e dei conti franchi (una sorta di casa-forte). Nel tempo rischiò la demolizione e fu profondamente manomessa: nel 1724, a prezzo di ulteriori alterazioni, fu adibita a carcere del Vicariato, e così fu anche nell'Ottocento. Nei primi del Novecento, in seguito agli scavi di Carlo Promis, vennero iniziati restauri che si compirono anche grazie ad eliminazioni di aggiunte inopportune: furono distrutte alcune sovrastrutture medioevali, come i merli a coda di rondine, che potevano però servire a dare qualche indicazione sull'altezza originaria delle torri.
- 10) La facciata è in laterizio, fiancheggiata da due torri



Dettaglio dei ritrovamenti archeologici al piano terra di palazzo Madama.

poligonali di 30 metri di altezza; su di essa si aprono quattro fornic (due centrali per il passaggio dei carri e due laterali più piccoli per i pedoni) ove sono ancora visibili le feritoie entro cui scorrevano le saracinesche.

Sul fronte esterno, sopra un architrave marmoreo, si vedono due ordini di finestre fiancheggiate da lesene e semipilastri. Le due statue di Giulio Cesare e di Cesare Augusto sono una copia da modelli romani e sono state donate alla città da Mussolini nel 1934.

11) Fra i criteri progettuali di approccio all'area compaiono la "valorizzazione spaziale della Porta Palatina" (viene fissata l'altezza degli edifici che circondano la piazza in quella dell'interturro); la visibilità delle torri dalle arterie adiacenti, da destinarsi a "traffico turistico"; la distribuzione attenta dei gruppi edilizi intorno all'area monumentale.

12) Che offre una panoramica molto vasta su ciò che è stato ritrovato in Piemonte dalla preistoria al Cinquecento.

13) Tale *Studio delle opportunità sull'area romana del centro storico* (di Roberto Gabetti, Amaro Isola, Giovanni Durbiano, Luigi Falco, Luca Reinerio, Riccarda Rigamonti) prevedeva nell'area delle Porta Palatina una soluzione di ricomposizione complessiva, non per frammenti isolati. Per una disamina dettagliata dei vari processi decisionali dell'area si veda M. Bonino, *Il Palazzo dei Lavori Pubblici*, Torino Allemandi 2006.

14) Cfr. *Il progetto del Parco Archeologico delle Torri Palatine* (linee guida elaborate da Aimaro Isola, Giovanni Durbiano, Luca Reinerio): a partire dal 2003, i progettisti hanno lavorato per tre anni a una consulenza in costante confronto con gli Uffici Tecnici, gli uffici relativi all'urbanistica, la viabilità, gli assetti proprietari, come con le Soprintendenze ai Beni Architettonici e Ambientali e ai Beni Archeologici.

15) Il disegno riprende il sedime dell'antico bastione di San Lorenzo, appartenente alla cerchia fortificata seicentesca e già rappresentato da Amedeo Castellamonte. Fu demolito nel XIX secolo.

16) Nel caso delle Porte Palatine l'aspetto interessante stava non tanto nel valore dell'oggetto in sé (ripetutamente manomesso) quanto nelle sue relazioni e nella sua posizione urbana.

17) In particolare, quattro anfore con resti del sacrificio rituale con cui si celebrava la nascita di una città romana.

18) La più antica e meglio conservata delle tre chiese che fino al 1490 formavano la cattedrale di Torino: fondata forse già alla fine del IV secolo, la sua profonda abside è in parte conservata e visibile nella chiesa inferiore del Duomo. All'inizio dell'XI secolo fu ricostruita e dotata di cripta.

19) Dopo il rinvenimento e le indagini si decise di strapparla e reinterrare le strutture del S. Salvatore; fu asportato dividendolo in parti e conservato al museo civico poi trasferito a Palazzo Madama. Completamente restaurato, dopo il completo rilievo si è ricostruito il disegno originale rimontando i pannelli nella loro corretta posizione.

20) Fra gli ultimi interventi, sulla sommità nel 1822 fu trasferito addirittura l'osservatorio astronomico, la cui costruzione fu abbattuta nel 1920.

*Valeria Minucciani è ricercatore e docente di "Allestimento e Museografia" presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.



DIAGNOSTICA E PROGETTAZIONE MOLECOLARE A TUTELA DEI BENI CULTURALI

Maria Pia Casaletto*

La conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale, archeologico e storico-artistico riveste importanza strategica sia per l'immagine che per l'economia di un paese così ricco di testimonianze culturali del passato quale l'Italia centrale ed insulare, in particolare la Sicilia. Dal punto di vista della ricerca scientifica questa tematica necessita di essere affrontata sotto un duplice aspetto. Innanzitutto, è diventato sempre più indispensabile ricorrere a sistemi di indagine diagnostica sempre più accurati e specificamente adattati alle caratteristiche e problematiche dei Beni da analizzare (utilizzo di tecniche di analisi non distruttiva, strumentazione portatile). Inoltre, dopo il preliminare intervento diagnostico, si avverte la necessità di progettare nuove strategie di sintesi di materiali e di proporre e validare nuovi metodi per la conservazione dei Beni Culturali che siano sempre più rispettosi del manufatto da preservare e dell'ambiente che lo circonda.

Una buona occasione per sottolineare questo duplice aspetto dell'attività di ricerca applicata ai beni Culturali è rappresentata dal Progetto ATENA, attualmente in corso di svolgimento presso l'Istituto dei Materiali Nanostrutturati del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Palermo, co-finanziato dal MUR (n. 1105/2002). Il progetto si propone di applicare avanzate tecniche diagnostiche strumentali al fine di acquisire una dettagliata conoscenza microchimica e microstrutturale di manufatti metallici e ceramici da scavo archeologico, di definirne i meccanismi di alterazione e/o degrado e di progettare, sintetizzare e validare opportuni prodotti e formulazioni per il restauro conservativo. Le conoscenze acquisite servono anche a recuperare le antiche tecniche di produzione per una loro possibile riproposizione sia nel campo del restauro integrativo che nell'artigianato.

La capacità di restauro conservativo può essere migliorata mediante l'uso di nuove metodologie diagnostiche di indagine microchimica, microstrutturale e di superficie finora impiegate con successo quasi esclusivamente per lo studio e l'ottimizzazione dei moderni materiali di interesse tecnologico. Opportunamente adattate nel corso del progetto alle problematiche dei materiali antichi, tali metodologie sono state ampiamente impiegate per condurre indagini non distruttive, per comprendere i meccanismi di degrado dei manufatti archeologici e per impo-

stare corrette e durature azioni di restauro. Sulla base di questa innovativa capacità diagnostica, il progetto si pone come obiettivo specifico quello di sviluppare protocolli per la valutazione dello stato di conservazione di manufatti antichi (bronzi di scavo e ceramiche pre-romane, medievali e rinascimentali) differenti per contesto storico, composizione chimica e microstruttura, tecnica di produzione, condizione di degrado. Basandosi sull'identificazione dei meccanismi di degrado, il progetto ha anche come finalità la proposizione di nuovi materiali e/o formulazioni che siano reversibili ed eco-compatibili e delle relative metodologie di impiego per il restauro conservativo.

Nell'ambito di questo seminario si ritiene più conveniente e pertinente illustrare i risultati ottenuti durante il progetto ATENA nello studio dei manufatti ceramici, tralasciando le problematiche relative ai bronzi da scavo archeologico che, sia pur affrontate con lo stesso approccio metodologico (diagnostica e progettazione molecolare) risultano essere profondamente diverse.

Problematiche conoscitive e conservative nel restauro di ceramiche archeologiche

Il restauro conservativo delle forme ceramiche serve a ripristinare il più possibile l'immagine originaria del manufatto, a recuperare gli aspetti formali e funzionali e ad impedire ulteriori fenomeni di alterazione e/o degrado. Per realizzare una corretta valorizzazione e fruizione del reperto, esso non dovrà danneggiare in alcun modo il manufatto ceramico in quanto a composizione, dimensione ed estetica sia nel momento della realizzazione dell'intervento che nel futuro e, in particolare, non dovrà variare in alcun modo le caratteristiche cromatiche e la capacità della superficie del manufatto di interagire con la radiazione visibile.

I più comuni trattamenti di restauro di frammenti ceramici da scavo archeologico prevedono una sequenza di operazioni, ognuna delle quali caratterizzata dall'utilizzo di materiali diversi e dall'applicazione di tecniche appropriate. Ad una preliminare fase di consolidamento della ceramica, che si rende a volte necessaria quando il reperto archeologico risulta essere stato interrato per molto tempo in particolari condizioni di umidità e acidità e, pertanto, si presenta molto fragile, segue innanzitutto l'operazione di pulitura dei singoli frammenti, cioè l'eliminazione della sporcizia (mac-



1. Frammenti di ceramiche archeologiche da sottoporre alla procedura di pulitura chimica.

chie, terreno) e di tutto ciò (depositi, incrostazioni, concrezioni) che non ha a che fare con le superfici originarie. Si procede, quindi, all'assemblaggio dei singoli frammenti e alla fase finale di integrazione.

In base alla Direttiva NORMAL 20/85 (Interventi conservativi: progettazione, esecuzione e valutazione preventiva), scopo della pulitura, dal punto di vista della conservazione, è la rimozione di quanto può risultare dannoso per la stabilità e conservazione del manufatto (sali solubili o insolubili, stratificazioni di materiali vari applicati intenzionalmente in precedenti interventi di restauro e non idonei o non più funzionali, vegetazione infestante, deiezioni animali, ecc.) che deve essere eseguita rispettando non solo policromie, patine naturali e superficie, ma anche il corpo ceramico del manufatto. Infatti, la pulitura, essendo finalizzata alla sola rimozione dei materiali estranei alla forma ceramica che ne alterano l'aspetto e la funzionalità, non deve in alcun modo indurre variazioni di composizione chimica, morfologia e struttura dello strato esterno della forma ceramica e del corpo ceramico. Inoltre questa operazione deve essere condotta in maniera estremamente accurata, perché, essendo un processo irreversibile, può danneggiare la superficie con perdita di materia e/o di informazioni e non si può più rimediare agli eccessi di pulitura o ai danni da essa provocati. Bisogna tener conto, infatti, che qualunque azione di pulitura, pur necessaria a restituire "leggibilità" al manufatto, rappresenta comunque un trauma per il materiale ceramico. Gli sforzi della ricerca in

questo settore, da anni sono finalizzati allo scopo di trovare soluzioni sempre più rispettose nei confronti dei materiali sui quali si interviene, che, ovviamente, si trovano sempre in condizioni più o meno precarie.

La scelta del metodo di pulitura dipende strettamente dalla natura chimica del materiale da rimuovere. Possono, infatti, essere presenti sali solubili (cloruri, fosfati, nitrati), sali insolubili (incrostazioni calcaree, solfatiche, silicatiche), macchie di origine inorganica (ferro, rame, croste nere di solfuri) o organica (graffiti o inchiostri), residui di precedenti interventi di restauro (colle, cere, resine acriliche) e biodeteriori (alghe, funghi, licheni, batteri, piante). A seconda della natura e della struttura del materiale da rimuovere, i metodi impiegati per le operazioni di pulitura nei laboratori di restauro possono essere svariati. Sono essenzialmente metodi meccanici (asportazione mediante rimozione e taglio con micro-bisturi); metodi fisici che comportano l'uso di pressione e/o di radiazione (pulitura laser) e metodi chimici che impiegano solventi organici (alcoli, chetoni ed eteri e, solo se questi ultimi dovessero risultare non efficaci, anche idrocarburi aromatici e clorurati) per la rimozione di materiali oleosi-cerosi e prodotti di varia natura. Molto spesso nella pratica del restauro si ricorre ad una procedura integrata che combini diversi metodi di pulitura per favorire la lettura del decoro e ripristinare la superficie originaria del frammento ceramico.

I reagenti chimici più comunemente impiegati per la pulizia di ceramiche archeologiche sono acidi o basi diluite, carbonato di ammonio,

idrossido di idrazina, cloruro di idrossilammina e agenti chelanti, quali sali di EDTA, citrati e sodio tripolifosfato, che, in quanto legandi multidentati, riescono a rimuovere efficacemente lo sporco, le incrostazioni e gli ioni metallici presenti in superficie. Si consiglia sempre estrema cautela nell'uso di acidi, perché un trattamento forte può produrre danni anche gravi in reperti che non abbiano avuto un'elevata temperatura di cottura o in vasi, come ad esempio quelli figurati, in cui la trasformazione degli ossidi di ferro non è stata completata, oppure in quelli che hanno subito la verniciatura senza che la fase di essiccazione fosse del tutto terminata.

È opportuno sottolineare che nell'impiego dei metodi fisici è richiesta una notevole perizia e abilità manuale da parte dell'operatore che si acquisisce necessariamente nel tempo e con la pratica. Al contrario, i metodi chimici richiedono all'operatore solo una buona capacità di controllo nell'uso dei reagenti, delle loro concentrazioni e delle condizioni sperimentali opportunamente selezionate per non arrecare danni irreversibili al manufatto ceramico. In ogni caso qualunque trattamento di pulitura chimica di ceramiche da scavo archeologico deve essere compiuto soltanto dopo aver valutato la composizione chimica e fisica, la microstruttura, il grado e lo stato di conservazione del reperto e particolare attenzione deve essere posta per evitare l'azione aggressiva sulle superfici di supporto che possono essere alterate dall'azione chimica, se non si opera nelle opportune condizioni sperimentali. Tali procedure vanno tenute sotto stretto controllo, caratterizzando e testan-

do i materiali prima di usarli direttamente sul manufatto ceramico e monitorando costantemente il comportamento della ceramica in funzione del trattamento che ha subito. Come si può facilmente intuire, risulta, quindi, assolutamente indispensabile l'impiego di tecniche analitiche di indagine microchimica e microstrutturale per poter progettare e/o formulare e testare nuove metodologie di intervento conservativo che riescano ad eliminare le fasi indotte dal degrado dei manufatti ceramici, a preservarli da ulteriore degrado e a incrementarne il tempo di ragionevole condizione di sicurezza.

Sistemi Diagnostici

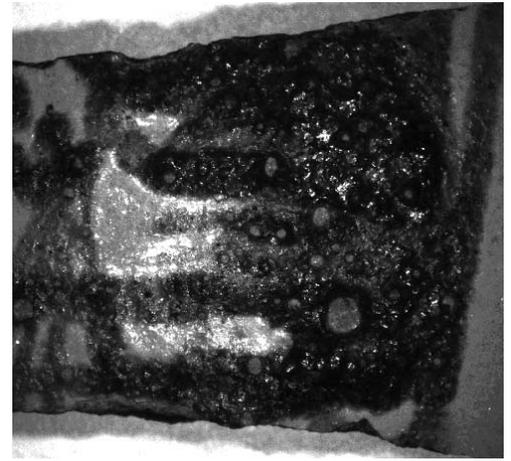
La caratterizzazione chimico-fisica e strutturale di manufatti ceramici da scavo archeologico fornisce informazioni sui fenomeni di alterazione e/o degrado necessarie ed indispensabili per la progettazione di qualsiasi intervento di restauro conservativo

Nell'ambito del progetto ATENA sono stati selezionati reperti ceramici provenienti da scavi archeologici in Sardegna (Tharros, OR) e in Sicilia (Caltagirone, CT) che differiscono per tipologia, origine, tecnica di produzione e stato di conservazione. Le ceramiche sono di produzione pre-Romana e Romana, sia di importazione greca che italiana, e di produzione Medioevale e successiva (ceramica calatina). Poiché l'infinita produzione di ceramiche che, ovunque nel mondo, ha accompagnato la storia dell'uomo amplifica la specificità dell'intervento del restauratore, sono stati scelti manufatti archeologici rappresentativi di diverse produzioni di ceramica (IV secolo a.C.- XVII secolo d.C): Attica (tipiche vetrine di colore nero e rosso); Terra sigillata (tipica vetrina rosso-arancio, lucida e riflettente); ceramica di produzione Campana (decorata con vetrina nera) e ceramica di produzione probabilmente calatina, decorata con vetrine policrome. Nella figura 1 sono riportati alcuni frammenti di ceramiche archeologiche analizzate nel corso del progetto, alcune anche pesantemente degradate e deturpate da incrostazioni, oggetto della messa a punto di una adeguata procedura di pulitura chimica.

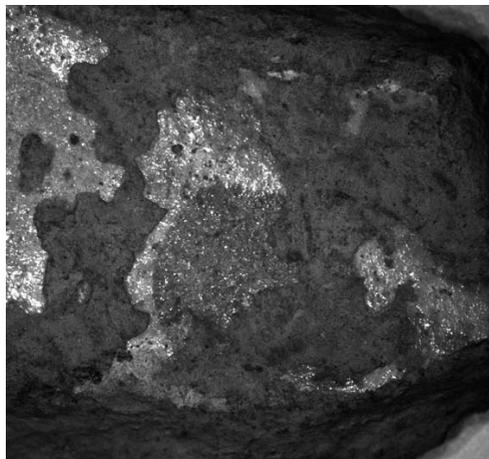
Lo studio del degrado di tali manufatti ceramici è stato condotto mediante l'uso combinato di diverse tecniche analitiche sia di superficie che di bulk, quali spettroscopia di fotoemissione da raggi X (XPS), microscopia a scansione elettronica SEM-EDS, microscopia ottica, diffrazione di raggi X (XRD) ed analisi termica differenziale e termogravimetria (DTA-TG). I risultati ottenuti dalla caratterizzazione chimico-fisica e di superficie dei frammenti ceramici hanno rivelato la presenza di danneggiamenti sia di natura fisica (asportazioni meccaniche, rottura delle bollosità della vetrina, distacchi, fratture, erosioni, abrasioni da rotolamento, lacune) che di origine chimica. Per riparare i danneggiamenti fisici si può intervenire soltanto cercando di minimizzarne l'effetto mediante l'impiego di opportuni prodotti cerosi. Il degrado di tipo chimico delle ceramiche di provenienza archeologica si manifesta mediante la presenza di spesse incrostazioni di natura inorganica, depositatesi sulla superficie dei frammenti ceramici per interazione con il terreno del sito archeologico, di natura generalmente calcarea che ricoprono lo strato decorativo (vetrina)



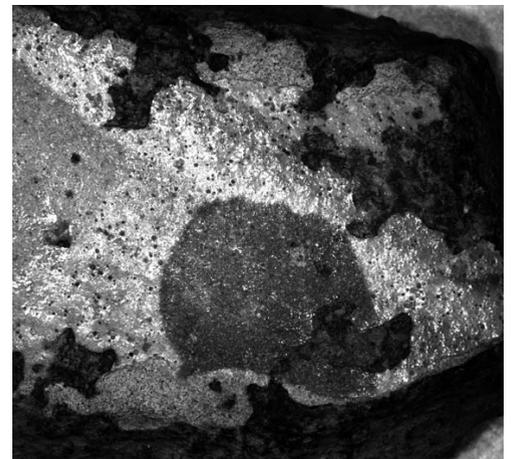
2a.



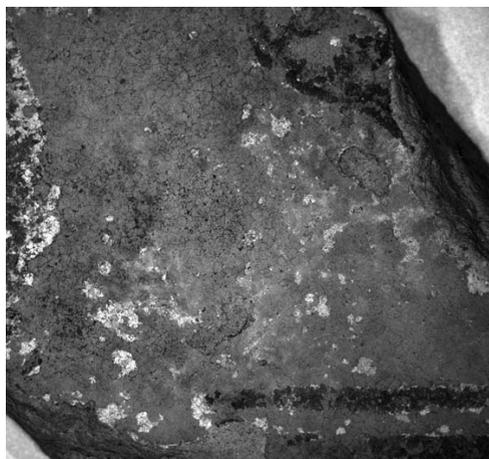
2b.



3a.



3b.



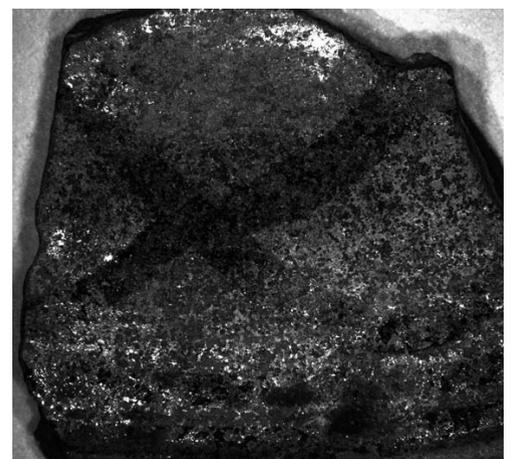
4a.



4b.



5a.



5b.



6a.



6b.

e impediscono la leggibilità del manufatto stesso. Tali incrostazioni sono generalmente caratterizzate da una buona adesione, in particolare sulle ceramiche invetriate, e ciò rende la loro asportazione (trattamento di pulitura chimica) più complessa da condurre. I depositi hanno in alcuni casi interessato anche l'interno del corpo ceramico, sia per effetto dell'infiltrazione di acqua con sali disciolti e conseguente evaporazione, sia per effetto di un processo di ricarbonatazione ad opera della CO_2 dell'ossido di calcio formato dalla decomposizione del carbonato CaCO_3 durante la cottura della forma ceramica. Soltanto in pochi casi i depositi sono parzialmente costituiti anche da solfato di calcio e fasi silicatiche.

Sviluppo e ottimizzazione di una procedura chimica per la rimozione di incrostazioni calcaree da manufatti ceramici

Sulla base della composizione chimica e della struttura del materiale da rimuovere, sono state definite le modalità di impiego di una procedura di pulizia chimica in grado di agire selettivamente sulle incrostazioni senza alterare lo strato sottostante della superficie (vetrina) e/o il corpo ceramico.

E' stata condotta una preliminare attività di screening di metodi e prodotti chimici utilizzabili per la rimozione selettiva e mirata delle incrostazioni di natura essenzialmente carbonatica, riscontrate sui frammenti ceramici analizzati. L'impiego di sostanze a comportamento acido o alcalino è stato escluso in quanto queste possono risultare particolarmente aggressive nei confronti di alcuni componenti dell'impasto ceramico e/o delle vetrine.

Si è deciso, allora, di utilizzare resine a scambio ionico forte in quanto potenzialmente più efficaci. In particolare è stata scelta una resina a scambio cationico forte, a matrice stirene-DVB copolimero funzionalizzata con gruppi solfonici, generalmente impiegata sotto forma di impacchi con acqua distillata per la rimozione dei cosiddetti "scialbi". I gruppi funzionali della resina interagiscono mediante scambio ionico con i cationi e gli anioni contenuti nell'acqua e provenienti dalla dissoluzione dell'incrostazione.

Lo studio della formulazione più efficace è stato eseguito mediante un approccio analitico e micro-morfologico in funzione della temperatura (30° o 60°C) e del tempo di contatto della

resina (1-7 giorni). L'applicazione della resina è stata ottimizzata mettendo a punto un trattamento di facile modalità di impiego che non richiede l'uso di attrezzature sofisticate o implica costi elevati. La novità del metodo consiste nell'applicazione della resina in una atmosfera mantenuta costantemente umida (umidità relativa = 100 %) e a temperatura costante. In questo modo si sfrutta la duplice azione dell'umidità e della temperatura per attivare lo scambio ionico in ogni punto di applicazione della resina sulla superficie della ceramica. La messa a punto della procedura di pulizia chimica è stata articolata nelle seguenti fasi: i) applicazione dell'impacco di resina a scambio cationico sulla superficie della ceramica; ii) saturazione di acqua in un apposito contenitore ermeticamente sigillato e iii) realizzazione dello scambio ionico in un forno a temperatura costante. Dopo il trattamento l'impacco viene rimosso con un semplice lavaggio con acqua deionizzata.

I risultati della caratterizzazione microchimica e microstrutturale condotta mediante microscopia ottica e microscopia elettronica (SEM-EDS) hanno dimostrato l'efficacia dell'applicazione di resine a scambio ionico in un'atmosfera costantemente umida (umidità relativa = 100%) alla temperatura di 30°C per un tempo di contatto, variabile a seconda dello spessore delle incrostazioni, ma generalmente non superiore alle 24 ore. Nelle figure 2-6 viene riportata l'efficacia del trattamento di rimozione delle incrostazioni di natura calcarea per alcuni frammenti di ceramiche calatine e campane. Come si può osservare dal confronto diretto tra il campione prima (a, a sinistra) e dopo (b, a destra) il trattamento, questa procedura di pulizia chimica è in grado di rimuovere selettivamente le incrostazioni e di restituire leggibilità al frammento ceramico, riportando in superficie i dettagli delle decorazioni policromatiche, prima completamente oscurati. Anche nel caso in cui non ci sono spesse incrostazioni, come per la ceramica campana, il trattamento riesce comunque a restituire brillantezza e lucentezza alla vetrina su cui è stato applicato.

Questa procedura di pulitura chimica è risultata particolarmente efficace per la rimozione di incrostazioni calcaree da ceramiche archeologiche e per la sua semplicità di realizzazione può essere facilmente ed efficacemente trasferita ad un qualsiasi laboratorio di restauro senza la necessità di ricorrere a materiali costo-

si e/o a strumentazioni sofisticate.

BIBLIOGRAFIA

- B. FABBRI, C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Il restauro della ceramica*, Nardini Editore, Fiesole (FI), 1993, 137
 G.M. INGO, G. BULTRINI, T. DE CARO, C. DEL VAIS, *Surface and Interface Analysis*, 30 (2000) 101
 G.M. INGO, E. ANGELINI, G. BULTRINI, T. DE CARO, L. PANDOLFI, A. MEZZI, *Surf. Interface Anal.* 34 (2002) 328
 M.P. CASALETTO, T. DE CARO, F. DEGANELLO, G.M. INGO, A.M. VENEZIA, "A multi-analytical investigation on Medieval pottery from Caltagirone (Sicily, Italy)", *Surface and Interface Analysis*, 38 (2006) 364-368
 M.P. CASALETTO, T. DE CARO, G. M. INGO, C. RICCUCCI, "Micro and nano chemical investigations for the reproduction of ancient ceramic artefacts and cleaning procedures", *Proceedings of the STREN Workshop: "Research and Innovation for industries and SMEs: Textiles & Ceramics Innovation inherited from patrimony"*. Tunis, 28 February 2007, in stampa
 M.P. CASALETTO, G.M. INGO, C. RICCUCCI, T. DE CARO, G. BULTRINI, I. FRAGALÀ, M. LEONI, "Chemical cleaning of encrustations on archaeological ceramic artefacts found in different Italian sites", sottomesso ad *Applied Physics A*



IL VALORE DEI BENI PUBBLICI

Liliana Gargagliano*

La definizione di *bene pubblico* è assai articolata, in quanto oltrepassa il significato che comunemente gli viene attribuito, e cioè quello di bene appartenente alla pubblica amministrazione. Un bene può essere considerato pubblico, in base a diversi criteri: può essere considerato pubblico per le sue peculiari caratteristiche che ne caratterizzano il valore d'uso (il bene pubblico non è alienabile e non è appropriabile), oppure può essere considerato pubblico perché atto a soddisfare interessi pubblici non individuali, oppure in quanto sottoposto alle funzioni specifiche dello Stato, oppure in virtù del fatto che appartiene ad un soggetto pubblico. In realtà si può allargare il concetto di *bene pubblico* a tutti quei beni, anche privati, che sono suscettivi di fornire una *utilità* alla collettività. Si pensi, ad un edificio di particolare rilevanza storico-architettonica di proprietà privata: la sua conservazione (il cui onere ricade prevalentemente sul privato) è di patrimonio pubblico in quanto rappresentativo della cultura di un'intera collettività. Si potrebbe pertanto affermare che un bene pubblico è un bene non appartenente in modo *esclusivo* al soggetto privato.

Per gli aspetti giuridici, il Codice Civile distingue i beni pubblici in *beni demaniali* e *beni patrimoniali*. I beni demaniali, che comprendono i beni destinati all'uso pubblico, sono assolutamente inalienabili, anche se è prevista una limitazione all'esercizio della sovranità dello Stato, che può dare in concessione, per un periodo limitato e a determinate condizioni, il bene demaniale. I beni patrimoniali, invece, sono quei beni di proprietà dello Stato, gestiti o utilizzati direttamente dai suoi apparati. Questi beni possono appartenere al patrimonio indisponibile se non possono essere alienati (foreste, miniere, cave, ecc.), oppure al patrimonio disponibile, se possono essere oggetto di compravendita o di permuta. In genere questi beni sono vincolati da destinazioni specifiche alle quali possono essere sottratti solo con particolari regole dettate dalle norme che li riguardano. Attualmente possono essere oggetto d'interventi valorizzativi, di gestione e di alienazione solo i beni del patrimonio disponibile. Oltre alla *inalienabilità* e alla *inappropriabilità*, le caratteristiche che distinguono un bene pubblico da uno privato sono la *non escludibilità* e la *non rivalità*. La non escludibilità indica che nessuno può essere escluso dalla fruizione del bene, mentre la non rivalità indica che non può esistere competizione tra i fruitori del bene. I beni che pre-

sentano insieme queste caratteristiche sono beni pubblici *puri*; ma possono esistere anche beni pubblici *misti*, nei quali può essere presente solo una delle due caratteristiche, ovvero può sussistere la condizione di non rivalità, ma può venire in parte a mancare quella della non escludibilità, come avviene nei musei a pagamento.

Sviluppi ormai consolidati dell'economia pubblica e ambientale hanno inoltre evidenziato la natura pubblica mista di beni quali i centri storici, il paesaggio, le acque, che essendo talora solo in parte pubblici assommano in grado diverso le due caratteristiche della *non rivalità* e della *non escludibilità* nel consumo. Non si può infatti escludere qualcuno dal godere dei benefici del mare, o dal percorrere un centro storico, o dall'ammirare un'opera d'arte, e contemporaneamente un fruitore in più non danneggia il godimento o il benessere degli altri consumatori, almeno fino a che non si presentino fenomeni di congestione. In altre parole la presenza di un consumatore addizionale non comporta una diminuzione del livello di benessere dei consumatori che fruiscono di un centro storico o di un paesaggio ameno (non rivalità nel consumo) ed inoltre è tecnicamente o economicamente impossibile escludere un potenziale consumatore dalla fruizione di quel centro storico o di quel paesaggio (non escludibilità dal consumo)¹. Il fatto che un bene possa essere consumato collettivamente significa che ogni utente ha libero accesso alla quantità ed alla qualità totale del bene, almeno fino a quando il numero dei fruitori non cresca eccessivamente; nel qual caso l'utilità legata alla fruizione del bene potrebbe ridursi se non addirittura annullarsi. Per questo motivo, addirittura la *città* stessa o anche il *territorio* nella sua interezza possono essere considerati alla stregua di beni pubblici.

Un bene pubblico, dunque, ha generalmente le due particolari caratteristiche del *consumo congiunto* e della *non escludibilità*: cioè in primo luogo il fatto di fornire il bene a più persone non è più costoso che fornirlo ad una sola, dal momento che il godimento del bene da parte di una persona non interferisce con la possibilità che altri ne godano allo stesso momento; in secondo luogo, una volta che il bene è stato fornito ad una persona, non si può impedire ad altri di consumarlo. I beni culturali hanno entrambe le caratteristiche: il loro consumo non è né competitivo, né esclusivo. Un caso particolare è quello dei beni ambientali privati, parchi e giardini monumentali, che vengono messi a dispo-

sizione della comunità in modo gratuito; infatti, pur rimanendo a tutti gli effetti dei beni privati, essi forniscono un servizio di tipo pubblico.

Un'altra caratteristica dei beni pubblici è l'*inesistenza del mercato*²: essi non possono essere ceduti a privati o comunque, pur rimanendo privati in alcuni casi, il loro uso è regolato dalla pubblica amministrazione; inoltre essi sono in genere forniti gratuitamente ed in modo indiviso, nel senso che nella maggior parte dei casi, in special modo per i beni naturali, non ha senso o non è possibile il loro frazionamento per un uso individuale esclusivo. L'inesistenza del mercato quindi, in linea generale, esclude che per i beni e i servizi pubblici o per loro parti sia segnalato un prezzo, mentre i beni storici ed architettonici privati possono sottostare pienamente ai meccanismi di valorizzazione di tipo mercantile o di tipo reddituale: il loro valore infatti potrebbe essere espresso come valore di mercato o come valore di rendimento³.

Anche le risorse territoriali possono essere considerate beni pubblici presentandone le stesse caratteristiche e, in quanto tali, non hanno un prezzo o, se lo hanno, esso non costituisce un adeguato indicatore del loro effettivo valore, con la conseguenza che il mercato non è in grado di impiegarle in modo efficiente. Spesso i beni pubblici non possono essere considerati soltanto nella loro specificità di entità autonome, ma possono essere caratterizzati attraverso gli effetti connessi con il consumo o la produzione di altri beni. Si determinano così le *esternalità*, che rappresentano quei servizi il cui valore non si riscontra nei prezzi pagati o ricevuti, in quanto si collocano all'esterno del meccanismo dello scambio e non riflettono il valore effettivo delle risorse utilizzate. Le esternalità rappresentano gli effetti -benefici e costi indiretti- provocati sull'attività di produzione o di consumo di un individuo dall'attività di produzione o di consumo di un altro individuo. Si collocano tra le esternalità positive, per esempio, l'attività agricola rispetto alla qualità del paesaggio, o il maggiore valore immobiliare prodotto dalla presenza di beni di notevole valenza storico-artistica. *Esternalità* negative sono invece le emissioni inquinanti prodotte dagli insediamenti industriali, una eccessiva utenza dei beni, l'inquinamento idrico dovuto a scarichi impropri.

Spesso noi italiani facciamo fatica a capire che cosa sono i beni pubblici, in quanto tendiamo a considerarli come qualcosa che non appartiene a nessuno, di cui chiunque può approp-

priarsi. Parallelemente tendiamo a pensare che non esistano interessi collettivi, ma solo interessi particolari e privati in tutti i campi, dall'economia alla politica, alla scienza, ecc. In inglese la parola *commons* identifica beni detenuti in comune, che possono essere goduti da una moltitudine di persone, a cui tutti possono liberamente accedere, e di cui ciascuno si può avvalere senza dovere chiedere permesso ad altri. Ovvero non c'è nessuno in particolare che possa esercitare in maniera esclusiva il diritto di proprietà privata, escludendo l'accesso ad altri individui. Sono *commons* le strade pubbliche, le idee e le teorie scientifiche, i testi divenuti di pubblico dominio dopo la scadenza dei diritti d'autore, il software sotto licenza GPL. L'esclusione del diritto di proprietà privata, tuttavia, non fa dei *commons* un bene di cui nessuno è proprietario; al contrario essi sono proprietà di tutti. Questo, in senso assoluto, è un fatto positivo, in quanto mette a disposizione di tutti un patrimonio che rischierebbe di rimanere isolato e sconosciuto; ma, di contro, l'uso comune di un bene potrebbe provocare uno sfruttamento che, se perseguito senza limiti, potrebbe portare all'esaurimento del bene stesso⁴.

Per questo motivo bisognerebbe limitare il consumo dei beni comuni, vincolandoli a regole d'uso, e soprattutto attribuendo loro un valore economico che li renda *comprendibili* ai consumatori. Le caratteristiche essenziali di molti beni di tipo pubblico (ambientali, culturali, ecc.), hanno invece fatto sì che il loro *vero* valore fosse sottostimato o completamente ignorato. Questi beni sono pertanto rimasti a lungo non misurati e privi di prezzo, con la conseguenza di essere stati sfruttati con grande spreco e in modo inefficiente. Oggi, però, la loro valutazione va assumendo una sempre maggiore importanza, dato il loro crescente ruolo nei confronti delle attività economiche pubbliche e private. Questa maggiore importanza è dovuta sia ad una accresciuta sensibilità culturale dei cittadini che, avvertendo il progressivo depauperamento dei beni, ne hanno posto il problema della conservazione; sia ad una crescita quantitativa della domanda turistica che spesso coinvolge proprio l'uso di questi beni. La disponibilità di beni storico-culturali e la qualità dell'ambiente sono oggi considerati indici del livello di benessere sociale e, quindi, è importante potere valutare questi beni anche al fine di gestire interventi di politica economica che ne possano contemperare la conservazione e l'uso produttivo.

L'uso della metodologia estimativa tradizionale consente di esprimere giudizi di valore per categorie di beni appartenenti prevalentemente alla sfera privata, cioè beni caratterizzati dalla presenza dei due fattori fondamentali, mercato e produzione, ed inoltre all'interno del principio dell'ordinarietà. Ma i beni pubblici, ambientali o culturali in linea di principio non solo non hanno mercato, ma non possono neanche sottostare alla legge dell'ordinarietà, essendo per loro specifica natura extramercato e spesso unici. Non è affatto scontato, quindi, potere attribuire ad una risorsa culturale e ambientale un valore economico, tenendo conto anche della circostanza che spesso il valore di queste risorse viene comunicato a quelli che potrebbero essere i potenziali fruitori in termini che vengono recepiti come vaghi e ambigui.

Si pone allora, per questi beni, il problema di

analizzare la possibilità di esprimere giudizi di valore attraverso un valore che non sia quello di mercato, ma che tenga conto delle caratteristiche proprie del bene, ovvero del "valore economico totale" di queste risorse. Mentre, quindi, ai beni privati si attribuiscono solo il *valore d'uso* e il *valore di scambio*, esprimibili in prezzi, per i beni pubblici bisogna ricorrere ad un nuovo criterio, il cui scopo è di cogliere sia il valore monetario che quello non monetario di beni caratterizzati, oltre che dal *valore d'uso sociale*, da *valori indipendenti dall'uso*. La somma dei valori d'uso sociale e dei valori indipendenti dall'uso esprimono come risultato quello che si chiama *Valore Economico Totale*.

In linea di principio, per arrivare ad una misura aggregata del valore, si inizia distinguendo i *valori d'uso* dai *valori che non si riferiscono all'uso*. Per definizione, i valori d'uso derivano dall'utilizzazione effettiva del bene, che può avvenire in maniera contestuale alla definizione, o può essere prevista per eventuali fruitori futuri. La definizione dei *valori di non uso* è invece piuttosto problematica, in quanto essi si riferiscono a valori non strumentali che appartengono alla natura reale delle cose, ma che non sono associati ad un uso effettivo del bene. Questi valori sono considerati il riflesso delle preferenze individuali, che tuttavia includono anche la preoccupazione, l'attenzione e il rispetto per il benessere e i diritti sia degli altri individui che delle specie non umane, e possono includere il riconoscimento del valore dell'esistenza stessa di determinate specie o di interi ecosistemi. Turner sostiene che ancora prima del valore d'uso e del valore di non uso, esiste addirittura un *valore primario* del bene che si esprime come "valore prioritario della struttura aggregata dell'ecosistema e della sua capacità di sostegno alla vita"⁵, mentre i valori d'uso e di non uso possono essere intesi solo come *valori secondari*. Il Valore Economico Totale (VET) include le diverse componenti del valore secondario totale, ma il valore primario del sistema aggregato addirittura *non* è ancora incluso nel VET.

Il *Valore Primario*, pertanto, sempre secondo Turner, si esprime come funzione del VET e dell'insieme di valori non catturati dal VET, cioè:

$$\text{Valore Primario} = (\text{VET}, C).$$

Partendo da questo concetto, oggi si dibatte sul principio di *valore d'uso sociale* o *valore sociale complesso* che, oltre ad essere strettamente legato al valore intrinseco del bene stesso, supera il concetto tradizionale di utilità ed è funzione dei bisogni dell'intera collettività⁶. A differenza della teoria neoclassica, le moderne teorie sull'utilità constatano ormai che i bisogni dell'uomo possono essere sia di tipo economico che extraeconomico; lo stesso bene può essere visto attraverso tutti i suoi attributi e caratteri, e dispiega quindi una molteplicità di valori. Il valore di un bene in altre parole non è *traducibile* solo attraverso il suo prezzo, ma anche attraverso una serie di aspetti multidimensionali esprimibili con la costruzione di una funzione di valore capace di aggregare i valori rilevanti su più criteri di valutazione.

Il *Valore sociale complesso* esprime l'insieme di tutti i benefici e i servizi che una risorsa può dispiegare nel tempo a *tutti* gli utenti, che sono non solo quelli direttamente interessati allo scambio, ma anche quelli *indiretti* (ovvero coloro che pur non utilizzando in maniera diret-

ta le risorse, sono in ogni modo interessati alla presenza della risorsa), quelli *potenziali*, (ovvero coloro che traggono un beneficio dal solo fatto di sapere che la risorsa *esiste* e che potrebbero fruire dei suoi servizi in qualunque momento volessero) e quelli *futuri* (rappresentati dalle generazioni future. Il *Valore Economico Totale* può quindi esprimersi come una sommatoria di valori di uso e di non uso, secondo una funzione del tipo:

$$\text{VET} = \text{Valore d'uso diretto} + \text{Valore d'uso indiretto} + \text{Valore di opzione} + \text{Valore di anticipazione} + \text{Valore di lascito} + \text{Valore di esistenza}.$$

Il *Valore d'uso diretto* può essere diviso in valore d'uso che viene consumato e in valore d'uso passivo, che non viene consumato; nel primo caso il fruitore della risorsa potrebbe ricevere un'utilità diretta dall'uso effettivo del bene (per esempio da attività di tipo venatorio), mentre nel secondo riceve un'utilità dalla semplice fruizione *ecologica* di tipo ricreativo. Il *Valore d'uso indiretto* esprime i benefici che il bene è in grado di erogare in maniera *inconsapevole*; nel caso di una foresta, potrebbe essere il beneficio che scaturisce dal microclima che si genera e di cui godono le abitazioni ubicate nei pressi del bene in questione.

Il *Valore di opzione* è attribuito al bene dal potenziale fruitore ed è rappresentato dalla disponibilità a pagare per un uso futuro anche se temporalmente indefinito; questo beneficio costituisce per il soggetto una sorta di *premio assicurativo* che lo stesso sarebbe disposto ad elargire pur di non precludersi la possibilità di poter disporre di quel bene in futuro. Il *Valore di anticipazione* costituisce ciò che il fruitore è disposto a pagare nell'anticipare la visita ad un dato sito, per esempio acquistando materiale informativo. Il *Valore di lascito* è legato a ciò che il fruitore reputa necessario conservare per le generazioni future che non hanno la possibilità di dichiarare le proprie preferenze. Il *Valore di esistenza* si dispiega per il fatto stesso che il bene esiste e che perderebbe ogni valore se fosse trasformato irreversibilmente.

La valutazione esclusivamente *monetaria* delle risorse culturali esprime, quindi, solo *una parte* del valore; bisogna ricorrere a metodi più articolati per esprimere le altre aliquote dei servizi resi da queste risorse, tenendo presenti contemporaneamente i concetti di *efficienza*, *equità* e *priorità* degli interventi. Un contributo può venire dalle valutazioni multicriteriali che, sviluppatesi a partire dagli anni '70, mirano a rendere le procedure di valutazione più aderenti alla reale percezione del valore delle risorse culturali e all'effettivo svolgimento dei processi decisionali.

NOTE

1) MARCHI G., *Esperienze di valutazione*, Franco Angeli, Milano 2003.

2) SIMONOTTI M., *Criteri e approcci valutativi dei beni architettonici e ambientali*, XXVII incontro di studi CeSeT, Reggio Calabria 1997.

3) CURTO R., *Strategie e progetti per valorizzare e gestire il patrimonio esistente*, Genio Rurale n. 12, 2003.

4) TURNER R. K., PEARCE D.W., BATEMAN I., *Economia ambientale*, Il Mulino, Bologna 1996.

5) TIRENDI D., *Valutazione di contingenza per la stima delle risorse culturali ed ambientali*, Genio rurale n. 5, 2003.

6) FUSCO GIRARD L., NIJKAMP P., *Le valutazioni per lo sviluppo sostenibile della città e del territorio*, Franco Angeli, Milano 1997.

* Liliana Gargagliano è Professore Associato di Estimo presso la Facoltà di Architettura di Palermo.



MEMORIA, MEMORIALI E MUSEI

Maria Clara Ruggieri Tricoli*

Esiste, nel mondo di oggi, un ben analizzato intrigo - ma forse, meglio, un difficile rapporto - fra il tema dei memoriali e quello dei musei, sullo sfondo di più generali considerazioni sulle cosiddette "architetture della memoria". Il testo d'apertura di qualsiasi considerazione in merito a tale rapporto è unanimemente considerato il Vietnam Veterans Memorial Wall¹ di Washington, che riassume in sé, evidenziandole per la prima volta, tutte le problematiche del caso². La guerra del Vietnam, com'è noto, ha costituito un momento di grave lacerazione per l'opinione pubblica americana e, per conseguenza, anche il memoriale dei caduti, inaugurato l'11 novembre 1982, sette anni dopo la morte dell'ultimo soldato americano, sopravvive, come osserva Levi Smith, all'interno di una serie di contraddizioni e di ambiguità³: non si può fare un memoriale, sembrerebbe, se la memoria collettiva è in tutto o in parte sofferente e se non esiste una ricucitura simbolica unitaria di tale sofferenza⁴. *The Vietnam Veterans memorial and devices*, si legge in un articolo rimasto celebre⁵, *like it come into view not as symbol of solidarity but as structure that render more explicit, and more comprehensible, a nation's conflicting conceptions of itself and its past*.

Le controversie irrisolte, insomma, si sarebbero riversate, secondo questa interpretazione, sulla stessa conformazione del monumento, un lungo muro di granito lucido progettato da una (ai tempi) studentessa di Yale esperta di architetture funerarie, la designer Maya Ying Lin⁶. Esso, infatti, offriva il destro a numerose critiche, nonostante l'insistente e massiccia presenza del pubblico, che ne ha fatto il più visitato memoriale degli USA. Proprio il gran numero di pellegrini commossi, che sostano davanti al muro e che depongono fiori o altri piccoli segni di partecipazione - osservano molti commentatori - costituisce l'unica ragione per la quale l'asettico monumento si dimostra in qualche modo emozionante, attingendo dimensioni mitiche e rituali che poco hanno a che fare con le sue qualità estetiche o simboliche⁷. In effetti, non è facile restituire all'immaginazione la presenza di un gran numero di morti (in questo caso 58.195) e Maya Ying Lin era stata costretta ad un'operazione tanto diffusa quanto insoddisfacente: quella, cioè, di limitarsi ad incidere tutti i quasi sessantamila nomi sul muro stesso, l'operazione che, tradizionalmente e singolarmente, si fa per

qualsiasi monumento funerario. Per rimediare all'ovvietà di questa scelta, fin dall'inizio, la giovane designer aveva deciso di evitare l'ordine alfabetico, insistendo che i nomi venissero incisi secondo la data di morte.

Nonostante questo sottile richiamo alla storia, individuata in una successione cronologica di eventi significativi, quali la scomparsa dei singoli combattenti, uno per uno, "nominare i nomi", specie quando sono così tanti, significa sempre e soltanto, come nota Peter Hawkins, *trasformarli in un numero*⁸. Tale operazione è sembrata ben poco encomiastica, quasi si volesse soltanto ricordare che quei soldati erano morti, solo morti, senza alcun tentativo di mostrare al pubblico il loro eroismo ed il loro sacrificio, o le buone ragioni per le quali avevano perso la vita⁹. In effetti la stessa Maya Lin aveva escluso con determinazione la possibilità di citare i battaglioni d'appartenenza, le azioni di guerra, o qualsiasi altra specifica militare, accettando di incidere sul granito *solo e soltanto* i nomi. La "National Review" aveva finito con l'obiettare che non si capiva se il monumento non fosse per caso dedicato a dei morti per incidente stradale¹⁰. Eppure, nonostante tutto, quei nomi sono lì, e vengono quotidianamente carezzati, lustrati, compitati, coperti di fiori, di fotografie, di piccole bandiere. I visitatori si specchiano sul granito lucido, e le loro immagini interagiscono con i caratteri incisi, divengono un tutt'uno.

Qui sta, nonostante il Wall sia stato anche esplicitamente lodato come *shrine of conciliation*¹¹, l'effettiva contraddizione, l'insanabile ambivalenza del monumento: la sua necessità di esserci ed il risultato straordinario che ottiene nel sostenere la memoria collettiva si intrecciano inestricabilmente con una forma apparentemente muta, da più parti contestata o malintesa. Nel quadro della tradizionale abitudine americana di erigere numerosi memoriali di guerra, per lo più con caratteristiche estremamente realistiche¹², un'abitudine instauratasi in tutta il mondo occidentale fin dalla Prima Guerra Mondiale¹³ con la diffusione dei cosiddetti monumenti "al Milite Ignoto"¹⁴, il muro di Maya Lin appariva di un minimalismo a dir poco sconcertante, lo stesso che poi la giovane progettista avrebbe mostrato in un altro contestato memoriale, quello dedicato ai Diritti Civili innalzato a Montgomery (Alabama)¹⁵. Si trattava dello stesso genere di *minimalism* misto a *environmenta-*

Washington, veduta aerea del Mall occidentale. Si notano la forma a V divaricata del Vietnam Veterans Memorial e l'andamento a triangolo, agganciato ad una piazzuola circolare, del Korean Veterans Memorial.





Washington, Vietnam Veterans Memorial, dettaglio del Wall (sopra) e Korean Veterans Memorial, dettaglio del Wall of Faces.

lism che veniva portato avanti, proprio in quegli anni, nell'opera di altri artisti americani, come per esempio in quella di Richard Serra¹⁶, notissimo scultore, poi coinvolto, insieme a Peter Eisenman, nel primo progetto per il memoriale dell'olocausto di Berlino (Denkmal für die ermordeten Juden Europas). In seguito i due memoriali, quello di Maya Lin e quello di Eisenman-Serra, sono stati associati dal critico londinese Kieran Long sotto la comune etichetta "il desolato silenzio del minimalismo"¹⁷.

Nello stesso senso, a causa del suo aspetto *nontraditional*¹⁸, cerebrale, poco "commovente" secondo la mentalità statunitense, nel ripercorrere la vicenda di questo e di numerosi altri memoriali e monumenti di linguaggio contemporaneo, Daniel Abramson ha parlato della *modernism's solipsistic abstraction*¹⁹. Il Wall piace alla critica d'avanguardia²⁰, ma viene anche considerato, all'interno delle controversie più generali alle quali abbiamo accennato, come un *anti-war memorial* e un *new model of anti-war rhetoric*²¹. Qualcuno lo ha definito *buono soltanto per gli intellettuali di New York*²². La "terapia del trauma" è ottenuta, nota lo stesso Abramson, con un

contro-monumento, *abstract, horizontal and black*, il quale, per comunicare, si affida esclusivamente al fatto di essere *frontal, unified, legible and textual*²³.

Questa reticenza comunicativa non è, come il termine "minimalismo" già citato e come il richiamo all'opera di un artista della fama di Serra potrebbero fare supporre, una scelta esclusivamente "stilistica" della giovane progettista (e della Commission of Fine Arts che ne ha selezionato la proposta), ma concerne la natura stessa del trauma, le sue contraddizioni e l'impossibilità di ricordare contemporaneamente sia il sacrificio e l'eroismo, sia gli errori che ne sono stati la causa, o, comunque, quelli che da molti sono considerati errori. La contraddizione fra ciò che si deve ricordare e ciò che si vorrebbe dimenticare, o sottacere, ispira una censura implicita, interna al progetto²⁴: in effetti, esso coniuga la tradizione, tipica dell'esigenza commemorativa, di realizzare un monumento in pietra pregiata, per di più lucidata a specchio, con l'idea, da più parti definita "radicale", di eliminare qualsiasi simbolo della nazione, dell'onore, della gloria e degli altri concetti che usualmente si ritrovano nei memoriali di guerra. Nonostante il tormentone dell'*honor the soldier, not the cause*, il muro si annicchia nel terreno, nascondendosi. Evoca una situazione afasica, ricerca equivocamente una connotazione apolitica, tenta la *coincidentia oppositorum*. Persino il suo intenso colore nero, definito giustamente dalla stessa Maya Lin come l'universale colore del lutto, gioca ambiguamente, secondo alcuni critici, sul vero oggetto del lutto stesso; per non parlare della forma ad angolo aperto, considerata talvolta (ci sembra con eccessività interpretativa) come una chiara simbolizzazione femminista, quanto di meno militaresco possa essere immaginato²⁵. A proposito della necessità del monumento, ma anche della sua impossibilità a trasformare la memoria in encomio, sottolineando come le comunità, a differenza dei singoli, non possano permettersi una totale e generalizzata dimenticanza, Arthur Danto ha commentato: *we erect monuments, so that we shall always remember and build memorials so that we shall never forget*²⁶.

In conclusione, poco dopo la disputa del concorso, nel 1982, le critiche suscitate dal muro, hanno fatto sì che ad esso venisse aggiunto, per bilanciarne la scarsa comunicativa, qualcosa di più visibile, di più umanamente tangibile, in linea con la tradizione figurativa americana, e cioè una grande statua in bronzo, *The Three Servicemen*, opera dello scultore Frederick Hart, molto noto per il suo ciclo decorativo detto *della Creazione*, realizzato per la facciata neo-gotica della Washington National Cathedral. Questa statua, dedicata nel 1984 ed oggi considerata la scultura più nota di tutti gli Stati Uniti, rappresenta un gruppo di tre soldati dall'aria esausta e stravolta, un'immagine ritenuta la più adatta a suscitare pietà e gratitudine per quanti avevano combattuto. L'accoppiamento di architettura e scultura doveva tornare, di lì a qualche anno (1995), nella parte opposta del Mall occidentale, al di là del grande *miroir* che ne contrassegna l'asse principale: ci riferiamo al Korean Veterans Memorial, ideato da quello stesso studio Cooper-Lecky, che si era curato di realizzare in concreto il progetto di Maya Ying Lin²⁷. In questo caso, il memoriale nasce già composto di un

gruppo di statue, sedici soldati alti oltre due metri e realizzati in acciaio inossidabile non levigato da Frank Gaylord, e di un muro. Quest'ultimo, lungo oltre cinquanta metri, è stato trattato, dall'artista Louis Nelson, con oltre 24.000 volti di soldati copiati su computer da fotografie anonime degli archivi nazionali. Anche questo muro è specchiante, ed è possibile vedere i volti soltanto perché, per la sua esposizione a Nord, *The Wall of Faces* è perennemente in ombra.

Con il tempo, o forse con l'assopirsi della controversia o con il prevalere di una sua interpretazione meno radicale, il memoriale del Vietnam sembra essersi assestato all'interno dell'immaginario americano, tanto è vero che di recente (2007), Maya Lin è stata premiata con il *Twenty-five Year Award* dall'AIA Committee on Design, destinato a quelle opere d'architettura che, dopo un quarto di secolo dalla loro realizzazione, hanno conservato tutto il loro significato²⁸. In effetti, il Wall si è classificato, in una recente statistica, al decimo posto nella lista dei centocinquanta monumenti architettonici degli USA preferiti dagli americani²⁹. Eppure, il nuovo insieme non ha certo superato le sue ambiguità: da un lato il "vero" monumento, la statua, dall'altro il "contromonumento"³⁰, l'architettura. Qual è, dunque, il problema? Non potrebbe essere che l'apparente mutismo del Wall non sia legato solo alla controversia ideologica attorno alla guerra, ma al suo stesso soggetto, al tema del "memoriale", forse non più adeguato alle esigenze contemporanee?

La memoria collettiva della società post-moderna, fondamentalmente amnesica, è tanto avida di ricordi e commemorazioni, quanto al tempo stesso poco ricettiva, nota Andreas Huyssens a proposito di tutti i memoriali³¹, ed è quindi inevitabile che essi vengano sostituiti con strumenti più elaborati, adeguati alla complessità degli stimoli che ogni genere di comunità è ormai abituata a ricevere dai media. In realtà, molti altri commentatori, d'accordo con il celebre articolo di Huyssens e con i suoi altrettanto celebri saggi sui luoghi di memoria e sul senso delle memorie³², notano che i memoriali tradizionali, siano essi soltanto delle architetture, siano essi delle architetture miste a sculture, non sono più adatti alla ricezione distratta del mondo di oggi ed alla mobilità frettolosa della metropoli contemporanea, che è ormai divenuta, e citiamo ancora Huyssens, un "conglomerato di segni"³³. Non un vero testo, ma piuttosto un palinsesto, ove troppi passati, fattisi presenti, convivono, ma anche confliggono. Dopo la cosiddetta "fine delle utopie", infatti, mentre il culto della memoria è diventato la malattia della postmodernità, i "futuri presenti" hanno ceduto il posto ai "passati presenti". Le architetture ed i monumenti sono diventati trasformabili e transitori e perfino le sculture, così tipiche dei memoriali, non sono ormai che "installazioni", soggette alle vicissitudini del tempo e del mutamento. La società postmoderna non ha più posto per memorie cristallizzate una volta per tutte, soggettivamente prescelte da un passato dilatato ed infinitamente dilatabile, un passato che sempre più mostra la seduzione dell'archivio.

Infine, quanto più le questioni sono delicate, quanto più esse hanno bisogno di valutazioni critiche attente, tanto più si rivela l'insufficienza di una commemorabilità evocativa, immediata,

orientata verso una passiva "consunzione del passato". La memoria, osserva Abramson, diventa un best-seller, un bene di consumo, mentre, per le questioni serie, uscendo da una visione restrittiva dell'identità, quale qualsiasi memoriale non può che fornire, bisogna tornare alla raffinatezza della storia: la memoria non concede dibattito, non conosce revisione³⁴.

Questo genere di critiche, come si vede molto sfaccettate, non soltanto hanno coinvolto questo memoriale, ma sono puntualmente riemerse anche in altri casi, ove non vi erano apparenti forme di "controversia interpretativa", per esempio per il New England Holocaust Memorial di Boston o, al contrario, in casi nei quali la drammaticità della controversia avrebbe dovuto condurre a soluzioni al di sopra di ogni questione, com'è il caso del già citato memoriale di Berlino.

Il primo, inaugurato nel 1995 e progettato a seguito di un concorso³⁵ dall'architetto sudafricano, ebreo d'origine ma naturalizzato americano, Stanley Saitowitz, è formato da sei volumi interamente vetri³⁶, che simboleggiano i sei principali campi di concentramento (Belzec, Auschwitz-Birkenau, Sobibor, Dachau, Majdanek, Treblinka e Chelmno), i sei milioni di ebrei che vi morirono, i sei bracci della menorah. In realtà viene più comunemente recepito come la rappresentazione di sei camini da lager, un'identificazione acuita dal fumo che si diffonde all'ingresso dei visitatori all'interno delle torri. Il complesso è stato ispirato, nel suo complesso simbolismo, da Elia Weisel, l'autore franco-americano studioso della seconda guerra mondiale, che ha ricevuto il Nobel per la Pace nel 1986. Nonostante queste ottime intenzioni, le critiche sono state impietose, tanto che Robert Campbell ha dichiarato in proposito che *good causes are no guarantee of good architecture* e che il memoriale funziona molto bene come *pretty successful urban design*, ma non tanto proprio come memoriale, circondato, com'è, da un "traffico lunatico" e risolto, alla fin fine, in una serie di piccoli eventi, come targhe, sepolcri simbolici ed altri elementi minuscoli, incapaci di confrontarsi con le dimensioni della città. Questo, soprattutto, visto che l'unico evento grande, le sei torri, costituiscono una visione assolutamente usuale per il centro di Boston e non suscitano nel pubblico un particolare interessamento. Alla fin fine, nota Campbell, quello che manca a questo "spartitraffico" è un museo, un museo, per esempio, come quello di Washington (National Holocaust Memorial Museum)³⁷.

Il secondo memoriale citato, quello di Berlino (Denkmal für die ermordeten Juden Europas), sul quale non intendiamo in questa sede affrontare discorsi di fondo, sull'ambiguità insita nel realizzare memoriali che siano al tempo stesso un'elaborazione del lutto ed un'elaborazione della colpa³⁸, o che tendano a trasformare in un atto politico, magari auto-assolutorio, una tragedia dell'umanità³⁹, è stato eseguito a seguito di un concorso a due fasi. La prima, svoltasi nel 1995, con la partecipazione di 528 progettisti, vide due vincitori a pari merito: Christine Jakob-Marks e Simon Ungers, i quali, entrambi, avevano proceduto ad immaginare costruzioni gigantesche, in specie la Jakob-Marks, con la sua immensa lastra semiaffondata nel terreno, sulla quale avrebbero dovuto essere incisi tutti i

nomi dei sei milioni di morti nei campi di sterminio, un'operazione difficile anche soltanto da un punto di vista storiografico, senza mettere in conto le difficoltà progettuali ed esecutive.

A fronte di queste intraprese minimaliste nell'immagine, ma spaventosamente invasive nel risultato, il progetto che aveva suscitato maggiori consensi nell'opinione pubblica, il cosiddetto *Bus Stop* (*Bushaltestelle*, undicesimo posto in graduatoria) di Frieder Schnock e Renata Stih, costituiva una radicale, irriducibile critica al concetto stesso di memoriale: si trattava infatti di una fermata d'autobus, destinata ad una serie di automezzi, recanti la scritta cubitale "Denkmal" (monumento) e destinati a condurre berlinesi e turisti sia sui luoghi di vita ebraica della città sia sui più vicini siti dello sterminio. Placche commemorative, concernenti le fasi della negazione dei diritti umani alla comunità ebraica, sarebbero state sparse per la città. Come si vede, i due designers avevano ben chiaro il concetto che è la mobilità la principale caratteristica della metropoli moderna, nella quale è impossibile comunicare con monumenti fissi tradizionali. *Un monumento gigantesco non ha alcun effetto ed alla fine risulta invisibile*, avevano scritto nella loro relazione Schnock e Stih: *portare la gente per la strada a visitare gli autentici luoghi del crimine è estremamente più efficace*. Visti i problemi, anche perché gli autori dei diversamente "giganteschi" progetti non trovavano un accordo, venne bandito un secondo concorso ad inviti (1997), dal quale emersero quattro vincitori, Gesine Weinmiller, Daniel Libeskind, Jochen Gerz e Peter Eisenman (con il poi defilatosi Richard Serra)⁴⁰. I primi tre progetti, ciascuno a suo modo, tentavano la via di esprimersi attraverso un'architettura evocativa, ma piuttosto minimalista: la Weinmiller con dei muri che, a partire da una stella di David, costruivano, in planimetria, un fiore, Jochen Gerz con un gioco di luci basato su pilastri sui quali doveva comparire con insistenza, ed in tutte le lingue, la domanda *Warum?*⁴¹. Libeskind, che aveva presentato un progetto con lastre variamente traforate, com'è noto, non vinse il concorso, ma si conquistò l'occasione di progettare il suo celeberrimo Judisches Museum. Non ci possiamo addentrare in questa sede nelle difficili vicende del memoriale poi realizzato, il *Field of Remembrance* di Peter Eisenman. Eisenman, in collaborazione con la Buro Happold Engineers⁴², è riuscito a portarlo in porto anche con grandi difficoltà tecniche, connesse, fra l'altro, all'individuazione di materiali anti-graffio⁴³, dettaglio, quest'ultimo, che ci dice quanto ancora ci sia da fare contro l'antisemitismo, ma anche quanto ci sia da fare, più semplicemente, per la difesa di monumenti che, per quanto affascinanti, finiscono per essere gestiti da un pubblico tanto invadente quanto maleducato.

Il Mahnmal, una volta completato, si è dimostrato infatti teatro di ogni genere di evento improprio, dai giochi dei bambini che si rincorrono e fanno a nascondere⁴⁴ alle effusioni degli innamorati⁴⁵. Qualcuno lo ha definito, semplicemente, ma con gran desolazione, *a toilet*⁴⁶. Qualcun altro ha commentato che il risultato era prevedibile, sia perché il monumento è troppo grande (19.000 metri quadrati, 2711 stele), troppo labirintico e troppo concettuale,



Boston, New England Holocaust Memorial, i sei camini di vetro, di giorno e di notte.

sia perché, alla fin fine, esso non ha nulla di autentico⁴⁷. È tutto, insomma, meno che il luogo di quella compunta e solitaria immedesimazione nei sei milioni di morti che il grandioso intervento intenderebbe rappresentare (anche se "rappresentare" è un termine del tutto improprio a definire questa voluta *non arte*⁴⁸): è un paradosso, ma il monumento di Maya Lin, così poco espressivo, alla fin fine ha fatto presa su di un pubblico profondamente partecipe, mentre questo di Eisenman, così tanto coinvolgente, nonostante l'apparente rinuncia ad esprimere l'inesprimibile, non è riuscito a costruirsi attorno quell'aura sacrale che ad un memoriale del genere dovrebbe assolutamente competere, e che Eisenman ha tentato di creare ricorrendo, come scrive molto giustamente Esther Da Costa Meyer, ad un universale *archaic Ur-language*⁴⁹. Per fortuna che, anche in questo caso, c'è un luogo, che molto ha contribuito a placare le critiche al progetto di Eisenman⁵⁰, il museo ipogeo, o Centro di Documentazione⁵¹, curato nei suoi interni da Dagmar von Winckel.

Lo spazio sotterraneo articolato in quattro sale (dei nomi, delle dimensioni, dei luoghi, dei



Berlino, *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, varie vedute e (in basso) l'accesso al *Centro di Documentazione*.

destini) che sembrano ricalcate sulla planimetria degli spazi superiori, nella severa bellezza dei suoi interni, e nella drammatica efficacia dei suoi allestimenti, restituisce, nonostante il gran numero di visitatori⁵², un autentico momento di riflessione, sempre richiamando il tema del sepolcro, anzi, degli innumerevoli sepolcri senza nome. Questo tema avrebbe dovuto condurre ad un silenzioso rispetto: invece la distesa di volumi primari, così simile ad una distesa di tombe palallelepipede, nonostante le dichiarazioni di Eisenman circa il rifiuto di qualsiasi simbolismo, è stata trasformata in un autentico *playground* dal volubile, indecente irrispetto dei cittadini e dei turisti, componenti di una società priva di pietà e di capacità di riflessione sui grandi reati della storia. Una cripta o un museo ipogeico, alla fine, funzionano meglio, nella metropoli caotica e volgare del turismo di massa, di un cimitero simbolico *en plein air*. Hanno fatto bene gli intelligenti autori⁵³ del memoriale *die Spiegelwand* a Berlino-Steglitz (1994) ad immaginare per esso un vero e proprio richiamo alla singola responsabilità, il cosiddetto "Mirror Wall": che ciascuno si specchi e si guardi bene in faccia, prima di avvicinarsi al nome dei morti e di fare il minimo gesto. Ovviamente, una delle considerazioni che sono emerse al riguardo di questi più o meno evidenti risultati fallimentari, è che non sia possibile "rappresentare l'assenza", e che quindi il memoriale del genocidio è di per sé un memoriale senza oggetto, destinato per eccellenza a non potere comunicare nulla.

Sommessamente, vorremmo obiettare che qualsiasi memoriale, anche uno meno drasticamente tragico di quelli dedicati al genocidio, è un memoriale dell'assenza, poiché se ci fosse qualcosa di ancora presente non ci sarebbe alcun bisogno di un memoriale. E, difatti, ben altra è la situazione che, al di là di tante perplessità sull'opportunità di condurre larghe masse di pubblico a visitare i lager⁵⁴, si registra nei veri campi di sterminio, ove la tragedia respira ancora e l'autenticità dei luoghi impone severamente il cordoglio. Il problema è, e resta dunque, a nostro avviso, come non sia possibile costruire un memoriale, *nessun* memoriale, all'interno di una metropoli, ove ormai ogni genere di monumento è, come scrive Andrew Shanks, del tutto *marginalizzato*⁵⁵, non soltanto perché la cittadinanza delle metropoli è per sua natura amnesica e dedita alla consunzione di qualsiasi oggetto, ma anche perché qualsiasi forma di memoria collettiva esige una comunità che la sostenga. La metropoli non è il luogo della comunità, ma della folla, e tanto più lo è Berlino, una città che tutto ha dovuto dimenticare e tutto ricostruire, negando perfino la propria identità. È appunto per questo che, a Berlino come a Boston, occorrono luoghi più raccolti, più meditativi, luoghi da ricercare appositamente per visitarli, luoghi dove entrare con determinazione, con curiosità, con pazienza silenziosa.

Tornando al caso di Washington, dal quale siamo partiti, per ovviare all'insufficienza caratteristica del semplice "nominare i nomi", anche qui si è pensato alla realizzazione di un museo sotterraneo, che desse agli innumerevoli nomi incisi sul Wall anche un volto ed una storia: proprio uno degli allestitori, Ralph Appelbaum, ha

parlato in una breve intervista della necessità di aggiungere ai nomi *stories, faces and experiences*⁵⁶, e, difatti, un *Wall of Faces* era fra le previsioni più importanti. Evidentemente, alle deficienze comunicative della sola architettura, così "poco informativa"⁵⁷, si è sostituita un'arte molto più "narrativa", la scultura, ma infine, di fronte all'insufficienza comunicativa di entrambe, per sostituire la lettura di una lista *frontal and unified* con la meditazione attorno a discorsi più circostanziati, non si è potuto far altro che pensare ad un museo, l'unico mezzo che consenta di creare un luogo di memoria veramente efficace, ma anche di costruire, attorno alla memoria scontata, alla memoria best-seller, conoscenza, competenza, dibattito, riflessione. In effetti, il passaggio dal monumento architettonico, alle opere d'arte aggiuntive, al museo, costituisce il percorso obbligato ed assolutamente ripetitivo nel caso di molti altri memoriali, specie se "controversi". Il museo, a tutti gli effetti, non è più il *cabinet des merveilles* di una volta: esso può anche essere un *cabinet* di delusioni e di sofferenze. Alle rovine ed ai reperti del passato, possono sostituirsi altre rovine, immateriali, ma non per questo meno traumatiche: le rovine degli uomini, delle loro illusioni, dei loro errori, dei loro traumi. Il museo può anche essere un sepolcro: l'unico che goda qualche forma di rispetto, se non altro perché si paga il biglietto per entrare.

A Washington, tuttavia, proprio l'eccessiva pressione della controversia interpretativa ed il perdurare di critiche irrisolte non hanno permesso che il passaggio dal memoriale al museo si svolgesse con la immediatezza registrabile in altri casi. Nonostante un'approvazione del Congresso del 2003, per giungere alla definizione di un progetto di massima si è dovuto attendere il settembre del 2004. Il concorso a due fasi⁵⁸ per la progettazione del museo è stato vinto dallo studio James Stewart Polshek Partnership Architects⁵⁹ insieme ad altri gruppi⁶⁰, ma soprattutto, insieme al celeberrimo studio di *exhibition design* Ralph Appelbaum Associates⁶¹. Quest'ultimo è noto, fra l'altro, per il progetto di un'istituzione similare, il Vietnam Era Educational Center, annesso al New Jersey's Vietnam Veteran's Memorial di Holmdel (1996)⁶², una struttura che ha avuto anch'essa numerosi ripensamenti, relativi soprattutto alla stesura dello *script* museale e che è famosa in tutti gli Stati Uniti per il piccolo United States War Dogs Memorial annesso⁶³. Infine, anche dopo il necessario passaggio del concorso, ulteriori rallentamenti sono sopraggiunti a causa dell'acceso dibattito connesso alla scelta esatta dell'area⁶⁴ ed al timore, espresso da vari giornalisti, che, per documentare meglio una *divisive war*, si mettesse a repentaglio, ancorché con un "micromuseo" ipogeico, l'armoniosa bellezza del Mall. Vedremo poi, a museo inaugurato, se esso sarà davvero capace di rappresentare la controversia e di ipostatizzare i postumi del trauma, senza rischiare, come avviene per molti musei di questo tipo, di trivialisare la materia di cui tratta, trasformandola in una rievocazione di consumo. Fra il mutismo del memoriale ed il chiacchiericcio della musealizzazione-spettacolo, visto che la memoria è ormai pervertita, la parola è alla storia.



Berlino-Steglitz, Die Spiegelwand oder Denkzeichen "Ehemalige Synagoge aus Wolfenstein".



NOTE

- 1) J. K. OCHSNER, *A space of loss: the Vietnam Veterans Memorial*, "Journal of Architectural Education", 50, 3 (1997), pp. 156-171; A. FREEMAN, *An extraordinary competition. The winning design for the Vietnam Memorial, and other entries*, "AIA journal", 70, 9 (1981), pp. 47-53; *Arts commission compromises on compromise design for Vietnam Memorial*, "Architectural record", 170, 13 (1982), p. 51; *Memorial refinements continue as new controversy arises*, "Architecture (AIA)", 72, 12 (1983), p. 11; C. M. HOWETT, *The Vietnam Veterans Memorial: public art and politics*, "Landscape", 28, 2 (1985), pp. 1-9; D. S. FRIEDMAN, *Public things in the modern city: belated notes on Tilted Arc and the Vietnam Veterans Memorial*, in "Journal of Architecture Education", 49, 2 (1995), pp. 62-78.
- 2) Sull'argomento vedi per esempio A. M. SHANKEN, *Research on Memorials and Monuments*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas", 84 (2004), pp. 163-172. Il sito del memoriale, il Mall di Washington, costituisce nell'insieme un complesso luogo di memoria, anch'esso da più parti discusso nelle sue incerte funzioni. Cfr. J. S. RUSSELL, *Crowding the Mall: The National Memorial Dilemma*, "Harvard Design Magazine", Fall 1999, pp. 32-37.
- 3) Tanto che lo stesso materiale pubblicitario parla di un monumento *deliberately setting aside the controversies of the war*.
- 4) L. SMITH, «Window or Mirror: the Vietnam Veterans Memorial and Ambiguity of Remembrance», in P. HOMANS, *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, Un. of Virginia Press, Charlottesville 2000, pp. 105-125. Si veda anche W. L. HIXSON (ed.), *Historical Memory and Representations of the Vietnam War*, Garland, New York 2000.
- 5) R. WAGNER-PACIFICI e B. SCHWARTZ, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, "The American Journal of Sociology", 97, 3 (1991), pp. 376-420. La citazione da p. 376.
- 6) Maya Ying Lin aveva battuto, in collaborazione con la Cooper-Lecky Partnership, ben 1400 concorrenti.
- 7) F. KROHN, *Vietnam Veterans' Memorial: Universal Symbolism*, "ETC: a Review of General Semantics", 50.2 (1993), pp. 165-67. Un attento esame del rapporto che si instaura fra questo monumento ed il suo pubblico si ritrova anche in D. BERDHAL, *Mythical Realities at a National Shrine: The Vietnam Veterans Memorial in Washington, D.C.*, "Kritische Berichte" 3 (1996), pp. 13-19.
- 8) P. S. HAWKINS, «Naming Names: the Art of Memory and the Names Project Aids Quilt» in R. GREENBERG, B. W. FERGUSON e S. NAIRNE (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London and New York 1996, pp. 133-158, in part. p. 135.
- 9) Vedi per es. H. R. POGUE, *The Names of the Dead*, in "Critical Inquiry", 24 (1997), pp. 176-90.
- 10) "National Review", 18.9.1981, p. 1064.
- 11) D. ABRAMSON, *Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines and Minimalism*, "Critical Inquiry", 22 (1996), pp. 679-709.
- 12) M. MCLEOD, *The Battle for the Monument: The Vietnam Veterans Memorial. The Experimental Tradition: Essays on Competitions in Architecture*, a cura di H. Lipstadt, Princeton Architectural Press, New York 1989.
- 13) J. WINTER, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge Un.

- Press, Cambridge and New York 1995; S. MICHALSKI, *Public Monuments*, Reaktion Books, London 1998 e A. M. SHANKEN, *Planning Memory: The Rise of Living Memorials in the United States during World War II*, "Art Bulletin", march 2002, pp. 130-147. In America la tradizione risale alla Guerra civile, cfr. K. SAVAGE, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- 14) G. L. MOSSE, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, London and New York 1991.
- 15) Un confronto dei due monumenti si può vedere in D. ABRAMSON, *Maya Lin and the 1960s*, cit.
- 16) Vedi per esempio D. S. FRIEDMAN, *Public things in the modern city: belated notes on Tilted Arc and the Vietnam Veterans Memorial*, "Journal of Architecture Education", 49, 2 (1995), p. 62-78.
- 17) K. LONG, *The Monument in the Age of Political Correctness*, "Icon", 2, 2007.
- 18) R. WAGNER-PACIFICI e B. SCHWARTZ, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, cit., p. 380.
- 19) D. ABRAMSON, *Make History, not Memory: History's Critique of Memory*, "Harvard Design Magazine", 9, 1999, leggibile in PDF online, MIT Press, Harvard College 2001, pp. 1-6.
- 20) S. NEILSEN BLUM, *The National Vietnam War Memorial*, "Arts Magazine", 59 (1987), pp. 124-28. A riprova, si vedano le intense considerazioni a favore espresse in C. ZAPATKA, *La pace nel Western Mall. Recenti War memorials a Washington/All quiet on the Western Mall: recent war memorials in Washington*, "Lotus", 93 (1997), n. mon. *Information architects*, p. 64-76, in part. pp. 64-70. A questo articolo rinviamo anche per tutte le considerazioni sull'inserimento urbanistico del monumento, le quali sono del tutto estranee all'argomento del presente studio.
- 21) S. K. FOSS, *Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial*, "Communication Quarterly" 34.3 (1986), pp. 326-40. Una disamina di tutte le critiche al monumento in T. A. MARDER (ed.), *Vietnam Veterans Memorial. The Critical Edge: Controversy in Recent American Architecture*, MIT Press, Cambridge 1985.
- 22) R. WAGNER-PACIFICI e B. SCHWARTZ, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, cit., p. 394.
- 23) D. ABRAMSON, *Make History, not Memory*, cit., p. 3.
- 24) R. WAGNER-PACIFICI e B. SCHWARTZ, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, cit., p. 384.
- 25) Tutte queste e numerose altre critiche sono discusse in R. WAGNER-PACIFICI e B. SCHWARTZ, *The Vietnam Veterans Memorial: Commemorating a Difficult Past*, cit., p. 397 ss.
- 26) A. DANTO, *The Vietnam Veterans Memorial*, "The Nation", 31.8.1986, p. 152, cit. in J. E. YOUNG, *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meaning*, Yale Un. Press, New Haven and London 1993, p. 3.
- 27) J. BEARDSLEY, *Tin soldiers; Architects: Cooper-Lecky Architects, and others*, "Landscape architecture", 86, 2 (1996), p. 152, 101; J. BEARDSLEY, *Korean War remembered; Architects: Cooper Lecky Architects, and others*, "Architectural Record", 183, 8 (1995), p. 15.
- 28) Negli ultimi vent'anni è anche esistito un *moving wall*, una replica grande la metà del vero muro di Maya Lin, che ha girato tutte le contee d'America. Il "muro mobile" è prenotabile via Internet, ove si possono anche consultare tutte le istruzioni necessarie a realizzare la

- piattaforma sul quale il memoriale deve essere montato di volta in volta. Esistono anche copie del Muro, più o meno simili, in numerose città americane.
- 29) *America's Favorite Architecture*, una statistica condotta dall'American Institute of Architects e dalla Harris Interactive. Essa vede, dal primo al decimo posto: l'Empire State Building, la Casa Bianca, la Cattedrale di Washington, il memoriale di Jefferson, il Golden Gate, il Campidoglio, il memoriale di Lincoln, la Residenza dei Vanderbilt a Asheville e il grattacielo Chrysler. La Casa sulla Cascata si trova soltanto al 29mo posto.
- 30) Com'è noto il termine "contromonumento" (*Gegen-Denkmal*) è stato coniato da James Young a proposito dei memoriali dell'olocausto in Germania, in quanto memoriali che evidenziavano non le vittime della popolazione, ma le colpe della popolazione. Cfr. J. E. YOUNG, *The Textures of Memory*, cit.
- 31) A. HUYSSSEN, *Monument and Memory in a Postmodern Age*, "The Yale Journal of Criticism" 6. 2 (1993), pp. 249-61.
- 32) A. HUYSSSEN, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York and London 1995 e IDEM, *Present Pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford Un. Press, Stanford 2003.
- 33) A. HUYSSSEN, *Present Pasts*, cit., p. 49.
- 34) D. ABRAMSON, *Make History, not Memory*, cit., p. 4. Nello stesso senso, cfr. anche le importanti note di A. CONFINO, *Collective Memory and Social History*, "The American Historical Review", 102, 5 (1997), pp. 1386-1403.
- 35) Cui avevano partecipato 520 gruppi. Il Presidente della commissione era Frank Gehry. Altri progetti del medesimo concorso sono pubblicati e discussi in J. E. YOUNG, *The Texture of Memory*, cit., pp. 328-335. Il progetto di Saitowitz ha ricevuto, oltre che il premio del concorso, anche la *Henry Bacon Medal for Memorial Architecture*, dell'American Institute of Architects (1998) e la *Harleston Parker Medal* della Boston Society of Architects (1997).
- 36) Sui vetri sono incisi i numeri degli internati nei vari campi di sterminio. Per il memoriale in generale cfr.: M. J. CROSBIE, *Boston Holocaust Memorial awarded; Winner: Stanley Saitowitz, of Stanley Saitowitz Office*, "Architecture (AIA)", 80, 8 (1991), p. 37; Z. FREIMAN, *Saitowitz wins New England Holocaust Memorial*, "Progressive Architecture", 72, 8 (1991), p. 24; J. MORRIS DIXON, *Remembrance in downtown Boston*, "Progressive Architecture" 76, 12 (1995), p. 25; H. LANDECKER, *New England Holocaust Memorial opens; Architects: Stanley Saitowitz*, "Architecture (AIA)", 84, 12 (1995), p. 23; P. SERRAINO, *New England Holocaust Memorial, Boston*, "Architettura cronache e storia", 42, 487 (1996), p. 290-298.
- 37) R. CAMPBELL, *A Matter of Design: Evaluating Boston's Holocaust Memorial*, "The Boston Globe", 26.11.1995. Per il National Holocaust Memorial Museum rinviamo all'articolo di Rosa Maria Zito contenuto in questa stessa pubblicazione. Per un discorso più generale sulla necessità di realizzare più musei dell'olocausto e meno memoriali, tenendo anche conto della produzione artistica del periodo e non soltanto di una generica rappresentazione delle condizioni dei campi di sterminio, si può vedere anche N. PALMER, *Museums and the Holocaust*, Palmer and Institute of Art and Law, London 2000.
- 38) Vedi per es. J. E. YOUNG, «Against redemption: the Arts of Counter-memory in Germany today», in P. HOMANS, *Symbolic Loss: The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*, cit., pp. 126-146; IDEM,



Boston, ancora un'immagine del New England Holocaust Memorial.

The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, "Critical Inquiry", 18, 2 (1992), pp. 267-297; IDEM, *Germany's Holocaust Memorial Problem - and Mine*, "The Public Historian", 24, 4 (2002), pp. 65-80.

39) C. GAY, *The politics of cultural remembrance: the holocaust monument in Berlin*, "International Journal of Cultural Policy", 9, 2 (2003), pp. 153-166 e G. KNISCHESKI e U. SPITTLER, *Remembering in the Berlin Republic: The debate about the central Holocaust memorial in Berlin*, "Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe", 13, 1 (2005), pp. 25-42. Più in generale, abbiamo visto anche A. CONFINO, *Remembering the Second World War, 1945-1965: Narrative of Victimhood and Genocide*, "Cultural analysis", 4 (2005), pp. 46-75.

40) I modelli presentati dai quattro finalisti sono visibili in A. MORNEMENT, *Never ending story*, "World architecture", 77 (1999) pp. 26-27. Per la rinuncia di Serra, cfr. *Serra pulls out of Holocaust contest*, "Building Design", 1357, 26 (1998), p. 5.

41) Jochen Gerz ha poi realizzato questo progetto in un altro sito, e cioè nella piazza di Karlsruhe. Non possiamo purtroppo soffermarci sui vari memoriali dell'Olocausto e su altre installazioni in merito di questo intelligente artista, sempre attento a creare contesti che interagiscano con il pubblico. Fra essi vanno almeno citati il *Monumento contro il fascismo* di Amburgo-Harburg (con Esther Shaley-Gerz, 1986) e l'importante intervento di Saarbrücken (*2146 pietre, monumento contro il razzismo*). Rinviando pertanto a H. PFUETZE, *Unsichtbar? versenkt? im Traum: Mahnmale und öffentliche Skulpturen von Jochen Gerz*, "Merkur" 51, 2 (1997), pp. 128-137.

42) Questo celebre studio, con sede a Bath, è noto, fra l'altro, per avere lavorato con Sir Norman Foster alla costruzione della Great Court del British, per la ricostruzione del Globe Theater, per la costruzione del Palace of Peace and Reconciliation in Kazakistan e per quella dell'Arsenal Stadium di Londra.

43) F. VON BUTTLER e S. ENDLICH, *Costruire? Aspettare? Rinunciare? /Build? Wait? Abandon? Notes on the debate on the proposed Holocaust Memorial in Berlin*, "Domus", 808 (1998), p. 97-102; L. FERNANDEZ-GALIANO, *Labyrinths of order: the Holocaust Memorial in Berlin*, "Arquitectura viva" 1998, Sept./Oct., pp. 76-77; A. MORNEMENT, *Berlin decides: Eisenman wins Holocaust Memorial*, "World Architecture" 79 (1999), p. 21; R. BROOMB, *Work begins on Berlin Holocaust Memorial*, "BBC news", 31.10.2001 e B. MILLER, *Berlin builds Holocaust Memorial*, "BBC News", 15.12.2004; F. DAL CO et AL., *Senza nome. Peter Eisenman. Memoriale per gli Ebrei assassinati d'Europa a Berlino/Without name. Peter Eisenman. Memorial to the Murdered Jews of Europe in Berlin*, "Casabella" 69, 735 (2005), pp. 4-21, 97-99; H. RAUTERBERG, *Holocaust memorial Berlin: Eisenman Architects*, Lars Muller, Baden 2005.

44) Chi scrive può testimoniare in prima persona.

45) P. VALENTINO, *Baci tra le steli dell'Olocausto: Berlino divisa*, "Corriere della sera", 2.6.2005.

46) *Public disrespect: Berlin Holocaust Memorial Used as Toilet*, trad. inglese online da "Der Spiegel", 29.1.2007.

47) P. VALENTINO, *Baci tra le steli dell'Olocausto*, cit. che riporta varie interviste a componenti della comunità ebraica berlinese. Fin dalla vittoria del progetto di Eisenman al concorso, la stessa comunità ebraica aveva obiettato che un'area cementificata di tali dimensioni, il

risultato di un aberrante "autoritarismo dell'arte", avrebbe finito con l'associare le vittime del nazismo ad un momento di orrore urbano, con risultati psicologici estremamente dannosi alla causa della commemorazione. Cfr. M. LIND, *The Rise of Misguided Memorials*, "The New Leader", 81, (sept. 1998), pp. 10-12.

48) Su questo concetto, sul quale peraltro si è espresso più volte lo stesso Eisenman, cfr. per esempio A. SCHMEING, *Eisenman's Design for the Berlin Holocaust Memorial - a Modern Statement?*, "Architectural Design", 70, 5, pp. 60-65, in part. p. 62.

49) E. DA COSTA MEYER, *That Jewish Thing*, "Artforum", 1, 2006.

50) C. PHILLIPS, *Go-Ahead for Berlin Holocaust Memorial?* "Art in America", 87, 3 (1999), p. 29. Né Eisenman né Serra avrebbero voluto realizzare il museo, ed è stata proprio questa richiesta una delle ragioni per le quali Serra decise di ritirarsi dal progetto per protesta, in quanto la realizzazione del museo confliggeva con l'idea di un monumento "non-rappresentazionale".

51) Il centro contiene, fra l'altro, le 40.000 interviste fatte da Steven Spielberg ai sopravvissuti della Shoah e da lui stesso offerte alla nuova istituzione.

52) I visitatori sono fra i due ed i tremila al giorno (cfr. per esempio, S. STEPHENS, *Peter Eisenman's vision for Berlin's Memorial to the Murdered Jews of Europe*, "Architectural Record", 7, 2005, pp. 120-127, in part. p. 127), un successo che sembra in parte contrastare con l'idea stessa di Eisenman di realizzare un luogo di meditazione e di raccogliemnto.

53) Si tratta degli architetti Wolfgang Göschel e Joachim von Rosenberg in associazione allo storico Hans-Norbert Burkert. Cfr. H. Seferens, *Der schmerzhaft Blick in den Spiegel, in Architektur in Berlin. Jahrbuch 1996*, Architektenkammer Berlin, Hamburg 1996, pp. 54-57 e G. SCHLUSCHE (ed.), *Architektur der Erinnerung. NS-Verbrechen in der europäischen Gedenkkultur*, Nicolai, Berlin 2006, p. 129.

54) Isabelle Engelhardt, in *A Topography of memory. Representations of the Holocaust at Dachau and Buchenwald in Comparison with Auschwitz, Yad Vashem and Washington, D.C.*, Peter Lang, Bruxelles 2002, assimila i luoghi di sterminio a cimiteri, contestandone talvolta l'accessibilità che genera un *holocaust-tourism* del tutto improprio, riservando invece ai musei il compito di una vera e propria rappresentazione storica totale.

55) A. M. SHANKEN, *Research on Memorials and Monuments*, cit., p. 168.

56) Cfr. *Vietnam center progressing*, "Veterans of Foreign Wars Magazine", nov.-dic. 2004.

57) S. K. FOSS, *Ambiguity as Persuasion: The Vietnam Veterans Memorial*, cit.

58) Alla seconda fase erano stati ammessi solo quattro gruppi. Oltre al vincitore: il gruppo Ann Beha Architects (Boston), il gruppo Architecture Research Office (New York), associato a vari altri, ivi compreso lo studio di Ove Arup, e la Michael Graves & Associates (Princeton e New York) collegato alla Appelbaum Associates (che poi ha vinto insieme a Polshek), alla Lord e ad altri.

59) Fondato a New York nel 1963 ed attualmente formato da circa 130 architetti, il Gruppo Polshek ha al suo attivo numerosi musei, fra i quali ricordiamo, tutti in collaborazione con la Ralph Appelbaum Associates, la Hall of Ocean Life, la Hall of Planet Earth, l'IMAX Theater, ed il Rose Center for Earth and Space, dentro l'American Museum of Natural History (New York, 2000, *National Honor Award for Architecture* 2002), il William J. Clinton Presidential Center (Little Rock, Arkansas, 2004, National Honor Award for Architecture 2006) ed il Museo delle News (o Newseum). Sono poi da segnalare

vari interventi al Brooklyn Museum, la New York Hall of Science (Queens, 2004), National Inventors Hall of Fame (Akron, Ohio, 1995). Il Gruppo Polshek si è altrimenti occupato dei temi che interessano queste note con il progetto del Mashantucket Pequot Museum and Research Center (Mashantucket, Connecticut, 1998, *National Honor Award for Architecture* 2000, cfr. J. LUSAKA e J. STRAND, *The Boom-And What To Do About It*, "Museum News", Nov.-Dic. 1998 e J. G. TRULOVE *Designing the New Museum: Building a Destination*, Rockport, Gloucester 2000), con quello del National Museum of the American Indian Cultural Resources Center (Suitland, Maryland 1999, commissionato dalla Smithsonian Institution ed allestito da Jeff Howard and Tracy Revis), con il National Museum of American Jewish History (Philadelphia, Pennsylvania), e con quello per il Verdun Peace Museum Competition (Verdun, Francia). Cfr. S. STRAUSS e S. SAWYER (eds.), *Polshek Partnership Architects*, Princeton Architectural Press, New York 2005.

60) Hargreaves Associates (*landscape design*), Robert Silman Associates, PC and Vanderwell Engineers.

61) La Ralph Appelbaum Associates, con studio a New York, Londra e Pechino, è considerata una delle maggiori firme mondiali nell'*exhibit design* fin da quando ha realizzato l'allestimento per l'American Natural History Museum di New York (in coll. con la Polshek Ass., 1998), tanto che oggi si parla di un autentico monopolio di questo studio nel settore degli allestimenti (cfr. B. A. MCKEE, *What he says it is: how Ralph Appelbaum built a monopoly in the field of exhibition design*, "Architecture (New York)", v. 91, 2 (2002), num. mon. *What is a museum?*, p. 62-65). Fra i numerosi altri importanti progetti, il Civil War Visitor Center di Richmond (Virginia, 2000), l'American Folk Art Museum di New York (2001), l'Indiana State Museum (Indianapolis, 2002), il National Prehistory Museum di Taiwan (Teitung, 2002), il Museum of Scotland (Edimburgo, 2003), il Barcelona Forum (2004), il William J. Clinton Presidential Center (Little Rock, Arkansas, 2004), il National Maritime Museum (Greenwich, Inghilterra 2005). La Ralph Appelbaum Associates ha inoltre affrontato temi drammatici come quello della Grande Guerra (Liberty Memorial Museum, Kansas City, 2002), quello dei diritti civili e dell'uccisione di Martin Luther King (National Civil Right Museum, espansione del Lorraine Motel ove King trovò la morte, Memphis, Tennessee, 2002) e l'olocausto (allestimenti dell'United States Holocaust Memorial Museum di Washington, 1993 e allestimenti dell'Holocaust Museum di Houston, Texas, in coll. con Mark Mucasey, 1996).

62) L'allestimento è stato realizzato all'interno di un edificio cilindrico progettato da DMR Architects (Lloyd Rosenberg ed Al.).

63) Con l'altrettanto celebre scultura di Bruce Lindsay.

64) NATIONAL PARK SERVICE, *Vietnam Veterans Memorial Center Site Selection and Design Guidelines*, October 6, 2005, doc. uff.

65) Vedi per esempio D. K. DIETSCH, *Mall sparwl poses issues*, "The Washington Times", 27.5.2006 ed altri articoli raccolti in *National Coalition to save Our Mall*, online. Sia Polshek che Appelbaum, coadiuvati dai loro paesaggisti Hargreaves Associates hanno risposto alle critiche in *Vietnam Interpretation Center Will Give Voice to Memorial* in "Architectural Record", 25.9.2006.

66) L'allestimento è stato realizzato all'interno di un edificio cilindrico progettato da DMR Architects (Lloyd Rosenberg ed Al.).

67) Con l'altrettanto celebre scultura di Bruce Lindsay.

68) NATIONAL PARK SERVICE, *Vietnam Veterans Memorial Center Site Selection and Design Guidelines*, October 6, 2005, doc. uff.

69) Vedi per esempio D. K. DIETSCH, *Mall sparwl poses issues*, "The Washington Times", 27.5.2006 ed altri articoli raccolti in *National Coalition to save Our Mall*, online. Sia Polshek che Appelbaum, coadiuvati dai loro paesaggisti Hargreaves Associates hanno risposto alle critiche in *Vietnam Interpretation Center Will Give Voice to Memorial* in "Architectural Record", 25.9.2006.

* Maria Clara Ruggieri Tricoli è Professore Ordinario di "Allestimento e Museografia" presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

MUSEI, SIMBOLI E METAFORE INDEFINITE

Rosa Maria Zito*

James E. Young, nella sua analisi sull' "emblemizzazione dell'Olocausto", ha evidenziato come, più genericamente, la necessaria difesa dell'identità nazionale sia possibile solo attraverso la memoria di ogni forma di sofferenza collettiva, anche se estremamente traumatica. Dal 1993, anno in cui si pubblicavano le sue ricerche, molti memoriali e musei ebraici o della Shoah sono sorti, in America ed in Europa, in seguito alla prima ondata di "architetture della memoria", concepite per l'elaborazione collettiva di un trauma che ancora oggi unisce trasversalmente molte nazioni, europee e non. Contemporaneamente, a Washington, stava per essere inaugurato lo United States Holocaust Memorial Museum, che riassumeva nelle sue forme e nei suoi significati l'incipiente "americanizzazione" di un fenomeno altamente simbolico, la distruzione deliberata di una cultura, atrocità contro la quale l'America voleva opporsi, per esaltare i valori civici di una nazione dove la forte presenza multietnica esigeva ancora una rivendicazione². Per ricucire i ponti con il passato e riappropriarsi della propria dignità di popolo, nella comunità ebraica cresceva diffusamente l'esigenza di "luoghi" dove non solamente l' "architettura-simbolo" doveva servire a commemorare le proprie perdite, ma dove l' "architettura-documento" avrebbe mantenuto sempre viva la comunicazione del ricordo, in modo che attraverso la storia si stabilisse quel legame con l'esperienza passata, necessario non solo alla conoscenza, ma alla comprensione e soprattutto alla "prevenzione".

Così come per ogni comunità è fondamentale il recupero e la valorizzazione di ogni antico sito, dove si conservino le tracce della sua storia passata, per una comunità come quella ebraica, privata storicamente della possibilità di riconoscersi in uno Stato unico, il museo ha assunto sempre più il ruolo di "luogo dell'identificazione e del ritrovamento", anche e soprattutto nella commemorazione della comune sofferenza. Dal 1948, dopo l'istituzione dello Stato d'Israele (annunciata simbolicamente presso il Museum of Art di Tel Aviv), si è consolidata la ricerca archeologica presso i siti d'epoca pre e post israelita, insieme al proliferare di musei dell'ebraismo. Oltre centocinquanta, sorti nel nuovo Stato, seguiti, dopo la caduta del regime sovietico e del muro di Berlino, da numerosi musei dedicati all'Olocausto, sparsi in tutto il mondo. Ogni singolo museo locale, concepito

per rinforzare il legame fra le numerose comunità ebraiche, ... *provide a source of ethnic and cultural identification*³, sostituendosi, ove necessario, all'assenza di un legame stanziale con il luogo. *Jews, no less than other American ethnic groups, began to reassert their national identity, turning no less than other groups to their memory of mass suffering*⁴.

La grande diffusione di nuovi musei dell'Olocausto nasce quindi anche in risposta ad un maggiore bisogno di identificazione e riconoscimento, rischiando paradossalmente, così come lo stesso Young avvisava, di trasformare un evento negativo nell'unico strumento di conoscenza "di massa" della cultura ebraica. Le successive realizzazioni di musei di fama mondiale, come il Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind (2001), o lo Yad Vashem di Moshe Safdie (2005), hanno risposto all'esigenza ravvisata da Young nel "bisogno" di un *altro genere di musei dell'ebraismo*⁵. Ciononostante, dopo la lezione di Washington, in ogni nuova esperienza progettuale sembrano riemergere alcuni elementi fondamentali del progetto di James Ingo Freed, rivelatosi pioniere nella trasposizione simbolica e metaforica dell'architettura dell'Olocausto. *We wanted an evocation of the incomplete*⁶, spiegava Freed, poiché solo attraverso il concetto di indefinito, di "astratto", si può aspirare alla comunicazione di un valore che sia comprensibile a tutti, soprattutto alle generazioni future, lontane dall'esperienza diretta della storia. Il progettista si riferiva alla definizione dell'architettura del museo di Washington, destinato ad assumersi la responsabilità di spezzare la quiete di un mito, la democrazia americana, per fornire risposta alle diverse esigenze delle comunità ebraiche e delle numerose minoranze etniche, espressioni di una nuova cultura dell'integrazione.

Sito nell'estremità occidentale del National Mall di Washington, dove la natura dei luoghi invita al movimento ed alla processione *piuttosto che all'occupazione dello spazio*⁷, l'edificio dello United States Holocaust Memorial Museum, perfettamente inserito nello skyline urbano della 14th e della 15th Street, rischia forse l'*invisibilità* ravvisata da Hélène Lipstadt nei memoriali originati dalla *critica operativa*, frutto dell'esperienza privata di un progettista⁸. È noto, d'altronde, come lo stesso James Ingo Freed abbia avvertito della ricercata "banalità"⁹ delle forme simboliche della sua architettura,

Gerusalemme, Yad Vashem: il lungo "camino" che attraversa lo Holocaust History Museum.





Washington, United States Holocaust Memorial Museum: vista attraverso il lucernario della Hall of Witness.

Washington, United States Holocaust Memorial Museum: la Tower of Faces.



che doveva consentire la massima libertà di interpretazione, come risposta al diritto di ciascun membro della comunità, ebraica e non, di ricordare diversamente il passato. Inoltre, l'acceso dibattito politico, filosofico e teologico, attivatosi inevitabilmente già nei primi anni Ottanta con la proposta dell'amministrazione Carter¹⁰, rifletteva, allora come oggi, la sensibilità collettiva nei confronti di un dramma che coinvolge, a differenti livelli, ogni singola nazione¹¹.

Paradossalmente, di fronte alla molteplicità delle richieste (generate dalle esperienze personali dei singoli gruppi chiamati a decidere, dai diversi progetti politici e da più che lecite ambizioni di rivincita), la risolutezza con cui Freed ha "imposto" la sua malinconica *evocazione dell'incompleto*, come chiave di lettura del luogo/evento (a dispetto delle numerose *battaglie perdute*)¹², contrasta con la ragione stessa di ogni memoriale, che risiede nell'identificazione della comunità che lo vive. È altrettanto vero però che non esiste progetto in grado di accontentare simultaneamente le diverse esigenze di chi lo promuove, e forse, alla fine, il riconoscimento costante dell'intera comunità americana basta per "assolvere" il progettista da ogni accusa di *personalizzazione* della risposta¹³.

Nel contesto altamente simbolico e patriottico dei più noti monumenti e memoriali nazionali, fra le figure dei soldati americani riflesse nel lungo muro di granito grigio del Korean War Veterans Memorial (Cooper Lecky Architects, 1995) e la lama spettrale di quel lucido archivio granitico che è il Vietnam Memorial (Maya Lin e Cooper Lecky Architects, 1982)¹⁴, il nuovo edificio museale non avrebbe dovuto sovrastare, con il peso della monumentalità di cui si faceva carico, il rassicurante minimalismo degli altri memoriali, né la compatta austerità delle architetture limitrofe, concepite come massima espressione della democrazia americana. Nella scelta fra un inopportuno eccesso di aulicità, un quanto meno sgradevole simulacro del nazismo o, peggio, un edificio totalmente neutrale, manifesto, come Joan Branham ha evidenziato¹⁵, di un'architettura contemporanea incapace di incarnare significati e responsabilità civiche, Freed ha optato per un linguaggio formale, comune ma estremamente riconoscibile e simbolico, riuscendo nell'ambivalente strada della contestualizzazione a creare le giuste sinergie tra preesistenze e progetto comunicativo. In quanto museo e memoriale dell'Olocausto e non dell'Ebraismo, all'edificio spetta l'arduo compito di narrare l'inenarrabile, muovendosi lungo la sottile linea di confine fra la *sollecitazione alla memoria e la sua sostituzione*¹⁶. Esso quindi nasce per restituire alla comunità la possibilità di immedesimarsi nel trauma¹⁷, che oggi, come sottolinea Richard Patterson, prende il posto della tragedia in quanto modello di valori sociali, poiché *it is no longer the symbolic-mythic that anchors social cohesion, but the traumatic*¹⁸.

Nella semplicità geometrica del lotto, stretto e lungo, l'insieme dei volumi del museo è caratterizzato da una straordinaria manipolazione dei materiali di rivestimento, che mimetizza perfettamente nel contesto urbano l'edificio di Freed: edificio che appare sia come memoriale in pie-

tra calcarea, sia come una reiterazione di "luoghi", comuni nel paesaggio nazista, dove il mattone cotto dai fumi dei forni contraddistingue la *texture* della memoria; edificio i cui volumi, all'apparenza classicheggianti, vengono rinnegati da un uso simbolico e mediatico degli elementi architettonici. Così, infatti, l'ingresso aulico che contraddistingue il prospetto sulla 14th Street avvolge, nella vertiginosa vacuità del bianco muro circolare, due distinte porte, ingabbiata in quelle che costituiscono le prime strutture metalliche del percorso museale, costringendo il pubblico sin dall'inizio al confronto con l'incertezza della scelta, un *leit motiv* del racconto architettonico. La definizione delle aperture, delle altezze e dei materiali risente della vicinanza al Bureau of Engraving and Printing, un edificio neoclassico dall'aspetto austero. Appena superate le false finestre del prospetto, tradotte in un puro gioco di ombre e luci proiettanti una gigantesca gabbia sul muro retrostante, il linguaggio tradizionale si dissolve in un volume sospeso, puro nelle forme e nel decoro: una sorta di ponte, la cui simbologia risulta ancora indecifrabile rispetto alla chiarezza formale che ci attende all'interno.

Sempre sulla 14th Street, la presenza imponente dell' Auditors Building sembrerebbe aver costretto al ripiego verso un altro materiale, il mattone d'argilla, tipico degli edifici vittoriani ma altrettanto familiare alla memoria dei luoghi del nazismo, ancora più drammatica se associata alla realizzazione dei forni crematori e dei camini. Lungo il prospetto che fiancheggia l' Auditors Building, il rosso bruciato del mattone tratteggia quindi una serie di volumi, i quali, nell'accostarsi mimetico alle sagome del vicino edificio, rivelano inaspettatamente uno dei riferimenti principali del progetto di Freed: la torre d'ingresso al campo di Birkenau, stilizzata, ripetuta, tradotta in metafora della "porta", di un ingresso senza ritorno, dove l'arco ribassato che la caratterizza diventa una fessura sottile, un lucernario.

Ritorna l'ambiguità della scelta nell'offerta di un secondo ingresso, quello sulla 15th Street, meno nobile e, forse, più coerente con il messaggio autentico del progetto, accanto al quale prorompe il volume, distaccato e quasi autonomo, della *Hall of Remembrance*. Quest'ultima si presenta come un solido a pianta esagonale, un prisma le cui pareti in realtà sono trattate singolarmente, quasi come delle lame separate da una traccia di luce, riproponendo il concetto originario di muro come elemento divisorio. Una cornice in pietra calcarea circonda il volume all'apparenza classico, ricucendolo in un dialogo urbano dove la felice coincidenza fra architettura e funzione restituisce la serenità e l'armonia del contesto. Il ricorso al calcare rappresenta una delle "battaglie perdute", che ha costretto Freed a mascherare il richiamo alle finestre murate dei ghetti¹⁹, originando quella *fractured connection to the city line* individuata da Adrian Dannat, dove *wath at first appears harmonious, an exercise to delight contextualists, begins to display its incongruity. Such tension is produced by exactly an emphasis on congruity, exaggerated conservatism bordering the uncanny*²⁰. Cornici esagerate, portali fuori misura, aperture rinnegate, pilastri non funzio-

nali, ed infine la stessa facciata principale, il cui doppio registro spiazza, inganna il visitatore non attento al dettaglio, nella cura del quale l'architetto si è ancora una volta dimostrato maestro.

Un terzo materiale, l'acciaio, non sfugge alla definizione della simbologia complessiva che identifica il progetto di Freed: l'acciaio è il materiale delle porte dei forni crematori, delle corvette d'avvistamento, delle schermature delle finestre attraverso cui la luce dei fari controllava ogni movimento, delle lampade esterne dei ghetti e dei campi di concentramento. L'intelaiatura metallica che rinforzava i forni in mattoni, stressati dal troppo uso, sembra aver turbato l'animo del progettista più d'ogni altra immagine, determinando un motivo ricorrente in ogni dettaglio architettonico, dal *V shaped motif* delle porte nella Hall of Witness, all'imponente graticcio metallico del lucernaio sospeso su quest'ultima, che proietta un groviglio di ombre taglienti e minacciose sulle sue pareti, restituendo la netta sensazione di un carcere. Due muri paralleli, rovinati dall'usura di un tempo indefinito, costituiscono lo scenario principale di questo memoriale-museo, misto fra spazio pubblico e privato: le lampade metalliche, gli archi ribassati e le trame intelaiate di acciaio nero, bruciato dal fumo, la luce che spiove dalle inferriate delle finestre ed infine, al di sopra di tutto, le sagome dei ponti sospesi che traggurano le pareti alte dei muri, trasformati in torri schiacciate e opprimenti. Flussi di ombre si muovono al di sopra dei passanti: sono le figure anonime di uomini, donne e bambini, in realtà gli stessi visitatori del museo, ormai partecipi di questa travolgente sinergia di emozioni. Le loro ombre sono filtrate dagli appositi solai in vetrocemento dei quattro ponti siti al quinto livello, destinato alla ricerca, e dei due doppi passaggi, che ricuciono il senso del percorso museografico.

I ponti rappresentano un'altra reminescenza, una delle "forme banali", immediatamente riconoscibili nella rievocazione del passaggio che chiudeva gli abitanti del ghetto di Varsavia, ovvero nella metafora dell' "isolamento". Questa è l'interpretazione lasciataci scritta dallo stesso Freed, il quale però nel contempo si dichiara riluttante al ricorso eccessivo alla metafora, che, a suo dire, corre il rischio di "non essere compresa nello stesso modo dagli altri"²¹. Ecco la ragione di un uso ricorrente del simbolo, preferito per la maggiore libertà di associazione mentale e per il molteplice livello di lettura da esso derivanti, in grado di attivare processi mnemonici personali e differenti in ciascun visitatore. Il progetto comunicativo dell'apparato architettonico concepito da Freed non si può scindere quindi dal processo identificativo, innescato strategicamente dall'*Identity Card Project*²², che rende l'opera nel suo insieme un *capolavoro pedagogico*²³, un'architettura completa dove "l'involucro esterno è intimamente connesso ed originato dal contenuto interno"²⁴.

Sebbene, come avviene nella maggior parte dei musei dell'Olocausto, lo strumento principale della narrazione è l'immagine della tragedia, la sua fotografia (nel senso letterale del termine), in questo caso si può affermare che una "regia" coinvolgente, combinando la tecnica del

documentario con l'effetto psicologico nella percezione del dolore di freudiana memoria²⁵ e la materializzazione delle emozioni negli oggetti reali, ha messo in atto un'esperienza al limite della drammaticità di un transfert fra vittima/visitatore. Dall'idea di un *three-dimensional multi-media approach*, auspicato dal primo direttore del museo, Jeshajahu Weinberg, si è giunti alla messa in scena di un vero e proprio set cine-teatrale, diretto da Martin Smith, noto regista indipendente di documentari storici, e realizzato dallo studio Ralph Appelbaum Associates di New York, già autore di numerosi allestimenti museali della stessa natura. Il progetto della *Identity Card* si basa sull'effetto psicologico dell'interscambiabilità tra identità soggettiva-oggettiva, tramite l'atto squisitamente teatrale dell'immedesimazione. Il rilascio di una carta di identità, con la foto-tessera di una vittima dell'Olocausto, della stessa età e sesso del visitatore, diventa il suo lasciapassare. In tal modo il soggetto/visitatore viene trasposto in un'esperienza assolutamente personale, unica e non condivisibile, una sorta di seconda vita, parallela agli eventi narrati e descritta nello stesso documento in ogni passaggio fondamentale, sino al suo epilogo.

For the dead and the living we must bear witness: con questo invito, stampato sul documento, si viene introdotti nel viaggio nella memoria, attraverso i luoghi che la memoria stessa, semantica o eidetica²⁶, ritrova immediatamente nell'immagine spaziale della Hall of Witness, posta al piano terra, nei suoi dettagli architettonici e compositivi, nel contrasto dialettico tra la luce fredda e notturna dei ponti metallici e il calore ambiguo della luce, sin troppo gialla, filtrata dalle inferriate o spiovente sulle pareti rosse. Il mattone invecchiato e selezionato con cura ritorna all'interno come elemento costruttivo fondamentale del progetto di Freed, qualificante anche la narrativa del progetto museografico. Lo spazio pubblico, il memoriale, percorribile senza interferire con la dimensione privata del museo, costituisce un *unicum* con quest'ultimo e lo interseca senza sovrapporsi. Piano terra e piano interrato (il *Concourse level*), che ospita allestimenti contemporanei, servizi pubblici e il Meyer Hoff Theater, rappresentano quel monumento alla memoria che introduce e conclude il percorso museale, distinto e percorribile ai piani superiori. Con la carta di identità in tasca è possibile entrare negli ascensori monolitici, attraverso pesanti portoni d'acciaio, e lentamente essere introdotti in una delle tragedie più grandi della storia, da osservatori-protagonisti. Venti secondi circa di attesa claustrofobica, nel buio del filmato girato dai soldati americani, che esclamano, sconvolti al loro ingresso nei campi di concentramento: *You can't imagine. Things like that don't happen. Un effetto iniziatorio straordinario*, apprezzato anche dalla critica più severa, che nella seria analisi di Hélène Lipstadt aveva intravisto il rischio di una *crystallizzazione* della difficile risposta di un museo-memoriale dell'Olocausto. La stessa storica, infatti, riflettendo sul concetto di incompatibilità fra l'esperienza privata del progettista e la "memoria raccolta" della comunità, accetta di buon grado il nazionalismo americano dell'introduzione (dove l'America libe-



Washington, United States Holocaust Memorial Museum: la Hall of Remembrance.

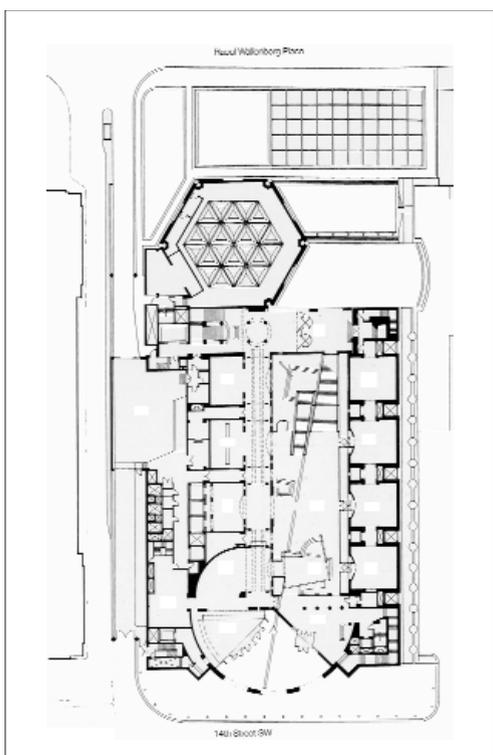
Washington, United States Holocaust Memorial Museum: illuminazione notturna che rievoca i "luoghi" dell'Olocausto.





Washington, United States Holocaust Memorial Museum. Da destra: la Hall of Witness; i nomi delle città distrutte, incise sui vetri del ponte sospeso sulla Hall of Witness; l'ingresso sulla 14th Street.

Washington, United States Holocaust Memorial Museum: planimetria del piano terra (da A. Dannant).



ratrice annuncia il suo impegno a debellare ogni futuro genere di sterminio)²⁷, per la qualità intrinseca del progetto museografico complessivo. Progetto che dell'immagine fotografica sfrutta la potenzialità mediatica, enfatizzata nel passaggio dal bianco e nero al colore, accostando la capacità documentaria del reportage di immagini al potere "semioforo" delle cose vere²⁸. La sensibilità del regista traspare nell'essere consapevole della manipolazione e della relativa incompletezza del mezzo mediatico: *The irony is that I don't trust the medium of documentary photography at all, ... I do, however, think that the only way to handle the event is via a documentary approach. But I don't believe either documentary films or photographs alone can do it. It was important to establish the physical reality of the Holocaust...*²⁹

Giunti al quarto livello, le porte degli ascensori si aprono sulla gigantografia in bianco e nero di una truppa americana, che scopre, incredula, i corpi calcinati nel campo di concentramento di Ohrdruf. Ad essa segue un monitor, con la proiezione di un analogo filmato, girato da George Stevens³⁰, mentre, alla fine del muro, la piccola fotografia a colori di un sopravvissuto da Buchenwald interrompe strategicamente la retorica del *black-and-white documentary*, introducendo al tempo presente. Di fronte alla trasparenza del messaggio nazionalistico, Andrea Liss preferisce porre l'accento sulla grande difficoltà, affrontata da Smith, nell'individuazione stessa di un palinsesto, da raccontare successivamente fra le responsabilità e le difficoltà derivanti dal ricorso alla documentazione fotografica. Di fronte al rischio di "estraniazione", motivato da una narrazione cronologica e didattica inevitabilmente lunga e carica di informazioni, ancora una volta la personalizzazione dell'esperienza, grazie alla doppia identità del visitatore, *break down the history of Holocaust into [...] human terms*³¹.

L'epoca pre-nazista e l'Europa multiethnica, sino al *Nazi-Assault* (1933-1939), seguono questa sorta di epilogo, trasposto all'inizio del racconto. Il primo ponte "liberatorio", sospeso sulla grande hall d'ingresso, conduce al corrispondente livello delle torri, tra bagliori improvvisi che lasciano leggere con difficoltà i nomi delle città devastate dal nazismo, incisi nelle pareti vetrate. La trasparenza assoluta di queste strutture leggere evoca un razionalismo latente,

la cui funzione catartica viene però immediatamente messa in crisi dalla sequenza drammatica dei nomi, dall'immagine caotica e disorientante dei numerosi percorsi visti dall'alto, o ancora dall'angosciante sensazione dell'essere "controllati". I volumi schiacciati delle torri, appena accennate con un semplice gioco di rientranze, rispondono alla loro funzione spaziale trasformandosi in lunghi camini, attraversati da un ponte strutturalmente autonomo che conduce, tra accatastamenti di oggetti realmente appartenuti alle vittime, alla nota *Tower of Faces*. In questa *metaexhibition* oltre mille fotografie ritraggono la vita quotidiana della comunità ebraica di Ejszyski³², colta nei fotogrammi laminati sospesi lungo pareti inclinate: un *Yisher biher* (Libro della Memoria) tridimensionale, scritto per immagini nella fulgine cadente dalle pareti immaginarie di un camino. Il prologo ambiguo di una triste storia, ancora non dispiegata. La serenità che traspare nei ritratti di una piccola comunità, perfettamente inserita nella cittadina lituana, ma ancora ignara del suo tremendo futuro, spiazza infatti il visitatore: scendendo al terzo livello, la drammaticità della sezione dedicata alla *Final Solution* 1940-44, chiarisce il dubbio e rivela il perché della precedente visione. Al termine di un viaggio emotivamente scomodo, nell'oscurità palpabile di un allestimento a metà strada fra realismo e reportage giornalistico, ritorna la luce accecante del ponte, che questa volta reca, incisi nei vetri, i nomi delle vittime dell'Olocausto. Successivamente, tornano i loro volti, ancora una volta quelli di Ejszyski, questa volta con la consapevolezza postuma della loro ingiustificabile scomparsa. La cascata di ritratti, inclinata, continua dall'alto a percorrere l'intera *Tower of Faces*, percepibile nella superficie traslucida del solaio del ponte che l'attraversa. Un acuto rumore metallico interrompe il silenzio della Torre: attraverso una scala, appositamente progettata in acciaio, i passi del pubblico, che scende al secondo livello, risuonano dentro e fuori il museo, rievocando altre memorie.

Architettura, allestimento, oggetti: tutto partecipa alla restituzione emotiva dell'evento. Sia l'edificio di Freed che l'allestimento di Smith ed Appelbaum rispondono all'esigenza narrativa, alternando con astuzia materiali strutturali e di rivestimento (come il legno, la moquet, i mattoni, il granito, l'acciaio), per sfruttarne le pro-



prietà e le qualità sensoriali, combinate con quelle degli oggetti esposti.

Oltrepassando il secondo ed ultimo livello dell'esposizione permanente, dedicata al *Last Chapter*, il Dopoguerra del *Bearing witness* 1945, un'anticamera circolare introduce alla Hall of Remembrance, l'atto conclusivo e finalmente liberatorio, il luogo simbolico dove l'uomo si riconcilia con la religione. Materiali e forme geometriche riacquistano chiarezza, limpidezza, luce, tranquillità: una stanza dove regna la fiamma eterna dell'amore divino. Qui il silenzio e la luce sono infatti i protagonisti assoluti. Il simbolo, la stella di Davide, si ripete in ogni dettaglio: dalla geometria della pianta, al disegno del pavimento, al dettaglio delle pareti che si spezzano negli angoli giustapposti frantumando la stella in triangoli, al numero sei, che si ripete nelle lastre granitiche dedicate ai sei campi di concentramento, nei sei muri, staccati tra loro da improvvisi raggi di luce.

La riservatezza del momento è enfatizzata nella creazione di uno spazio centrale assolutamente vuoto e minimalista, anche nei materiali: il calcare beige del pavimento, la purezza del cemento a vista delle pareti, il granito delle lastre monolitiche, dove la fiamma delle candele simboleggia la speranza. Le geometrie pure, evidenziate negli elementi architettonici e nella loro composizione, non danno luogo ad una forma classica, pur tuttavia rievocando una sorta di battistero a pianta esagonale³³. La stessa sezione architettonica del volume, esternamente ancora più classicheggiante per rispondere alle esigenze del contesto edilizio circostante, in realtà rivela la sua analogia con le pareti inclinate di un camino, abbandonando ogni possibile riferimento tipologico.

Una galleria, una finestra traforata in granito nero, che proietta l'ombra di un'inferriata sul pavimento e, infine, una scala monolitica riconducono alla Hall of Witness. La stessa scala, ripiegandosi sulla "brutale semplicità"³⁴ della scultura di Richard Serra³⁵, che crea ulteriore scompiglio al già articolato percorso, giunge al *Concourse Level*. Qui emerge con evidenza il contributo decisivo delle scelte progettuali di Freed, nel ricorso al mattone cotto e bruciato, nell'illuminazione artificiale con le lampade metalliche, nella realizzazione di portoni in acciaio, che separano le aule didattiche, sino al taglio diagonale del pavimento superiore della

Hall, che lascia spiovere una lama di luce dall'alto. Dedicato alle mostre temporanee, questo spazio diventa l'ultimo e più triste momento del ricordo, la commemorazione delle vere vittime, i bambini. Un lungo corridoio con una serie di pannelli, dove ogni singola piastrella riporta il disegno di un bambino, è contrassegnato da una frase, scritta sul muro, *The first to perish were the children... From these a new dawn might have risen*.

La giusta conclusione dell'allestimento permanente, in mostra al primo livello, intitolato "Daniel's Story: Remember the Children", dedicato al pubblico giovane e prodotto dall'interazione tra ogni sorta di professionista delle problematiche infantili, psichiatri, educatori e museografi.

Di notte, sui muri lastricati della Hall of Remembrance, lungo la 15th Street, accanto alla poesia che descrive la scultura di Joel Shapiro dal titolo "Loss and Regeneration"³⁶, recentemente sono state proiettate alcune fotografie dei bambini del Darfour. Il dramma contemporaneo che sta vivendo questa popolazione africana è infatti oggetto d'interesse del museo, che tra i suoi principali obiettivi si è sempre prefisso di combattere ogni forma di eccidio.

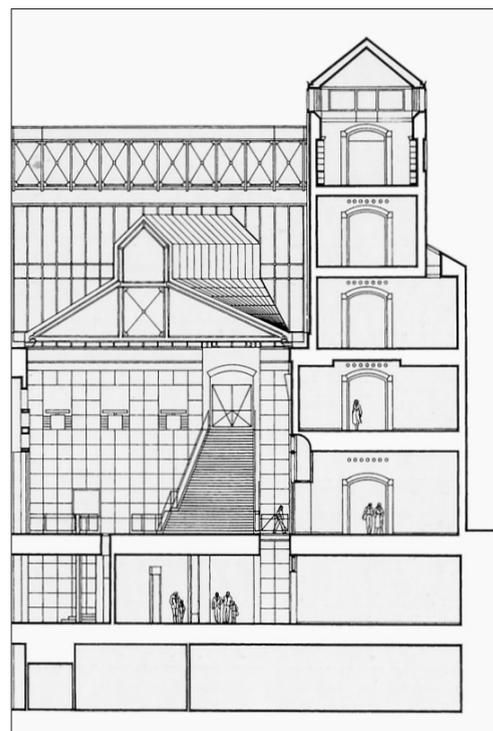
Sensibilizzare l'opinione pubblica rappresenta uno dei possibili mezzi, e di conseguenza, anche i muri diventano testimoni dell'attualità: l'iniziativa dal titolo *Our walls bear Witness* rientra in un complesso meccanismo di interazione tra politica, museo e comunità pubblica, dove il nazionalismo di questa istituzione³⁷, definita dallo stesso Young come il simbolo della *self-idealization* americana, cede il passo al ruolo strategico dell'informazione e della prevenzione, anche attraverso la sola conoscenza³⁸.

Nel suo significato più profondo di *antimemorial*, ovvero di atto necessario al riconoscimento e all'elaborazione di una propria responsabilità, prima che luogo di identificazione per la comunità ebraica questo museo è il simbolo dell'americanizzazione globale dell'ebraismo, ovvero della *gradual integration of Holocaust memory into American civic culture*. Ciononostante, l'informazione prevale sulla contestualizzazione del messaggio, lasciando che, per usare ancora una volta le parole di James E. Young, *every visitor will bring a different experience to the museum, as well as a different kind of memory out of it*³⁹.



Washington, United States Holocaust Memorial Museum. Da sinistra: l'audio theater, davanti alla fotografia dell'ingresso ad Auschwitz-Birkenau; un autentico vagone ferroviario con, sullo sfondo, fotografie della "Selection of Hungarian Jews"; gli ascensori in acciaio che salgono al quarto livello.

Washington, United States Holocaust Memorial Museum: sezione sulla Hall of Witness (da A. Dannant).



NOTE

- 1) J. E. YOUNG, oltre ad insegnare *Judaic Studies* alla University of Massachusetts, Amherst, è tra i più noti storici del fenomeno. Il testo cui facciamo riferimento è *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London 1993.
- 2) Michael Berenbaum, direttore del progetto per il Museo di Washington, per primo si espresse in termini di "Americanization of the Holocaust", parlando in nome di una strumentalizzazione del fenomeno utile alla prevenzione di simili azioni compiute nel passato nei confronti delle numerose minoranze etniche, in difesa delle quali l'America doveva assumersi responsabilità passate e future. James E. Young, nel riportare la posizione di Berenbaum, ha correttamente sottolineato il ruolo strategico di chi commenta e comunica la storia, determinandone le differenti letture, l'importanza del dove e del come questa comunicazione avviene, ovvero del contesto, dell'architettura e delle loro relazioni. Cfr. J. E. YOUNG, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, cit. pp. 337 ss.
- 3) G. COHEN GROSSMAN, *Jewish Museums of the World*, Hugh Lauter Levin Associates, China 2003, p. 34.
- 4) J. E. YOUNG, cit., p. 348.
- 5) IBIDEM, p. 349.
- 6) L'architetto ha spiegato le ragioni del suo progetto nel 1989 in un articolo dal titolo *The United States Holocaust Memorial and Museum*, pubblicato in "Assemblage", 9 (1989), pp. 59-79. Un breve estratto è stato inoltre pubblicato da J. MURPHY in *Memorial to Atrocity*, in "Progressive Architecture", 2 (1993), pp. 60-73, articolo da cui sono tratte le nostre citazioni.
- 7) Uno studio del luogo, tra i più venerati dalla popolazione americana, è stato fatto da C. ZAPATKA, nell'articolo *La pace del Western Mall. Recent War Memorials a Washington*, pubblicato in "Lotus", 93 (1997), alle pp. 64-75, da cui è tratta la citazione. Si legga inoltre l'interessante analisi della storica H. LIPSTADT, in *Monumenti commemorativi a Washington D.C.*, "Casabella", 586-587 (1992).
- 8) Si veda la lucida analisi della critica contemporanea alla nascita del museo, fatta da H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, in "Casabella", 606 (1993), pp. 39-41.
- 9) J. MURPHY, cit., p. 65.
- 10) Il museo è di fatto un museo nazionale, voluto direttamente dal Congresso, che ha destinato alla sua edificazione un lotto adiacente al Mall ed ai monumenti nazionali più importanti, come il Jefferson Memorial ed il Washington Monument. Le numerose sollecitazioni del comitato di controllo, la *Fine Arts Commission*, e del Consiglio, spinsero Freed a modificare la monumentalità iniziale di alcuni elementi del progetto, per adeguare la sua immagine al contesto edilizio circostante. Cfr. H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, cit.
- 11) G. COHEN GROSSMAN, op. cit., pp. 306-311.
- 12) J. MURPHY, op. cit., in part. alle pp. 65 e 67.
- 13) H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, cit.
- 14) *Infra*, M. C. RUGGIERI TRICOLI, "Memoria, Memoriali, Musei".
- 15) J. BRANHAM, *Mapping tragedy in the US Holocaust Memorial Museum*, in "Architectural Design", v. 70, 5, (2000), pp. 54-59.
- 16) J. BRANHAM, cit., p. 55. Sull'impossibilità di spiegare l'Olocausto si vedano anche le accurate riflessioni di Elie Wiesel, scrittore e premio Nobel per la Pace, sopravvissuto all'Olocausto, nel suo breve saggio dal titolo "Remembering", in J. OCKMAN, M. SAFDIE, A. SHALEV, E. WIESEL, *Yad Vashem. Moshe Safdie - The Architecture of Memory*, Lars Müller Publishers, Baden 2006, pp. 126-129.
- 17) Si veda anche l'analisi seguita da M. C. RUGGIERI TRICOLI, nel volume *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra, Milano 2000, in part. alle pp. 13-44.
- 18) R. PATTERSON, "Introduction to the Holocaust Section", in IDEM, *The tragic in architecture*, "Architectural Design", v. 70, 5, (2000), p. 53.
- 19) H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, op. cit., p. 41.
- 20) A. DANNAT, *United States Holocaust Memorial Museum. James Ingo Freed*, Phaidon, London 2002 (al paragrafo "The site").

- 21) Da un estratto dell'articolo pubblicato in "Assemblage", 9 (1989), in J. MURPHY, cit., p. 65.
- 22) A. LISS, "The Identity Card Project and the Tower of Faces at the United States Holocaust Memorial Museum", in D. PREZIOSI, C. FARAGO (eds.), *Grasping the World. The idea of museum*, Ashgate, Haldershot 2004, pp. 735-758.
- 23) H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, cit., p. 39.
- 24) J. BRANHAM, cit., p. 55, che cita letteralmente "an external shell intimately connected to and dictated by internal matter".
- 25) Si veda a tal riguardo la profonda analisi del fenomeno, trasposto nel progetto del museo, fatta da A. LISS, "The Identity Card Project and the Tower of Faces at the United States Holocaust Memorial Museum", cit.
- 26) L'argomento è stato analizzato in tutti i suoi risvolti da M. C. RUGGIERI TRICOLI, nel volume *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, cit.
- 27) Se, come riporta l'autrice, gli americani avevano liberato molti campi di sterminio e contribuito a "mettere a nudo l'orrenda verità", il passo successivo, evidente nella morale dell'allestimento museografico, corrisponde ad un impegno nell'accettazione delle proprie responsabilità, nella comprensione dell'evento attraverso il suo studio, ed il conseguente impegno sociale per il futuro. Cfr. H. LIPSTADT in "The United States Holocaust Memorial and Museum" e i critici, cit., p. 40. La stessa autrice nota alcune citazioni, tra cui quella da noi riportata, dello storico J. E. YOUNG, riferendosi all'opera dal titolo *The Texture of Memory; Holocaust Memorial and Meanings*, cit.
- 28) M. C. RUGGIERI TRICOLI, nel volume *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, cit.
- 29) Estratto da un'intervista di A. LISS al regista Martin Smith, fatta nell'Agosto 1990, ripubblicata dallo stesso autore nell'articolo "The Identity Card Project and the Tower of Faces at the United States Holocaust Memorial Museum", cit., a p. 738.
- 30) Noto regista e produttore americano, autore, fra gli altri, del film *The Anne Frank Story* (1959).
- 31) A. LISS, "The Identity Card Project and the Tower of Faces at the United States Holocaust Memorial Museum", cit., a p. 740.
- 32) Città della Lituania, dove una consolidata comunità ebraica risiedeva da oltre nove secoli. Dopo l'assalto delle truppe naziste, dei circa tremilacinquecento membri solo ventinove sopravvissero al massacro. Tra questi, la famiglia di Yaffa Eliach, oggi docente di Studi Ebraici al Brooklyn College, che ha donato al Museo parte della sua re-collection di fotografie (oltre cinquemila raccolte negli anni dopo la Shoah tra i parenti delle vittime) per la "scrittura" del suo Libro della Memoria. Notizie tratte da A. LISS, "The Identity Card Project and the Tower of Faces at the United States Holocaust Memorial Museum", cit., pp. 747 ss.
- 33) La potenza simbolica di questo volume, nel momento in cui il museo veniva aperto al pubblico, non poteva ancora venire percepita, al punto da passare talvolta in secondo piano rispetto all'immediata crudeltà delle immagini della Hall of Witness, in grado di suscitare forti emozioni nella critica contemporanea. La definizione sfuggente di Mario Pisani rivela infatti la grandiosità di un progetto complesso e impossibile da controllare nelle sue infinite sfide. Cfr. M. PISANI, *Il Museo dell'Olocausto a Washington. The United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C.*, in "Industria delle costruzioni", 265 (1993), pp. 28-37, in particolare alla p. 28.
- 34) A. DANNAT, *United States Holocaust Memorial Museum. James Ingo Freed*, cit.
- 35) Richard Serra ha lavorato anche con Peter Eisenman al Memoriale di Berlino.
- 36) La poesia, scritta da un bambino del ghetto cecoslovacco di Terezin, accompagna l'opera, dedicata ai bambini dell'Olocausto. La scultura di Shapiro, insieme a "Gravity" di Richard Serra, al muro di Sol LeWitt, intitolato "Consequence", e al "Memorial" di Ellsworth Kelly, rappresenta il contributo dell'arte contemporanea alla commemorazione dell'Olocausto, studiato fra gli artisti stessi, un'apposita commissione e l'architetto del museo.
- 37) Lo United States Holocaust Memorial Council, creato attraverso un atto pubblico dal Congresso, nel 1980, ha infatti il compito di mantenere vivi nella nazione ame-

ricana il ricordo e il rispetto di ogni forma di commemorazione dell'Olocausto. In particolare, il museo è stato inaugurato dal presidente Clinton il 23 Aprile 1993, durante la settimana della Commemorazione, istituita dal Consiglio nel periodo a cavallo con lo *Yom Hashoah*, la corrispondente ricorrenza ebraica. Cfr. A. DANNAT, *United States Holocaust Memorial Museum. James Ingo Freed*, cit.

38) Scopo del Museo è anche il rappresentare l'istituzione nazionale atta a documentare, studiare e interpretare la storia dell'Olocausto.

39) J. E. YOUNG, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, cit., p. 347.

* Rosa Maria Zito è Dottore di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi e professore a contratto di Architettura degli Interni presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Washington, United States Holocaust Memorial Museum: la scala che scende al Concourse Level, dove l'architettura di Freed rivela tutta la sua natura simbolica, nelle forme, nei materiali e nella cura del dettaglio.



LA MUSEALIZZAZIONE DELLE ROVINE A GISACUM, FRANCIA

stoà

Aldo R. D. Accardi*

Il panorama europeo è quello che offre una maggiore varietà nelle politiche di valorizzazione culturale, nelle quali è chiaramente riconoscibile quel filone etnoantropologico¹ della scienza museografica ed archeologica che contrassegna i principi di “presentazione dell’archeologia” distintivi delle antecedenti teorie museologiche del Nord-Europa, ora assorbite dalla *Nouvelle Archéologie* e dalla *Nouvelle Muséologie*. Tali teorie, in linea con i proponenti dell’ICOM e dell’ICOMOS, suggeriscono una restituzione didattica ed identitaria del patrimonio archeologico alla propria comunità e al proprio ambiente. Soprattutto in Francia, fino ad un recente passato, la scuola archeologica ha privilegiato la ricerca intorno ai siti archeologici più spettacolari², trascurando ad esempio il potere rievocativo di installazioni minori, urbane ed agricole, tra le quali svariate *villae* gallo-romane, oggi tenute in grande considerazione per l’intrinseca attitudine a documentare l’influenza romana sull’autoctona struttura sociale e non più unicamente per l’originalità costruttiva o per l’indiscusso pregio architettonico. Questa attenzione alla “sfera sociale” scaturisce dall’attuale disciplina archeologica, il cui argomento centrale è proprio la relazione tra i comportamenti umani delle società passate e la cultura materiale che è sopravvissuta loro in differenti luoghi del pianeta e a differenti epoche. Oggi il campo dell’archeologia tende ad abbracciare la totalità delle culture, attraverso il complesso delle loro tracce materiali³.

Prendendo in esame la situazione francese all’epoca della conquista romana, si ricorda che la Gallia si trova ad accettare un nuovo sistema di vita, ossia ad aderire, più o meno forzatamente, alla cosiddetta romanità⁴, dando così origine ad una civiltà “ibrida”, oggi definita “civilisation gallo-romaine”⁵. Un binomio foggiano per descrivere l’incontrovertibile romanizzazione degli insediamenti celtici, ma principalmente per rimarcare – contrariamente a quanto è accaduto nella vicina Germania, la cui odierna comunità si ritiene diretta erede dei “progenitori romani” – la persistenza della componente sociale celtica, sopravvissuta all’invasione romana e tramandata fino alle generazioni presenti. Eppure James Bromwich, studioso della London Guildhall University, con il suo *The Roman Remains of Southern France*⁶, redatto al termine del suo viaggio nelle regioni meridionali della Francia, sostiene che l’atmosfera respi-

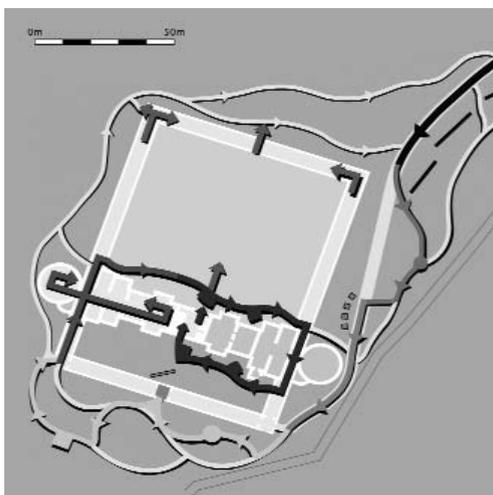
rata presso alcuni siti esclusivamente romani contribuisce alla percezione di “un senso immediato del passato”, da lui stesso ravvisato di fronte al Pont du Gard o, più vividamente, davanti al tempio di Vernègues, entrambi considerati “luoghi ‘ideali’ per la contemplazione delle rovine”⁷. Una posizione che per certi aspetti assomiglia al pensiero di Chateaubriand, il quale – in un passo del celebre *Génie du Christianisme* (1802) – sostiene che *tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine*, mossa da un sentimento del sublime destato dal contrasto fra la nostra condizione umana e la caduta dei grandi imperi. In effetti le rovine presenti in Europa, vestigia di un passato ancora presente, sono strettamente collegate ad un evento che ha segnato indelebilmente la memoria culturale dell’Occidente, ovvero la brusca caduta dell’Impero Romano. Tale evento non sancì solamente la fine di un impero, ma una repentina interruzione della cosiddetta *longue durée*.

Il gusto rovinista ha quindi consentito, in Francia come in altre nazioni europee, la presentazione delle vestigia romane prevalentemente come “giardino di rovine”, a fronte di una ricorrente rievocazione del sistema di vita celtico, sostenuta da numerosissime ricostituzioni di *oppida*, di interi villaggi celtici e *fana* gallo-romani, nel cui sfondo la presenza dell’invasore romano e delle sue produzioni architettoniche serve soltanto ad esaltare le popolazioni “native”⁸. Le rovine romane divengono “tracce” di qualcos’altro, ossia elementi di rimando ad un paesaggio naturale presso il quale le antiche civiltà si sono insediate. Il senso della creazione dei giardini archeologici con rovine romane, nella gran parte dei casi, si individua nella *mise en valeur* storica degli elementi naturali piuttosto che delle singole rovine⁹.

Soltanto di recente, una certa inversione di tendenza si è fatta spazio negli interventi di musealizzazione della “romanità”. L’idea è che una mera “contemplazione delle rovine” non risponde più in alcun modo ai desideri del pubblico, orientato verso un contatto emozionale con la storia e verso un coinvolgimento diretto nelle attività di sperimentazione archeologica. La principale conseguenza di questi nuovi indirizzi consiste nel superare il carattere informativo e didascalico della musealizzazione per consentire un approccio più autenticamente interpretativo¹⁰. Vedremo qui di seguito un esempio di questa nuova tendenza, costituito dall’inter-

Il sito delle terme gallo-romane di Gisacum in una veduta aerofotografica.





Schema planimetrico del sito di Gisacum, con indicazione dei percorsi di fruizione.



Presentazione open-air delle rovine.



Vista generale del sito.

vento di musealizzazione delle terme gallo-romane di Gisacum¹¹ (Dipartimento dell'Eure), per le quali sono stati utilizzati sistemi espressivi e narrativi – qualche volta un po' audaci – frutto di una mediazione tra un romantico senso di "contemplazione delle rovine" ed una moderna volontà di filtrare la storia attraverso nuovi strumenti d'interpretazione.

Nel 1994 il Consiglio Generale dell'Eure decide di lanciarsi nel progetto di valorizzazione delle terme di Gisacum, nella prospettiva di trasformare le rovine in "giardino archeologico". Ma soltanto nel 2001 le maestranze locali programmano una concreta musealizzazione del sito. A questo scopo viene lanciato un concorso di architettura, il cui bando prevede indicazioni progettuali molto ben dettagliate, riguardanti innanzitutto il restauro delle rovine, la realizzazione di un luogo di visita pedagogica inserito in una cornice paesaggistica di qualità¹². L'imperativo intento di proteggere le tracce archeologiche ha limitato le esplorazioni archeologiche *in situ* ed ha innescato una particolare forma di protezione globale, contrapposta ad espedienti di presentazione coraggiosi, ma al contempo comunicativi.

Il progetto, nel quadro della valorizzazione delle terme, mette in primo piano la dimensione pedagogica, con l'intento di mostrare un'opera significativa dell'architettura antica e di renderla intellegibile al pubblico. Scartata la possibilità di operare una ricostruzione totale, economicamente non realizzabile né tanto meno auspicata, è stata avanzata la proposta di "rievocazione" dell'architettura mediante l'utilizzo di particolari espedienti, i quali – in assenza di una generale struttura di copertura – oltre ad una peculiare finalità interpretativa, assolvono ad una funzione di protezione delle murature fuori terra. Qui sabbia colorata, tracce che estrudono l'ingombro delle murature presenti nel sottosuolo, concorrono nella restituzione planimetrica dell'impianto delle terme nel suo insieme. Mentre per attenuare le carenze di verticalità e rendere tutte le parti comprensibili, alcune ricostituzioni archeologiche – quali porzioni di vasche ed ipocausti – sono state dislocate lungo il percorso di visita e ricostituite adoperando sia materiali tradizionali, sia tecniche contemporanee. Perseguendo l'idea di mantenere le rovine nello stato originale, le partiture

murarie emerse sono state dotate di speciali "copertine" realizzate in malta di calce tradizionale, trattata con una soluzione idrofuga.

Per l'interpretazione della dimensione verticale, alcune murature ancora interrate sono state idealmente "estruse" da una struttura scatolare lignea sormontata da una protezione di chiusura in zinco: una scelta estetica decisamente coraggiosa, dai costi molto contenuti e, in primo luogo, reversibile. Questi paramenti in legno, sistemati in corrispondenza dell'ingombro dei muri sottostanti o sovrapposti ad alcune porzioni di pareti fuori terra, accompagnano il visitatore nella scoperta degli ambienti delle terme, i cui volumi, non più esistenti, possono essere chiaramente intuiti, perché rappresentati dalla elevazione delle partiture perimetrali, che in alcuni casi raggiunge oltre due metri di altezza. A sottolineare le originarie relazioni tra i vari ambienti e il sistema di circolazione, ancora una volta è stato impiegato il legno in corrispondenza degli originali varchi di accesso. Come in molte altre realtà limitrofe, l'utilizzo di ghiaie colorate distingue gli ambienti originariamente al chiuso da quelli all'aperto, ma anche quelli privati da quelli pubblici, consentendo al contempo di individuare le diverse funzioni dei bagni, nei quali la pavimentazione assume differenti sfumature di colore blu, con espedienti di simulazione della colma delle vasche simili a quelli usati nei bagni romani di Caerleon¹³. Un suggestivo effetto sonoro, che riproduce alcuni minuti di conversazione tra individui romani che approfittano dei bagni, amplifica nel visitatore la percezione degli ambienti anzidetti e lo accompagna in un viaggio sensoriale e temporale all'interno delle terme. Il *trompe-l'œil*, uno degli artifici museografici più riusciti, offre una buona soluzione immaginativa per rievocare l'interesse del volume della metà Ovest delle terme. Si tratta di una grande lastra di vetro serigrafato, collocato ad alcuni decine di metri dai blocchi termali, sulla quale è rappresentato lo scheletro del volume del monumento. Piazzandosi al punto indicato, il visitatore può fare coincidere, secondo un gioco di trasparenza, il disegno dell'edificio con l'impianto delle murature, valutando così l'effetto di massa prodotto all'epoca dall'edificio.

Il giardino che oggi contorna il complesso termale è un vero e proprio paesaggio artificiale che non costituisce una moderna interpretazione del tipico giardino romano, ma un'eco



Un dettaglio del collegamento dei paramenti in legno con le murature preesistenti.

della storia botanica della regione. I paesaggisti non hanno realizzato una ricostruzione filologica, ma hanno preferito un paesaggio di gusto contemporaneo, nel quale la vegetazione arbustiva ed erbacea costituisce un elemento strutturale forte, una sorta di filtro-guida che delimita lo spazio musealizzato ed incanala il visitatore verso le diverse entrate delle terme. Il fine principale dell'anzidetta pianificazione paesaggistica è stato quello di creare una "protezione verde" di particolare pregio estetico, che risultasse dissuasiva nei confronti di un pubblico non interessato, ma che al contempo offrisse curiosi punti di vista ed originali effetti-sorpresa. La dimensione pedagogica alla quale si è fatto riferimento in apertura – richiesta all'epoca del concorso – è stata tradotta nella proposizione di una speciale segnaletica diversificata e raggruppata per temi. Queste "tappe pedagogiche" permettono al visitatore di immergersi progressivamente nella storia del sito, di immaginare il rituale dei bagni, l'architettura delle terme, il loro ruolo ed il loro funzionamento, supportato dalla presenza di brevi testi e di elementari planimetrie letteralmente "immerse" nella vegetazione. Un altro elemento costitutivo del sistema pedagogico di Gisacum, è il Centre d'Interprétation Archéologique realizzato all'interno di un fienile normanno¹⁴. Si tratta di un vero e proprio *musée du site*, concepito come edificio di accoglienza e punto di prima divulgazione. Inaugurato nel febbraio 2005, il Centro propone, come tappa iniziale, la presentazione del sito archeologico nel suo contesto¹⁵.

Naturalmente l'allestimento museografico non mette in primo piano le collezioni di reperti, ma il sito stesso. Per questo l'esposizione è focalizzata sulle terme – innanzitutto mediante un plastico di ricostruzione – e gli oggetti fungono da supporto al racconto del monumento. L'apparato espositivo, benché impiegato in un ambiente di dimensioni contenute, propone un viaggio nel cuore della città-santuario, illustrata mediante una grande varietà di documenti. La selezione del materiale archeologico presenta tanto il lavoro dell'archeologo, quanto l'architettura sullo sfondo dell'antica vita quotidiana.

Il caso di Gisacum rappresenta uno dei possibili approcci individuabili all'interno del panorama interventista francese, tra l'altro documentato da un'estrema varietà di esperienze di valorizzazione dell'archeologia. Tale varietà fa in modo che ciascuna di esse costituisca di volta in volta, quasi paradossalmente, un caso estremo

di intervento. Esiste difatti una notevole dissomiglianza tra un progetto e l'altro che comunque conduce alla legittimazione, malgrado ciascun intervento indirizzi verso scenari assai differenti. Una legittimità ottenuta, non tanto dal giudizio più o meno favorevole delle comunità scientifiche, ma soprattutto dal consenso di un pubblico, il quale, seppur bersagliato da una pluralità di proposte, riceve gli strumenti ideali per la ricostruzione del valore di un passato e per il recupero del senso di appartenenza.

NOTE

1) L'influsso della scienza etnoantropologica si manifesta per la prima volta con le esperienze di musealizzazione della Scuola scandinava del XIX secolo, le cui politiche di valorizzazione del patrimonio architettonico – sia esso di produzione popolare sia esso di rovine – hanno privilegiato l'interpretazione dell'anzidetto patrimonio da un punto di vista sociale. Un atteggiamento sul quale si è innestata la teoria della *Nouvelle Histoire* e che, diffondendosi, ha condizionando le risoluzioni di molti Paesi di cultura francofona ed anglosassone; cfr. M.C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei tra le rovine: l'archeologia urbana alla prova della musealizzazione*, in "Arkos", VII (2006), 13, pp. 22-28.

2) Questo incanalamento verso lo studio dei maggiori monumenti è la cartina al tornasole di un atteggiamento caratteristico riscontrato nella tradizione archeologica francese della fine del sec. XIX e dei primi anni del secolo scorso. A quel tempo, l'interesse degli studi si concentrava sulle emergenze di maggiore spettacolarità, con minore attenzione per altri edifici, oggi, fortunatamente, tenuti in maggiore considerazione dalla ricerca archeologica. Cfr. J. BROMWICH, *The Roman Remains of Southern France. A guidebook*, Routledge, London and New York 1996.

3) Cfr. R. GINOUVÈS, *Grand Atlas de l'archéologie*, Universalis, Paris 1985, p. 11.

4) P. M. DUVAL, *La vie quotidienne en Gaule pendant la paix romaine*, Hachette, Paris 1952.

5) Per una completa analisi critica sul rapporto tra potere romano e Galli, si veda G. WOOLF, *Becoming Roman: The Origins of Provincial Civilization in Gaul*, Cambridge Un. Press, Cambridge and New York 1998.

6) J. BROMWICH, *The Roman Remains of Southern France. A guidebook*, cit.

7) A proposito di "contemplazione delle rovine", si ricorda come per Chateaubriand – in un passo del celebre *Génie du Christianisme* (1802) – tutti gli uomini hanno una segreta attrazione per le rovine, mossa da un sentimento del sublime destato dal contrasto fra la nostra condizione umana e la caduta dei grandi imperi, che le stesse rovine testimoniano e sottolineano; cfr. S. SETTIS, «Storie da due imperi», articolo online, estratto da L. LANCIOTTI, M. SCARPACI (curs.), *Cina. Nascita di un impero*, catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma 22 settembre 2006 – 28 gennaio 2007), Skira, Milano 2006.

8) Le polemiche sorte negli anni Settanta in occasione della creazione dell'Archéodrome de Bourgogne a Beaune si legano saldamente allo spirito di conservazione



Esempio di ricostruzione archeologica.



Esempio di ricostruzione archeologica.



Allestimento outdoor: il sistema della comunicazione in relazione alle rovine.



Trompe l'oeil con ricostruzione virtuale del complesso termale.



Il Centre d'Interprétation Archéologique, realizzato all'interno di un fienile normanno.



Il Centre d'Interprétation Archéologique: allestimento interno.

di questa irrinunciabile "matrice" sociale celtica. La ricostruzione della celebre fortificazione romana di Alésia ha in un primo tempo destabilizzato l'orgoglio di chi avrebbe preferito esaltare le imprese del primo eroe nazionale, Vercingetorige. Ecco perché di lì a poco, non potendo accettare che, anche a distanza di molti secoli, la presenza romana potesse prevalere ancora una volta sui Galli, i Francesi hanno 'affollato' progressivamente l'Archéodrome di una serie di coinvolgenti ricostruzioni interamente riferite alla civiltà celtica; cfr. O. BUSCHENSCHUTZ, A. SCHNAPP, «Alésia», in P. NORA (dir.), *Le lieux de mémoire*, Gallimard, Parigi 1997, v. 3.

9) Un atteggiamento che, probabilmente, trova in parte giustificazione nel pensiero condiviso di alcuni archeologi secondo i quali "un'archeologia senza paesaggio debutta già con una visione riduttiva". Per questi, storia del paesaggio ed archeologia sono indissolubilmente legati; cfr. C. GOUDINEAU, J. GUILAINE (curs.), *De Lascaux au Grand Louvre. Archéologie et Histoire de la France*, Errance, Paris 1991.

10) Oggi, c'è di gran lunga una maggiore attenzione per il territorio ed un approccio alla ricerca archeologica molto più accurato. Si pensi al lavoro di Christian Goudineau in Vaison-la-Romaine (Provençe-Alpes-Côte d'Azur) e Jean-Luc Fiches ad Ambrussum (Languedoc-Roussillon) su singole *domus* romane che costituiscono una delle numerose dimostrazioni di questo cambio di atteggiamento; cfr. C. GOUDINEAU, *Les fouilles de la maison au Dauphin à Vaison-la-Romaine*, CNRS, Paris 1979.

11) Menzionato dall'*Itinerarium Antonini Augusti* e dalla

Tabula Peutingeriana, il sito gallo-romano di Gisacum, a circa 5 km dal comune di Vieil-Évreux nell'Eure (Alta Normandia), è costituito dalle vestigia di una ricca città di forma esagonale sviluppatasi a partire dal sec. II d.C.. Si tratta di una delle più grandi città della Gallia, abbandonata progressivamente al momento della crisi dell'Impero. Il complesso termale venne completamente distrutto nel IV sec. d.C.; cfr. D. CLIQUET, P. EUDIER, A. ETIENNE, *Le Vieil-Évreux. Un vaste site gallo-romain*, Conseil général de l'Eure, Évreux 1996.

12) Il bando di concorso prevedeva altresì esplicitamente che ognuna delle *équipes* di progettisti concorrenti fosse composta almeno da un architetto del patrimonio, da un architetto "ideatore" (designer), e da un architetto paesaggista. Nel dicembre 1999, la squadra vincitrice del concorso per la realizzazione dei sistemi di protezione e presentazione delle rovine di Gisacum era costituita da Philippe Allart (architetto del patrimonio), l'Agenzia INCA (architetti ideatori) e l'EPURE (*équipe* di architetti paesaggisti), ai quali si aggiunse anche un economista, figura professionale oggi sempre più richiesta, vista la consolidata attenzione verso le azioni di merchandising e l'effetto di aziendalizzazione alla quale ogni istituzione museale, sia essa *indoor* che *outdoor*, oramai è soggetta.

13) Caerleon è una cittadina nelle vicinanze di Newport (Inghilterra), che presenta varie interessanti proposte di gestione delle proprie preesistenze romane, fra le quali ricordiamo per l'appunto il "Roman Baths Museum" annesso ai *balnea*, oggi in parte protetti da un esteso edificio di copertura, i cui allestimenti sono stati ideati da

Peter Wardle; cfr. J. STRIKE, *Architecture in Conservation. Managing Development at Historic Sites*, London e New York 1994, p. 76 e 86.

14) Il restauro del fienile è dell'architetto Anne Belhoste. Sia gli interventi di ammodernamento del fienile, che i lavori di realizzazione del giardino archeologico, sono stati avviati perseguendo il doppio intento di rispetto dell'autenticità della preesistenza e di riconoscimento del nuovo, che, difatti, risultano sempre distinguibili.

15) Quando ci si confronta con gli allestimenti di un museo del sito, non sono le collezioni ad essere messe in primo piano, ma il sito stesso; si confronti con M.C. RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000 e maggiormente in IDEM (con C. SPOSTO), *I Siti Archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2004, p.47 e ss.

Le immagini sono state gentilmente fornite dal signor Laurent Guyard, responsabile della Mission Archéologique Départementale de L'Eure. Le fotografie sono state realizzate tutte da F. Grimaud, ad eccezione dell'immagine del trompe l'oeil con ricostruzione virtuale (L. Cholet, Service Municipal d'Archéologie, Ville d'Eu) e dell'aerofoto di Gisacum (Cliché Sté Altimage).

*Aldo R. D. Accardi è Dottore di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi" e professore a contratto di Architettura degli Interni e degli Allestimenti presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo.

Il Centre d'Interprétation Archéologique: vista di una delle sale interne.





ARCHITETTURA E SPAZIO PUBBLICO NEL CENTRO STORICO DI GRAZ

Alessandro Tricoli*

Nel 1999 il centro storico di Graz, capitale della regione della Stiria e seconda città dell'Austria per importanza e numero di abitanti (circa 240.000 su una superficie di 127,58 km²), viene nominato dall'UNESCO "Cultural World Heritage". Tra le città austriache soltanto Salisburgo aveva ricevuto, nel 1996, un simile riconoscimento, mentre la stessa Vienna sarà iscritta nella lista solo due anni più tardi. Le motivazioni di questa decisione sono ben spiegate nella valutazione preliminare redatta nel giugno 1998 dall'ICOMOS, dove viene affermato che *the historic centre of the city of Graz is an exceptional example of town planning over the centuries, with a harmonious integration of buildings constructed in successive architectural styles. The centre therefore has a value as a historic monument while continuing to lead a contemporary and dynamic social life. Surrounded by green areas, the old city has kept its urban configuration and urban scale, as well as an atmosphere marked by the fruitful encounter between different cultural and artistic movements.*

Eppure Graz è nota anche per una scena architettonica altamente sperimentale, che ha portato alla realizzazione di opere molto innovative, ed indubbiamente si presenta come un centro pienamente inserito, come sottolineato dallo stesso ICOMOS, nelle dinamiche socio-economiche del mondo contemporaneo. Per capire come possa coesistere un simile insieme di fattori, spesso ritenuti in qualche maniera contrastanti, proviamo a ripercorrere brevemente la storia della città, per poi analizzarne i più recenti sviluppi architettonici ed urbanistici.

Il nucleo originario di Graz, risalente all'epoca medioevale, si sviluppa sulla riva orientale del fiume Mur, intorno alla collina dello Schlossberg. Nel 1164 la città ottiene il diritto a tenere mercato e diventa rapidamente un importante luogo di scambio commerciale, avvantaggiata dalla fortunata posizione geografica, che ne fa un vero e proprio crocevia fra il Sud dell'Europa, l'Est ed i Balcani.

Dopo il Trattato di Neuberg del 1379, Graz passa sotto il dominio della linea degli Asburgo istituita da Leopoldo III, diventando la capitale dell'Austria Interna¹ e, a partire dal 1564, sede della corte imperiale. Inizia così un periodo di grande sviluppo culturale ed artistico, con una vera e propria fioritura di capolavori, spesso dovuti ad architetti italiani, durante il sec. XVII. Non è forse un caso che a Graz nasca nel 1656

il maestro del barocco austriaco, il grande Johann Bernhard Fischer Von Erlach.

Dopo l'assedio di Vienna del 1683 e l'allontanamento definitivo della minaccia ottomana, Graz riprende il suo sviluppo economico, destinato ad interrompersi solo durante le Guerre Napoleoniche, quando la città è attaccata a più riprese dalle truppe francesi, che non riescono comunque a conquistare l'inespugnabile fortezza dello Schlossberg. È solo con la sconfitta dell'Austria nella battaglia di Wagram (1809) e il successivo trattato di Schönbrunn, che viene imposta la demolizione a colpi di esplosivo delle fortificazioni situate sulla collina.

Nei secc. XIX e XX il confine urbano incomincia ad espandersi al di là della linea delle vecchie mura, sostituite fin dal 1784 da una cintura verde di viali, che ancor oggi delimita parzialmente l'*Altstadt*, il nucleo storico della città. Nel 1938, anno dell'*Anschluss* con cui l'Austria entra a far parte del Terzo Reich, i confini urbani raggiungono all'incirca le attuali dimensioni con l'accorpamento di diciassette comuni periferici. A partire dagli anni cinquanta ricomincia un lento sviluppo e la città si trasforma gradualmente in un centro estremamente vitale, caratterizzato da una cospicua presenza studentesca (attualmente stimata in 45.000 unità).

La scena artistica d'avanguardia, dopo il lungo periodo di stasi dovuto alla guerra ed al regime nazista, riprende il suo corso all'inizio degli anni Sessanta, trovando un punto di riferimento importante nell'associazione Forum Stadtpark. Anche l'architettura ricomincia la sua produzione teorica e progettuale, preparando il terreno ad una vera e propria rivoluzione formale che trova uno sbocco effettivo a partire dagli anni Ottanta, quando le condizioni politiche danno luogo ad una importante serie di commissioni. È in questo periodo che i critici austriaci più attenti, come Friederich Achtleiner e Dietmar Steiner², incominciano a parlare di una "Scuola di Graz" (*Grazer Schule*), una denominazione spesso respinta da quegli stessi progettisti che ne dovrebbero essere gli esponenti³, ma indubbiamente assai pregnante. La definizione ha infatti avuto una grande fortuna critica, a dimostrazione dell'esistenza di una certa *Stimmung* che accomuna i progetti di architetti come Günther Domenig, Michael Szyszkowitz e Karla Kowalski, Volker Giencke, Klaus Kada, solo per citare i più noti.

Dato il peso delle sue realizzazioni sull'immagine complessiva della città, è necessario





La Mariahilferplatz vista dallo Schlossberg in una rappresentazione del sec. XVIII.



Conrad Kreuzer, Il duomo di Graz, tempera su carta, 1840 circa.

soffermarsi brevemente sulle principali caratteristiche stilistiche della Scuola di Graz, che secondo Peter Blundell Jones⁴, possono essere riassunte nei seguenti punti: relazione per contrasto con il contesto storico, funzionalismo, ricorso alle megastrutture, uso di curve e di irregolarità, collegamento delle parti dell'edificio attraverso l'uso di ponti, uso di nuove tecnologie e sistematica esposizione delle parti impiantistiche e strutturali, riscoperta del tetto, partecipazione pubblica all'architettura. Si tratta di una sorta di sintesi linguistica ed ideologica delle principali tendenze figurative internazionali emerse fra gli Sessanta e gli anni Ottanta, con l'unica esclusione, come puntualizzato dallo stesso Jones, dello storicismo post-modern.

Seppur molte degli strumenti espressivi prima elencati possano apparire a prima vista come particolarmente inadatti per operare in maniera appropriata in un centro storico estremamente complesso e stratificato come quello della capitale della Stiria, va sottolineato come la maggior parte degli edifici moderni costruiti a Graz negli anni Ottanta e Novanta sia in effetti sorprendentemente ben inserita nel contesto della *Altstadt*, mentre i progetti più arditi stilisticamente o più rilevanti da un punto di vista dimensionale siano stati opportunamente realizzati in aree dove il loro inserimento poteva essere pienamente giustificato e valorizzato.

È questo il caso di due progetti di Domenig, il ReSoWi Zentrum, una megastruttura universitaria che si trova al di là del grande viale perimetrale della Glacisstrasse, e l'ampliamento della Technische Universität, un edificio dalla forte carica espressiva, situato in un piccolo parco non distante dal teatro cittadino. Lo stesso discorso può essere fatto anche per le celebri serre di Volker Giencke e per l'Istituto di Fisiologia delle Piante di Klaus Kada, entrambi collocati nella grande area verde del *Botanisches Garten*.

L'UNESCO, nei suoi *report*, è più volte ritornata sul rapporto fra architettura moderna e protezione del centro storico a Graz. Nella *body evaluation* per l'iscrizione dell'*Altstadt* nel patrimonio dell'umanità (18 giugno 1998), viene testualmente rilevato che *the construction of modern buildings is authorized with elaborate precaution. In this respect, the Graz School of Architecture enjoys an international reputation* e viene inoltre citata la rigidità delle direttive contenute nella *Grazer Alstadterhaltungsgesetz*, la Legge per la Conservazione del Centro

Storico di Graz⁵. In documenti successivi si assiste però ad alcune valutazioni critiche e ad una certa preoccupazione per alcune realizzazioni ritenute pericolose per l'integrità del nucleo storico della città.

Dopo una missione congiunta UNESCO-ICOMOS nella capitale stiriana (25-27 febbraio 2005), un documento sul quale avremo modo di ritornare, nella *convention* di Parigi del 15 giugno 2005 viene segnalata la minaccia di *urban development pressure* sul centro di Graz. Il giudizio è supportato dalla constatazione che *from recently reported changes to the property, at least three separate cases have to be considered as serious signs of a possible trend to replace historic buildings with new architectural creations, to respond to the challenges of economically supported development needs or expectations*.

I tre casi citati sono: la distruzione della cosiddetta *Kommod-Haus*, un manufatto della fine del XVIII secolo situato nella centrale *Burggasse* (da sostituirsi con un edificio di dubbio gusto commissionato a Zaha Hadid dopo un concorso internazionale); il *Thalia-Center*, l'estensione, comprendente anche un hotel, del complesso di edifici *Thalia* (formato da un cinema, un caffè e un club con edifici secondari, tutti realizzati nel biennio 1956-57), la cui area-progetto non è situata all'interno del centro storico, ma nella cosiddetta *buffer-zone* (zona cuscinetto) che delimita l'area protetta; la *Kunsthau*⁷, il museo d'arte contemporanea progettato dal duo Peter Cook - Colin Fournier e costruito nel 2003 per celebrare Graz Capitale della Cultura Europea. Questa costruzione, situata sulla riva occidentale del *Mur* ed all'interno dell'area protetta come *World Heritage*, è un'aggiunta ad un edificio esistente, l'*Eisernes Haus* (letteralmente "Casa di Ferro"), un pregevole manufatto con facciata in ghisa risalente al 1849. Secondo gli osservatori dell'UNESCO la *Kunsthau despite its architectural quality, indicates a trend in local urban planning towards projects which do not necessarily need to harmonize with the existing historic urban fabric*.

Infine, come bilancio generale della situazione vale la pena soffermarsi sul documento redatto in occasione della *convention* di Vilnius del luglio 2006. Ai tre casi potenzialmente negativi citati in precedenza se ne aggiunge un quarto, l'ampliamento del centro commerciale *Kastner & Öhler*, un edificio storico trasforma-

to fra il 1991 e il 1994 dallo studio Szyszkowitz e Kowalski. È l'ICOMOS ad esprimere forti riserve *about the quality of the design proposed for the Kastner & Öhler Department Store, stating that although the process followed to secure a design for this extension has been credible and professional, the present scheme does not respect adequately the character of the town, or of the site on which it has been imposed*. Nella valutazione conclusiva è sottolineato come *the main and underlying problem remains the lack of mechanisms to fully implement the legal provisions available to the local authorities, particularly in view of the priority given to investors' rights and the economic influence that continue to threaten the protection of the World Heritage values of the property*, mentre gli strumenti che dovrebbero risolvere e prevenire le principali problematiche emerse sono un *management plan* ed un *master plan* dell'area del *World Heritage*. L'UNESCO in definitiva richiede alla Città di Graz un pieno inserimento della conservazione dell'*Altstadt* nel processo di *urban planning* e la redazione di un *report* da sottoporre al *World Heritage Committee* nella sessione del 2007.

Torniamo adesso ad un documento citato in precedenza, ovvero la relazione redatta a conclusione della missione UNESCO-ICOMOS del febbraio 2005. Accanto alla *Kunsthau*, è citato un altro caso di inserimento di un manufatto contemporaneo nel centro storico, la *Mur-Insel* (Isola sul *Mur*), progettata nel 2003 dall'artista e architetto americano Vito Acconci. Si tratta di una sorta di guscio galleggiante, contenente un bar ed un anfiteatro, ma di fatto utilizzabile anche come semplice ponte, collocato sul fiume *Mur* all'altezza della *Ökonomiegasse*. Assai interessante ci sembra il giudizio degli osservatori sulla *Mur-Insel*: *despite its 21st century shape, it does not harm the historic complex as a contemporary addition*. Una simile valutazione viene fatta anche per un altro ardito progetto realizzato a Graz, il *Lift im Berg*, ovvero l'ascensore che collega le viscere della collina dello *Schlossberg* con la sua sommità. Quest'opera, realizzata nel 2000 dall'architetto Reiner Schmid, secondo gli esperti dell'UNESCO e dell'ICOMOS *can also be considered as a well-fitting contemporary development*. Queste valutazioni ci sembrano indicative dell'intelligenza complessiva con la quale è stato trattato in questi anni il caso di Graz da parte dell'UNESCO e ci permettono di aprire un altro importante argo-



Josef Oberbauer, Il Rathaus, acquarello su carta, 1890 circa.



Conrad Kreuzer, La Hauptplatz, tempera su carta, 1840 circa.

mento, che è quello del ruolo dello spazio pubblico nell'immagine della città austriaca.

Infatti, dalle scelte dell'UNESCO si potrebbe dedurre a posteriori che le principali problematiche per la conservazione del centro storico derivino da tutti quei casi di trasformazione e sostituzione dell'esistente, nonché dall'inserimento di nuovi e sproporzionati manufatti in aree protette, mentre non costituirebbe alcuna effettiva minaccia la realizzazione, indipendentemente dal linguaggio formale, di tutti quegli spazi o strutture che, come la Mur-Insel o il Lift im Berg, permettono una migliore fruizione dei luoghi dell'*Altstadt*. Certo, nel *report* del 2005 vengono messi in discussione anche il parcheggio sotterraneo realizzato nella centrale Karmeliterplatz, alcune strutture temporanee collocate sullo Schlossberg, qualche episodio di *pretification* (imbellettamento) degli spazi pubblici, ma è significativo come nei documenti successivi questi non vengono di fatto più nominati, concentrandosi la discussione solo sulla Kommod-Haus, la Kunsthaus ed il Thalia-Center.

In effetti, il centro di Graz ha visto negli ultimi trent'anni una serie di riuscite operazioni sullo spazio urbano e sulle sue infrastrutture che rendono a nostro avviso ampiamente condivisibile il giudizio espresso dal professor Max Mayr, docente presso la Technische Universität del capoluogo stiriano: «the fact that Graz old town was awarded the UNESCO World Cultural Heritage title in 1999, and it will be acting as cultural capital in 2003, is certainly linked to its culture of square and open spaces»⁶. Ci appare dunque necessario soffermarci brevemente su questo aspetto, che ci sembra determinante per spiegare, ed era quello che ci eravamo proposti, la felice coesistenza di vita moderna e conservazione del centro storico nella città austriaca. Negli anni Sessanta Graz è infatti una città soggetta, come molte altre in Europa, ad alti livelli di traffico, ma già nel 1972 l'asse storico della città, la Herrengasse, è integralmente pedonalizzato. Negli anni successivi vengono sviluppati progetti per favorire la mobilità su due ruote e si incominciano a prevedere garage sotterranei intorno alla città storica.

Una vera e propria svolta avviene nell'agosto del 1990, quando viene approvato dal consiglio comunale il programma "Platz für Menschen" (Spazio per le persone), immaginato dall'allora vicesindaco Erich Edegger. È lo stesso Edegger a spiegare le linee generali del suo progetto:

«Le esperienze dei primi anni Ottanta avevano dimostrato che non è sufficiente ridefinire singoli tratti stradali come aree pedonali e introdurre una grande quantità di norme sulla circolazione automobilistica per riuscire a liberare i centri storici dalla morsa del traffico. Nel 1986 immaginai dunque un nuovo progetto che prevedeva di condurre un'appropriata azione di riqualificazione pedonale, dapprima su intere aree pubbliche all'interno della parte di città delimitata un tempo dalle mura medievali, e successivamente, passo dopo passo, su altre parti del centro storico»⁷. Il centro storico è concepito da Eidegger come un'entità organica di funzioni differenziate e complementari (cultura, economia, amministrazione, residenza), cresciute gradualmente nel fitto tessuto della città antica, che possono essere fruite in modo appropriato soltanto con la pedonalizzazione integrale, la sostituzione del traffico privato con quello pubblico e la sistematica riqualificazione degli spazi pubblici. Il numero delle aree recuperate, delle infrastrutture realizzate e delle misure messe in atto è effettivamente notevolissimo e può essere così brevemente riepilogato:

1) Franziskanerplatz (1986). Si tratta di un'area a ridosso del fiume Mur, nelle immediate vicinanze della Hauptplatz, oggi integralmente pedonalizzata e oggi occupata da numerosi locali pubblici e birrerie.

2) La parte orientale del centro di Graz è caratterizzata da una sequenza di cinque piccole piazze "legate insieme come le perle di una collana"⁸, per utilizzare la felice espressione di Max Mayr. Tutte e cinque riqualificate, esse sono: Färberplatz (1991), uno spazio nato dalla demolizione, nel 1904, di un orfanotrofio (la Waisenhauskaserne). Gli architetti Jörg und Ingrid Mayr, autori del progetto di risistemazione, hanno inserito alcuni alberi di castagno sul tracciato del vecchio edificio ed alternato diverse tipologie di pavimentazione in pietra per conferire alla piazza il suo attuale e aspetto. Un'altra importante caratteristica della Färberplatz è la presenza del Café M, un edificio a torre progettato nel 1989 dall'architetto Richard Ellmer, che, come fa notare Maria Welzig⁹, rappresenta il primo esempio di edificio contemporaneo realizzato nel centro storico di Graz; Mehlplatz (1987), un'altra piccola piazza dove si affacciano alcune caratteristiche birrerie; Glockenspielplatz (1988), ovvero la piazza del *carillon*, assai frequentata dai turisti per la presenza di un fiabesco orologio mecca-

nico; Bischofsplatz (1987), il cui piano di calpestio è stato reso omogeneo per permettere l'attraversamento della piazza da parte dei disabili; Tummelplatz (1991), oggetto dell'intervento dell'architetto Alfred Bramberger. La piazza, ripavimentata con lastre di cemento disposte secondo una griglia di metri 2x2, di notte si trasforma in una scenografica sinfonia di luci verdi e gialle, che ne fanno una sorta di "Ufo landing place", per usare una divertente espressione della popolazione locale riportata da Peter Blundell Jones¹⁰.

3) Südtirolerplatz (1991). Essendo situata a ridosso del lungo viale nord-sud che costeggia il Mur, la piazza rappresenta un punto essenziale nel quadro della mobilità, sia pedonale che su tram, di Graz. Riqualificata nel 1991 dall'architetto Heiner Hierzegger, che ha proposto l'inserimento di raffinati dettagli di arredo urbano, la piazza è stata oggetto di ulteriori modifiche quando è stata scelta come sede della Kunsthaus.

4) Il *Kulturachse*. L'idea di un "Asse della Cultura", che partendo dalla Schlossbergplatz giungesse alla Mariahilferplatz, toccando diversi edifici destinati alle attività culturali, come lo storico Palazzo Attems e lo Stadtmuseum, è stata perseguita dall'amministrazione per tutti gli anni Novanta. I tre momenti principali di questa importante operazione sono stati: la realizzazione del Mursteg (1992), un ponte pedonale e ciclabile della luce di m 55,80 progettato dal duo Günther Domenig-Hermann Eisenköck, che connette la Mariahilferplatz con la riva orientale del Mur; la riqualificazione della Mariahilferplatz (1994), completata nel 1994 dagli architetti del Team-A Graz. Si tratta a nostro avviso di uno dei più riusciti interventi sullo spazio pubblico realizzati nella capitale stiriana: il traffico veicolare è stato rimosso grazie alla costruzione di un garage sotterraneo, la piazza è stata ripavimentata utilizzando in maniera estremamente raffinata diversi tipi di pietra e tutti gli elementi architettonici ed i dettagli (ascensore di collegamento al garage sotterraneo, panchine, fontana) sono molto curati e ben inseriti nel disegno generale.

Di grande effetto è anche l'illuminazione notturna: la luce si concentra ora sugli edifici più rilevanti, come la chiesa barocca di Mariahilf, esaltandone le caratteristiche, oppure crea scenografici effetti mettendo in evidenza le particolarità micro-ambientali (le panchine o lo zampillio dell'acqua), oppure si fa soffusa, in



La Kunsthaus di Peter Cook e Colin Fournier.



La Mur-Insel, opera dell'architetto americano Vito Acconci.

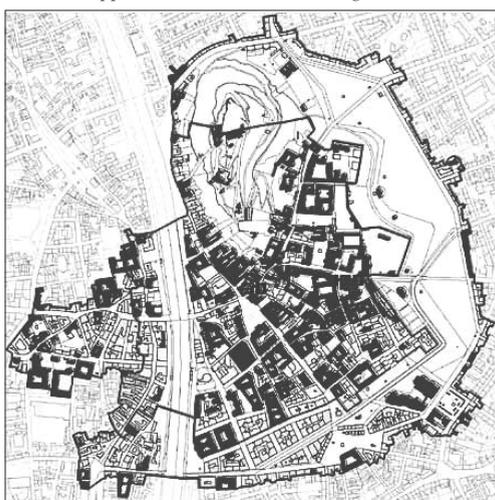


Il ponte sul fiume Mur disegnato da Günther Domenig e Hermann Eisenköck.

prossimità del fiume Mur, per lasciare piena espressione agli elementi più significativi della scena urbana, come la Torre dell'Orologio e lo Schlossberg, ben visibili dal centro della piazza; la risistemazione della Schlossbergplatz (2000), la lunga piazza ai piedi della collina dello Schlossberg. Anche in questo caso l'architetto, Manfred Zernig, è ricorso ad una griglia di pavimentazione a moduli quadrati e ad all'inserimento di nuovi corpi illuminanti. Nonostante l'elegante design degli elementi lo spazio appare comunque visivamente sovraccaricato.

5) Lo Schlossberg. Pienamente fruibile ed utilizzata per finalità turistiche e culturali è anche la collina di Graz, letteralmente trasformata nel corso dell'ultimo secolo da una serie di interventi di valorizzazione, tra i quali i principali sono stati: il teatro all'aperto (1937) all'interno delle rovine del grande edificio del comandante della fortezza (1578), distrutto anch'esso da Napoleone. La copertura scorrevole risale al 1987; il recupero delle fortificazioni presso la Torre dell'Orologio, oggetto, nel 1997, di un interessante intervento di valorizzazione; la cappella di San Tommaso, un piccolo edificio circolare, risalente probabilmente all'XI secolo, le cui rovine sono state rese fruibili da una piccola passerella; il Dom im Berg (1999) e il Lift im Berg (2000): l'ascensore all'interno dello Schlossberg, al quale avevamo già avuto modo di accennare, è accompagnato da un altro intervento, il Dom im Berg (ovvero la "cattedrale nella montagna", una grande hall

Pianta del centro storico di Graz con la delimitazione dell'area appartenente al World Heritage.



scavata nella roccia ed utilizzata per eventi culturali ed artistici; le gallerie dello Schlossberg: un interessante percorso nei tunnel scavati dalla popolazione come rifugio antiaereo durante la Seconda Guerra Mondiale.

6) La riva del Mur, resa fruibile ed arricchita dalla già citata Mur-Insel (2003).

7) La Hauptplatz (2002). Anche la piazza principale della città è stata oggetto di un progetto di riqualificazione dovuto all'architetto Markus Perenthaler. L'idea iniziale, quella di razionalizzare lo spazio, liberandolo dai vecchi stand del mercato ed inserendo nuove attrezzature, è stata a nostro avviso parzialmente disattesa: nuovo ed antico continuano a mescolarsi in modo piuttosto confuso, dando luogo ad uno sgradevole caos visivo.

8) La Karmeliterplatz (2004), situata nelle vicinanze del lato orientale dello Schlossberg, è stata liberata dalle auto in sosta ed è stata oggetto di un intervento di riqualificazione dovuto all'architetto Norbert Müller.

9) I capisaldi del progetto "Platz für Menschen" non avrebbero potuto avere alcuna applicazione effettiva senza la costruzione di garage sotterranei ben posizionati ai margini del centro storico. I principali interventi sono stati quello Mariahilferplatz (1992), quelli realizzati nel centro commerciale Kastner & Öhler e nella Kunsthaus (2003), ed infine quello della Karmeliterplatz (2004).

Per concludere, sembrerebbe banale definire Graz "una città a misura d'uomo", ma è certo che nella capitale stiriana in questi ultimi anni l'amministrazione è costantemente intervenuta sul tessuto della città storica, accettando pienamente le domande poste dalla contemporaneità e cercando di soddisfare la legittima aspirazione dei cittadini ad una migliore qualità di vita. Nonostante qualche eccesso, i risultati sono stati notevoli: si è riusciti a conservare lo straordinario patrimonio del centro storico, a renderlo fruibile con interventi innovativi ed originali, ad inserire nuovi e limitati manufatti di buona qualità, a riqualificare il tessuto delle strade e delle piazze, ad aggiornare costantemente i sistemi di mobilità, a lavorare nel sottosuolo per riconsegnare la superficie agli abitanti; e tutto questo con un pieno coinvolgimento della popolazione nei processi decisionali. Il centro di Graz è oggi pienamente vissuto, spazio per i cittadini e le loro aspirazioni, vero e proprio spazio per gli uomini.

NOTE

- 1) L'Austria Interna è la regione formata da Stiria, Carinzia e Carniola.
- 2) Dietmar Steiner è l'autore del libro *Architektur-Investitionen: Grazer Schule, 13 Standpunkte*, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1984, catalogo della mostra con la quale alla metà degli Ottanta fu lanciato nel panorama internazionale il lavoro degli architetti stiriani.
- 3) A tal proposito lo stesso Günther Domenig ha affermato: «Non esiste una Scuola di Graz. Da decenni la realtà consiste in uno stretto legame tra la facoltà di Architettura della Technische Universität, gli architetti che lavorano nella regione della Stiria e un atteggiamento politico che favorisce le potenzialità creative dei giovani architetti», in V. P. GENOVESE, *Günther Domenig, Testo&immagine*, Torino 1998.
- 4) P. BLUNDELL JONES, «New Graz Architecture», *The Architectural Review*, ottobre 1995, pp. 4-7.
- 5) Questo strumento legislativo, risalente al 1980, definisce quattro zone protette: il nucleo centrale, che coincide con l'area definita come "Patrimonio Culturale dell'Umanità", più altre tre, che fungono da "zona-cucinetto".
- 6) Giudizio contenuto in M. MAYR «Space for people project» in *Catalogue Fourth Biennial of Towns and Town Planners in Europe*, NIOV, Den Haag, 2001.
- 7) *Stadtarchitektur Architekturstadt, Architektur und Stadtentwicklung 1986-1997*, WERBA, Wien 1998, p. 25 [TdA].
- 8) M. MAYR «Space for people project» in *Catalogue Fourth Biennial of Towns and Town Planners in Europe*, NIOV, Den Haag, 2001 [TdA].
- 9) M. WELZIG, «Färberplatz» in M. SZYSZKOWITZ E R. ILSINGER, *Architektur_Graz, Positionen in Stadtraum mit Schwerpunkt ab 1990*, Haus der Architektur, Graz, 2004.
- 10) P. BLUNDELL JONES, «Square in the community», *The Architectural Review*, ottobre 1995, pp. 79-81.

* Alessandro Tricoli è Dottorando di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi".

La Mariahilferplatz. Sullo sfondo la Torre dell'Orologio.



LE CINTE MURARIE NELLE CITTÀ ANTICHE DI SICILIA

Francesca Scalisi*

gymnasion

L'esistenza di fortificazioni urbane nelle città greche della Sicilia, come Naxos, Lentini, Megara Iblea, Selinunte, a partire dalla fine dell'età arcaica è oggi ampiamente accertata. Esse risalgono, per la maggior parte, alla fine del sec. VI a.C. e sono messe in relazione all'attività militare dei tiranni dell'epoca. Per alcune di esse vengono prese in considerazione date più antiche, cioè la metà del sec. VI a.C., come a Camarina e a Selinunte, o addirittura il sec. VII a.C., come a Megara Iblea e a Lentini. Proponendo per la prima volta, ai margini di un mondo indigeno talvolta ostile vasti spazi urbani pianificati, queste città presentano cinte murarie più precoci che nel restante mondo greco.

Le fortificazioni sono dei monumenti fortemente emblematici per tipologia e dimensione e rappresentano, per certi versi, il volto che un insediamento offriva a chi si apprestava ad entrarvi, essendo la città antica modellata nel suo aspetto esteriore dalle mura difensive. Non è un caso che le rappresentazioni scultoree e pittoriche abbiano raffigurato spesso le fortificazioni come simbolo delle città stesse. Queste strutture rappresentano degli organismi architettonici molto complessi, innanzitutto per la loro notevole estensione, e la conseguente difficoltà di avere una visione quanto più unitaria e completa del monumento. Al contrario dei singoli monumenti, ben localizzati in un'area circoscritta, le fortificazioni si trovano spesso fuori dal circuito del sito archeologico, da qui la difficoltà di potere essere approfonditamente studiate. La struttura tradizionale delle fortificazioni greche è molto nota: essa, comunemente, è costituita da una fondazione, da un alzato in muratura e da un coronamento dei muri. La presenza delle torri seziona la muratura in diverse parti di lunghezza ridotta, per agevolare la difesa. Altro elemento importante sono le porte, che permettevano l'accesso alla città. La difesa è affidata quindi al "muro", le cui caratteristiche estetiche e statiche rappresentano il punto focale di una fortificazione.

Il tratto caratteristico dei muri greci è la messa in opera dei blocchi: essi non sono assemblati a caso, gli uni sugli altri, ma sono organizzati armoniosamente al fine di esprimere la loro dipendenza statica, la loro funzione. Ogni blocco del muro fa parte di un ordine stabilito precedentemente. La forma data a ogni pietra, le sue proporzioni in rapporto alle altre e in rapporto all'insieme del muro, l'assemblag-

gio, la tessitura del materiale e il trattamento dei paramenti costituiscono gli elementi che, disposti ogni volta in modo diverso, danno al muro il suo aspetto particolare. Inoltre, a prescindere dalla loro composizione, i muri greci si integravano con il paesaggio circostante: i loro blocchi erano quasi sempre estratti dalla roccia naturale sulla quale dovevano in seguito elevarsi.

Secondo la forma dei blocchi e il modo di assemblaggio, si possono classificare, tra gli esempi presenti in Sicilia, i seguenti sistemi: *opera lesbica*, *opera trapezoidale*, *opera quadrata*.

L'*opera lesbica* impiega un'apparecchiatura con blocchi irregolari. Questo tipo costruttivo, sebbene strettamente connesso con l'opera poligonale, viene da essa distinto per il fatto che i tagli dei singoli blocchi, e quindi i giunti tra essi, hanno un andamento più o meno curvilineo, pur incontrandosi a spigolo vivo. Nella sua forma più tipica mostra un perfetto combaciamento dei giunti tanto per taglio quanto per curvatura, cosa che presuppone un preciso calcolo di quest'ultima al momento della posa in opera di ogni blocco e per i singoli lati di esso. In generale, comunque, può dirsi che la lavorazione dei blocchi nel cantiere di costruzione tende ad essere limitata al minimo, soprattutto per quanto riguarda le finiture ornamentali.

I blocchi dell'*opera trapezoidale* presentano quattro facce, di cui due parallele e orizzontali e le altre due oblique, di solito convergenti a formare, appunto, un trapezio.

Si possono distinguere tre varianti dell'*opera trapezoidale*: 1) l'*opera trapezoidale irregolare* costituisce una tappa di transizione tra l'*opera poligonale* e l'*opera con blocchi a quattro facce*; 2) l'*opera trapezoidale isodoma* in cui i blocchi sono messi in opera in filari continui della stessa altezza; 3) l'*opera trapezoidale pseudo-isodoma*, che presenta dei filari orizzontali a giunti generalmente obliqui, ma di altezze diverse.

L'*opera rettangolare* presenta superiori qualità strutturali ed è certamente, tra tutte le maniere costruttive, quella più ampiamente diffusa. Fondata sull'impiego di blocchi parallelepipedi, essa offre, rispetto alle altre tecniche, una maggiore semplicità costruttiva e, soprattutto, reazioni assai meglio controllabili alle spinte gravitazionali.

Nel modo di assemblare i blocchi dell'*opera rettangolare*, si possono distinguere tre varianti:

1) l'*opera rettangolare irregolare*, il cui paramento presenta sempre dei giunti orizzontali e

Selinunte: i resti della fortificazione del sec. IV a.C.



dei blocchi tagliati ad angoli dritti, ma l'altezza dei filari è diversa e i blocchi non sono della stessa lunghezza; 2) l'opera rettangolare *isodoma*, in cui i blocchi sono generalmente tagliati ad angoli dritti, *engònioi*; a partire dal sec. V essi sono uguali in altezza e in larghezza, a parte i blocchi angolari²; 3) l'opera rettangolare *pseudo-isodoma*, in cui i filari non sono di altezze uguali: tra uno o più filari alti, intervengono dei filari sensibilmente più bassi. I giunti laterali sono disposti in modo da cadere al centro della lunghezza dei blocchi inferiori e superiori³.

Le porte sono punti di passaggio obbligati ma anche punti deboli di una fortificazione: esse sono sempre state oggetto, nell'architettura difensiva, di misure di protezione complementari spesso molto elaborate. L'accumulo, talvolta impressionante e spesso eccessivo, di questi ostacoli difensivi, insieme ad una semplicità di ragionamento, sono spesso in contraddizione con lo sforzo di immaginazione impiegato per crearle.

Un particolare tipo di porta è quella a *tenaglia*. Le porte a *tenaglia* rappresentano delle opere ben protette e con una concezione molto semplice, il cui principio di difesa consiste nell'aprire la porta in fondo ad un angolo rientrante della muraglia; la protezione era così ben assicurata, tanto che a volte era superfluo costruire delle torri. Le porte a tenaglia della Sicilia sono molto sviluppate: ricordiamo quella di Lentini e, soprattutto, quella di Siracusa, la più impressionante opera di questo tipo. L'angolo di apertura della tenaglia può trasformarsi in due muri paralleli che costituiscono una sorta di corte aperta sull'esterno e in fondo alla quale si trova la porta. Inoltre, le ganasce della tenaglia possono avere un disegno conforme all'aspetto dell'attrezzo da cui prendono il nome si tratta delle porte a tenaglia curvilinee, la cui tipologia è riscontrabile a Tindari.

La presenza delle torri in un sistema difensivo è fortemente caratteristico, non solo dal punto di vista difensivo, ma anche per l'immagine che esse ci hanno sempre tramandato, ponendole come elementi emblematici di una cinta muraria. Le torri quadrate sono le più comuni nelle fortificazioni greche, e l'introduzione delle torri circolari a partire dal sec. IV a.C., non le farà sparire. La ragione di questo successo si deve alla facilità della loro costruzione in pietra di grande apparecchiatura. La sistemazione interna è semplice, il pavimento facile da posare e la copertura, quando esiste, è semplicemente costituita da due falde il cui colmo è perpendicolare al muro di difesa al fine di presentare nella fronte esterna un muro di pietra fino alla sommità.

Strategicamente i loro inconvenienti sono molteplici. Se esse assicurano una buona protezione della cortina, di contro esse presentano un importante angolo morto all'interno del quale l'assalitore non può essere né visto né colpito a meno di sporgersi dal parapetto. Inoltre, con l'uso degli arieti e delle catapulte, i due angoli salienti di queste torri costituiscono dei settori di grande vulnerabilità, che vengono attaccati di lato al fine di danneggiare gli angoli, creando l'apertura di una importante breccia nella costruzione. Generalmente queste torri sono costruite in modo che i loro muri laterali siano perpendicolari alle cortine, si trovano pertanto su certi siti degli impianti obliqui che rispondo-

no a un imperativo strategico: uno dei fianchi laterali della torre partecipa, come la facciata, alla difesa lontana, tanto che il fianco girato verso il muro, prende il nemico al contrario se esso si avvicina. Accanto alle torri quadrate in diversi siti vi è la presenza di torri circolari, come a Megara Iblea e a Lentini. La forma circolare o meglio semicircolare, è quella che risponde meglio alle necessità di sorveglianza e di difesa che si domandano a una torre. Oltre alle qualità inerenti alla struttura, il vantaggio di queste torri è la possibilità di difesa panoramica; le aperture di tiro come le dentature delle piattaforme, permettono la soppressione dei temibili angoli morti attaccati in presenza di angoli salienti.

Gli elementi strutturali e tipologici sopra descritti trovano riscontro nei resti di molte fortificazioni presenti in Sicilia. Tra gli esempi più antichi vi sono le mura di Naxos e di Lentini.

I resti dell'antica fortificazione di Lentini si conservano nella parte meridionale della Valle San Mauro e sul versante Sud-Orientale del Colle San Mauro, e, per un breve tratto, sul versante Sud-Occidentale del colle Metapiccola, conservandoci, nel complesso, una serie di opere militari che si succedono dalla prima metà del sec. VI a.C. fino all'età ellenistica. A parte le specifiche diversità riscontrabili nelle tecniche costruttive e nell'adattamento alle esigenze dello sviluppo della poliorcetica, esse si differenziano nel loro impianto a seconda che obbediscano a due opposte esigenze: da un lato, la difesa della città nel suo complesso, dall'altro la sua occupazione ed il suo controllo. L'opera a tenaglia di età arcaica e la sua ricostruzione della metà circa del sec. V a.C., riflettono le esigenze di autonomia e di difesa della città che, alleatasi con Atene, diventò punto di riferimento del movimento antisiracusano; l'abbandono del fondo valle e l'arroccamento della fortificazione sul colle San Mauro sono la conseguenza della riconquista dionigiana e della trasformazione di Lentini in un *phróiros* di Siracusa.

Le mura di Naxos sono un'opera imponente che, oltre ad avere avuto la funzione di muro di difesa, doveva costituire un argine non sempre sufficiente contro le piene del fiume Santa Venera. È costruita in pietra lavica ed ha una larghezza variabile intorno a m 4,60; presenta due paramenti dello spessore di m 1,80 ciascuno con riempimento a sacco. I massi in faccia vista, rozzamente sbazzati, sono di dimensioni considerevoli: alcuni raggiungono i m 2,00. L'opera fu costruita sul finire del sec. IV a.C. in previsione dell'attacco di Ippocrate di Gela, e dovette essere in uso per tutto il sec. V a.C. I Naxi vi si rinchiusero al momento dell'attacco dei Messeni nel 425 a.C.; inoltre, porte e torri hanno ancora una larga parte nel racconto che Polieno fa della caduta di Naxos, in seguito al tradimento di Prokles. Delle porte se ne possono indicare almeno tre sul lato occidentale e due in quello meridionale, mentre vi sono sicuri indizi di un ingresso a Nord-Est. Le porte presentano in genere un'apertura di m 2,50 e sono in corrispondenza sia della rete viaria di età arcaica sia di quella di età classica.

Una maggiore perfezione si ha nelle mura di Agrigento, databili nel sec. VI a.C.; anche in questo caso il circuito è condizionato dalla morfologia del terreno che segue il margine superiore delle colline. Nei luoghi più deboli si

ha la presenza di torri quadrate, rientranti a tenaglia, come a Lentini, e anche un secondo muro di sbarramento. Le porte seguono il principio del tipo Porta Scea, avendo alla destra un lungo saliente obliquo e sulla sinistra, di regola, una torre; si hanno anche postierle e cunicoli sotterranei per sortite e spostamenti.

In questo stesso periodo vanno collocate anche le poderose mura di Cefalù, con torri quadrangolari e postierle. Dopo queste fortificazioni, che seguono concetti semplici e già applicati in Grecia, una maggiore perfezione è raggiunta nelle fortificazioni di Siracusa e di Selinunte. La prima, iniziata dopo il 402 a.C., e che si sviluppa per km 14,00 sulla grande terrazza dell'Epipole, era munita di torri quadrate, di fortini, di porte a più sbarramenti, e culminava, nella parte estrema, nel Castello Eurialo che, per l'organicità della concezione e la varietà e la ingegnosità dei vari apprestamenti difensivi, si presenta come la più importante opera dell'ingegneria militare dell'antichità. Esso è costituito da un mastio con cinque torri frontali protetto esternamente da uno sperone e da tre fossati, sormontati da ponti levatoi e collegati da lunghi camminamenti scavati nella roccia, che rendevano possibili gli spostamenti delle truppe da ogni parte del fronte; subito a Nord del Castello si apre, in un ampio dispositivo a tenaglia, una doppia porta; numerose postierle infine favorivano le sortite.

A simili concetti si ispira la fortificazione dell'acropoli di Selinunte rifatta al principio del sec. IV a.C.: mentre tutta la collina è circondata da un grandioso bastione, il lato Nord, più debole, ha un formidabile dispositivo che si impernia su tre torri semicircolari disposte su tre vertici, gallerie coperte di collegamento, un fossato artificiale. Poderose e variamente articolate anche le mura di Megara Iblea e di Eloro. Megara Iblea conserva due cinte murarie: una di epoca arcaica, in cui si possono osservare i resti di cinque torri circolari (il cui diametro oscilla tra i m 5,70 e i m 7,70) e della porta a tenaglia. Queste mura si trovano ad una distanza dall'abitato maggiore rispetto a quelle di epoca ellenistica, che presentano i resti di sette torri quadrate e di due porte.

L'abitato di Eloro, che copre una superficie di appena 10 ettari, è circondato da una fortificazione, lunga m 1400, il cui primo impianto, conservato presso la porta settentrionale, risale al sec. VI a.C. Di questa fase più antica si conserva un tratto costituito da due cortine larghe m 2,80 ad *emplèton*, e da una porta collocata sul versante occidentale, chiusa in seguito alla ristrutturazione del sec. IV a.C. A quest'ultima fase risalgono le torri quadrate, aggettanti rispetto alle mura, conservate lungo questo tratto della fortificazione. Sono state riconosciute due porte, una a Nord e l'altra a Sud, la prima in direzione di Siracusa, la seconda, presso la torre Stampaci, verso la foce del fiume Tellaro. Le due porte sono attraversate dalla Via Elorina il cui tracciato, realizzato sul fondo roccioso naturale in cui è ancora possibile vedere il solco lasciato dalle ruote dei carri, presenta un percorso sinuoso che si adatta alla morfologia del terreno.

La sua caratteristica singolare è che non ha un percorso rettilineo, ma lievemente sinuoso, che denuncia chiaramente l'intenzione di seguire il percorso più favorevole rispetto alle condi-



Megara Iblea: muratura arcaica in opera rettangolare pseudo-isodoma.



Lentini: la torre quadrata.



Eoro: muratura in opera rettangolare pseudo-isodoma.



Megara Iblea: torre rettangolare di epoca ellenistica.



Camarina: muratura in opera rettangolare irregolare su un basamento di pietrame irregolare.



Morgantina: muratura in opera rettangolare irregolare.



Megara Iblea: torre circolare di epoca arcaica.



Naxos: muratura in opera lesbica.



Gela: il muro a contrafforti della fortificazione.



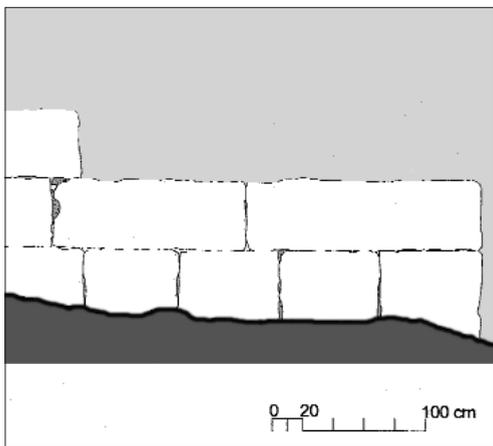
Lentini: muro in opera rettangolare pseudo-isodoma.



Siracusa: i resti del castello Eurialo.

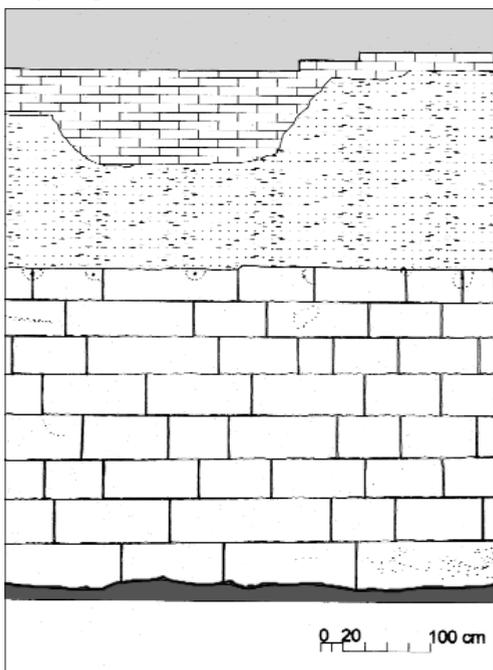


Cefalù: la postierla nella muratura ciclopica.

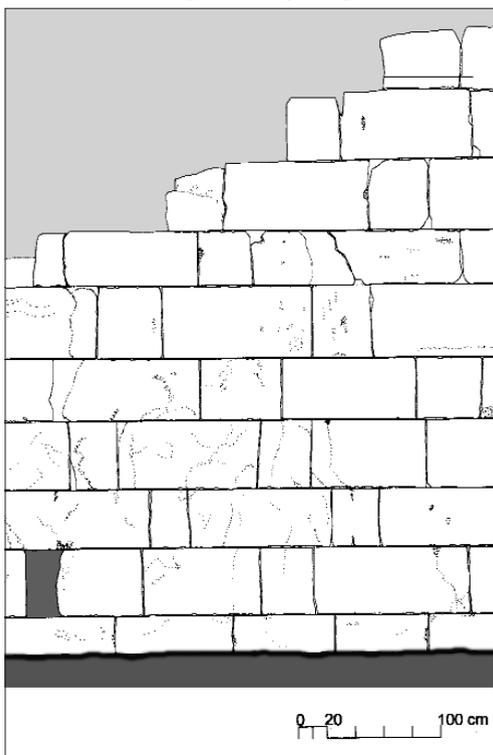


Lentini: muro in opera rettangolare pseudo-isodoma.

Gela: muro in mattoni crudi con basamento in opera rettangolare pseudo-isodoma.



Selinunte: muro in opera rettangolare pseudo-isodoma.



zioni del suolo che, in verità, non presenta particolari asperità o dislivelli tali da impedire un percorso rettilineo. La cinta muraria fu ricostruita nel sec. IV a.C. riutilizzando le mura arcaiche alle quali fu addossata all'esterno una nuova cinta muraria formata da grandi conci di calcare bianco posti di testa; le dimensioni dei blocchi (in media m 1,00 x 0,50 x 0,50) sono inferiori in lunghezza di poco meno di un terzo, rispetto a quelle dei blocchi adoperati a Lentini nelle fondazioni della cinta muraria dell'acropoli, sul versante orientale del Colle San Mauro, ma la tecnica utilizzata è identica, cosicché, nei tre filari che si conservano, si ha la medesima struttura. Del sec. IV a.C. sono le mura di Gela e di Morgantina.

Le fortificazioni di Gela rappresentano un'opera di architettura militare unica nel suo genere: un mirabile esempio di struttura muraria a tecnica mista. Il tratto meglio conservato di questa poderosa opera di fortificazione è stato messo in luce a Capo Soprano; esso ha uno sviluppo lineare di circa m 360, uno spessore di circa m 3,00 e si è conservato in buone condizioni per un'altezza media di m 3,20, poiché è rimasto per molti anni sepolto da una spessa coltre di sabbia. La cortina muraria messa in luce è costituita inferiormente da due paramenti di blocchi di calcarenite, di diverse dimensioni, spesso bugnati sulla faccia esterna, e con emplotton di pietrame e terra; la sopraelevazione è in mattoni crudi, disposti a corsi regolari, perfettamente isodomi, legati da argilla e sabbia di colore scuro ed erano forse originariamente ricoperti da un'intonacatura di colore rosso. Gli archeologi hanno distinto nella sopraelevazione in mattoni crudi tre diverse fasi cronologiche, la prima delle quali contemporanea alle mura timoleontee in pietra, la seconda e la terza successive, databili tra l'età di Agatocle e il 282 a.C.

La sopraelevazione di età agatoclea, resasi necessaria probabilmente per l'insabbiamento della struttura muraria, aveva riportato il muro all'altezza originaria, che risultò così completata da un camminamento di ronda con merlature regolari. Ai camminamenti si accedeva mediante due rampe di scale, poste rispettivamente, una lungo il lato Nord-Occidentale e l'altra all'interno del lato meridionale del muro. Questo era difeso da torri, a pianta rettangolare, distribuite lungo la cortina per rafforzare le difese degli ingressi.

A Morgantina nel sec. IV a.C. tutto il piano fu circondato da un muro difensivo, più volte riparato e potenziato nel secolo successivo. Numerosi tratti delle mura sono ben conservati, in particolare sul lato meridionale: prive di torri, ma fornite di bastioni, le mura erano realizzate a sacco, con una doppia cortina muraria e con un riempimento interno. Alla città si accedeva da quattro porte principali: dalla Porta Nord, di cui si è persa ogni traccia, che conduceva ai campi; dalla Porta Sud, la più munita per una migliore difesa dell'agorà, che conduceva alle sorgenti e ai campi; la Porta Est, che conduceva alla Cittadella e alle Necropoli; la Porta Ovest, che sicuramente consentiva un agevole accesso carrabile, di cui esiste un resto della muratura a sacco, spessa circa due metri.

Gli esempi citati mostrano come nella maggior parte dei casi lo sviluppo delle cinte murarie dipende dalle caratteristiche del luogo, esal-

tando ed amplificando le naturali difese che la natura offre, anche se non mancano mirabili esempi di architettura militare, frutto di un'evoluzione ingegneristica di cui l'unico artefice è l'uomo. Ma lo sviluppo delle cinte murarie di una città è soprattutto lo specchio della storia più generale della città stessa e non può essere visto e studiato senza un continuo riferimento alle vicende vitali del complesso organismo della città.

NOTE

- 1) Sistema in cui i blocchi presentano in generale più di quattro facce di giunti, gli spigoli sono rettilinei, della stessa lunghezza e si tagliano ad angoli molto netti
- 2) Questo modo di assemblare semplifica la costruzione che diventa quasi meccanica. Possiamo dire che l'opera rettangolare è il modo di assemblare più perfetto delle costruzioni antiche. Vi sono differenti modi d'assemblaggio dei blocchi dei filari dell'opera isodoma, con diverse disposizioni dei diatoni e degli ortostati.
- 3) Questa apparecchiatura è caratterizzata dal fatto che i blocchi dei filari bassi sono sempre dei diatoni, essi occupano dunque tutto lo spessore del muro.

BIBLIOGRAFIA

- ADAM, J.P., *L'architecture militaire grècque*, Picard, Parigi 1982.
- ADAMASTEANU, D., *Le fortificazioni ad aggere della Sicilia Centro-Meridionale*, in "Rendiconto dell'Accademia dei Lincei", 11 (1956), pp. 52-70.
- BONACASA CARRA, R.M., *Le fortificazioni ad aggere della Sicilia*, in "Kòkalos", XX (1974), pp. 92-117.
- GARLAN, Y., *Les fortifications grècques dans la seconde moitié de l'époque hellénistique*, Centre Jean Bérard, Napoli 1984.
- KARLSSON, L., *Some notes on the fortifications of Greek Sicily*, in "Opuscola Romana", XVIII, 6 (1989), pp. 36-43.
- KARLSSON, L., *Fortification Towers and Masonry Techniques in the Hegemony of Syracuse*, Astroms, Goteborg 1992.
- LERICHE, P. e TREZINY, H., *La fortification dans l'histoire du monde grec*, Éditions du CNRS, Napoli 1984.
- MARTIN, R., *Manuel d'architecture grècque*, Picard, Parigi 1965.
- MARTIN, R. e VALLET, G., «L'architettura militare», in E. GABBA, G. VALLET (a cura di), *Storia della Sicilia*, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1979, I, 2, pp. 310-314.
- ORLANDOS, A., *Les matériaux de construction et la technique architecturale des anciens grecs* (Atene 1955), trad. fr. di V. Hadjimichali, De Boccard, Parigi 1966, pp. 127-184.
- RIZZA, S., *Studi sulle fortificazioni greche di Lentini*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Catania 2000.
- SPOSITO, A., *Morgantina e Solunto. Analisi e problemi conservativi*, Priulla, Palermo 2001.

* Francesca Scalisi è Dottore di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi". Il presente articolo è un estratto della sua Tesi di Dottorato *Le strutture difensive delle colonie greche di Sicilia*.



LA STOÀ DI SOLUNTO: IPOTESI DI RICONFIGURAZIONE

Alberto Lucchesi Palli*

Ri-configurare uno spazio architettonico è operazione complessa e costituisce un'esercitazione culturale stimolante e provocatoria. La materia offre diversi spunti tematici *là dove la ricerca ad oggi ha preferito confronti tipologici ed analisi planimetriche mirate alla individuazione funzionale degli ambienti*; ma tale tema è particolarmente ampio e complesso poiché *l'attuale consistenza risulta deformata da una serie di interpretazioni, licenze e manipolazioni di restauro discutibili anche perché condotte con abuso prestazionale*¹. Nel momento in cui si decide di studiare un monumento archeologico, solamente per il tentativo di immaginarne la volumetria, i rapporti con il contesto urbano e le relazioni con il territorio, si effettua una vera azione *progettuale*. La *riconfigurazione* si pone quindi come attività di progetto, vincolata alla storia e strettamente collegata ad essa, nell'intento di restituire una plausibile immagine architettonica, che, prendendo spunto dalle informazioni deducibili dai riferimenti culturali e storici, e servendosi di dati direttamente riscontrabili *in situ* (gli elementi fisici e materiali) restituisca la *sintassi architettonica* di una città e della sua cultura.

Il presente studio interpreta la *Stoà* di Solunto, che rappresenta un *unicum* nella cultura greco-punica, cercando di svelarne le tecniche costruttive, gli elementi tipologici e i rapporti dimensionali, che erano parte fondamentale della cultura materiale del sito. L'area archeologica di Solunto si trova in cima a Monte La Città dominando gli abitati di Porticello e Sant'Elia; insieme a Palermo, Selinunte e Motya il sito era uno dei centri punici in Sicilia. La città oggi conosciuta non è quella fondata dai Cartaginesi, localizzata nella piana di San Cristoforo sul promontorio di Sàlanto, ma l'insediamento di età ellenistica costruito dopo la distruzione della città avvenuta nel 397 a.C. ad opera dei Siracusani.

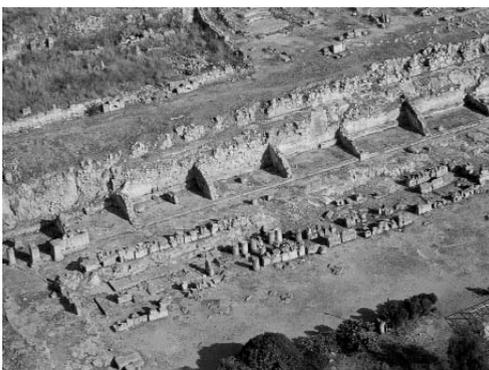
Prendendo spunto dagli studi della Natoli² e da quelli del Wiegand sul Teatro³ è stato esaminato il complesso architettonico della *Stoà*. Dall'analisi e dal rilevamento dei ruderi, confrontando le forme con i tipi coevi nell'area del Mediterraneo, si è tentato di trasformare l'impianto planimetrico dell'edificio in un organismo spaziale completo. Per far ciò è stato indispensabile considerare una serie di fattori epistemologici, che chiariscono i criteri metodologici da adoperare e che consentono un

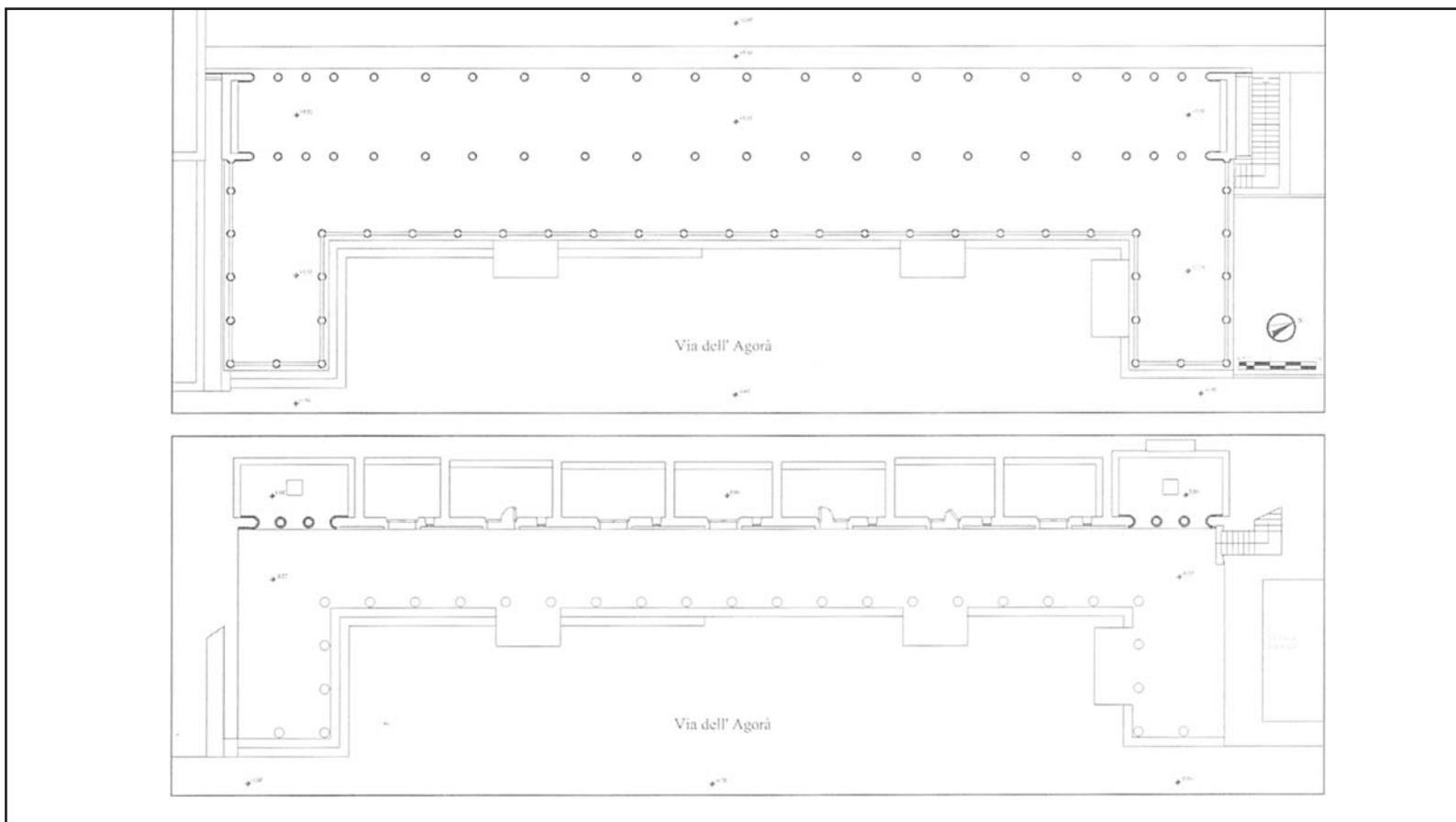
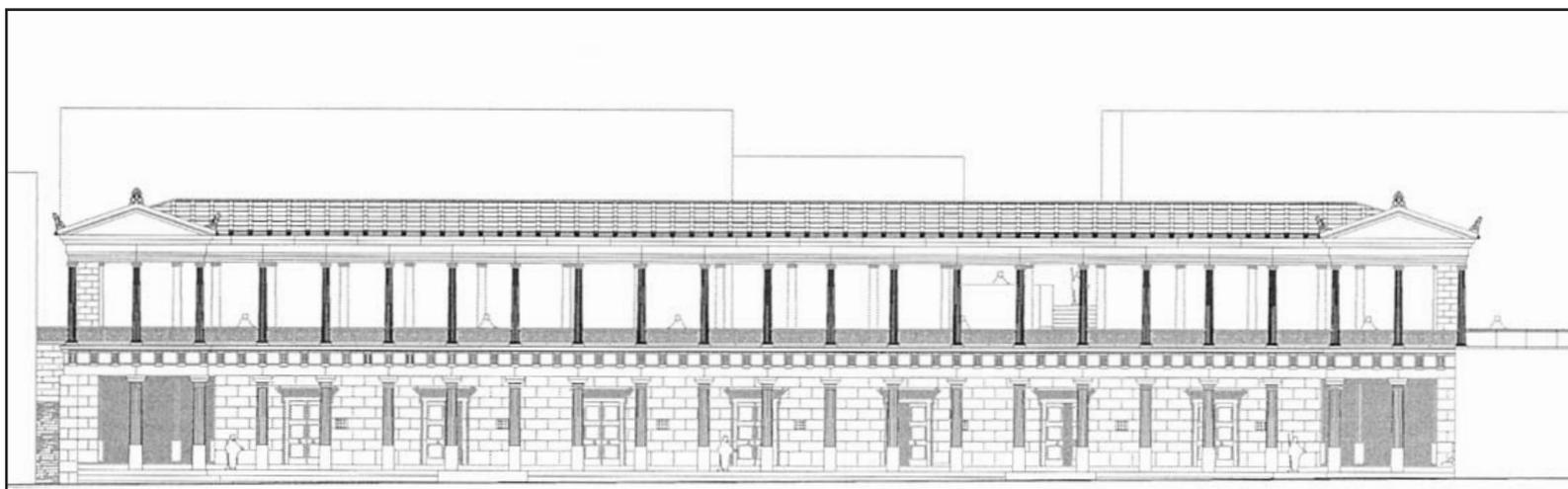
risultato basato su dati scientifici, esaminando tutti gli aspetti morfologici e tipologici, geometrici e spaziali, costruttivi e materiali⁴. Dalla comparazione degli studi eseguiti sul manufatto con analoghe opere realizzate nel bacino del Mediterraneo e con le diverse esperienze di riconfigurazione eseguite in Sicilia, in Grecia ed in Medio Oriente sono stati ottenuti i dati, definiti da Sposito *criteri informatori*, sulla geometria delle singole parti del monumento, sui tipi e sulle dimensioni degli elementi costruttivi, sui rapporti dimensionali delle parti (murature, colonne, pilastri, porte, trabeazioni, solai, podi), sulle murature, sugli intonaci, e sugli apparati decorativi (pavimenti mosaicati negli ambienti, pseudo gronde leonine ecc.)⁵.

L'impianto planimetrico si presenta oggi abbastanza integro; pertanto esso fornisce molte indicazioni utili per la comprensione del sistema distributivo e funzionale. Il complesso occupa la prima delle tre terrazze su cui si articola l'area pubblica della città ed alla quale si accede dall'asse principale, che si allarga formando l'agorà ed accogliendo sulla destra la *Stoà*: le sue dimensioni sono multipli e sottomultipli del modulo usato per la maglia urbana. L'edificio è composto da nove ambienti allineati, le cui pareti sono dipinte di rosso e presentano dei sedili in pietra. Nella *Stoà* è presente l'opera irregolare, che costituisce la tipologia muraria prevalente nel sito⁶.

L'analisi degli elementi architettonici e decorativi, che gli scavi hanno restituito, consente di osservare che la *Stoà* non differiva sostanzialmente, sia dal punto di vista figurativo, sia dal punto di vista costruttivo, dalla scena del teatro⁷. L'impianto planimetrico del piano terra fa ipotizzare una destinazione tipica delle costruzioni di periodo ellenistico: fornire ai cittadini oltre ad uno spazio coperto, riparato dal sole e dalle intemperie, un centro di aggregazione e di scambi commerciali. La particolare posizione dell'edificio e il dislivello esistente fanno propendere per un impianto a *paraschenia* con due elevazioni, come testimoniato dai resti del *crepidoma*, che gira su se stesso formando una grande C. L'ordine inferiore, dorico per l'esterno del portico e ionico nelle due esedre di testa, si differenzia da quello ionico superiore, come si evince dai reperti delle colonne, alcune ancora al loro posto, e trova conferma nei canoni per la realizzazione delle *stoài* a due

Veduta aerea della Stoà di Solunto.





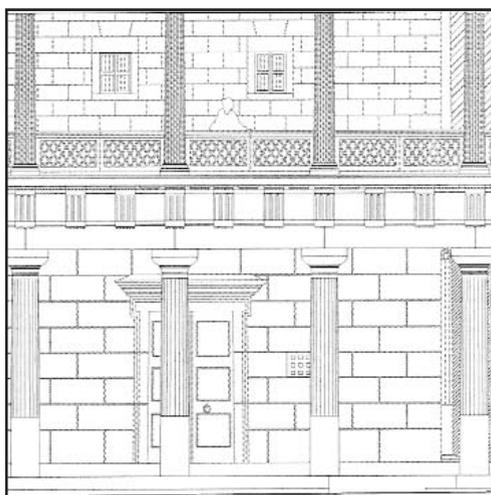
piani del sec. II a. C. realizzate in ambito mediterraneo.

La determinazione delle altezze e dei rapporti dimensionali scaturisce tanto dalle indicazioni fornite dai testi classici, quanto dai rapporti reciproci degli elementi rilevati in situ (distanze tra colonne e loro diametro, dimensioni dei pilastri e dei muri, ecc.), quanto ancora dalla comparazione con altri edifici (la *Stoà Ovest* di Morgantina o la *Stoà di Attalo* ad Atene)⁸. Dopo avere rilevato la disposizione dei resti della costruzione, sono state progettate sei possibili riconfigurazioni; ma procediamo con ordine, iniziando con l'esaminare il piano terra. L'interasse delle colonne del portico risulta di m 2,94, mentre quello delle colonne ioniche nelle due esedre di testa di m 1,80: come si può vedere sono misure che, per le loro dimensioni, hanno creato non pochi problemi strutturali.

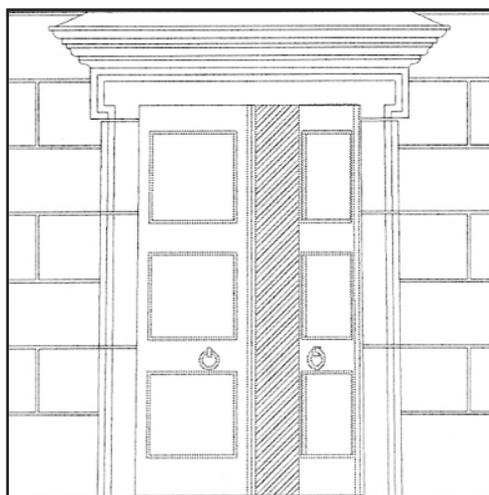
Sopra le fondazioni si trova uno strato di livellamento, costituito da lastroni di pietra, con lo scopo di uniformare il piano di posa dell'edificio. Sopra l'*euthyteria* vi è uno zoccolo (*krepis*), realizzato secondo i canoni, articolato in tre scalini di eguali dimensioni su tutti i lati dell'edificio. Le pietre che formano lo stilobate hanno dimensioni variabili; ciò probabilmente è dovuto alla carenza di materiale e al riuso di elementi provenienti da altre costruzioni.

Le colonne poggiano direttamente sullo stilobate, sono formate da fusto con capitello e presentano il caratteristico rigonfiamento a 1/3 dell'altezza (*énthesis*). Le altezze sono state determinate utilizzando il rapporto altezza/diametro di 1/6, al quale si è aggiunto un ulteriore modulo per il capitello e l'*hypotrachélion*: in questo modo il rapporto complessivo tra l'altezza totale della colonna con capitello e il diametro diviene 1/7. La parte del fusto, che costituisce la fine della colonna al di sopra degli anelli,

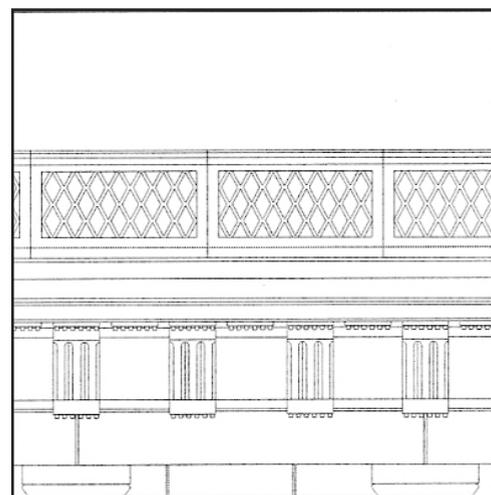
Ipotesi di riconfigurazione: il fronte principale e, sotto, la pianta del piano terra e del piano primo.



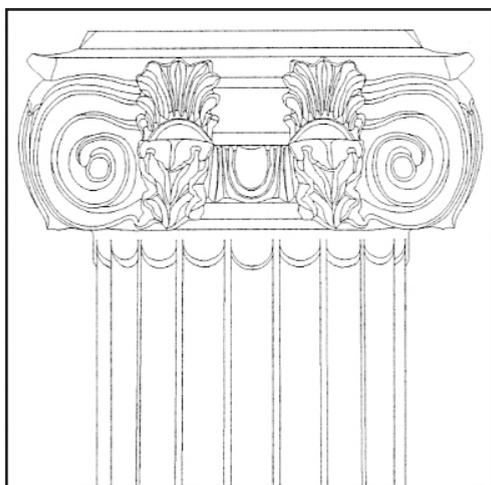
Ipotesi di riconfigurazione: ordine dorico ed ordine ioni-



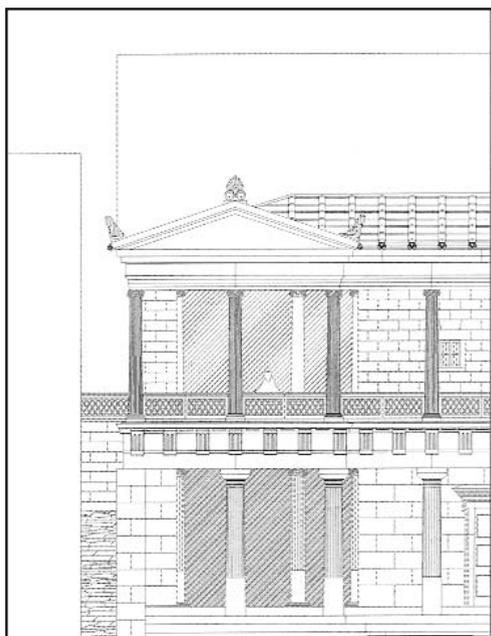
Ipotesi di riconfigurazione: l'ingresso ad una delle botteghe al piano terra.



Ipotesi di riconfigurazione: la balaustra in pietra al secondo livello.



Ipotesi di riconfigurazione: il capitello ionico del secondo ordine e, sotto, particolare della paraskénia di sinistra.



costituisce un unico blocco col capitello, formando il collo della colonna (*hipotrachélion*). Sopra al capitello si trova la trabeazione composta da epistilio, fregio e *geison*. L'epistilio è composto da diversi blocchi posti in serie ed ogni blocco corre da asse ad asse delle colonne; la sua lunghezza dipende quindi dall'ampiezza dell'interasse del colonnato. La prima fila dei blocchi, che viene così a formare la parte anteriore dell'architrave, presenta la faccia liscia ed ha come terminazione superiore un piccolo ma lungo listello continuo (*tania*), cui sono attaccate le *regulae*, poste ad intervalli regolari corrispondenti agli assi delle colonne ed alla parte centrale degli interassi. Alle *regulae* sono attaccate le gocce (*guttae*), che distribuite con intervalli regolari, formano *regulae* da sei elementi. Al di sopra dell'epistilio completa la trabeazione il fregio, formato da metope e triglifi, costruiti e lavorati a due a due; la loro ripartizione è fatta in modo che sull'asse di ogni colonna e sull'asse di mezzeria di ogni intercolumnio, si trovi un triglifo, ottenendo così una distribuzione corrispondente a quella delle *regulae*; in questo modo su ogni tratto di trabeazione ci sono due triglifi alternati a due metope o, più esattamente, un triglifo intero e due metà.

Sopra il fregio si trova il *geison*; esso sporge marcatamente, è in pietra, corre per tutto il perimetro dell'edificio ed è l'ultimo elemento orizzontale dell'organismo architettonico. La lastra che forma il *geison* ha nel lato inferiore delle lastre più piccole con annesse delle gocce (*mutuli*), alternati da spazi più o meno ampi (*viae*). I *mutuli* presentano sei gocce e sono posti in corrispondenza delle *regulae* dell'epistilio sottostante, con le quali creano una corrispondenza biunivoca, e si trovano in relazione anche con triglifi e metope; infatti ogni *mutulus* si trova in asse sopra una metopa o un triglifo. La lastra del *geison* è infine chiusa in alto da una lista sagomata in aggetto (*kymàtion*). L'insieme dell'epistilio, del triglifo e del *geison* formano la trabeazione e il rapporto dell'altezza

tra quest'ultima e l'altezza della colonna è di 3 a 7. Per il conflitto angolare, il fregio viene chiuso ai lati della trabeazione da un triglifo angolare, che appare sia sul fronte principale sia su quello longitudinale; tale conflitto nasce quando la larghezza delle travi di copertura, e conseguentemente quelle dei triglifi che ne costituiscono il rivestimento delle teste, non corrisponde a quello dell'architrave. La soluzione scelta, per ovviare a tale inconveniente, è stata quella di ridurre l'ampiezza dell'ultimo interasse delle colonne del portico, facendo sì che la sequenza triglifo/metopa non venisse modificata.

L'ordine del livello superiore è ionico, come negli esempi di periodo ellenistico, soprattutto per un capitello ionico, rinvenuto nell'Agorà e conservato al Museo Archeologico di Palermo. La colonna ionica è separata dallo stilobate con una base di tipo attico, costituita da un rigonfiamento (*toro*) inferiore ed uno superiore, che racchiudono una scanalatura profonda (*scotia* o *trochilo*). L'ordine ionico non si presta quindi ad essere usato nei peristili o nei portici a *paraschenia*, ma soltanto nei portici in asse; per poter adoperare il capitello ionico nella realizzazione di peristili si devono adoperare varianti particolari ed elaborate, bisogna realizzare capitelli d'angolo per mitigare il brusco passaggio dal profilo principale a quello secondario⁹. Le soluzioni, documentate dallo studio dei reperti sinora rinvenuti, sono state diverse: quella utilizzata è stata il capitello d'angolo diagonale, conosciuto anche come capitello a quattro facce, utilizzato per la prima volta nel *Monumento delle Nereidi a Xantos*¹⁰. L'importanza che assume l'uso della colonna per le proporzioni della pianta di tutto il complesso architettonico è fondamentale: le misure di tutti i singoli elementi sono calcolate in rapporto all'altezza delle colonne determinandone i rapporti dimensionali¹¹. Gli elementi architettonici che definiscono i paramenti esterni, porte, finestre, architravi, prese di areazione, panche balaustre e pavimentazioni che sono ancora presenti in sito sono stati rilevati, esaminati, ridise-



Rilievo del piano terra della Stoà e di parte dell'Agorà di Solunto.

gnati e confrontati con le analoghe parti di altri edifici sia di altre città sia della stessa Solunto¹².

Il piano superiore della Stoà era accessibile dalla strada, che delimitava la terrazza del teatro, e anche dal piano inferiore: ipotesi suffragata dalla presenza di scale, disposte nell'estremità nord dell'edificio, e dalle rampe presenti intorno alla Cisterna Pubblica ed al Ginnasio. I resti dei massetti e delle pavimentazioni fanno ipotizzare un piano porticato coperto. Inoltre il rilievo in situ ha evidenziato la presenza di numerosi resti di balaustra in pietra che, ricomposte, hanno permesso di accertare le dimensioni degli intercolumni e suffragare così le scelte delle ipotesi di riconfigurazione, verificate ricorrendo alle tipologie più comuni dello stesso periodo storico e dello stesso bacino culturale. Sono così state ipotizzate diverse soluzioni formali: 1) ad una elevazione con portico *in antis*; 2) ad una elevazione con portico a *paraschenia*; 3) a due elevazioni con portico rettangolare in asse tra risalti; 4) a due elevazioni con portico *in antis* e stanze tra risalti; 5) a due elevazioni con portico a *paraschenia* e stanze tra risalti; 6) a due elevazioni con portico a *paraschenia* e piano superiore con portico a *paraschenia*.

Delle varie ipotesi la più plausibile sembra essere quella a due elevazioni con portico a *paraschenia* e piano superiore con portico a *paraschenia*. Infatti, secondo quanto emerso in fase di rilievo, l'impianto della Stoà è sicuramente a *paraschenia*; ciò è suffragato dalla forma del *crepidoma* che si sviluppa su tre lati dell'agorà e costeggia le botteghe interne. Per quanto riguarda l'alzato, la tipologia costruttiva (spessori delle murature interne ed esterne, ampiezza dei vani del piano terra, dimensione dei massetti, dimensioni delle colonne e degli

altri reperti rinvenuti in situ) ci consente di asserire che l'edificio si sviluppava su due livelli: piano terra e primo piano colonnato coperto. La Stoà, per la sua posizione dominante rispetto all'agorà e alle altre strutture pubbliche, costituisce l'affaccio naturale della città sul mare e contrapponendosi alla terrazza superiore, sulla quale insistono l'Edificio Sacro, il Bouleuterion ed il Teatro, essa diviene uno spazio pubblico coperto, cerniera dell'intera area pubblica della città.

NOTE

1. Cfr. A. SPOSITO, «Natura ed Arteficio nel complesso del Casale», in A. SPOSITO (cur.), *Natura ed arteficio nell'iconografia ennese*, DPCE, Palermo 1995; A. M. LUCCHESI PALLI, «Solunto e il suo territorio» e «La Stoà» in F. FERNANDEZ, A. M. LUCCHESI PALLI, G. RUSSO, *Il sito archeologico di Solunto: studi per la conservazione delle murature*, Ed. Kronos, Palermo 2005, pp. 19-33 e 145-171; A. M. LUCCHESI PALLI, «I Tracciati viari di Solunto», in A. SPOSITO (cur.) *Morgantina e Solunto - Analisi e problemi conservativi*, DPCE, Palermo 2001, pp. 69-78.

2. L. NATOLI, *Il Teatro e l'Odeon di Solunto*, in «Odeon», 1971; inoltre una descrizione della Stoà, dell'agorà e delle strutture pubbliche è riportata anche in A. CUTRONI TUSA, A. ITALIA, D. LIMA, V. TUSA, *Solunto: Itinerari*, XV, Libreria dello Stato e Ist. Poligrafico dello Stato, Roma 1994, pp. 70-79.

3. Cfr. A. WIEGAND, *Das Theater von Solunto*, Verlag Philipp Von Zabern, Mainz am Rhein 1997.

4. Analoga metodologia è stata adoperata per la riconfigurazione condotta da A. Sposito e da M. Bordino sulla Villa del Casale; cfr. M. BORDINO, «Riconfigurazione della Villa di Piazza Armerina» in A. SPOSITO (cur.), *Natura ed arteficio nell'iconografia ennese*, Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia, Palermo 1995, pp. 44-54.

5. Tra gli altri si ricordano gli studi condotti da A. Sposito su diversi monumenti di Morgantina (le Stoi, la Casa Fontana, il Teatro Ellenistico, la Casa del Capitello Dorico o del Saluto, la Casa di Ganimede, il Macellum,

il Santuario delle Divinità Ctonie), sulla Villa Romana del Casale a Piazza Armerina e su alcune *insulae* di Solunto.

6. Cfr. A. M. LUCCHESI PALLI, «La stoà di Solunto: analisi preliminari per la conservazione», in *Atti del III Congresso Nazionale IGIC - Lo Stato dell'Arte*, Palermo, (22-24 settembre 2005, Palazzo Steri), Nardini Editore 2005, pp. 312-315.

7. Cfr. A. WIEGAND, *op. cit.*

8. Cfr. M. VITRUVIUS POLLIO, *De Architectura*, conosciuto oggi come *I Dieci Libri di Architettura*, 25-40 a. C., tradotta e commentata dal Marchese Berardo Galiani, Editrice Librerie Dedalo, Napoli 2005, ristampa dell'opera pubblicata a Napoli dai fratelli Terres nel 1790; M. CETIUS PAVENTINUS, *De diversis fabricis architectonica*, II-III sec. d. C., in A. H. BALLINA (cur.), *M. Ceto Faventino, Las diversas estructuras del arte arquitectónico o Compendio de arquitectura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo 1979.

9. Cfr. AA.VV. *Atlante dei complessi figurati*, app. dell'Enc. dell'Arte Antica, Ist. Enc. Treccani, Roma 2001, pp. 15-18 e 22-25.

10. Sul capitello d'angolo cfr: G. BAKALAKIS, «Zum ionischen Eckkapitell», in «Fahreshefte des Oesterreichischen Archaeologischen Instituts», XXXVI, 1946, pp. 54 e ss.; G. GRUBEN, «Das archaische Didymaion», in «Fahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts», LXVIII, 1963, pp. 159 e ss.; P. COUPEL, P. DEMARGNE, «Le monument des Nereides L'architecture», in *Fouilles de Xantos*, t.3, Klincksieck, Parigi 1969.

11. Si trascrivono i rapporti dimensionali scaturiti dall'analisi dei reperti o della letteratura ed utilizzati per determinare le dimensioni degli elementi: altezza complessiva 1 e 1/2; *krepis* 1/6; architrave 1/94; epistilio 1/12; cornice 1/12; trabeazione completa (epistilio, fregio e geison) 1/6; timpano 1/6.

12. Per una maggiore definizione dei pavimenti e dei massetti a Solunto cfr. A. SPOSITO, «Gli assetti pavimentali di Morgantina e Solunto», in A. SPOSITO (cur.), *Morgantina e Solunto - Analisi e problemi conservativi*, DPCE, Palermo 2001, pp. 81-90.

*Alberto Lucchesi Palli è Dottore di Ricerca in Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi.



I DIVERSAMENTE ABILI NEI CONTESTI ANTICHI

Fulvio Lanzarone*

Nell'attuale dibattito culturale e scientifico i temi della valorizzazione e della fruizione dei beni culturali risentendo degli aspetti storici, geografici, economici, legislativi, politici, sociali e tecnologici, coinvolgendo varie figure professionali che interagiscono nell'interpretazione e soluzione dei problemi. I beni culturali non possono essere pensati solo come patrimonio da proteggere, ma occorre anche che siano resi fruibili e facciano parte del sistema produttivo locale. Per *fruizione* si intende il piacere, il diletto, il godimento, l'uso o l'utilità, riconosciuti come *diritto al consumo di un'opera d'arte, da parte di un pubblico, destinatario o consumatore di quell'opera*¹.

La fruizione, però, deve essere goduta da tutti, compresi i portatori di handicap. Per *handicap* si intende: limitazione di maggiore o minore gravità, permanente o transitoria nello sviluppo o nell'uso di una determinata funzione fisica o psichica, che colpisce un individuo fin dalla nascita o nel corso della sua esistenza e che lo condiziona. Inoltre, per *portatore di handicap* o *affetto da handicap* si identifica chi ha *incapacità di provvedere da sé alle normali necessità della vita, determinata da una deficienza fisica o psichica, invalidità*². La fruizione del bene culturale, pur essendo un momento di piacere e di arricchimento culturale per tutti, spesso è ostacolata da *barriere architettoniche*, o da altri impedimenti - come per esempio l'assenza di postazioni *Braille* per i non vedenti - che inevitabilmente possono rendere difficile o impossibile l'accessibilità ed il godimento (Tabella 1).

Col termine *barriera* si indica un *ostacolo che rende difficile l'accesso*³. Per troppi anni ci si è limitati a sostituire il gradino con degli scivoli o ad allargare la porta degli ascensori, ma il concetto stesso di *barriera architettonica* deve essere estesa anche al superamento di una mentalità sbagliata e in alcuni casi anche retrograda. Infatti, comunemente il portatore di handicap viene identificato come colui che è costretto in una carrozzina, ma quasi mai lo accomunano, forse per una forma di rigetto psicologico, all'anziano, al cardiopatico, all'artropico o ai bambini. Eppure l'uomo attraversa, nell'arco della propria vita, evoluzioni e involuzioni, tra queste ricordiamo l'infanzia e la senilità, in cui le forze non sono le più adatte per una vita autosufficiente. Negli ultimi anni si nota un aumento del numero degli individui con handicap motorio, a causa d'incidenti della strada, del

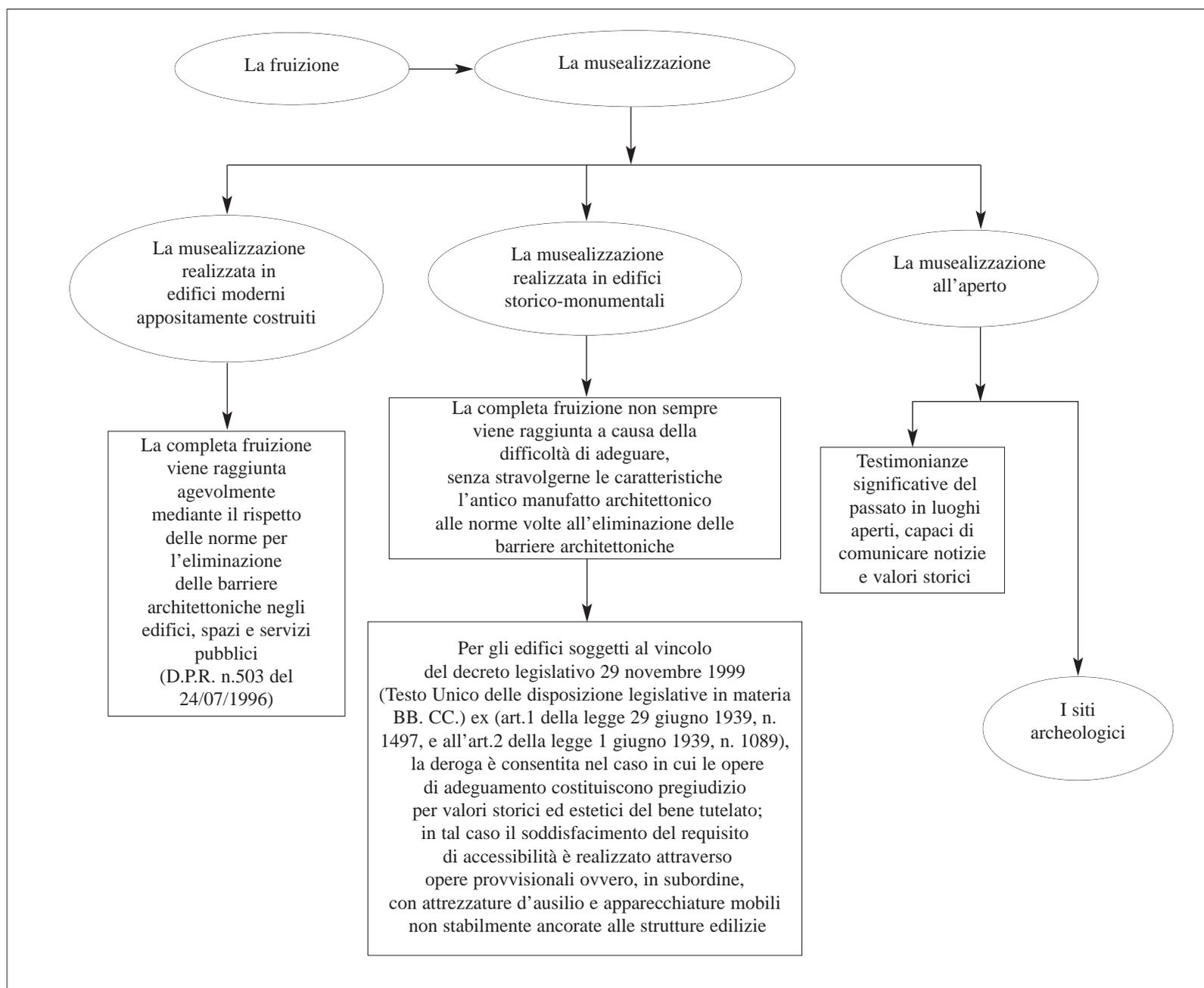
lavoro o dello sport. A tutte queste persone bisogna aggiungere coloro che sono temporaneamente impediti per diverse ragioni: infortuni, malattie o coloro che si trovano, per motivi contingenti (vedi madri con bambini piccoli, bagagli ecc.), ad affrontare vari ostacoli⁴. Ovviamente non si deve compiere l'errore di dimenticare anche le altre tipologie di handicap, quali ad esempio i non vedenti e i non udenti.

Solo negli ultimi decenni del secolo scorso si è affrontata la problematica in oggetto; ma, anche a causa delle scarse risorse economiche disponibili, molto poco è stato fatto. Si deve a Franco Piro la proposta di legge presentata il 4 novembre 1985 che prevede sanzioni per gli enti pubblici che violino le norme esistenti. Lo stesso afferma: «Con l'art. 32 della finanziaria '86 sono riuscito a far passare un emendamento sugli accantonamenti per eliminare le barriere e gli ostacoli negli edifici pubblici. E un emendamento che, inoltre, vieta i finanziamenti pubblici a opere nuove che prevedano scalini, ascensori troppo stretti, porte micidiali»⁵.

Bisogna anche ricordare che è stata approvata la Legge 5 febbraio 1992, n. 104, chiamata *Legge quadro per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate* che, all'art. 24, 1° comma, sulla eliminazione o superamento delle barriere architettoniche, così recita: «Tutte le opere edilizie riguardanti edifici pubblici e privati aperti al pubblico che sono suscettibili di limitare l'accessibilità e la visibilità di cui alla legge 9 gennaio 1989, n. 13, e successive modificazioni, sono eseguite in conformità alle disposizioni di cui alla legge 30 marzo 1971, n. 118, e successive modificazioni, al regolamento approvato con decreto del Presidente della Repubblica 27 aprile 1978, n. 384, la legge n. 13 del 1989, e successive modificazioni, e al decreto del Ministro dei lavori pubblici 14 giugno 1989, n. 236: *Prescrizioni tecniche necessarie a garantire l'accessibilità, l'adattabilità e la visitabilità degli edifici privati e di edilizia residenziale pubblica sovvenzionata e agevolata, ai fini del superamento e dell'eliminazione delle barriere architettoniche*».

Quest'ultimo decreto riassume ed integra le precedenti normative, riordinando sistematicamente la materia e in particolare «stabilisce che la progettazione possa mirare, a seconda del caso, a tre gradi di fruibilità: *l'accessibilità* (grado più alto di fruizione dello spazio costruito: possibilità, da parte anche di persone con limitate capacità motorie, di accedere a tutte le

Tabella 1



parti dell'edificio); la *visibilità* (grado più limitato di fruibilità: accessibilità limitata alla zona soggiorno/pranzo ed a un servizio igienico); *l'adattabilità* (accessibilità potenziale, ovvero possibilità di garantire la totale accessibilità senza modifiche sostanziali). Come evidenziano le definizioni, si tratta di criteri calibrati sugli edifici residenziali, che tuttavia possono rimanere validi, con i dovuti *distinguo*, anche per gli edifici con valore culturale e per i siti archeologici in particolare⁶. A tal fine, il Ministero dei BB. CC. ha in programma di compiere il censimento sull'accessibilità, distinta a seconda delle diverse forme di disabilità, degli edifici e dei siti culturali e artistici, per redigere una Guida ai siti culturali statali accessibili alle persone con disabilità motoria e sensoriale.

In seguito, nell'ambito della Conferenza Stato-Regioni, lo stesso Ministero ha in animo di programmare gli interventi di possibile realizzazione per rendere fruibile a tutti il patrimonio culturale della Nazione. Inoltre, il Ministero intende, attraverso la costituzione di una Commissione permanente sulla disabilità, coor-

dinare le iniziative sul territorio, mettere insieme e analizzare le esperienze italiane ed estere sui beni culturali per proporre linee guida per interventi che possano favorire l'accessibilità dei siti alle persone disabili. Sulla rivista "Mobilità"⁷, si sottolinea che il Ministero vuole anche offrire all'utente una carta della qualità dei servizi, che prevede *l'accesso facilitato per utenti per ridotta capacità motoria*, il che impone una verifica di sale, spazi e servizi accessibili come anche delle attrezzature e degli strumenti che facilitino la comprensione e/o la visione dei beni.

Poiché uno dei fiori all'occhiello dell'Italia nel circuito internazionale è l'applicazione della tecnologia ai beni culturali, l'attenzione è rivolta, nel contempo, anche al patrimonio bibliotecario. A questo fine, un progetto nazionale permetterà a ventiquattro biblioteche statali di mettere a disposizione dei disabili non vedenti, ipovedenti e dislessici, un sistema di consultazione e prestito di audiolibri, presso queste biblioteche dotate di particolari strumenti informatici e tecnologicamente avanzati, la cui accessibilità è possibile anche da casa.

Nei siti archeologici, la fruizione deve essere studiata mantenendo l'integrità dei luoghi, e preoccupandosi della protezione delle emergenze dalle variazioni climatiche, dalle escursioni termiche, dalla vegetazione infestante e dai degni generati da un flusso numeroso di visitatori.

I contesti archeologici presentano due classi principali di beni:

- i beni mobili;*
- i beni immobili.*

I primi possono essere ospitati all'interno di manufatti architettonici, che, rispettando le norme del D.P.R. n. 503 del 1996, non presentano barriere architettoniche (Tabella 2).

Però, come specificato prima, le barriere non sono solo quelle di tipo architettonico, ma è opportuno che quando si predispone l'allestimento museale la progettazione tenga conto anche degli altri aspetti, come ad esempio le targhe esplicative che, oltre a contenere le spiegazioni nelle varie lingue, danno anche indicazioni in linguaggio Braille. I secondi, cioè i *beni immobili* che, generalmente, sono posti all'aperto, devono divenire il più possibile fruibili.

Operazione sicuramente non facile, poiché i siti archeologici per loro stessa conformazione risultano normalmente alquanto impervi per la presenza di dislivelli, per il terreno accidentato, etc.

Da quando è aumentata la sensibilità sui problemi dei portatori di handicap si è compreso che *in order to observe an important ruin it is not sufficient to arrive on the spot by a wheelchair through a more or less practicable trestle bridge, but disable people must be in a proper condition to appreciate the ruin in its territorial and environmental context deeming if possible its significance and value and to understand the information about the legacy which are indispensable for a right evaluation*⁸.

In alcuni siti, tramite la realizzazione di opere provvisorie, è stato possibile superare ostacoli che impedivano al visitatore di poter fruire la quasi totalità del bene. A Roma, ad esempio al Colosseo, i diversamente abili hanno la possibilità di percorrere, con uno scooter elettrico (quindi non inquinante), l'intero ovale del secondo ordine che si affaccia sull'arena dell'anfiteatro. Esso è raggiungibile mediante l'utilizzo di ascensori muniti di rampe di accesso. Nei mercati di Traiano, sempre a Roma, attuando il progetto di R. D'Aquino e L. Franciosini, che prevedeva di inserire passerelle e piattaforme elevatrici, il percorso è fruibile anche dai portatori di handicap.

Ad Aosta il progetto di struttura per il Teatro Romano, redatto da R. Rosset e D. Monaca, ha previsto una struttura temporanea, parzialmente modulare, realizzata in elementi di acciaio zincato. Essa assolve la funzione espositiva-museale, assicurando anche la fruizione serale grazie all'impianto di illuminazione del sito e della mostra allestita all'interno della struttura; alla sommità trova ubicazione un balcone in acciaio e vetro, raggiungibile mediante l'utilizzo di un ascensore opportunamente dimensionato, che consente, anche ai diversamente abili, di osservare gli scavi sottostanti⁹.

Inoltre, è opportuno ricordare che, nella Gazzetta Ufficiale del 26 luglio 2006, è stato pubblicato il Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 20 aprile, il quale stabilisce l'ingresso gratuito negli istituti ed nei luoghi della cultura ai cittadini diversamente abili dell'Unione Europea *portatori di handicap e ad un loro familiare o ad altro accompagnatore che dimostri la propria appartenenza a servizi di assistenza socio-sanitaria*. È opportuno evidenziare che il decreto si riferisce esclusivamente a musei, gallerie, scavi di antichità, parchi e giardini monumentali statali escludendo i siti privati. Inoltre, alcune regioni si sono adoperate approvando norme regionali per l'abbattimento delle barriere architettoniche negli edifici pubblici e privati, ma ancora tanto resta da fare sia a livello nazionale, sia a livello degli enti locali e regionali (Tabella 3).

Ormai risulta un dato acquisito che i siti archeologici costituiscono un importante volano di sviluppo, realizzando le condizioni che alimentano i flussi turistici, attirano ricchezza e generano occupazione. Quindi forte è il legame tra risorse per i beni culturali e sviluppo economico. Occorre, pertanto, incentivare la crescita di una cultura interessata all'antico attraverso iniziative che rendano meno gravosi i compiti della salvaguardia, della manutenzione e della

valorizzazione. L'art. 148 del D.L. 112/98 definisce l'ultimo termine come *ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione*. La valorizzazione, pertanto, è da considerarsi come quella attività volta alla messa a disposizione del pubblico di ciò che è stato trovato, interpretato e tutelato per farlo divenire cultura pubblica. Il patrimonio artistico e culturale partecipa, in altri termini, al sistema economico.

Infatti, le *Note preliminari* ai bilanci del Ministero ai Beni Culturali, riferite alla valorizzazione, specificano che la spesa è *volta al recupero del patrimonio dei beni culturali del Mezzogiorno per una triplice valorizzazione, a fini culturali, a fini sociali ed a fini economici*¹⁰. Inoltre, "nella *Nota di Bilancio* del Ministero dei Beni Culturali per l'80, si riprende l'ormai già ribadita considerazione che *il patrimonio culturale è una delle poche ricchezze del Paese e costituisce uno dei principali se non il principale elemento incentivante il turismo straniero, con il conseguente apporto di valuta pregiata*. In sostanza si mette meglio a fuoco che la spesa per la conservazione possiede una sua convenienza, perché comporta benefici leggibili non solo nella dimensione culturale, ma anche in quella economica e finanziaria"¹¹.

Come osserva Giuseppe De Giovanni: «Da una parte il diritto al consumo dell'opera d'arte da parte del pubblico e dall'altra il valore di scambio che l'opera d'arte offre, sia come patrimonio culturale sia come valore economico. Una *valorizzazione* che tende al riconoscimento o all'utilizzo del valore del bene ritrovato, attraverso attività, azioni, proposte, progetti di promozione che mirano a esaltare del bene culturale i suoi pregi e il suo valore storico e culturale, anche attraverso un suo nuovo uso. Una *valorizzazione* intesa come godimento del bene che vede da una parte l'utente che trae conoscenza e piacere e dall'altra la trasformazione del bene in fonte di sviluppo economico per il territorio su cui esso insiste»¹².

Pertanto, qualsiasi intervento volto a valorizzare un qualsivoglia bene culturale può delinarsi come un vero e proprio *investimento economico-produttivo*. L'economista Francesco Rizzo sostiene che «il patrimonio architettonico - ambientale è il tesoro più prezioso che possiede l'umanità (...) Affinché il patrimonio architettonico culturale sia riconosciuto, conservato, valorizzato e usufruito non basta sottolineare la natura culturale, ma è necessario convincersi della sua grande funzione economica, e soprattutto della sua importanza sociale e politica»¹³. Valorizzare il bene culturale equivale a far conoscere il territorio nel quale il bene ricade, con evidenti benefici dal punto di vista economico. La politica di salvaguardia dovrebbe mirare a migliorare la qualità della vita locale, in modo da incrementare il senso dell'appartenenza di coloro che gravitano nel luogo. A tal fine, sarebbe auspicabile che venisse predisposto un piano di valorizzazione che preveda il coordinamento, la gestione, la comunicazione e la promozione per la diffusione di informazioni sulle risorse disponibili nel territorio e la distribuzione di manifesti e materiali illustrativi sulle mostre in corso.

È necessario, altresì, che gli Enti locali garantiscano agli imprenditori la certezza delle

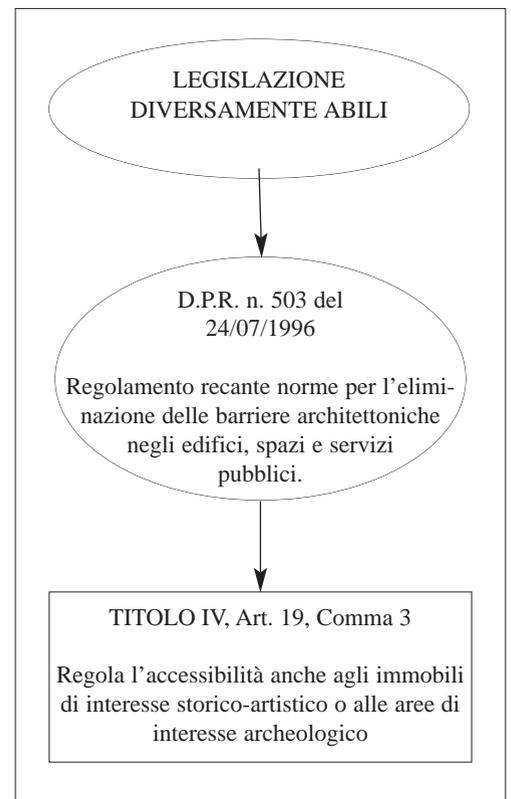
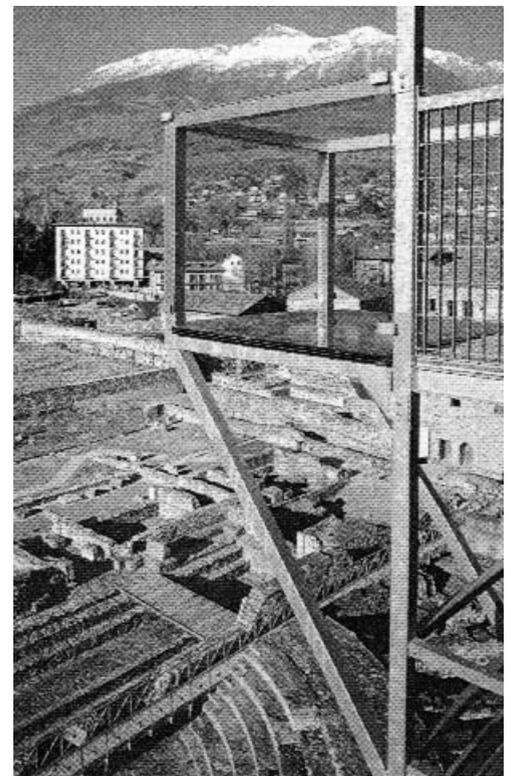


Tabella 2



Roma, Mercati Traianei, una delle passerelle che permettono la fruizione del sito ai diversamente abili.



Aosta, il balcone che consente anche ai diversamente abili la vista del Teatro Romano.

Tabella 3.

REGIONE	LEGGI REGIONALI
Basilicata	L. R. 21 gennaio 1997, n. 7, Norme sul superamento e sull'eliminazione delle barriere architettoniche.
Liguria	L. R. 18 ottobre 1996, n. 44, Concessione di contributi integrativi per l'attuazione delle finalità di cui alla legge 9 gennaio 1989, n.13 (Disposizioni per favorire il superamento e l'eliminazione delle barriere architettoniche negli edifici privati). L. R. 12 giugno 1989, n. 15, Abbattimento delle barriere architettoniche e localizzative.
Lombardia	Delib. G.R. 21 giugno 2002, n.7/9474, Approvazione delle schede delle iniziative F.R.I.S.L. 2001/2003 "Realizzazione di strutture alternative alla residenzialità per anziani e portatori di handicap" e F.R.I.S.L. 2002/2004 "Beni e infrastrutture culturali" e delle relative modalità per l'accesso ai contributi. L.R. 20 febbraio 1989, n.6, Norme sull'eliminazione delle barriere architettoniche e prescrizioni tecniche di attuazione.
Molise	L.R. 18 ottobre 2002, n. 25, Eliminazione delle barriere architettoniche.
Marche	L.R. 27 aprile 1990, n. 52, Abbattimento delle barriere architettoniche in edifici pubblici o privati aperti al pubblico.
Sardegna	L.R. 30 agosto 1991, n. 32, Norme per favorire l'abbattimento delle barriere architettoniche.
Toscana	L.R. 9 settembre 1991, n. 47, Norme sull'eliminazione delle barriere architettoniche.
Trentino Alto Adige	Legge Provinciale Bolzano del 21/05/2002, n. 7, Disposizioni per favorire il superamento o l'eliminazione delle barriere architettoniche. (Bollettino Ufficiale della Regione Trentino-Alto Adige n.25 dell'11 giugno 2002). L.P. 7 gennaio 1991, n.1, Eliminazione delle barriere architettoniche in provincia di Trento.
Toscana	L.R. 30 agosto 1993, n. 41, Norme per l'eliminazione delle barriere architettoniche e per favorire la vita di relazione.

procedure, la compatibilità normativa ed urbanistica, la sicurezza dei tempi collegata all'impegno finanziario e favoriscano ed incentivino gli investimenti, la formazione e la ricerca. Occorre, inoltre, favorire una crescita occupazionale finalizzata al rinnovamento ed al potenziamento delle moderne strutture di servizio esistenti.

Pertanto, l'auspicio è che il patrimonio, artistico, archeologico, naturalistico e culturale dell'Italia, possa essere fruito anche da coloro i quali hanno *bisogni* speciali. Però, non si deve neanche dimenticare che i beni culturali devono essere conservati e tutelati. La *conservazione* che può essere considerata come un'attività da perpetrare nel tempo, mutabile e sempre indirizzata a mantenere il bene nelle migliori condizioni possibili è disciplinata dal decreto legislativo 25 ottobre 1999 n. 490 (Testo Unico), l'articolo 21 intitolato *Obblighi di conservazione* recita:

“1) I beni culturali non possono essere demoliti o modificati senza l'autorizzazione del Ministero.

2) Essi non possono essere adibiti ad usi non compatibili con il loro carattere storico od artistico oppure tali da creare pregiudizio alla loro conservazione o integrità.

3) Le collezioni non possono, per qualsiasi titolo, essere smembrate senza l'autorizzazione prescritta al comma 1”. Essa, inoltre, non può prescindere dalla *tutela*, che l'art. 148 del D.L. 31 marzo 1998, n. 112 definisce come “ogni

attività diretta a riconoscere, conservare e proteggere i beni culturali e ambientali”. Pertanto, è sì importante rendere fruibili i beni culturali ai diversamente abili, ma ciò deve essere fatto nel rispetto delle leggi e senza che i manufatti vengano stravolti con strutture che potrebbero rendere illeggibile la storia e la tipologia originaria.

A tale scopo, si auspica che, sia a livello nazionale sia in sede periferica, siano approvate norme più dettagliate e specifiche per aprire le porte della cultura alle persone con difficoltà motorie e ai diversamente abili.

NOTE

1) ALBERTO SPOSITO, «Archeologia e restauro», in *Sylloge Archeologica, Cultura e processi della Conservazione*, Priulla, Palermo 1999 p. 88.

2) *Enciclopedia Zanichelli* a cura di Epigeo, Zanichelli Editore S.p.A., Bologna 1994, p. 864.

3) *Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse*, Milano 1966, p. 339.

4) FULVIO LANZARONE, *Conservazione dei beni culturali, Processo conservativo e vigente normativa, Il Nuovo Codice Urbani*, Dario Flaccovio, Palermo 2004, p. 52.

5) FRANCO PIRO, (a cura di), *Storie di Persone che hanno imparato a Corriere con Handicap*, Medical Books, Palermo, 2000, p. 256.

6) ALBERTO SPOSITO e MARIA LUISA GERMANÀ, «L'accessibilità ai Beni Culturali e Ambientali», in *Atti del VII Colloquio Internazionale su: la gestione del patrimonio culturale*, Cesena, 4-8 dicembre 2002, Graffiti, Roma 2003, p.82.

7) Anno 8 (2006), n. 48.

8) ERNESTO DI NATALE e FULVIO LANZARONE, «Problems of Preservation and Fruition in Archaeological Sites»,

Atti, al International Conference on Vulnerability of 20th century cultural heritage to hazards and prevention measures, promossa da *CICOP Federation, UNESCO, Archeological Institute of Aegean Studies, Municipalità of Kos, Aegean University; Kos 3-4-5 October 2005, Cooperativa di Costruzioni, Modena 2006, (per osservare un rudere significativo non è sufficiente arrivarci davanti, attraverso una passerella più o meno praticabile, con una carrozzina a rotelle, ma significa anche potere avere la possibilità di apprezzare il rudere nel contesto territoriale e ambientale vagliandone possibilmente il significato e il valore, di capire le informazioni sul bene, che sono indispensabili per una corretta valutazione).*

9) FULVIO LANZARONE, «La Gestione dei Beni Culturali. La Fruibilità dei Contesti Antichi», Atti del Convegno: Arte e Diversabilità 5-6 dicembre 2006, Sala Conferenze Provincia Regionale di Palermo (in c. di s.).

10) LUIGI FUSCO GIRARD, *Risorse architettoniche e culturali: valutazioni e strategie di conservazione. Una analisi introduttiva*, Franco Angeli, Milano, 1994, p.71.

11) *Ibidem*.

12) GIUSEPPE DE GIOVANNI, «Percorsi Accessibili e Contesti Antichi Tecnologie Innovative per la Città Ritrovata», in Atti del Convegno: Arte e Diversabilità, 5-6 dicembre 2006, Sala Conferenze Provincia Regionale di Palermo (in c. di s.).

13) FRANCESCO RIZZO, «Economia e politica archeologica», in Atti del Seminario di studi Palazzo Steri *Archeologia in Luce: dalla conoscenza, la conservazione e la fruizione*, gennaio 1996, Bonfardino, Palermo, 1997 pp. 71, 73 e 76.

* Fulvio Lanzarone è Dottore di Ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi".



ARCHAEOLOGY WITHOUT BARRIERS A SALONICCO

Carmelo Cipriano*

Nell'ambito del dibattito sulla valorizzazione del patrimonio monumentale, negli ultimi anni si è assistito ad un maggiore interesse, sia a livello nazionale che europeo, per le tematiche inerenti al rapporto tra disabilità e fruizione dei beni culturali. A dare impulso allo sviluppo di queste tematiche ha contribuito l'approvazione, nel 2003, della Risoluzione dell'Unione Europea (2003/C n.134/05) relativa alla *Accessibilità alle infrastrutture e attività culturali per le persone con disabilità*, attraverso cui gli Stati Membri sono stati sollecitati, da un lato, ad esaminare metodi adeguati per garantire le pari opportunità agli individui con particolari difficoltà motorie e sensoriali e, dall'altro, a continuare la promozione di azioni finalizzate all'eliminazione degli ostacoli materiali ed immateriali sia nel costruito che nel costruito.

La Commissione Europea già nel 2001 aveva mostrato sensibilità nei confronti della questione, finanziando, nell'ambito del programma "Cultura 2000", il progetto *Archaeology without barriers*, iniziativa promossa allo scopo di sollecitare la realizzazione di ricerche teoriche e sperimentali sulle tematiche inerenti all'accessibilità materiale e immateriale, dei musei, dei monumenti e dei siti archeologici, per le persone con disabilità. Tre i partner sostenitori dell'iniziativa, il Comune di Cortona, la *Association Mémoire et Patrimoine*, di Parigi e la Soprintendenza alle Antichità Bizantine di Salonico, ciascuno dei quali ha affrontato il tema proposto dal progetto con riferimento, rispettivamente, alla comunicazione delle informazioni e delle conoscenze, all'accesso degli allestimenti e alla fruizione dei monumenti, dei musei e dei siti archeologici.

Accennando brevemente agli studi sviluppati a Cortona e a Parigi, il primo è stato svolto proponendo, per il parco archeologico e il museo etrusco del comune toscano, la progettazione di percorsi tattili e olfattivi; invece il secondo è stato sviluppato con riferimento agli aspetti inerenti all'accessibilità fisica degli allestimenti (disposizione degli oggetti e degli apparati didattici, qualità dell'illuminazione, ecc.). Per brevità si tralascia di esaminare queste due esperienze, per soffermarci invece sullo studio maturato dal partner greco, soprattutto per i risultati interessanti, principalmente rispetto alle questioni di metodo.

La volontà della Soprintendenza alle Antichità Bizantine di Salonico di affrontare le

questioni dell'accessibilità dei beni monumentali per le persone con disabilità ha trovato espressione concreta nello studio proposto; studio maturato, da un lato, con riferimento alla normativa vigente in materia di barriere architettoniche, dall'altro, attraverso il confronto diretto con la complessità morfologica e tipologica dei siti archeologici e degli edifici monumentali ubicati entro l'area urbana posta sotto il controllo della IX Sezione della stessa Soprintendenza. In tale area, la più antica della città di Salonico, si trovano testimonianze monumentali di particolare interesse, alcune delle quali protette in quanto dichiarate Patrimonio dell'umanità dall'UNESCO (come per esempio la Chiesa di San Demetrio, la Rotonda di San Giorgio, l'Ottagono), altre tutelate in quanto beni storici del periodo metabizantino. Inoltre, molti di questi monumenti svolgono nella città contemporanea importanti funzioni urbane, come luoghi di culto, di svago, commerciali, per esposizioni, ecc. In considerazione di questo stato di fatto, obiettivo primario del partner greco è stato di pervenire alla definizione di una *filosofia di approccio* al tema, di orientamento per la progettazione dell'accessibilità; progettazione mirata, al contempo, al miglioramento generalizzato delle condizioni di fruizione dei beni monumentali e alla salvaguardia dei valori di cui ciascun monumento è portatore. Sulla base di questo presupposto, la Soprintendenza alle Antichità Bizantine ha proceduto alla individuazione di una strategia progettuale che considera sistematicamente il complesso dei provvedimenti che riguardano sia la città antica sia i monumenti e i siti monumentali. Tale strategia, sulla base dell'assunzione del concetto di *progetto per l'utenza ampliata*, si basa sull'applicazione di una *visione sistemica* dell'ambiente urbano e di una *visione processuale* degli interventi.

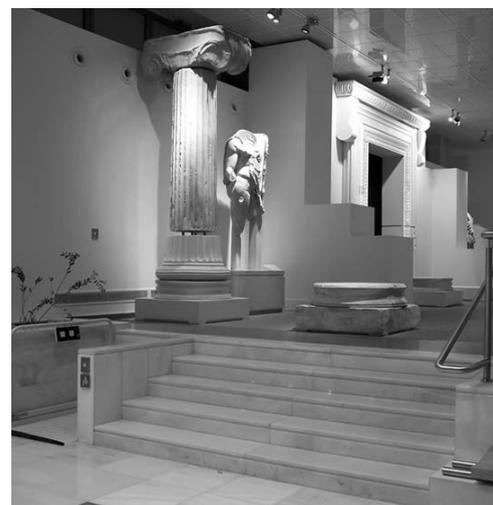
Progettazione per l'utenza ampliata – Con riferimento agli studi maturati, nell'ambito della disabilità, dalle società *Design for all* e della *European Concept for Accessibility*, la Soprintendenza alle Antichità di Salonico ha elaborato una strategia progettuale improntata su una filosofia che utilizza un modello ergonomico adeguato all'elaborazione di soluzioni agevoli per tutti, e non solo per una ristretta fascia di utenti. È quello che in Italia è stato chiamato *Progetto per l'utenza ampliata*, concetto questo, nato in continuità con gli studi di cui sopra si è detto, e che *non è un ideologico*

Aerofoto di Salonico.





Salonico, Museo Archeologico: viste dell'interno.



Salonico, Museo della Civiltà Bizantina: veduta dell'ingresso e di una delle rampe interne.



progetto per tutti, né il progetto adatto a un determinato (e limitato) gruppo di persone: è il progetto per il maggior numero possibile di persone¹.

L'applicazione di tale filosofia progettuale obbliga alla elaborazione di soluzioni che devono: garantire l'autonomia di movimento all'interno dei monumenti e dei siti; essere compatibili con le caratteristiche dell'utente; proporre la normalità d'immagine, superando la logica della soluzione speciale; essere semplici in modo da rendere intuitivo il loro l'uso e la loro manutenzione; essere affidabili come garanzia di durata nel tempo e sicurezza di funzionamento; garantire la sicurezza in modo da evitare possibilità di incidenti, generando di conseguenza uno stato di tranquillità psicologica.

Visione sistemica – Nel caso di Salonico in cui, come già evidenziato, molti monumenti ricadono in ambito urbano, l'applicazione della visione sistemica ha consentito di affrontare la complessità della tematica considerando la questione dell'accesso ai monumenti in stretta relazione con l'accesso ai servizi che la città offre agli utenti. Di conseguenza la strategia progettuale affronta tale complessità con riferimento a cinque ambiti d'intervento tra loro interrelati e che sono: *l'arrivo all'edificio o al sito archeologico*, che interessa le modalità di raggiungimento e uso dei luoghi, riferito in particolare ai servizi di trasporto pubblico e privato utilizzabili dai disabili e all'esistenza di adeguate aree di parcheggio; *l'area circostante all'edificio*, che considera le caratteristiche dimensionali e

materiche dei percorsi esterni ai luoghi; *l'ingresso all'edificio*, che interessa il sistema dei collegamenti tra esterno e interno oltre alle caratteristiche spaziali e dimensionali dell'ingresso; *l'interno dell'edificio*, che considera le quote dei piani di calpestio, gli spostamenti orizzontali e verticali e la dotazione di servizi per il pubblico; infine *la segnaletica*, che interessa le qualità grafiche e dimensionali degli apparati di orientamento in contesto urbano e monumentale.

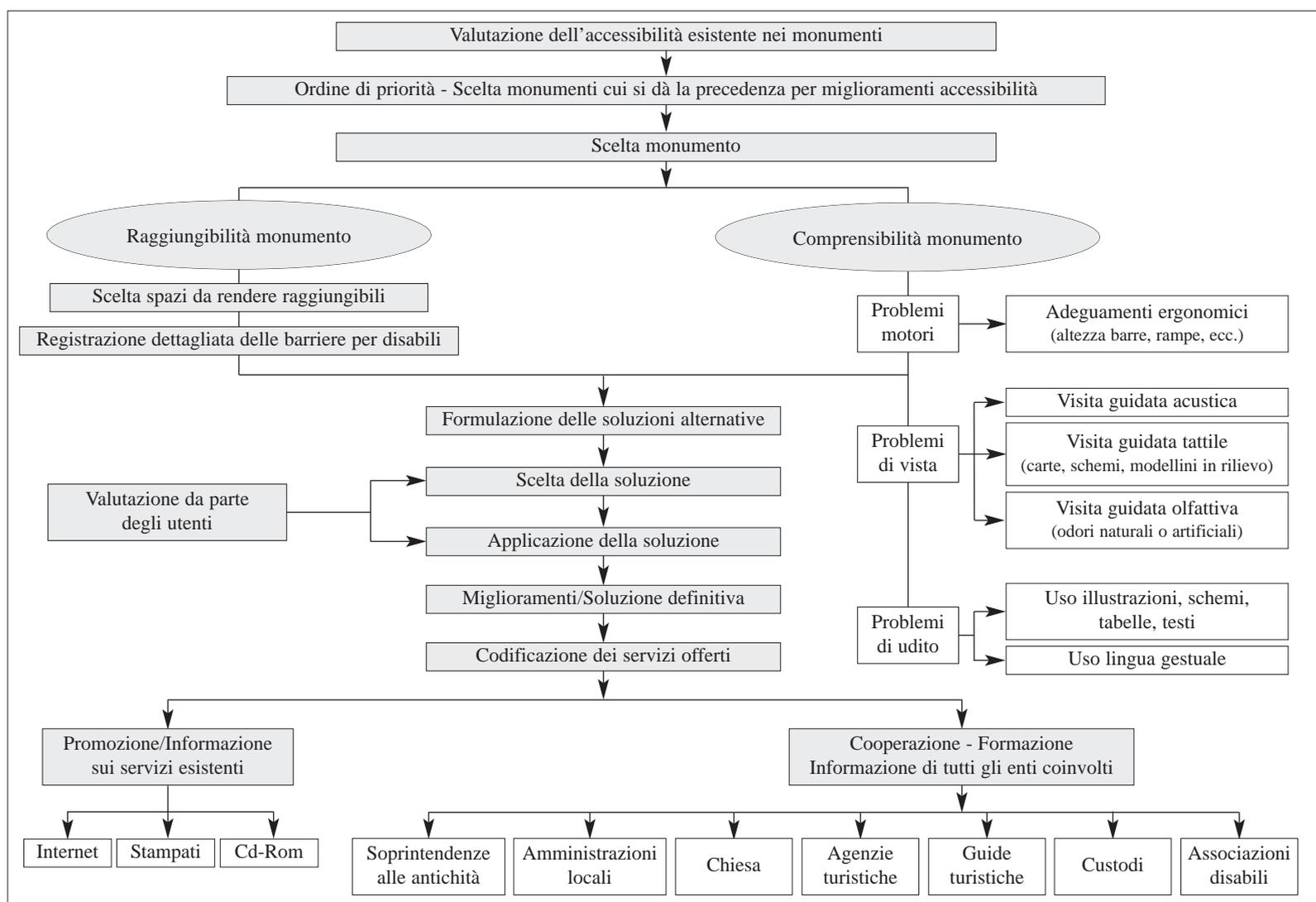
Visione processuale degli interventi – L'approccio del partner greco al tema dell'accessibilità dei monumenti e dei siti archeologici è strettamente connesso, altresì, all'applicazione della visione processuale degli interventi. Dall'analisi dello *schema di approccio* al tema (vedi schema 1), inserito nel Resoconto pubblicato nel 2002 a Salonico², emerge con evidenza che la strategia ha previsto l'organizzazione di un processo in tre fasi consequenziali, consistenti nella valutazione, nella progettazione e realizzazione degli interventi e nella gestione. *La fase di valutazione* è articolata in quattro operazioni. La prima consiste nella valutazione generale dell'accessibilità di tutti i più importanti monumenti e siti archeologici dell'ambito urbano considerato, e la registrazione dei problemi rilevati. La seconda operazione invece stabilisce un ordine di priorità degli interventi sui complessi monumentali. La terza operazione prevede la scelta del monumento o del sito archeologico e lo studio delle loro precipe caratteristiche (topografiche, orografiche, tipo-

logiche, ecc); studio, questo, finalizzato soprattutto alla registrazione delle barriere architettoniche esistenti e alla individuazione dei settori potenzialmente accessibili o visitabili.

Nel contesto di questa fase di valutazione, si accenna allo studio sviluppato nell'ambito della Facoltà di Ingegneria Civile dell'Università Aristotele di Salonico, che ha condotto alla elaborazione di un *Sistema Informativo sull'Accessibilità della città di Salonico ai disabili*. Tale strumento consiste in un data-base in cui vengono memorizzati, sistematicamente, tutti i dati utili per la valutazione dell'accessibilità dei servizi urbani e dei beni monumentali. Tale valutazione avviene sulla scorta delle norme vigenti in materia di barriere architettoniche e di alcune disposizioni ministeriali. Torniamo al processo. Alla fase di valutazione segue la *fase di progettazione* dell'accessibilità per l'utenza ampliata. Questa fase è articolata in cinque operazioni. La prima di formulazione delle soluzioni progettuali per l'accessibilità, con riferimento a diverse categorie di disabilità. La seconda di scelta delle soluzioni ritenute idonee in funzione dei luoghi. La terza di applicazione delle soluzioni; la quarta di valutazione delle opere realizzate e infine la quinta operazione che codifica le scelte eseguite.

Infine si passa alla *fase di gestione*, che si svolge per garantire la durabilità e la manutenzione delle opere, oltre che attuare azioni di *promozione e informazione* sui servizi esistenti nella struttura monumentale, e azioni di *cooperazione e informazione* degli enti coinvolti nella

Schema 1: l'approccio di Salonicco al tema dell'accessibilità ai monumenti ed ai siti archeologici.



gestione. In dettaglio la fase di gestione prevede: l'operazione di *promozione e informazione*, consistente nella realizzazione degli strumenti cartacei e informatici, utili per la divulgazione delle informazioni riguardanti le condizioni di accessibilità materiale e immateriale dei luoghi monumentali; l'operazione di *formazione-aggiornamento-coordinamento* consistente nel coinvolgimento della Soprintendenza, delle Amministrazioni locali, ed altri enti, nei limiti delle loro competenze, in tutte le azioni finalizzate al mantenimento e al miglioramento delle condizioni di accessibilità dei luoghi.

Per concludere, come evidenziato in un recente convegno *l'accessibilità è definibile come la quantità di informazione che è possibile ricevere dal bene culturale o ambientale con il quale si entra in contatto*³. Un edificio monumentale, un sito archeologico o un museo, può definirsi pienamente fruibile quando si è provveduto a garantire, al contempo, l'accessibilità fisica, culturale ed economica. Lo studio maturato dalla Soprintendenza alle Antichità Bizantine di Salonicco, nell'ambito del progetto europeo *Archaeology without barriers*, costituisce un ottimo esempio di come si possa progettare l'accessibilità per l'utenza ampliata, degli edifici monumentali e dei siti archeologici ricadenti in ambito urbano, attraverso la predisposizione di un metodo progettuale. Metodo, nel caso in questione, che, sviluppato sulla base dell'applicazione della visione sistemica e della

visione processuale degli interventi, consente di affrontare la tematica dell'accessibilità materiale e immateriale dei beni culturali, con l'obiettivo fondamentale di garantire pari opportunità di accesso al maggior numero di persone possibili.

NOTE

- 1) DEL ZANNA, G., *Progettare l'accessibilità, progettare per l'utenza ampliata*, in "TeMa", 1, 1998, p.6.
- 2) NANIPOULOS, A., *Accessibilità ai siti archeologici e ai monumenti di Salonicco*, Salonicco 2002, p.15.
- 3) QUAGLILO, M., «L'accessibilità come acquisizione di informazioni dai beni culturali e ambientali: aspetti fisici, economici e culturali», in Atti VII Colloquio internazionale sulla gestione del patrimonio culturale DRI – Ente Interregionale di Promozione Culturale e Turistica, *Accessibilità ai beni culturali e ambientali*, Cesena 2002, p.14.

BIBLIOGRAFIA

- DE GIOVANNI, G., «Per una fruizione di qualità: requisiti, parametri, indicatori», in SPOSITO, A., *Coprire l'antico*, Palermo, Dario Flaccovio 2004, pp. 99-113.
- DEL ZANNA, G., *Progettare l'accessibilità, progettare per l'utenza ampliata*, in "TeMa", 1, 1998, pp. 5-8.
- GERMANÀ, M. L., *Architettura responsabile*, Dario Flaccovio, Palermo 2005.
- NANIPOULOS, A., *Accessibilità ai siti archeologici e ai monumenti di Salonicco*, Salonicco 2002.
- QUAGLILO, M., «L'accessibilità come acquisizione di informazioni dai beni culturali e ambientali: aspetti fisici, economici e culturali», in Atti VII Colloquio interna-

zionale sulla gestione del patrimonio culturale DRI – Ente Interregionale di Promozione Culturale e Turistica *Accessibilità ai beni culturali e ambientali*, Cesena 2002, pp.14-16.

RUGGIERI TRICOLI, M. C. E SPOSITO C., *I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia*, Dario Flaccovio, Palermo 2004.

SPOSITO, A. E GERMANÀ, M. L., «L'accessibilità nei siti archeologici», in Atti VII Colloquio internazionale sulla gestione del patrimonio culturale DRI – Ente Interregionale di Promozione Culturale e Turistica *Accessibilità ai beni culturali e ambientali*, Cesena 2002, pp.80-89.

VENTURA, V., *Barriere, mobilità e sicurezza nella città storica*, in "TeMa" 1, 1998, pp. 37- 44.

VESCOVO, F. (a cura), *Progettare per tutti senza barriere architettoniche*, Rimini, Maggioli 1997.

SITOGRAFIA

Comune di Cortona: www.cortonaweb.net/archeologia
 Dipartimento per la disabilità del Ministero dell'Ambiente, Pianificazione Territoriale e Lavori Pubblici di Salonicco: www.disabled.gr
 Ministero dell'Ambiente, Pianificazione territoriale e Lavori pubblici di Salonicco: www.minenv.gr
 Facoltà Valle Giulia di Roma, *Progettare per tutti senza barriere della*: www.progettarepertutti.it

Si ringrazia l'arch. Alessandro Tricoli per l'aerofoto di Salonicco e le immagini del Museo della Civiltà Bizantina.

* Carmelo Cipriano è Dottorando in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi".

CALENDARIO DEI SEMINARI SVOLTI NELL'AMBITO DEL DOTTORATO- 2006/2007

- 9 marzo 2006 Arch. Diego Emanuele
Durabilità
- 10 marzo 2006 Prof. Cesare P. Sposito
Università degli Studi di Palermo
Il progetto esecutivo e la norma
- 14 marzo 2006 Prof. Fortunato Siracusa
Università degli Studi di Palermo
First aid
- 28 marzo 2006 Arch. Rosalia Guglielmini
Qualità e progetto esecutivo
- 30-31 marzo 2006 Archh. Pietro Artale, Calogero Calamia, Gianpaolo La Paglia,
Anna Scriminaci, Maria D. Tantillo, Carmela Taormina
Temporaneità, necessità, piacere
- 22 maggio 2006 Prof. Seeram Ramakrishna
National University of Singapore
Electrospinning reinventing a century old process to address global issues
- 9 giugno 2006 Ing. Hendrick Müller
Technische Universität München
Micro architecture
- 14 giugno 2006 (Visby-Svezia) Prof. Giuseppe De Giovanni
Università degli Studi di Palermo
*Two examples of stone building systems.
Sicily: Pantelleria, the "dammsi" between memory and matter.
Sardinia: the hypogeal sanctuary of saint christina's "sacred well" in Paulilatino*
- Prof. Cesare P. Sposito
Università degli Studi di Palermo
Protection, enhancement and use of ancient sites
- Arch. Vanna Lisa Ruggirello
Building systems and restoration interventions in sicilian ancient theatres
- Arch. Maria Daniela Tantillo
Gis: instruments for knowledge and enhancement of ancient sites
- Arch. Rosalia Guglielmini
Poggioreale old town in sicily: memory, knowledge and planning place
- 15 giugno 2006 Prof. Gillo Dorfles
Politecnico di Milano
Arte, architettura, design: questioni di gusto
- 2 aprile 2007 Prof. Gillo Dorfles
Politecnico di Milano
L'architettura contemporanea fra estetica e semantica
- 27 aprile 2007 Prof. Roberto Pietroforte
Worcester Polytechnic Institute, Worcester, Massachussets
La Simmons Hall al Mit: cantierizzazione del progetto esecutivo
- 3 Maggio 2007 Arch. Chiara Visentin
Università degli Studi di Parma
Gli spazi per la relazione nei contesti antichi.
- 4 maggio 2007 Prof. Gino Moncada Lo Giudice
Ordinario di Tecnica del Controllo Ambientale
Cambiamenti climatici e futuro del pianeta
- 7 maggio 2007 Prof. Giuseppe Carta
Università degli Studi di Palermo
L'Acropoli di Atene. Il luogo ed il significato
- 11 maggio 2007 Dott. Ereditto Vassallo
Istituto di Fisica del Plasma, Associazione Eurotom ENEA-CNR di Milano
*Processi innovativi al plasma per il restauro
e la conservazione dei beni culturali*
- 18 maggio 2007 Dott.ssa Maria Pia Casaletto
Istituto per lo Studio dei Materiali Nanostrutturati, Unità Operativa di Palermo
*Sistemi diagnostici e progettazione molecolare
a tutela e valorizzazione del patrimonio culturale*
- Prof. Marco Vaudetti
Politecnico di Torino
Problematiche dell'espore nell'intervento sulle preesistenze
- Prof.ssa Valeria Minucciani
Politecnico di Torino
Declinazioni della musealizzazione archeologica