

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Architettura
Sezione Progetto e Costruzione

AGATHÓN

R C A P I A P h D J o u r n a l
*Recupero dei Contesti Antichi e
Processi Innovativi nell'Architettura*





Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Architettura,
Sezione Progetto e Costruzione

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

a cura di Alberto Sposito

Comitato Scientifico

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

Redazione Maria Clara Ruggieri Tricoli

Editing e Segreteria

Annalisa Lanzavolpe, Antonio Marsolo

Editore OFFSET STUDIO

Progetto grafico Giovanni Battista Prestileo

Traduzioni Andris Ozols

Collegio dei Docenti

Alberto Sposito (Coordinatore), Maria Clara
Ruggieri Tricoli, Valentina Acierno, Antonino
Alagna, Giuseppe Alaimo, Tiziana Campisi,
Simona Colajanni, Rossella Corrao, Giuseppe De
Giovanni, Antonio De Vecchi, Ernesto Di Natale,
Giovanni Fatta, Tiziana Firrone, Raffaello Frasca,
Maria Luisa Germanà, Giuseppe Guerrera, Laura
Inzerillo, Marcella La Monica, Renzo Lecardane,
Salvatore Lo Presti, Alessandra Maniaci, Antonino
Margagliotta, Giuseppe Pellitteri, Silvia Pennisi,
Alberto Sposito, Cesare Sposito, Giovanni
Francesco Tuzzolino, Rosa Maria Vitrano.

Finito di stampare
nel mese di Febbraio 2012
da OFFSET STUDIO S.n.c., Palermo

Per richiedere una copia di AGATHÓN in omaggio,
rivolgersi alla Biblioteca del Dipartimento di
Progetto e Costruzione Edilizia, tel. 091/23896100;
le spese di spedizione sono a carico del richiedente.
AGATHÓN è consultabile sul sito
www.contestiantichi.unipa.it

In copertina:

G. B. Piranesi, *Veduta delle rovine delle antiche for-
tificazioni del monte e della città di Cora nel Lazio*,
acquaforte da *Le Antichità Romane*, 1764 ca.

EDITORIAL by Alberto Sposito

Questa *syllogé* o *syllogeia* di AGATHÓN 2011/2 raccoglie scritti su diversi temi, che sono stati trattati da vari autori, Docenti del Collegio di Dottorato, Relatori esterni all'Ateneo, Dottori di Ricerca e Dottorandi. Tali scritti trovano spazio nelle quattro Sezioni denominate *Agorá*, *Stoá*, *Gymnásion* e *Epilektá*, che ricorda la *Bibliothéke di Alexándreia*, da noi istituita per cimentare i giovani Dottorandi alla lettura critica dei testi (AGATHÓN 2011/1, pp.59, 60).

Contrariamente alle precedenti edizioni, che inquadravano i contributi nelle diverse Sezioni, qui gli interventi sono raggruppati per temi. Un primo gruppo è costituito dalle questioni legate alla conservazione, alla messa in valore e alla musealizzazione del patrimonio storico-artistico: ne sono autori Maria Clara Ruggieri Tricoli, insigne studiosa, Aldo R. D. Accardi, Paola La Scala, Antonella Chiazza e Giorgio Faraci. Un secondo gruppo di articoli si sofferma sul tema del recupero del patrimonio storico, argomento su cui con diverse sfaccettature si soffermano Renzo Lecardane con Zeila Tesoriere, Cesare Sposito e Francesco Palazzo. Un terzo gruppo tratta l'innovazione tecnologica, i materiali e la qualità architettonica, temi di cui parlano Giuseppe De Giovanni, Antonio Marsolo e Annalisa Lanza Volpe.

Infine quattro contributi di diversa e autonoma collocazione: di Angela Mazzè una lettura storica, filologica, paesaggistica e odepórica sulle Cave di Cusa a Trapani, da cui è stata estratta la pietra per i Templi di Selinunte; mio è il ripercorrere i sentieri del Bello e del Buono (*kalokagathía*), per presentare la grande Mostra delle gigantesche sculture di Igor Mitoraj al Parco Archeologico nella Valle dei Templi ad Agrigento; di Alessia Riccobono è il confronto di alcuni interessanti esempi di architetture recenti per lo spazio sacro; infine, della giovane Luisa Pastore è l'interessante contributo sulle politiche adottate in Brasile per il *social housing* sostenibile.

This syllogé or syllogeia of AGATHÓN 2011/2 gathers together writing on various themes, in the hands of various authors, lecturers from the PhD committee, lecturers from outside the university, researchers and PhD students. These articles find their niche in the four Sections entitled Agorá, Stoá, Gymnásion and Epilektá, bringing to mind the Bibliothéke di Alexándreia, which we instituted in order to put our young PhDs to the test in the critical reading of texts (AGATHÓN 2011/1, pp.59, 60).

In contrast to previous editions, which divided the articles into various Sections, here the contributions are grouped thematically. The first group comprises issues linked to conservation, exploitation and musealization of the historic-artistic heritage; the authors are the distinguished scholar Maria Clara Ruggieri Tricoli, Aldo R. D. Accardi, Paola La Scala, Antonella Chiazza and Giorgio Faraci. A second group of articles deals with the theme of recovery of the historical heritage, a subject which is tackled from various angles by Renzo Lecardane with Zeila Tesoriere, Cesare Sposito and Francesco Palazzo. A third group comprising Giuseppe De Giovanni, Antonio Marsolo and Annalisa Lanza Volpe, investigates the themes of technological innovation, materials and architectonic quality.

*Lastly there are four articles of varying and autonomous classification: a historical, philological, landscape and odepóric reading, by Angela Mazzè, of the Cave di Cusa quarries (Trapani), which provided the stone for the Temples of Selinunte. My own contribution is a re-working of the Beautiful and the Good (*kalokagathía*), in presenting the great exhibition of sculptures by Igor Mitoraj in the Archaeological and Landscape Park of the Valley of the Temples, Agrigento; Alessia Riccobono contributes a comparison of several interesting recent examples in the space devoted to sacred architecture; lastly the young Luisa Pastore contributes an interesting study regarding sustainable social housing policies in Brazil.*

AGORÁ

Angela Mazzè

LA SCENOGRAFICA SOLITUDINE DELLE CAVE DI CUSA 3

Maria Clara Ruggieri Tricoli

BATTLEFIELD ARCHAEOLOGY: CASI DI STUDIO NELLA SELVA DI TEUTOBURGO 11

Alberto Sposito

KALOKAGATHÍA, IL BELLO E IL BUONO 19

STOÁ

Aldo R. D. Accardi

ARGENTOMAGUS E LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ARCHEOLOGIA IN CRIPTA 27

Renzo Lecardane, Zeila Tesoriere

WATERFRONT E PATRIMONIO MILITARE: LA BASE SOTTOMARINA DI SAINT-NAZAIRE 35

Giuseppe De Giovanni

INNOVAZIONE, TECNOLOGIA E ARCHITETTURA 43

Alessia Riccobono

NUOVI SPAZI SACRI NELLA CONTEMPORANEITÀ 49

GYMNÁSION

AREE INDUSTRIALI DISMESSE: PROBLEMA AMBIENTALE O RISORSA SOSTENIBILE?, Cesare Sposito 57

LA CUBA DI PALERMO: STRATERIE DI MESSA IN VALORE, Daniela Guarneri 65

IL LUNGO CAMMINO VERSO LA QUALITÀ DELLE COSTRUZIONI, Antonio Marsolo 71

EDILIZIA STORICA: NUOVE ESIGENZE E PRESTAZIONI, Francesco Palazzo 73

POLITICHE DI SOCIAL HOUSING SOSTENIBILE IN BRASILE, Luisa Pastore 75

EPILEKTÁ

VALERIA TATANO E A.A. V.V. OLTRE LA TRASPARENZA, Annalisa Lanza Volpe 79

MICHELLE HENNING: MUSEUM, MEDIA AND CULTURAL THEORY, Paola La Scala 81

SANDRO RANELLUCCI: COPERTURE ARCHEOLOGICHE, Antonella Chiazza 83

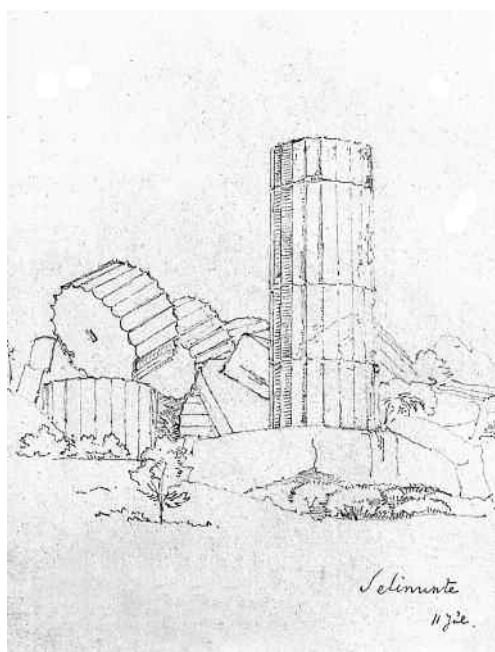
JOHN ASHURST: CONSERVATION OF RUIN, Giorgio Faraci 85

LA SCENOGRAFICA SOLITUDINE DELLE CAVE DI CUSA

Angela Mazzè*

ABSTRACT - The author selects, catalogues and describes environmental, topographic, artistic and construction peculiarities in the Cave di Cusa quarries, a spectacular anthropic landscape in the province of Trapani, Sicily. These quarries provided the stone for the construction of the whole area of the temples in Selinunte, or the better known Temple C and Temple G, both in the Doric style.

The quarries were mentioned and described in works by learned historiographers going back to the Renaissance, and were re-examined in the Baroque period; they were then outlined graphically in the Age of Enlightenment, observed by (Italian, German, French and English) travellers-cum-naturalists and analysed by archaeologists in the positivist period; they are proposed here as documents of historical peculiarity and re-examined through the lens of artistic philology.



Schizzo a matita delle rovine di Selinunte (da F. Hessener, *Lettere dalla Sicilia*, 11 luglio 1829).

A sud-est di Campobello di Mazara, in Provincia di Trapani, procedendo in direzione della Contrada Cusa, si scorgono le omonime cave o *latomie*, *sculture solitarie* della scenografica *montagna delle Rocche di Cusa*, da cui furono estratti i materiali per il paesaggio templare della colonia dorica di Σελινούς (Selinunte), fondata dai Megaresi nel 628 a. C.,¹ nonché pittoresco Parco Archeologico, gineceo di rovine assemblate disordinatamente ad arte come un paesaggio di Paul Cézanne e ricoperte dalla polvere giallognola della pietra arenaria che, simile al sesamo, continua a depositarsi sull'antica *epidermide* dei colossi di pietra. Disseminati in tamburi di colonne e in frammenti di fusti, simili a cubi e cilindri, rievocano una composizione di memoria cubista, una di quelle create, appunto da Fernand Léger. Dinanzi a questo *scenario*, Levi-Strauss affermerebbe che «ogni paesaggio [...] lascia liberi di scegliere il senso che si preferisce attribuirgli»².

Uno scenario unico, certamente, se riportato ai tempi della colonizzazione greca (sec. VI a. C.), quando la *Palmosa Selinus* di virgiliana memoria (*Eneide*, III, 705), successivamente nota con la vernacolare versione *Terra delle Pulci*, contenderà con la terra di Mazara l'indipendenza toponomastica e territoriale. La *svista* topografica di Diodoro Siculo, riferita nella *Bibliotheca* (Lib. 14) viene emendata dal domenicano Tommaso Fazello, storiografo siciliano del Rinascimento maturo. Egli, *scavando* tra la scrittura delle fonti, mette ordine nella topografia storica tessuta sin dall'antichità su un canovaccio irregolare e confuso. La fusione tra Mazara e Selinunte è interrotta dall'*archeologo manierista* il quale nel 1551, con acribia filologica, dipana la matassa storica e scioglie il dubbio: «Mazara non è Selinunte ma viene dopo di essa verso occidente» E non solo: Fazello individua e localizza la presenza delle «tre cave antichissime e famose» deputate, «sin dall'antichità» alla «costruzione e conservazione» di Selinunte³. Della loro ubicazione topografica scrive: «Una è vicina al fiume [Selino detto poi Madiuni] e dista due miglia dalla città; la seconda si trova a settentrione in una località detta Bugilifero⁴, a quattro miglia dalla città; la terza la sovrasta a sei miglia, in una località detta in saraceno, Ramuxara⁵ e da essa si sono ricavati quegli enormi e stupendi massi, quelle grandi colonne che servirono a costruire e ad adornare i templi della città». Lo storiografo annette altre peculiarità

informative ed estetiche, utili agli storici dell'edilizia, per avanzare l'ipotesi che all'estrazione della pietra seguiva, *in loco*, l'opera degli scalpellini. Chiosa infatti il Fazello: «In questa cava si vedono ancora parecchi fusti di colonne intagliati ma non staccati, che procurano a chi li guarda un piacere non inferiore a quello che danno la stessa città e i templi abbattuti» Da acuto osservatore, lo storico non tralascia di notare la pittoresca peculiarità paesaggistica correlata al carreggio dei materiali dalle latomie: «anche la via che conduce da questa cava alla città, oggi [1551] tutta fiancheggiata da boschi, con i grandi tronchi di colonne cadute qua e là durante il trasporto, offre a chi guarda grandissimo diletto»⁶.

Dobbiamo inoltre riconoscere al Fazello il merito della restituzione storica del paesaggio templare di Selinunte; dei cinque Templi dà, congiuntamente alle coordinate topografiche, la seguente testimonianza estetica: «Su una vicina vetta [adiacente al fiume Belice] non molto alta vi sono i resti di tre stupendi templi di stile dorico, antiche costruzioni di notevole impegno e grandiosità, realizzate con pietra di straordinaria misura e peso, non solo paragonabili ma anche superiori a qualunque altro edificio simile in quasi tutta l'Europa. Due di questi templi erano poggiati su colonne scanalate, il terzo su colonne lisce». Meno puntuale è il *topografo* Fazello quando riferisce sulla localizzazione degli altri due esemplari architettonici: «Dentro le sue mura [di Selinunte] si vedono due templi non tanto grandi, uno ha colonne scanalate, l'altro invece lisce, e non è ben certo se sia stato un tempio o la casa del pretore. In essa si vede anche una rocca che incombe sul mare e che, sebbene sia stesa a terra, tuttavia ha rovine di grandi proporzioni e un arco ancora in piedi. Si vedono, poi, rovine sparse in tutta la città per molti iugeri e si cammina su fondamenta, strutture, e resti di case che occupano quasi ogni sua parte»⁷.

La stesura topografica, tracciata filologicamente dal coevo storiografo domenicano Leandro Alberti, ritesse la trama paesaggistica osservata con altrettanta acribia storica, tracciata dal confratello coevo. Rivisita, anch'egli, come il predecessore Fazello, un archetipo storico che ritiene degno di considerazione, ossia quel Volterrano, il quale «nel sesto libro dei *Commentari urbani*» ricuce l'antropizzazione del «territorio [...] bello, vago e molto fertile»⁸ del Val di Mazara che ha ceduto l'omonima denominazione sia al corso fluviale che alla cittadina della Provincia di

Trapani. L'Alberti, con l'ausilio del geografo Claudio Tolomeo, ripercorre l'itinerario fluviale del Mazara e approda «alla foce del fiume Pulici», omonimo appellativo che contrassegnava l'area del parco archeologico di Selinunte e che l'illustre *scopritore* aveva denominato «Pontia». Dalla costa l'Alberti scorge «un tempio distrutto di smisurata grandezza», in avanzato stato di degrado «dalle mura ruinate [...] e dalle grandi pietre con artificio lavorate, le quali in qua et in là sparse, et sotterra mezzo coperte giacciono»¹⁰. Un registro scenografico *artefatto*, degno del più fantasioso acquafortista del Manierismo.

L'orgoglio culturale degli storici, dei letterati siciliani a partire dalla seconda metà del sec. XVII, seguendo i canoni della scuola galileiana, risponde positivamente alle istanze socio-politiche. Investe in uomini e in opere che affrontano, con dignità intellettuale di stampo cartesiano, il nuovo indirizzo filosofico-erudito, basato sullo studio delle fonti, che vitalizza una cultura accademica ed enciclopedica votata anche alla restituzione e alla fruizione della memoria storico-artistica regionale. Nasce la figura del *Cicerone* erudito. La sua innata vocazione all'edonismo culturale e alla curiosità intellettuale, che sfociano entrambi nel bacino della ricognizione *antiquaria*, lo sollecita a estendere cronologicamente e topograficamente la ricerca lungo i sentieri della storia che, a dire di Cesare Cantù «rimarrebbe muta ove l'archeologia non ne adempisse il difetto», in quanto «i monumenti aiutano a coordinare ed accertare la cronologia, senza cui non vi è storia»¹¹. Il *curioso* osservatore esamina, con sintesi emotiva e percettiva, le scenografie paesaggistiche cogliendone, contestualmente, gli aspetti pittorici e pittoreschi: rubrica, cataloga, seleziona peculiarità estetiche, costruttive e stilistiche; redige al contempo un variegato *pamphlet* di immagini, di informazioni che, canalizzate nella stesura filologica, si configurano, talvolta come fonti primarie e/o vettori ausiliari della memoria storico-artistica. In essa trova *forma* anche il paesaggio archeologico che continua la sua *metamorfosi* di degrado e/o di decomposizione nel tempo e nello spazio, creando una composizione artificiosa e unica di rovine che, a buon diritto, possono essere assimilate concettualmente, nell'*archeologia del paesaggio*, in cui significato e significante, funzionale e strutturale rendono talvolta «difficile e astrusa la loro lettura [perché] parlano una lingua defunta»¹². Ma non sepolta dall'oblio, che cozza con la cultura del *trapassato* che, nel nostro assunto,

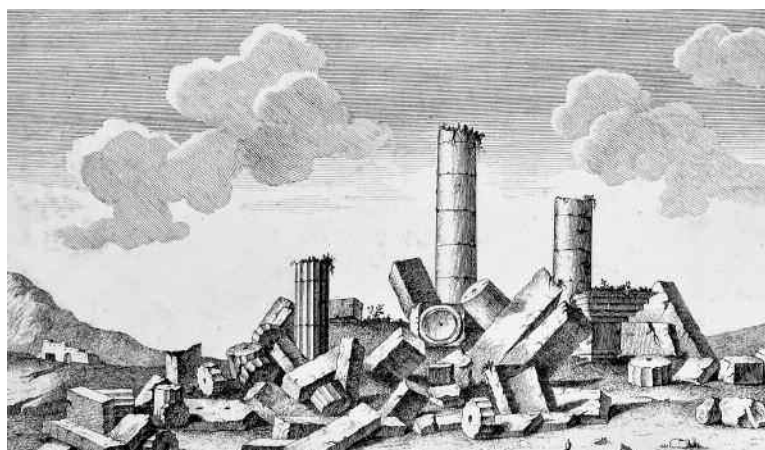
coincide con quello correlato all'architettura templare di età dorica. Secondo il parere dell'esteta e periegeta di età romantica, Ferdinando Gregorovius¹³, «la costruzione dorica è certamente la più bella dell'antichità» per la «plastica», la «poesia», la «forza» e la «purezza [...] del popolo greco, che fu capace di trovare quelle semplici leggi architettoniche». Il tempio dorico, in particolare, effonde, peraltro, «godimento estetico [...] armonia [...] geometrica»; è «l'effigie vivente del tenace ordinamento del mondo greco e delle sue tragiche necessità; [dove] nessun principio pittorico predominante vi signoreggia, [dove] non vi è ancora il lusso del disegno, né il giuoco di diverse figure». Chiosa Le Corbusier¹⁴ che «il chiaro ordine dorico afferra [...] lo spazio così ristretto del suolo e lo proietta in aria, verso i grattacieli che sono uno splendido fatto naturale, uno di quei luoghi della natura dove l'immaginazione degli uomini si è compiaciuta di fissare la sede degli dèi».

Il complesso templare di Selinunte, configura la Sicilia tra gli *exempla* di colonizzazione urbanistica greca. E da qui scatta, nei viaggiatori, l'*input* a rintracciare le *reliquie* storiche e i codici architettonici della Magna Grecia, come avalla l'antiquario storiografo siracusano, Giuseppe Maria Capodieci, il quale definisce l'Isola «la più ricca galleria d'ogni sorta d'antichità [...] meraviglia degli stranieri» attratti precipuamente dalla «gran copia di antichissime memorie». E con esse anche i «forestieri studiosi delle venerande antichità» sono presenti in Sicilia per «saziare la loro erudita curiosità». I loro viaggi, sovente costellati da disagi e da disavventure, sono tuttavia ricompensati «dalla sofferta fatica nell'osservar tanti sì rari monumenti, tante rispettabili vetuste memorie, tanti incontrastabili testimoni dell'antica siciliana grandezza»¹⁵. Gli apprezzamenti dei viaggiatori hanno certamente contribuito a conferire, all'estetica della percezione visiva, l'opportunità di trasmettere i suoni del martello e dello scalpello; gli odori, ossia il profumo della vegetazione spontanea, i sapori della campagna siciliana, l'ulivo o i capperi che raccolti e osservati compendiano, con il frinire delle cicale, la cinquina dei sensi. Ma ciò non basta. Non ci si può arrestare alla scrittura e dialogare con essa.

Dalle Cave di Cusa, com'è noto fu tratto il materiale per erigere, complessivamente, ben sette Templi in stile dorico: furono designati alfabeticamente A, B, C, D, i quattro Templi ubicati nell'area dell'Acropoli che si estendeva per circa tre ettari; con le lettere E, F, G quelli eretti

nella zona orientale. I Templi A e B e F risalgono al sec. V, periodo di grande floridezza culturale e artistica. In particolare il Tempio A (490 a. C.) con periptero esastilo, il più meridionale dell'Acropoli, ubicato in prossimità del mare, nella *Terra delle Pulci* (denominazione derivata dalla corruzione del dio Polluce, cui era dedicato il tempio) aveva perduto nel sec. XIX la sua integrità fisica, come affermava l'archeologo Adolph Holm: «Questo tempio è divenuto ormai irricognoscibile, perché essendo il più vicino al mare, ebbe portate via tutte le pietre. Nemmeno una colonna si è conservata completamente»¹⁶. Rimangono invece frammenti di un'ampia gradinata e di una cisterna. Di notevole peculiarità arcaica è il Tempio G, databile, alla prima metà del sec. VI a. C., consacrato ad Apollo e periptero¹⁷. Le colonne del fianco meridionale si sono abbattute verso l'interno, sopra le fiancate del tempio. Infine, il Tempio C, l'edificio, ipetrale come il Tempio di Nettuno a Paestum, rimase incompiuto per i sopravvenuti eventi bellici, ossia la battaglia di Himera, correlata alla sconfitta subita dai Cartaginesi nel 409 a. C. per opera di Annibale. La pianta con m² 6126, lunga m 110 e larga m 50 ca., presenta otto colonne sul fronte e diciassette su ciascun lato, *modellate* in imponenti blocchi; resta superstita un fusto *mutilato*, popolarmente noto come *fusto della vecchia*. Del Tempio E, anch'esso periptero esastilo con 15 colonne scanalate e ricoperte di stucco colorato, posto a sud-est della città, si rinvengono i ruderi che caratterizzano l'*orditura* più pittoresca del paesaggio templare. All'angolo sud-est, a guisa di sentinelle, fanno capolino i resti delle colonne dei due fronti e del lato settentrionale: giacciono inclinate all'esterno e i loro blocchi sono allineati lungo un filare simmetrico. Il Tempio F dorico, esastilo e periptero con 14 colonne sui fianchi, costruito verso la metà del sec. VI a. C., è ubicato sulla collina orientale.

Negli stilemi dell'architettura templare di Selinunte si riflette l'armonica sublimazione della memoria che continua a custodire, inesorabilmente, blocchi e frammenti di un patrimonio cantieristico che si identifica, sovente, con la laboriosità costruttiva. Essa, nel presente ambito, non va decontestualizzata dal paesaggio antropico periurbano; di contro, ne identifica la *sicilianità* dorica, e con essa la «legittimità anagrafica», che contestualmente alle «fonti visive» continuano a lanciare messaggi di civiltà culturale¹⁸. Prendendo in prestito la riflessione di Eugenio Turri «il paesaggio contiene la storia, ha dentro di sé, nelle sue forme [la] dimensione temporale»¹⁹.



Incisione di G. Pignonati sulle rovine del Gran Tempio di Selinunte, 1720.



Incisione di J. F. D'Ostervald sulle rovine del Tempio G di Selinunte, Paris 1820-26.



Cave di Cusa, Settore II: il banco di pietra calcarea friabile e i rocchi ancora in fase di estrazione; veduta delle fasi di estrazione dei rocchi.

I due poli *storia* e *tempo* concordano e s'integrano nell'archetipo metamorfico dell'esperienza transitoria; a quell'esperienza che suggerisce a Marc Augé di contemplare le rovine poiché «ci parlano delle cose per cui gli uomini hanno operato e lottato, quello che hanno ottenuto e sofferto» ed «aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale»²⁰. Tempo che deve alimentare la cultura conservativa delle rovine artistiche, come suggerisce il brano della lettera che il Principe di Torremuzza «deputato per le antichità nella Valle di Mazara», il 25 settembre 1778 indirizza da Palermo al Viceré Marcantonio Colonna, il quale raccomanda di «non deformarsi l'antico e darci insieme alle fabbriche conveniente ristoro [...] ulteriore custodia e conservazione»²¹.

La cultura dell'illuminismo italiano ed europeo è validamente rappresentato da viaggiatori eruditi e soprattutto votati a divulgare cognizioni e cogitazioni. Carlo Castone Conte di Rezzonico, intesse storia e *tecnologia* dei materiali: rammenta che la pietra di Cusa servi per erigere il Tempio incompiuto di «Cerere Segestana», per il quale fu utilizzato «un tufo cellulare e spugnoso, come quello di Paestum. Avverte che «non essendo ricoperto di stucco, vien dall'aria corrosa; e v'appajono mille fori, e mille piccole caverne, come ne' travertini che a Roma si chiamano *cappellacci*»²². Anche il Barone archeologo assiano Johann Hermann von Riedesel, venuto in Sicilia nel 1767 per conto dello storiografo tedesco J. Winckelmann (del quale era discepolo), qualifica la tipologia paesaggistica del sito con la vocazione culturale dell'esteta romantico, educato alla scuola del Monti. Visita infatti i siti della Sicilia archeologica per ritrovare lo stile e lo spirito creativo della Magna Grecia tramandati dai classici latini. Pur non essendo un tecnico, il curioso osservatore indugia a chiosare sul processo di lavorazione: «Se ne può assicurare della maniera come gli antichi si dirigevano in questo genere di travaglio, dappoiché osservansi ancora de' capitelli, e delle parti di colonne a metà tagliate e sporgenti fuori della rocca, mentre il resto vi sta attaccato. I viaggiatori raccontano precisamente la stessa cosa delle carriere di Egitto, ove si tagliavano gli obelischi»²³.

Se come afferma l'Augé «contemplare rovine non equivale a fare un viaggio nella storia, ma a far esperienza del tempo, del tempo puro»²⁴, il Conte Michel Jean Borch studioso illuminista di mineralogia, affida alla scrittura epistolare le sue riflessioni *filosofiche* correlate alla rappre-

sentazione delle rovine di Selinunte che, assemblate alla rinfusa, rimandano all'idea della precarietà materiale: «les debris confondus pêle-mêle n'ont d'autre mérite que celui de prouver par leur état présent l'instabilité des choses de ce monde»²⁵. Le rovine di per sé «non insegnano nulla» scrive il giovane poeta veronese Ippolito Pindemonte da Palermo, il 17 settembre 1779, all'architetto veneziano Antonio Selva. Tuttavia, dinanzi al paesaggio archeologico di Selinunte, cambia registro e afferma che «meritano certo d'esser vedute; ma altro è che una cosa piaccia al curioso, altro che sia necessaria all'artista»²⁶. O, piuttosto, come afferma Alberto Sposito, «il paesaggio archeologico è un soggetto considerato dal punto di vista prospettico o descrittivo, per lo più con un senso affettivo, cui più o meno può associarsi anche una valutazione di ordine artistico ed estetico»²⁷.

Differenti sono le *visuali* riflessioni estetiche, associate ai termini di paragone di Friedrich Münter il quale, osservando i *Pilieri di Castelvetro*, ravvisa incompiutezza tra le colonne e i capitelli del tempio selinuntino «per la metà lavorati» e li associa ai «mezzi obelischi di granito», scoperti in Egitto tra le rocce²⁸. Un'altra acuta osservazione è rivolta anche alle «tracce dell'antica strada» che collegava la cava al centro urbano; i profondi solchi scalpellati sul terreno rimandano alla sua memoria l'operosità artigianale del trasporto eseguito ad opera «de' romani o de' greci». L'esperienza culturale di Marie Joseph Foresta, in visita in Sicilia nel 1805, elabora un confronto *letterario*, degno di uno studioso erudito e conoscitore del Rinascimento italiano; ritrova in un passo della *Gerusalemme liberata* nel Canto XV di Torquato Tasso lo spirito poetico delle rovine selinuntine: «Muoiuno le città, muoiuno i regni / copre i fasti e le pompe arena ed erba / E l'uom d'esser mortal par che si degni». E poi riflette amaramente: «L'aumône d'un voyageur était sous doute un secours bien insuffisant contre de tels maux: je tentai cependant de soulager les siens, sous toutefois pouvoir animer son courage; car comment consoler un vieillard à qui les ruines de Selinunte n'avaient rien appris?»²⁹.

I visitatori francesi di età romantica, adusi al culto del pittoresco, all'atmosfera del silenzio templare, interrompono l'irregolare musicalità degli intercolumni, con il sibilo delle loro riflessioni e tessono una ragnatela di fotogrammi che trasmettono, al lettore, con la *loro* scrittura estetica. È il caso del pittore, architetto, viaggiatore e

vedustista Jean Houel: se non avesse corredato il suo *Voyage* con i disegni a *sanguigna*, avremmo potuto ugualmente visionare lo spettacolo delle cave con l'ausilio della sua *esegesi* esplorativa. La sua scrittura, infatti, è *didascalica* variegata nella esposizione. È *topografica*: «cette carrière est située au milieu d'une riche campagne, que sa beauté et sa fécondité on fait nommer Campo bello. Elle est à sept milles de Sélinunte, au milieu d'une plaine labourée»; è *cromatica* nell'osservazione geologica: «cette roche, de la meilleur qualité, est blanche, fine, compacte, sans défaut»³⁰. È «musicale» come dice il Morganti³¹, perché Houel, alla vista, associa l'edonismo intellettuale e si diverte a far emettere suoni ed echi metallici, picchiando sui capitelli: «Les pierres qu'on en tire sonnent comme du métal: nous prenions plaisir à frapper sur des chapiteaux: les sons qu'ils rendaient étoient très-afreables, et se prolongeaient long-temps». È scenografica la descrizione dell'estrazione: «quand cette masse étoit cernée et formoit un cylindre, on ceusoit au pied un resend d'environ quatre pouces, afin de la détacher; et qu'on enfonçoit tout autour dans ce creux, autant qu'on le pouvoir, de coins de bois très-fécs; ces coins de bois s'enfloient par l'humidité; ils forçaient la pierre à se casser net; et ainsi le cylindre, qu'ils avoient soulevé se trouvoit séparé de la roche. Alors on l'enlevoit de ce lieu». Il trasporto dei capitelli «de douze pieds six pouces en quarré sur quatre pieds xinq pouces d'épaisseur», degli architravi «de vingt pieds de long sur sept et cinq de grosseur» trasportati lungo un sentiero con livelli diseguali è definito dall'Autore «une des merveilles de l'art mécanique»³².

Il viaggiatore accademico francese Dominique Vivant de Non, autore del *Voyage* in Sicile edito a Parigi nel 1788, si sente quasi annientato dinanzi «au plus grand temple», ossia al *Tempio G* che «on croit voir l'ouvrage des géants». Ad essi si ascrive, presumibilmente, la paternità dell'opera ritenuta incommensurabile da occhio umano: «on se trouve si petit auprès des plus petits détails, que l'on peut croire que ce soit des hommes qui aient préparé, qui aient remué ces masses énormes que l'oeil même n'est pas accoutumé à mesurer». De Non non è solamente il viaggiatore *romantico* alla ricerca di emozioni; egli associa il paesaggio delle cave a un cantiere attivo «où sont étalés tous les matériaux propres à en bâtir». Peraltro ammira «l'ordre qui regne encore dans l'état actuel de la ruine, par les parallèles dans la chute des colonnes,



Cave di Cusa: il Settore II di estrazione nel paesaggio agricolo; un rocco di colonna estratto e abbandonato (foto G. De Giovanni).

par les lignes droites où se trouvent encore la plupart des morceaux d'enrablement». È piuttosto l'archeologo proto-positivista, il quale vuole verificare, ossia «mesurer ses détails, le diamètre de ses colonnes», vuole soprattutto ri-conoscere non solo la *grecità* dei moduli decorativi e costruttivi, ma poter anche interpretare «la variété des moyens employés pour soulever ces masses, et à raisonner sur les machines perdues qui les enlevaient et les mettoient en place»³³. Quali macchine utilizzarono gli operatori per trasportare i materiali dalle cave? Su questo argomento esistono autorevoli ipotesi a partire da Vitruvio, secondo il quale l'*ingegnere meccanico* Chersifone sia stato l'inventore del trasporto di fusti delle colonne dalle cave di pietra al Tempio di Diana in Efeso. La tecnica adottata consisteva nell'assemblaggio di «quattro travi di legno di un terzo di piede, della stessa lunghezza di fusti, due delle quali poste trasversalmente tra le altre due, nelle estremità dei fusti saldò col piombo perni di ferro a mo' di grappe, e dentro il legno conficcò dei bracciali di ferro per racchiudere i perni. Attaccò inoltre le estremità a timoni di legno. I perni inseriti nei bracciali ebbero allora una così grande possibilità di girare liberamente che, mentre i buoi aggiogati li trascinarono, i fusti girando sui perni e sui bracciali rotolavano ininterrottamente»³⁴.

Auguste de la Croix Chevalière, Conte de Saye rimane sgomento per lo stato di abbandono del sito e denuncia pubblicamente «le gouvernement napolitain», incurante, a suo dire, dei Beni Culturali dell'Isola. Dinnanzi alla rovinosa distruzione del complesso templare, il francese elabora l'ipotesi che la causa sia da attribuirsi a catastrofi naturali, «soit à un débordement considérable de la mer, soit à un violent tremblement de terre». Ignoti architetti hanno lasciato ai posteri l'indelebile e irripetibile segno della loro genialità costruttiva: «leurs ouvrages servent de modèles aux générations qui leur ont succédé, puisque la génie des architectes de l'antiquité n'a jamais été surpassé par les modernes, et qu'il en sera long-temps encor le désespoir»³⁵. Tra i viaggiatori di età romantica il D'Ostervald attenziona sulle cave la sua scrittura di osservatore-topografo, zuppa inoltre sul paesaggio collinare, ossia la Rocca di Cusa che «è tagliata trasversalmente da uno scavo di grandi dimensioni praticate in un banco di pietra dalla grana fine, uniforme, compatta, sonora»³⁶. Pur non essendo un geologo, adotta il lessico figurativo che comunica agevolmente le caratteristiche morfologiche del

materiale impiegato per la costruzione dei templi di Selinunte, ossia la roccia arenaria, perché afferma Biagio Pace si presta più facilmente «al più raffinato lavoro di taglio e di sagoma». La peculiarità descrittiva concernente la tecnica di scavo e di trasporto del materiale edile ci fa supporre che l'autore abbia consultato il testo di meccanica, come si evince dalla descrizione correlata al procedimento adottato per tagliare i singoli rocchi: l'escavazione procedeva direttamente o «dentro la cava e nella roccia viva, scavando circolarmente attorno al tamburo che si doveva trarne; si praticava una scanalatura alla base del masso con l'aiuto di cunei enormi e, osservando gli strati dai quali il banco era composto, si perveniva a tagliare il masso staccato dalla roccia madre»³⁷.

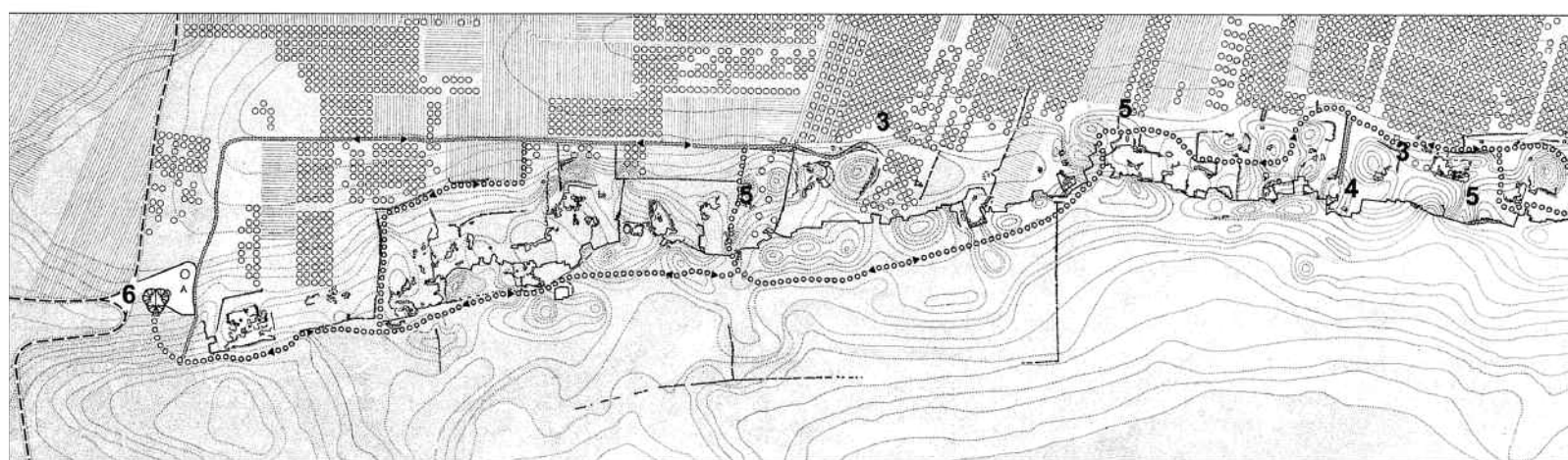
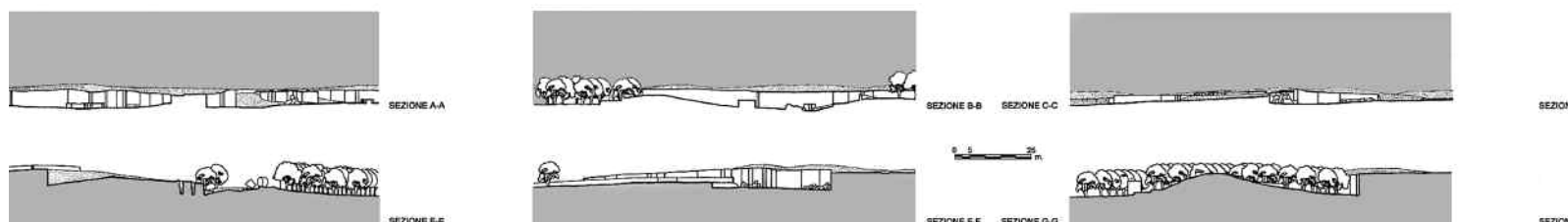
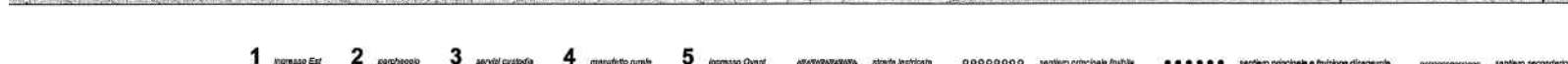
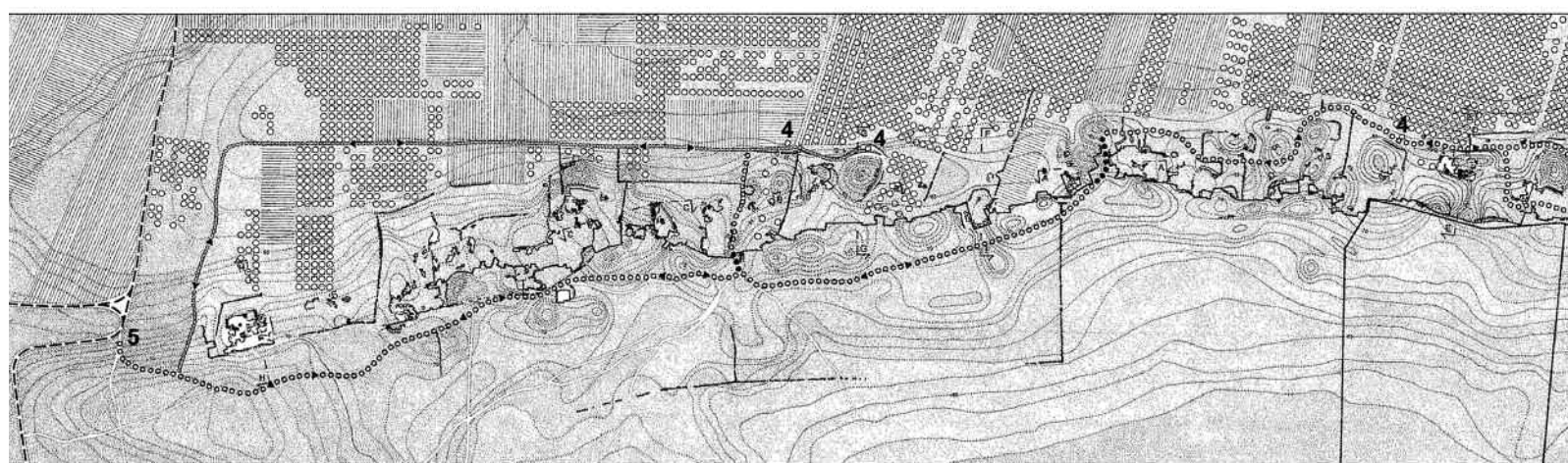
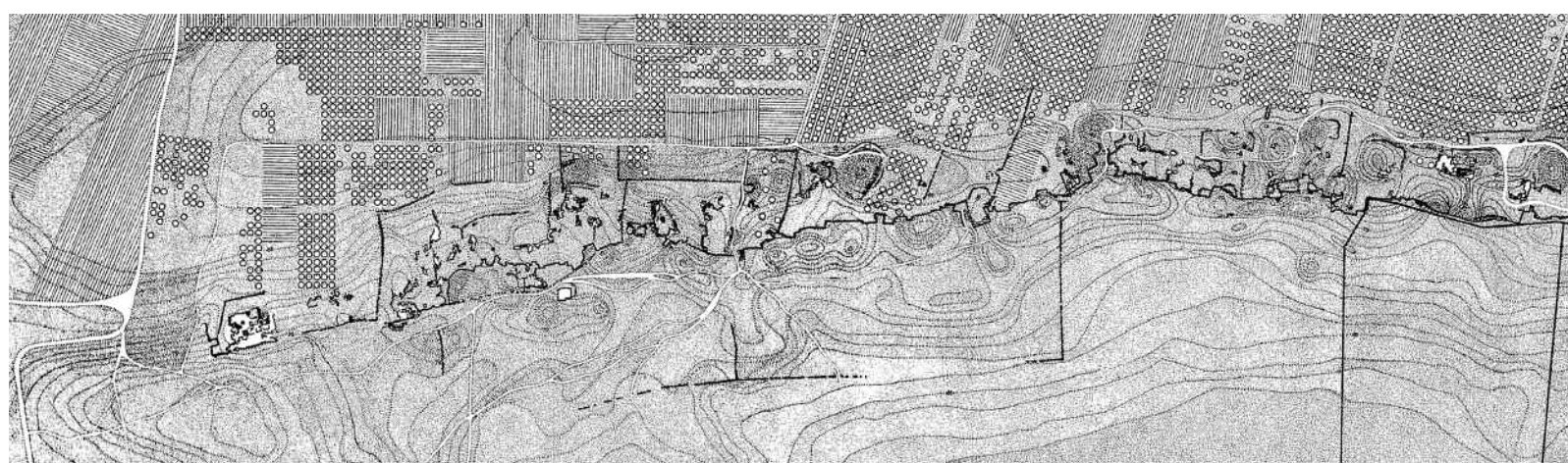
A metà di luglio 1829, l'architetto tedesco Friedrich Maximilian Hessemer (1800-1860) dopo aver pernottato a Sciacca, intraprende il viaggio per Selinunte. Con profonda malinconia tenta di *ripristinare*, idealmente, l'impianto scenico della cittadina distrutta dai «terremoti», dalle «barbarie degli uomini» e dalla «inclemenza del tempo» che, sebbene «alleati per cancellare l'esistenza di questa città, senza lasciare alcuna traccia [...] nella loro unione, non sono riusciti appieno nel loro intento». Lo spettacolo stupefacente e desolante di «alcuni frammenti [...] rotolati giù dal cumulo» e abbandonati «più lontano nei campi», sconsiglia l'Hessemer il quale, in mezzo «a quella massa di pietra [...] si orienta a fatica» e si arrampica per tentare «il riconoscimento delle forme». Dinnanzi a quelle «dimensioni gigantesche» l'architetto non può fare a meno di riflettere che «nell'insieme è [...] deplorabile il fatto che l'antica arte dorica volesse sopravvivere a tal punto ogni unità di misura». S'interroga, quindi, non solo con quali mezzi gli uomini «siano riusciti a spostare ed accostare massi così enormi», ma soprattutto «quanto incompleta fosse allora l'idea dell'insieme, per quel che concerne l'elaborazione delle forme». Da fine esteta *hegeliano* conclude che «probabilmente si tratta di un'idea di bellezza assolutamente pura, che prescindeva da ogni entità spaziale»³⁸.

L'interesse storico-archeologico, nonché stilistico architettonico, nasce con la pubblicazione congiunta di Domenico Cucinello e Luigi Bianchi, autori del *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, edito a Napoli nel 1833. L'analisi dei materiali, condotta con acribia tecnica, agisce da *ripetitore iconografico* del sito e

del complesso templare: «La pietra di che furono lavorati [i Templi di Selinunte] è quella che chiamano i naturali carbonato di calce compatto conchilifero di terza formazione; ma le cornici, i triglifi e gli ornati sovrapposti al vivo della fabbrica sono di carbonato di calce grano-lamellosa di seconda formazione; né lungi è la cava donde que' massi vennero tratti, in una collina che innalzasi nella pianura di Campobello, e dove appaiono chiari i segni di quegli antichi lavori, che quasi diresti averla jeri lasciata gli operai. I quali massi per verità sono così smisurati, che si dura fatica a congetturare come abbian potuto collocarli sì alto»³⁹.

Il Barone Gonzalve de Nervo⁴⁰ appartiene alla tipologia di quei visitatori che lo storiografo siciliano Vincenzo Mortillaro definisce «stupefatti per l'enorme quantità di pietre sparse lungo la riva del mare»⁴¹ e non importa se «dotti e non dotti [...] stupefatti a prostrarsi vengono innanzi a questi gloriosi portenti dell'arte»⁴². Sulla scorta delle fonti storiche (Diodoro Siculo e Tucidide), affronta con gagliarda energia psico-fisica l'inerpicamento sulla collina, lo scavalco «senza fretta», sui «resti delle mura» assalite nel sec. V da «duecentomila Cartaginesi». Tra «i resti degni di interesse», il de Nervo ravvisa «delle pietre forate, nel cui foro venivano passate le catene che servivano a sollevarle». Il *barone archeologo* si trova in sintonia con lo storico Burigny il quale affermava che la distruzione dei templi era da attribuire, verosimilmente, «alla collera di Annibale» con l'aiuto di mezzi potenti [...] di cui gli antichi non ci hanno tramandato il segreto». La «vista di quei tre colossi sfigurati e sparsi sulla sabbia cocente» gli sollecita «un'emozione che stringe il cuore»⁴³.

Un altro illustre viaggiatore francese, quell'Achille Etienne De La Salle *riconosce* nella «quantità di fusti di colonne dalla lavorazione più o meno avanzata [...] alcuni tamburi [...] appena sgrossati nella roccia viva, altri [...] pronti per il distacco, altri ancora fuori dalla cava». Il *caos* dello scenario cantieristico gli suggerisce l'idea che «l'opera sia stata da poco interrotta, e nessuno ha pensato di rimuovere questi enormi materiali, denominati dal volgo *Pileri* (pilastri) *dei giganti*»⁴⁴. Al cospetto di quei *Giganti di pietra* Guy de Maupassant esclamerà che «sembrano eretti nell'aria», la sua memoria rimanderà ai «maestri decoratori», i quali non solo «hanno insegnato l'arte all'umanità» ma sono stati i registi «della scenografia»⁴⁵. Le opere architettoniche a dire di John Dewey, «tra tutti gli oggetti



Cave di Cusa; dall'alto verso il basso: a) planimetria generale dello stato di fatto; b) attuale fruizione e sezioni morfologiche; c) planimetria generale dell'ipotesi di progetto con indicazione dei percorsi di fruizione diurna; d) ipotesi progettuale d'illuminazione notturna con impiego di fibre ottiche (dalla Tesi di Laurea citata).

artistici, si avvicinano di più all'espressione della stabilità, della durata dell'esperienza»⁴⁶. Questo assunto è confermato dall'architetto-restauratore Eugene Viollet Le Duc, il quale partecipa al lettore l'emozionante esplorazione delle rovine. Per «traverser les pierres» utilizza, al posto del «burin du topographe», la bussola. Un vivo e stridente turbinio di sensazioni rende più pittoresco il *dedaleo* paesaggio che definisce «assez inquiétant pour le voyageur»⁴⁷. Eppure non si arrende, perché gli piace peregrinare lungo «un sentiere à pein frayé à travers des dunes de sable couronnées par des touffes d'un herbe jaune». Il suo occhio gode scoprendo un paesaggio *desertico* dove campeggiano «des sentiers sans ombre, sans arbres, sans une seule habitation»⁴⁸ o, come affermerà Gaston Vuillier, «des plages desertes»⁴⁹.

Carlo Didier dipinge, a sua volta, con la sapiente scrittura pittoresca e *topografica*, il paesaggio della «pianura immensa, inabitata, incolta [...] oggi così sterile [in cui] fioriva l'antica città greca di Selinunte, le cui vaste rovine proiettano sulle onde un'ombra di malinconia: sosta «per ore [...] sopraffatto da stupore [...] inebriato di piacere». Dinanzi alla scenografia delle latomie esclama: «L'opera sembra solo abbandonata da ieri: se venissero degli operai non avrebbero che da riprendere il lavoro di cui fu lasciato or sono due mille anni». Nel sito delle cave «un silenzio inflessibile, eterno, è succeduto al canto degli schiavi, le cui dure fatiche hanno lasciato colà delle tracce così profonde, così vive. Non si ode nemmeno il mormorio del mare soffocato com'è dalle dune di sabbia ammonticchiate lungo la spiaggia. Questo sito chiamato nel paese *Rocchi di Cusa*, è [...] un'oasi selvaggia»⁵⁰. Prosatore doviziosamente erudito ed esploratore raffinato, Roger Lambelin guida il turista colto e ricercato alla scoperta della «antica colonia ibleo-megaresa», ossia le «rovine di Selinunte» ubicate «piuttosto distanti dal porto di Sciacca», meta di «rari turisti che le visitano e ci vanno solitamente da Castelvetro», la stazione ferroviaria compresa nella tratta Palermo-Trapani. La sua cultura positivista lo pone nella condizione di verificare la geologia e la morfologia delle Isole e delle coste «dagli aspetti tanto mutevoli». Lambelin è un viaggiatore-geologo *appassionato*; non conosce fatica e affronta l'esplorazione «a dorso di un mulo, per la strada malmessa che passa a nord della Montagna Grande». Perviene «in mezzo al deserto pietroso» e, con emozione, osserva che «il tempio dorico [è] il meglio conservato tra i templi siciliani dopo quello della Concordia di Agrigento» trasformato, in età medievale nella Chiesa dedicata a San Gregorio⁵¹.

Alla fine del sec. XIX Gustavo Chiesi, un giornalista prestato alla letteratura odepórica, coinvolge il lettore nell'incantesimo emozionale del paesaggio templare di Selinunte; la sua scrittura acquista, invero, il segno della memoria cosmica: «Percorrendo il campo assai vasto delle rovine di Selinunte, nell'animo di chi non fa questa visita coll'apatica metodica indifferenza del *touriste* di professione, ci si sente come dominato da due sentimenti, che s'incalzano e premono sull'impressione in cui l'animo o il cervello vostro può essere suscettibile. Colpisce la meta, silenziosa solitudine del paesaggio, ove l'occhio non può trovare conforto, che cercando la vastità del mare o la linea frastagliata dei monti, all'orizzonte incornicianti il paesaggio, e colpisce nello stesso tempo la silenziosa e maestosa



Selinunte, il Tempio C.

sa grandiosità di quelle rovine che non hanno riscontro in nessuna parte del mondo, cominciando da quelle auguste dell'antica Roma, per venire a quelle ieratiche dell'antica Tebe, sul limite del gran deserto libico. Rovine e paesaggio - specie per chi abbracciando il tutto con un sol sguardo dalla porta Antica della Necropoli si tien volto verso il mare formano un quadro imponente nella semplicità grandiosa delle linee, nella solennità profonda del silenzio che lo avvolge; un silenzio che sembra perfino diverso, più pesante, più sconcolato di quello che incombe su altre città morte, come ad esempio Pompei ed Ercolano». E non a caso concluderà affermando che «la Sicilia è soprattutto una raccolta archeologica; è un luogo incontaminato dell'antico»⁵².

Se si è «ben versati nell'archeologia, storia e letteratura di Sicilia», afferma il Paton si può certamente apprezzare la pittoresca scenografia della «catasta irregolare, caotica di blocchi e tamburi [che] sorge come una cresta di montagna spezzata e disordinata» e con essa «il significato di questa immensa confusione»⁵³, causata dall'«azione capricciosa dell'ondeggiamento sismico [che] sparse le disgiunte membra del tempo più largamente sopra la superficie del piano»⁵⁴. Maurice Maeterlinck, negli appunti dei suoi *Voyages* alla vista «de monstreux chapiteaux chavirés, de gigantesques fragments et de frontons» si chiede se siano *paradigmi* «de quelque cataclysme sans mesure» o si tratti, piuttosto, di «une catastrophe lunaire ou le plus insensée des cauchemars cubistes»⁵⁵.

La denominazione lessicale che accomuna storiografi, giornalisti e letterati nel XX secolo è il lemma *rovina*, icona del *fieri* temporale e del pittoresco naturale. *Rovina* che, concettualmente e semanticamente si fonde con *rudere* e che, contestualizzati, sono assimilabili: *rovina* e *rudere* sono assimilati in una sorta di *concordia estetica*, che connota fisicamente e culturalmente il perimetro costiero di «un circuito di meraviglie». E, parafrasando Gesualdo Bufalino, dominano

quel paesaggio «coi sensi e la mente, facendone un oggetto altrettanto estetico, quanto utilitaristico»⁵⁶. Il Parco di Selinunte fa parte di una eternità *trascorsa*, ma non inveterata sono archetipo e chiusa della epifanica genialità insepolta ed evolutivamente dialogica, che convivono nell'*homo faber*. Perché i costruttori del sec. VI con i loro «gesti creativi o micidiali [...] di braccia, utensili, intelligenza»⁵⁷ hanno creato l'*artificio* del complesso templare di Selinunte, che costituisce, per il paesaggio antropico della Sicilia archeologica, un *unicum* compositivo. Roger Peyrefitte esteta poliglotta ed *errante* è l'archetipo del moderno viaggiatore, ossia quello sensibilmente colto e raffinato, il quale dichiara che «il paesaggio siciliano è un miscuglio di esuberanza italiana e di sobrietà greca». Non a caso, alla vista di *Selinunte*, la sua scrittura metabolizza i cinque sensi e li traduce, con l'ausilio della memoria storica e comparativa, in fotogrammi: «I templi della pianura, quelli dell'acropoli, quelli delle dune al di là del fiume Selini, le rovine della città, i profumi del lentischio, il rumore del vento o del mare, tutto qui ricorda la Grecia. [...] I capitelli rovesciati sull'erba sono di dimensioni colossali e, nondimeno, restano di una perfetta eleganza. Come a Segesta, anche qui l'erosione ha crivellato di buchi queste masse di tufo. Le latomie, da cui vennero fuori i monumenti di questa città, sono vicini a Castelvetro. Vi si scorgono ancora tamburi di colonne appena staccati dalla parete rocciosa. Visitando queste cave, pensavo agli schiavi che vi avevano lavorato per la gloria di Selinunte»⁵⁸.

Quando la scrittura estetica reca la firma dello storico dell'arte Bernhard Berenson, giunto a Selinunte «nella luce del tardo pomeriggio», si conferma l'assunto che «solo un prosatore altamente dotato potrebbe dare un'adeguata immagine di questo luogo, comunicare le emozioni e le evocazioni che suscita nel riguardante; o meglio ancora, un grande poeta elegiaco della statura di un Leopardi, di uno Shelley, di un Keats»⁵⁹. Da parte sua lo storico dell'arte, Cesare Brandi quando visita la Sicilia, *terra del mito*, apprezza lo stato di *abbandono fisiologico* delle colonne giacenti «ancora a terra, con i rocchi prodigiosi disgiunti», in quanto appaiono «ancora più fatali di quando sono state malamente rialzate [...] perché lo spettacolo che incuteva l'orrore del sisma e l'ammonimento della storia non toglieva nulla alla loro bellezza, così arcanamente misurata, di quei capitelli enormi precipitati ma ancora come fossero innalzate sulle colonne, tanto la funzione è insita in quelle forme»⁶⁰. Forme che, nel nostro assunto, configurano la *Wunderkammer* delle rovine, *antiregola* dell'ordine compositivo, decostruzione meccanica o, per meglio dire, assemblaggio sconnesso, ma esteticamente gradevole; una sorta di baricentro dello sconvolgimento creato dalla distruzione ma, al contempo, «l'armonia vince mille secoli di silenzio»⁶¹ o, come afferma Marc Augé «una sorta di tempo al di fuori della storia»⁶². Che non è solamente laica, ma contiene il *memento* della distruzione; lo scrittore Guido Piovene raccorda infatti il paesaggio delle «più impressionanti» rovine selinuntine con «una specie di illustrazione della distruzione biblica, o dei giganti folgorati da Giove» e le associa alla «contemplazione paradossale di un terremoto immobile, eppure vivo»⁶³. Perché la rovina crea inoltre una dialettica con lo spazio circostante e con l'osservatore. Può esse-

re concepita unica e al contempo divisibile, organica e compositiva, ma soprattutto, pittoresca, nel contrasto della semantica del *disordine*.

Nel suo processo disgiuntivo, la rovina rimanda alla compattezza delle forme originali, ma non autenticamente percepibili e neppure percepiti nella loro autentica fisicità armonica. La rovina è architettura *altra*, è quella progettata dalle forze irrazionali della natura. È in continua evoluzione metamorfica: la sua decostruzione manifesta una sua simbologia, che permette, anche agli storici dell'arte, di correre il rischio di proporre attribuzioni semantiche. Perché «il valore estetico della rovina congiunge lo squilibrio, l'eterno divenire dell'anima in lotta con sé stessa con l'appagamento formale, il saldo contorno dell'opera d'arte»⁶⁴. E le rovine di Selinunte hanno dato vita a un'architettura *spontanea*, a nuove forme compositive che caratterizzano la peculiarità paesaggistica del *genius loci*. Hanno, altresì, un'individuale e caratteristica *facies* tipologica che ascrive, indistintamente, curiosi e osservatori della natura, esteti dell'arte e storici dell'architettura; indirizza tutti, indistintamente, a ritessere il canovaccio della loro storia (antica), a formulare ipotesi, a deciptare dai *segni* del rilievo nonché i *semi* dell'idea e della mano⁶⁵ spesso modificati dall'inesorabile degrado fisico e strutturale. Si tratta, parafrasando Daniela Calafranceschi di «paesaggi che seducono gli

occhi, la fantasia, la mente». Al pari della «*estetica del silenzio* di un paesaggio atemporale *classico* come elemento di connessione e dialogo tra natura e artificio»⁶⁶. O, come afferma Cesare de Seta «nell'estetica del pittoresco bisogna lasciarsi guidare dalla natura, non per ricalcarne mimeticamente le sembianze ma per produrre la bellezza il cui processo formativo sia assimilabile a quello che governa la natura»⁶⁷. In particolare le rovine di Cusa danno vita a una architettura *spontanea*, a nuove forme che hanno creato delle «*batientesiche*»⁶⁸ compagini paesaggistiche.

Il consumo della pietra rende più pittoresca la *coesione* paesaggistica: si tratta, a nostro parere, del *memento* dell'opulenza per l'artigianato della Magna Grecia. Il paesaggio delle Cave selinuntine offre, parafrasando lo scrittore siciliano Luigi Capuana «una rara combinazione di luce e di ombra da cui [è] irresistibilmente tentata la fantasia e [...] l'impaziente pennello dell'artista»⁶⁹. Anche il filosofo Artur Schopenhauer afferma che «una specialissima relazione hanno [...] le opere dell'architettura con la luce. In pieno splendore di sole, col cielo azzurro nello sfondo sono, sono due volte più belle, e tutt'altro producono inoltre nello splendore lunare». Perché «l'architettura [...] palesa gravità e solidità. Infatti, col venir la luce accolta, impedita, riflessa dalle grandi masse non trasparenti, nettamente delineate e variamente conformate [leg-

gi capitelli, triglifi, frontoni] dispiega la sua natura e le sue proprietà nel modo più limpido ed evidente, con grande gioia dello spettatore». Ma certamente non dell'architetto restauratore il quale, alla stregua del medico al capezzale del malato, stila la sua diagnosi: «Sottoposti, per loro sventura, alle insidie di una natura indolente e non curante delle imprese dell'uomo, quei monumenti patiscono tutt'ora un destino ricco di insidie e di avversità. Le erosioni eoliche congiunte agli umori marini pregni di salnistro, e altri agenti corrosivi, hanno avuto da sempre buon partito su queste pietre, che ben si prestano per loro carattere a tal gioco»⁷⁰.

Il paesaggio delle *Rocche di Cusa* è un *teatro museale* a cielo aperto, dove la regia è affidata al caos della meccanica; gli attori, ossia le rovine, recitano, *sine die*, su canovacci secolari di storie e di lavoro, di echi di scalpelli e di martelli, filastrocche di canti e di lamenti *incastonati* nella scenografia, ossia la vegetazione spontanea, che ha *partorito* le radici tra le interstizi dei capitelli, della trabeazione, dell'abaco. Perché, come afferma il contemporaneo scrittore e giornalista siciliano Matteo Collura nella Sicilia «selvaggia, esotica, estrema, pericolosa e, per questo, irresistibilmente affascinante è la pietra a rendere memorabile questi luoghi; la pietra, che toccata dal vento, in certi momenti emette suoni musicali, vere e proprie armonie di suoni [...]. È la pietra



Cave di Cusa: a sinistra, rilievo del Settore II; a destra, rilievo del Settore IV 1° lotto di estrazione (dalla Tesi di Laurea citata).

a fare bella, e perciò sommamente drammatica la Sicilia; quella che nelle ore del tramonto si colora d'oro e impreziosisce i luoghi»⁷¹.

In chiusura una proposta di messa in valore, perché, come afferma Renato Morganti, riteniamo che «le rovine sollecitano comunque l'immaginazione del progettista in maniera diversa da quanto non faccia un qualunque altro costruito storico»⁷². Di recente data è uno studio elaborato dalla Facoltà di Architettura di Palermo, sul tema del recupero e della messa in valore delle *Cave di Cusa*⁷³. La ricerca parte dall'analisi del fronte delle Cave, lungo più di 1300 metri, le cave rimasero in attività per un periodo che va dal 508 al 409 a. C., anno in cui vennero abbandonate a causa della distruzione di Selinunte ad opera di Cartagine. Quest'area archeologica costituisce sicuramente un caso eccezionale di bene culturale, in quanto ci troviamo di fronte a un luogo da sempre presente nel territorio e nella memoria storica, perché non portato alla luce con operazioni di scavo: un luogo, la cui estensione in lunghezza costituisce l'aspetto più particolare, preso in considerazione nel progetto di valorizzazione, unitamente alla cruda bellezza del paesaggio, con l'obiettivo di restituire al fruitore una completa lettura dell'attività estrattiva.

Questa sensazione ha costituito il motivo conduttore dell'intervento, che non ha creato artifici all'interno del sito, ma ha previsto solo alle due estremità d'ingresso alle *Cave* la progettazione di piccoli edifici per la recettività, di cui il sito è ad oggi totalmente privo, necessari a garantire adeguata accoglienza e servizio. Inoltre, la proposta di organizzare un itinerario di visita diviene momento importante per permettere al visitatore di conoscere i vari contesti delle Cave, spesso non visitati completamente perché difficili da raggiungere. Semplici cordone o piccole rampe serviranno per superare differenze di quota (5-7 metri), presenti in un territorio così accidentato. In questo progetto, la *luce artificiale* diviene unicamente elemento tenue e puntiforme, basso, non invasivo e di servizio per facilitare l'individuazione dei percorsi nelle ore di minore luminosità o per eventuali e particolari manifestazioni artistiche, anche notturne, che potrebbero essere svolte nell'area archeologica.

NOTE

1) Nella mappatura curata dalla compianta ALBA. GULI nel saggio *Il paesaggio. Lettura e analisi delle sue componenti*, Palermo 1997, p. 114, «l'Autrice annotava: «A Cusa [...] nelle antiche cave di tufo calcareo [...] si trovano ancora oggi forme ben definite. Per oltre due chilometri si susseguono colonne e capitelli abbozzati giacenti tra la vegetazione di fichi, mandorli e olivastri e hanno definito un Parco, che Soprintendenza e Comune stanno in atto programmando».

2) La citazione è desunta da E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Milano 1974, p. 72.

3) T. FAZELLO, *De rebus siculis, decades duae*, Panormi 1558, ed. cit. *Storia di Sicilia*, introd. trad. e note a cura di A. De Rosalia e G. Nuzo, Palermo 1990, vol. I lib. I, pp. 326-327.

4) V. AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia*, tradotto dal latino e annotato da G. DI MARZO, vol. I, Palermo 1855, p. 166, così traduce la voce: «Bugilifer, Val di Mazara. Luogo dove si osserva una delle latomie o pietraie dell'antica Selinunte, sito verso Aquilone, a 4 m. dai diroccati monumenti di questa città; è descritta colle altre dal Fazello».

5) V. AMICO, *Dizionario topografico della Sicilia...* cit. vol. II, Palermo 1856, p. 412, così traduce: «Ramussara, lat. Ramuxara (val di Mazara). Una delle latomie dell'antica città di Selinunte, di nome *saracenico*, sovrastante agli antichi avanzi a m. 6. verso occidente, giocondissima oggi ed osservarsi dagli amatori di antichità, poiché ancora si scorgono tagliate molte moli di colonne, sebbene non istaccate. Ma nella strada, che da questa pietraia conduce nella città, or tutta boscosa, comunemente occorrono al guardo con gran piacere frammenti di colonne, che cadevano di quando in quando ai portatori. Vien mentovata dal Fazello».

6) T. FAZELLO, *Storia di Sicilia*, cit. lib. I, pp. 327-328.

7) T. FAZELLO, *Storia di Sicilia*, cit., lib. I, pp. 323-324.

8) L. ALBERTI, *Descrizione di tutta l'Italia e isole pertinenti ad essa*, Venezia 1581, p. 53.

9) Nato in Egitto e operante all'epoca romana degli Antonini (138-180 d. C.); è l'autore della Πεωγραφική Ὑψηγήσις, ossia *Introduzione geografica* in 8 libri.

10) L. ALBERTI, *Descrizione...* cit., p. 53.

11) Cfr. *Dei monumenti archeologia*, Napoli 1861, p. 8. *Storia d'Italia*.

12) E. TURRI, *Antropologia*, cit., p. 97, *passim*.

13) Cfr. *Passeggiate per l'Italia* (1855), ed. cit., Roma 1908, pp. 50-51, *passim*.

14) Cfr. *Quand les cathédrales étaient blanches* (1936), ed. cit. *Quando le cattedrali erano bianche*, trad. it. di M. Sangiorgio, Faenza 1975, pp. 80-81.

15) G. M. CAPODIECI, *Dizionario delle antichità esistenti in Sicilia*, Siracusa 1820, pp. 4 - 6.

16) Cfr. *Storia della Sicilia nell'antichità*, I, Torino 1896, p. 529.

17) P. IMBORNONE, *La colonna dorica. Ipotesi sull'origine della forma*, Palermo 1984, p. 36.

18) Le frasi virgolettate appartengono alla scrittura di B. PEDRETTI, *Introduzione, o Della natura intelligente*, in «Casabella», a. LV, 1991, 575-576, pp. 5-7; p. 5.

19) Cfr. *Antropologia del paesaggio...* cit., p. 97.

20) M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, trad. it. a cura di A. Serafini, Torino 2003, p. 37.

21) G. PAGNANO, *Le antichità del Regno di Sicilia 1779. I piani di Biscari e Torremuzza per la regia Custodia*, Palermo 2001, p. 238.

22) Cfr. *Viaggio della Sicilia*, Palermo 1828, p. 57.

23) J. H. RIEDESEL, *Viaggio in Sicilia diretto dall'autore al celebre signor Winkelmann*, trad. dal francese di G. Sclafani, Palermo 1821.

24) *Ibidem*, p. 36.

25) COMTE DE BORCH, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malte a M. Le C. De N. écrites en 1777 pour servir de supplément au voyage en Sicile et à Malte de Monsieur Brydonne*, Turin 1782, p. 34.

26) C. RUTA (a cura di), *Ippolito Pindemonte, Lettere dalla Sicilia*, Palermo 2011, p. 36.

27) Cfr. Ante scripta sulle Fonti letterarie e artistiche, in A. MAZZÈ, *Il paesaggio antropico. La Sicilia da Idrisi a Brandi*, Palermo 2011, p. 21.

28) F. MUNTER, *Viaggio in Sicilia* (1785-86), trad. it. a cura di F. Peranni vol. I, Palermo 1823, p. 57.

29) M. J. FORESTA, *Lettres Sur La Sicile*, Vol. I, Paris 1821, p. 212.

30) J. HOUEL, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte, et de Lipari...* tome, I, Paris 1782, pp. 29-30.

31) R. MORGANTI, *Il progetto del rudere. Oltre le tracce del passato*, in «AA. VV. Architettura di base», Città di Castello, 2007, pp. 29-30.

32) J. HOUEL, *Voyage...* cit., p. 30.

33) D. VIVANT DE NON, *Voyage...* cit., pp. 109, 108, 110 e 112.

34) Cfr. *De architectura*, trad. e commento a cura di A. Corso e E. Romano, Einaudi Torino 1997, vol. II, p. 1311.

35) A. DE SAYVE, *Voyage en Sicile fait en 1820 et 1821*, Paris 1822, p. 144.

36) J. F. D'OSTERVALD, *Viaggio in Sicilia*, a cura di S. DI MATTEO, Palermo 1987.

37) Cfr. *Arte e civiltà della Sicilia antica*, vol. II, Milano 1938, p. 520.

38) F. M. HESSEMER, *Lettere dalla Sicilia* (1829), trad. it. a cura di M. T. Morreale, Palermo 1992.

39) D. CUCINELLO-L. BIANCHI, *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie*, Napoli 132, tomo II, p. 46.

40) Cfr. *Un tour en Sicile* (Paris 1833), ed. cit., trad. it. *Viaggio in Sicilia* 1833, a cura di R. A. CANNIZZO, Palermo 1989, p. 111.

41) V. MORTILLARO, *Lettera XI Al Signor Vincenzo Linares pel viaggio nella valle di Trapani*, in *Opere*, vol. I, Palermo 1843, p. 246.

42) GONZALVO DE NERVO *Un tour en Sicile...* cit., pp. 111, 112 e 114.

43) *Ibidem* p. 114.

44) Cfr. *Voyage pittoresque en Sicile* (édité par D'Ostervald), ed. it. cit. D'OSTERVALD, *Viaggio pittorico*, pp. 86, 87.

45) Cfr. *La vie errante* (1890), ed. it. *Sicilia. Perla del Mediterraneo*, ed. cit. Palermo 1995, pp. 49 e 47 *passim*.

46) Cfr. *L'arte come esperienza* (1934), ed. cit. a cura di C. MALTESE, Firenze 1951, p. 78, *passim*.

47) *Ibidem*, p. 23.

48) E. VIOLLET LE DUC, *Lettres sur la Sicile à propos des événements de juin et de juillet 1860*, Paris 1860, II, pp. 22-23.

49) Cfr. *La Sicile*, 24 novembre 1894, n. 21, p. 331.

50) Cfr. *La Regina Carolina di Napoli in Sicilia*. Trad. it. di C. Casto, ed. Milano 1874, pp. 5-6.

51) R. LAMBELIN, *La Sicilia 1894*, ed. it. a cura di R. A. Cannizzo, Siracusa 1990, p. 105.

52) G. CHIESI, *La Sicilia illustrata*, Milano 1892, pp. 3, 19.

53) *Ibidem*, p. 249.

54) W. A. PATON, *Sicilia pittoresca*, ed. it. a cura di E. Sanfelice, Palermo 1907, p. XVI, 249, 251.

55) Cfr. *Voyages en Sicile et en Calabre*, Paris 1924, p. 25.

56) G. BUFALINO, *L'isola nuda*, ed. Milano 1988, p. 24.

57) *Ibidem*, p. 12.

58) R. PEYREFITTE, *Du Vésuve à l'Etna* (1952), ed. cit. *Dal Vésuvio all'Etna*, trad. e note di E. Papa, Siracusa 1986, p. 12.

59) B. BERENSON, *Viaggio in Sicilia*, Milano 1954, pp. 64-65.

60) C. BRANDI, *Sicilia mia*, ed. Palermo 2003, p. 24.

61) U. FOSCOLO, *Dei Sepolcri* (1807), vv. 233-234.

62) M. AUGÉ, *Rovine...* cit., p. 41.

63) G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, pp. 496-497.

64) G. SIMMEL, *Die Ruine* (1919)... cit., p. 165.

65) A. MAZZÈ, *La pietra e l'artefice. L'idea, la mano il manufatto*, in «Il castello di Misilmeri. Origine-Storia-restauro-riqualificazione», Atti della giornata di studio (Misilmeri 24 novembre 2005), a cura di M. R. Nobile, A. Mazzè, Palermo 2007, pp. 41-46.

66) Cfr. *Viaggi e Paesaggi in Sicilia*, in M. G. LEONARDI, *L'architettura del paesaggio in Sicilia*, Palermo 2006, p. 14.

67) Cfr. *L'Italia nello specchio del "Gran Tour"*, in «Storia d'Italia», vol. pp. 127-263; p. 242.

68) L'aggettivo appartiene alla scrittura di G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, ed. Milano 1991, p. 149.

69) Cfr. *L'isola del sole* (1898), ed. cit. Caltanissetta 1994, p. 45.

70) Cfr. *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), ed. it. Bari 1928, pp. 63, 64.

71) Cfr. M. COLLURA, *In Sicilia*, Milano 2004, p. 103, 219, 220.

72) Cfr. R. MORGANTI, *Il progetto del rudere...*, cit., p. 30.

73) L'occasione è stata offerta dalla Tesi di Laurea di Angela Arcuri e Pia Liberto, *Valorizzazione e fruizione delle Cave di Cusa*, relatore Prof. Giuseppe De Giovanni, correlatore Prof. Sebastiano Tusa, Soprintendenza ai BB. CC. e AA. di Trapani, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo, A. A. 1998-1999.

Le foto del presente articolo sono di Giuseppe De Giovanni.

* Angela Mazzè è professore associato di Storia dell'Arte alla Facoltà d'Ingegneria presso l'Università degli Studi di Palermo.



BATTLEFIELD ARCHAEOLOGY: CASI DI STUDIO NELLA SELVA DI TEUTOBURGO

Maria Clara Ruggieri Tricoli*

ABSTRACT – Battles in the ancient world have left few traces, so that it has not been possible to organize forms of in situ musealization, of which, on the other hand, examples now abound for more recent battles, after the diffusion of what is known as battlefield archaeology. The only exception is represented by the Selva di Teutoburgo massacre, commemorated in the structure of the Museum und Park Kalkriese. This article takes a look at the renowned museum on the occasion of the two-thousand year celebrations of the massacre (2009), describing other important exhibitions mounted in memory of the Varusschlacht.

La presenza di un sito archeologico può Lessere ipotizzata sulla base di molte evenienze diverse, fra le quali è piuttosto comune la registrazione di emergenze connesse a naturali sommovimenti del terreno, per spostamenti indotti dalle falde acquifere, per azioni umane come lo scavo di un fossato o la semplice aratura di un terreno agricolo. Una tessera di mosaico, un frammento di ceramica, una scaglia di malta, una moneta, un pezzo di bronzo, perfino un'ostrica rinvenuta a chilometri dal mare¹ o un reperto osseo. In casi di questo tipo, non si ha tuttavia nessuna idea specifica di quale possa essere la forma del manufatto che ha prodotto il segnale. Può anche darsi, però, che il manufatto davvero non esista, e che quello che emerge, ben lungi dal riferirsi a qualche edificio, alluda soltanto ad un'antica presenza di *esseri umani*. Per esempio, gli esseri umani che hanno combattuto una battaglia importante.

I resti delle battaglie campali, in effetti, sono talmente interessanti per la ricostruzione della storia, recente o passata, che oggi si parla di una branca dell'archeologia chiamata appunto *battlefield archaeology*² o anche *battlefield and conflict archaeology*. Il termine è venuto in voga negli anni Ottanta del secolo scorso, quando è stata intrapresa l'importante campagna di scavi sul sito della battaglia di Little Bighorn, perduta nel 1876 dal Colonnello Custer contro gli indiani Lakota ed i loro alleati³. Gli archeologi che hanno lavorato a studiare quel sito, Richard Allan Scott Jr. e Douglas D. Scott, sono infatti considerati, in ispecie il secondo, i padri dell'archeologia dei campi di battaglia.

Oggi i siti di scontri bellici sono scavati in ogni parte del mondo⁴ e considerati parte integrante del patrimonio storico-archeologico, tanto che, negli USA, il National Park Service (NPS) ha lanciato, fin dal 1996, un *Battlefield Preservation*

Program (ABPP)⁵, particolarmente centrato, come sembra naturale, sui grandi siti della Guerra Civile Americana⁶. Anche nel Regno Unito sussiste una notevole attenzione nel conservare i siti di battaglie celebri⁷, per la tutela dei quali - in numero di 44 secondo il registro intitolato *This Common Inheritance*⁸ - è stato creato nel 1992 il *Battlefields Trust*. Citiamo, fra i più famosi, i siti della battaglia di Culloden (1746)⁹, straordinariamente commovente, e di quella di Hastings (1066), musealizzato in modo esemplare, anche grazie alla sopravvivenza delle tracce dell'abbazia sassone coeva all'invasione normanna, ma i musei o i *visitor centres* dedicati a battaglie sono numerosissimi, anche se, purtroppo, mancano all'elenco i due nomi che più agli Inglesi piacerebbe vedere documentati, quello della Battaglia del Monte Graupius (84 d. C.), ultima tappa della conquista romana della Caledonia (Scozia), e quello della Battaglia di Mount Baudon (490 c.a d.C.), grande vittoria di Arturo e delle ultime forze britannoromane contro gli invasori sassoni. Il luogo preciso di entrambi gli eventi è infatti ancora oscillante fra varie opzioni e non suffragato da alcuna emergenza archeologica.

Né si possono dimenticare, uscendo dal territorio inglese, siti celeberrimi come Waterloo, oggi super-attrezzato per i turisti, o come quelli legati alla Prima e Seconda Guerra Mondiale.

Mark Piekarczyk identifica per tali siti quattro tipi di funzioni specifiche¹⁰:

1 - i campi di battaglia costituiscono una risorsa turistica;

2 - i campi di battaglia hanno la funzione di attivatori di memoria;

3 - i campi di battaglia hanno una funzione educativa e costituiscono una risorsa archeologica. Purtroppo l'idea diffusa di rappresentare le fasi della battaglia e di raccontarne la storia è spesso conflittuale con la conservazione del sostrato archeologico, quando esso esiste;

4 - i campi di battaglia hanno una funzione culturale legata all'identità nazionale o locale.

Con ogni evidenza, queste quattro funzioni sono spesso in contrasto fra loro, intrecciandosi sul tema tanto il concetto di turismo culturale quanto quello, del tutto diverso nella sua natura, di pellegrinaggio¹¹, ma è soprattutto la quarta funzione che riemerge maggiormente nelle opere di memorizzazione *in situ*, rendendole talvolta poco incisive per quanti non si sentano coinvolti dall'esaltazione dell'identità. Quest'ultimo aspetto



Haltern-am-See (Renania-Westfalia), Westfälisches Römermuseum Haltern (1993-1999), progetto del museo e degli allestimenti di Knut Lohrer. Vista notturna.

sembrerebbe meno presente nel caso di battaglie molto lontane nel tempo, ma così non è, basti pensare all'aura di gloria nazionalistica che circonda un sito come quello della battaglia di Maratona (490 a.C.)¹² o come quello delle Termopili (480 a.C.). In realtà, lo stretto passaggio chiuso fra il mare e la montagna della celebre resistenza di Leonida contro i Persiani di Serse ha tutto l'aspetto di un memoriale, non godendo di qualche forma di comunicazione didattica. Né, d'altronde, è mai stato possibile eseguire qualche scavo, poiché la concomitanza di secoli di insabbiamento e dell'aumento del livello marino rende impossibile raggiungere gli strati del V sec. a.C., almeno senza costosi pompaggi¹³. Altri siti di battaglie antiche, per esempio la nostra celeberrima battaglia di Canne (216 a.C.), tragica disfatta romana durante la Seconda Guerra Punica, sono ancora meno documentabili, poiché non è stato possibile ricostruire con certezza neppure la posizione geografica corretta. In conseguenza delle tante incertezze sui siti più lontani nel tempo, la stessa *battlefield archaeology*, insieme alle pratiche di comunicazione *in situ* connesse ai suoi ritrovamenti, viene per solito etichettata come archeologia medievale o post-medievale, quel settore di interesse che prende il nome di *historical archaeology*¹⁴.

Dovremmo dunque concludere che, salvo che non si voglia ricostruire una battaglia sulla base delle sole documentazioni scritte, com'è avvenuto con le fortificazioni di Giulio Cesare per l'assedio di Alesia, rifatte *fuori del sito* nell'Archéodrome de Bourgogne sulla base della lettura illuminante del *De Bello Gallico*¹⁵, questo argomento esulerebbe del tutto dai limiti temporali tipici dell'archeologia antica. C'è tuttavia un *unico*¹⁶ caso che non soltanto è la perfetta dimostrazione di una vicenda di *battlefield archaeology* concentrata sull'antichità, ma anche un ottimo esempio di musealizzazione ben riuscita: il caso di Kalkriese e della cosiddetta *Varusschlacht*.

Il sito della cosiddetta *clades variana*, la più grande disfatta dell'esercito romano in Germania (settembre del 9 d.C.), è stato per lungo tempo sconosciuto, nonostante la dovizia di testi latini che ne descrivono la vicenda. In particolare, le narrazioni di Dione Cassio [56.20-2] e di Tacito [*Annales*, 1.61-2], lasciavano aperte molte possibilità, ma alla fine l'emergere di monete d'oro e d'argento hanno puntato, all'interno del *Saltus Teutoburgensis* citato dalle fonti (oggi Teutoburger Wald), a un particolare sito, nei pressi di Osnabrück, poi confermato da una campagna di scavi. Come già aveva ipotizzato Theodor Mommsen, il luogo della battaglia si trovava lungo un percorso, costeggiante il fiume Lippe (*Lupia*), che collegava due importanti accampamenti romani, quello dei cosiddetti *Castra Vetera* (poi *Colonia Ulpia Traiana*, oggi Archäologischer Park Xanten), sede prescelta dalle legioni per svernare, e l'accampamento di *Aliso* (oggi Haltern-am-See), più a sud, dove le legioni avevano passato l'estate. *Aliso* costituiva, in quel periodo (12 a.C. - 9 d.C.), il centro amministrativo della Germania Magna.

Gli scavi, condotti a più riprese, ne hanno mostrato tutta la complessità¹⁷. In seguito (1993), su uno degli accampamenti individuati, quello della collina di Annaberg, è stato costruito, su progetto dell'architetto Knut Lohrer¹⁸, un museo

(Westfälisches Römer-museum Haltern, WRH) fondamentalmente evocativo, tanto nella forma, quanto negli allestimenti interni, con i quali Lohrer ha confermato la sua propensione a ritenere che, più che qualsiasi forma di ricostruzione o di rappresentazione, sia compito precipuo dell'allestimento archeologico l'evocazione, secondo gli esempi della sua intrigante mostra *Die Alemannen* (1997-1998)¹⁹ e dei rarefatti allestimenti del Limesmuseum di Aalen (1981-2000)²⁰, un progetto che ha ricevuto il Deutsches Architektur Preis nel 1983 e che si basa sul concetto di una distribuzione interna mutuata dalla planimetria stessa del forte romano cui funge da introduzione. All'interno del museo, che Lohrer ha progettato in collaborazione con l'architetto Dieter Herrmann²¹, progettista anche del Römermuseum di Osterburken²², e con la museografa e *graphic designer* Barbara Hähnel, i numerosi oggetti rinvenuti sul sito sono contestualizzati attraverso la presenza di gigantografie che riproducono bassorilievi romani (dalla Colonna Traiana): gli antichi *milites* ormai assenti sono dunque rappresentati con il loro stesso linguaggio, secondo le forme comunicative del loro tempo. Si tratta di quello che Frederick Bohrer ha definito come *archaeologizing the effect of photography*²³, una strategia usata da Lohrer anche a Haltern, seppure in modo meno massiccio.

In particolare, tornando a Haltern, il museo si inserisce parallelamente ai fossati di uno dei tre *castra* emersi dagli scavi, e cioè quello della collina di Annaberg, annicchiandosi nel terreno e dissimulando la propria presenza con un tetto-giardino e con pareti verdi. Il particolare più interessante, quello che, anche in questo caso, ci fa parlare di una vera e propria "evocazione" del contesto dei *castra* romani, consiste nei lucernari che emergono dalla superficie erbosa della copertura, a rappresentazione delle *Zeltspitzen* (punte delle tende) coperte in pelle (*Lederzelt*). Si tratta dunque, a tutti gli effetti, di un "museo del sito" costruito su di un sito che non è visibile, ma soltanto rievocato dal museo stesso.

Gli interni corrispondono ampiamente al *design* sobrio caratteristico del Lohrer anni Novanta, con foto di Romani e di Germani vagamente sbiadite che fanno da sfondo ad oggetti d'uso quotidiano (per i Germani) o ad armi (per i Romani), una differenziazione che corrisponde puntualmente a quel mito di popolazioni autoctone tranquille e dedite ai propri affari giornalieri che è presente in molti musei tedeschi, o inglesi, che mettono gli "invasori" e i "residenti" a confronto nel loro *modus vivendi*. Un fatto che dimostra in modo più che chiaro come non sia l'evanescenza dell'immagine a garantire che l'interpretazione sia meno invasiva o meno ideologica. Tanto poco pacifiche ed affidabili, infatti, erano le popolazioni locali, che il Römermuseum di Haltern-am-See, insieme al vicino Museum und Park di Kalkriese (presso Osnabrück) e al Lippisches Landesmuseum di Detmold sono stati coinvolti, nell'anno 2009, nella commemorazione di una delle più tragiche *débâcles* nella storia degli eserciti romani in Germania, per l'appunto quella della Foresta di Teutoburgo. In questo sito 15.000 legionari romani (della XVII, XVIII e XIX Legione), con 5.000 ausiliari, comandati dal generale Publio Quintilio Varo, furono massacrati da un principe tribale dei

Ceruschi, Arminio (Hermann)²⁴.

Con l'occasione del bimillenario di quella che i Tedeschi considerano una vittoria del loro popolo, mentre per gli storici latini si è trattato soprattutto di un vile tradimento e di un misconoscimento dei trattati di pace, è stata organizzata una grande mostra tesa a rievocare la figura di Varo, il generale sconfitto e morto in battaglia (o forse suicidatosi), e quelle di Hermann, il vincitore, per Tacito *proeliis ambiguus* [*Annales*, 2.88], ma oggi considerato Eroe Nazionale²⁵, di Thusnelda, (supposto) grande amore e (comprovata) moglie di Hermann, e dei 20.000 romani rimasti sul campo: una mostra tutta interamente dedicata a delle persone, alla loro storia e alle loro tracce, una mostra, dunque, che, proprio per questo motivo, può interessare in modo particolare il nostro discorso, interagendo con la musealizzazione del sito della battaglia e mostrandone i presupposti.

Intitolata *Imperium, Konflikt, Mythos: 2000 Jahre Varusschlacht*, la mostra è stata divisa in tre sezioni: la prima, gestita dal Westfälisches Römermuseum, in una sala per esposizioni della città di Haltern-am-See, l'accampamento dal quale Varo era partito per andare incontro alla disfatta ed alla morte (*Imperium*), la seconda al Museum und Park Kalkriese, sul luogo di quel *Saltus Teutoburgensis* ove Arminio, fino ad allora alleato dei Romani, ne aveva affrontato proditoriamente i soldati e li aveva massacrati con estrema efferatezza (*Konflikt*), la terza al Lippisches Landesmuseum di Detmold, una città ai margini orientali della foresta, famosa in tutta la Westfalia, se non in tutta la Germania, per essere la sede dello Hermannndenkmäl, un monumento progettato dall'architetto Ernst von Bandel, costruito fra il 1838 ed il 1875 e sormontato da una gigantesca statua rivestita in rame di Hermann/Arminio (*Mythos*).

Su quest'ultimo allestimento del Lippische Landesmuseum non ci dilungheremo, in quanto non riferito a reperti archeologici, com'è intuibile, ma semmai a documenti dedicati ad una ricostruzione della lunga storia dell'idealizzazione dei Germani e, con essi, del personaggio-Arminio²⁶, della sua consorte, la principessa Thusnelda, poi divenuta prigioniera di Germanico e morta a Roma nel 17 d.C. e del figlio di entrambi, Thumelicus, morto probabilmente in Italia come gladiatore. Con l'occasione, il pubblico tedesco ha potuto vedere una serie di quadri, in ispecie ottocenteschi (Peter Janssen, Otto Albert Koch, Johannes Gehrts) dedicati alla *Clades Variana* insieme a documenti e manoscritti modernamente esposti fra neon multicolori, adeguati agli spazi di quest'antico museo, che si è recentemente dotato di un'espansione dal linguaggio contemporaneo²⁷. Curatore della bella mostra è stato Ulrich Hermanns (Münster), già autore di installazioni sulla *Varusschlacht* nel museo di Kalkriese (2002)²⁸. Hermanns, sempre distintosi per allestimenti museali di tono alquanto libero ed irreverente²⁹, era forse l'*ausstellungsgestalter* più adatto per non trasformare il *Mythos* di Hermann in una stucchevole agiografia. Si è infatti mosso fra le straordinarie, ma fin troppo trionfistiche opere ottocentesche e le bellissime sculture di varia epoca rappresentanti Romani e soprattutto Germani, con un giusto *mix* di ironia e di encomio, producendo un allestimento che è forse il suo più riuscito.



Haltern-am-See (Renania-Westfalia), Westfälisches Römermuseum Haltern (1993-1999), progetto del museo e degli allestimenti di Knut Lohrer: le fantasmatiche immagini dei legionari romani e della popolazione germanica locale che compaiono nelle vetrine dietro gli oggetti, secondo lo stile già sperimentato da Lohrer nella mostra Die Alamannen.



Haltern-am-See (Renania-Westfalia), Westfälisches Römermuseum Haltern (1993-1999), progetto del museo e degli allestimenti di Knut Lohrer: Vista interna.

La sezione *Imperium* è stata quella di maggior successo. A Haltern-am-See, in verità, Varo era già il personaggio al centro dell'attenzione, tanto che, fin dal 2003, all'esterno del Römermuseum era stata innalzata una statua impietosa di Wilfried Koch (1929-2007), che lo rappresenta come un miserabile sconfitto e un accattone. Si tratta di una strategia di contaminazione fra arte contemporanea ed archeologia ormai molto diffusa, una strategia che, in ogni caso, ci sembra destinata a costruire un ponte fra culture diverse e non certo a trivialisare pesantemente la memoria del passato, com'è questo il caso.

In ogni modo, non c'è da meravigliarsi della scarsa pietà che ha mosso l'artista nel compiere la sua opera. Publio Quintilio Varo, infatti, è stato trattato assai peggio all'interno della mostra *Imperium*, ove è comparso un suo ritratto "forensico" o "criminologico" (in tedesco *kriminallist*) basato sullo studio delle monete che lo rappresentano³⁰: buona dimostrazione sia di quanto possa talvolta mostrarsi inappropriata l'arte degli esperti di ricostruzioni obituarie per creare "ritratti" da museo³¹, sia di quanto la raffigurazione degli esseri umani (su manichino o al computer) possa essere con facilità strumentalizzata e distorta a seconda del risultato (ideologico) che si vuole ottenere. Lo stesso ritratto mostra un Varo flaccido, dal volto molle ed ambiguo, mentre è noto che si trattava di una delle personalità più capaci che l'Impero Romano potesse vantare in quegli anni, nonostante abbia finito per dimostrarsi un improvvido e un ingenuo nella vicenda conclusiva della sua vita.

Il "fenomeno Varo", come è stata definita la mostra *Imperium* anche per il suo grande successo (400.000 visitatori fra il 16 maggio ed il 25 ottobre 2009), ha reso un vero tormentone locale la celebre frase, citata da Svetonio [*Augusto*, XXIII] e pronunciata da un Augusto impazzito «Quintili Vare, legiones redde». Si è trattato di un'impresa di grande respiro, estesa, oltre che nel Römermuseum (mq 1000), sui ben 2000 mq della Seestadthalle di Haltern-am-See, per l'occasione dotata di un nuovo ingresso provvisorio sul quale appunto si leggeva, a caratteri cubitali: QUINTILIUS VARUS, GIB DIE LEGIONES ZURÜCK.

Gestita abilmente dal direttore del Römermuseum, Rudolf Asskamp e dal coordinatore del progetto, Ralf Rüssinger, che si sono attivamente operati a procurare materiali d'eccellenza, provenienti soprattutto dai nostri musei italiani, e progettata dall'architetto Barbara Hähnel, già citata per gli allestimenti del Limesmuseum di Aalen e nel frattempo divenuta Barbara Hähnel-Bökens, l'esposizione dimostra ampiamente come il gusto per immagini fotografiche di grandi dimensioni, tipico della Hähnel e già presente in modo forse troppo diretto e un po' dimesso, ma sicuramente scientifico, nel museo di Aalen, ritorni in questa mostra con una nuova e più evidente capacità di coinvolgimento e di reinterpretazione. D'altronde, alcune precedenti mostre temporanee del Römermuseum, come le apprezzatissime *Die letzten Stunden von Herculaneum* (2005) e *Luxus und Dekadenz: Römisches Leben am Golf von Neapel* (2007), entrambe allestite dall'Atelier Barbara Hähnel-Bökens³², avevano già sperimentato, con analoghe capacità interpretative, ma con minore tendenziosità, la strada dei grandi fondali fotografici.

All'interno del vasto spazio rettangolare della Seestadthalle, la Hähnel, che si è aggiudicata l'incarico a seguito di un concorso, ha progettato per *Imperium* uno spazio labirintico, incentrato sul concetto di compressione (corridoi bui ed allestimenti scuri, dai quali emergevano filmati e vetrine fortemente illuminate) e decompressione (spazi più ampi e avvolgenti, destinati ai principali oggetti da esposizione e ai fondali fotografici di maggiore dimensione, talvolta presenti anche sui soffitti). Benché le immagini utilizzate per gli sfondi non fossero altro che dei paesaggi - la valle della Lippe, il Teutoburger Wald, fondali marini, cieli notturni, i panorami della Siria e della Giudea ove Varo aveva avuto incarichi governativi prima di affrontare il problema della Germania - il loro contributo alla contestualizzazione degli oggetti ed alla comprensione degli eventi (in un senso o nell'altro) non è stato affatto secondario.

Citiamo alcuni casi, come quello del panorama di croci - allusive alle forme di giustizia sommaria utilizzate da Publio Quintilio Varo in Giudea - o come quello, del tutto simile, della

luce crepuscolare ed un po' sanguinolenta che illumina il fondale della copia romana della *Tyche di Antiochia*, proveniente dai Musei Vaticani. Ovviamente la statua ne riceve un impatto visivo straordinario, ma non possiamo nascondersi come il suo significato ne resti tuttavia completamente falsato: un'innocua rappresentazione del nume tutelare della città siriana, rappresentato con la figura allegorica del fiume Oronte ai suoi piedi, diviene palesemente una metafora del potere di Roma e della sua capacità di schiacciare i popoli sottomessi. E poco importa che, ancor oggi, le acque dell'Oronte appaiano davvero dello stesso colore sanguigno del fondale prescelto dai curatori o che i testi della mostra siano storicamente correttissimi: la forza simbolica dell'allestimento è tale da soverchiare tutti gli altri apparati scientifici. Un merito e un demerito al tempo stesso.

In quanto alla Foresta di Teutoburgo, essa si mostra il più delle volte giustamente inquietante, sia che venga rappresentata con cromatismi lividi dietro ai reperti ossei rinvenuti *in situ*, sia che compaia posteriormente ad una vetrina di picche nel suo aspetto più tipicamente autunnale (era settembre, in quel giorno infausto). Quest'ultimo allestimento è talmente ben riuscito che, benché non vi sia alcuna sagoma umana a sorreggere le armi, il drappello di picchieri prende vita e sembra muoversi fra gli alberi, ove i Cherusci sono in attesa dell'attacco. Un'ambientazione tragica che trova perfetto riscontro nei filmati, fra i quali citiamo, per i suoi toni plumbei da *Götterdämmerung*, il bellissimo *Römerlager Haltern*, una rara ricostruzione al computer che unisce la precisione storica delle riconfigurazioni alla poesia della rappresentazione³³. Ovviamente, i gestori di questo tipo di mega-eventi sanno benissimo, almeno in Germania, quali siano le strategie più appropriate per attrarre un pubblico vasto, ma sanno anche - e in questo noi avremmo parecchio da imparare - che non è possibile montare un evento di grande attrattiva trascurando il pubblico più giovane, in ispecie i bambini.

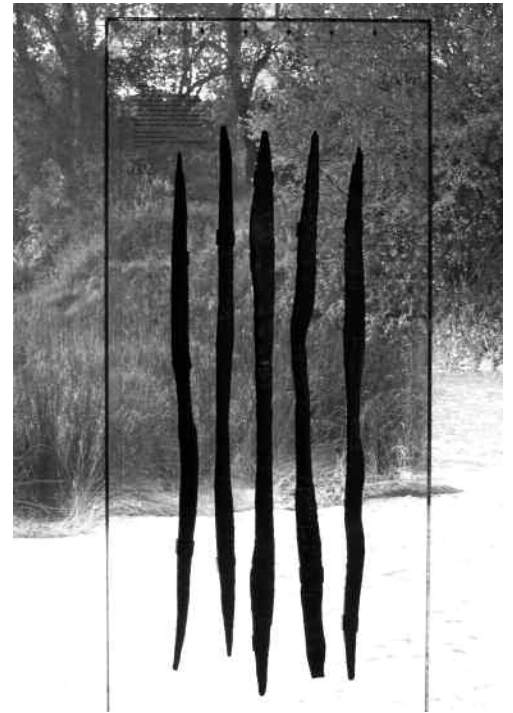
Sicché, mentre l'allestimento alla Seestadthalle tentava di attingere i toni di una rappresentazione tragico-accusatoria appropriata al tema della *Varusschlacht*, il Römermuseum, dal canto suo, dopo aver inserito alcuni abili



Haltern-am-See, Westfälisches Römermuseum e Seestadthalle, mostra Imperium (2009). Progetto dell'allestimento di Barbara Hänel-Bökens. Seestadthalle, la mostra in fase di montaggio ad opera della ditta Tischlerei di Mechernich-Firmenich.



Haltern-am-See, Seestadthalle, mostra Imperium (2009). In alto: esposizione della copia romana della Tyche di Antiochia (dai Musei Vaticani). In basso: evocazione delle attività punitive di Publio Quintilio Varo in Siria.



Haltern-am-See, Seestadthalle, mostra Imperium (2009). Esposizione di lance sullo sfondo di una gigantesca fotografia della Foresta di Teutoburgo. L'abile montaggio in trasparente rende l'esercito romano tragicamente presente, quasi stesse marciando incontro al massacro.

richiami alla mostra in corso, come i pannelli fotografici della Valle della Lippe e della Foresta di Teutoburgo, gli stessi presenti all'interno della Seestadthalle, appesi in *trompe-l'oeil* all'esterno dei *bow-windows* del museo quasi fossero veri paesaggi, si è precipuamente preoccupato di garantire un'attrattiva generalizzata attraverso la mostra di "persone ludiche", leggansi 15.000 pupazzetti Playmobil (una vera armata variana!), distribuiti nel museo non soltanto in apposite vetrine, su sostegni aerei e su mensole, ma all'interno degli stessi allestimenti fissi. Un commento insolito per i frammenti emersi dagli scavi e per i resti delle legioni romane di Aliso. Siamo ben lontani, ormai, dalle cautele e dalle preoccupazioni descritte per il Limesmuseum di Aalen, ma è anche evidente che le mostre temporanee sono cosa ben diversa da quelle permanenti più tipiche dei musei.

In realtà, questa iniziativa, *Die Legionen des Varus*, è stata consegnata all'interno di una più vasta intrapresa, *Archäologie und Playmobil*³⁴, che ha coinvolto, con successo straordinario di critica e vasta partecipazione di pubblico, altri musei archeologici tedeschi, dalla Saalburg all'Archäologische Landes-museum Baden-Württemberg di Konstanz (progettato dallo stesso Lohrer³⁵ nel 2005, con allestimenti di Volker Müller³⁶), all'Archäo-logische Landesmuseum di Herne, splendida opera (1997-2002) dei BKR Architekten di Essen (Arndt Brüning, Eberhardt C. Klapp, Volker Rein) con allestimenti, altrettanto interessanti, dell'Atelier Brückner (2003)³⁷. Della serie: quando si parla di evocazione nei musei non si sa mai dove si può andare a finire. Come scrive opportunamente Pascal Ramillon: *le jouet d'imitation est drame...* anche se è un semplice pupazzetto di plastica³⁸.

Rinunciando dunque a qualsiasi forma di pretestuosa critica per le intuizioni psicologiche e

pedagogiche dei musei tedeschi, torniamo al tema della mostra *2000 Jahre Varusschlacht*, per affrontare, tornando più vicino al tema della *battlefield archaeology*, gli allestimenti della sezione *Konflikt* realizzati a Kalkriese, un parco-museo che costituisce la quintessenza di quel concetto di evocazione senza rappresentazione che abbiamo tentato di delineare a proposito dei musei e degli allestimenti di Knut Lohrer. Non ci soffermeremo in questa sede a riprendere tutti gli spunti critici che questa magnifica opera ha già ampiamente sollecitato nel corso degli anni³⁹, spesso essendo considerata, a nostro avviso un po' sommariamente, una sorta di commemorazione ai disastri di tutte le guerre⁴⁰, in sintonia con la memoria sofferente della Germania e con i tanti musei di questo genere ormai tipici di quella nazione.

Ci limiteremo, invece, a porre l'accento su quanto potesse essere difficile progettare non tanto un museo privo di reperti - perché in effetti i reperti ci sono, e taluni anche di grande importanza⁴¹ - quanto piuttosto, per restare al tema che ci interessa in questa sede, quanto potesse essere ancor più difficile resuscitare dei soldati ormai scomparsi, rendendone visibili i movimenti "fra la palude e la foresta" e rendendone palpabile il terrore e la morte. Naturalmente, come notano con precisione Peter Groote e Tialda Andersen, in *a spectacular and artistic manner in order to be more convincing and to pull the visitor further away from traditional, heroic interpretations of the battle*⁴². In genere, la presenza dei tre cosiddetti "padiglioni" dedicati rispettivamente al "vedere", all'"udire" e all'"interrogare" (*Pavillon des Sehens, Pavillon des Hörens, Pavillon des Fragens*) progettati, insieme al museo, dagli architetti svizzeri Annette Gigon e Mike Guyer, in collaborazione ai designers Ruedi Baur⁴³, Philippe Délis e Lars Müller, ha messo in ombra dettagli altrettanto interessanti di questo inter-

vento, il quale dimostra pienamente quale sia la forza dell'evocazione, pur in assenza di concrete tracce archeologiche. Il museo dimostra infatti quanto possa essere efficace *an engagement wich was poorly know from the literary sources*⁴⁴.

Ci riferiamo, in particolare, alla gestione degli apparati di comunicazione sparsi per il parco, splendidamente curato nei suoi 20 ettari dai *Landschaftsarchitekten* Lukas Schweingruber e Rainer Zulauf (Zurigo), che ne hanno fatto uno degli interventi maggiormente citati di *landscape design* degli ultimi anni⁴⁵. Pensiamo, innanzitutto, alle lastre metalliche, ove di quando in quando compaiono frasi allusive, contemporanee o attinte dalle fonti, incise in caratteri apparentemente consunti da una corrosione pluriscolare. Esse individuano il percorso delle legioni condannate e sembrano accompagnarne il passo pesante, che pare rimbombare, benché non sia realmente udibile. Passi giganteschi, com'era gigantesca l'armata, i quali, al tempo stesso, si trasformano metaforicamente in un gran numero di lapidi sepolcrali, un modo diverso e più tragico di richiamare la presenza dei potenti e numerosi, ma ignari Romani, destinati allo sterminio.

Nel contempo, le mosse di Hermann e dei suoi 20.000 e più Germani, che attendevano Varo per dar luogo all'imboscata, sono rappresentate da tracce in legno, a somiglianza dei *tracks (togher)* che caratterizzavano i popoli nordici. L'importanza di questo specifico trattamento dei sentieri all'interno della più generale concezione del parco e delle sue forme di comunicazione è talmente caratteristica che, non a caso, si è spesso parlato, a proposito di Kalkriese, di una *Wegensausstellung* (esposizione di sentieri). Ma si è anche parlato, molto giustamente di una *Topologia trasformata in Topocronia*⁴⁶.

Con l'occasione del bimillenario della battaglia e della sezione della mostra relativa, *Konflikt*,



Haltern-am-See, Seestadthalle, mostra Imperium (2009). Scene di una romanità da Götterdämmerung dal filmato Römerlager Haltern, produzione Studio Faber Courtial, ricostruzioni di Fritz Göran Vöpel.



Haltern-am-See, Seestadthalle, mostra Imperium (2009). Esposizione di reperti ossei sullo sfondo di una spettrale gigantografia della Foresta di Teutoburgo.



Römermuseum, gigantografia della valle del fiume Lippe montata dietro una finestra.

che ha visto a Kalkriese oltre 500.000 visitatori, il parco si è ulteriormente animato di una nuova apparizione, un'installazione di *insignia* variamente colorate sormontate da maschere mutate da quella posseduta dal museo, un'operazione che vagamente ricorda quella similare, con copie di statue romane ridipinte e rimanipolate, che è presente nel sentiero d'accesso alla villa romana di Echternach⁴⁷, segno evidente che il passato non è mai passato del tutto e che anche la contemporaneità può trarre spunto dalle immagini, specialmente umane, che ce ne conservano la presenza.

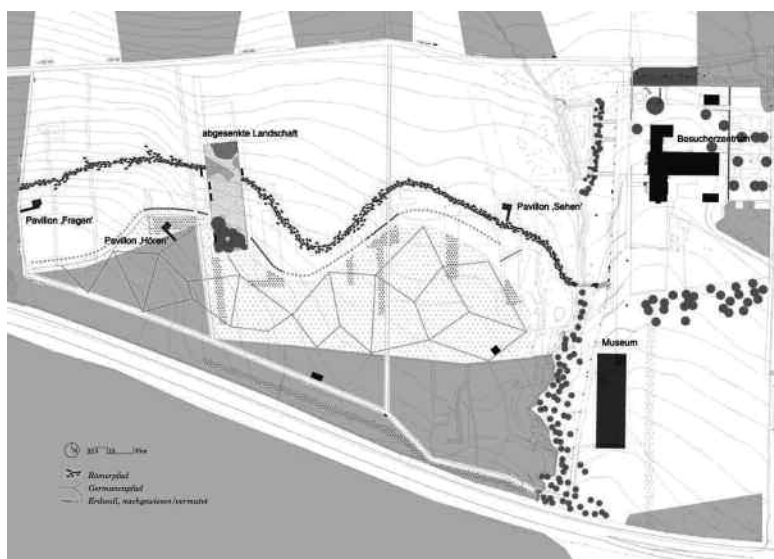
La maschera cavalleresca di Kalkriese, d'altronde, costituisce reperto talmente significativo

di questo museo, che essa è stata assunta a logo della mostra del 2009, comparando, in un ingrandimento gigantesco, nell'ingresso del museo, per l'occasione riallestito a cura dello Studio Klaus Hollenbeck Architekten in collaborazione con Ingo Plato Architekten (res. de)⁴⁸. Il *light design* è di DeLuxe (Offenbach)⁴⁹.

Il nuovo allestimento esibisce, fra l'altro, una maxi-vetrina che serpeggia per il museo e funge da supporto orizzontale a un piccolo esercito di legionari. Sembra che quest'idea di mostrare in modo palmare lo sterminato numero dei Romani massacrati da Hermann faccia parte di tutta una tradizione se, in contemporanea, un analogo eser-

cito, sotto forma di figurine metalliche bidimensionali, è stato approntato per la mostra *Marcus Caelius – Tod in der Varusschlacht*⁵⁰ allestita, sempre con l'occasione del bimillenario, da Daniel Kostantin Schiel⁵¹. Se dunque questa trovata, ribadita per altro dal già citato esercito di Playmobil di Haltern-am-See, e accompagnata da una serie di pannelli con grandi disegni illustranti scene di vita militare, non si mostra particolarmente originale, anche se il suo effetto psicologico resta comunque notevole, l'aspetto dell'opera di Hollenbeck e Plato più singolare è senz'altro costituito dalle due sfere con i cosiddetti "ritratti" di Publio Quintilio Varo e di Hermann/Arminius. Il primo è rappresentato come un signore anziano, grasso e calvo (Varo doveva avere circa cinquantaquattro anni nel 9 d.C.), il secondo come quel giovane che in realtà era, essendo nato probabilmente nel 18 a.C.

Seppure anche in questo caso l'immagine umana creata fittiziamente risponda presumibilmente ai dati storici, il visitatore non può non trarre l'impressione che essa non sia anche diretta da una spiccata preferenza ideologica, una sensazione che, nei musei, è sempre in qualche modo fastidiosa. Sappiamo bene che l'idea che il messaggio museale sia al di là delle parti, scientifico, totalmente obiettivo, altro non è che una pia intenzione, visto che le cose non parlano da sole, ma siamo noi che le facciamo parlare, anzi, per



Kalkriese (presso Osnabrück, Bassa Sassonia): Museum und Park Kalkriese, Progetto del museo di Annette Gigon e Mike Guyer; progetto del parco di Lukas Schweingruber e Rainer Zulauf, musealizzazione del parco di Ruedi Baur e Lars Müller con la collaborazione di Philippe Délis (2002). A sinistra: planimetria. In evidenza il percorso delle legioni di Publio Quirilio Varo marcato dalle lastre posate sul terreno (in colore più scuro) ed i vari movimenti dei Germani di Hermann dentro la Foresta di Teutoburgo evidenziati mediante tracks in legno (con tratteggio grigio). A destra: sentiero verso il Pavillon des Sehens. Sono visibili le lastre metalliche, alcune delle quali decorate da scritte tratte dalle fonti e dai testi di altri storici, collocate a rappresentazione del percorso delle truppe dei legionari romani.

essere ancor più precisi, siamo noi che parliamo al posto loro e diciamo quello che vogliamo, dal nostro punto di vista, che si situa nel presente e non nel passato. Sappiamo anche, però, che il museo è un'istituzione di tutti e che, di fronte alla commemorazione di un massacro, per quanto vecchio, per quanto compiuto contro degli invasori, un minimo di controllo e un accenno di pietà sarebbero più che dovuti.

Da questo punto di vista, la già citata mostra su Marcus Caelius ed il suo sepolcro, ma anche quella *Konflikt*, annessa all'iniziativa *2000 Jahre Varusschlacht*, ci sono sembrate molto più equilibrate, un equilibrio non soltanto ideologico, sia detto per inciso, ma implicito anche nella gestione dei più tipici materiali dell'allestimento - spazi, luci, colori, interventi di grafica, ecc. - i quali, al contrario, nel riallestimento del museo appaiono piuttosto eterogenei, seppur con l'ovvia scusante che si tratta, appunto, di un progetto sull'esistente, costretto a molte mediazioni.

La mostra *Konflikt*, dal conto suo, ha potuto trovare spazio, in assoluta libertà, nel nuovo *Besuchszentrum*⁶², costruito con l'occasione del bimillenario e progettato dagli stessi Annette Gigon e Mike Guyer, ed è stata dichiaratamente concepita per sostenere la tesi storica che i Germani erano *able successfully and lastingly to succeed to the heritage of the Roman Empire*⁶³. Il bel progetto si deve agli architetti Tobias Neumann e Moritz Schneider ("neo-studio", Berlino), già segnalatisi per numerosi allestimenti a carattere storico-archeologico⁶⁴.

Nonostante il linguaggio concettuale, avulso da qualsiasi forma di rappresentazione del passato, anche stilizzata, la mostra ha creato spazi avvolgenti ed appropriati per gli straordinari oggetti in esposizione, fra i quali il cosiddetto Tesoro di Neupotz, un ricco assortimento di oggetti romani entrati a far parte di una sepoltura germanica (Rhineland-Palatinate, 260 d.C.). La presenza dei Romani e dei Ceruschi era evocata sulle pareti scure attraverso la comparsa di sagome stilizzate, che, viste nel vasto ambiente in penombra, facevano riemergere nell'attualità il

tema designato dell'antico conflitto. Un progetto del tutto aderente ai linguaggi contemporanei, ma ciò nonostante evocativo, come d'altronde le altre ottime sperimentazioni di questo giovane, ma già affermato Studio berlinese, ormai ben noto per i suoi allestimenti che riescono ad unire una grande pulizia e semplicità a un sostrato simbolico di grande presa sul pubblico.

Si tratta di quella che è definita, in Germania, *Symbolkommunikative Kulturper-spektive*⁶⁵, una strategia che il "neo-studio" ha saputo trasferire sia in numerose mostre temporanee di grande raffinatezza, sia negli allestimenti permanenti del Rheinisches Landesmuseum di Trier, ove ha fornito buona prova anche di una certa capacità di interessarsi al coinvolgimento del pubblico, che è rappresentato nella stessa grafica del museo. Un'intuizione di quanto il pubblico stesso, con la sua presenza fisica, ma anche con i suoi atteggiamenti e le sue interpretazioni, interferisca con lo stesso allestimento museale e con i materiali esposti, dando luogo a forme di interazione sempre incisive e sempre problematiche.

Un'intuizione che, forse, alcuni degli allestimenti del bimillenario del massacro della Selva di Teutoburgo avrebbero potuto tenere presente, limitando l'acredine e la supponenza, nonostante l'acclarata eccellenza dei risultati.

NOTE

- 1) È questo il caso del rinvenimento della villa romano-britannica di Rockbourne (1942), la cui presenza fu ipotizzata proprio quando un contadino ritrovò, arando il suo terreno, un'insusitata ostrica "che non poteva esserci". Cfr. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico*, Lybra, Milano 2007, p. 77.
- 2) J. LAFFIN, *Battlefield archaeology*, Allan, Londra 1987 e T. LYNCH e J. COOKSEY, *Battlefield archaeology*, Gloucestershire Tempus, Stroud 2007.
- 3) D. D. SCOTT, «Battlefield archaeology», in C. E. ORSER JR. (ed.), *Encyclopedia of historical archaeology*, Routledge, Londra e New York 2002, pp. 54-56.
- 4) Un'ampia proposizione di casi in T. POLLARD e I. BANKS (eds.), *Scorched earth: studies in the archaeology of con-*

flict, Brill, Leiden e Boston 2008.

67 - *The American Battlefield Protection Program Act*, cui ha fatto seguito, nel 2002, un particolare *Civil War Battlefield Preservation Act*.

5) G. BOGE e M. HOLDER BOGE, *Paving over the past: a history and guide to Civil War Battlefield Preservation*, Island Press, Washington, D.C. 1993.

6) P. YOUNG e J. ERIC ADAIR, *Hastings to Culloden: battles of Britain*, Sutton Publ., Stroud 1996.

7) M. PIEKARZ, «It's Just a Bloody Field! Approaches, Opportunities and Dilemmas of Interpreting English Battlefields», in C. RYAN, *Battlefield tourism: history, place and interpretation*, Elsevier, Amsterdam 2007, pp. 29-48, in part. p. 31.

8) Per il sito di Culloden, cfr. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Lybra, Milano 2000, p. 143. Si vedano anche: J. R. GOLD e M. M. GOLD, «Representing Culloden: Social Memory, Battlefield Heritage, and Landscapes of Regret», in S. P. HANNA e V. J. DEL CASINO JR. (eds.), *Mapping Tourism*, Un. of Minnesota Press, Minneapolis 2003, pp. 108-131, un articolo preceduto da una breve storia del turismo relativo ai campi di battaglia; J. R. GOLD e M. M. GOLD, «The Graves of the Gallant Highlanders»: memory, interpretation and narratives of Culloden, "History and Memory", 1(2007), pp. 5-38. Di recente il sito è stato dotato di un nuovo Culloden Battlefield Visitor Centre progettato dallo studio Gareth Hoskins di Edimburgo (2004-2007, cfr. *First look: a new battle sight*, "Building design", 1643 (2004), p. 4; R. VAUGHAN, *Culloden Centre set to open*, "Architects' journal", 3, (2008), pp. 8-9; P. WILSON e S. DAWSON, *Culloden Battlefield Visitor Centre*, "Architects' journal", 21 (2008), pp. 24-39) poi allestito da Ralph Appelbaum (2008).

9) M. PIEKARZ, «It's Just a Bloody Field! Approaches, Opportunities and Dilemmas of Interpreting English Battlefields», cit., in part. p. 31.

10) M. PIEKARZ, come sopra, in part. p. 31.

11) Questa distinzione è approfondita in F. BALDWIN e R. SHARPLEY, «Battlefield Tourism: Bringing Organised Violence Back to Life» in R. SHARPLEY e P. R. STONE, *The darker side of travel: the theory and practice of dark tourism*, Channel View, Clevedon 2009, pp. 186-206.

12) Il sito attuale è puntualmente descritto in N. SEKUNDA e R. HOOK, *Marathon 490 BC: the first Persian invasion of Greece*, Osprey, Oxford 2002, p. 88 ss.

13) P. A. G. SABIN, H. VAN WEES e M. WHITHBY (eds.), *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*, v. I, *Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, Cambridge University Press, Cambridge e New York 2007, p. 75 ss.

14) Un articolo di Douglas Scott riassume le posizioni della *battlefield archaeology* come *historical archaeo-*



Museum und Park Kalkriese: nuovo allestimento del museo in occasione del bimillenario della Varusschlacht. Progetto di Klaus Hollenbeck e Ingo Plato. In alto: nuovo allestimento dell'ingresso, con la riproduzione della maschera cerimoniale romana in possesso del museo. in basso: dettaglio della vetrina che espone un esercito di quindicimila, piccoli legionari.

Museum und Park Kalkriese: nuovo allestimento del museo in occasione del bimillenario della Varusschlacht. Progetto di Klaus Hollenbeck e Ingo Plato. In alto: ologramma di Hermann/Arminius. In basso: ologramma di Varo.

Museum und Park Kalkriese, Besucherzentrum, mostra Konflikt (2009). In alto: anticipazione renderizzata dell'allestimento (da 2000 Jahre Varusschlacht: Konflikt). In basso: dettaglio dell'esposizione, con una selva di lance in primo piano.

logy: cfr. D. D. SCOTT, «Studying the Archaeology of War: A Model based on the Frontier Military Sites in the American Trans-Mississippi West» in T. MAJEWSKI e D. GAIMSTER (eds.), *International Handbook of Historical Archaeology*, Springer, New York 2009, pp. 299-317.

15) M. C. RUGGIERI TRICOLI, *I fantasmi e le cose*, cit., pp. 209-210.

16) L'aggettivo «unico» è usato nella *Cambridge History*, cit., p. 76.

17) In realtà si tratta di un insieme di siti diversi, scavati a partire dal 1899 dagli archeologi Carl Schuchhardt e Alexander Conrads e in seguito (1901-1904) da Friedrich Köpp, Hans Dragendorff e Gustav Krüger. Un forte di età augustea (o *Feldlager*), consistente di tende, ma circondato da una palizzata con fossato, è stato rinvenuto sulla collina di Silverberg. In seguito fu costruito un secondo forte (o *Hauptlager*, la vera e propria Aliso), più vicino alle rive della Lippe, con *principia*, *praetorium*, *contubernium*, un *valetudinarium*, una fabbrica di ceramiche e baracche. Sulla riva del fiume, nel sito di Hofestatt sorgeva un collegato insediamento portuale, dal quale è emersa la grande nave esposta attualmente nel museo, mentre un secondo sorgeva sul sito detto oggi «am Wiesel». Infine, a sud-ovest dei porti, sulla collina di Annaberg, sono stati ritrovati i resti di un campo triangolare, con fossato, palizzata e terrapieno ed un probabile sistema di torri. I ritrovamenti vennero collocati nel 1907 in un museo in stile classico, chiuso nel 1945.

18) I principali musei archeologici di Lohrer sono: Archäologische Landesmuseum Baden-Württemberg (ALM) a Konstanz, Rheinische Landesmuseum a Bonn; Römermuseum a Haltern-am-See. Cfr.: BIRKHÄUSER VERLAG AG (Hrsg.), *Architekten Profile 2009/2010: Architekten stellen sich vor - Deutschland, Österreich, Schweiz/Architects present themselves - Germany, Austria, Switzerland*, Birkhäuser, Basel 2008, pp. 44-47. Per il Rheinische Landesmuseum di Bonn vedi anche *Rheinische Landesmuseum Bonn, Germania 2003. Architektengruppe Stuttgart: K. Lohrer, U. Pfeil, D. Herrmann, G. Bosch, D.K. Keck, "Casabella" 727 (2004) pp. 44-51.*

19) Presentata a Stoccarda, Zurigo e Augsburg.

20) Cfr.: K.-J. ZABEL, *Limesmuseum in Aalen*, «Architekt», 12 (1983) pp. 593-596; *Museen in Baden-Württemberg*, Theiss, Stuttgart 2004, p. 7; K. LOHRER, *Extension for the Limesmuseum in Aalen*, «Bauwelt», 45 (1981), pp. 2012-2015; R. M. ZITO, «Austria e Germania: il Limes, le ville romane e l'archeologia urbana», in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, cit., pp. 213-302, in part. pp. 233-235.

21) In collaborazione con Dieter Herrmann (oggi Studio Herrmann und Bosch Assoziierten), Knut Lohrer ha realizzato anche il Mercedes-Benz Museum di Stoccarda (con anche Hans G. Merz e Dieter K. Keck) ed il Rheinisches Landesmuseum di Bonn (con anche Dieter K. Keck, Gerhard Bosch, Uli Pfeil).

22) Il Römermuseum di Osterburken, costruito nel 1986 ed

ampliato nel 2006, è considerato, insieme a quello di Aalen, una sorta di *Eingangstor* (portone d'ingresso), per la conoscenza dell'Obergermanisch-Rätischer Limes. Vedi per esso A. TRICOLI, *La città nascosta*, «Monografie di Agathón», Palermo 2011, pp. 186-187.

23) F. N. BOHRER, «Photography and Archaeology: The Image as Object» in S. SMILES e S. MOSER (eds.), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, Blackwell, Oxford 2005, pp. 180-191, in part. p. 183.

24) Una sintesi sulla battaglia del Teutoburger Wald in P. K. DAVIS, *100 Decisive Battles: From Ancient Times to the Present*, Oxford Un. Press, Oxford e New York 1999, pp. 68-71. Si vedano anche P. S. WELLS, *La battaglia che fermò l'impero romano. La disfatta di Quintilio Varo nella Selva di Teutoburgo*, il Saggiatore, Milano 2004 e A. MURDOCH, *Rome's Greatest Defeat: Massacre in the Teutoburg Forest*, The History Press, Stroud 2009.

25) Il mito di Hermann trovò particolare fortuna durante il Terzo Reich (J. W. BAIRD, *To Die for Germany: Heroes in the Nazi Pantheon*, Indiana Un. Press, Bloomington 1999, p.105 ss.), anche se ha sempre rappresentato un elemento fondamentale del «sentimento tedesco» della Germania, tanto che Adrian Murdoch definisce il massacro come *one of the most politicized battle in history* (A. MURDOCH, «Germania Romana», in B. MURDOCH e M. K. READ (eds.), *Early Germanic literature and culture*, Camden House, Rochester 2004, pp. 55-72, in part. p. 58).

26) Il mito e l'esaltazione della *Hermanns-Figure* carat-

terizza d'altronde tutta l'esposizione secondo Stefan Lüdde mann (S. LÜDDEMANN, *Kultur: Eine Einführung Kunst und Kulturmanagement*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2009, pp. 103-104), il quale intravede nella mostra la dimostrazione di come la memoria possa divenire prospettiva storica per il futuro.

27) 1998, Schuster Architekten (Rolf Schuster, Jichen Scuster, Olaf Allstedt), Düsseldorf

28) Un trailer del filmato è visibile sul sito di Ullrich Hermanns.

29) Si vedano il Maschinen-und Heimatmuseum di Eslohe (2006), l'Hyppomaxx-Westfälisches Pferde-museum di Münster (2002), l'Informationszentrum dello zoo di Raesfeld (2005), ma soprattutto gli elaborati numerosi di concorsi, tutti pubblicati sul sito di Hermanns, dai quali traspare in particolar modo la vena irridente di questo simpatico *ausstellungsgestalter*.

30) Il ritratto è visibile sui siti *online* dedicati alla mostra.

31) Ci siamo già ampiamente soffermati sul problema di esporre nei musei ricostruzioni "forensiche". Cfr. M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, cit., p. 39 ss.

32) L'Atelier Hähnel di Düsseldorf era in collaborazione con lo studio di *photodesign* di Jochen Hähnel (Berlino), al quale anche si devono le foto di *Imperium*. La mostra *Imperium* e la mostra *Luxus und Dekadenz* sono state realizzate dalla n.d.r. Tischlerei di Mechernich-Firmenich.

33) Il filmato è stato realizzato (dicembre 2008), insieme ad altre animazioni, dallo Studio di produzioni digitali Faber Courtial GbR di Darmstadt. Le ricostruzioni sono dell'Ing. Fritz Göran Vöpel (fritzvoepel image communication, Darmstadt), moderno rappresentante di quella straordinaria scuola di ingegneri-archeologi tedeschi che hanno fatto la storia delle riconfigurazioni dell'architettura antica. Si vedano fra le altre le eccezionali renderizzazioni recentemente realizzate per la mostra *Alexander der Grosse* (Kunsthalle Leoben, 2010).

34) Per la mostra *Die Legionen des Varus* si può vedere *Varus' Legions Are There 15.000 Mini-Romans Move into the LWL-Römermuseum*, press-info della mostra 2000 *Jahre Varusschlacht: Imperium, Konflikt, Mythos*, PDF online. Più in generale, molti testi si sono occupati di come i giocattoli infantili abbiano lanciato la figura dell'archeologo come un moderno Indiana Jones ridotto a pupaz-zetto. Per i Playmobil in particolare, cfr. C. HOLTORF, *From Stonehenge to Las Vegas: archaeology as popular culture*, AltaMira, Walnut Creek 2005, p. 52; IDEM, *Archaeology is a brand!: the meaning of archaeology in contemporary popular culture*, Archeopress, Oxford 2007, p. 65.

35) Knut Lohrer si è aggiudicato la progettazione vincendo il concorso bandito nel 1997. Il suo intervento prevede anche il collegamento del nuovo corpo del museo con il precedente, insediato nell'antico convento benedettino di Petershausen (cfr. anche BIRKHÄUSER VERLAG (ed.), *Architekten Profile 2009/2010: Architekten stellen sich vor - Deutschland, Österreich, Schweiz / Architects present themselves - Germany, Austria, Switzerland*, Birkhäuser, Basel 2008, p. 44).

36) Lo studio Volker Müller ha iniziato la sua attività alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, occupandosi di diversi musei, fra i quali lo Zeppelin Museum di Friedrichshafen. L'esperienza legata ai musei storici e archeologici non è tuttavia preminente per questo studio, particolarmente votato all'attualità industriale.

37) M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Il tempo perduto di Neanderthal: musei e preistoria/Interiors and Museums 4*, Offset, Palermo 2010, pp. 50-57, al quale rinviamo per tutta la bibliografia in merito.

38) P. RAMILLON, *Archéologie du jouet d'imitation*, "Revue d'Archéologie Moderne et d'Archéologie Generale", 8 (1990), pp. 111- 138, in particolare p. 118. Sui Playmobyl, p. 134 ss.

39) Si vedano le notazioni di R. M. ZITO, «Austria e Germania: il Limes, le ville romane e l'archeologia urbana», cit., p. 247 ss. Per il progetto cfr. inoltre: H. ADAM, *Varusschlacht museum park*, "Archithese", 5 (1999), pp. 44-51; F. R. WERNER, *Kalkriese archaeological museum park*, "Bauwelt", num. mon. *Zeitschichten*, 15 (2002), pp. 14-21; P. DAVEY, *Kalkriese archaeological museum park*, "Architectural review", 1265 (2002), pp. 34-41; F. R. WERNER, *Museum und Park Kalkriese, Bramsche-Kalkriese*, "Deutsche Bauzeitung", num. mon. *Ausstellen, Inszenieren*, 10 (2002), pp. 90-95; A. GIGON e M. GUYER, *Museo archeologico e parco a Bramsche-Kalkriese*, "Casabella", 706-707 (2002-2003), pp. 123-127; F.

ACCORSI, *Musée archéologique et parc de Bramsche-Kalkriese, Osnabrück, Germany*, "Acier pour construire", 75 (2003), pp. 34-39; I. NOSEDA, *Shaping the authentic: the museum and park at Kalkriese, near Osnabrück*, "Werk Bauen & Wohnen", 55 (2001), testo inglese alle pp. 66-67; M. ZEIGER, *New Museums. Contemporary museum architecture around the world*, Universe, New York 2005, pp. 102-107; R. Furer, *Gigon/Guyer: Kalkriese*, in "René Furer Heft 5", PDF online.

40) M. ZEIGER, *New Museums*, cit., p. 102.

41) Fra essi si segnala la maschera da parata - simile a quelle, famosissime, del Gäubodenmuseum di Straubing - che è stata rinvenuta sul sito del Teutoburger Wald. Gli scavi sono stati intrapresi nel 1987 da un maggiore dell'esercito britannico, Tony Clunn. La maschera, che costituisce il reperto più importante del museo, è stata ritrovata nel 1990. La storia degli scavi è narrata in T. CLUNN, *The Quest for the Lost Roman Legions: Discovering the Varus Battlefield*, Savas Beatie, New York 2005.

42) P. GROOTE e T. ANDERSEN, «The Communication of Heritage: Creating Places Identity» in B. GRAHAM e P. HOWARD (eds.), *The Ashgate research companion to heritage and identity*, Ashgate, Aldershot e Burlington 2008, pp. 181-194, in part. p. 185.

43) Ruedi Baur, celebre designer e grafico, ha espresso le sue idee sulla realizzazione del Museum und Park Kalkriese - quando Baur scriveva non ancora terminato - nel volume R. BAUR e C. BRAUNSTEIN, *Integral Ruedi Baur and Partners*, Lars Müller, Baden 2001, p. 314 ss., ove si sofferma a spiegare come il vero e proprio parco, e cioè l'allestimento "esterno", abbia rappresentato la parte più problematica del progetto, ma al tempo stesso la più importante e la meglio riuscita.

44) P. A. G. SABIN, H. VAN WESS e M. WHITBY (eds.), *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*, v. I, *Greece, the Hellenistic World and the Rise of Rome*, cit., p. 76.

45) U. WEILACHER, *In gartens: Profiles of Contemporary European Landscape Architecture*, Birkhäuser, Basilea 2005, pp. 48-53 e L. SCHWEINGRUBEN e R. Zulauf (documentatissimi in quanto autori del progetto), «Museum und Park Kalkriese: Varusschlacht im Osnabrücker Land», in C. BORNHAUSER (Hg.), *Historische Gärten und Landschaften Erhaltung und Entwicklung: Tagungsbericht*, vdf, Zurigo 2006, pp. 14-24.

46) M. CORDES, «Erinnerungsraum Landschaft» in E. ECKERLE e J. WOLSCHKE-BULMAHN, *Landschaft, Architektur, Kunst, Design: Norbert Schitte zum 60. Geburtstag*, Meidenbauer, München 2006, pp. 79-94, in part. p. 90.

47) Per le quali cfr. V. MINUCCIANI e M. LERMA, «Belgio e Lussemburgo: musealizzazione fra archeologia romana e medievale» in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine*, cit., pp. 157-212, in part. p. 177.

48) Lo Studio Klaus Hollenbeck Architekten di Colonia ha realizzato i nuovi allestimenti del Neanderthaler Museum di Mettmann (2006), il progetto per la Neue Galerie di Saarbrücken (2007) e vari altri lavori nel campo della progettazione e dell'allestimento di musei. Lo Studio Ingo Plato Architekten, anch'esso di Colonia, lavora nel settore dell'*ausstellungsgestaltung* sotto la ragione sociale di "res d". Fra i suoi progetti, tutti distinguibili per l'esplosivo uso del colore, oltre che il museo di Mettmann, in collaborazione con Hollenbeck, l'allestimento del Museum Fredericianum e la Hessischen Landesausstellung nello Schloss Wilhelmshöhe, entrambi a Kassel.

49) Lo studio di *lichtkonzepte* Atelier DeLuxe di Stoccarda ha al suo attivo il progetto di illuminazione di numerosi musei, fra i quali segnaliamo, per restare in tema di archeologia, quello del Römische Lapidarium Stuttgart, su progetto di Marina von Jacobs, di numerose *Schatzkammern* (Merseburg, Quedlinburg, Köln, Essen, Limburg, Würzburg, Naumburg, Osnabrück) ed infine l'importante intervento di proiezioni per la mostra *Das Rätsel Grunewald* presso lo Schloss Johannesburg (Grunewald, 2004).

50) La mostra dedicata al centurione bolognese Marcus Caelius (45 a. C.-9 d. C.) della *XVIII Legio*, perito nella battaglia della Foresta di Teutoburgo e del quale si conserva il cenotafio, scoperto nel 1620 ed oggi esposto al Rheinisches Landesmuseum di Bonn, è stata allestita presso il Landesmuseum stesso nel maggio 2009 e presso il Römer Museum dell'Archäologischer Park Xanten dal dicembre 2008 al marzo 2009. In entrambi i casi, l'alle-

stimento era dominato dalla gigantografia del cenotafio stesso, con l'immagine del centurione ripetuta più e più volte. L'effetto dell'allestimento era volto, a quanto ci è sembrato, a suscitare riflessioni sulla morte e senso di pietà per il defunto, un atteggiamento, tanto umano quanto squisitamente museografico, dalla perfetta riuscita.

51) Per la nutrita ed interessante attività di questo studio di Berlino, sempre sorretto da un'ottima gestione della luce e da equilibrio ed inventiva al tempo stesso, si può vedere il sito *on line* "Schielfproject".

52) U. BRINKMANN, *Museumpark Kalkriese: Besucherzentrum und Sonderausstellung zum Jubiläumsjahr*, "Bauwelt", 22 (2009), p. 3. Gli allestimenti della mostra (ancora soltanto in prospettive renderizzate) si ritrovano in «Raum – Inhalt – Sprache, Die Ausstellung "Konflikt", Moritz Schneider und Tobias Neumann», in 2000 *Jahre Varusschlacht: Konflikt*, v. 3 di 2000 *Jahre Varusschlacht: Imperium, Konflikt, Mythos*, cit., pp. 28-32

53) *Imperium, Konflikt, Mythos: 2000 Jahre Varusschlacht*, Press Release 14.05.2009, *on line*.

54) Fra i quali va segnalato l'allestimento permanente del Rheinisches Landesmuseum Trier (2006 e ss.). In questo museo il "neo.studio" ha realizzato anche alcune mostre temporanee di grande successo: *Konstantin der Grosse* (2007, in collaborazione con Delafair GmbH, Berlino, studio esperto nella produzione di media e di opere di *design*), *Stückwerk(e)* (2008) e *Schönheit im alten Ägypten* (2009). Altrettanto interessante ci sembra l'allestimento per *Tradition und Mythos* (2007), sezione distaccata di *Konstantin der Grosse* presso lo Städtischen Museum Simeonstift, Trier. Il gruppo ha ricevuto il "red dot" Communication Design Award 2009 per il progetto della mostra *Konflikt*. Contestualmente sono stati premiati Jula Lakritz e Nora Tanner per la grafica, Stefan Grandinetti e Oliver Neumann per i filmati, Christian Lemmer e Gesa Glück per l'architettura.

55) In un suo importante articolo Peter Bretscher individua un certo numero di prospettive culturali che possono fare da sfondo alla struttura comunicativa che si presceglie per l'allestimento di un museo o di una mostra: la prospettiva puramente estetica, la prospettiva tecnologico-funzionale, la prospettiva diffusionista, quella contestuale e quella simbolica (per l'appunto la *Symbolkommunikative Kulturperspektive*). Cfr. P. BRETSCHER, *Sammeln wozu? Sammelkonzepte in kulturhistorischen Museen - Überblick und Ausblick*, "Museumbrief", 1 (2009), pp. 1-4, in part. pp. 2-3.

RINGRAZIAMENTI

L'Autrice ringrazia l'ingegner Fritz Göran Vöpel e l'ingegner Anno Nagel, Direttore della Tischlerei, che hanno concesso il permesso di pubblicare immagini di loro proprietà.

Questa ricerca è inserita nel progetto di ricerca di interesse nazionale PRIN 2008, del quale l'A. è stata coordinatrice per l'Unità di Palermo.

* Maria Clara Ruggieri Tricoli (Forlì, 1948) è stata fino al 2011 professore ordinario di "Allestimento e museografia" presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Tra i suoi libri: L'idea di museo, *Lybra, Milano 1998*; I fantasmi e le cose, *Lybra, Milano 2000*; Costruire Gerusalemme. Il complesso gesuitico della casa professa di Palermo dalla storia al museo, *Lybra, Milano 2001*; Il richiamo dell'Eden, *Vallecchi, Firenze 2004*; I siti archeologici. Dalla definizione del valore alla protezione della materia, *Flaccovio, Palermo 2004*; Luoghi, storie, musei, *Flaccovio, Palermo 2004*; Musei sulle rovine. Architetture nel contesto archeologico, *Lybra, Milano 2007*; Trauma. Musei e memoriali fra tragedia e controversia, *Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2009*; L'archeologia, i musei, le repliche, "Monografie di Agathón", Palermo 2010.



KALOKAGATHÍA, IL BELLO E IL BUONO

Alberto Sposito*

ABSTRACT - From Plato to Vitruvius and Plotinus, from Alberti to Leonardo, Michelangelo and Winckelmann, from Oscar Wilde, Vittorio Sgarbi and Stefano Zecchi up to Roger Scruton, the Author re-examines themes regarding the beauty of the body, the soul, nature and art. This provides an opportunity to present the grand, recent exhibition of sculptures by Igor Mitoraj, in the Archaeological and Landscape Park of the Valley of the Temples, Agrigento.

L'ideale della *kalokagathía*, dal greco *kalós kai agathós* o anche *kalós kagathós*, risale a Platone: «bellezza e bontà», tutto ciò che è bello (*kalós*) è anche vero e buono (*agathós*), e viceversa. Pertanto il termine, che rappresenta una diade, indica ciò che è eccellente sotto ogni aspetto e la bellezza delle idee, che attira l'amore intellettuale del filosofo greco, è anche il bene dell'uomo; così il fine della vita umana diventa la visione delle idee e la contemplazione di Dio (1). Platone (Atene, 427-348 a. C.) ha iniziato ad affrontare il tema in *Ippia Maggiore*, dove il Bello si configura padre del bene, causa del bene, che dovrebbe essere prodotto dal bello¹. E nel *Simposio* e nel *Fedro* le cose belle si possono elevare a un'unica Idea di Bellezza². Ma è stato Plotino (205-270 d. C.), figura centrale del *neoplatonismo* nel suo pensiero grandioso e organico, a operare la sintesi di concezioni precedenti: eleatismo, pitagorismo, stoicismo, aristotelismo e, non ultimo, il pensiero orientale, oltre, s'intende, la filosofia platonica. Plotino però respinge il pensiero di Platone sull'arte mimetica, cioè l'arte come copia della realtà, la realtà come copia dell'Idea, l'Idea come verità; ciò per sostenere che l'arte è saggezza, sapienza in grado di avvicinare l'uomo a Dio. Il suo discepolo Porfirio ne ha ordinato gli scritti in sei libri, ciascuno con nove trattati, detti per questo *Enneadi*; nella *Enneade I*, 6 Plotino si sofferma sulla bellezza e sostiene che la bellezza visibile è essa stessa bellezza immateriale e interiore, da cui scaturisce l'emozione estetica (2). Ne riportiamo in nota un ampio estratto, ricordando che questa sua concezione della bellezza ha condizionato il pensiero e la produzione artistica nel Medioevo, nel Rinascimento, nel Neoclassicismo e nel Romanticismo.³

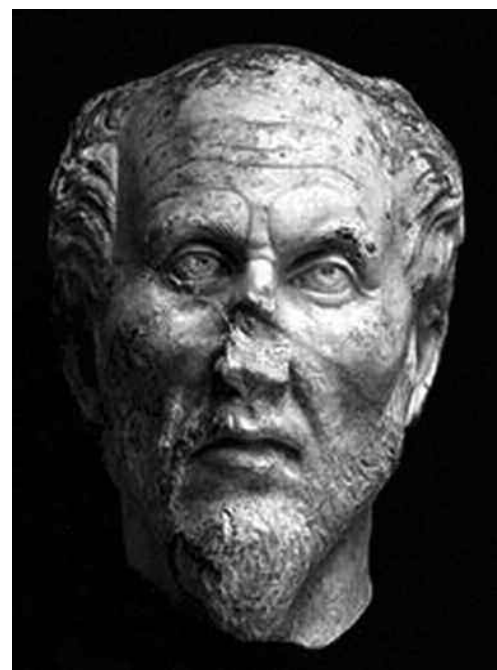
Di recente sul tema della bellezza ha dibattuto la 5ª edizione delle *Giornate Europee della Ricerca Architettonica e Urbana, EURAU 10*, che si è svolta a Napoli dal 23 al 26 Giugno dello scorso anno⁴. Il tema del Congresso ha preso a prestito il concetto vitruviano di *venustas* per ragionare intorno alla questione della *bellezza* nell'architettura contemporanea, relazionata al mercato e alla democrazia. Le tre tematiche sviluppate sono state: 1) *Progettare la venustas* (se la *venustas* è bellezza *tout court*, si può ancora parlare di una *bellezza* tutta interna all'architettura? è la *bellezza* una necessità per l'architettura?

ra di oggi, utile a spiegare il rapporto degli uomini con il mondo e con il tempo?). 2) *Trasmettere la venustas* (se la *venustas* si propone oggi come un insieme di seduzioni che rimandano ancora alla *bellezza*, come coniugare necessità e *bellezza*, qualità e *bellezza*? questo compito spetta ancora al maestro o alle scuole?). 3) *Costruire la venustas* (come si costruisce la domanda di *bellezza*? come si valuta la *bellezza*? chi la valuta e su quali canoni?). Non conosciamo i risultati di queste giornate napoletane, ma ci piace rilevare che esse nascono da un clima di ostracismo alla bellezza, che ha determinato la produzione artistica di molta parte del Novecento. L'architettura di oggi, quella contemporanea, talvolta è insignificante, per la maggior parte, talaltra è mostruosa, grottesca, impossibile; il Convegno di Napoli indica come nell'architettura la bellezza stia tornando ad assumere un ruolo non secondario nella progettazione, con tutti i suoi valori e significati, anche simbolici.

Ma iniziamo da Vitruvio. Per l'architetto romano le proporzioni del corpo umano si fondano sul convincimento che l'*umbilicus* è il centro del corpo e che questo, con le gambe e le braccia, s'inscrive in un quadrato e in un cerchio (4). Ciascuna parte del corpo presenta un tipico



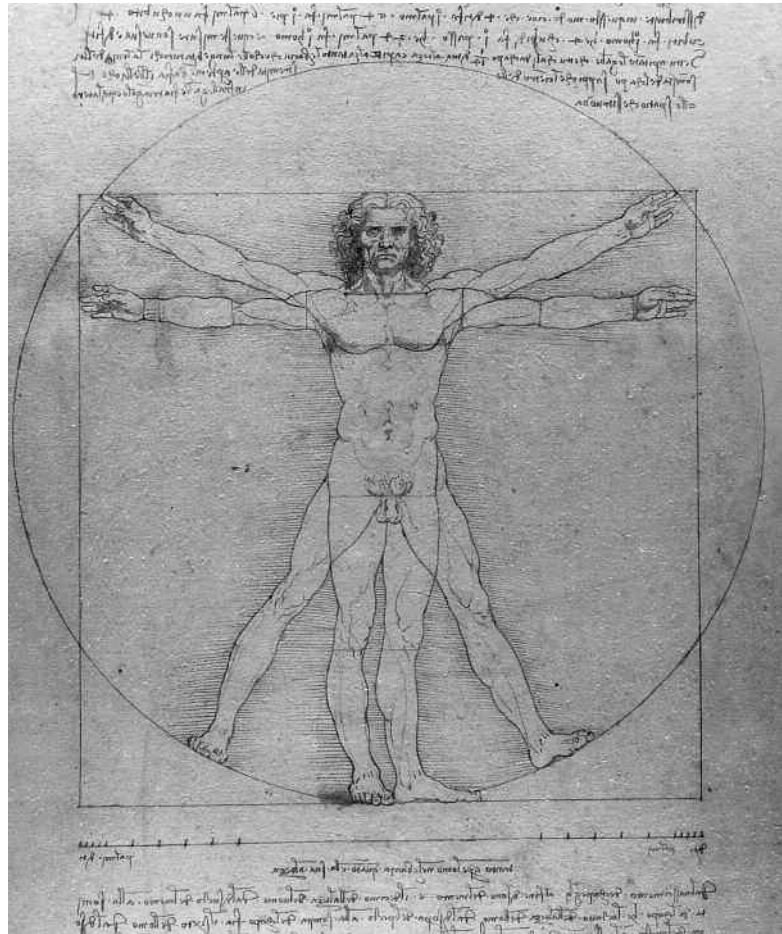
1) Platone e Aristotele nel dipinto La scuola di Atene di Raffaello Sanzio.



2) Ritratto di Plotino, Museo Ostiense, Ostia.



3) Ritratto di Leon Battista Alberti.



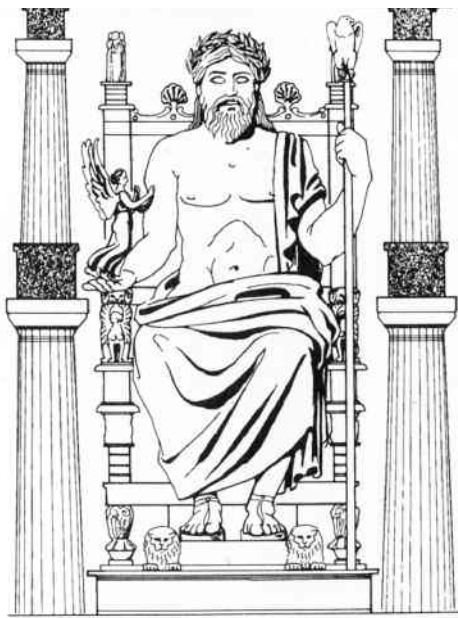
4) Leonardo da Vinci, L'uomo Vitruviano.

rapporto rispetto al corpo stesso: ad esempio, la testa un ottavo, il piede un sesto, e così via. E relativamente all'architettura: «Tutte queste costruzioni devono avere requisiti di solidità, utilità e bellezza. Avranno solidità quando le fondamenta, costruite con materiali scelti con cura e senza avarizia, poggeranno profondamente e saldamente sul terreno sottostante; utilità, quando la distribuzione dello spazio interno di ciascun edificio di qualsiasi genere sarà corretta e pratica all'uso; bellezza, infine, quando l'aspetto dell'opera sarà piacevole per l'armoniosa proporzione delle parti che si ottiene con l'avveduto calcolo delle simmetrie». Da questo passo vitruviano, tratto dal libro terzo, nel sec. XVII

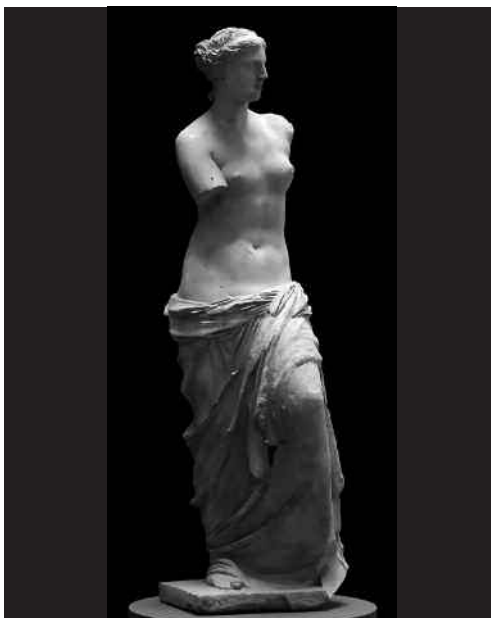
fu tratta, da Claude Perrault una famosa esemplificazione del trattato in un'incisiva e fortunata formula (*triade vitruviana*), per cui l'architettura deve soddisfare tre categorie: la *firmitas* (solidità); l'*utilitas* (funzione, destinazione d'uso); la *venustas* (bellezza)⁵. E più precisamente per Vitruvio alla *venustas* concorrono sei categorie denominate: ordine (*ordinatio*), disposizione (*dispositio*), armonia (*eurythmia*), proporzione (*symmetria*), decoro (*decor*) e distribuzione (*distributio*).

Più tardi, anche per Leon Battista Alberti l'Architettura deve compararsi a un organismo vivente (3). Nel Cap. II del Libro Sesto del suo trattato, parla *Della Bellezza, e dello orna-*

*mento, e delle cose, che da esse procedono, e delle loro differentie...*⁶: «Ma che cosa sia Bellezza, e ornamento da per se, e che differentia sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole. Ma noi per esser brevi la diffiniremo in questo modo, e diremo, che la Bellezza è un conserto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione, e discorso, in quella cosa, in che le si ritruovano; di maniera, che è non vi si possa aggiungere, o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio. Ed è questa certo cosa grande, e divina: nel dar perfezione a la quale si consumano tutte le forze delle arti, e de lo ingegno, e



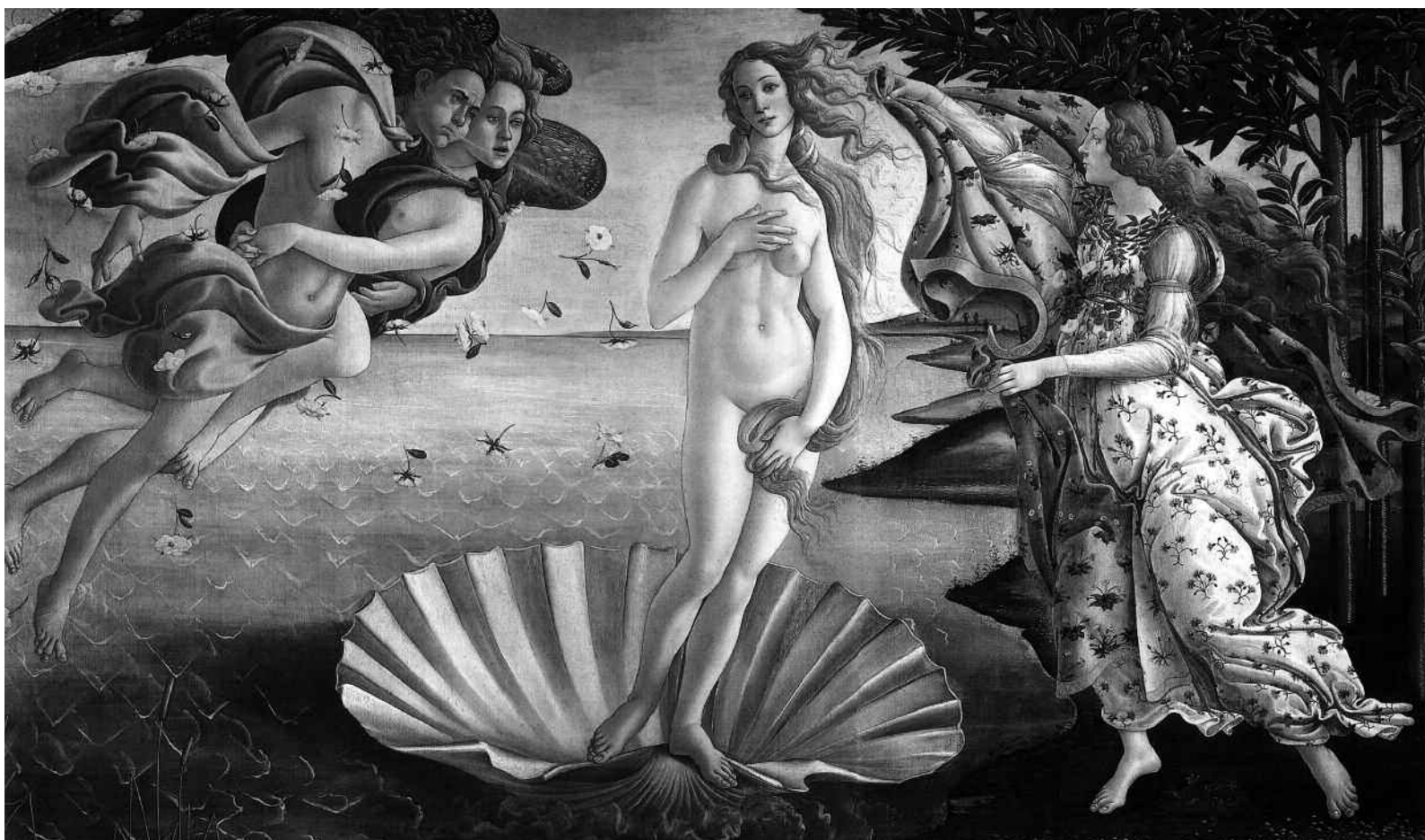
5) La statua di Zeus a Olimpia.



6) Venere di Milo, Musée du Louvre.



7) Prassitele, Hermes.



8) Botticelli, La nascita di Venere.

di raro è concesso ad alcuno, né ad essa Natura ancora, che ella metta inanzi cosa alcuna, che sia finita del tutto, e per ogni conto perfetta»⁷. Nel Capitolo V del Libro Nono, parla delle tre cose principali che fanno gli edificij belli, e gratiosi, il Numero delle membra, la Forma, e il Sito: «Che la bellezza, è un certo consenso, e concordantia delle parti, in qual si voglia cosa che dette parti si ritruovino, la qual concordantia si sia havuta talmente con certo determinato numero, finimento, e collocazione, qualmente la leggiadria cioè, il principale intento della natura, ne ricercava. Questo è quel che vuole grandemente la Architettura»⁸.

Sulla bellezza si sono soffermati filosofi, scrittori e artisti nelle diverse epoche: tra tutti Michelangelo Buonarroti, Johann Joachim Winckelmann, con la sua celebre affermazione, espressa nell'età neoclassica, che la bellezza classica è un principio perenne, e Oscar Wilde, che con un aforisma ha così definito la Bellezza: «È una forma del Genio, anzi, è più alta del Genio perché non necessita di spiegazioni. Essa è uno dei grandi fatti del mondo, come la luce solare, la primavera, il riflesso nell'acqua scura di quella conchiglia d'argento che chiamiamo luna». E ancora più recentemente altri autori e critici. Di recente, sul tema della bellezza nell'opera d'arte e nel paesaggio più volte si è soffermato Vittorio Sgarbi: nel 2002 con *Il Bene e il Bello: la fragile condizione umana*, un piccolo libro in cui l'autore riflette sui concetti di bontà e di bellezza, prendendo lo spunto dalla tradizione dell'Occidente cristiano in materia di sanità e di malattia: «Non basta che una cosa funzioni: occorre anche che una cosa sia bella, che corrisponda a un'esigenza interiore, e questa esigenza non è appunto quella della mera

funzionalità e del razionalismo che hanno molto spesso ridotto l'uomo a una macchina che alla fine del lavoro deve essere parcheggiata come un'automobile in un deposito di esseri umani. Questo ha distrutto il senso stesso dell'architettura»⁹. Ma anche in *Ragione e Passione - Contro l'indifferenza*¹⁰, dichiara che «la bellezza in Italia è minacciata dall'indifferenza, dall'incapacità di comprendere perché un luogo debba essere protetto e garantito nella sua identità [...] La passione è uno strumento di difesa della ragione. Perché non basta avere ragione: bisogna anche, appassionatamente, difenderla»¹¹.

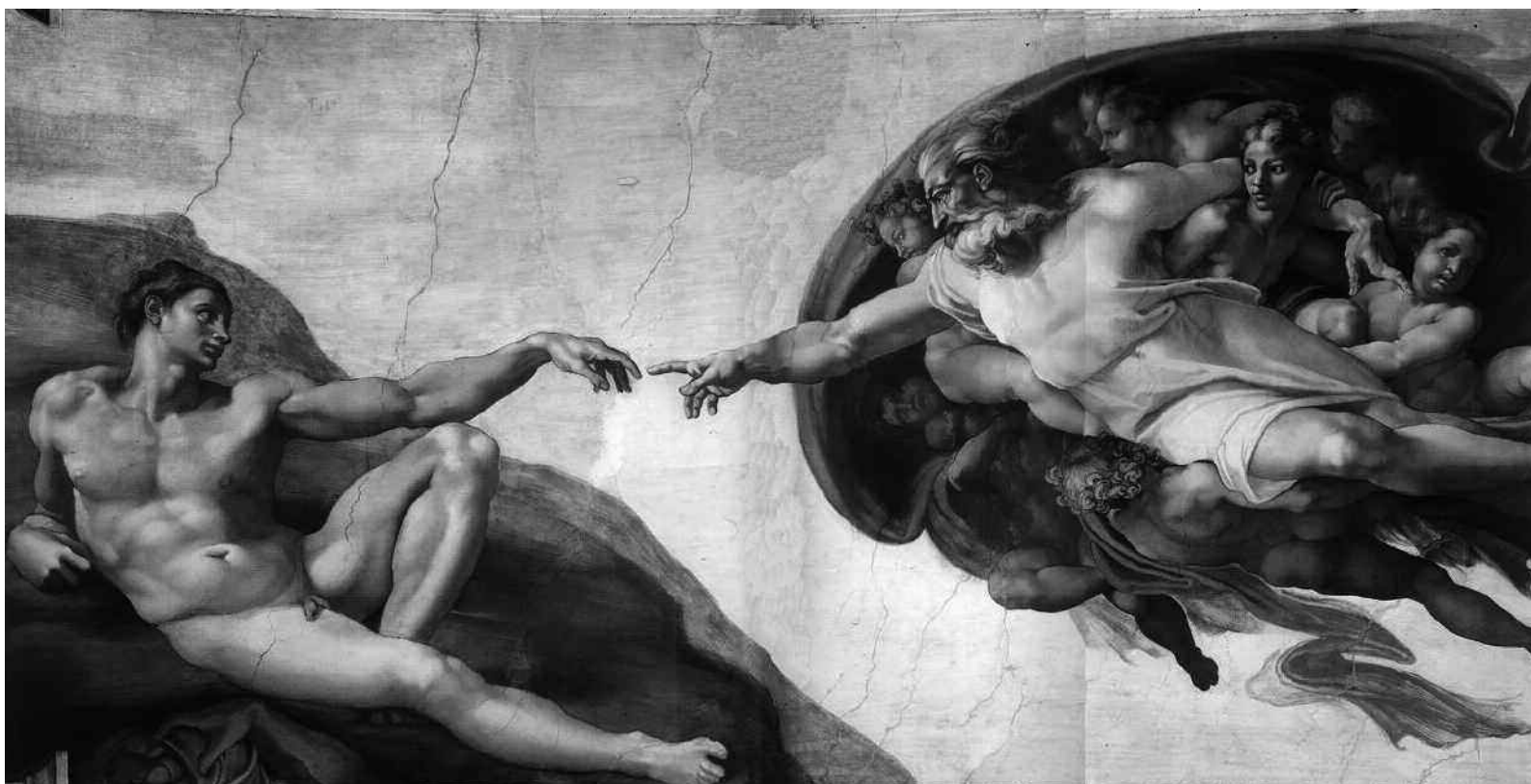
Anche Stefano Zecchi, ordinario di Estetica all'Università Statale di Milano, si è soffermato varie volte sul tema del bello. Un suo recente volume, dal titolo *Le promesse della Bellezza*¹², si sofferma sulla *bellezza del corpo*, sulla *bellezza della natura*, sulla *bellezza dell'anima e dell'arte* e, oltre il nichilismo, sulla bellezza moderna: un saggio sulla bellezza come motore dell'esistenza umana che ha destato desideri, passioni, pensieri e azioni; un viaggio nel tempo, dall'antichità ai nostri giorni in cui l'autore ci parla delle molteplici forme in cui il bello è stato esaltato o dissacrato, in un confronto con autori come Platone, Tommaso Moro, Darwin, Freud, Shakespeare, Stendhal, Rubens, Picasso, Leon Battista Alberti e Frank Lloyd Wright. «Se l'epoca attuale - commenta Stefano Zecchi - sembra aver decretato l'esilio della bellezza e il trionfo dell'omologazione e dell'indifferenza, esiste però una via d'uscita a questa *malattia mortale della modernità*; occorre costruire un progetto futuro di bellezza che colga ancora l'eterno nella finitezza della vita, la spiritualità come essenza vera nella materialità della forma. Una bellezza che ci restituisca la capacità di

sognare e di essere autenticamente uomini, che ci prometta di tornare a immaginare nuovi mondi possibili» (5-8).

Infine, un recente libro del filosofo britannico Roger Scruton, che riflette sul concetto dell'apparenza, è stato tradotto in italiano col titolo *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, un saggio che è una ricognizione sul significato della bellezza e sul posto che essa occupa nella nostra vita¹³. Il filosofo amplia il concetto di *kalolagathia*, sostituendo la tradizionale diade di bellezza-bontà con una nuova triade: «la bellezza dovrebbe essere paragonata alla verità e alla bontà, quale componente di una triade di valori ultimi che giustificano le nostre inclinazioni razionali». Noi crediamo nella verità. Noi vogliamo la bontà. Noi osserviamo la bellezza. «La risposta naturale consiste nell'affermare che la bellezza è una questione che concerne l'apparenza, non l'essere; e forse anche che, occupandoci della bellezza, analizziamo l'opinione della gente, anziché la struttura profonda del mondo». In altri termini: il bello può non essere vero (nella finzione scenica, ad es.), come anche il brutto; il bello può non essere buono, può essere anche cattivo; il brutto può essere buono e vero. Pensiero che merita un'attenta lettura e un adeguato approfondimento, ma in altra sede.

Sulla bellezza nella scultura vorrei qui ricordare un dialogo tra Apollonio di Tiana, asceta, mago o stregone neoplatonico, e l'egiziano Tespesione, riportato dallo scrittore greco Filostrato d'Atene (172-247 d. C.):

«Forse che i Fidia e i Prassitele - obietto Tespesione - salirono al cielo e presero l'impronta degli dèi, per poi riprodurli nella loro arte, oppure qualche altro impulso guidò la loro creazione?»



9) Michelangelo, La creazione di Adamo ed Eva.

«Fu un'altra cosa, piena di sapienza».

«E quale? Non mi dirai che sia stato qualcosa'altro che l'imitazione».

«Fu l'immaginazione a creare queste effigi, che è artista più sapiente dell'imitazione. L'imitazione può creare soltanto ciò che ha visto, ma l'immaginazione crea anche quello che non ha visto, poiché può formarsene l'idea in riferimento alla realtà [...] Invero, per raffigurare l'aspetto di Zeus occorre vederlo insieme con il cielo, con le stagioni dell'anno, con gli astri, come a quei tempi osò fare Fidia».¹⁴

Per Cicerone, il grande oratore romano del sec. I a. C., Fidia aveva nella mente una visione perfetta della bellezza (5), visione che è riscon-



10) Michelangelo, Mosè.

trabile nella Venere di Milo o nell'Hermes di Prassitele (6-7) o anche nelle opere di Michelangelo, alla luce di molti influssi neoplatonici, affioranti in diverse lettere e rime indirizzate a Vittoria Colonna (9-10). Così anche per il nostro contemporaneo Igor Mitoraj, polacco di nascita (perché nato nel 1944 non lontano da Cracovia) e di formazione, che si è trasferito prima a Parigi (il padre è francese) nel 1968 e poi in Italia dal 1983, dove ha acquistato un grande atelier a Pietrasanta; oggi vive a Lugano e lavora tra Pietrasanta e Parigi. Il classicismo di Mitoraj, inteso come forma di bellezza classica, è «indubitalmente anacronistico - secondo Maurizio Calvesi - ma attuale forse perché anacronistico, polemico con l'andazzo del tempo e le facili generalizzazioni in cui Bellezza d'arte e Bellezza di natura s'incontrano con il senso del divino, in un assoluto fuori del tempo»¹⁵. La sua opera vive in scenari grandiosi: nel Castel Sant'Angelo a Roma (1985), in cui aleggiava la presenza dell'imperatore Adriano; nel Museo Archeologico, nel Giardino di Boboli e a Palazzo Pitti di Firenze (1999), in cui i suoi Dèi ed Eroi si innestavano agli splendori del Rinascimento dei Medici; nei Mercati Traianei e ai Fori imperiali di Roma nel 2004, fino alla grande esposizione di diciassette sculture giustapposte nel Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi ad Agrigento, ancora in mostra.

Significativi i titoli qui presentati: *Hermanos* del 2010, *Bocca di Eros* del 2007, *Gambe Alate* del 2002, *Testa Addormentata* del 1983, *Sulla Riva* del 2009, *Ikaro* del 1998, *Ikaria* del 1996, *Ikaro Caduto* del 2011, *Tindaro* del 1997, *Ikaria Piccola* del 1987, *Dedalo* del 2010, *Porta Italica* del 1997, *Torso Alato Screpolato* del 2000, *Corazza* del 1980, *Torso Ikaria Grande* del 2002, *Torso di Ikaro* del 2002, *Eros Bendato Screpolato* del 2002 (11-24). Tranne una in travertino (*Sulla Riva*), tutte le altre sculture sono in bronzo: figu-

re maschili e femminili, dèi ed eroi, frammenti superstiti, disposti ancora verticalmente, o caduti e posti orizzontalmente: la più alta, che è *Dedalo* (11), raggiunge i 5,86 metri ed è posta davanti al Tempio della Concordia; la più distesa (*Ikaro Caduto*) raggiunge i 4,94 metri ed è collocata davanti lo stesso Tempio; *Gambe Alate* è un mezzo torso di statua, che sarebbe stata alta almeno nove metri, mentre *Bocca di Eros* è un frammento di 3,95 metri, la cui dimensione apparterebbe ad una statua di almeno 14 metri. Grandi plastiche, dunque, che richiamano il *Colosso di Rodi* o la *Statua di Zeus* nel Tempio di Olimpia, opera di Fidia, due delle sette meraviglie dell'antichità (5); capolavori, quelli di Mitoraj, che, osserva il Calvesi, «si ambientano nella Leggendaria Valle dei Templi, contribuendo al consolidamento del suo rispetto».

È del tutto evidente che le dimensioni delle opere in mostra determinano forti suggestioni scenografiche, giocando spesso su pronunciati salti di scala che all'euritmia delle immagini aggiungono l'incanto di un'arcana apparizione. «È in questa dimensione - continua il Calvesi - che sarebbe banale definire di sogno, ma che con il sogno ha in comune appunto la sottrazione del riferimento temporale (il sogno non è né attualità, né memoria, semmai illusione della memoria), è in questa dimensione che si realizza il sentire classico di Mitoraj, come recupero non di un'età storica, ma di un archetipo, di un elemento che per l'appunto è fuori del tempo, di un mito, il mito della bellezza, la bellezza come mito perennemente presente. E il mito ha in comune con il sogno l'illusione, sostanza sublime della poesia. La scultura di Mitoraj sollecita la memoria, e suggestionandola di poesia, la illude: la illude che i ricordi siano palpito d'attualità, che rendano ancora possibile la contemplazione della bellezza». Incompletezza nelle opere, presenza di frammenti d'impareggiabile armonia, assenze



11) Igor Mitoraj, Dedalo, bronzo 2010.



12) Igor Mitoraj, Gambe Alate, bronzo 2002.

che la nostra mente elabora in presenza desiderata. Commenta ancora Maurizio Calvesi: «La parola non detta, completa nel mistero quella detta e interrotta, e il mistero della parola non detta è come velo che velando l'immagine ce la fa immaginare perfetta, la trasforma in idea di perfezione. Le bende che a volte fasciano le figure scolpite da Mitoraj hanno questa stessa funzione di velo, di mistero, di silenzio sigillato». Esse coprono le ferite del tempo; anche le mutilazioni sono segni prodotti dal tempo, come pure le *crepe* che talvolta segnano il frammento stesso come *texture* sui corpi, come se l'azione del tempo si fosse trasformata da *corrosiva* in *eternante*.

Dunque forme di Dèi e di Eroi caduti, frammentati, volti misteriosi, dormienti, sognanti, silenziosi, meditabondi, sicuri; sculture ricche di finestre, applicazioni come in *collage*, decorazioni, frammenti di altre opere o che rimandano ad altre figure dell'universo classico. Nel Catalogo della Mostra di Mitoraj alla Galleria d'Arte Contini di Venezia sono riprodotte opere simili, ma più piccole e più preziose¹⁶. Le opere qui sono fotografate da Giovanni Ricci Novara, che abilmente ricrea le plastiche. Cito soltanto *Tindaro Nero II* del 2008 in marmo nero, emergente dal fondo nero, e *Ithaka II* del 2007 in marmo bianco, in cui le luci investono da più parti la com-

plexa scultura: abilità o, meglio, creatività del fotografo che pienamente disvela le linee e le forme corporee. Il fatto è che la fotografia è arte capace di leggere o di scoprire ciò che è nascosto, è uno strumento d'indagine per la carica plastica e visiva nell'opera di Igor Mitoraj.¹⁷

Ma se la bellezza è indiscussa nelle opere citate, se il bello forgia gli artefatti, è da chiedersi se queste opere oltre alla bellezza rappresentano la *bontà*, se cioè in esse si avverte la presenza di qualità che incontrano la nostra approvazione dal punto di vista morale, riconducibile quindi a un ordine esclusivamente spirituale, simbolico, con segni corrispondenti a contenuti e valori particolari o universali. È da rilevare che, oltre al piano morale, la nostra approvazione investe anche il piano del gusto, con compiacimento interno ed evidente, per una scelta soggettiva motivata dalle particolari inclinazioni individuali, ma anche come capacità di valutare e discriminare fatti artistici e loro componenti, in cui è presente genuina e gradevole eleganza: così l'*Hermes* di Prassitele, la *Venere di Milo* o quella del Botticelli, le opere di Michelangelo fino alle sculture di Antonio Canova o del danese Bertel Thorvaldsen rappresentano ottimamente il principio della *kalokagathia*. Così anche i frammenti di Igor Mitoraj dimostrano e ispirano sen-

timenti di benevolenza, cortesia, bontà, gentilezza; frammenti buoni, perché immuni da ombre o da difetti nella sensibilità e nella capacità effettiva dell'animo; frammenti inoffensivi, rassegnati, comprensivi, indulgenti, sognanti, dormienti...

C'è però un valore aggiunto per tali frammenti, come anche per il sito archeologico in cui sono in esposizione. Questi frammenti di Dèi ed Eroi sono a casa loro; il bronzo variamente brunito si confà con il colore della calcarenite dei Templi, con il verde del Mandorlo e degli Ulivi plurisecolari, con l'azzurro del cielo e il blu del mare. La dimensione architettonica dei Templi e la dimensione degli Dèi e degli Eroi sono conformi e adeguate tra loro, come la grande statua criselefantina di Zeus (alta circa 13 metri), opera di Fidia, che era dimensionata per il Tempio omonimo ad Olimpia. Una tale dimensione scultorea non è nuova per Agrigento, dov'è ancora presente la possanza dei Telamoni che adornavano il grande Tempio di Zeus Olimpio descritto da Diodoro Siculo. Infine, architettura antica e sculture contemporanee s'integrano perfettamente con lo spazio fisico e il paesaggio naturale della Valle dei Templi. In vero è da osservare che non sempre l'affinità tra opera d'arte e paesaggio è condizione necessaria per poter godere della bellezza artistica. Ricordo, in proposito, la grande



13) Igor Mitoraj, Ikaro e Ikaia, bronzi 1996 e 1998.



14) Igor Mitoraj, Torso alato screpolato, bronzo 2000.



15) Igor Mitoraj, Tindaro, bronzo 1997.



16) Igor Mitoraj, Torso di Ikaro, bronzo 2002.

mostra dedicata allo scultore inglese Henry Moore a Firenze al Forte Belvedere, dopo che il Sindaco Giorgio La Pira ne fece il restauro agli inizi degli anni Sessanta. In quell'occasione le grandi sculture di Moore, in prevalenza in marmo bianco di Carrara, per nulla si accordavano al paesaggio fiorentino, alle emergenze delle colline di Fiesole e Settignano, al Campanile di Giotto e alla cupola in cotto del Brunelleschi; infatti il disaccordo andava dalle cromature alle forme naturali e artefatte. Eppure, la mostra *en plein air* ha suscitato moltissimi apprezzamenti, in quanto la diversità degli artefatti, da una parte la cultura storica fiorentina, dall'altra le opere dello scultore inglese, vivevano agiatamente in quello spazio naturale.

Per concludere. La Bellezza, come diceva Oscar Wilde, non necessita di spiegazione perché è come *la luce del sole*, come *la primavera*. Che queste opere pittoriche o scultoree che abbiamo qui riprodotto rappresentino la Bontà, possiedano cioè qualità d'ordine spirituale, morale e simbolico, oltre che valori particolari e universali, è fuor di dubbio, se non altro perché con evidenza investono il piano del gusto. Dubbio, di contro, è che qui sia riscontrabile la triade bellezza-bontà-verità di Roger Scruton, per il fatto che le sculture di Igor Mitoraj affondano anacronisticamente nel mito dell'Olimpo e nascono nel sogno dell'illusione, in modo sì poetico ma non vero.

NOTE

- 1) Cfr. PLATONE, *Ippia Maggiore*, 297b.
- 2) Cfr. PLATONE, *Simposio*, 204c, 206, 211c
- 3) Da PLOTINO, *Enneade I*, 6: (I) *La bellezza si trova soprattutto nella vista; ed è anche nell'udito, nella combinazione delle parole e nella musica di tutti i generi; infatti le melodie e i ritmi sono belli; ed è anche, risalendo dalla sensazione verso un dominio superiore, nelle occupazioni, nelle azioni e nelle maniere d'essere che sono belle; e ancora c'è bellezza nella scienza e nella virtù. C'è una bellezza anteriore a questa? Che cosa fa in modo che la vista possa percepire la bellezza nei corpi e l'udito nei suoni? Perché tutto ciò che è intimamente legato all'anima è bello? Ed è di una sola e identica bellezza che tutte le cose belle sono belle, oppure c'è una bellezza che è propria dei corpi e ce n'è un'altra per gli altri esseri? E che cosa sono queste differenti bellezze o, meglio, che cos'è la bellezza? [...] Che cos'è questa bellezza che è presente nei corpi? Che cos'è dunque che attira lo sguardo di chi osserva, e fa volgere il capo, e fa provare la gioia della contemplazione? Se noi scopriamo che cos'è questa bellezza dei corpi, forse potremo servircene come di una scala per contemplare le altre bellezze. Tutti, per così dire, affermano che la bellezza visibile nasce dalla simmetria delle parti, l'una in rapporto all'altra, e ciascuna in rapporto all'insieme; a questa simmetria si aggiunge la bellezza del colore; dunque la bellezza di tutti gli esseri è la loro simmetria e la loro misura; per chi pensa così, l'essere bello non sarà un essere semplice, ma soltanto e necessariamente un essere composto; l'insieme di questo essere sarà bello e ciascuna parte non sarà bella in sé, ma solo nella sua armonia con le altre. Però, se l'insieme è bello, bisogna pure che le parti siano belle anch'esse [...]*

Nella *Enneade (II)* Plotino dice cos'è la bellezza dei corpi: *È una qualità che diventa sensibile sin dalla prima impressione; attraverso l'intuizione l'anima la percepisce, la riconosce e l'accoglie in sé, plasmandosi in qualche modo su di essa. Quando invece ha l'intuizione di una cosa brutta, l'anima si agita e la rifiuta, respingendola come cosa che non si accorda con lei e che le è estranea. Ora, noi affermiamo che l'anima, per sua natura, è affine all'essenza delle realtà superiori ed è lieta contemplando gli esseri della sua stessa natura, o almeno le loro tracce; attratta dalla loro vista, le rapporta a se stessa e sale così al ricordo di sé e di ciò che le appartiene. Ebbene, quale somiglianza può esservi tra le cose di quaggiù e quelle superiori? Se c'è somiglianza, deve essere possibile osservarla. Per quanto riguarda la bellezza, qual è la natura delle une e delle altre? La nostra tesi è che le cose sensibili sono belle perché partecipano di un'idea. Infatti, tutto ciò che è destinato a ricevere una forma e un'idea, ma non l'ha ancora, è privo di qualsiasi bellezza ed è estraneo alla ragione divina, perché non partecipa né della sua razionalità né della sua forma: è il brutto in assoluto [...]. Dunque l'idea si avvicina alla materia e pone ordine tra le parti multiple, di cui una cosa è fatta, combinandole insieme. L'idea le riconduce a un tutto ordinato, e crea l'unità accordandole loro, perché essa stessa è una, e l'essere che prende da lei la forma deve dunque essere uno, almeno nei limiti in cui può esserlo una cosa composta da molte parti [...]. Così la bellezza del corpo deriva dalla partecipazione alla razionalità che proviene da Dio.*

(III) *C'è nell'anima una facoltà che corrisponde alla razionale bellezza di origine divina, e dunque sa riconoscerla; è proprio questa la facoltà che permette all'anima di giudicare le cose che le sono affini, benché le altre*



17) Igor Mitoraj, Ikaro caduto, bronzo 2011.



18) Igor Mitoraj, Torso di Ikaria grande, bronzo 2002.



19) Igor Mitoraj, Icaria, bronzo 1987.



20) Igor Mitoraj, Hermanos, bronzi 2010.

facoltà contribuiscano anch'esse. Forse l'anima pronuncia questo giudizio commisurando la cosa bella all'idea di bellezza che è in lei, servendosi di questa idea come ci si serve di un regolo per giudicare se una linea è diritta. Ma come può la bellezza delle cose sensibili accordarsi con la bellezza dell'idea, che è anteriore ad ogni corpo? È lo stesso che chiedersi come l'architetto, che ha costruito la casa reale lasciandosi guidare dall'idea di casa che aveva nella sua mente, può valutare che questa casa reale è bella. Può farlo perché l'essere esteriore della casa - se si fa astrazione dalle pietre - non è che l'idea interiore che si è suddivisa nella massa esteriore della materia, ma continua a manifestare, pur nella molteplicità, il suo essere indivisibile. Dunque quando percepiamo nei corpi un'idea che plasma e domina la natura materiale e ci rendiamo conto che c'è nelle cose sensibili una forma che si distingue perché subordina a sé tutte le altre, allora noi percepiamo d'un sol colpo la sparsa molteplicità della materia, riportandola e riducendola all'unità interiore e indivisibile dell'id che vive in noi. Così percepiamo la forma delle cose sensibili perché è adatta e intonata a noi, e la accettiamo come affine alla nostra unità interiore.

(IV) Quanto alle realtà belle di grado più elevato, non ci è dato di percepirle attraverso le sensazioni, ma la nostra anima le vede e sa giudicarle belle anche senza l'aiuto degli organi di senso. Ma per far questo dobbiamo elevare il nostro spirito e raggiungere lo stato della contemplazione, dopo aver lasciato in basso il mondo delle sensazioni. Non si può dir nulla sulla bellezza delle cose sensibili senza averle viste e riconosciute come belle; allo stesso modo, non si può dire se una maniera di comportarsi è bella se non si vive dentro di sé con amore questa bellezza; e così è per le scienze e le altre realtà simili. Dobbiamo divenire capaci di vedere come è bello il volto

della giustizia e della temperanza: non sono così belle né la stella del mattino né la stella della sera. Solo un'anima capace di contemplazione sa intuire questo genere così elevato di bellezza. E l'intuizione dà gioia, dà commozione e stupore in modo ben più forte che nel caso precedente, perché adesso l'anima contempla la realtà che ha il carattere della verità. L'anima, nel contemplare le realtà belle, prova grandi emozioni: lo stupore, la dolce tensione dello spirito, il desiderio, l'amore, la deliziosa eccitazione [...] Ed è così anche per la bellezza dei corpi: tutti la vedono, ma non tutti ne sentono egualmente il fascino. Coloro che lo sentono di più, ebbene quelli dobbiamo davvero dire che sono sensibili all'amore.

(V) Che emozioni provate quando sentite che un'azione è bella? Che sentimenti provate di fronte al carattere di una persona bella, alle abitudini di vita moderate, e più in generale alla virtù e alla bellezza dell'anima? E vedendo la vostra stessa bellezza interiore, che cosa provate? Che cos'è questa follia, questa emozione, questo desiderio di stare raccolti in voi stessi quasi non aveste un corpo? Perché è questo che prova chi vive davvero l'amore nella propria anima [...] E qual è l'oggetto dell'amore? Non certo una forma, un colore, una grandezza: è invece l'anima che non ha colore, ma splende di invisibile luce, illuminata dalla temperanza e dalle altre virtù. Così l'amore vi colpisce tutte le volte che vedete in voi stessi o contemplate in altri la grandezza d'animo, la correttezza del carattere, la purezza dei costumi, il coraggio su un volto dall'espressione ferma, la gravità, il rispetto di sé che è il segno di un'anima calma, serena ed impassibile. Su tutto questo splende la luce dell'intelligenza, che è di natura divina [...] E ragionando per contrari e per opposizioni, Plotino si domanda cos'è la bruttezza e perché si manifesta: la bruttezza dell'anima deriva da questo mescolar-

si impuro con il corpo e dalle inclinazioni verso la materia. La bruttezza per l'anima è il non essere in sé pura, come per l'oro è di essere mescolato a terra: se si toglie questa terra, l'oro rimane ed è bello perché depurato dalle scorie di altre materie e puro in se stesso [...]

E nella *Enneade* (VI) si sofferma sulla moderatezza: In che consisterà dunque la vera temperanza se non nel non unirsi ai piaceri del corpo, ma a fuggirli come impuri? Essi non permettono all'anima di rimanere pura. Il coraggio consisterà nel non temere la morte. Ora la morte è la separazione dell'anima dal corpo. Non temerà questa separazione quell'anima che è vissuta isolata dal corpo. La grandezza d'animo nasce dal disprezzo delle cose che passano. La prudenza è il pensiero stesso che si allontana da tutto ciò che passa e conduce l'anima verso l'alto. L'anima, una volta purificata, diviene dunque una pura forma, pura razionalità. Essa diviene pura realtà intellettuale, liberata da ogni scoria di materia. Così appartiene interamente alla sfera di ciò che è divino, là dove è la sorgente della bellezza: da lì, infatti, proviene tutto ciò che è bello [...] Per questo si dice che il bene e la bellezza dell'anima consistono nel rendersi simile a Dio, perché da Dio deriva la bellezza e tutto ciò che costituisce l'essenza della vera realtà. Ma la bellezza è realtà autentica, la bruttezza è una natura differente da questa realtà. La bruttezza e il male, quanto alla loro origine, sono la stessa cosa, così come sono la stessa cosa il buono e il bello. Il bene e la bellezza si identificano. Bisogna dunque ricercare con mezzi analoghi il bello e il buono, il brutto e il cattivo. Bisogna anzitutto fissare il principio che la bellezza è il bene e da questo bene l'intelligenza deriva immediatamente la sua bellezza. E l'anima è bella per l'intelligenza: le altre bellezze, delle azioni e dei costumi, derivano dal fatto che l'anima imprime in esse la sua forma.



21) Igor Mitoraj, Eros bendato screpolato, bronzo 1999.



22) Igor Mitoraj, Torso di Icaria grande, particolare, bronzo 2002.



23) Igor Mitoraj, Bocca di eros, bronzo 2007.

24) Igor Mitoraj, Corazza, bronzo 1980.

L'anima poi produce tutto ciò che chiamiamo corpo, ed essendo un essere di natura divina essa rende belle tutte le cose con cui entra in contatto e che domina.

(VII) Bisogna dunque risalire verso il Bene, che è ciò a cui tende ogni anima. Chi l'ha visto, sa cosa voglio dire, e in che senso esso è bello. Come Bene, è desiderato e il desiderio tende verso di lui; ma lo si raggiunge solo risalendo verso la regione superiore, piegandosi verso di lui e spogliandosi dei vestiti indossati nella discesa. Nello stesso modo chi sale ai santuari dei templi deve purificarsi, deporre i suoi vecchi abiti e avanzare nudo; e infine, abbandonato lungo questa salita tutto ciò che è estraneo a Dio, può guardare da solo a solo nel suo isolamento, nella sua semplicità e purezza, l'Essere da cui tutto dipende, verso cui tutto guarda, perché è l'essere, la vita e il pensiero; perché è causa della vita, dell'intelligenza e dell'essere. Se lo si vede, quest'Essere, quale amore e quale desiderio sentirà l'anima che vorrà unirsi a lui! E quale emozione accompagnerà questo piacere! Infatti colui che non l'ha ancora visto, può tendere verso di lui come verso un bene: ma colui che l'ha visto, lo amerà per la sua bellezza, sarà colmo di commozione e di piacere, di gioioso stupore, di amore pieno e desiderio ardente [...] Se dunque si vede il bello in sé non si resterà forse in questa contemplazione godendo in lui? Quale bellezza ci mancherà ancora? È questa infatti la vera e originaria bellezza che rende belli coloro che la amano e degni di essere a loro volta amati. È qui per l'anima la più grande e suprema battaglia, per la quale essa concentra tutti i suoi sforzi, per non restare senza la più alta delle visioni. Se l'anima raggiunge questa meta, allora è felice grazie a questa visione della bellezza.

(VIII) Qual è dunque il modo per ottenere questa visione? Quale il mezzo? Come potremo contemplare questa bellezza immensa che resta in qualche modo protetta nell'interiorità del suo santuario e che non si mostra all'esterno perché i profani possano vederla? Suvvia, chi può vada dunque e la segua fin nella sua intimità: abbandonata la visione sensibile, che è propria degli occhi, non dobbiamo rivolgerci più verso lo splendore dei corpi che pure prima ammiravamo tanto. Infatti, se pur osserviamo la bellezza dei corpi, non dobbiamo rivolgerle la nostra attenzione, ma sapere che essa è un'immagine, una traccia, un'ombra: dobbiamo invece rivolgerci verso quella bellezza di cui la bellezza dei corpi è immagine.

(IX) Bisogna abituare l'anima pian piano a osservare dapprima le belle abitudini di vita, poi le opere - e non intendendo gli oggetti materiali prodotti dal lavoro dell'artigiano, ma le azioni degli uomini buoni. Subito dopo, bisogna educarci a osservare l'anima di coloro che compiono azioni belle. Come si fa a scrutare dentro l'anima di un uomo buono per scoprire la sua bellezza? Coraggio, ritorna in te stesso e osservati: se non vedi ancora la bellezza nella tua interiorità, fa come lo scultore di una statua che deve diventare bella. Egli scalpella il blocco di marmo, togliendone delle parti, leviga, affina il marmo finché non avrà ottenuto una statua dalle belle linee. Anche tu, allora, togliti il superfluo, raddrizza ciò che è storto, lucida

ciò che è opaco perché sia brillante, e non cessare mai di scolpire la tua statua, finché in essa non splenda il divino splendore della virtù e alla tua vista interiore appaia la temperanza assisa sul suo sacro trono [...] Mai un occhio vedrà il Sole senza essere divenuto simile al Sole, né un'anima contemplerà la bellezza senza essere divenuta bella. Che ciascun essere divenga simile a Dio e bello, se vuol contemplare Dio e la bellezza. Innalzandosi verso la luce, giungerà dapprima presso l'intelligenza, e qui potrà osservare che tutte le idee sono belle e si accorgerà che è lì la bellezza, proprio nelle idee. Per esse, infatti, che sono i prodotti e l'essenza stessa dell'intelligenza, esiste ogni realtà bella. Ciò che è al di là della bellezza, noi lo identifichiamo come la natura del bene, e il bello le è dinanzi. Anzi, per usare una formula d'insieme, si dirà che il primo principio è il bello, ma bisognerà distinguere il bello, che è il luogo delle idee, dal Bene che è al di là del bello e che ne è la sorgente e il principio. Ovvero si comincerà col fare del bello e del bene un solo e identico principio, che può essere colto con la mente.

4) L'edizione è stata organizzata dalla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", in collaborazione con la Prima Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, con la rete delle Scuole Europee di Architettura ENHSA e con le istituzioni che hanno guidato le precedenti edizioni: l'Ecole Nationale Supérieure de Marseille (ENSA), sul tema del dottorato di ricerca (2004); l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et Paysage de Lille, sul tema della grande scala (2005); l'Association des Instituts Supérieurs delle città di Brussels-Liège-Mons (IESA), sul tema del patrimonio culturale (2006); l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM), sul tema del paesaggio culturale (2008).

5) Claude Perrault (Parigi 1613-1688), medico di professione, è stato architetto e teorico dell'architettura francese per diletto; a lui si deve la facciata est del Louvre di Parigi, iniziata nel 1667 e che ebbe notevole influenza sull'architettura francese del periodo. Di lui ricordiamo la critica al fondamento vitruviano: egli accetta la bellezza della natura come fonte costante di ispirazione, ma rifiuta la consuetudine.

6) Cfr. *L'ARCHITETTURA* di LEONBATTISTA ALBERTI, tradotta in lingua fiorentina da COSIMO BARTOLI, con la aggiunta de' disegni, in Venetia, appresso Francesco Franceschi, Sanese 1565.

7) Cfr. *L'ARCHITETTURA* di LEONBATTISTA ALBERTI, Libro Sesto, Cap. II, pp. 162,39-163,5.

8) Cfr. *L'ARCHITETTURA* di LEONBATTISTA ALBERTI, Libro IX, Cap. V, pp. 338,1-5.

9) Il volume è edito da Bompiani, Milano 2002, pp. 11-12.

10) Bompiani, Milano 2005, pp. 144-146.

11) A. SPOSITO, "Elogio della Polemica" in AGATHÓN, *RFCA PhD Journal*, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2010/1, pp. 7-12. Come Gabriele d'Annunzio che nelle elezioni alla Camera dei Deputati nel 1897 era stato definito il candidato della Bellezza, così anche Sgarbi si è presentato capolista nel Partito della bellezza

alle elezioni comunali di Piazza Armerina.

12) Il volume di Stefano Zecchi è stato pubblicato da Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2006, pp. 144.

13) Il volume è stato pubblicato da Edizioni Vita e Pensiero, 2011. Roger Scruton in atto insegna all'*Insitut for the Psychological Sciences* della University of Virginia. Recenti sue opere: *Gli animali hanno diritti?* (Raffaello Cortina 2008), *Sulla caccia. Riflessioni filosofiche per un'apologia dell'ars venandi* (Olimpia, 2007), *Manifesto dei Conservatori* (Raffaello Cortina, 2007), *L'Occidente e gli altri. La globalizzazione e la minaccia terroristica* (Vita e Pensiero, 2004).

14) Cfr. LUCIO FLAVIO FILOSTRATO, *Vita di Apollonio di Tiana* VI, 19, trad. it. D. Del Corno, Milano 1978. Il riferimento è alla gigantesca statua di Zeus a Olimpia, alta 13 metri, opera di Fidia, una delle sette meraviglie del mondo, modellata con una tecnica che permetteva di forgiare le statue con sottili strati d'avorio, per le parti del corpo scoperte, e con lamine di oro o altri metalli preziosi per drappaggi e altri particolari, montati su di una struttura lignea. Cfr. P. A. CLAYRON, M. J. PRICE, *Le sette meraviglie del Mondo*, tr. It. M. L. E. Castellani, Einaudi, Torino 1989, pp. 59-74.

15) Cfr. MAURIZIO CALVESI, TERESA EMANUELE, *Igor Mitoraj: Valle dei Templi di Agrigento*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2011, pp. 11-12 sulla *perennità della bellezza*.

16) Il Catalogo, pubblicato nel 2008, presenta due contributi, *La Beauté et l'Effroi* di Tahar Ben Jelloun e *Il Labirinto dello Sguardo* di Julian Zugazagoitia, con il testo dislocato in diverse pagine, la cui lettura risulta disturbata dalla bellezza delle immagini fotografiche sulle sculture del Catalogo.

17) Cfr. quanto detto sull'architettura di Pierluigi Spadolini e sulla fotografia in AGATHÓN 2011/1, pp. 1-8.

Le fotografie delle opere di Mitoraj sono di Alberto Distefano.

* Alberto Sposito è professore ordinario all'Università degli Studi di Palermo, Coordinatore del Dottorato in Architettura e Direttore Responsabile della collana AGATHÓN.

ARGENTOMAGUS E LA MUSEALIZZAZIONE DELL'ARCHEOLOGIA IN CRIPTA

Aldo R. D. Accardi*

ABSTRACT - In the vast panorama of aptly valorisable archaeological heritage, a very peculiar topic deals with the status of the in crypta ruins, characterised by indelible sedimentation and by thick spatial and conservative limitations, which require a particular musealisation typology, suitable for interpreting and recognising archaeological remains. A museographic practice used in archaeological crypts consists of creating emotional atmospheres along the paths running across the ruins, by the use of appropriate lighting and soundscape. This would re-evolve the original usage and function of the recovered spaces, thus making the various elements much more communicative altogether. The following contribution is intended to point out the different strategies which might be adopted in the conservation and valorisation processes of archaeological crypts.

Negli anni Sessanta, l'incremento inarrestabile della trasformazione dei centri urbani ha obbligato le comunità scientifiche, segnatamente quelle archeologiche, a reagire nei confronti della cosiddetta "erosione della storia". Un fenomeno legato in particolare al quadro dello sviluppo delle infrastrutture sotterranee sempre più imponenti e molto invasive verso un sottosuolo carico di testimonianze d'interesse storico e archeologico¹. Da qui è scaturita l'estrema urgenza di dotarsi di strumenti tecnici e strategie d'intervento al fine di riuscire a salvaguardare il maggior numero possibile di testimonianze. È noto come la Francia, allo scopo di ottenere migliori risultati circa le politiche di protezione e valorizzazione delle risorse archeologiche, abbia dovuto operare su tre ambiti di ricerca differenti: il primo, *tradizionale*, caratterizzato dalla continua ricerca di dati e reperti necessari all'approfondimento delle conoscenze sui siti già scavati; il secondo, di *prevenzione*, basato sulle analisi dei siti non ancora scavati, che fornendo indicazioni sulle potenzialità archeologiche del territorio, consentono quindi di compiere una programmazione d'interventi nel circostante che non entri in conflitto con le esigenze di salvaguardia del bene archeologico, ancora da portare alla luce; ultimo, non certo per importanza, è quello concernente gli imprevisti casi di rinvenimento durante l'esecuzione di lavori di vasta estensione territoriale che la sopra citata opera di prevenzione non è riuscita ad individuare, ossia l'*archéologie de sauvetage*².

Il ritrovamento "inatteso" di aree archeologiche stravolge inevitabilmente la programmazione di qualsiasi intervento originario - e la struttura dei progetti stessi - e costituisce un'evenienza cui le amministrazioni locali non sempre riescono a far fronte, soprattutto in termini economici, a maggior ragione quando le sedi del reperimento sono disinserite dai tradizionali circuiti turistici. All'opposto, anche l'idea di rinunciare a quei brandelli di storia appena rinvenuti non è una soluzione ragionevole, poiché la loro perdita può produrre un gravoso peso morale per la comunità, che proprio su quei resti fonda la propria memoria collettiva. Le politiche europee di promozione culturale da qualche tempo ruotano intorno al concetto di recupero dell'identità nazionale, ottenibile sia con grandi azioni di valorizzazione, sia attraverso un minuzioso recupero delle testimonianze diffuse nel territorio.

Da qui consegue la volontà di presentare a "ogni costo", quando possibile, anche quella parte di emergenze preservate in ambienti sotterranei, soprattutto se ricadenti all'interno di un tessuto urbanizzato.

Questioni generali - La particolare condizione delle rovine interrato richiede strategie di valorizzazione archeologica *ad hoc*, le cui scelte museografiche, caso per caso, fanno i conti sia con malagevoli condizioni del sottosuolo, sia con la vincolante presenza fisica di fondazioni e intelaiature che sostengono le pavimentazioni di chiese, di strade o piazze, ma molto più spesso di nuove strutture a carattere commerciale o d'interesse pubblico, tra cui i non poco discussi parcheggi sotterranei. Problematiche che devono essere estese anche agli aspetti conservativi, cui bisogna far fronte con efficaci azioni di controllo del degrado³, poiché proprio nelle cripte è forte la presenza dell'umidità di risalita e, dunque, la possibilità che le murature siano aggredite da agenti organici. Conseguono compromessi che non sempre possiamo dire ben riusciti, i quali, nel tentativo estremo di salvaguardare il sito, producono progetti di conservazione/musealizzazione a volte approssimativi. È in questo panorama che si muove la singolare questione delle cosiddette *rovine in cripta*, ossia insoliti spazi museali che vivono una realtà quasi del tutto avulsa dal contesto di superficie, ma che di quel contesto subiscono il condizionamento delle ponderose strutture di sostegno, pensate per rispondere ad esigenze senz'altro diverse da quelle di protezione dei reperti.

Qui, gli itinerari tra le rovine, raramente districati, solitamente vengono immersi in atmosfere suggestive, ottenute sia con sofisticati sistemi d'illuminazione, sia con impianti di diffusione sonora, combinati sapientemente al fine di rievocare le funzioni e gli usi originari degli edifici non più riconoscibili e ormai ridotti in lacerti. Nella maggior parte dei casi, infatti, questa tipologia di "presentazione sotterranea", oltre a rendere fattibile l'accesso al pubblico, è chiamata a risolvere problemi d'interpretazione e di riconoscimento dei resti storici, poiché questi, realizzati in varie epoche, una volta recuperati possono proporsi "tutti insieme" e indistintamente agli occhi dei visitatori, che non sono dotati di adeguati strumenti di lettura, salvo rare eccezioni.



La Crypte de l'Aquilon, Abbaye du Mont Saint-Michel, Basse-Normandie, France.



In alto: le Ruinerne under Christiansborg (1924), situate sotto il Palazzo Reale di Copenhagen; a fianco, la Crypte Archéologique du Parvis de Notre-Dame - Parigi (1980); in basso: il Römisch-Germanisches Museum - Colonia (1974), eretto sui resti di una domus romana; a fianco, il Museo del Praetorium - Colonia (1967).

Come già anticipato, un'altra problematicità è da individuare nella condizione del suolo archeologico, che, nell'accogliere edifici di diversa datazione storica, variamente stratificati e spesso collocati ad altimetrie molto differenti, mettono alla prova la creatività degli specialisti del settore, costretti a risolvere la difficoltà di ricucire i numerosi brandelli di rovine, sia collegandoli fisicamente, sia collegandoli cronologicamente. Una complessità che generalmente è *bypassata* attraverso la strutturazione di un percorso ad "attraversamento verticale", funzionale e didattico⁴.

In questi casi, l'archeologia *in cripta* diventa una sorta di realtà alternativa, poiché totalmente estranea da ogni altro spazio pubblico "emerso", sia urbano, sia extra-urbano. Il contatto con le rovine sotterranee non avviene secondo modalità di visita consuete, come potrebbe accadere durante una tradizionale esplorazione nei musei *al chiuso* o *open-air*, ma, piuttosto, si realizza in un momento di *temporalità straordinaria*, perfettamente legittima e affascinante, proprio perché si basa sul concetto di *realtà celata*⁵. Se dal punto di vista funzionale, il fatto che i ritrovamenti archeologici siano occultati visivamente, fisicamente e funzionalmente, contribuisce nella risoluzione di molte questioni legate alla pianificazione e attuazione degli interventi di recupero⁶, la loro posizione sotterranea crea invece parecchi disagi nella gestione della conservazione e nel buon esito di una loro potenziale musealizzazione.

Volendo segnare le tappe fondamentali che hanno permesso d'inquadrare le tradizionali cripte archeologiche in quanto tali, si devono necessariamente menzionare, in stretto ordine cronologico, le pionistiche esperienze di valorizzazione delle cosiddette *Ruinerne under Christiansborg* (1924)⁷, situate sotto il Palazzo Reale di Copenhagen, del *castrum* romano di Colonia (*Praetorium*), scoperto nel 1953 sotto il nuovo municipio, e, sempre nella stessa città, della realizzazione del Römisch-Germanisches Museum, eretto sui resti di una *domus* romana ricca di preziosi pavimenti musivi, tra cui il celeberrimo mosaico di Dioniso⁸.

Sebbene generalmente la tipologia d'intervento sull'archeologia *in cripta* abbia dovuto mettere in atto gran parte delle soluzioni museografiche fin qui menzionate, crediamo si debba fare, obbligatoriamente, un netto distinguo tipologico, dettato sostanzialmente dalla situazione dei contesti di origine in cui s'interviene, ma soprattutto da ciò che quei contesti divengono al termine dello stesso intervento. Dato per assunto che le cripte, salvo rare eccezioni⁹, vivono in realtà esclusivamente urbane, gli interventi per la loro valorizzazione "sotterranea" possono dunque essere suddivisi in due precise categorie: la prima, forse la più banale, è quella delle tipiche o ricorrenti *cripte minori*, le meno estese, che, sottostanti a piccoli edifici preesistenti e/o di nuova realizzazione, danno luogo a spazi pseudo-museali, per così dire "ibridi"¹⁰, non del tutto distanti dalle "autentiche" e consolidate cripte di origine cristia-

na; la seconda, all'opposto, è quella definita dai *grandi spazi archeologici* sotterranei, per la valorizzazione dei quali è stato evitato accuratamente di erodere la soprastante area urbana, che ha assunto, o mantenuto, un carattere di spazio urbano "non particolarmente destinato" e semplicemente contraddistinto da piccoli interventi di evocazione simbolica.

Il merito di avere consolidato in modo definitivo la seconda tipologia d'intervento sulle rovine, ossia caratterizzata da grandi spazi urbani non esattamente destinati, si deve ad una delle più celebri opere di musealizzazione sotterranea *in situ*, quella della cripta del Parvis di Notre-Dame a Parigi (1980)¹¹, un'esperienza nella quale, nonostante l'indiscusso impegno di comunicazione messo in atto per essa, permane una netta separazione tra il livello della *vie quotidiennes* parigina e il sottostante livello della memoria storica. Considerato che neppure la naturale evoluzione delle città contemporanee è riuscita a rendere maggiore compiutezza alle soluzioni progettuali concepite in passato, nella maggior parte dei casi, tale evoluzione ha marcato ulteriormente la suddetta separazione tra i siti archeologici sotterranei e la fruizione ordinaria della città. Sono tantissime le aree dei centri storici di tutta Europa ad apparire come malriusciti compromessi fra usi dello spazio urbano e preesistenza sottostante, nonostante la cultura archeologica ed urbana tenti continue elaborazioni in direzione di una degna risoluzione dell'eterno conflitto fra archeologia e città¹². Così come per



In alto: Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (1998), Plaça del Rey - Barcellona; a fianco, la Crypte Archéologique de Notre-Dame du Bourg - Digne les Bains (2010); in basso: le rovine del bagno termale di Baden-Baden, Soldatenbäder, Baden-Württemberg (2003); a fianco, la cripta di Saint-Germain d'Auxerre - Auxerre (1999-2010).

il sagrato di Notre Dame, il quale, seppur trattato con una pavimentazione simbolicamente evocativa, conserva un carattere d'incompletezza funzionale, vale a dire senza alcuna particolare destinazione urbana, anche la più recente musealizzazione delle rovine di Plaça del Rey di Barcellona¹³ mostra nei confronti del grande piazzale lo stesso carattere d'indefinitezza.

Mentre, tra le esperienze "ibride" di presentazione archeologica, da noi definite *cripte minori*, tipiche e diffuse realtà archeologiche sottostanti gli edifici preesistenti e/o di nuova realizzazione di dimensioni contenute, si segnala il caso della recentissima opera di valorizzazione della cripta archeologica di Notre-Dame du Bourg à Digne les Bains (Provence-Alpes-Côte d'Azur)¹⁴, la musealizzazione delle rovine della cripta di Saint-Germain d'Auxerre (Yonne)¹⁵ e delle terme di Noviodunum (odierna Jublains, Mayenne)¹⁶, ed infine la più nota *mise-en-valeur* delle Thermes gallo-romains d'Entrammes (Mayenne)¹⁷. Inevitabile ricordare che uno degli esempi più calzanti di conservazione e musealizzazione sotterranea, prodotto in Germania nello scorso decennio, è quello delle rovine del bagno termale di Baden-Baden (Soldatenbäder), considerato uno dei più monumentali d'Europa¹⁸.

Richiamando in breve anche gli aspetti conservativi delle rovine "in cripta", cui si è già fatto accenno in apertura, come sostiene Hartwig Schmidt¹⁹, in questi ambienti sotterranei la difficoltà più consistente è data dall'umidità di risalita e dai conseguenti fenomeni di degrado da

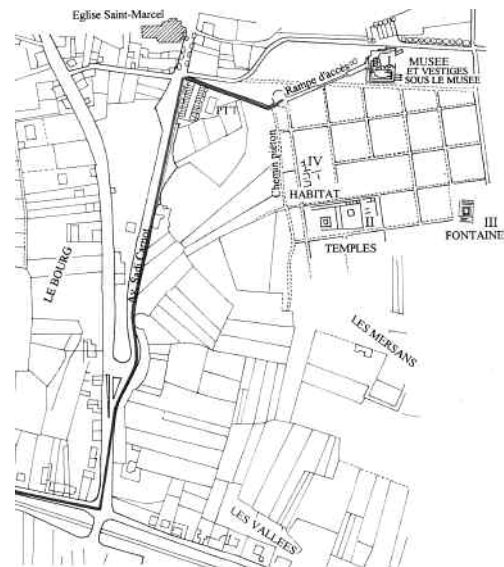
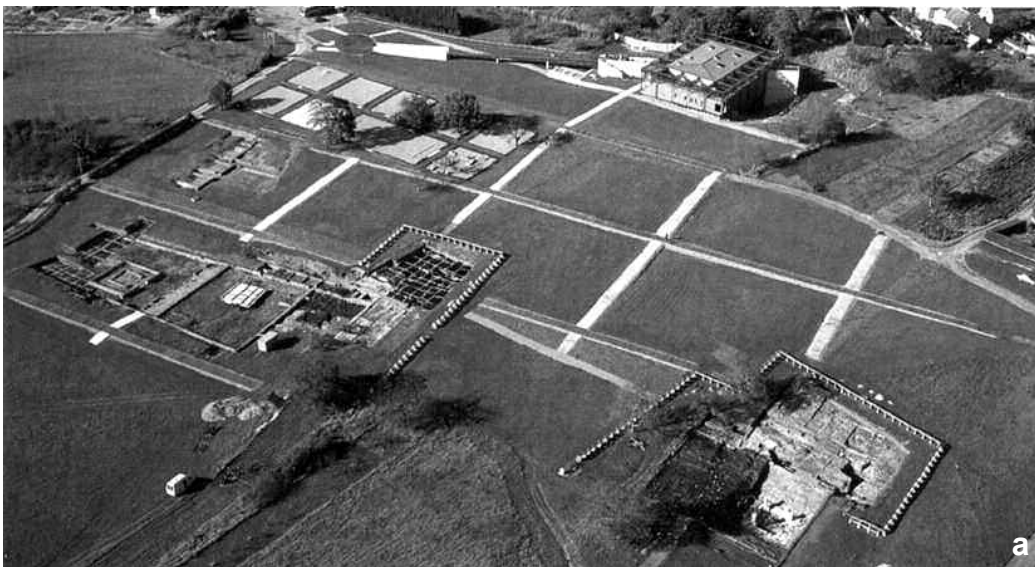
agenti organici e di formazione sui resti archeologici di fastidiose efflorescenze. D'altro canto raramente le condizioni del suolo rendono possibile interporre uno strato isolante tra murature e terreno. Inoltre, in funzione della natura del suolo, la stessa umidità di risalita può condurre in superficie alcuni composti chimicamente aggressivi. In quei casi, i rimedi usualmente adottati consistono nell'installazione d'impianti di aerazione e climatizzazione forzata, oltre che in un preventivo e più complesso isolamento dall'umidità di risalita²⁰. In questa singolare casistica d'interventi, una volta superati i problemi di conservazione, permane il già citato effetto di estraniamento, provocato dal semplice fatto di esporre nel sottosuolo, anche se abbiamo constatato che si può mediare tale *empasse* con oculate strategie museografiche, soprattutto quando il confronto con il contesto circostante viene considerato un valore aggiunto. Infatti, non è il singolo reperto a dare significato alla conservazione del patrimonio archeologico, ma un palinsesto di valori, materiali e immateriali, che diventa allora il protagonista del progetto di musealizzazione del sito, al fine di comunicare efficacemente situazioni altrimenti complesse²¹.

Non a caso, il Progetto APPEAR (*Accessibility Projects. Sustainable Preservation and Enhancement of Urban Subsoil Archaeological Remains*), anche se specificatamente orientato verso contesti urbani, individua tra i suoi numerosi punti chiave la necessaria integrazione tra nuovo intervento di conservazione dell'arqueo-

logia ed esigenze d'integrazione con il contesto circostante, sia dal punto di vista funzionale, sia percettivo, auspicando una sensibilizzazione del pubblico sul valore del patrimonio:

*L'intégration des vestiges archéologiques dans le système urbain contemporain est considérée comme nécessaire à la fois par les acteurs du patrimoine, qui y voient une avantageuse solution de continuité avec le passé, et les responsables de l'urbanisme, toujours préoccupés par le fonctionnement et le développement de l'agglomération. Le public est lui même de plus en plus sensibilisé à la conservation et à la présentation in situ des témoins du passé*²².

Ecco perché, ad esempio, come testimonia l'intervento sul Parvis di Notre Dame, la tecnica del *lining-out*, trova applicazione prevalentemente in contesti archeologici urbani e vanta una serie innumerevole di esperienze in tutta Europa²³, tra le quali, ne citiamo una per tutti, il recente caso di archeologia urbana, anch'esso sotterraneo, per il quale sono stati allestiti *in situ* i resti dell'anfiteatro romano di Londinium²⁴, dove, a proposito di *lining-out*, il lastricato della piazza della Guildhall sovrastante le rovine riproduce all'aperto la planimetria parziale del monumento "celato", indicando dunque la posizione originaria dell'arena. L'esempio di Londinium, come tante altre esperienze similari, è la dimostrazione tangibile di quanto l'approccio multidisciplinare non può che condurre a esiti soddisfacenti, sia di conservazione, sia di valorizzazione, anche in situazioni in cui ci si trova davanti a reperti frammentari e situati in complicate aree pluri-stratificate²⁵.



Sito archeologico di Argentomagus, Saint-Marcel (Indre): qui sopra, planimetria del Plateau du Mersans, in cui il sito archeologico musealizzato è messo in relazione con la città e il resto delle emergenze monumentali (il progetto dell'allestimento outdoor è di Jean-Pierre Braun);

a sinistra, vista d'insieme del Plateau du Mersans, dalla quale emerge il sistema di insulae e la rampa di accesso al museo, che ripropone l'impianto di uno degli assi dell'antica urbanizzazione (a); la fontana monumentale gallo-romana con sala sotterranea (b); i resti del teatro romano (c).

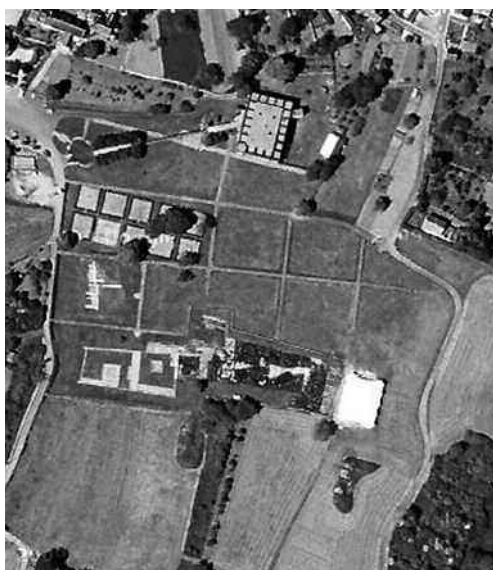


Il caso anomalo di Argentomagus - Pur non dovendosi confrontare con una stratificazione tipicamente urbana, poiché situato al di fuori dei consueti circuiti cittadini, il sito archeologico di *Argentomagus*, nei pressi di Saint Marcel (Indre), mette insieme gran parte delle pratiche museografiche finora descritte. Qui, i vari edifici ridotti in brandelli di rovine, individuati principalmente nell'area del *plateau du Mersans*, non appartengono a un unico periodo storico e, come se non fosse già complicato, si trovano in piani di sedime assai differenti²⁶. In realtà, l'esperienza di

musealizzazione di *Argentomagus*, il cui fulcro didattico è costituito dal museo archeologico sovrastante le rovine²⁷, similmente alla quasi totalità dei siti archeologici d'Europa, non può essere interpretata in modo univoco, ossia prendendo in esame soltanto gli aspetti legati all'esposizione di reperti nel sottosuolo, poiché, in effetti, le strategie di presentazione impiegate sono del tutto simili ad altre pratiche museografiche sperimentate in numerosi siti archeologici non propriamente "sotterranei". Non a caso l'équipe di professionisti impegnati a Saint-Marcel, a pro-

posito del museo, ha posto l'accento sull'impiego di due distinte pratiche di musealizzazione, coerentemente combinate: una di "protezione *in situ*" e l'altra di "presentazione in cripta". Il progetto che ne è scaturito, per ragioni che illustriamo di seguito, ha dovuto far fronte all'oggettiva difficoltà di ricostruire un racconto più unitario sull'evoluzione di ognuna delle preesistenze sotterranee, facendo ricorso a originali *escamotage* museografici e conservativi.

Il museo archeologico²⁸, costruito sulle vestigia gallo-romane del quartiere *plateau du Mersans*, inaugurato a circa un decennio dalla musealizzazione della Cripta di Notre Dame a Parigi, è contraddistinto da alcune espressioni progettuali conseguenti all'adozione del diffuso principio della "non dislocazione", secondo il quale alcuni degli oggetti mobili, messi in luce dagli scavi, recuperano il contesto orinario di rinvenimento. L'anzidetto museo s'installa nell'area del sito archeologico dell'antica città gallo-romana di *Argentomagus*, la quale, menzionata nell'*Itinerarium Antonini Augusti* e nella *Tabula Peutingeriana*, è stata progressivamente abbandonata durante il sec. IV d.C., ed è giunta ai nostri occhi molto povera di testimonianze architettoniche emerse. Soltanto per merito dei continui ritrovamenti archeologici che la memoria "etnica" del sito è stata saldamente custodita e trasmessa agli abitanti di Saint-Marcel²⁹. L'immagine di ciò che rappresentò quest'opulenta *villa gallo-romaine*³⁰ continua a essere tenuta vi-



Sito archeologico di Argentomagus, Saint-Marcel (Indre): qui sopra, foto aerea del progetto di musealizzazione open-air dell'intero sito archeologico; a destra, il museo archeologico di Argentomagus prima del riallestimento globale (a); la pseudo-crypta del museo con la prima versione dell'allestimento indoor relativo alle rovine archeologiche gallo-romane (b); i resti dell'agglomerazione fanno da contesto ad un altare domestico, esibito in situ proprio sul luogo del rinvenimento (c); la presentazione delle urne funerarie, dislocate ai fianchi della rampa discendente, anticipa l'arrivo alla crypta (d).



va da un percorso di sperimentazione proposto dal *musée de site*, il quale, strutturato per fare intraprendere al pubblico un lungo viaggio nei secoli (dalla preistoria alla fine dell'epoca romana), utilizza le più attuali tecnologie museografiche, dagli audiovisivi, ai quadri animati, dai supporti interattivi, agli effetti luce e tanto altro ancora. La parte più consistente del museo, però, si sviluppa tutta in ambiente sotterraneo, alcuni metri al di sotto del *plateau du Mersans*, ossia fino al livello che è stato necessario raggiungere per consentire l'esibizione dei resti *in situ* della suddetta villa e delle sue suppellettili, rinvenuti, appunto, a quote differenti.

Il senso della visita si sviluppa lungo un percorso in leggera pendenza che ripercorre le tappe storiche salienti delle scoperte archeologiche avvenute nella Vallée de la Creuse. La discesa verso la crypta è segnata da numerosi *exhibits*, dentro i quali si distinguono ricostruzioni a scala reale inerenti alla vita quotidiana e ai riti degli uomini della preistoria e delle comunità celto-romane³¹, supporti interattivi con tavolette e stilette volti all'approccio alla scrittura, *diaporama* su nastri illustrati. Il percorso discendente prepara il pubblico alla scoperta conclusiva dell'eccezionale complesso archeologico dell'antica città gallo-romana. Le rovine dell'agglomerazione fanno da contesto ad alcuni reperti mobili, tra i quali emerge un altare domestico, esibito proprio sul luogo del suo rinvenimento, e annoverano un prezioso ambiente decorato con pitture parietali³².



Gli architetti Michel, Antoine e Jean Bodin, insieme all'*équipe* di specialisti incaricata di progettare il nuovo museo, hanno concepito un edificio che non doveva interferire con l'autenticità delle antiche murature sottostanti, né tanto meno mimetizzarsi con esse. Da qui la scelta di non rievocare archetipi e materiali del passato, ma di realizzare una struttura in cemento, acciaio e vetro, in netta contrapposizione stilistica, secondo un gusto assolutamente contemporaneo. L'impianto del museo si fonda su di un nucleo baricentrico sorretto da quattro grandi pali

in cemento armato, intorno al quale si sviluppa il percorso di visita, assicurato da rampe elicoidali continue, letteralmente appese a una secondaria orditura di travi di acciaio. Le rampe, oltre che permettere al visitatore di digradare fino alla crypta, vero cuore del museo, sono state ideate per accogliere alcuni *exhibits* permanenti. Il museo archeologico, inaugurato il 26 giugno 1990, è suddiviso in tre livelli. La rampa di accesso, nel riproporre all'esterno l'impianto di uno degli assi dell'antica urbanizzazione di *Argentomagus*, conduce il pubblico verso un primo livello



Museo archeologico di Argentomagus, Saint-Marcel: in alto, vista del prospetto principale come si presenta oggi al termine del riallestimento delle facciate; la nuova galleria con piattaforme d'orientamento virtuale a confronto con i brise-soleil fotovoltaici della facciata; in basso, alcuni degli exhibits distribuiti lungo il percorso d'esposizione.

rialzato: un'ampia terrazza dal quale avere una vista panoramica sull'intero sito *open air*. Penetrando all'interno, i visitatori percorrono in graduale successione gli spazi dedicati alla città gallo-romana, all'*everyday-life* dei suoi remoti abitanti, alle attività artigianali ed alle tradizioni, e terminano il loro percorso con la visita delle già citate rovine, situate nella profonda "cripta" del museo³³. L'allestimento propone soluzioni sempre differenti in funzione dei temi d'esposizione: la preistoria è messa in scena nel rispetto di un processo cronologico-evolutivo, mentre il periodo gallo-romano è suddiviso in aree tematiche. In entrambe le sezioni, ricostituzioni a grandezza naturale, animazioni audiovisive e modelli a scala ridotta, conferiscono un certo ritmo all'allestimento *indoor*. Un ascensore trasparente riporta il pubblico in superficie, in un viaggio simbolico di attraversamento degli *strates du temps*³⁴.

La realizzazione del museo del sito s'inserisce in un più esteso intervento di musealizzazione che interessa, inevitabilmente, anche le vestigia *outdoor*, ossia quelle non direttamente protette dalla struttura museale, definito dal progetto di musealizzazione dell'architetto Jean-Pierre Braun, che riguarda l'organizzazione pedonale e paes-

saggistica della zona archeologica des Mersans, la quale risponde ad un doppio obiettivo: da una parte, rendere praticabile un percorso - reversibile e modulare - tra le rovine emerse e le zone in corso di scavo, dall'altra suggerire l'esistenza di un agglomerato urbano, ossia giustapponendo un segno che restituisca la traccia dell'antica trama viaria. Per far ciò, è stato impiantato un intreccio ortogonale sistematico di avanzamenti pedonali, leggermente sopraelevato e realizzato in doghe di legno. Le *insulae* così suggerite, destinate ad aree verdi, mettono in risalto l'impianto viario originale, reso visibile da una pavimentazione di corteccia d'albero.

A Nord del *Plateau des Mersans*, tra il museo e i santuari, un insieme di settori quadrangolari, cinti da siepi vive, riprende, a scala inferiore, un tracciato ortogonale che delimita le aree destinate a *jardin lapidaire* o ad aree per le attività didattiche e dilettevoli. L'impianto d'insieme assicura il collegamento tra il museo, i monumenti e le zone di scavo del *plateau*. L'intervento è comunque reversibile e flessibile, così da evolversi in funzione dell'avanzamento delle campagne di scavo programmate a lungo termine, che interesseranno il resto delle altre preesistenze monumentali presenti nel sito, quali la fontana e il tempio³⁵.

Con il procedere di nuove forme di consapevolezza sul valore dei manufatti archeologici e sull'importanza della loro conservazione *in situ*, talune di queste strategie fin qui trattate, messe in atto in tempi non recenti, sono apparse insufficienti sia dal punto di vista conservativo, sia narrativo, sia evocativo, o semplicemente perché hanno ormai esaurito la loro funzione storica. Dal giorno della sua inaugurazione, il museo archeologico di *Argentomagus* non è mai stato oggetto di trasformazioni importanti. Soltanto oggi, circa vent'anni più tardi, la comunità scientifica del *Pays d'Argenton-sur-Creuse*, per mano del *maître d'ouvrage*, ha preso la decisione di trasformare interamente l'edificio, sia ottimizzando l'allestimento *indoor* e lo spazio che lo accoglie, sia rielaborando la struttura del rivestimento esterno, al fine di creare un più stretto legame tra le collezioni, le rovine sotterranee e il sito archeologico circostante. I nuovi lavori, intrapresi nell'ottobre 2010 e da poco conclusi, sono stati affidati, ancora una volta agli architetti Bodin, gli stessi del progetto iniziale del 1988, i quali hanno modificato radicalmente l'aspetto esterno del museo, barattando la vecchia pelle di mattoni con una nuova superficie di rame, destinata ad amalgamarsi con il paesaggio circostante, al ritmo del-



Museo archeologico di Argentomagus, Saint-Marcel: a sinistra, il livello interrato della cripta che accoglie i resti gallo-romani dell'antica città; nuove aperture collegano la cripta con il piano delle rovine emerse; a destra, alcuni exhibits accattivanti, che interrompono la sequenza dei tradizionali espositori, aprono il percorso di visita al museo.

la sua patina progressiva. Nella redazione del progetto, l'aspetto connesso alla durabilità dell'intervento ha giocato un ruolo decisivo, ed ha favorito il ricorso ai materiali e le tecniche energeticamente sostenibili, così che la facciata Sud è stata aperta interamente sul sito archeologico, per mezzo di lamine di vetro, dotate di *brise-soleil* fotovoltaici³⁶.

Approfittando di questa nuova vista panoramica offerta sulle rovine *outdoor*, il museo ha riconsiderato completamente questo spazio, divenuto sede d'installazione di "piattaforme d'orientamento virtuale"³⁷, composte di schermi interattivi e olografici, che permettono ai visitatori di visualizzare tridimensionalmente i monumenti della città gallo-romana e di vivere così un'esperienza d'immersione sensoriale, didattica e ludica. Come già accennato, anche gli spazi dedicati all'esposizione permanente hanno subito una rielaborazione tecnologica ed estetica, con un'attenzione particolare ai materiali, ai colori e alle *textures*. Mentre la situazione d'origine teneva in netta separazione la cripta dal piano delle rovine emerse, con il riallestimento, una nuova uscita dalla "cripta archeologica", che segna la fine della visita interna al museo³⁸, conduce i visitatori direttamente sul sito. I lavori di ammodernamento, nell'insieme, costituiscono solo il preliminare di un più ambizioso progetto futuro di *mise e valeur* delle rovine all'aperto, che accoglierà un gran numero di ricostituzioni parziali dei monumenti dell'antica città di *Argentomagus*.

NOTE

- 1) In particolare, l'interesse per gli interventi sull'archeologia s'intensifica negli anni Ottanta del secolo scorso; cfr. A. M. FERRONI, M. C. LAURENTI, "Coperture di protezione. Studi pregressi e ricerche in corso", in M. C. LAURENTI (cur.), *Le coperture delle aree archeologiche. Museo aperto*, Gangemi, Roma 2006, p. 85 e ss.
- 2) A. BADAMI, *Territorio e patrimonio: valorizzazione dei beni archeologici e pianificazione urbanistica in Francia*, Medina, Palermo 2001, p. 40.
- 3) H. SCHMIDT, *Schutzbauten*, Theiss, Stoccarda 1988.
- 4) A. R. D. ACCARDI, "La conservazione dell'archeo-

logia "in cripta" e la sua musealizzazione", in *Atti del VIII Congresso Nazionale IGHC - Lo Stato dell'Arte 8* (Venezia 16-18 Settembre 2010), Nardini Editore, Firenze 2010, p. 450.

5) A. TRICOLI, *La città nascosta. Esperienze e metodi per la valorizzazione del patrimonio archeologico urbano*, "Monografie di Agathón 2011", Offset studio, Palermo 2011, p. 92.

6) Si pensi a come qualsiasi nuova struttura di protezione e valorizzazione delle rovine, soprattutto in ambito urbano, possa contrastare fisicamente e visivamente con l'intorno, tanto a causa dell'ingombro, quanto dell'incompatibilità degli usi, ma in primo luogo per la presenza di strutture architettoniche spesso invasive, che rischiano di confliggere con le aree sensibili dei centri storici, o degli stessi giacimenti archeologici sui quali si insediano.

7) La cripta contiene i resti del castello del Vescovo Absalon di Roskilde (sec. XII) e del primo Christiansborg Slot. Questi resti sono venuti fuori dopo che, essendo stato quasi completamente incendiato nel 1884 il Palazzo Reale progettato da Christian Hansen (1756-1845), l'architetto Thorvald Jørgensen (1867-1946) aveva cominciato a costruirne l'ultima versione (1907-1928). Sotto la pressione dei Danesi, che volevano che i resti fossero conservati in condizioni di accessibilità, l'architetto concepì la cripta al di sotto del palazzo con una struttura in cemento armato rivoluzionaria per l'epoca e di dimensioni mai viste prima in Danimarca; si confronti con il periodico "Arte illustrata", Edizioni 57-59, Gilberto Algranti Editore, Milano 1974, p. 90.

8) R. M. ZITO, "Austria e Germania: il *Limes*, le ville romane e l'archeologia urbana", in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle Rovine. Architetture nel contesto archeologico*, Lybra Immagine, Milano 2007, pp. 213-302.

9) Il caso di *Argentomagus* a Saint-Marcel (Indre), del quale a breve riferiremo, uno dei pochi casi di una cripta archeologica extra-urbana, costituisce un caso più unico che raro; *infra*, p. 30, ma si vedano anche A. R. D. ACCARDI, «La conservazione dell'archeologia "in cripta" e la sua musealizzazione», in *Atti dell'VIII Congresso Nazionale IGHC - Lo Stato dell'Arte 8 - (Venezia, 2010)*, cit., pp. 449-458 e F. DUMASY, D. TARDY, *Argentomagus. Oppidum gaulois, agglomération gallo-romaine et musée*, Imprimerie Nationale, Parigi 1994.

10) A. TRICOLI, *La città nascosta...*, cit., p. 95 e ss.

11) Il progetto che ha segnato l'inaugurazione della cripta, creata in conseguenza dei lavori di realizzazio-

ne del grande parcheggio sotterraneo adiacente, si deve ad André Herman, portato a termine, alcuni anni dopo, da Jaques Duhamel; X. LAURENT, *Grandeur et misère du patrimoine: d'André Malraux à Jaques Duhamel, 1959-1973*, École des Chartes, Parigi 2003, p. 153 e ss.

12) A. TRICOLI, *La città nascosta...*, cit., p. 68.

13) L'intervento è opera dell'architetto Josep Llinas, incaricato della musealizzazione del Conjunto Monumental ipogeo di Plaza Del Rey nel 1998. Per le notizie in merito al rinvenimento, avvenuto nel 1931, ed allo svolgimento delle campagne di scavo che sono succedute, si confronti con A. NICOLAU I MARTÍ, «La plaça del Rei de Barcelona, un jaciment sempre viu», in INSTITUT DE CULTURA/MUSEU D'HISTÒRIA DE LA CIUTAT (ed.), *De Barcino a Barcinona (segles I-VII). Les restes arqueològiques de la plaça del Rei de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona 2001, pp. 13-17.

14) Il sito accoglie, oltre alle vestigia dei vari edifici, parecchie centinaia di tombe, dando prova del succedersi delle epoche differenti e delle influenze che queste hanno avuto sul sito stesso, sin dagli inizi dell'epoca romana e fino all'edificazione dell'attuale monumento del sec. XIII. Intorno a questo insieme religioso, romanizzato al tempo della conquista della Gallia, si era sviluppato il *bourg Dinia* (capitale della popolazione dei Bodiontici), presso il quale erano stati realizzati botteghe e bagni termali; G. DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, F. FLAVIGNY, *Crypte de Notre-Dame-du-Bourg, 2000 ans d'histoire*, Agence pour le Patrimoine Antique, Maison Méditerranéenne des sciences de l'Homme, Digne-les-bains 2004.

15) Per l'esperienza di Auxerre e la sua cripta archeologica, si vedano A. TRICOLI, *La città nascosta. Esperienze e metodi per la valorizzazione del patrimonio archeologico urbano*, cit., p. 210-212; C. SAPIN, D. MASSICARD, *La crypte archéologique de Saint-Germain d'Auxerre (Yonne)*, "Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre", n. 3, 2010, p. 2 e ss.

16) R. DIEHL, *Les thermes de Jublains*, in "La Mayenne: Archéologie, Histoire", n°6, 1984, pp. 57-78.

17) Per la ricostruzione storica in merito alla costruzione delle terme e la loro evoluzione nei secoli, si confronti con J. NAVEAU, *Les thermes romains d'Entrammes*, Laval, Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne, 1991.

18) R. M. ZITO, "Austria e Germania: il *Limes*, le ville romane e l'archeologia urbana", in M. C. RUGGIERI TRICOLI, *Musei sulle rovine...*, cit., pp. 290-296.

19) IBIDEM, p. 177 e ss.



Museo archeologico di Argentomagus, Saint-Marcel: alcuni momenti dell'allestimento indoor con le ricostruzioni dedicate all'everyday-life dell'antica Argentomagus.

20) IBIDEM, p. 141.

21) In merito alla possibilità di conservare l'archeologia in maniera "globale", la musealizzazione di Gisa-cum, anche se *open-air*, costituisce una delle più rappresentative dimostrazioni di come sia possibile intervenire sui resti dell'archeologia, utilizzando un vasto ventaglio di pratiche di musealizzazione archeologica, le quali, seppur varie e concentrate nel medesimo sito, sono impiegate secondo un'ottica unitaria, che abbraccia quel palinsesto di valori definiti "materiali" ed "immateriali", e completa il progetto didattico-divulgativo, tra l'altro mediando mirabilmente con le esigenze di conservazione della "materia"; cfr. A. R. D. ACCARDI, «La musealizzazione delle rovine a Gisa-cum, Francia», in A. SPOSITO (cur.), *Agathón 2007*, DPCE, Palermo 2007, pp. 41-44.

22) J. TELLER, S. LEFERT, «L'intégration architecturale et urbaine des vestiges archéologiques», in APPEAR, *Colloque International*, 4-5 octobre 2005, Bruxelles, Comité des villes et Régions, online, p. 1.

23) Si vedano tutti quei casi descritti in modo esaustivo nel contributo di M. C. RUGGIERI TRICOLI, «Stratigrafia del territorio: la comunicazione mediante *lining out*», in P. PERSI (cur.), *Territori contesi. Campi del sapere, identità locali, istituzioni, progettualità paesaggistica*, Atti del IV Convegno Internazionale Beni Culturali Territoriali (Pollenza 11-12-13 luglio 2008) - Istituto Interfacoltà di Geografia - Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino, 2009, pp. 190-196.

24) N. BATEMAN, C. COWAN, R. WROE-BROWN, *London's Roman amphitheatre: Guildhall Yard*, City of London, MoLas, Londra 2009.

25) Indispensabile il confronto con la lucida analisi e l'individuazione delle tipologie di intervento sull'archeologia urbana trattate nel testo di A. TRICOLI, *La città nascosta. Esperienze e metodi per la valorizzazione del patrimonio archeologico urbano*, «Monografie di Agathón 2011», Offset studio, Palermo 2011.

26) La condizione delle rovine presenti ad Argentomagus ricorda l'esempio del grande tumulo di Vergina, in cui, anche se la soluzione progettuale appare assai diversa, permane concettualmente la medesima difficoltà di "raccordare" temporalmente e spazialmente opere di differente datazione, conviventi in un unico giacimento archeologico e collocate anch'esse a quote sensibilmente differenti. Qui a Vergina, nonostante le soluzioni distributive abbiano risolto il problema delle differenze di quota ed il percorso espositivo sia caratterizzato da un suggestivo sistema di illuminazione, si palesa però una forte contraddizione, da riferire alla natura stessa dei monumenti funerari presenti, i quali, creati in origine per confrontarsi con il mondo dei viventi, oggi sono "sepolti" ed esibiti in ambienti decontestualizzati. Cfr. A. R. D. ACCARDI, «La musealizzazione del paesaggio delle popolazioni "senza scrittura": alcuni esempi di architetture simboliche nel territorio», in P. PERSI (cur.), *Territori conte-*

si. Campi del sapere, identità locali, istituzioni, progettualità paesaggistica, Atti del IV Convegno Internazionale Beni Culturali Territoriali (Pollenza 11-12-13 luglio 2008) - Istituto Interfacoltà di Geografia - Università degli Studi "Carlo Bo" di Urbino, 2009, pp. 545-551, in part. p. 549.

27) Il Museo Archeologico di Argentomagus costituisce uno dei primi esempi di *musée du site* propriamente intesi del centro della Francia; P. CABANNE, *Le nouveau guide des musée de France*, Larousse, Paris 1997. Il museo consiste in un edificio di chiaro stampo contemporaneo, che, inaugurato nel giugno del 1990, è contraddistinto da alcune espressioni progettuali conseguenti all'adozione del noto principio della *non dislocazione*. In merito al tema della *non dislocazione* si veda A. R. D. ACCARDI, «La conservazione *open-air* delle rovine ed il principio della "non-dislocazione"», in *Atti del VII Congresso Nazionale IGHC - Lo Stato dell'Arte 7* - (Napoli 8-10 ott. 2009), Nardini Editore, Firenze 2009, pp. 141-148.

28) Il museo di Argentomagus costituisce il primo esempio di *musée de site* della Francia centrale; P. CABANNE, *Le nouveau guide des musée de France*, Larousse, Paris 1997.

29) I. RODET-BELARBI, I. BOUCHAIN, F. DUMASY-MATHIEU, *L'évolution urbaine d'Argentomagus-Saint-Marcel (Indre). Rapport préliminaire de la fouille programmée 1989-1994: rues et habitats*, in "Revue archéologique du Centre de la France", 1997, v. 36, n. 36, pp. 39-77.

30) J. L. ALLAIN, *Histoire d'un site urbain: Argenton*, in "Archeologia", 23 (July-Aug. 1968), pp. 40-49.

31) Tra le ricostruzioni maggiormente comunicative emergono un cimitero di cremazioni a grandezza naturale e la rappresentazione del sistema di riscaldamento di un ipocausto.

32) G. COULON, *Argentomagus: du site gaulois à la ville gallo-romaine*, Éditions Errance, Hauts lieux de l'histoire (Collection), Paris, 1996.

33) Già dal 1966, l'Associazione per la Salvaguardia del Sito Archeologico di Argentomagus (ASSAA) gestiva due piccole sale di esposizione all'interno di un edificio comunale. Gestito unicamente da volontari, questo piccolo locale espositivo, di quaranta metri quadri, riceveva annualmente non meno di 15.000 visitatori. L'esiguità dell'edificio era tale che già dal 1980 s'impose poco a poco l'idea di realizzare un nuovo museo; F. DUMASY, D. TARDY, *Argentomagus: oppidum gaulois, agglomération gallo-romaine et musée*, cit., pp. 74-75.

34) Per maggiori dettagli sulle motivazioni che hanno condotto all'applicazione di questi sistemi di rievocazione, si veda il commento del portavoce dell'Atelier Bodin al sito Internet <http://atelierbodin.com>.

35) F. DUMASY-MATHIEU, *Le théâtre d'Argentomagus (Saint-Marcel, Indre). Documents d'archéologie française*, Éditions de la Maison des sciences de

l'homme, Paris 2000.

36) C. BAY, *Musée et site archéologiques d'Argentomagus Saint-Marcel (Indre)*, Dossier de presse 2011, documento online, p. 3.

37) Le piattaforme interattive sono state progettate e realizzate dalla società ABProd, Châteauroux (Indre), noto studio di produzione d'immagini e filmati tridimensionali; cfr. C. BAY, *Réouverture d'un musée dans l'Indre. Le musée d'Argentomagus fait peau neuve*, in "Covalences", Revue de Culture Scientifique, Technique et Industrielle en région Centre, n. 30, trim. été 2011, p. 11, documento consultabile anche online.

38) Parallelamente a queste innovazioni, notevoli miglioramenti sono stati apportati anche all'accessibilità delle persone disabili, soprattutto attraverso la sistemazione di numerosi elevatori e rampe inclinate.

* Aldo R. D. Accardi, architetto, è Dottore di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi, professore a contratto di Musealizzazione dei siti archeologici e di Architettura degli Interni, presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Al suo attivo ha una consistente produzione scientifica sulla museografia, sulla museografia archeologica e sull'architettura degli interni. Attualmente è Assegnista di Ricerca all'Università di Palermo.



WATERFRONT E PATRIMONIO MILITARE: LA BASE SOTTOMARINA DI SAINT-NAZAIRE

Renzo Lecardane, Zeila Tesoriere*

ABSTRACT - Isolated from its harbour by the submarine base built during World War II, Saint-Nazaire has added to its development over the last two decades, without referring to major European models. An important arts and tourist centre has been built around the port zone, close to the German submarine base. The converted military structure, which is situated in an impressive public space, has been endowed with a new sense of identity. It stands out as the main element in the urban regeneration process, focusing on the cultural and tourist character of the programme and aiming to reinforce the relationship between the city and its port.

Il territorio portuale, insieme al patrimonio locale, costituisce un binomio caratterizzante per la memoria dei luoghi intesi come beni da rivelare, da rendere accessibili e fruibili per il maggior numero di cittadini e visitatori. In tale binomio la città trova il potenziale rigenerativo per migliorare la sua immagine attraverso emblematiche operazioni urbane e architettoniche. Sulla base delle prime operazioni sui *waterfront* nelle città del Nord America, alcune città francesi hanno adottato il modello dell'*urban entertainment center*, il cui obiettivo principale è quello di concentrare nelle aree portuali dismesse nuove attività commerciali, ricreative e culturali.

A partire dagli anni '80, per far fronte alla crisi del settore industriale, alcune città portuali, tra cui Marsiglia, Le Havre, Saint-Nazaire e Dunkerque, hanno elaborato numerosi studi e progetti sulle loro aree industriali obsolete o abbandonate, al fine di potenziare le attività portuali e di destinare gli spazi resi liberi a nuove attività. Il riconoscimento del valore di risorsa urbana e patrimoniale a tali aree portuali ha consentito di riattivare dinamiche economiche, sociali e spaziali spesso interrotte o in disuso. La valorizzazione del patrimonio, l'introduzione di nuove attività di servizio, la costruzione di nuove residenze o la trasformazione delle preesistenti, accompagnate da operazioni capaci di ridefinire la città nel suo insieme, hanno contribuito a riorientare lo sviluppo del tessuto urbano e a indirizzare le tradizionali attività del tempo libero verso nuove attività culturali e ricreative.

Relazioni di questo tipo, fra la valorizzazione del *waterfront* e del patrimonio costruito e l'inserimento di nuove attività culturali e del tempo libero, sono bene espresse dal caso di Saint-Nazaire, città portuale di circa 70.000 abitanti, aperta sull'Atlantico, il cui *waterfront* è caratte-

rizzato dalla presenza di imponenti manufatti militari¹. Gli stessi principi, inoltre, collegano tale caso di studio a molte altre operazioni di rigenerazione della città europea. Dopo circa un ventennio impiegato nella redazione di numerosi progetti relativi alla rigenerazione della propria area portuale, all'inizio degli anni '90 Saint-Nazaire ha avviato un complesso di operazioni reattive al suo *waterfront*, fortemente compromesso dall'insediamento della base sottomarina tedesca, costruita durante la Seconda Guerra mondiale. Rinunciando a riferirsi ai noti esempi di altre grandi città europee, Saint-Nazaire ha realizzato alcune operazioni urbane mirate a definire un grande progetto turistico-culturale, concentrato soprattutto lungo il bacino portuale vicino alla base sottomarina. L'esempio di Saint-Nazaire mostra bene che la valorizzazione del patrimonio portuale e militare può essere conseguita attraverso la specificità simbolica dell'esistente, confermando che l'identità materiale della città può determinarne la sua crescita futura; sperimentare un processo di reinterpretazione contemporanea del patrimonio, infatti, può suscitare un senso di appartenenza nella comunità, incoraggiando nei cittadini l'appropriazione dei luoghi in cui vivono e dei manufatti che li compongono, contribuendo al consolidamento di nuove politiche urbane.

I programmi in questione enunciano due obiettivi principali, verificati dalle recenti trasformazioni: il primo consiste nel consolidare le attività portuali dei cantieri navali, introducendo una combinazione di attività urbane, turistiche e identitarie; il secondo consiste nel riavvicinare la città al suo porto, attraverso azioni fondate su iniziative economiche e attività culturali. Nel 2010, la base sottomarina di Saint-Nazaire è stata dichiarata «patrimonio del XX secolo» dal *Ministère de la Culture et de la Communication* francese ed è divenuta il simbolo di un nuovo approccio patrimoniale che riconosce il patrimonio materiale e immateriale in tutte le sue forme, non limitandosi soltanto al manufatto certificato come monumento. La memoria, i beni materiali o i luoghi poco conosciuti possono così contribuire a definire una nuova dimensione urbana, che si relaziona al futuro. Riferirsi esplicitamente al tema del rapporto tra *waterfront* e patrimonio militare, attraverso l'esempio di Saint-Nazaire, ci porta a riflettere sul ruolo del progetto urbano nella trasformazione della città contemporanea [RL, ZT].



Manifesto tedesco "il 1943 non è il 1918", 1943.



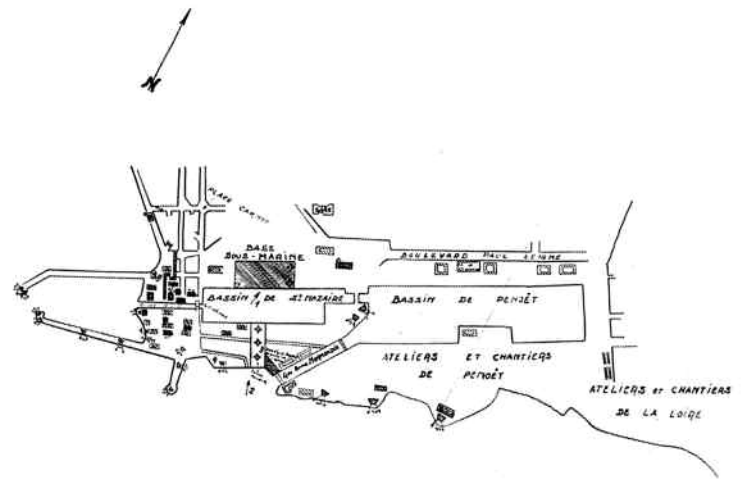
Planimetria della città di Saint-Nazaire, fine sec. XIX.

L'infrastruttura bellica dell'Atlantic Wall di Saint-Nazaire - Localizzata lungo la costa Atlantica, in prossimità della foce della Loira, la città di Saint-Nazaire divenne nel sec. XIX l'avamposto della vicina Nantes per l'attracco di navi di grosso tonnellaggio. Fu allora che la fiorente attività dei cantieri navali, destinata alla costruzione dei transatlantici, confermò la vocazione della città a diventare uno dei principali scali europei per le traversate oceaniche. A partire dal 1862, le rotte transoceaniche dirette in America Centrale hanno tutte preso avvio dal porto di Saint-Nazaire e i primi cantieri navali vennero insediati nella vicina area di Penhoët. La crescita della città, collegata all'imponente attività navale e mercantile sviluppatasi in quegli anni, sarà legata alla capacità di accogliere tali attività lungo il bacino portuario artificiale che, insieme ai grandi edifici pubblici della città, caratterizzerà il fronte sull'acqua di Saint-Nazaire fino all'inizio degli anni '40. Durante la Seconda Guerra mondiale, le armate tedesche occuparono la città, integrando il porto preesistente nel dispositivo di sorveglianza militare dell'Atlantic Wall, affidando all'Organisation Todt (OT)³ la scelta dell'area più idonea per costruire una nuova base sottomarina. Incaricata di realizzare un gran numero di opere civili e militari, dapprima nella sola Germania e durante la guerra anche nei Paesi europei sotto il dominio nazista, l'Organisation Todt progetta e realizza l'infrastruttura bellica dell'Atlantic Wall, imponente opera difensiva diffusa, che riuniva insieme 15.000 fortificazioni estese su più di km 2.658 di costa, dal nord della Norvegia fino ai Paesi Baschi.

La distruzione di molti archivi pubblici e privati non ha consentito di verificare con esattezza il contributo di architetti e altri specialisti alla costruzione del «Cantiere Europa»⁴, termine con cui la rivista *Signal*, organo di propaganda nazista della *Wehrmacht*, aveva definito la grande impresa dell'Atlantic Wall. Certo è però il ruolo coordinatore e di regia di Todt, redattore del *Typenheft*, catalogo completo delle tipologie di bunker necessarie a proteggere il fronte occidentale da eventuali attacchi navali e aerei. In tale contesto, l'infrastruttura bellica mostrò di poter instaurare strette relazioni con il contesto naturale e artificiale cui si integra, unendo a ciò l'impiego di nuovi materiali - il cemento armato di grande spessore e il precompresso - che, attraverso le declinazioni di nuove capacità tecniche,

esprimono i programmi funzionali, adattandosi alle nuove esigenze della produzione edilizia militare⁵. La città portuale di Saint-Nazaire rientrava tra quelle coinvolte nel piano di difesa dell'Atlantic Wall e fu dunque interessata da imponenti opere militari che s'istallarono sul fronte d'acqua del grande bacino portuario. Proprio al margine del centro abitato, la costruzione dell'enorme base sottomarina determinò la demolizione della stazione dei transatlantici e degli altri edifici pubblici e privati, che fino ad allora stabilivano la continuità tra il tessuto urbano, il porto e gli edifici commerciali e crocieristici ad essi connesso. Costruita a più riprese a partire dal '41, la base sottomarina fu in seguito trasformata nel '44 per raggiungere le sue dimensioni finali di m 301 di lunghezza, m 130 di larghezza e m 18 di altezza, occupando così una superficie complessiva di m² 39.000. All'interno dei suoi quattordici alveoli, disposti perpendicolarmente al bordo del bacino, accoglieva venti sottomarini, un binario ferroviario traversante longitudinalmente l'intera base, alcune stazioni di pompaggio, officine di riparazione, uffici, un deposito di carburante, alloggi individuali e collettivi per gli operai, una centrale elettrica e delle piattaforme sul tetto per l'artiglieria contraerea.

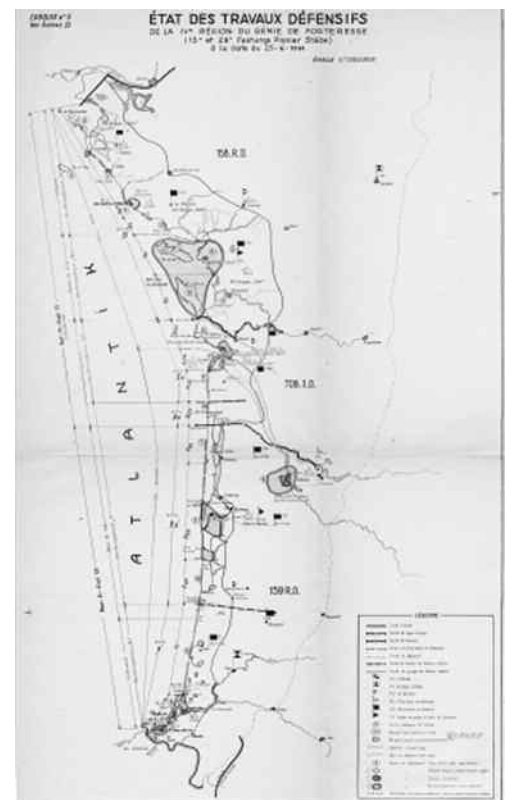
La ricerca di Daniele Voldman mostra che «le costruzioni di queste basi sottomarine si configuravano come delle vere opere urbanistiche che hanno trasformato in maniera permanente il tessuto delle città portuali coinvolte»⁶. A differenza delle città di Lorient, Brest, Bordeaux e La Palice-La Rochelle, ove le basi sottomarine erano collocate distanti dal centro abitato, la base di Saint-Nazaire ha la particolarità di trovarsi invece lungo il fronte d'acqua costruito. Il suo gigantesco volume e la facciata cieca in cemento armato divennero ben presto gli elementi materiali di frattura tra la città e l'acqua, lasciando all'opprimente presenza fisica del manufatto il carico successivo dell'insostenibile eredità simbolica dell'occupazione nazista. Bersaglio principale dei bombardamenti alleati, la base sottomarina ha resistito agli attacchi grazie alla sua costruzione con struttura tipo *Frangost*, concepita per resistere agli attacchi aerei, sovrapponendo spessi blocchi di cemento armato al solaio di copertura. Tuttavia, proprio la collocazione della base lungo il bacino portuale, in prossimità del centro abitato, ha causato i violenti bombardamenti che, pur risparmiando la base, hanno



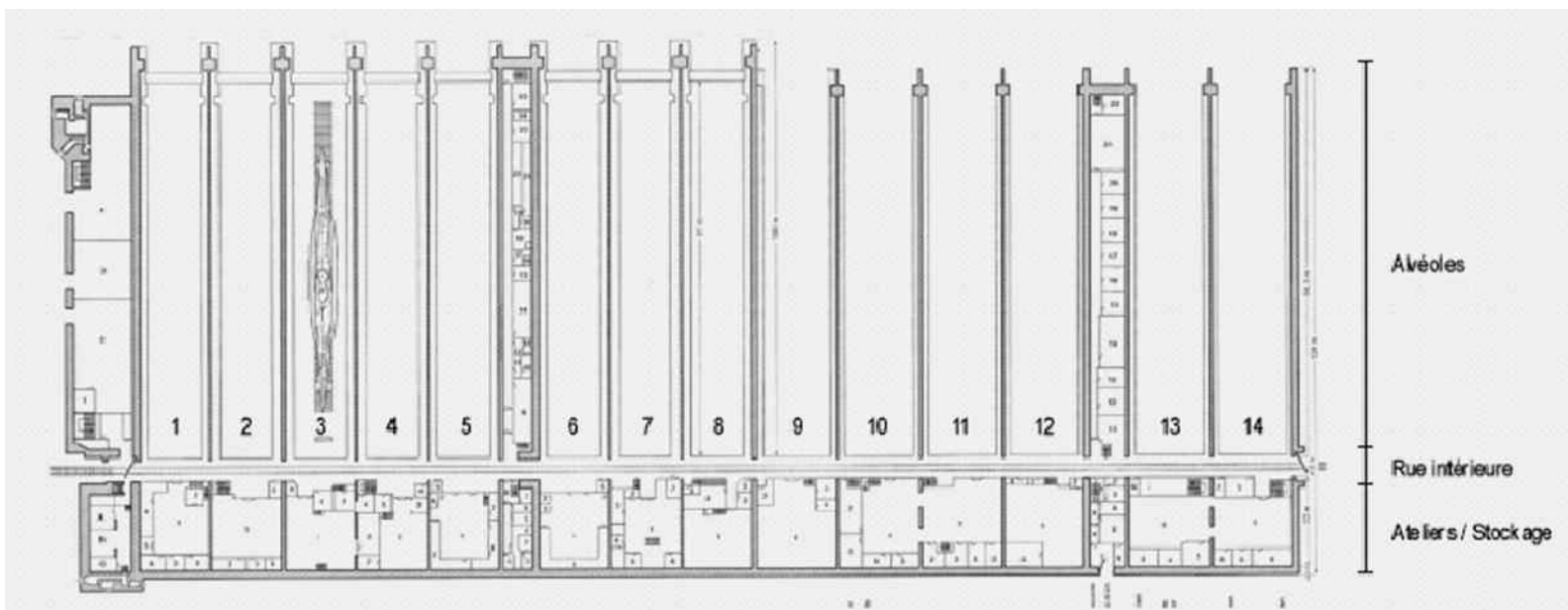
Planimetria del bacino portuale di Saint-Nazaire con la base sottomarina 1946-1947.

invece raso al suolo quasi tutta la città, il fronte mare e il porto mercantile. Saint-Nazaire è stata dunque ricostruita nel dopoguerra, con una trama urbana a larghe vie parallele, separando la zona industriale e portuale (a est) dai quartieri residenziali (a ovest).

A partire dal '43, Noel Le Maresquier, architetto responsabile della ricostruzione di Saint-Nazaire, si ispirerà ai principi della moderna urbanistica per elaborare il piano di ricostruzione della città che, proprio a causa della presenza fisica e simbolica della base sottomarina, distanzia il nuovo centro urbano dall'antico fronte d'acqua, che l'aveva caratterizzato. Nel riaffermare l'abbandono del sito portuario, il piano di ricostruzione di Le Maresquier conferma sia l'impossibilità di integrare la base alla città che la riappropriazione degli spazi portuali destinati all'attracco delle grandi navi da crociera. Per tali ragioni, l'*Avenue de la République*, asse principale del nuovo tracciato urbano sul quale insistono i nuovi isolati urbani, risulta parallelo e



Localizzazione delle fortificazioni dell'Atlantic Wall nella Regione Pays-de-la-Loire, 1946-1947.



La base sottomarina occupa una superficie di m² 39.000 e raggiunge le dimensioni di m 301 di lunghezza, m 130 di larghezza e m 18 di altezza.

distante dalla darsena del porto. Bisognerà attendere l'inizio degli anni '80 per vedere apparire i primi studi e progetti di riqualificazione urbana, indirizzati al tema della ricostruzione del rapporto fra città e porto. In questi stessi anni, la nozione di monumento ha subito alcune mutazioni, soprattutto nel suo apporto alla definizione di patrimonio⁷; il dibattito che impegnerà in questi anni numerosi architetti e specialisti lascerà emergere l'idea che sia possibile conferire agli edifici il ruolo di monumento al di là del loro statuto e degli usi originari.

Negli stessi anni, è stato sperimentato un nuovo approccio al progetto di architettura, attenuandosi l'interesse per la tipologia, come figura di riferimento del progetto, e riconoscendo il potenziale creativo del livello formale proprio di edifici di grandi dimensioni. Tali manufatti, colti alla grande scala, si troverebbero in relazione al territorio al punto da divenire essi stessi degli elementi territoriali. Definiti attraverso manipolazioni, inserzioni, ibridazioni, questi grandi edifici si proponevano di integrare programmi molto differenti e di assimilare alcuni elementi provenienti dal sito. Tra questi ritroviamo anche i gran-

di edifici bellici che, pur se definiti da Paul Virilio come «monumenti funerari del sogno tedesco»⁸, non mostrano le caratteristiche specifiche delle architetture monumentali nel senso classico del termine (uso pubblico, indentificazione di valori positivi della comunità, rapporto strutturante con lo spazio pubblico di riferimento). È quindi a causa delle loro dimensioni e della loro morfologia che l'architettura ha potuto generare un cambiamento radicale nell'uso e nell'immagine di tali edifici, modificandone il ruolo e consentendo una rinnovata trasmissione alle future generazioni.

A partire dalla volontà della città di diversificare la propria struttura economica, investendo sullo sviluppo delle funzioni terziarie, turistiche e culturali, la base sottomarina si è mostrata capace di divenire - letteralmente - un'infrastruttura culturale, luogo capace di accogliere attività e servizi alla scala urbana e a quella del territorio metropolitano. Attraverso le trasformazioni in corso, questo edificio è divenuto il progetto emblematico di Saint-Nazaire, capace di mostrare la volontà nel cambiamento dell'immagine e della memoria della città e l'impegno della municipalità nell'azione di rinnovamento urbano [RL].

Dalla città all'acqua - Il complesso programma di operazioni urbane e strategiche, avviate dalla municipalità di Saint-Nazaire a partire dagli anni '80, nell'ambito del rinnovamento delle relazioni città-porto, si trova alla convergenza dei fattori richiamati fin qui. Parallelamente, per quanto riguarda la trasformazione del territorio intorno a Saint-Nazaire, si assiste in questi anni all'inversione degli orientamenti urbani sul fronte d'acqua, diventato quest'ultimo un tema unificante, come si vedrà nel seguito. Molti successivi elementi sono stati predisposti per realizzare le operazioni; in ordine cronologico ricordiamo il *Plan de Référence*, elaborato nel 1983 per il rinnovamento del centro urbano, e il documento di inquadramento strategico elaborato nel 1991 al fine di unificare i cinque *Piani di Occupazione del Suolo (POS)* già esistenti.

I primi interventi nel centro di St. Nazaire si datano a partire dagli anni '80, con il progetto *Centre République* e con il centro commerciale *Le Paquebot*. Negli anni '90 ha avuto inizio il complesso processo di riavvicinamento della città all'acqua e la ridinamizzazione delle aree



Volumetria della base sottomarina allo stato attuale.



Foto aerea di Saint-Nazaire e della base dopo i bombardamenti aerei, 1946.

Tetto della base sottomarina con struttura in blocchi di cemento armato tipo Frangost.

portuali adiacenti alla base sottomarina, per la quale negli stessi anni è giunto il riconoscimento come bene patrimoniale. Alcuni concorsi internazionali, relativi al sito portuario banditi tra il '94 e il '96, si aggiungeranno a tali documenti di studi e di programmazione. Nel '97 la municipalità costituisce una Società di Economia Mista Anonima, la *SIREN (Società per le Iniziative della Regione di Saint-Nazaire)*, presieduta dal Sindaco Joel Batteux insieme ad altri partners dello sviluppo locale, che ha la missione di eseguire le operazioni programmate attraverso quattro obiettivi guida: diversificare l'economia, accrescere le ricadute finanziarie sul commercio locale, ampliare l'occupazione, incrementare l'attrazione e valorizzare l'immagine della città. La nuova politica urbana di questi anni ha dunque riconosciuto nella saturazione e nella costruzione della città su se stessa il principio della rigenerazione urbana, avviando un programma di trasformazioni capace di guidare, a breve, medio e lungo termine l'estensione della trama urbana fino al suo porto. La dimensione concreta dell'intervento sulla città è data dall'elaborazione del primo progetto *Ville-Port*, affidata all'architetto spagnolo Manuel de Solà-Morales. Concepito e strutturato intorno alle qualità ambientali e paesaggistiche delle infrastrutture portuali di Saint-Nazaire, il progetto era volto a rilanciarne l'immagine, trasformando la base sottomarina in motore della rigenerazione urbana.

Questo progetto ridisegna lo spazio pubblico intorno alla base fondandosi sull'integrazione di due principi fondamentali: il primo mira a recuperare il rapporto fra la città e il porto attraverso la costruzione di nuovi spazi pubblici tra il centro urbano e la darsena (una strada pedonale, nuovi servizi); il secondo mira a riattivare delle relazioni di uso e di costruzione identitaria fra gli abitanti e l'acqua, riconoscendo un ruolo trainante alla base sottomarina. Dal '98, il progetto della *Ville-Port* è entrato nella fase operativa contribuendo a definire un progetto urbano e architettonico di grande entità. L'avvio di tale trasformazione è stato caratterizzato dalla delimitazione di un'area estesa circa 15 ha, destinata a interventi prioritari. Ciò ha dato inizio all'elaborazione di un progetto di salvaguardia finalizzato alla tutela e alla valorizza-

zione della base. Il progetto Solà-Morales elude l'ipotesi, sostenuta da molti, di demolire la base, operazione onerosa e difficile da realizzare, proponendo invece che l'edificio diventi il supporto principale su cui impiantare nuove attività fino ad allora inesistenti: un *Ecomuseo*, un ufficio turistico, un ristorante con bar annesso, un negozio di *souvenirs* [RL].

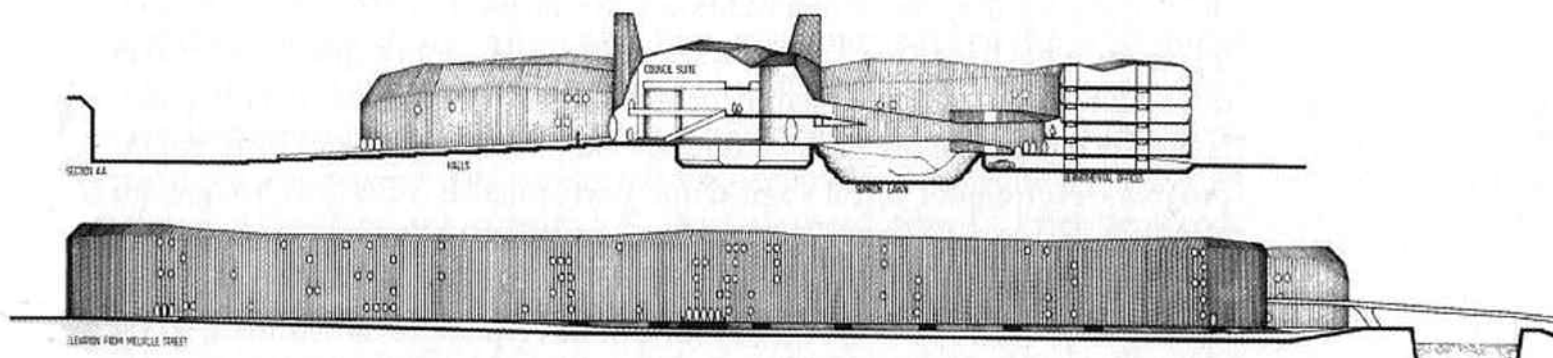
Riprogettare il bunker - Tale principale obiettivo della strategia urbana intrapresa a Saint-Nazaire farà della base - e dello spazio pubblico circostante - un monumento; a partire da tali riflessioni, è stato possibile affermare un nuovo rapporto privilegiato della città con l'edificio bellico, attraverso la sua trasformazione in luogo destinato agli eventi culturali, spesso a carattere effimero. Tra le principali modifiche dell'edificio, l'apertura verso la città del fronte originariamente cieco è stata effettuata attraverso la riconversione dei primi quattro alveoli della base sottomarina. La superficie ottenuta, di circa m² 3.500, è stata destinata a un nuovo servizio pubblico: l'*Ecomusée de l'Escale Atlantique*, che presenta un'esposizione tematica permanente sulla storia dei cantieri navali e dei transatlantici. Per meglio sottolineare l'inversione di orientamento della città, che si apre di nuovo verso il mare, la seconda modifica principale della base è consistita nel costruire una rampa che conduce a un nuovo belvedere panoramico sul tetto, verso la città e il paesaggio portuario.

Il progetto di Solà-Morales, così, trasforma la base in un luogo strategico e simbolico, i cui principi progettuali potranno essere integrati da operazioni successive. Difatti, tali interventi operano una sostanziale disarticolazione del bunker tedesco, introducendo una diversificazione tra alveoli aperti e chiusi che accentua la flessibilità degli usi possibili per l'edificio, i modi e i tempi relativi alla sua fruizione. Tale operazione altera il significato fisico e simbolico della base, agisce sul suo corpo costruito, trasformandola in una struttura permanente a grande scala, capace di accogliere altri elementi, temporanei e a scala minore, che potranno impiantarvisi. La modalità grammaticale che definisce questo progetto ricorda, evidentemente, quello delle megastrutture. Così, a pro-

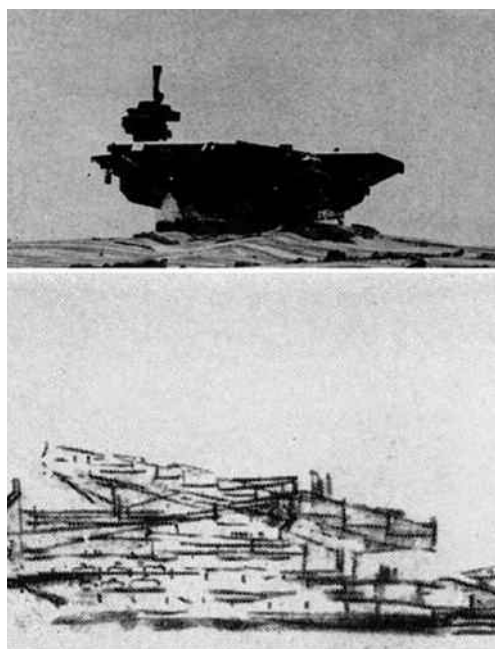
posito del programma dell'edificio, Solà-Morales evoca «una densità diffusa di funzioni sovrapposte, limiti non nettamente precisati in cui prevalgono il vuoto e il livello del suolo, la sensazione di trovarsi in uno spazio eccessivo e poco definito sono da accettare e da apprezzare, costituendo esattamente il carattere del luogo»⁹. Tali riflessioni riprendono in più punti alcune tra le ipotesi degli anni '70, periodo in cui l'architettura comincia a immaginarsi «indeterminata e informale», in cui «ogni elemento vale l'altro», ponendo così le basi di quell'*indefinitezza programmatica* praticata oggi in molta architettura contemporanea¹⁰. Infatti, gli interventi seguiti al progetto di Solà-Morales cercano di assumere le indicazioni implicite del suo progetto integrandone i principi. Così, alcuni eventi temporanei organizzati in prossimità della base hanno contribuito a costruire un nuovo immaginario portuale, contribuendo in questo modo a definire un livello simbolico e identitario inatteso per questo luogo, fonte di future operazioni urbane e architettoniche.

Tra il '90 e il '91, la *Nuit des docks*¹¹, sistema d'illuminazione notturna del porto, opera dell'artista Yann Kersalé, è stata inaugurata durante le *Fêtes de la mer* (oggi divenute *les Escales*), contribuendo a costruire un nuovo immaginario e incoraggiando la comunità a rinnovare la relazione con questo luogo, a lungo simbolo dell'occupazione tedesca, e in seguito della crisi dei cantieri navali.

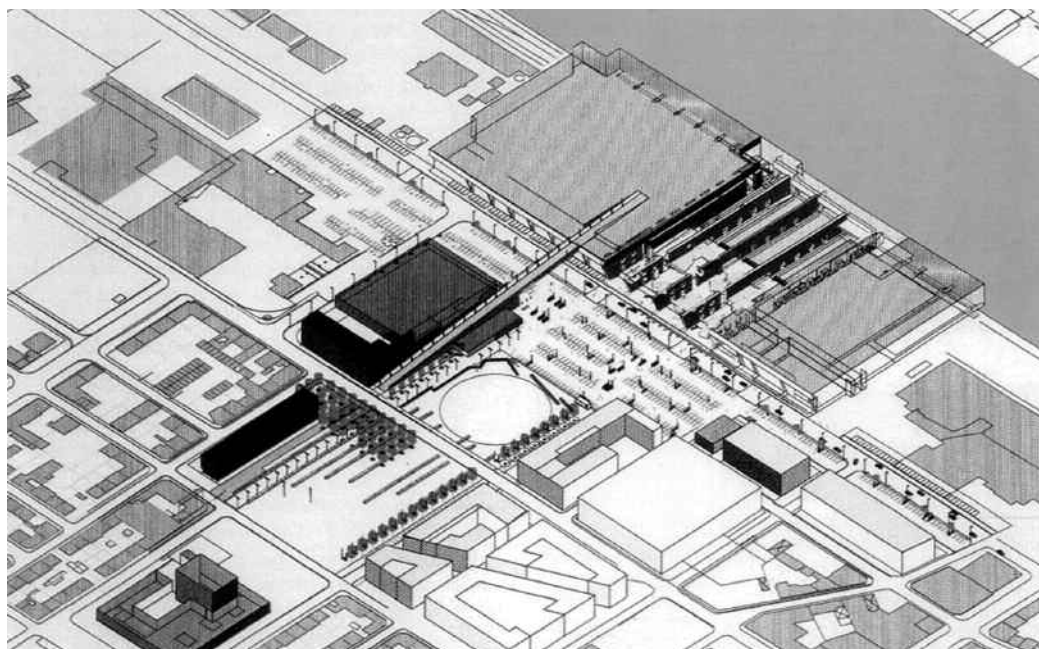
Nel 2007, gli architetti-urbanisti LIN (Finn Geipel e Giulia Andì), vincitori di un Concorso Internazionale, sono stati incaricati di continuare le operazioni di trasformazione del bunker. L'intervento è stato indirizzato a riconvertire in strada interna l'antico tracciato della ferrovia, che attraversava longitudinalmente l'intera base assicurando il trasporto delle parti meccaniche dei sottomarini; ha inoltre previsto un complesso intervento sugli alveoli 13 e 14, ultimi dei 6 alveoli di attracco dotati di una vasca interna, trasformati per ospitare due strutture culturali: il *LIFE (Luogo Internazionale delle Forme Emergenti)* e il *VIP (Luogo dedicato alle musiche contemporanee)*. Il *LIFE* è un grande spazio unico attrezzato con una scenografia minimale, che si trova alla quota del piano dell'acqua della vasca interna, potendosi



Progetto presentato al concorso del Lincoln Civic Center; arch. P. Cook e D. Greene, 1961.



Progetto Aircraft-Carrier-City Enterprise, arch. Hans Hollein, 1964.



Assonometria del progetto Ville-Port, arch. Manuel de Solà-Morales, 1994-1996.

dunque aprire direttamente verso il bacino portuale attraverso una grande porta a fisarmonica. Il *VIP* occupa uno dei volumi interni della base e accoglie un'aula da 600 posti. Al volume cubico e grezzo dell'aula è associata un'esile struttura metallica che ospita un bar, degli spogliatoi e il centro di documentazione musicale¹². Si tratta dunque di un progetto che integra le nuove trasformazioni alla presistenza e si riferisce interamente ai caratteri principali dell'antica base, già evidenziati dal progetto di Solà-Morales: «la natura rudimentale e intensa dell'esistente è prorogata da installazioni elementari di un ordine diverso»¹³. Tramite strutture leggere e temporanee in ferro e vetro sono stati dunque realizzati i grandi spazi di oltre m² 1.600 destinati alla creazione, sperimentazione e presentazione di nuove forme artistiche e musicali contemporanee e, con essi, anche un centro di documentazione e uno studio di registrazione e di produzione musicale. Sovrapposti su più livelli, gli spazi comuni sono connessi ai percorsi verticali che conducono sul tetto dove si trova una cupola geodetica che ospita il *Padiglione del belvedere*.

Questa architettura, dall'approccio interpretativo, di recupero, di valorizzazione e anche di alterazione, ha innescato una profonda trasformazione della percezione di questo oppri-

mente manufatto bellico nell'immaginario collettivo degli abitanti, rinnovando il rapporto della città con l'acqua.

A partire da tali trasformazioni, Saint-Nazaire è diventato un luogo di attrazione turistica e culturale. La base è stata, per esempio, una delle tappe del percorso artistico e festivo della seconda edizione della Biennale d'Arte Contemporanea *Estuaire 2009*. In questo stesso contesto, dal 2009 al 2011, il paesaggista Gilles Clément ha avviato la costruzione di tre giardini pubblici sul tetto della base, un progetto evolutivo in cui la natura compone «luoghi di resistenza», attraverso il ricorso a varietà di specie, appartenenti in parte al territorio dell'Estuario su cui sorge Saint-Nazaire, in parte a territori simili per clima, in parte a specie compatibili con il limitato terreno contenuto e appoggiato sulla copertura della base.

Il primo giardino, detto «*Jardin du tiers paysage*», rievoca la più recente ricerca di Gilles Clément, focalizzata su «l'insieme dei luoghi abbandonati dall'uomo»¹⁴; qui Clément ha previsto la piantumazione di 107 pioppi sul tetto della base, all'interno degli interstizi tra le travi di cemento armato delle camere di scoppio delle bombe. Il fogliame tremulo dei pioppi, sempre mosso dal vento e visibile anche dal basso della città, emerge sul tetto del bunker e

lo trasforma in un giardino. La parte centrale della base, rimasta incompiuta ancor prima dei bombardamenti alleati, definita dalla prospettiva - su entrambi i lati - dell'infilata delle porte delle camere di scoppio, ospita a partire dal 2010 il «*Jardin des orpins et des graminées*». Lo scavo rettangolare sul tetto vicino al *Padiglione del belvedere* sarà, infine, il luogo della costruzione spontanea del terzo giardino, il «*Jardin des étiquettes*», creato dalle specie che vi giungeranno portate dal vento o dagli uccelli, e che vi saranno riunite, identificate ed etichettate [ZT].

La ricomposizione del territorio metropolitano di Nantes-Saint-Nazaire - Per meglio inquadrare la natura della rigenerazione urbana di Saint-Nazaire, è opportuno associare il senso di quelle operazioni urbane alle altre, analoghe, realizzate nella vicina *Ile de Nantes* e coglierle insieme attraverso il tema comune della ricomposizione del territorio metropolitano¹⁵. Se da un lato l'esperienza isolata di Saint-Nazaire mostra come operare, in un arco di vent'anni, la transizione da una condizione di città portuale e industriale in dismissione a quella di città costiera con un alto potenziale turistico, dall'altro lato, guardare alla prossimità con Nantes determina l'evoluzione delle dina-

miche territoriali, attraverso il progetto comune di un'area metropolitana di circa 800.000 ab., la quinta in Francia per incidenza demografica, che raggiunge quasi un milione di abitanti se si tiene conto delle zone costiere lungo il perimetro dell'estuario della Loira. Costruita intorno al fiume, fondata sull'identità e sulla leggibilità del suo tracciato, che attraversa prima Saint-Nazaire e raggiunge poi Nantes con il suo estuario, l'area metropolitana fonda le sue politiche in particolare sulla riqualificazione del territorio industriale e portuale e sul ruolo strategico attribuito allo spazio pubblico¹⁶.

Tra gli obiettivi in comune ai progetti *Ville-Port* e *Ile de Nantes* ritroviamo la volontà di «faire la ville» e di «relazionare nuovamente la città con l'acqua», attraverso una strategia che mira a combinare le attività di svago e turismo a quelle culturali, trascrivendole sul ridisegno dello spazio pubblico.

Il progetto *Ville-Port* di Saint-Nazaire negli ultimi anni ha determinato uno sviluppo significativo in diversi ambiti (sociale, economico e urbano) e assume un ruolo rilevante per il destino di questa città nell'ottica di un'area metropolitana bipolare. La convergenza di nuove questioni urbane, dalla deindustrializzazione al potenziale di trasformazione delle aree portuali, ha dunque permesso un'accelerazione delle scelte capaci di individuare il carattere per l'intervento lungo l'area portuale limitrofa alla base sottomarina. Scommettendo sulla riappropriazione della base e dello spazio pubblico, il Sindaco ha designato tale luogo marginale come il centro delle attività, capace di attrarre in futuro abitanti e visitatori e di proporre un'identità rinnovata alla città.

In maniera analoga nell'*Ile de Nantes*, il paesaggista Alexandre Chemetoff¹⁷, ha elaborato un progetto di trasformazione e costruzione con un sistema di spazi pubblici che, aperti verso il fiume, costruiscono una nuova identità geografica del luogo. Nell'*Ile de Nantes*, tale estesa concatenazione di spazi aperti lungo la riva, destinati alle passeggiate e altre attività ricreative libere, bilancia il ruolo che gli spazi pubblici assumono a Saint-Nazaire, fissando le modalità di relazione degli edifici per servizi - e tra questi anche la base sottomarina - nel tessuto urbano della cittadina. Si tratta di due grandi progetti urbani che, al di là delle loro specificità, hanno l'ambizione comune di restituire una centralità a luoghi dismessi o abbandonati, attraverso una combinazione di usi e attività sulla base di obiettivi condivisi che mirano al rinnovato rapporto con l'acqua e si fondano sull'idea di riuso e trasformazione, piuttosto che sul principio della *tabula rasa*.

Negli ultimi venti anni, l'area metropolitana Nantes-Saint-Nazaire ha quindi definito luoghi, tempi e spazi destinati alle trasformazioni, che hanno permesso di elaborare un Progetto strategico di sviluppo comune, approvato nel 2007, che definisce i nuovi orientamenti e che s'indirizza verso la costruzione di una *Éco-Metropole*, così come risulta dagli elaborati dello *Schéma de Cohérence Territoriale (SCOT)*. Si tratta di un documento strategico condiviso che coinvolge cinque municipalità vicine e si pone come strumento essenziale per la programmazione e il



Viste del progetto *Ville-Port*, arch. Manuel de Solà-Morales, 1994-1996.

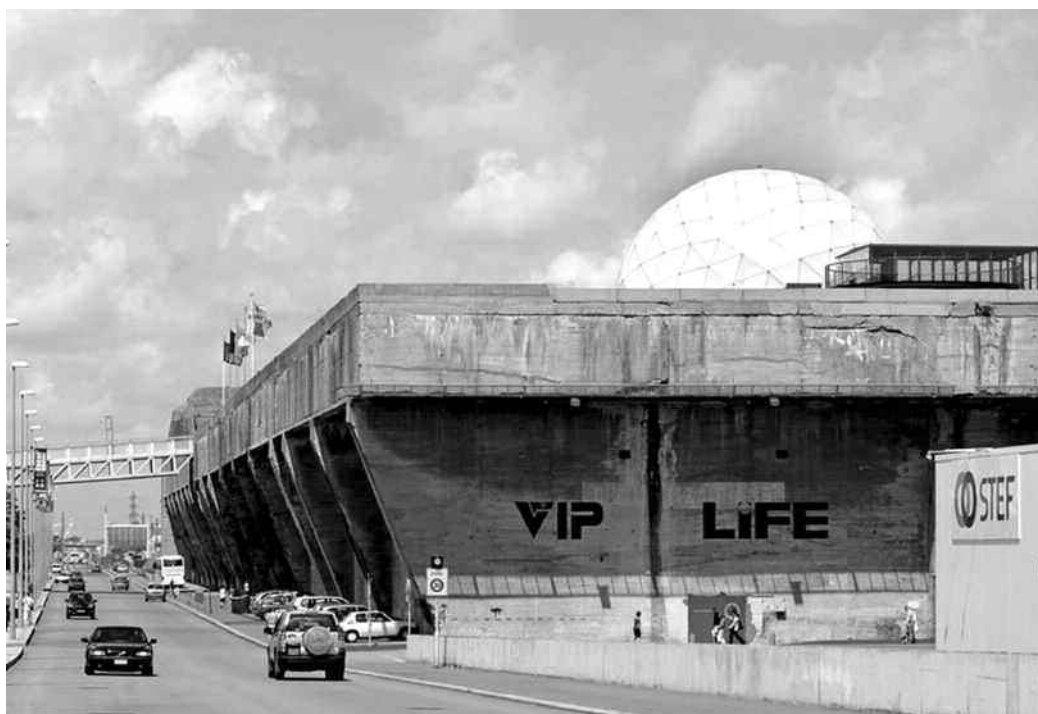


Foto aerea della rampa di accesso al piano di copertura della base sottomarina.

controllo del territorio. Gli obiettivi di densificazione, di costruzione, di riuso dell'esistente, d'integrazione sociale e di valorizzazione dell'ambiente urbano e naturale risultano convergere con quelli adottati per l'*Ile de Nantes* e previsti per il seguito del progetto *Ville-Port*. L'introduzione dei temi, legati allo sviluppo sostenibile e ambientale, collocano questa porzione di costa atlantica fra quelle dichiarate d'interesse nazionale. Già nel dossier di candidatura del progetto *Éco-Metropole* l'area metropolitana di Nantes-Saint-Nazaire è presentata come uno dei pochi esempi in Francia di area metropolitana a due teste e, più in generale, con una strategia di sviluppo a scala territoriale¹⁸. Tale strategia si definisce sia con specifiche operazioni architettoniche, sia con il forte investimento pubblico (circa 70 milioni di euro soltanto per la prima fase del progetto), che conferma il grande consenso politico ed economico raggiunto da queste operazioni.

L'efficacia del primo progetto *Ville-Port* ha posto le condizioni per il suo seguito, da una parte e dall'altra del bacino portuale fino a raggiungere la costa, confermando la posizione strategica di Saint-Nazaire nel territorio costiero dell'Arco Atlantico, nel quale si registra inoltre una crescita demografica senza precedenti. Le operazioni già realizzate hanno costituito il presupposto per lanciare un secondo progetto urbano, *Ville-Port 2*, che programma diciotto nuove operazioni pubbliche e private, da realizzare nei prossimi venti anni. La regia complessiva di tali operazioni, affidate agli architetti Bernardo Secchi e Paola Viganò, conferma e rilancia la designazione culturale della base sottomarina, estendendola inoltre agli altri edifici pubblici circostanti. L'insediamento del Teatro *Le Fanal* nell'edificio dell'antica stazione ferroviaria, la riqualificazione della *Maison du Peuple*, destinata a ospitare le organizzazioni sindacali, lo spostamento dell'*Ecomuseo* sul tetto giardino della base sottomarina e nel quartiere Petit-Maroc, la costruzione di nuovi edifici residenziali multipiano, il tracciato di una strada commerciale con hotel e ristoranti, infine la costruzione di un Centro di Arte Contemporanea vicino al vecchio molo sono tra i nuovi progetti che mirano a connettere le attuali trasformazioni del sito portuale a una nuova piattaforma commerciale, a poche centinaia di metri di distanza.

Per concludere, la rigenerazione urbana di Saint-Nazaire mostra bene come una strategia consapevole delle proprie risorse urbane e patrimoniali possa divenire una possibilità di riscatto per le città piccole e medie che spesso, a causa d'insufficienti sostegni finanziari, non riescono concretamente a realizzare gli interventi programmati. Esistono quindi altre possibilità, come in questo caso, in cui la specificità dei luoghi portuali e la valorizzazione del patrimonio bellico e culturale hanno permesso a Saint-Nazaire di dimostrare che l'identità rinnovata della città può attivare la sua crescita¹⁹. L'esperienza acquisita da Saint-Nazaire mostra «che l'alternativa alla vanificazione delle dinamiche urbane è possibile se i luoghi centrali riescono ad adattarsi alle richieste sociali e ad attirare gli interessi del mercato, basandosi sulla



Trasformazione degli alveoli 13-14 della base, archh. LIN F. Geipel + G. Andi, 2007.



Demolizione del muro di un alveolo della base sottomarina.

qualità; che una volontà politica chiara, ottimista e determinata è un reale dispositivo di crescita; che la fatalità non esiste, purché si resti se stessi, non si seguano altri modelli o destini e non si abbia timore degli esiti spesso incerti dell'azione urbana»²⁰ [ZT].

NOTE

1) Il testo sviluppa parti di un saggio pubblicato sulla rivista InSitu del Ministère de la Culture et de la Communication, Direction Générale des Patrimoines. Cfr. R. LECARDANE, Z. TESORIERE, *Bunker culturel: la régénération du patrimoine militaire urbain à Saint-Nazaire*, "InSitu Revue des patrimoines", 2011, n. 16, <<http://insitu.revues.org/779>>.

2) L'*Atlantic Wall* è oggetto della ricerca internazionale *The Atlantic Wall. Linear Museum*, pubblicata nel sito web e nel catalogo della mostra organizzata nel 2005 pres-

so il Politecnico di Milano. Cfr. C. PRELORENZO, *Le Mur de l'Atlantique dans la modernité*, <<http://www.atlanticwall.polimi.it/>>.

3) Fondata da Fritz Todt e incaricata dai nazisti per costruire opere civili e militari a partire dal 1933, l'*Organizzazione Todt* includeva tra i suoi lavoratori: dipendenti, volontari - tecnici militari e civili - e deportati. Cfr. P. VIRILIO, *Bunker archéologie, étude sur l'espace militaire européennes de la Seconde Guerre mondiale*, Edition Galilée, Parigi 2008, p. 38 (1a edizione 1975).

4) Cfr. J.P. MALLMANN SHOWELL, *Hitler's U-Boat Bases*, Naval Institute Press, Annapolis 2002, p. 5.

5) A tale proposito, è di riferimento la ricerca di Jean-Louis Cohen relativa al contributo della seconda guerra mondiale all'accelerazione della sperimentazione tecnico-costruttiva e ai relativi processi innovativi in architettura. I risultati di tale lavoro sono stati mostrati con l'esposizione *"Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la seconde guerre mondiale"*, il cui catalogo omonimo è edito nel 2011 dal Centre Canadien d'Architecture. Un'importante lacuna è ivi colmata in merito alle moda-



Accesso principale agli alveoli 12 e 14 della base sottomarina.



La sala per concerti Vip per musicisti e artisti locali.



Progetto del Jardin du Tiers Paysage sulla copertura della base sottomarina, paesaggista Gilles Clément, 2009.

lità costruttive dei bunker, affermando che «il trasferimento delle tecniche del cemento armato precompresso verso la Germania resta un episodio assai oscuro della collaborazione tra la Francia di Vichy e l'occupante». Cfr. J.-L. COHEN, *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la seconde guerre mondiale*, Ed. Hazan CCA, Paris 2011, p. 224.

6) Cfr. D. VOLDMAN, "Les villes françaises dans les deux conflits mondiaux 1914-1945," in A. PICON (a cura di), *La ville et la guerre*, Les éditions de l'imprimeur, Besançon 1996, p. 198.

7) Cfr. D. ROUILLARD, *Architecture contemporaine et monuments historiques. Guides des réalisations en France depuis 1980*, Editions Le Moniteur, Paris 2006.

8) L'impatto degli edifici bellici dell'*Atlantic Wall* è stato mostrato dal filosofo Paul Virilio nell'esposizione *Bunker Archéologie*, presentata al Museo des Arts Décoratifs di Parigi (dic. 1975-feb. 1976) e pubblicata con l'omonimo testo. Cfr. P. VIRILIO, op. cit.

9) Cfr. M. DE SOLÀ-MORALES, *City-Port Saint-Nazaire: the Historical Periphery*, in "Aquapolis", 2000, n. 1, pp. 32-37.

10) Cfr. R. BANHAM, *A clip-on architecture*, in "Architectural design", nov. 1965, p. 534.

11) Le installazioni luminose, realizzate nel 1991 dall'artista Yann Kersalé, mostrano un inedito paesaggio notturno dell'area portuale che rivela la natura straordinaria delle infrastrutture e degli edifici. Cfr. A. MASBOUNGI; F. DE GRAVELAINE (a cura di), *Penser la ville par la lumière*, Editions de la Villette, Parigi 2003.

12) Cfr. G. FINN; G. ANDI, *Transformation de la base sous-marine Saint-Nazaire*, <http://www.pavillon-arsenal.com/img/conference/202/cp/PAV_202_CP.pdf>.

13) Cfr. G. FINN; G. ANDI, op. cit.

14) Cfr. G. CLÉMENT, *Manifeste du Tiers paysage*, Jean Michel Place, Parigi 2005 (trad. it. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005).

15) A tale proposito, si può leggere il capitolo "La métropole: vers une stratégie du territoire", in A. MASBOUNGI; F. DE GRAVELAINE (a cura di), *Nantes. La Loire dessine le projet*, Éditions de la Villette, Parigi 2003, pp. 179-191.

16) Cfr. A. MASBOUNGI; F. DE GRAVELAINE (a cura di), op. cit.

17) A tale proposito, è di riferimento il testo di Alexandre Chemetoff pubblicato al termine del suo mandato decennale con la città di Nantes. Cfr. A. CHEMETOFF, *Le Plan-Guide (suites)*, Archibooks, Parigi 2010.

18) La Conferenza del 2008 sui *Projets et gouvernances pour une écometropole* ha dimostrato che l'idea di una Metropoli comune si può attuare, <http://www.nantes-saintnazaire.fr/web/menu_les_conferences_metropolitaines.do>.

19) Cfr. R. LECARDANE, *Saint-Nazaire Ville-Port. Lo spazio pubblico della rigenerazione portuale/Saint-Nazaire Ville-Port. The public space of port regeneration*, in "Portus", maggio 2009, n. 17, pp. 68-73.

20) Cfr. A. MASBOUNGI, *Il processo di produzione in Europa*, in "Urbanistica", gennaio-aprile 2005, n. 126, pp. 15-19.

*Renzo Lecardane è Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Membro del Dipartimento di Architettura, del Laboratoire Infrastructure Architecture et Territoire-Ensa Paris Malaquais, e del Collegio del Dottorato di Ricerca in Architettura, sezione Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura, dell'Università degli Studi di Palermo.

*Zeila Tesoriere è Professore Associato di Composizione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Membro del Dipartimento di Architettura, del Laboratoire Infrastructure, Architecture, Territoire-Ensa Paris Malaquais e del Collegio del Dottorato di Ricerca in Architettura, sezione Progettazione Architettonica, dell'Università degli Studi di Palermo.



INNOVAZIONE, TECNOLOGIA E ARCHITETTURA

Giuseppe De Giovanni*

ABSTRACT - This lecture was recently given at the University of Palermo, as part of a PhD in the Recovery of Ancient Contexts and Innovation in Architecture and was subsequently written as a paper dealing with innovation seen as technical progress or material improvement, with reference to architecture and the specific technological sphere.

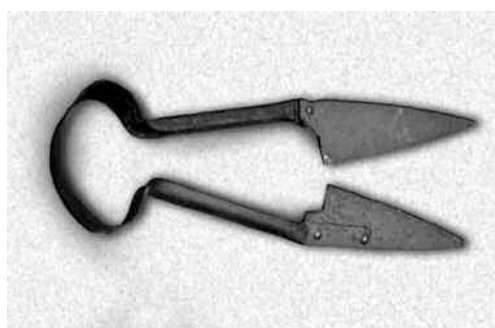
La *Tecnologia* è oggi solo un 'uso'. È questa un'affermazione che probabilmente non sarà condivisa da tutti. Tuttavia è ormai consolidato che, sia nel mondo professionale, sia in quello didattico, è questo il significato che comunemente si attribuisce a tale disciplina. Chi di noi conosce come è fatto o funziona un telecomando, un decoder, una parabola, un portatile o un comunissimo cellulare? Anche in Architettura la *Tecnologia* viene celata o erroneamente manifestata da forme ed effetti speciali e affascinanti, che colpiscono i nostri sensi, allontanandoci dalla comprensione di ciò che viviamo, dello spazio in cui siamo, della materia che tocchiamo. Oggi 'usiamo' la *Tecnologia*, e questa è una realtà che non possiamo negare. L'evoluzione tecnica da una parte è sicuramente un beneficio per noi uomini del nuovo millennio, ma dall'altra non ci permette diversità: o sei al passo con i tempi o sei fuori.

Tuttavia non voglio sembrare catastrofico o pessimista. Nelle mie lezioni all'Università mi piace riportare e trasmettere spesso agli Allievi una citazione del designer milanese Angelo Mangiarotti, più volte enunciata nei vari seminari da lui tenuti in tutto il mondo, che considero illuminante e di aiuto per comprendere quale intimo legame vi sia fra *Architettura* e *Tecnologia*: «Considero culturale ciò che è tecnologico e tecnologico ciò che è culturale». È sicuramente in questo concetto tautologico che risiede l'essenza dell'evoluzione temporale della coscienza tecnologica: da una necessità nasce una innovazione, che si traduce in qualcosa di fisico, di materiale, producendo un avanzamento nella cultura dell'uomo. A suffragare questo concetto mi sembrano esplicative le due riflessioni di Anna Mangiarotti, di seguito riportate: «La conoscenza dell'evoluzione tecnica e dei nuovi materiali viene sempre più a legarsi all'invenzione progettuale». E ancora: «L'innovazione è sempre finalizzata ed è di carattere tecnologico, se si pone lo scopo di realizzare, attraverso un progresso tecnico, un miglioramento materiale e culturale del costruire»¹.

A innescare l'invenzione progettuale e l'innovazione concorre l'intuizione, ovvero risultato ancora in embrione frutto di un processo conoscitivo. Non si può ideare, produrre qualcosa, un'opera, un'architettura veramente innovativa o evolutiva se non si ha profonda conoscenza dei materiali e delle tecniche, di ciò che è disponibili.

le. In caso contrario «il risultato è qualcosa di mediocre», come afferma Theodor Wiesengrund Adorno, e si «estrae dal proprio presunto abisso di profondità soltanto il residuo di formule ormai superate»². Sulla importanza dell'intuizione altri autori hanno espresso ancor prima il loro pensiero, come il fisiologo Claude Bernard, che in relazione alle scienze sperimentali così asseriva: «L'intuizione o sentimento genera l'idea o l'ipotesi sperimentale cioè l'interpretazione anticipata dei fenomeni della natura. Tutta l'iniziativa sperimentale è nell'idea giacché essa sola provoca l'esperienza. La ragione o il ragionamento servono solo a dedurre le conseguenze di questa idea e a sottoporle all'esperienza»³. Il matematico Jules-Henri Poincaré ripeteva quanto affermato dal Bernard circa le scienze sperimentali: «Con la logica si dimostra, ma solo con l'intuizione si inventa [...] La facoltà che ci insegna a vedere è l'intuizione. Senza di essa il geometra sarebbe come uno scrittore forte in grammatica ma privo di idee»⁴; mentre in un altro suo scritto così precisava: «La logica e l'intuizione hanno ciascuna il suo compito. Entrambe sono indispensabili: la logica, che sola può dare la certezza, è lo strumento della dimostrazione: l'intuizione è lo strumento dell'invenzione»⁵. In questo senso, l'intuizione ha più un carattere negativo che positivo e anticipa ciò che non risulta dall'osservazione empirica o non può essere dedotto dalle conoscenze già possedute, lasciando un certo grado di libertà al ricercatore⁶.

Tralascio di addentrarmi nei complicati vicoli della logica perché non di mia competenza, correndo il rischio di non riuscire a dimostrare nulla. In effetti, non voglio convincere nessuno sulla necessità della *Tecnologia*; voglio solo precisare il valore e l'importanza che essa riveste in *Architettura* e nel processo progettuale fin dai primi schizzi che traducono e rendono visibile l'idea in progetto⁷. Ciò nonostante l'evoluzione comporta un continuo cambiamento o meglio desiderio di ricerca per scoprire nuove frontiere, nuove possibilità ed è per questo che è necessario, ogni qual volta che si copie una innovazione, 'trasgredire' in continuazione, 'mettere in errore', come direbbe l'epistemologo Karl Popper, quanto pensato ed elaborato per verificare se vi è ancora la possibilità di un ulteriore passo in avanti, di una nuova evoluzione e innovazione nella nostra ricerca, nel nostro progetto di architettura.



1) La funzione necessaria, la forma ragionata: forbici sarde per tosare gli ovini, esempio di oggetto in cui forma e funzione si compenetrano a vicenda. Lo stesso oggetto è ritrovabile in altri Continenti e in altre epoche senza mai essere esteticamente diverso.

La Tecnologia per me è una scienza, una cultura, un'arte per comprendere cosa c'è dietro alle cose'. Un carter mi nasconde sempre qualcosa: ma cosa? Un controsoffitto è funzionale a se stesso ma è anche un paravento a qualcosa; la carrozzeria di un'automobile nasconde tantissima altra tecnologia. Ma la scoperta di ciò che c'è dietro è anche da intendere nell'intima natura della materia, nelle sue potenzialità, nelle sue particolarità e proprietà che stimolano il 'bra-

vo progettista' a esprimere al massimo la propria creatività. Il progetto di architettura è il risultato di una «tensione dialettica tra mezzi (materiali, tecniche esecutive, forma) e fine (funzione, significati simbolici, contenuti culturali) all'interno dell'opera ed è proprio la carica simbolica e la connotazione culturale a fare dell'architettura una espressione artistica»⁸. Infatti, l'innovazione è spesso determinata dall'utilizzo di 'nuovi materiali' e assistiamo ripetutamente a

una continua modificazione e nascita di nuovi più che di tecniche esecutive.

Solo per fare un esempio, tra i tanti appartenenti alla categoria dei 'nuovi materiali', che sembrano tradire i nostri sensi, possiamo citarne quattro: 1) il *LiTraCon* (*Ligh-Transmitting Concrete*), che ha l'aspetto e la compattezza del calcestruzzo, ma lascia passare la luce e con essa l'immagine grazie a una speciale 'armatura' in fibra di vetro o plastica che può fungere da conduttore di luce sia naturale sia artificiale, che attraversa il blocco illuminandolo, senza alterare le caratteristiche del conglomerato cementizio (5); 2) il *Luminex*®, tessuto luminescente e mutevole, capace di emettere luce propria (non riflessa) dalle varie colorazioni (6); 3) i vetri *elettrocromici*, che variano reversibilmente le proprie proprietà ottiche per effetto di un campo elettrico applicato che produce un passaggio da uno stato trasparente a uno parzialmente riflettente o assorbente e quindi colorato (da un blu intenso ad altri cromatismi); 4) l'*aerogel*® è la sostanza solida e meno densa che si conosca, la più leggera per metro cubo, che ha solo tre volte la densità dell'aria; è composta dal 99,8% di aria e dal 0,2% di diossido di silicio, il principale componente del vetro), è 1000 volte meno densa del vetro e sopporta altissime temperature, risultando un ottimo isolante termico (7).

Quindi, l'innovazione è da ricercare nella materia, anche se molto spesso muta la propria natura e la propria struttura, mettendo in crisi la nostra consolidata conoscenza e i nostri sensi. Di contro, il progetto di architettura è la risposta formale a un atto d'*interpretazione tecnica*, in cui la tecnica costituisce «la sfera in cui si può decidere ciò che va bene e ciò che va male con coerenza [...] Quanto all'obiezione secondo cui la tecnica non sarebbe che un mezzo e soltanto il contenuto il fine, si tratta, come ogni banalità, di una mezza verità: nell'arte, infatti, non c'è contenuto presente senza una mediazione, e la tecnica è appunto la quintessenza di tale mediazione»⁹. Come non dare ragione e non trovarci d'accordo con Adorno?



2) Giovanetto di Mozia, statua in marmo databile al sec. V a.C.: rinvenuta nell'isola punica di Mozia, nella Laguna dello Stagnone di Marsala, testimonia come un materiale pesante come il marmo può restituire l'immagine della leggerezza grazie all'abilità tecnica dello scultore.



3) Angelo Mangiarotti, Chiesa Mater Misericordiae a Baranzate, Milano (1957): architettura della trasparenza e della leggerezza.

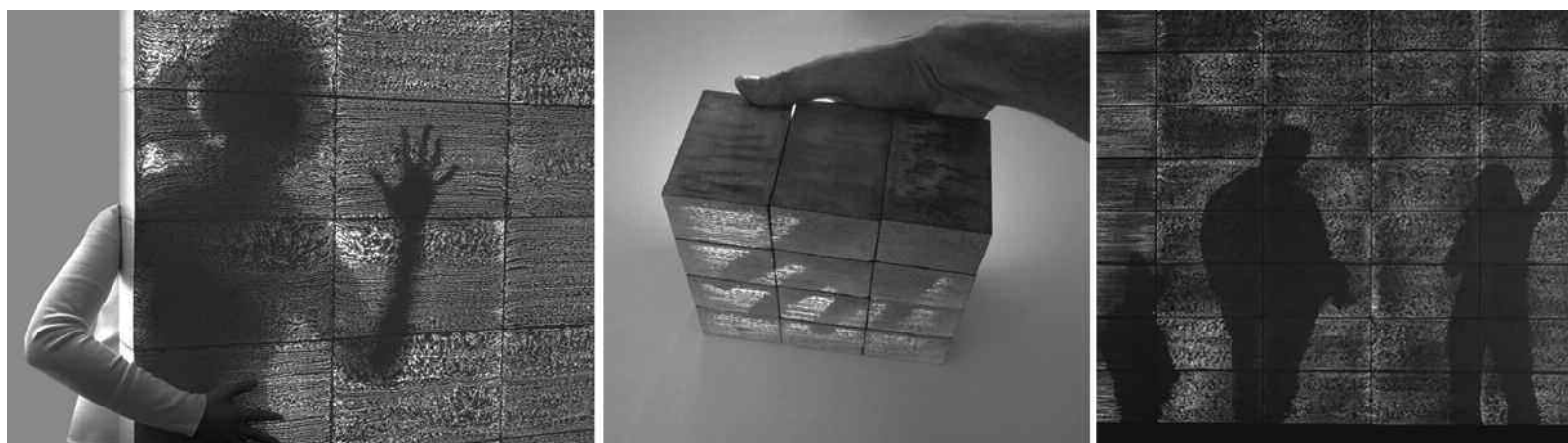


4) Angelo Mangiarotti, vaso in alabastro collezione AXIA, 1983: la conoscenza della materia.

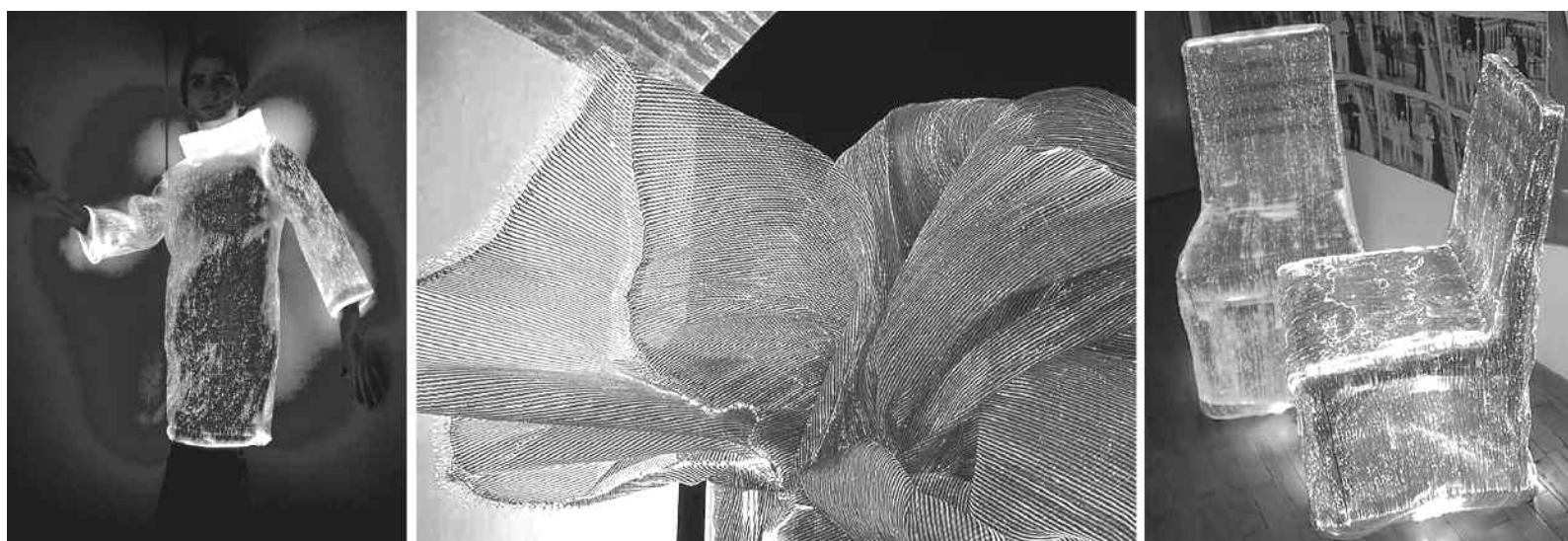
L'interpretazione tecnica è la garanzia per riconoscere un buon professionista. Infatti, il progetto tecnologico è reso tale e valido solo se si progetta un buon particolare e, di conseguenza, il buon architetto progetta sicuramente un buon edificio, un buon oggetto. Ritengo, pertanto, che la cultura del particolare sia importante, in quanto il dettaglio è indispensabile per la concretezza di un'opera e la poetica archi-

tettonica non potrà da sola garantirci la realtà, la vita di un progetto e la sua qualità. Sicuramente l'architettura o il fare architettura deve ritrovare quelle peculiarità per cui è da sempre considerata la disciplina, la cultura della trasformazione. Oggi si demanda ad aziende, a società, a gruppi specializzati lo studio del particolare. Un 'buon architetto' deve conoscere la materia e le sue implicazioni formali, tecnologiche e

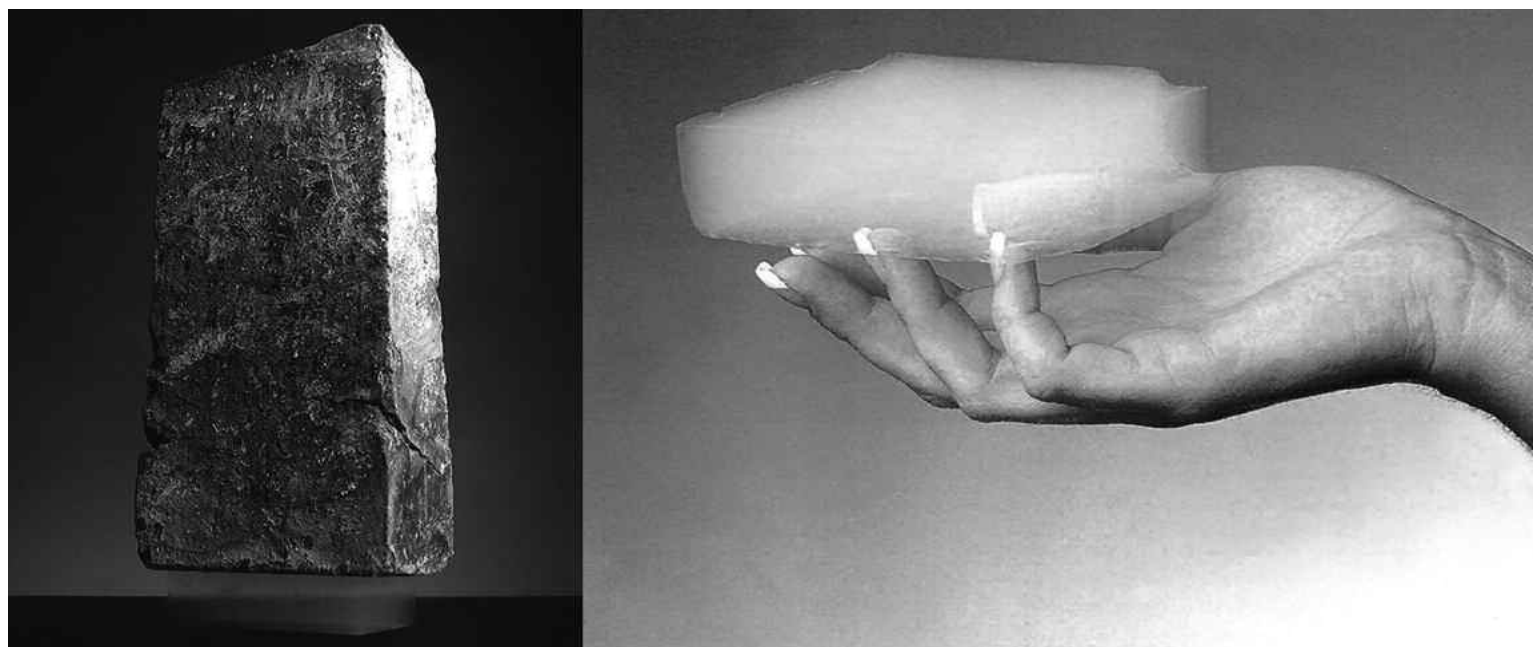
prestazionali senza però farsi soggiogare e prendere la mano. Le sinergie che in questi ultimi decenni si sono innescate fra architetti e studi di progettazione esecutiva non devono creare nei giovani professionisti l'illusione che 'tanto c'è chi farà il particolare, chi saprà quanti e quali materiali adoperare per quel determinato problema di dettaglio'. Questa non è cultura, ma ignoranza.



5) LiTraCon (Ligh-Transmitting Concrete), materia dall'aspetto e dalla compattezza del calcestruzzo, ma che lascia passare la luce e con essa l'immagine.



6) Luminex® è un tessuto luminescente e mutevole, capace di emettere luce propria, non riflessa, dalle varie colorazioni.



7) Aerogel® è la sostanza solida meno densa conosciuta, la più leggera per metro cubo, che ha solo tre volte la densità dell'aria, è 1000 volte meno densa del vetro e sopporta altissime temperature, risultando un ottimo isolante termico.

Questo scritto dedicato alla *Tecnologia* e all'*Innovazione* è anche un pretesto per liberare tali termini dalle false convinzioni che nel tempo si sono create intorno a queste due parole. Tale necessario pretesto ricondurrà la Tecnologia e l'*Innovazione* a una visione più legata al progetto e alla risoluzione di problematiche puramente tecniche. Oltretutto il verbo 'progettare' significa proprio 'gettare avanti', *pro-iacere*, andare avanti nella ricerca, nell'invenzione, nella innovazione. Ma una domanda sorge spontanea: quali sono oggi gli indicatori che un progettista deve soddisfare? I nostri sensi sono sempre più colpiti da architetture che esaltano la grandezza, la leggerezza, la trasparenza, la resistenza, la bellezza, la luce, ecc. Ma altri indicatori da tempo stanno appropriandosi di una grande fetta di protagonismo nel progetto di architettura, come la sostenibilità, l'economicità, la smontabilità, la riciclabilità, ecc. Non si ritrovano più come dominanti o indispensabili quelli che da sempre hanno generato e dato ragione d'essere al progetto di architettura, come la funzionalità, la forma, la razionalità, per citare i più noti. Forse sono solo celati e nascosti dietro ai nuovi protagonisti, ai

'nuovi materiali', ai 'nuovi indicatori'.

Vogliamo, però, tentare una ricucitura fra Architettura e Tecnologia, fra indicatori di nuova generazione e quelli consolidati e appartenenti a scuole di pensiero del passato. Ci aiuterà in questo tentativo l'illustrare e il descrivere alcuni interventi progettuali di un giovane designer austriaco, Walter Klasz, che nella ricerca di nuove espressioni e interpretazioni tecniche e formali indaga su due indicatori molto accattivanti per natura e spirito creativo, quali la *leggerezza* e la *trasparenza*, considerandoli inscindibili nella loro espressione architettonica con la forma, la funzione e la materia di vecchia memoria.

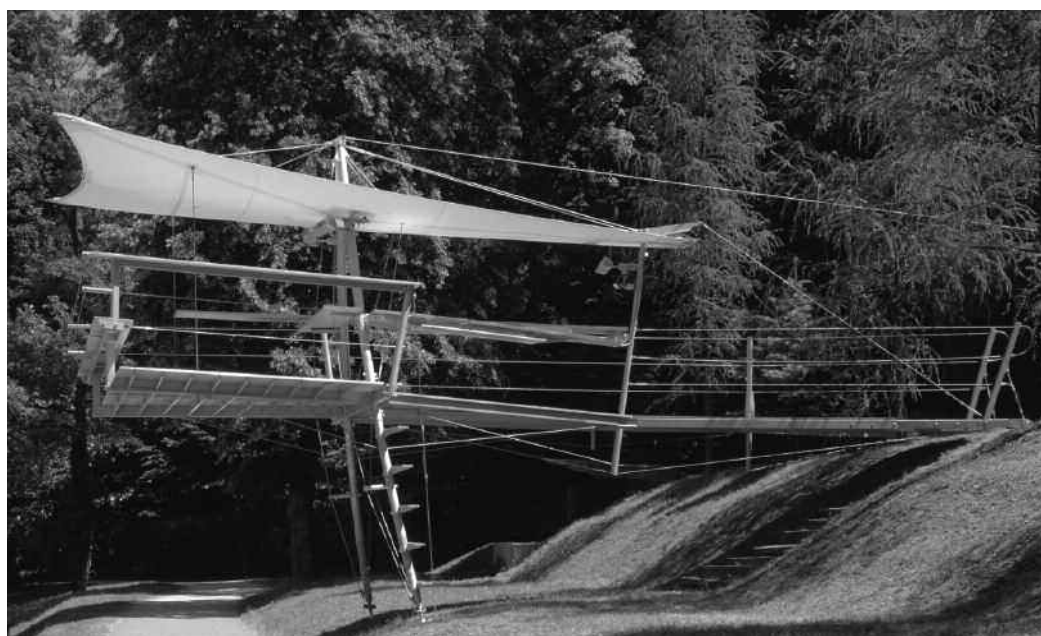
La ricerca della *leggerezza* e della *trasparenza* è stata da sempre uno dei tentativi dell'uomo per superare i limiti della propria condizione. Le Torri di Babele, le Piramidi, i Monumenti Maya e quelli Inca, le Cattedrali Gotiche, la Tour Eiffel, la Sagrada Familia a Barcellona o i grattacieli non sono tutti artifici fisici per "staccarsi dalla terra e avvicinarsi al cielo?". Nel tempo la ricerca di *leggerezza* e di *trasparenza* non è stata solo un'esigenza per un miglioramento del nostro spazio domestico o per

rispondere a necessità di comfort abitativo, ma ha fatto parte di un sistema di valori che, come tale, coinvolge tutto (teatro, letteratura, arte, design, fisica, chimica, medicina, moda, religione, ecc.) nell'intima convinzione di poter stravolgere regole profonde. Oggi, infatti, ci troviamo a percorrere la strada di una nuova interpretazione dei due termini, superando le loro consolidate accezioni e spesso ciò che prima aveva un valore misurabile, perché compreso nei limiti fisici della materia, attualmente rientra in una definizione non più legata ai sensi ma all'immateriale; in particolare, l'Architettura ne viene totalmente colpita, divenendo ancor più leggera e trasparente, quasi smaterializzata per svincolarsi dal suo radicamento a terra, dalla pesantezza e dall'eccesso di forma¹⁰.

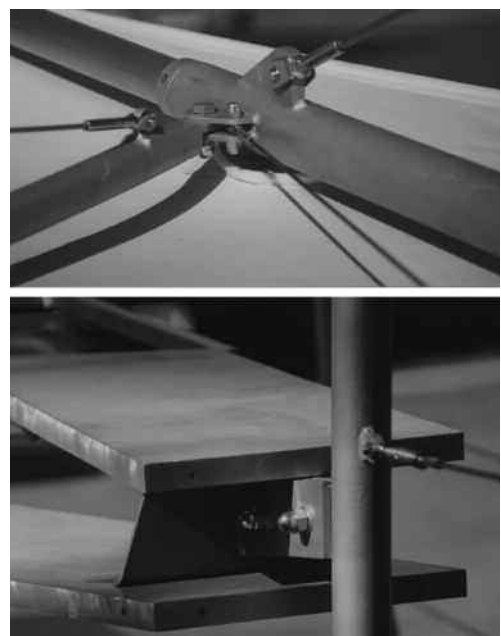
Un comune linguaggio caratterizza i progetti del designer Walter Klasz. Tuttavia non tutti possono definirsi progetti leggeri e trasparenti, anche se è apertamente dichiarata ed evidente la peculiarità di avere poco peso specifico. Sono innanzitutto architetture dove la leggerezza e la trasparenza esprimono il risultato di un dialogo che ha tenuto conto del luogo e delle esigenze del fruitore. Il primo progetto è *Air-Base*, una piattaforma mobile ultraleggera dai dettagli tecnologici completamente visibili (8-10). Lo stesso Klasz precisa che «l'intenzione era di costruire una specie di 'loft da viaggio' che si potesse trasportare facilmente in automobile o in elicottero, e che servisse per eventi all'aperto come concerti, *dj-line*, conferenze stampa e feste». *Air-Base* è un oggetto che può stare su qualsiasi terreno: sospeso sopra un pendio, come quello del Burggarten a Vienna dove la costruzione festeggiò il suo debutto nel 2001; collocato su un terreno estremamente impraticabile come la riva di un fiume, o su un ripido pendio, o perfino su uno scoglio. L'utente può assemblare la piattaforma dove desidera, perché è molto facile da trasportare. In casi estremi le parti possono essere imballate in modo molto compatto - tutto è smontabile e ridotto a componenti di 3 metri - per essere trasportate con un elicottero¹¹.



8) Walter Klasz, Air-Base, post card.



9) Walter Klasz, Air-Base, veduta d'insieme.



10) Walter Klasz, Air-Base, dettagli.

Il secondo progetto è la *Cappella Fraxern*, costruita nella regione austriaca di Vorarlberg (11-13). Posta ad un'altezza di circa tre metri dal suolo, il fedele può accedere all'ambiente rituale tramite una passerella lunga 12 metri. All'interno il richiamo visivo centrale è affidato ad un quadro dell'artista Jutta Kiechl, montato su una struttura in vetro che sembra tenere sospesa l'opera d'arte, vero centro liturgico della Cappella. Allontanandosi con lo sguardo dal quadro, il fedele può vagare attraverso la facciata rivestita con tondi di larice tenuti insieme da cavi in acciaio, mentre la facciata interna in vetro, protegge dal vento e dalle variazioni atmosferiche l'ambiente religioso. Il panorama circostante del Rheintal sono visibili molto chiaramente anche se filtrati dalla facciata, conferendo allo spazio l'interiorità e la spiritualità necessarie, divenendo un tutt'uno con il paesaggio circostante. La Cappella, inoltre, costituisce anche un punto di riferimento e di sosta per accogliere eventuali escursionisti, trasformandosi da luogo di preghiera a luogo per riprendere fiato e riposare.

Air-Base e la *Cappella Fraxern* hanno in comune vari aspetti: la riduzione dei materiali impiegati; la ricerca progettuale e tecnica nella progettazione di elementi non prefiniti, ma realizzati appositamente; l'essere fisicamente sollevate dal terreno; la curiosità che attira l'utente e lo invita a rimanere. Tuttavia, sono progetti che non gridano, stanno semplicemente al loro posto. Walter Klasz, a tal proposito, racconta che dopo lo smontaggio, avvenuto in sole tre ore, di *Air-Base* al Burggarten di Vienna, montata per un evento durato tre giorni, la gente diceva: «Peccato, che non c'è più. Sembra come se mancasse qualcosa nel parco, sebbene non ci sia mai stata prima». Nello stesso tempo i due progetti si differenziano per la loro caratteristica principale di essere l'uno temporaneo e l'altro permanente.

Air-Base è una piattaforma mobile che può assumere diverse funzioni, è montabile e smontabile in poche ore. È stata usata come podio per un evento sportivo e come palco dalla rockstar irlandese Glen Hansard (band-leader dei "The Frames") per un concerto all'aperto. In privato, la *Air-Base* è usata per cerimonie o feste, inserendosi in ambienti naturali dallo scenario accattivante. Nel caso di impiego per feste può sopportare oscilla-

zioni fino ad un massimo di 12 centimetri, come dimostrato dalle verifiche di calcolo statico in rapporto ai pesi dinamici applicati. *Air-Base*, che può ospitare fino a 40 persone, non pesa più di 950 chili, benché il fondo smontabile sia in legno di betulla e non in fibra di carbonio, come proposto da Klasz nel nuovo progetto. In tal caso, la nuova struttura in carbonio dovrebbe pesare solamente 280 chili, consentendo un trasporto ancora più facile.

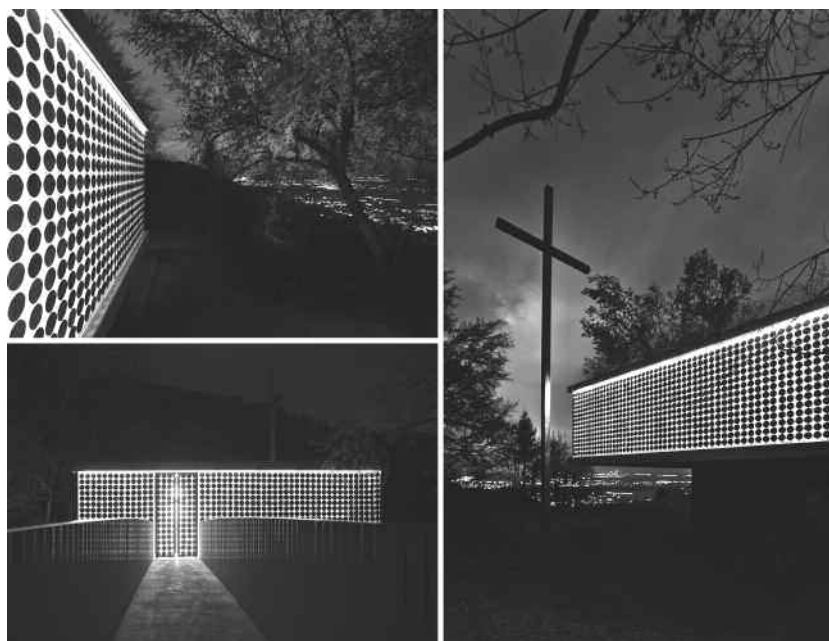
La *Cappella Fraxern* è un'architettura statica, immobile nel bosco sotto il paesino di Fraxern, famoso per le sue ciliegie, quasi nascosta e integrata con il luogo, riconoscibile solo per la presenza di un'altra croce. È una costruzione in cemento armato ad una sola elevazione e sopraelevata rispetto al piano di campagna. L'edificio pesa 108 tonnellate e tuttavia sembra quasi sospeso. La passerella di collegamento ha una struttura in acciaio, mentre il calpestio in lamiera piegata sembra aumentare la sensazione e la ricerca di trasparenza, legando il terreno naturale con la Cappella sopraelevata. Questa in apparenza sembra un corpo estraneo ma nello stesso tempo diviene parte del bosco, irradia tranquillità e si colloca sul terreno in

modo dinamico, offre protezione, ma non costrizione, porta il fedele-visitatore all'altezza dei nidi degli uccelli, sembra sospesa ma non lontana.

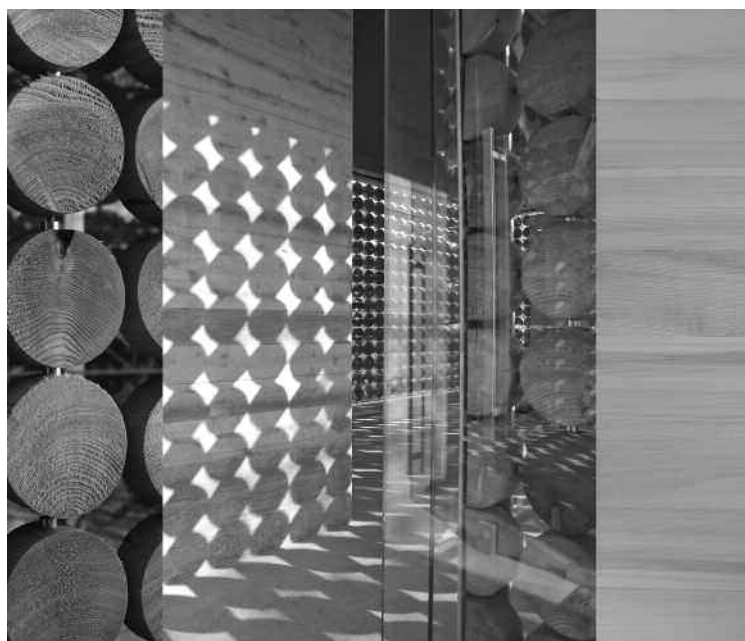
Il lavoro su edifici rituali costituisce un interesse notevole dello Studio Klaszkleberger, fondato dall'architetto Walter Klasz e dal suo partner Georg Kleeberger, ma elabora anche progetti di varia natura che vanno dall'arte, all'architettura, allo sviluppo di prodotti e al design. Attualmente tra le ricerche più interessanti lo studio ha realizzato una canoa speciale, il *Backyak* (una via di mezzo fra un kayak e una barca), che è la più leggera e smontabile del mondo. La ricerca del giovane architetto austriaco, inoltre, in questi ultimi anni ha avuto modo di esprimersi e di sperimentare nuove proposte collaborando a Monaco presso la Technische Universität München, TUM, con il Prof. Richard Horden (ex-partner di Norman Foster), che lo ha voluto come assistente e docente; anche in Sicilia è stato invitato nel 2009 dal sottoscritto presso la Facoltà di Architettura di Agrigento per gestire un Workshop di progettazione sulla ricerca di innovazioni tecnologiche da adottare per un contesto antico particolare e unico come l'area archeologica della Valle dei Templi.



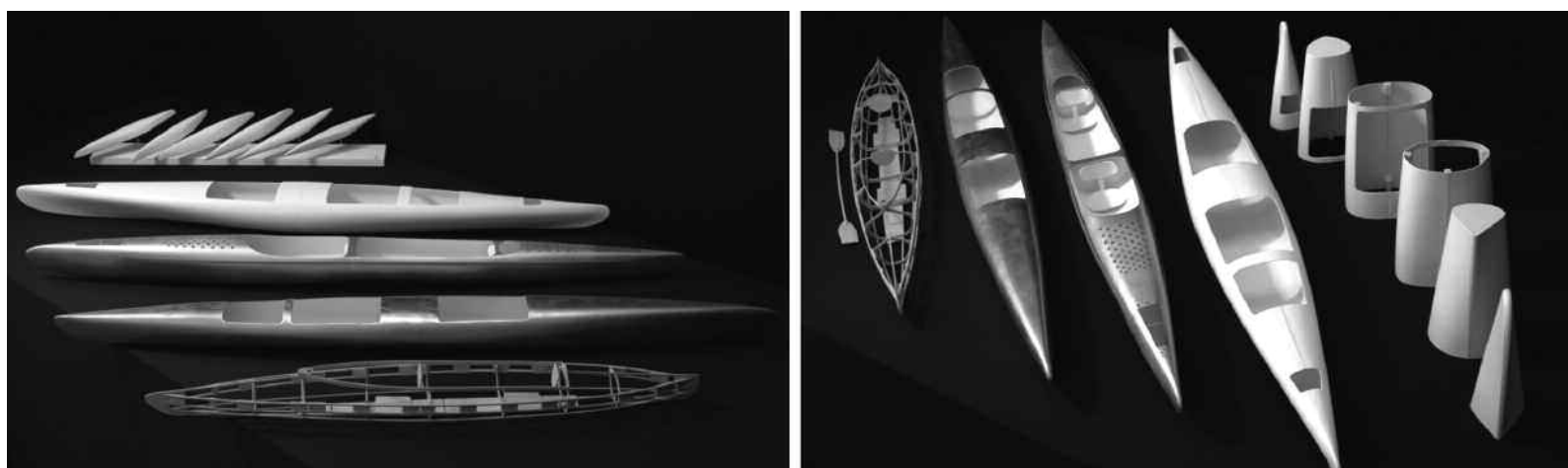
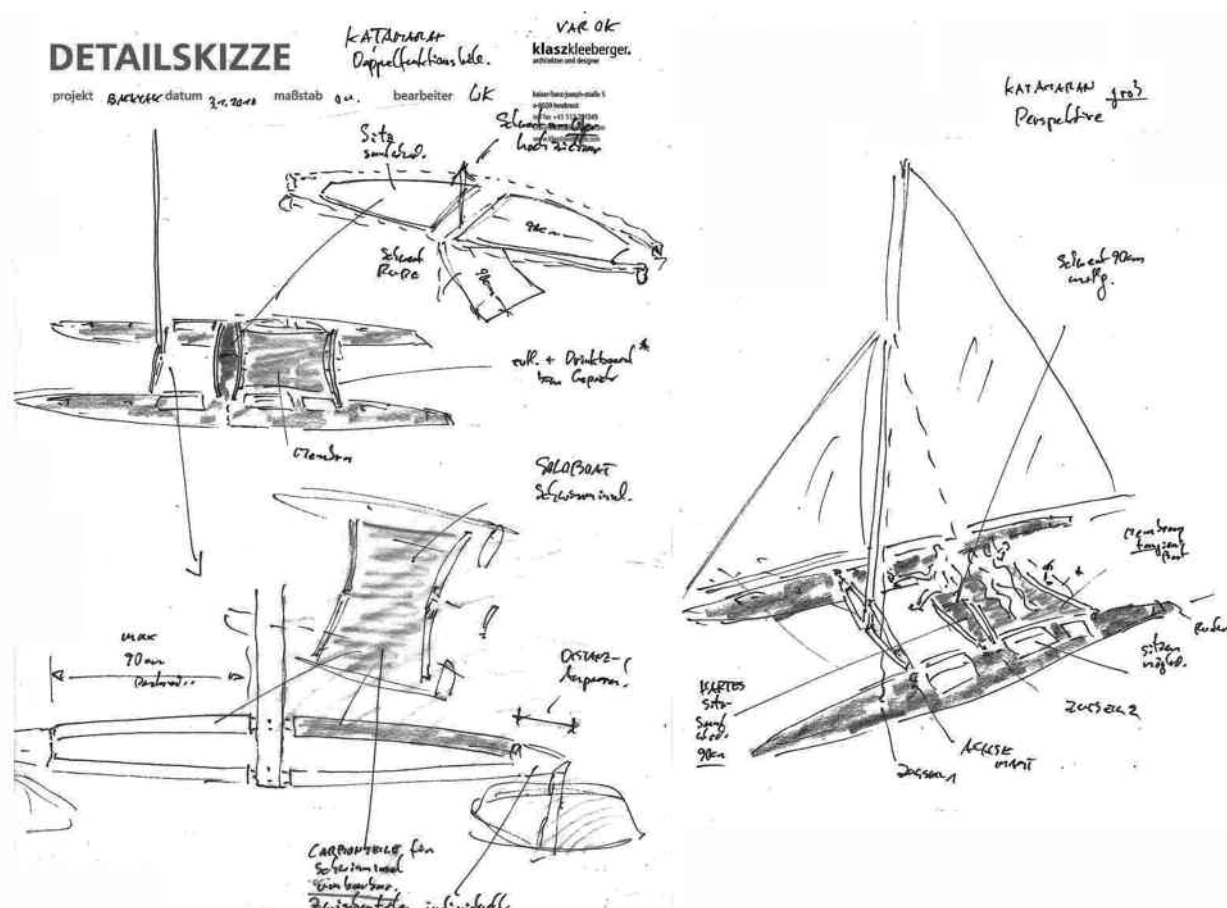
11) Walter Klasz, Cappella Fraxern, vedute esterne.



12) Walter Klasz, Cappella Fraxern, vedute notturne.



13) Walter Klasz, Cappella Fraxern, dettagli materici.



14) Walter Klasz, Backyak, schizzi e modello di studio.

SCHEDE TECNICHE

AIR BASE

Progettazione: architetto Walter Klasz. 2000 Tesi di Laurea brevettata presso la Technische Universität Wien (TUM).

Produzione: primavera 2001.

Peso: 950 chilogrammi.

Struttura: D.I. Klaus Petraschka, Vienna www.kppk.at.

Componenti metallici: Kusolitsch Aluminium und Stahlkonstruktionen GmbH.

Costruzione: profili in acciaio.

Costruzione del calpestio: legno compensato di betulla con profili in alluminio.

Superficie antiscivolo: lacca e sabbia, cavi d'acciaio inossidabili della ditta Wüstner.

Tetto: materiale per vele della ditta Hiess, Vienna.

CAPPELLA FRAXERN

Progettazione: Studio Klaszkleeberger, architekten und designer: Arch. Walter Klasz e Arch. Georg Kleeberger; 2006 colloqui preliminari e schizzi di progettazione; 2009 piano di realizzazione.

Realizzazione: primavera 2009/2010.

Peso: 108 tonnellate.

Struttura: Ingenieurbüro Dipl., Ing. Paul Frick, Rankweil
Ditta costruttrice: Wilhelm+Mayer Bau GmbH.

Cavi d'acciaio: Seilerei Wüstner.

Vetro: MGT Mayer Glastechnik GmbH.

Costruzione: cemento armato; superfici verticali rivestite con assi ruvide d'abete; superfici orizzontali sabbiare; passerella in lamiera d'acciaio piegata e saldata; cavi d'acciaio inossidabili, installati tra soffitto e pavimento; 2112 tondi in legno di larice, spessore cm 6, diametro cm 16; tetto in cemento impermeabilizzato con Congard-Ispopaint nordig.

NOTE

1) Cfr. di A. MANGIAROTTI, *Frammenti di coscienza tecnica*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 71, 74

2) T. W. ADORNO, *Parva Aesthetica, Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 104-105.

3) C. BERNARD, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865, I, 2, § 2, éditions Garnier-Flammarion, Paris 1966.

4) J.-H. POINCARÉ, *Science et méthode*, 1909, p. 137, ed. ital. trad. C. BARTUCCI (cur.), Einaudi, Torino 1997.

5) J.-H. POINCARÉ, *La valeur de la science*, 1905, p. 29, ed. ital. trad. F. ALBERGAMO, La Nuova Italia, Firenze 1994.

6) Cfr. N. ABBAGNANO, *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 1972, pp. 503-504.

7) Cfr. G. DE GIOVANNI, *Laboratorio di Tecnologia. Processi e metodi di una cultura tecnologia*, Documenta edizioni, Comiso 2001.

8) Cfr. A. MANGIAROTTI, *Sussidiario di di Tecnologia dell'Architettura*, vol. 3°, CLUP, Milano 1991, p. 15.

9) T. W. ADORNO, *Parva Aesthetica, Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 15-16.

10) Cfr. G. DE GIOVANNI, *Se Icaro avesse avuto...*, editoriale in EDA n. 6, Il Prato Editore, Saonara 2009, pp. 5-17.

11) Cfr. A. ROCCA, *Tech Alpino*, in CASAMICA, dicembre 2005, pp. 69-70; T. CERVINCA, *Mikroarchitektur vom Feinsten*, in ARCHITEKTUR, aprile 2002, pp. 43-45).

*Giuseppe de Giovanni, architetto, è Professore Ordinario di Tecnologia dell'Architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo ed è Presidente del Corso di Laurea in Architettura nella Sede distaccata di Agrigento.



NUOVI SPAZI SACRI NELLA CONTEMPORANEITÀ

Alessia Riccobono*

ABSTRACT - Over the last few years the CEI (Italian Episcopal Conference) has been carrying out a policy of great attention towards contemporary architecture with regard to new design projects for Christian worship. Many recent projects deserve a more detailed analysis and in this paper the Author presents the new Parish Complex of St. Gregory in Agrigento, designed by Giuseppe Pellitteri, inserting it into the contemporary scenario of sacred Italian architecture and comparing it to examples of recent ecclesiastical buildings designed by Paolo Zermani, Franco Purini & Laura Thermes and Monestiroli Architetti Associati.

La progettazione di nuovi spazi per il culto cattolico, che per secoli ha indubbiamente rappresentato uno dei temi di punta della ricerca progettuale in architettura, è tornato prepotentemente in auge nel corso degli ultimi anni, grazie ad una politica di rinnovata attenzione verso l'architettura contemporanea messa in atto dalla Conferenza Episcopale Italiana (CEI). L'edificazione dei nuovi edifici di culto si basa sugli indirizzi contenuti nella *Nota Pastorale* della Commissione Episcopale per la Liturgia¹. Secondo questa nota, lo spazio architettonico ecclesiastico è «il luogo nel quale si riunisce la comunità cristiana per ascoltare la parola di Dio, [...] per innalzare a lui preghiere d'intercessione e di lode» e per celebrare il mistero della salvezza cristiana e l'incontro con la divinità attraverso i sacramenti; esso è «il tempio di Dio, edificato con pietre vive». L'edificio chiesastico è per sua natura destinato ad essere uno strumento, silenzioso ma potente, di annuncio della fede e corrisponde alla comprensione che la Chiesa, popolo di Dio, ha di se stessa nel tempo: «sarebbe insensato pensare che l'immensa mole di edifici, nella sua incredibile varietà di ricchezza e forme, con cui essa ha posto la sua presenza nelle città e nei villaggi, non abbia nulla da dire a proposito di ciò che essa è, di come essa si vede e si sente nella complessiva esperienza della sua fede».²

Per tale ragione, la costruzione di nuovi edifici di culto continua a suscitare grande interesse e accesi dibattiti in ambito cattolico. Di recente il Cardinale Ravasi, attuale Ministro Vaticano della Cultura, nel corso di una *lectio magistralis* tenuta presso la Facoltà di Architettura di Roma La Sapienza³, ha denunciato l'ospitalità, la dispersione, l'opacità di molte chiese contemporanee, non lesinando, tuttavia, di apprezzare la «sobria purezza» di alcune recenti realizzazioni. Secondo il Ravasi il valore fisico e insieme simbolico della chiesa, in quanto edificio di culto, è imprescindibile; essa è «un santuario non estrinseco, materiale e spaziale, bensì esistenziale, un tempio nel tempo, [...] segno necessario di una presenza divina nella storia e nella vita dell'umanità»⁴. Oggi si avverte un fisiologico bisogno di ripensare e ricostruire il rapporto fra Chiesa, Architettura e Arte contemporanea, capace di generare un confronto che possa dar vita a un linguaggio idoneo a comunicare ai fedeli il messaggio di Cristo e il ruolo che la Chiesa

Cattolica contemporanea può ancora svolgere all'interno della nostra società, sempre più dominata dal consumismo, dall'utilitarismo e dall'assenza di valori spirituali.

Alcune opere, recentemente completate o in corso di realizzazione, esprimono un elevatissimo grado di sintesi di composizione, liturgia e arte, che ha dato vita ad edifici di culto raffinati e, insieme, perfettamente rispondenti alle esigenze dei fedeli, ricchi di notevoli spunti di riflessione ontologica e di astrazione. Dovendo per la prima volta presentare il nuovo *Complesso Parrocchiale di San Gregorio* ad Agrigento, progettato da Giuseppe Pellitteri⁵ e in corso di completamento, è opportuno guardare lo scenario progettuale in cui esso si inserisce attraverso la lettura di alcuni esempi di Chiese contemporanee, accomunate dallo stesso filo conduttore, sia dal punto di vista della metodologia progettuale adottata, sia perché si tratta di interventi ricadenti in contesti urbani simili, casi paradigmatici di un atteggiamento esemplare nell'affrontare e risolvere il tema della progettazione della Chiesa contemporanea.

Il progetto per la Chiesa e il *Complesso Parrocchiale di San Giovanni* a Perugia di Paolo Zermani⁶ (1-4) nel 1997 è risultato vincitore di uno dei tanti concorsi di progettazione promossi dalla CEI negli ultimi anni. La realizzazione è avvenuta tra il 2000 e il 2006. Il complesso parrocchiale è situato a Ponte d'Oddi, un piccolo borgo medievale dell'hinterland perugino, un luogo in cui permane un forte legame con il mondo rurale, nonostante le recenti e disordinate trasformazioni di questa periferia urbana. Il progetto di Zermani affronta in maniera molto misurata il tema sacro, affidando a un volume assolutamente puro e stereometrico - un muto parallelepipedo in laterizi a vista - il compito di albergare la Casa di Dio. Il suo linguaggio si concentra in maniera particolare sull'interpretazione dei tradizionali simboli dell'architettura ecclesiale. La porta, limite tra ciò che «sta tra l'interno e l'esterno; tra ciò che appartiene al mondo e ciò che è consacrato a Dio»⁷, è segnata da un profondo taglio verticale che interrompe la continuità del fronte e che, intersecando un'imponente putrella in ferro, va a disegnare una grande croce sulla facciata principale. Il troppo esplicito simbolismo della croce caratterizza l'intera composizione: il grande taglio di facciata prosegue anche sulla copertura, configurando un grande lucernario all'interno dell'aula liturgica; tale



1) Paolo Zermani, Complesso Parrocchiale di San Giovanni a Ponte d'Oddi, Perugia.



2-4) Paolo Zermani, Complesso parrocchiale di San Giovanni a Perugia. L'aula liturgica, il Centro Parrocchiale e la piazza urbana.

taglio va poi ad intersecare quello spazio vuoto di separazione fra l'aula della sinassi⁸ e la cappella feriale, situata nella parte terminale del volume, andando, così a formare una croce anche sul tetto, visibile dalle colline circostanti sulle quali si articola il limitrofo quartiere residenziale.

L'austera spazialità interna, un ambiente stretto e alto ben tredici metri, le cui mute pareti sono anch'esse rivestite di laterizi, è modulata da due file di grandi colonne e dalla profonda lama di luce che illumina adeguatamente l'interno e che segna l'asse cristologico porta-altare. Proprio l'altare è incorniciato da una grande «*quinta quadrata di mattoni su cui è posizionata la croce lignea*», che scherma l'accesso agli spazi della sacrestia e della cappella feriale, situata ad un livello superiore rispetto all'aula liturgica e accessibile dalla quota del centro parrocchiale⁹. L'edificio chiesastico, con la sua purezza volumetrica, s'innesta all'interno della collina senza alterarne il profilo e crea un rapporto dialettico con la natura circostante, grazie al progetto del sagrato e delle due grandi scalinate, che consentono di raggiungere la quota superiore. Qui il centro parrocchiale, con il suo impianto ad L, va a definire una piazza urbana aperta sul paesaggio; la sensazione di *piazza* è accentuata dal ritmo dei pilastri in cui risulta scandito il porticato del centro parrocchiale, che ospita le aule per le attività pastorali e la dimora del Sacerdote. La scelta di ricreare una *piazza urbana* è motivata dallo stesso Zermani, che afferma di aver voluto qui interpretare il concetto, proprio della città di Perugia, di *piazza alta* e *piazza bassa*, costituita, in questo caso, dal sagrato della Chiesa¹⁰. Nel complesso si tratta di un progetto molto evocativo e simbolico, con un linguaggio improntato su una estrema semplicità e sul rigore formale. Paolo Zermani riesce ad interpretare lo spirito del luogo, esprimendo anche cosa significhi progettare una chiesa oggi, dando a questo intervento un carattere *molto italiano*.

Altro intervento significativo, all'interno di questo stesso *fil-rouge*, è il nuovo *Complesso di San Giovanni Battista* a Lecce, opera di Franco Purini e Laura Thermes¹¹ (5-9), realizzato tra il 2004 e il 2006 a seguito di un concorso bandito dalla CEI nel 1999. Il complesso va a collocarsi all'interno di una periferia urbana disordinata, sovradimensionata e degradata, quale quella del quartiere *Stadio*, un tipico contesto di città meridionale, fatto da abitazioni di edilizia economica e popolare e affetto da grave disagio sociale ed economico. In tale situazione il complesso parrocchiale vuole essere un'*isola felice*, il cuore di una comunità aperta ad affrontare qualsiasi tipo di problematica. Formalmente il progetto appare molto diverso dall'ambiente circostante e la scelta del bianco, colore simbolo della purezza, della luce e, quindi, della divinità, enfatizza la presenza di Dio tra i *più bisognosi*. Il complesso, che ricopre il ruolo di elemento d'aggregazione, accoglienza e riscatto sociale, viene definito da Chiara Baglione «*orgoglioso della propria alterità*», in quanto la rigorosa ed elegante composizione geometrica compie un'azione di astrazione dalla realtà circostante e di tensione verso il divino¹².

L'aula liturgica della Chiesa, di impianto rettangolare, sorge su un piccolo sagrato ad Est, in

cui è stato progettato un *hortus conclusus*, tipo di giardino medievale legato a conventi e monasteri, che viene qui ripreso e reinterpretato. Tale giardino è cinto da un muro piuttosto alto che, nella parte immediatamente vicina alle scale del sagrato, si erge dando vita alla torre campanaria, un astratto scheletro strutturale che mette a vista tutto il sistema di scale, quasi a simulare il percorso ascensionale verso il cielo, elemento di confronto figurativo. Dietro la Chiesa si va a comporre, attorno a una seconda piazza, il centro parrocchiale, dotato, con la casa canonica, salone e aule parrocchiali. La chiesa è il frutto di una composizione spaziale estremamente articolata, nonostante la semplicità degli elementi adoperati. La facciata, simbolo dell'intero tema progettuale, è la sintesi di una sapiente *decostruzione*: sul fronte si vanno infatti a comporre un rettangolo bianco, con un profondo taglio vicino alla sommità frutto della rotazione delle vetrate che portano la luce all'interno, due travi, di cui una diventa *reggiacrocce*, che uscendo dall'ossatura interna della Chiesa invadono lo spazio esterno, creando un interessante gioco di ombre.

L'accesso all'edificio chiesastico avviene per mezzo di un volume sporgente rivestito in pietra, al cui interno è posto un portale, opera di Mimmo Paladino¹³, che ha curato tutto il progetto artistico. All'interno, la complessa spazialità è regolata dalla possente ossatura, formata da quattro pilastri e da travoni che li collegano, che genera un'altra figura volumetrica all'interno della scatola muraria, quasi un gigantesco *ciborio*¹⁴. La sovrapposizione di queste due strutture consente di definire ambiti liturgici diversi; l'aula centrale è a tutt'altezza mentre lo spazio ribassato, compreso fra l'ossatura e il contenitore, crea degli ambienti perimetrali che fungono quasi da navate laterali, matroneo, endonartece, rielaborando, senza che ciò sia immediatamente percepibile, gli elementi tradizionali delle chiese cristiane. La luce giunge dall'alto tramite le due grandi vetrate a nastro, ruotate rispetto al contenitore esterno, e non è mai diretta, accentuando così la spiritualità dello spazio interno.

Quella di Franco Purini e Laura Thermes è un'opera dotata di grande complessità formale, dietro alla quale si cela un'altrettanto grande ricchezza concettuale, evidente risultato della sintesi fra liturgia e composizione architettonica. Di contro il complesso soffre di poca caratterizzazione dell'elemento *Chiesa*: l'uso dello stesso trattamento materico per tutti gli edifici del complesso - l'intonaco bianco - non fa emergere il carattere prominente che l'edificio religioso dovrebbe avere. La vista da lontano appiattisce l'intervento, non garantendo quell'immediata riconoscibilità che viene unicamente affidata alle due croci, quella di facciata e quella della torre campanaria.

Recentemente inaugurata, la *Chiesa di San Carlo Borromeo* (10-13), progettata dallo studio lombardo Monestiroli Architetti Associati¹⁵, si trova nel quartiere di Fonte Laurentina a Roma. Frutto di un concorso vinto nel 2005, la sua realizzazione avviene tra il 2008 e il 2010. Il luogo del progetto nella periferia romana, come ribadito dagli stessi componenti dello studio, «*non dà suggerimenti particolarmente utili all'edificazione di una chiesa. Questa condizione urbana ci ha suggerito di costruire un elemento della chie-*



Figg. 5-6) Franco Purini e Laura Thermes, Complesso parrocchiale di San Giovanni Battista a Lecce. Facciata d'ingresso e veduta d'insieme.

sa come elemento di identificazione urbana visibile da lontano»¹⁶. La chiesa, infatti, sembra ruotare attorno a una grande torre, posta in corrispondenza dell'area presbiteriale, che segna l'eccezionalità dell'area sacra e che ricorda, nel suo principio tipologico, le chiese lombarde consacrate nell'epoca di Carlo Borromeo. Questa torre permeabile, che nel fronte principale è dotata di un graticcio a maglia rettangolare, che consente l'ingresso della luce, si erge sopra il volume dell'area liturgica, un parallelepipedo dalle proporzioni volutamente schiacciate per accentuare il contrasto metrico-dimensionale tra i due distinti elementi.

Il volume puro dell'aula liturgica ha un carattere fortemente introverso; gli accessi alla Chiesa, uno principale e due laterali, sono costituiti semplicemente da tre brecce nell'imponente muro, segnate unicamente da setti murari posti tra interno ed esterno, che garantiscono la riconoscibilità della *porta*, senza però caricarla di ulteriori significati simbolici. La continuità muraria dell'involucro esterno, rivestito in tufo, materiale tradizionale dell'architettura romana, non è mai interrotta salvo che per gli accessi. La luce giunge all'interno dell'aula sacra grazie a lucernari, che corrono vicini e quasi paralleli ai due lati lunghi del rettangolo di base, e grazie alla torre

presbiteriale. Se nella storia l'edificio chiesastico è sicuramente un'architettura indubbiamente caratterizzata dall'immediata riconoscibilità dall'esterno, tale prerogativa è oggi un elemento di notevole difficoltà per i progettisti, che affrontano il progetto della Chiesa contemporanea. L'utilizzo di forme ed elementi tipologici classici - croce greca, croce latina, cupola, ecc. - sarebbe oggi retorico; tuttavia è possibile farne una rilettura ai nostri giorni. In questo senso, l'elemento della torre presbiteriale, moderna trasposizione della cupola, consente di maturare un rapporto dialettico con la divinità, che entra all'interno della Chiesa sotto forma di *luce* che viene dall'alto, mentre contemporaneamente il fedele volge gli occhi al cielo. Così il presbiterio risulta chiuso su tre lati, con due aperture che consentono la partecipazione ai rituali anche a chi si trova lateralmente all'altare. La spazialità interna appare molto compressa, poiché tutto è destinato ad espandersi verso l'alto all'interno della torre presbiteriale.

A fianco della chiesa, si trova anche un centro parrocchiale, un elegante edificio bianco della stessa altezza dell'aula liturgica e con impianto planimetrico ad *L*, che, insieme alla Chiesa, conduce a uno spazio esterno in cui è organizzato un giardino. Tutto il complesso parrocchia-

le, poggiato in una zona più alta rispetto al resto dell'abitato, è cinto verso Sud da un robusto muro di cinta, anch'esso rivestito in tufo. Questa dello Studio Monestirolì è certamente un'opera estremamente razionale, simmetrica, misurata e, al tempo stesso, riesce in una grande opera di astrazione, attualizzando dei concetti propri delle architetture cristiane tradizionali. Nonostante il lodevole sforzo, non si riesce qui a superare l'*impasse* dell'immediata riconoscibilità della Chiesa con una semplice rivisitazione degli elementi sacri tradizionali, ma è sempre necessario ricorrere al simbolo della croce.

Il nuovo Complesso Parrocchiale in via di definizione ad Agrigento (14-21) è dedicato a *San Gregorio Vescovo*, figura molto importante per la città e la Chiesa agrigentina. Considerato l'ultimo grande esegeta della patristica greca, a lui si deve nel sec. VI la consacrazione a prima Cattedrale del *Tempio della Concordia*, salvando così dalla distruzione quello che sarebbe diventato un simbolo per Agrigento. Il ricordo di una così meritevole opera di conservazione dell'eredità culturale greca è stato recentemente vivificato, elevando il Santo a protettore degli studiosi della "Conservazione dei Beni Archeologici ed Architettonici". L'area in cui sorge la nuova Chiesa si trova a Cannatello in una zona vicina al



7-9) Franco Purini e Laura Thermes, Complesso parrocchiale di San Giovanni Battista a Lecce. Scorcio laterale dell'accesso alla Chiesa, il Campanile e l'aula liturgica.



10-11) Monestiroli Architetti Associati, Chiesa di San Carlo Borromeo a Roma. L'aula liturgica con l'imponente torre presbiteriale e la facciata d'ingresso.

Parco Archeologico, in un ex feudo denominato appunto *Piano di San Gregorio*, a rimarcare il forte legame tra il Santo Vescovo agrigentino e la Valle dei Templi¹⁷. L'area poco edificata verso nord-est è abbastanza libera e caratterizzata dal tipico paesaggio della campagna agrigentina costiera, una pianura con vegetazione sparsa tipicamente mediterranea e colori della terra dorati; lungo il lato sud del lotto interessato alla costruzione, sono stati ritrovati i resti visibili di un sito archeologico risalente all'età del bronzo¹⁸.

La vicinanza del sito archeologico ha caratterizzato fortemente il progetto, segnandone l'espressione frammentata e determinando la composizione dell'intero complesso che, prevalentemente ipogeo, lascia fuori terra solo gli edifici ecclesiastici più significativi: l'aula liturgica, il campanile e la casa canonica, che si affacciano su di un *chiostro* esterno ribassato, vero cardine di tutta la composizione. Su di esso, infatti, prospettano anche le aule seminterrate, destinate alle attività parrocchiali, e la cappella feriale, posta al di sotto del possente volume dell'aula liturgica: un parallelepipedo decostruito e movimentato, rivestito in travertino. Il richiamo alla tradizionale tipologia del *chiostro* è resa ancor più evidente dal ritmo dei pilastri del porticato, che funge da elemento di comunicazione tra gli ambienti per le

attività pastorali. L'aver spinto il centro di tutto il complesso verso il basso, se da un lato ha consentito di lasciare più libero il paesaggio esterno, dove solo pochi elementi si confrontano con il sito archeologico limitrofo e la Valle dei Templi, imprescindibile riferimento figurativo, dall'altro ha permesso la creazione di una gradonata esterna che mette in relazione il sagrato e il chiostro stesso, con le diverse attività liturgiche che vi si svolgono; inoltre alla gradonata è affidato il ruolo di ospitare eventuali celebrazioni all'aperto.

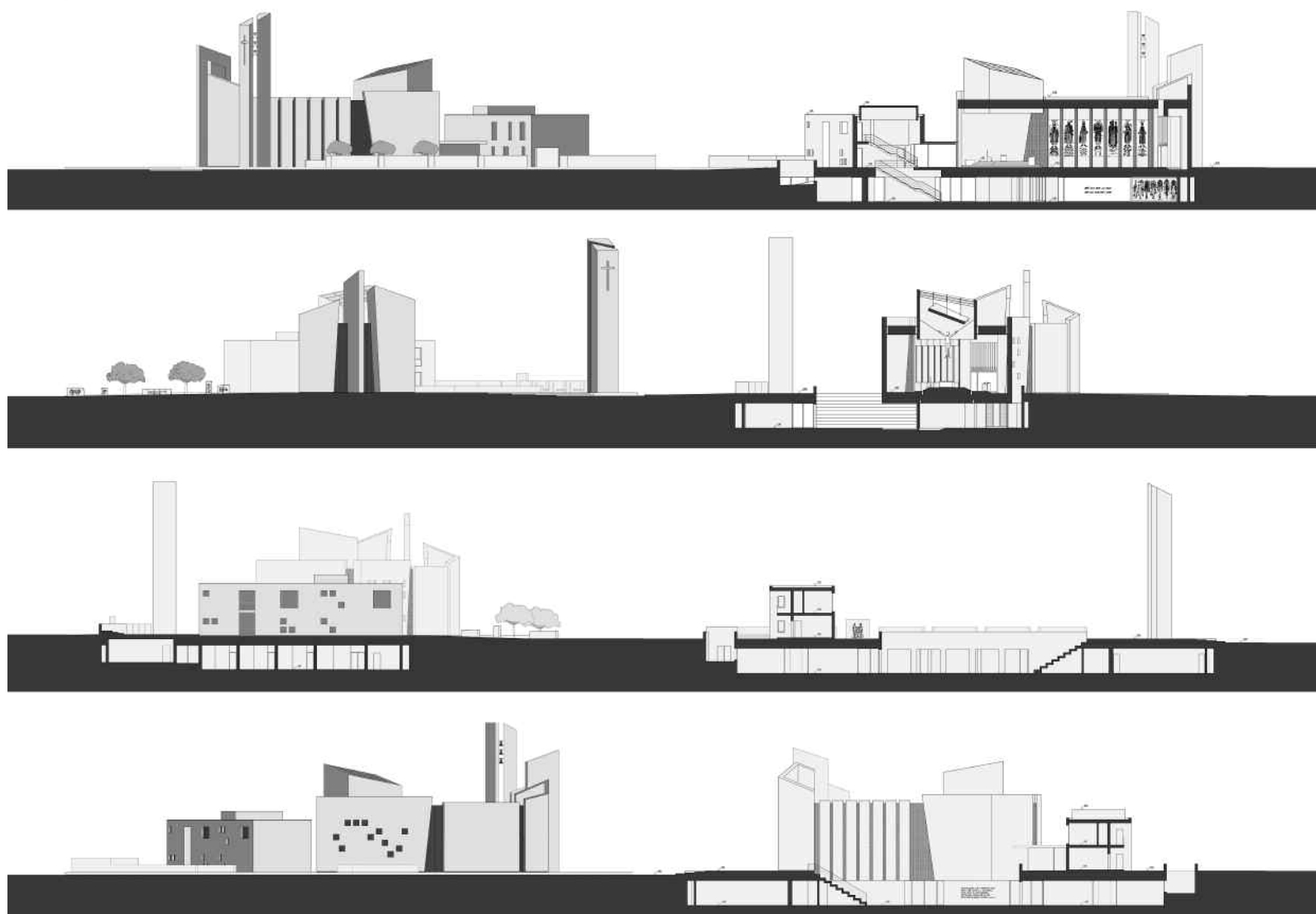
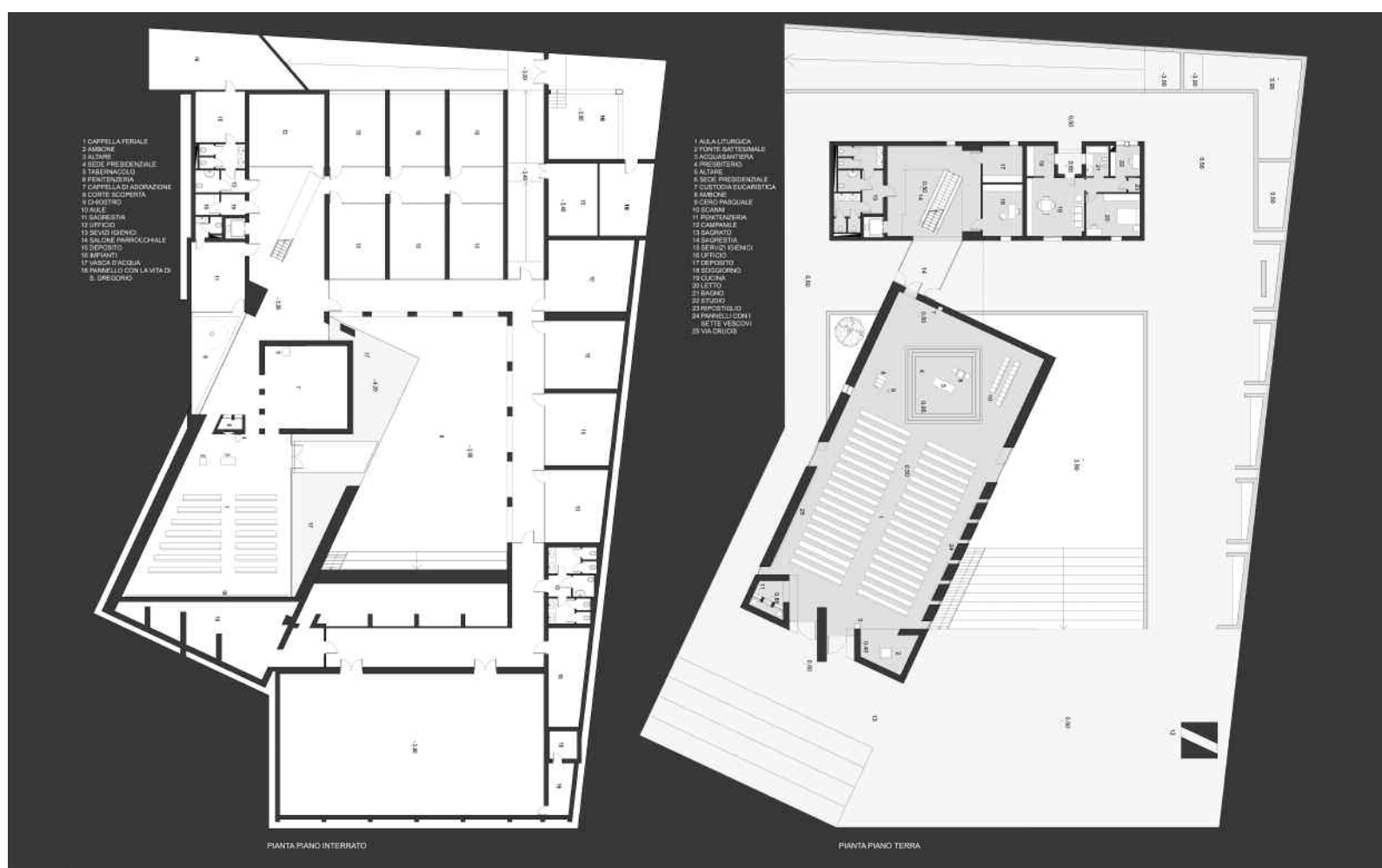
È dal chiostro che si crea quel moto di ascesa, che attraversa entrambi i luoghi deputati alla preghiera, la cappella feriale di sotto e l'aula liturgica. Questa, anche se più elevata, entra ed è presente nel chiostro stesso, lo sovrasta, unificando tutti gli spazi sottostanti e proiettandoli verso il cielo, incardinati in un perno costituito da un parallelepipedo tagliato che punta verso l'alto, ben saldato a terra, ma che continua a legare la dimensione spirituale della Chiesa con la realtà fisica dei luoghi. La discesa verso il basso e il rivestimento delle pareti con lastre di *acciaio Cor-Ten* danno la sensazione di entrare in un ambiente sepolcrale, dal quale il senso di risalita è dato da squarci di luce che penetrano dall'alto e, lambendo le pareti della Cappella centrale dell'Adorazione, portano lo sguardo verso il

cielo e liberano lo spirito oltre i limiti fisici della costruzione. L'edificio chiesastico vero e proprio, con l'aula liturgica a navata unica, un chiaro riferimento alle prime basiliche paleocristiane, è ruotato secondo la direzione est-ovest. Tale scelta non è casuale, ma denuncia una volontà precisa di recuperare un orientamento tipico sia del tempio greco che delle chiese medievali, segnando ancora una volta uno strettissimo connubio tra i due edifici culturali. In questo modo l'aula liturgica risulta ruotata rispetto al chiostro, al campanile e alla casa canonica, orientati secondo l'allineamento dei due siti archeologici, quello vicino del periodo cretese e la Valle dei Templi.

Il fronte d'ingresso è palesato dalla presenza di due *torri*¹⁹ inclinate verso il centro e di altezza diseguale (minore quella più vicina al sito archeologico), che non solo imprimono maggiore solennità al corpo della Chiesa vera e propria, ma individuano l'asse visuale che ha negli scavi archeologici il suo fulcro. Esse collegano, inoltre, il fronte d'ingresso a quelli laterali, tra loro diversi: quello rivolto a nord *riproduce* il colonnato del tempio, il cui ritmo si basa sul modulo, ordinatore anche del ritmo del chiostro e del viale laterale, di sette elementi, quanti sono i Vescovi agrigentini Santi o Beati, le cui grandi effigi mosaicate sono collocate in corrispondenza all'in-



12-13) Monestiroli Architetti Associati, Chiesa di San Carlo Borromeo a Roma. Piazza urbana del complesso e l'area presbiteriale.



14) Giuseppe Pellitteri, Complesso parrocchiale di San Gregorio ad Agrigento. Pianta, prospetti e sezioni di progetto.



15) Giuseppe Pellitteri, il Complesso parrocchiale di San Gregorio (in costruzione) nel paesaggio rurale agrigentino segnato dal campanile isolato.



16-17) Complesso parrocchiale di San Gregorio ad Agrigento. In queste vedute d'insieme si osserva l'interessante composizione volumetrica e il rapporto con i ruderi retrostanti.

terno; il fronte rivolto a sud, più compatto, è parzialmente forato da una serie di bucatore che richiamano le note semibreve dell'*Ave Maria* gregoriana²⁰. Inserito al centro tra le due torri, vi è un robusto setto verticale anch'esso rivestito in *Cor-Ten*, la cui giacitura perpendicolare alla strada denuncia l'ingresso ed enfatizza il concetto di accoglienza della Chiesa, simbolo dell'ascensione del Cristo e della *porta* sempre aperta alla comunità²¹. Una *porta* che introduce anche alla città, come elemento simbolo di tutto il paesaggio urbano segnato dall'intero complesso, che si estende e si dilata oltre, sia sotto che intorno alla Chiesa, frammentato e differenziato in spazi subordinati, comunque connessi da piazze e spazi aperti, che possono assumere anche un carattere celebrativo. La sua imponenza e l'isolamento visivo, nel gesto dell'apertura e dell'invito ad entrare dato dalla rotazione del setto, trasformano in positività cristiana l'incertezza dell'ignoto, in speranza la certezza della fede.

La Chiesa, con il suo volume compatto, unitario e solenne, diviene simbolo e caposaldo della fede che trasmette certezze. Sottotono, per rafforzare la sua presenza, troviamo la casa canonica con il suo aspetto dimesso. L'edificio si caratterizza, infatti, per la sua semplicità formale e colore, sia nell'articolazione volumetrica che nel disegno delle facciate, dove il gioco delle bucatore di logge e finestre vuole richiamare il linguaggio del paesaggio urbano di borgata. L'area a sud, lasciata libera dall'edificazione, fa da filtro all'area archeologica ed è attraversata da un sistema di percorsi carrabili e pedonali. All'interno varcata la soglia dell'aula, l'area presbiteriale è individuata da un parallelepipedo cavo pure rivestito in *Cor-Ten*, ruotato e ben visibile dall'esterno; una rilettura della cupola rinascimentale, che penetrando all'interno dello spazio della navata avvolge, in un fascio di luce proveniente dall'alto, il Cristo sospeso e racconta, in tal modo, della sua Resurrezione. Il velario inclinato, che copre parzialmente il lucernario, rappresenta la lastra tombale del sepolcro che si scopre e trasmette l'atto trascendentale del risorgere. Il *Cristo* in bronzo sospeso, libero dalla croce mentre risorge, è spoglio, simile agli uomini, fino alla morte per causa della Croce. «*Cristo spogliò se stesso*»²², nella cosciente accettazio-

ne della sua morte e appare in forma umana nel momento dell'eucarestia. La croce rimarrà visibile in prospettiva sullo sfondo, staccata e proiettata alle sue spalle da fasci di luce. Attraverso la parete vetrata a nord, già dal sagrato esterno è intuibile in corrispondenza del presbiterio la presenza dei sottostanti luoghi di preghiera, la cappella feriale e quella dell'Adorazione, che sono direttamente raggiungibili anche dalla gradonata.

Il campanile, posto in prossimità della strada, è costituito da uno snello e alto parallelepipedo, rivestito in travertino, come le torri, e tagliato in diagonale; assolve anche l'importantissima funzione di *landmark* urbano, denunciando immediatamente con la croce incavata la presenza dell'edificio religioso. Il progetto artistico complessivo - vetrate, arredi sacri, mosaici, statue, ecc. - elaborato da Enzo Venezia²³, si è sviluppato di pari passo coll'evolversi del progetto architettonico, condividendo quindi di pari passo il pensiero e le soluzioni del progettista. L'apparato iconografico e gli oggetti sacri si integrano perfettamente in tutta l'architettura e ne caratterizzano e rafforzano il significato. In linea con gli attuali orientamenti scaturiti dal dibattito in atto sul recupero del ruolo storico dell'arte nell'architettura religiosa²⁴, l'intervento artistico concorre a dare espressione e significato allo spazio liturgico, che deve «*esprimere simbolicamente l'economia della salvezza dell'uomo, divenendo visibile profezia dell'universo redento, non più sottomesso alla caducità [...], ma riportato alla bellezza e all'integrità*».²⁵

La nuova Chiesa di San Gregorio di Giuseppe Pellitteri è un'opera la cui complessità è immediatamente denunciata dall'articolato gioco di volumi, evidente anche a un primo e sommario sguardo esterno. Il progettista ha qui ripreso molti concetti propri della religione cristiana e li ha messi in forma attraverso scavi, tagli, sconnessioni, sottrazioni, elementi emergenti che danno vita a un linguaggio architettonico contemporaneo, al contempo semplice e misurato, che va a comporre un paesaggio dalla dimensione fortemente metafisica, come in un quadro del De Chirico, che prelude un moto ascensionale e crea un nesso trasversale con il tema religioso, transitando dall'elemento frammentario elementare, costituito dai ruderi vicini del sito archeologico, all'imponenza delle torri e della porta di facciata. Ne scaturisce un'opera, frutto di una matura ricerca architettonica, che mostra immediatamente la propria importanza e alterità rispetto al frammentario contesto urbano circostante, in un continuo rimando ad altro, sia esso Storia, Religione o Essere, nella più alta dimensione ontologica del termine.

NOTE

1) Cfr. *La progettazione di nuove chiese*, Nota Pastorale, Commissione Episcopale per la Liturgia, Ed. Dehoniane, Bologna 1993.

2) Cfr. S. DIANICH, *La Chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2008, p. 7.

3) La *lectio magistralis*, tenuta dal Cardinale Ravasi il 17 gennaio del 2011 (Cfr. G. GALEAZZI, "Questa chiesa val bene una messa?", *La Stampa*, 19 gennaio 2011, p. 40), ha fortemente criticato alcune realizzazioni che non hanno prestato particolare attenzione alla progettazione culturale, tralasciando gli aspetti liturgici e non attenzionando l'importantissimo ruolo giocato dalla luce all'interno dell'e-



18) Complesso parrocchiale di San Gregorio ad Agrigento. La casa canonica con il monolitico sbalzo absidale.



19) Complesso parrocchiale di San Gregorio ad Agrigento. Interno dell'aula liturgica e area presbiteriale.



20) Complesso parrocchiale di San Gregorio ad Agrigento. La cupola con il lucernario e il Cristo di Enzo Venezia nell'atto di risorgere dal sepolcro.

dificio chiesastico. L'intervento ha suscitato molti commenti nel mondo della cultura e dell'architettura italiana. Molte archistar, come Massimiliano Fuksas o Mario Botta, si sono sentite chiamate in causa e hanno replicato alle critiche del mondo cattolico a mezzo stampa.

4) Cfr. G. GALEAZZI, *ibidem*.

5) Giuseppe Pellitteri è Professore Ordinario nel Corso di Laurea in Ingegneria Edile-Architettura di Palermo, dove tiene il "Laboratorio di Progettazione Architettonica I". È impegnato da parecchi anni nella ricerca progettuale architettonica, sviluppando temi centrati sul rapporto tra spinte innovative del linguaggio architettonico ed esigenze di un forte radicamento nella tradizione del territorio siciliano, coniugando la complessità di un costruttivismo tecnico avanzato con un'apparente semplicità richiesta dall'identità locale.

6) L'architetto Paolo Zermani è professore Ordinario presso la Facoltà di Architettura di Firenze. È direttore della collana *Architetture italiane* per Diabasis ed editore del volume *Identità dell'architettura italiana*, in cui si raccolgono i progetti del convegno annuale omonimo organizzato dalla Facoltà di Architettura di Firenze.

7) Cfr. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 1930.

8) Derivato dal greco *sunaxis*, il termine indica la riunione dei fedeli per ascoltare la lettura dei libri sacri o per celebrare l'Eucaristia ed è utilizzato prevalentemente come sinonimo di celebrazione eucaristica nella liturgia cristiana dei primi secoli.

9) Cfr. F. BUCCI, "Un'aula per la sinassi", *Casabella*, 764, marzo 2008, p. 35.

10) Nel breve testo che accompagna la presentazione del progetto, Zermani scrive infatti: «*La chiesa e il centro parrocchiale si appoggiano al corpo della collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente, Acropoli*». Cfr. P. ZERMANI, *Identità dell'architettura*, Officina, Roma 2002.

11) Franco Purini è professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Laura Thermes è professore ordinario di Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Reggio

Calabria. La collaborazione tra i due progettisti inizia nel 1966, anno in cui viene fondato lo Studio Purini-Thermes, con la ricerca di un linguaggio architettonico che segue una linea sperimentale, che a una componente fortemente razionale associa suggestioni figurative tratte dalla tradizione classica.

12) Cfr. C. BAGLIONE, "Ordine e frammenti?", *Casabella*, 756, giugno 2007, p. 81.

13) Mimmo Paladino è un pittore, scultore e incisore italiano. È tra i principali esponenti della *Transavanguardia*, movimento fondato da Achille Bonito Oliva nel 1980. Le sue opere sono collocate in permanenza in alcuni dei principali musei internazionali tra cui il *Metropolitan Museum of Art* di New York.

14) Cfr. C. BAGLIONE, *ibidem*.

15) Lo studio milanese *Monestiroli Architetti Associati* è stato fondato nel 2003 da Antonio Monestiroli e Tomaso Monestiroli. Antonio Monestiroli, allievo di Franco Albini, dal 1970 insegna Composizione architettonica alla facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e dal 1997 alla facoltà di Architettura Civile. Tommaso Monestiroli dal 2006 insegna Progettazione Architettonica alla facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano.

16) Cfr. MONESTIROLI ARCHITETTI ASSOCIATI, "Chiesa di San Carlo Borromeo alla Fonte Laurentina, Roma", in P. ZERMANI, *Identità dell'architettura italiana. Vol. 9*, Edizioni Tiellesi, Parma 2011, p. 84.

17) Proprio lì, sotto il tempio di Giunone, non molto distante dalla nuova Chiesa, Papa Giovanni Paolo II ha incontrato la Chiesa agrigentina l'8 maggio 1993. "Saluto Te Chiesa Agrigentina, intrepida nella fede... edificata dai santi Libertino, Gregorio e Gerlando...", ma anche il famoso anatema contro i mafiosi: "Nel nome di Cristo ..., mi rivolgo ai responsabili: convertitevi! Un giorno verrà il giudizio di Dio!".

18) I resti di un insediamento fortificato di origine cretese risalente al XV-XII secolo a.C., dimostrano la presenza egeo-micenea nella Sicilia centro-meridionale nella metà del II millennio (cfr. E. DE MIRO, "Archai della Sicilia greca. Presenze egeo-cipriote sulla costa meridionale dell'isola. L'emporio miceneo di Cannatello", in *La Colonisation grecque en Méditerranée occidentale: Actes de la rencontre scientifique en hommage à George Vallet*, Rome 1999, pp. 71-81, e "La Media età del Bronzo e i Micenei ad Agrigento", in *Contatti e scambi egei nel territorio agrigentino nel III e II millennio a.C. I Micenei ad Agrigento*, Agrigento 1993, pp. 37-50).

19) Un chiaro riferimento al Westwerk, il corpo occidentale a torri, dell'architettura normanna anche in Sicilia.

20) Cfr. AA.VV., *Graduale romanum. I canti in latino della Messa secondo il rito attuale di Paolo VI*, Solesmes Editions Roma.

21) Il tema dell'accoglienza è particolarmente sentito in provincia di Agrigento, le cui coste sono frequentemente meta di sbarchi di profughi provenienti dai paesi poveri del Mediterraneo e dell'Africa.

21) Il riferimento liturgico alla reinterpretazione del tema del "Crocifisso" è quello della "Kenosis" (Paolo di Tarso, Lettera ai Filippesi, 2:5-8).

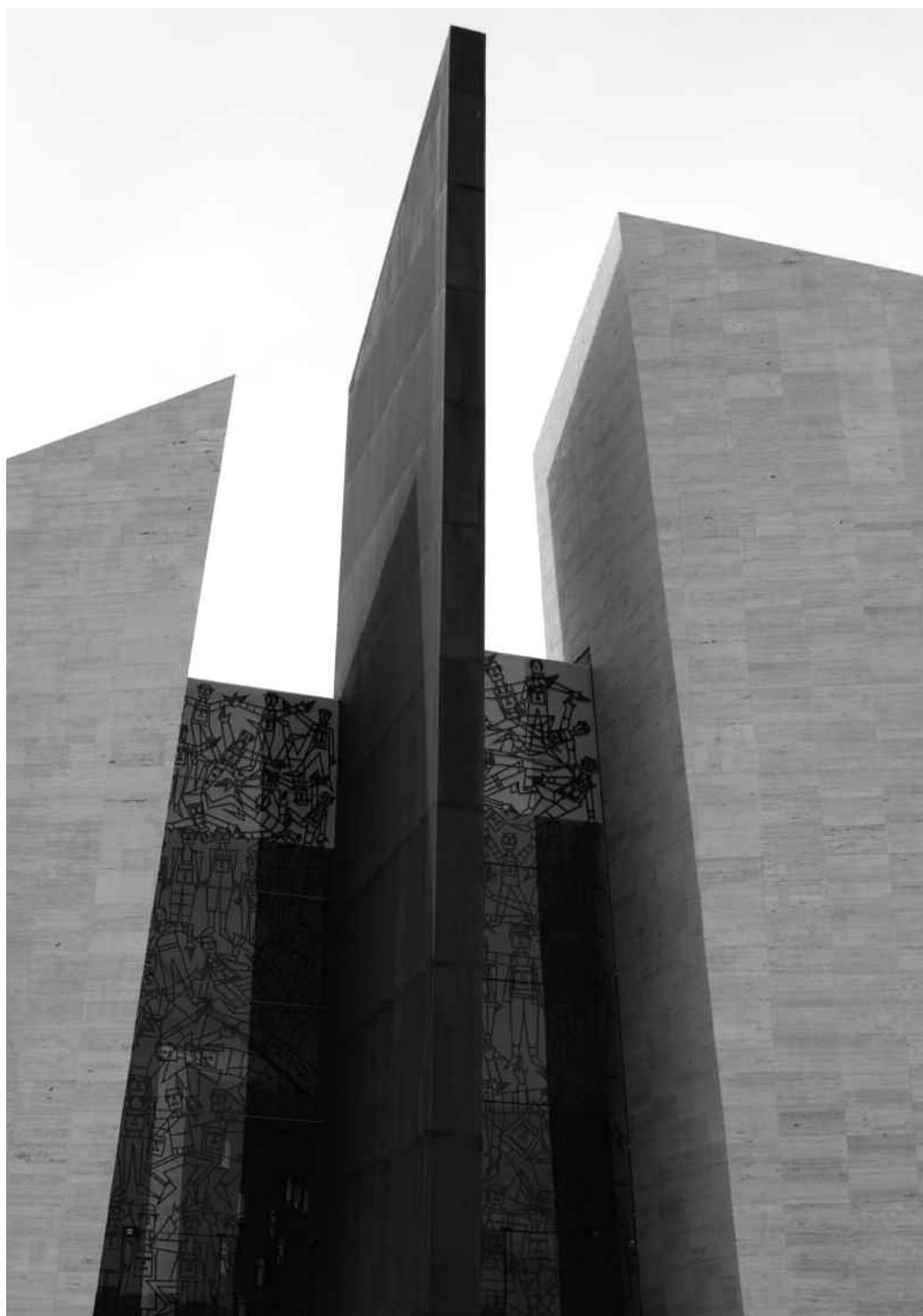
22) Enzo Venezia, artista, scenografo e grafico ha realizzato allestimenti, scenografie e illustrato campagne pubblicitarie per le più importanti istituzioni pubbliche siciliane. Nel 2010 ha esposto al Palazzo Reale di Palermo opere relative alla sua ricerca artistica sui "Rituali del Mito". Cfr. E. VENEZIA, *Rituali del mito*, Fondazione Federico II Editore, Palermo 2010.

23) Cfr. PAPA BENEDETTO XVI, "Discorso agli artisti" (Roma, Cappella Sistina, 2009), che segue il dibattito aperto dalla divulgazione della "Lettera agli Artisti" di Papa Giovanni Paolo II del 1999.

24) Cfr. *La progettazione di nuove chiese*, Nota Pastorale, op. cit.

25) Cfr. V. TRIONE, *Giorgio De Chirico. La città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, SKIRA, Milano 2009.

* Alessia Riccobono, architetto, è attualmente Dottoranda di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura, XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. La sua ricerca opera nel campo dell'evoluzione del progetto architettonico, con particolare riferimento all'influenza che le moderne tecnologie digitali hanno avuto nell'architettura contemporanea.



21) La porta dell'Accoglienza in Cor-Ten, aperta alla comunità dei fedeli nella Chiesa di San Gregorio ad Agrigento di Giuseppe Pellitteri.

AREE INDUSTRIALI DISMESSE: PROBLEMA AMBIENTALE O RISORSA SOSTENIBILE?

Cesare Sposito*

ABSTRACT - This article highlights the complex theme of industrial areas, which, for a variety of reasons, have been abandoned, something that has aroused the interest on the part of many disciplines. Here the Author outlines a strategy to regenerate and re-develop these areas, backed up by the sustainability of recovery interventions, eco-compatible technology and new materials.

All'interno delle discipline urbanistiche, architettoniche e tecnologiche si è a lungo discusso sull'opportunità del recupero e della conservazione per quel grande patrimonio edilizio, rappresentato dalle aree e dalle strutture industriali, materia urbana presto divenuta obsoleta e degradata. Ma questo patrimonio possiede un valore intrinseco, quale simbolo di un'epoca, o rappresenta solo un'opportunità immobiliare? Si configura come patrimonio urbano o architettonico? L'indagine condotta da Françoise Choay sull'evoluzione del concetto di conservazione¹ ha messo in luce come la definizione di *patrimonio* sia applicabile a più categorie di valore, da quello storico e artistico-estetico, a quello tipologico e d'uso. In questo senso la *conservazione del patrimonio urbano* collettivo, e quindi anche delle aree industriali dismesse, assume la valenza di un percorso verso il *recupero della memoria* del passato attraverso la ricerca e la selezione critica di oggetti con un qualsivoglia valore per la comunità; il tutto con un metodo di lavoro che ha nel restauro la sua disciplina di riferimento². Inoltre, lo storico delle teorie e delle forme urbane e architettoniche rileva che i beni costituenti il patrimonio sono definiti tali indipendentemente dal loro uso; pertanto l'*eredità* patrimoniale è da considerarsi un'entità attiva, capace di generare legami di tipo identitario tra soggetti, allorché le è riconosciuta la capacità di concorrere alla trasformazione del territorio e alla creazione di sviluppo. Nella continua messa in gioco di vari e diversi elementi, edifici e valori, il patrimonio non definisce quindi unicamente la memoria del passato, ma si rivolge agli sviluppi futuri, attraverso un processo di utilizzazione dei lasciti del passato.

L'azione conservativa, che seleziona e mantiene sia i caratteri e le tracce del passato, sia gli aspetti materiali e quelli immateriali, in contrapposizione alla modernizzazione ad ogni costo e alla cultura demolitrice tanto della funzione obsoleta quanto della memoria è, a partire dagli anni Ottanta, il principio che governa specifici interventi sulla città industriale, con l'obiettivo di legare l'identità di un luogo alle tradizioni, ai valori comuni e alle idee di una determinata comunità. Ciò per il fatto che è necessario conservare per riconoscere sia l'importanza che l'organizzazione industriale ha riversato sullo sviluppo della città contemporanea, sia i criteri che potrebbero condizionare i

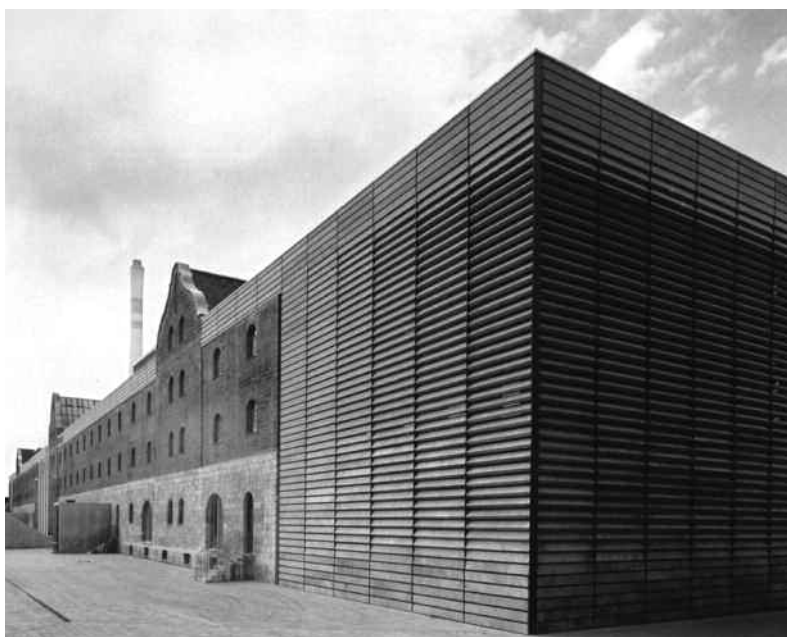
processi di trasformazione futura, anche se le mutate esigenze del passato ne hanno comportato la dismissione. Pertanto, la filosofia della conservazione va applicata seguendo criteri non più settoriali o disciplinari, ma integrati e pluridisciplinari, con specifiche azioni di progetto, ovvero definendo «*strategie e metodi per il mantenimento e la continuità di quei significati (condivisi e oggettivi) che le tracce del passato assumono rispetto alle esigenze del presente*»³. Occorre allora valorizzare il lascito della città industriale prima di ricostruire, re-integrando un bene «*privo delle sue funzioni originarie nel circuito degli usi viventi*», strappandolo a un triste destino museale, attraverso innovative forme di fruizione del patrimonio, capaci di produrre un nuovo sistema di identità-centralità urbana.

La dismissione delle aree industriali è definibile come un processo di disattivazione, anche parziale, di aree urbane o extraurbane, di agglomerati o di semplici fabbricati, dalle dimensioni e caratteristiche varie, per i quali il recupero o la conversione a una nuova funzione presentano problemi di varia natura. La dismissione non è certamente un fenomeno recente, interessando tutti quei contenitori o quelle aree in cui è venuta meno la funzione per la quale erano stati realizzati; alcuni casi emblematici sono rappresentati dal *Tempio di Athena* a Siracusa, trasformato in Chiesa, dalla *Domus Aurea* di Nerone o dalle *Terme di Traiano*, riconvertiti in palazzi pubblici e privati, dalle *Terme di Diocleziano* parzialmente re-impiegate da Michelangelo nella *Chiesa di Santa Maria degli Angeli* a Roma. Diffuse su tutto il territorio, le aree industriali dismesse sono prevalentemente presenti nelle principali aree economiche urbane, colpite dalla crisi di alcuni settori tradizionali della produzione industriale; il degrado innescatosi ha coinvolto anche l'immediato contesto edificato fino a coinvolgere anche quello sociale ed economico.

Nella prospettiva di una reale riqualificazione delle periferie, le aree industriali dismesse, così come gli scali ferroviari e portuali, i complessi ospedalieri e scolastici, i macelli e i mercati, gli edifici militari ed ecclesiastici, forniscono un'importante opportunità per ridefinire la nuova urbanistica delle città. Tema quanto mai attuale e connesso a irrisolte questioni socio-economiche, architettoniche,



I Magazzini Generali a Verona e lo stabilimento dell'ex Chimica Arenella a Palermo.



urbanistiche e ambientali, che investono la città contemporanea, la dismissione dei luoghi di produzione ha interessato i processi di trasformazione urbana almeno degli ultimi sessant'anni, sia per la dimensione e la frequenza del fenomeno, sia perché esso ha determinato nuove logiche e differenti significati nell'assetto delle città.

Queste aree, talvolta di risulta e altre volte di margine, offrono la possibilità di una riqualificazione con funzioni diversificate e complementari alla residenza: verde e spazi pubblici attrezzati, ma anche nuove polarità urbane a cui può essere demandato il compito di ricucire il patchwork urbano contemporaneo. Non più quindi *semplici vuoti* al margine del contesto urbano, piuttosto aree dalle promettenti qualità fisiche e ambientali, dalla immediata disponibilità, capaci di attivare virtuosi processi riorganizzativo-funzionali del territorio, ma anche sviluppo sociale ed economico. Il declino del sistema produttivo europeo è databile alla metà degli anni Sessanta quando si affermano nuovi modelli territoriali di sviluppo influenzati dalla trasformazione della produzione tradizionali, caratterizzati dall'industria di Stato e dalle grandi industrie, con il conseguente lento

abbandono delle strutture. Le ragioni della dismissione, fenomeno rapido e incontrollato, ma soprattutto non sistematico, sono riconducibili pertanto alle trasformazioni dei processi di livello macro-economico che investono il territorio, all'obsolescenza localizzata dei siti industriali e degli immobili, ai cambiamenti tecnologici e all'incompatibilità ambientale che molti tipi di industrie hanno con l'ambiente urbano.

La delocalizzazione della produzione all'esterno delle grandi città blocca la crescita dei centri urbani, a favore di aree marginali o agricole, che vengono investite da vere e proprie conurbazioni, mettendo in crisi le tradizionali regole della trasformazione urbana per la presenza di nuovi elementi impiegabili nel progetto urbano, quali il *residuo* e il *frammento*; ad essi si richiede un nuovo e immediato utilizzo, spesso dettato dalle velleità speculative del mercato. La città non è più quindi uno spazio continuo e omogeneo, centrale e circoscritto⁴, ma si caratterizza per una *struttura a rete*, a scala territoriale, in cui sono concentrate alcune funzioni: la città da monocentrica diventata *policentrica*⁵, si smarriscono i connotati che hanno donato coesione alle comunità urbane e

prendono corpo le metropoli, mentre per le aree dismesse si prospetta un conflitto continuo fra le condizioni di permanenza e di modificazione della forma, di degrado e di recupero, di emarginazione e d'integrazione, occupando comunque un ruolo potenzialmente strategico nella struttura urbana.

Sebbene dopo la crisi energetica degli anni Settanta il tema del recupero del patrimonio edilizio esistente sia stato sollecitato da più parti, le prime riflessioni sul futuro delle aree industriali dismesse risalgono solo agli inizi degli anni Ottanta⁶. Dopo una prima fase caratterizzata da interventi di demolizione totale o conservazione *tout-court*, dagli anni Novanta il tema del recupero delle aree dismesse entra in una fase più articolata, governata grazie a nuovi strumenti di pianificazione territoriale e urbanistici. La perdita dell'uso produttivo ha favorito l'identificazione delle aree industriali dismesse in luoghi estranei al tessuto urbano, dei veri e propri ruderi insediativi, privi d'identità e sconnessi dalla città storica, vuoti in cui è legittimata l'azione di trasformazione fino alla demolizione. La presunta assenza di valori storici, lo scarso valore dei manufatti architettonici, la necessità di sfruttare aree capaci di essere valo-

In alto: il Museo di Wurzburg realizzato negli ex granili; il Gemini Residence a Copenhagen, particolare del vano scala realizzato nell'ex silos. In basso: le ex officine del Volo Caproni di Milano trasformate in edificio polifunzionale; la ex birreria di Mechelen, ora Centro Culturale Lamot; il Comber Mill Village nelle ex tessitorie dell'Irlanda del Nord.





rizzate, il pessimo stato di conservazione degli edifici e delle aree dismesse, oltre che l'eccessivo onere derivante da un loro recupero, sono stati motivi determinanti per giustificare la demolizione o per incrementarne il volume e quindi il valore economico di tali aree⁷. Parallelamente agli interventi che prevedevano la totale cancellazione delle aree in disuso, un'altra strada era offerta da chi promuoveva il *progetto di sottrazione*, non riferito necessariamente alla quantità della materia, quanto alla qualità del valore storico, architettonico e culturale, delle relazioni morfologiche e della memoria per la collettività, progetto che in continua dialettica fra demolizione e costruzione potesse fondare sulle aree dismesse i processi di trasformazione che il sistema urbano richiedeva.

Entrambe le filosofie d'intervento comunque rispecchiavano un'*ideologia consumistica*, che scartava il vecchio per costruire il nuovo, incentivando la produzione di luoghi in cui il genius e la vocazione territoriale assumevano nel progetto un ruolo marginale: ai vuoti si sostituiscono dei generici contenitori, architetture contemporanee che un giorno saranno a loro volta abbandonate, essendo esse facilmente rimpiazzabili nella logica della continua

modificazione urbana che non è più relegata alla logica «del centro e dell'identità»⁸.

La *progressiva dispersione* citata dal Secchi induce gli urbanisti a sponsorizzare una nuova cultura della trasformazione, soprattutto in relazione a quelle «aree malleabili che da problema si fanno risorsa per la trasformazione della città contemporanea»⁹. Il declino dei modelli teorici e progettuali, basati sullo schema della città razionalista¹⁰, divengono i temi dominanti del dibattito culturale sulle nuove prospettive urbane e sulle regole cui deve sottostare il disegno di queste parti di città. La nuova complessità della città contemporanea porta al superamento di prescrizioni pianificatorie puramente quantitative, sposando invece un *approccio qualitativo* più mirato alle specificità delle morfologie urbane da trasformare. Si supera quindi la frattura metodologica tra architettura e urbanistica, e il progetto urbano diventa l'unico strumento della trasformazione capace di leggere relazioni e valori stratificati, visibili e invisibili del costruito. Il *progetto urbano* ha ora gli strumenti per restituire senso ai diversi materiali della città e per valorizzare i luoghi significativi e identitari, attraverso processi di *ri-uso*, di *ri-appropriazione* e di *ri-significazione dello*

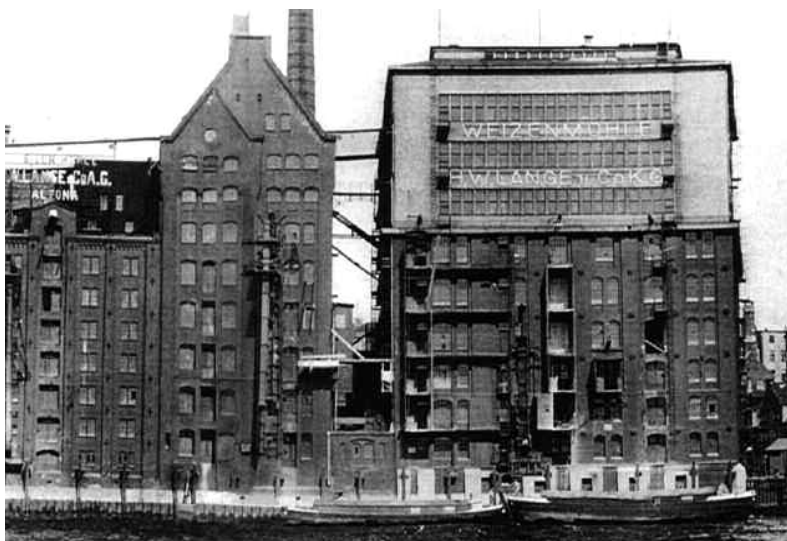
*spazio*¹¹. Poiché sono parte della città storica, le aree dismesse non sono più assimilabili alla categoria dello scarto, né sono più una semplice opportunità per interessi immobiliari¹². Oggi la città dismessa, quale portatrice di significato, di valori e d'identità, deve essere oggetto di un processo di mutazione urbana, in cui le azioni di trasformazione devono interagire con quelle del recupero, della conservazione e della riqualificazione¹³.

Prende quindi sempre più corpo una «*visione integrata*» sulle questioni del patrimonio industriale, secondo cui le aree dismesse sono parte essenziale del tessuto della città, le cui qualità vanno ricercate non solo nell'estetica e nella monumentalità dei manufatti architettonici, ma soprattutto in quei caratteri di riconoscibilità e di appartenenza a un luogo, tali da superare una visione protesa al culto del manufatto, alla sua contemplazione e all'immobilismo operativo.

Se il non-uso delle aree dismesse è una condizione forzata e produttrice di degrado, il *riuso*, invece, per molti aspetti è un fenomeno assolutamente fisiologico nell'espansione urbana¹⁴: infatti l'espansione urbana è solo in quota parte spinta dall'incremento demogra-

In alto: la Città del Design nelle ex manufacture d'Armes a Saint Etienne; il Centro polifunzionale Snos a Torino. In basso: la Médiatèque André Malraux con ampliamento dell'ex silos a Strasburgo; l'ex cantiere navale di Amsterdam, ora sede di uffici amministrativi.





In alto: l'ex stabilimento della Standtlerhaus di Amburgo, prima e dopo l'intervento di riconversione. In basso: la riqualificazione del Landschaftspark nell'area di Duisburg Nord. Nella pagina accanto: il polo economico di Padova presso l'ex fornace; la Biblioteca Comunale di Landau; l'ex officina di Portland.

fico, mentre l'elemento determinante alla sua crescita è il ricambio degli usi nelle sue zone interne, alimentato dalla corsa all'innovazione e al cambiamento. Il riuso, con funzioni nuove e differenziate, meglio risponde alla richiesta d'integrazione all'interno di contesti urbani da rivitalizzare, come dimostrano alcuni interventi degli anni Ottanta per l'insediamento dei grandi centri direzionali nelle ex-aree industriali: al sistema centrico con edifici monofunzionali se ne sostituisce uno nuovo, di tipo aperto, con spazi e luoghi polifunzionali, luoghi nei quali, secondo Franco Purini «la maggiore qualità urbana si può raggiungere predisponendo spazi pubblici più ricchi e complessi [...] che accolgano soprattutto musei, teatri, mediateche [...] edifici che sono attualmente le fabbriche della merce più rara prodotta nell'età degli immateriali, ovvero la cultura»¹⁵.

È proprio questa nuova dimensione, collettiva e condivisa, la tendenza più accreditata che - secondo il Piemontese - mira a valorizzare le aree industriali dismesse, «sia selezionando all'interno della massa documentaria della città dismessa quei valori capaci di assumere, congiuntamente alle nuove attribuzioni d'uso e di valore, il ruolo strategico per la costruzione della nuova identità dei luoghi, sia conferendo qualità al sistema urbano attraverso la differenziazione degli usi come azione di conver-

genza per il coinvolgimento di più attori e parti sociali»¹⁶. Conservazione e riuso non possono prescindere da un'azione modificativa, seppur parziale, pertanto conservazione e trasformazione devono interagire sinergicamente per mantenere in vita tanto il territorio quanto la città e i fabbricati poiché, come rileva Bernardo Secchi, «la modificazione è operazione tipicamente riflessiva, interpretativa, di riconoscimento e rielaborazione delle regole costitutive dell'assetto morfologico e funzionale, del ruolo di una specifica parte di città»¹⁷.

Ma se l'intervento di recupero per le aree industriali dismesse è l'espressione di un giudizio nei loro confronti, se è la riscrittura di un nuovo senso che ristabilisce nuovi legami con il contesto urbano, tale azione non può prescindere da quei principi di compatibilità e di sostenibilità ambientale che le generazioni future richiedono a viva voce. L'architettura sostenibile muove la propria ricerca attualmente su livelli diversi, strutturati in base alla sensibilità e all'esperienza, ma anche in relazione al peso ecologico, sociale, culturale o economico dato dai diversi operatori. Tra le tre grandi tendenze individuate da Dominique Gauzin-Müller vi sono l'high-tech, il low-tech e l'architettura ragionata, che ricerca un giusto equilibrio tra le prime due tendenze¹⁸. L'high-tech, promosso dalla grande industria, ricerca l'ottimizzazione

energetica attraverso l'uso di impianti altamente tecnologici e sofisticati in strutture di metallo e vetro, di cui i principali protagonisti sono architetti di fama internazionale quali Norman Foster, Renzo Piano, Richard Rogers, Herzog & de Meuron. Non sempre convincenti, le loro architetture hanno però il merito di aver promosso molte innovazioni, tra le quali la facciata a doppia pelle che, impiegata anche in progetti più modesti, ha comunque prodotto effetti microclimatici apprezzabili.

Valorizzazione di know-how e di materiali tradizionali caratterizzano invece il low-tech, specialmente nelle architetture di modesta dimensione e delle quali ne è brillante esempio la casa che il giovane architetto Antonius Lanzinger ha costruito per sé a Brixlegg, in Austria, riprendendo la filosofia che il padre del low-tech, o per meglio dire del no-tech, Paolo Soleri, allievo di Frank Lloyd Wright, aveva promosso con la sua Arcosanti, un'innovativa città con architetture ecologiche. Tra i due estremi prende sempre più campo una terza filosofia, che sostiene il mix intelligente di materiali tradizionali e prodotti industriali innovativi. A questa tendenza, espressione di un ragionevole equilibrio fra tradizione e modernità, fanno riferimento le abitazioni di Wolfgang Ritsch, di Dietrich e Untertrifaller o le strutture pubbliche di Günter Behnisch, la cui



filosofia è riportata ancora da Dominique Gauzin-Müller: «Nell'ambito dell'architettura ecologica si distinguono essenzialmente due scuole di pensiero. Quella di Norman Foster, che dice che si possono risolvere i problemi ecologici con più tecnologia, e quella di Soleri che dice No alla tecnologia! Noi stiamo in mezzo, anche se la mia simpatia va più a Soleri. Io non voglio cambiare il nostro stile di vita o tornare all'età della pietra, ma se ci mettiamo nell'ottica di accettare che faccia più caldo in estate e più freddo in inverno sono convinto che potremo aspettarci un grado accettabile di comfort seguendo le regole della natura»¹⁹.

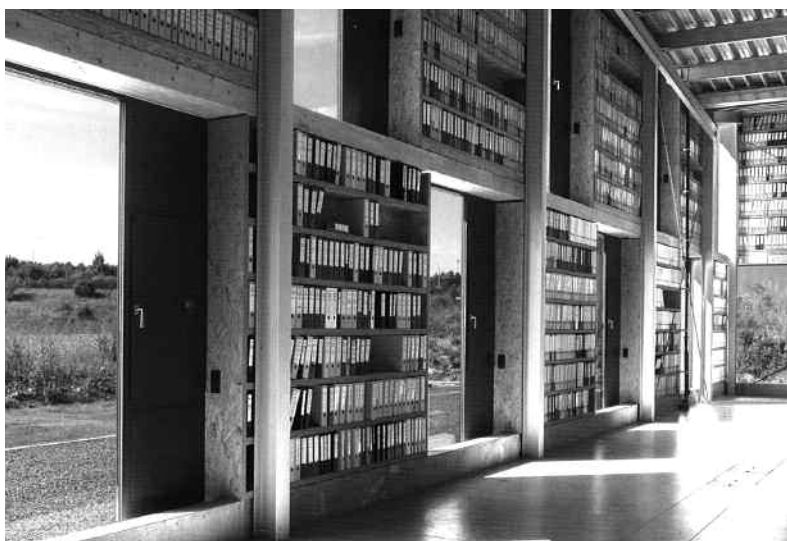
In Italia, il principio dell'efficienza energetica nelle costruzioni, contrariamente a quanto avviene all'estero, ha da sempre faticato a imporsi; tra le diverse cause vi sono sicuramente la mancata convinzione delle Istituzioni, lo scarso interesse di progettisti e costruttori, la resistenza offerta dai produttori di materiali e di sistemi costruttivi tradizionali, ma anche e soprattutto la scarsa sensibilità e la poca cultura degli utenti, che avrebbero potuto alimentare dal basso una forte domanda di qualità energetica. Tutto ciò ha quindi determinato che le prestazioni energetiche del nostro patrimonio edilizio fossero piuttosto mediocri, incidendo oltre misura sulle spese per la climatizzazione degli spazi confinati, sulle importazioni di gas e sull'inquina-

mento da CO₂. Solo con la Legge n. 10/91 il Governo ha lanciato un primo segnale, sebbene la stessa legge sia stata per molto tempo priva di alcuni decreti attuativi, tra cui quello sulla certificazione energetica dei fabbricati, che ne hanno ridotto l'efficacia; segnale confermato con il DL n. 311/06, che ha stabilito la riduzione progressiva dei consumi per il fabbisogno invernale, raggiungendo nel 2010 valori quasi dimezzati rispetto a quelli richiesti per le nuove costruzioni nel quinquennio precedente²⁰.

A livello mondiale, l'inversione di tendenza avviene nel 2005 quando il *Protocollo di Kyoto* ha imposto una riduzione delle emissioni inquinanti, a meno di pagare a caro prezzo dei crediti di carbonio. Anche le impennate del prezzo del petrolio, determinate dalla sempre maggiore richiesta da parte di Paesi emergenti come Cina

e India, negli ultimi anni hanno rappresentato un potente deterrente all'uso indiscriminato delle risorse naturali e un volano per nuove politiche di riduzione dei consumi specifici negli edifici. Ne sono esempio le Finanziarie del "Bel Paese" che ormai dal 2007 prevedono detrazioni fiscali oscillanti dal 36 al 55% per interventi di riqualificazione energetica nelle costruzioni, incentivando l'impiantistica ad elevata efficienza energetica, un maggiore isolamento dell'involucro, gli infissi a taglio termico e gli impianti solari sia per la produzione di calore che per la generazione elettrica.

Negli ultimi anni il Governo Italiano ha avviato una seria politica economica per incentivare il recupero del costruito: l'ultimo provvedimento è il Decreto del Ministro per lo Sviluppo Economico dell'11 maggio 2011, che



In alto: la riqualificazione architettonica di un edificio industriale a Niederrhein; il Museo del Design realizzato nell'ex Kesselhaus, all'interno dell'area industriale dismessa dello Zollverein. In basso: gli uffici Singel Canal ad Amsterdam; le nuove volumetrie realizzate nell'ex stabilimento Campari a Sesto San Giovanni, Milano.

prevede contributi a fondo perduto per interventi nei settori del turismo, dell'industria e del commercio, con premialità a quelle imprese che traggano in salvo dall'abbandono, presente o imminente, strutture produttive che necessitano di urgenti interventi di riqualificazione, di ristrutturazione e di adeguamento funzionale, statico o impiantistico. Ancora una volta ci viene offerta la possibilità di avviare un processo di rinnovo delle nostre città, di migliorare la funzionalità complessiva del sistema urbano, ma anche di queste aree dismesse, residue e inutilizzate, che possono riappropriarsi della loro identità e dell'importante ruolo ricoperto in passato, assumendo una nuova *centralità* per la ripresa e lo sviluppo economico del territorio. Se questo processo di riqualificazione urbana è stato ciclicamente riproposto, oggi, per tale processo è necessario definire strategie e prassi improntate all'*ecologia urbana*, all'impiego cioè di *tecnologie sostenibili* in grado di conservare nel tempo le relazioni funzionali del sistema senza produrre degrado, ma soprattutto innescando *processi rigenerativi* e *nuove attribuzioni di senso* alle parti della città, questa da leggersi come insediamento dinamico in cui ricomporre continuamente le istanze delle diverse componenti, che costruiscono il fatto urbano nella dialettica tra crescita, rinnovo e dismissione.

Le aree industriali, figlie di una pianificazione del loro tempo non sempre corretta, durante la loro attività, hanno generato grandi alterazioni dell'ecosistema con elevati consumi di risorse non rinnovabili. Oggi, quale risarcimento per le generazioni future, occorre orientare in senso ecologico e sostenibile, con un alto tasso d'innovazione, tutti gli interventi di riqualificazione delle aree dismesse, seguendo il principio della massima valorizzazione del *genius loci* e della conservazione di quell'immagine che ormai è entrata a far parte del nostro paesaggio, con un recupero caratterizzato, qualora siano necessarie integrazioni volumetriche, funzionali o distributive, dalla riconoscibilità del nuovo, e infine impiegando tutti quei materiali, tecniche e impianti che possano modificare radicalmente il bilancio energetico degli edifici, trasformandoli da consumatori passivi a sistemi complessi ed efficienti, realizzando contemporaneamente la conservazione, la valorizzazione del patrimonio naturale e la gestione consapevole delle risorse.

Chi ha sposato la causa dei vuoti urbani è l'Associazione delle Aree Urbane Dimesse, l'AUDIS, che dal 2005 promuove le conoscenze e le iniziative di riconversione, sensibilizzando gli operatori, sia pubblici che privati, «verso una nuova consapevolezza e capacità di intervento a beneficio dello sviluppo delle città e

delle forze economiche e sociali che in essa operano».

Promotrice di convegni e di un network che coinvolge amministratori e professionisti, l'AUDIS ha pubblicato la «*Carta della Rigenerazione Urbana*» in cui la propria mission è dichiarata attraverso l'elencazione di obiettivi specifici che, nel loro insieme, concorrono alla determinazione della qualità di una generica trasformazione urbana: 1) riequilibrare i centri urbani impoveriti dal progressivo svuotamento di funzioni del lavoro, del tempo libero e della residenza; 2) bloccare lo spreco di territorio, attraverso l'ottimizzazione degli spazi già urbanizzati; 3) governare i mutamenti, trasformandoli in occasioni di progresso urbano; 4) integrare discipline, interessi diversi e competenze specifiche nell'interesse collettivo; 5) riconoscere il ruolo insostituibile delle decisioni condivise, e quindi della concertazione; 6) innescare azioni diffuse di rigenerazione urbana, per il miglioramento della qualità della vita in un quadro di coesione sociale e di capacità competitiva; 7) aprire la riflessione sulle modalità di rigenerazione anche di quelle parti di città costruite prevalentemente tra gli anni '50 e '70, che versano in grave degrado fisico e spesso sociale. La Carta si struttura in tre sezioni: la prima individua dieci elementi di qualità necessari perché la trasformazione delle aree



Il verde verticale e la nuova facciata in acciaio corten nel Caixaforum, che riconverte l'ex centrale elettrica di Madrid; l'integrazione volumetrica dell'ex magazzino della farina a Tallin.

dismesse o dismettibili produca la loro riqualificazione; la seconda, gli attori sia pubblici che privati; la terza, gli strumenti attuativi, ovvero la politica urbana, la partnership pubblico-privata, la valutazione, l'informazione e la partecipazione.

Il *decalogo delle qualità-obiettivo* per la riqualificazione urbana si compone della qualità urbana, urbanistica, architettonica, dello spazio pubblico, sociale, economica, culturale, ambientale, energetica e paesaggistica. La *qualità urbana*, riferita al rapporto dinamico tra tutti gli elementi legati alla riqualificazione di un'area con quelli più ampi del contesto nel quale essa insiste, si misura anche dalla sua capacità di divenire fattore di innesco e moltiplicazione di un più ampio ed equilibrato sviluppo urbano che comprenda residenzialità, servizi e lavoro; la *qualità urbanistica*, raggiungibile con strumenti di pianificazione trasparente, flessibile e di ampia scala, e con una programmazione strategica che scaturisca da una sintesi degli interessi sociali, economici e culturali che la comunità urbana si è data, in relazione al ruolo che la città intende ricoprire nel territorio e del grado di competitività da attivare su scala regionale, nazionale e internazionale; la *qualità dello spazio pubblico*, importante per la ricucitura del tessuto urbano e per il soddisfacimento delle esigenze di mobilità, anche per le

categorie più svantaggiate, utile a favorire lo sviluppo, la comunicazione e l'aggregazione sociale. La *qualità sociale*, ovvero il benessere per gli abitanti sia come individui che come collettività, tale da facilitare la coesione, l'integrazione, offrire servizi adeguati ed evitare processi di esclusione o emarginazione.

E ancora: la *qualità economica* individuabile nella capacità di produrre occasioni di sviluppo auto-propulsivo duraturo nel tempo e crescita economica dell'area urbana in cui si inserisce, e di bilanciare qualità tecnica, tempi, efficienza attuativa e costo globale per evitare diseconomie nelle fasi di progettazione e realizzazione dell'opera, nonché nella sua gestione e manutenzione; la *qualità ambientale*, finalizzata alla crescita sostenibile di una città; la *qualità energetica*, requisito da affermare a scala urbana, per il contenimento dei consumi energetici, l'impiego minimo di risorse naturali, la riduzione dei rifiuti e delle emissioni clima-alteranti, nel rispetto di elevati standard abitativi; la *qualità culturale* perseguibile con una progettazione che sappia ascoltare le trasformazioni e le evoluzioni storico-culturali e urbanistico-architettoniche del luogo; la *qualità paesaggistica*, quale sommatoria delle qualità raggiunte negli ambiti già citati, nei casi in cui la loro composizione crea un rinnovato "senso del luogo", giusta sintesi tra la morfologia del territorio, il patrimonio presente, il sistema delle

risorse di cui gode e il sistema sociale ed economico espresso dalla comunità che in esso vive.

A queste aggiungiamo la *qualità fruitiva*, definita come l'insieme delle condizioni che garantiscano un uso adeguato del complesso insediativo e/o dell'organismo edilizio da parte degli utenti, all'atto dell'insediamento e nel tempo, con particolare riguardo all'approfondimento delle questioni inerenti l'eliminazione e il superamento delle barriere architettoniche, la sicurezza di utilizzazione e il soddisfacimento delle esigenze dei nuovi modi di vita con particolare riferimento alle utenze sociali deboli. Tale qualità è caratterizzata quindi dalle questioni che si riferiscono all'accessibilità, alla visibilità, all'attrezzabilità e infine alla flessibilità.

Infine, la *qualità architettonica*, raggiungibile attraverso lo strumento dei concorsi di progettazione e di idee, capace di confrontarsi con la contemporaneità e i nuovi stili dell'abitare e del vivere, attraverso l'integrazione e la continuità con l'esistente, la storia dei luoghi e i fattori identitari locali, ma anche con l'uso dei nuovi materiali e tecnologie eco-compatibili finalizzate al risparmio delle risorse naturali. Tra i sub-sistemi edilizi e i componenti che possono contribuire, nel recupero e nella riqualificazione dei nostri edifici industriali, a una modifica radicale del loro bilancio energetico, trasformandoli da consumatori passivi a *sistemi*

complessi ed efficienti, sono sicuramente alcune tipologie delle *chiusure verticali* (la parete con isolamento a cappotto, la facciata ventilata, le facciate energetiche, la facciata a verde e le schermature solari) e delle *chiusure orizzontali* (la copertura ventilata e il tetto giardino), che concorrono alla realizzazione di un *involucro energeticamente sostenibile*²¹. Anche la scelta dei materiali da impiegare dovrà essere opportunamente attenzionata, potendo svolgere un ruolo determinante nella nuova bilancia energetica; sebbene la scelta di un materiale sia principalmente condizionata dalle caratteristiche del materiale in sé, dai requisiti richiesti dal committente o dalla normativa vigente al momento della progettazione, dal costo del

materiale stesso, in relazione al tipo di costruzione, e dalla reperibilità del materiale, legata al luogo o all'intorno in cui deve realizzarsi l'opera, andrà considerato anche l'aspetto, requisito che gioca un ruolo importante in relazione all'immagine che si vuole imprimere nell'architettura.

Per concludere, le aree industriali, che per vari motivi sono state dismesse, hanno suscitato l'interesse di diverse discipline, urbanistiche, architettoniche, tecnologiche, economiche, sociali; così sono state elaborate diverse strategie per la rigenerazione e la riqualificazione. Ma è da considerare il principio della sostenibilità negli interventi di recupero, con tecnologie eco-compatibili e con nuovi materiali. Il

fatto è che in questo nuovo secolo lo straordinario sviluppo delle tecnoscienze ha modificato sensibilmente il rapporto fra l'uomo e la materia che lo circonda, permettendogli addirittura di intervenire a livello molecolare sulle composizioni atomiche, di creare nuovi materiali, definiti a complessità gestita, nei quali le impurità e le anisotropie diventano dei punti di forza, appositamente creati per ottenere determinate prestazioni, per attivare capacità peculiari proprie degli organismi biologici, quali l'autoadattamento a situazioni microclimatiche e a sollecitazioni fisico-meccaniche. Inoltre, numerosi sono i dispositivi intelligenti che ci permettono di configurare gli scenari di realtà personalizzabili e interattive: i materiali ecocompatibili,

La copertura a verde dei nuovi uffici de "Il Sole 24 Ore" presso le ex officine Siemens di Milano; particolare della schermatura solare nella sede Vodafone, che rimodula la facciata dell'ex stabilimento ICO a Ivrea.



materiali nanostrutturati e SMART, capaci di modificare il proprio colore al variare della temperatura, di cambiare il proprio stato da liquido in solido, o ancora tessuti che trasformano la luce solare in energia, sono solo alcuni esempi che fanno parte di un universo molto ampio e destinato a svilupparsi, sicuramente capace di dare un contributo alla valorizzazione del patrimonio industriale dismesso.

NOTE

- 1) F. CHOAY, *L'allegoria del patrimonio*, Officina Ed., Roma 1995.
- 2) F. PIEMONTESE, *Aree dismesse e progetto urbano: architettura, territorio, trasformazione*, Gangemi, Roma 2006, p. 20.
- 3) M. RUSSO, *Aree dismesse. Forma e risorsa della città esistente*, Ed. Scientifiche Italiane, Napoli 1998.
- 4) F. FARINELLI, *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003.
- 5) A. SPOSITO, *Città monocentrica, città policentrica e città globale*, in "Architettura e Città" 2, 2007, pp. 71-75.
- 6) A cavallo tra i secc. XIX e XX, le industrie trovano nelle periferie il luogo ideale, in termini di logistica e di spazio, per il loro insediamento; quando nel secondo dopoguerra le città si espandono, le aree vengono inglobate nei nuovi tessuti urbani, perdendo quei requisiti che inizialmente le avevano rese appetibili. Se le prime dismissioni iniziano negli anni Sessanta, nel ventennio successivo

alcune capitali europee o bacini industriali di rilevanza internazionale contavano numerose aree dismesse su superfici piuttosto vaste.

7) Nell'accezione del termine vuoto, spesso applicato alle aree dismesse, si rintraccia un'interpretazione riduttiva del concetto di vuoto stesso come assenza, come rinnovata disponibilità di aree; una tale riduzione concettuale, spesso, è stata l'occasione per giustificare la cancellazione delle peculiarità e lo svuotamento fisico dei luoghi o per applicare modelli insediativi prettamente speculativi.

8) R. KOOLHAAS, *Verso un'architettura estrema*, Postmedia Books, Milano 2002.

9) B. SECCHI, *Le condizioni sono cambiate*, in "Casabella" n. 498, Milano 1984.

10) I criteri urbanistici della città razionalista possono essere riassunti nella separazione delle zone, nella specifica funzionale e nella tabula rasa del passato.

11) P. MELLO, *Metamorfosi dello spazio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

12) È sotto gli occhi di tutti che i più importanti e complessi interventi attuati in Europa, da Barcellona a Londra, da Copenhagen a Malmö, sono stati attuati con la completa dismissione industriale delle aree e quindi con il relativo azzeramento della fisicità dei luoghi, essendo la dismissione parziale un fattore ostativo all'ottimizzazione dell'investimento immobiliare.

13) C. BIANCHETTI, *Dismesse e sfruttate*, in "Il Giornale dell'Architettura" n. 23, 2004.

14) La Scuola dell'Ecologia Sociale Urbana, nota come Scuola di Chicago, è stata la prima scuola di sociologia urbana americana. Fondata negli anni Venti da A. W. Small, la Scuola ebbe tra i suoi maggiori esponenti R. Park, E. W. Burgess e R. D. McKenzie, che avviarono il primo studio sistematico sulla città dal punto di vista sociologico, attraverso analisi empiriche della società urbana.

15) F. PURINI, *Sette Problemi*, in "Paesaggio" n. 6, 2004.

16) F. PIEMONTESE, *op. cit.*, p. 29.

17) B. SECCHI, *Gli elementi di una teoria della trasformazione*, in "Casabella" n. 524, 1986.

18) D. GAUZIN-MÜLLER, *Le case ecologiche. I principi, gli esempi, le tendenze*, Edizioni Ambiente, Milano 2006.

19) D. GAUZIN-MÜLLER, *Architettura sostenibile. 29 esempi europei di architettura*, Edizioni Ambiente, Milano 2007.

20) G. DALL'Ò, M. GAMBARDALE, G. SILVESTRINI, *Manuale della certificazione energetica degli edifici. Norme, procedure e strategie d'intervento*, Edizioni Ambiente, Milano 2008.

21) C. SPOSITO, *Aree industriali dismesse: progettazione, tecniche e materiali per il recupero e la riqualificazione energetica*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2012.

* Cesare Sposito è ricercatore confermato in "Tecnologia dell'Architettura" presso la Facoltà di Architettura di Palermo, e componente del Collegio del Dottorato in "Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura" e della Società Italiana di Tecnologia dell'Architettura (SITdA). Tra le monografie recenti: Suite d'Autore: architettura, design e tecnologia per una moderna cultura dell'ospitalità (2008), Architettura Sistemica: materiali ed elementi costruttivi (2011), I siti archeologici, dalla definizione del valore alla protezione della materia (2012), Aree industriali dismesse: progettazione, tecniche e materiali per il recupero e la riqualificazione energetica (2012).



LA CUBA DI PALERMO: STRATEGIE DI MESSA IN VALORE

Daniela Guarneri*

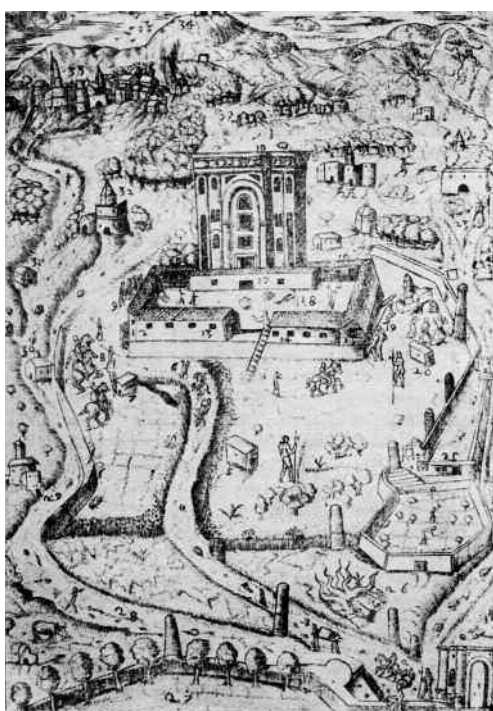
ABSTRACT - This article deals with the various strategies for show-casing a cultural heritage item, such as the Cuba in Palermo, a wonderful 12th century leisure residence, which, like the Zisa is situated in what was the Norman Park of Genoardo. The article also examines the more delicate stages in a recovery project and show-casing, evaluating its potential utilization and the handling of the eventual activities carried out there.

Le metodologie estimative tradizionali consentono di esprimere dei giudizi di valore per categorie di beni caratterizzati dalla presenza di due fattori fondamentali: il *mercato* e la *produzione*. Il bene culturale pubblico, in termini teorici, però, non solo non ha mercato, ma è spesso unico, e la presenza di un elevato valore storico e architettonico, di per sé, non è sufficiente a innescare processi di valorizzazione, se mancano alcune condizioni indispensabili spesso indipendenti dal bene stesso. Il valore intrinseco del bene culturale è condizione necessaria nel processo di valorizzazione, ma non è sufficiente per mettere in atto la valorizzazione del bene stesso. La valorizzazione è legata a molteplici variabili che spaziano dal campo fisico-territoriale a quello economico-finanziario, a quello legale-giuridico; variabili da cui dipende anche la scelta delle strategie da seguire sia per la realizzazione dei progetti, che per la conseguente gestione delle operazioni.

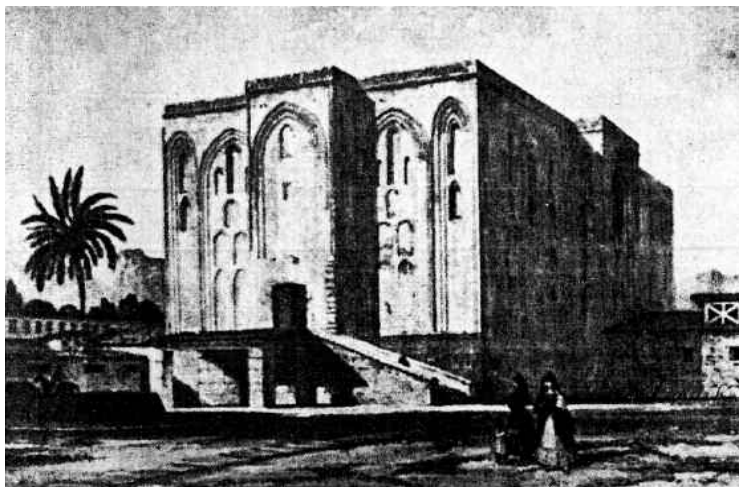
Spesso le condizioni di degrado, sia fisico che socio-economico, interessano anche l'ambiente in cui è inserito il bene culturale, per cui il progetto di valorizzazione deve prevedere non solo l'eliminazione del degrado fisico, ma la riqualificazione e la rigenerazione del contesto su cui si opera, individuando nuove funzioni e nuove destinazioni d'uso, capaci d'imprimere una svolta qualitativa all'intervento di valorizzazione; dunque, una *conservazione integrata*¹ del bene culturale e del suo intorno, che punti al recupero dei valori storico-architettonico-ambientali attraverso l'eliminazione del degrado fisico e del degrado funzionale. Gli effetti di carattere economico e sociale della valorizzazione dei beni culturali statali sono esplicitati nelle note programmatiche del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, in cui si afferma che «la valorizzazione, nei suoi processi, riguarda la rilevanza economica del patrimonio culturale, per gli impatti che trasversalmente determina in relazione alle sue attività e ai suoi servizi, come pure per la realizzazione e l'uso dei suoi prodotti»².

Appare pertanto conducente parlare di *valorizzazione a fini economici*, poiché l'intervento di valorizzazione del bene culturale deve configurarsi come un *vero e proprio investimento produttivo*³; una valorizzazione, dunque, intesa in una accezione più ampia, non più solamente nel corrente linguaggio economico-estimativo e tradizionale, come sinonimo di trasformazione. I beni culturali pubblici, su cui ad oggi è possibile effettuare degli interventi di valorizzazione, di gestione e di alienazione, sono solo i beni del patrimonio disponibile dello Stato e degli Enti pubblici. È di fondamentale importanza conoscere, a priori, la natura del bene, poiché essa esprime i gradi di rigidità collegati alle diverse destinazioni d'uso ipotizzabili per il bene pubblico, ivi compresa la gestione e la vendita, e ne influenza in modo determinante il loro apprezzamento da parte del mercato. La *Cuba* di Palermo appartiene ai beni del patrimonio immobiliare pubblico della Regione Siciliana: per il tipo di valorizzazione che la sua natura consente, essa rientra nella categoria dei «beni per i quali si reputa necessaria la continuazione della gestione pubblica e beni che forniscono servizi o fruizione a livello collettivo non idonei a gestione economica»; più precisamente, appartiene al sottogruppo «di *fruizione collettiva*, cioè degli immobili di alto valore storico-artistico, ossia ai beni che per i loro specifici aspetti sono destinati a fruizioni collettive, ma per i quali non esiste la possibilità di una loro gestione economica»⁴.

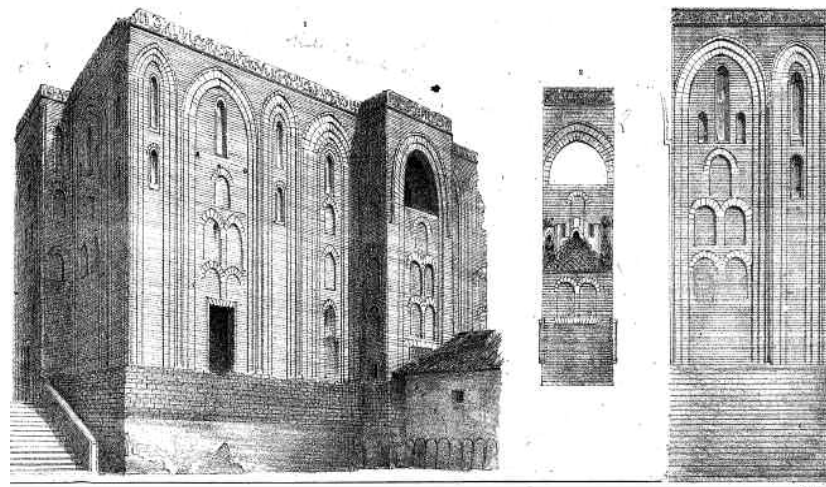
Sulla Cuba di Palermo - All'età aurea del Re Guglielmo II va riferito il mirabile soggiorno di delizia, situato nel Parco del Genoardo, chiamato con il nome di *Cuba*. Diversamente dal Castello della Zisa, vera e propria architettura palaziale, destinata a dimora estiva dei Reali Normanni e della loro corte, la *Cuba*, grande padiglione parallelepipedo ad unica elevazione, rivestì, proprio per la sua vicinanza con la città, la funzione di luogo di sosta temporanea diurna. Nonostante l'importanza artistica la *Cuba*, rispetto alla *Zisa*, è stata poco studiata, meno preservata dalle intemperie del tempo e dalla mano dell'uomo. Sebbene abbia subito nel corso dei secoli consistenti trasformazioni, utili alle diverse funzioni cui fu adibita, il suo stato di conservazione rimase buono fino ai moti rivoluzionari del 1848. Ma i danni subiti nel 1848 e le alterazioni successive ne compromisero la stessa statica e, nonostante i restauri e i parziali consolidamenti a



La Cuba in un'incisione del 1575 (da G. F. Ingrassia 1575).



Litografia inglese della Cuba, sec. XIX.



Girault De Prangey: Ricostruzione ideale della Cuba, prima metà del sec. XIX.

cui è stata soggetta, la *Cuba* ad oggi è priva degli elementi necessari a consentire un'attendibile ricostruzione del suo aspetto originario. L'impossibilità di una lettura della composizione originaria della *Cuba* è altresì imputabile agli interventi di restauro condotti tra il 1917 e il 1937 dall'allora Soprintendente ai Monumenti di Palermo, l'architetto Francesco Valenti; tali interventi, traumatici per l'integrità e l'autenticità del monumento, poiché pregni dell'ideologia del *recupero in stile*, hanno però consentito di preservare dalla rovina la *Cuba*, mediante la ricostruzione totale di grande parte delle strutture murarie e delle decorazioni.

L'esigenza di restituire il monumento alla fruibilità della collettività fu avvertita già nel 1892 all'avvio delle trattative per la cessione della *Cuba* da parte del Ministero della Guerra a favore del Ministero della Istruzione Pubblica; l'architetto Patricolo, direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Sicilia, ritenne di prioritaria importanza l'elaborazione di un progetto d'isolamento del monumento; detto progetto prevedeva «la devoluzione a favore del Ministero della Istruzione Pubblica dell'edificio monumentale; oltre a ciò perché si possa dare principio al suo isolamento e praticarvi un ingresso proprio dal corso Calatafimi, senza punto impegnare quello della caserma di artiglieria, bisognerebbe darsi pure in consegna al prelodato Ministero le due piccole scuderie addossate alle facciate nord e sud, ed una piccola cantina che prospetta sul corpo anzidetto; corpi tutti costruiti modernamente che bisognerà senz'altro demolire. Alla devoluzione di questi fabbricati dovrà pure aggiungersi quella di una conveniente zona di terreno avanti la facciata est e sud dell'edificio monumentale, della larghezza non minore di m. 5,00 a contare dalla fronte dei padiglioni sporgenti»⁵. Le vicissitudini burocratiche e amministrative, che interessarono l'isolamento della *Cuba*, furono molte e travagliate; nonostante il coinvolgimento della Cassa del Mezzogiorno, che stanziò nel 1952 la somma di 50 milioni di lire per realizzare l'isolamento della *Cuba* e a cui seguì il progetto elaborato dall'architetto Vincenzo Sannasardo della Soprintendenza, vani furono i tentativi e le trattative che riguardarono la cessione dei fab-

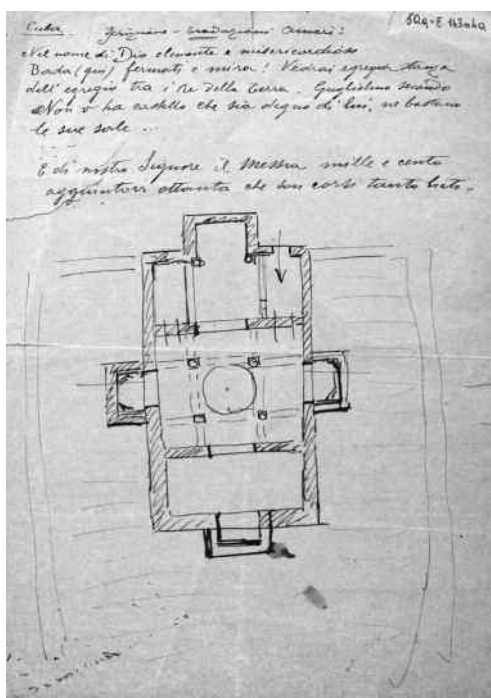
bricati annessi alla *Cuba*, che rimasero di proprietà del Ministero della Difesa ancora fino alla fine degli anni Ottanta.

La consegna provvisoria dell'area interessata dal padiglione della *Cuba*, e degli edifici più prossimi allo stesso, venne accordata dal Ministero della Difesa nel 1989, consentendo l'apertura al pubblico, definitivamente, nel 1996. Solo di recente le autorità militari hanno ceduto la restante parte della caserma, in cui si sviluppava l'antica peschiera, consentendo la riunificazione del complesso architettonico. Oggi, la possibilità di una riappropriazione culturale, di una lettura del raffinato testo architettonico della *Cuba*, presuppone ancora il perseguimento dell'isolamento della *Cuba* e quindi del suo reinserimento nel tessuto urbanistico di Palermo. È emblematico come, a un secolo di distanza da quelli che possono essere considerati i primi tentativi di una valorizzazione della *Cuba* o, ancor meglio, di un atteggiamento che è stato antesignano di quella che oggi chiameremmo *conser-*

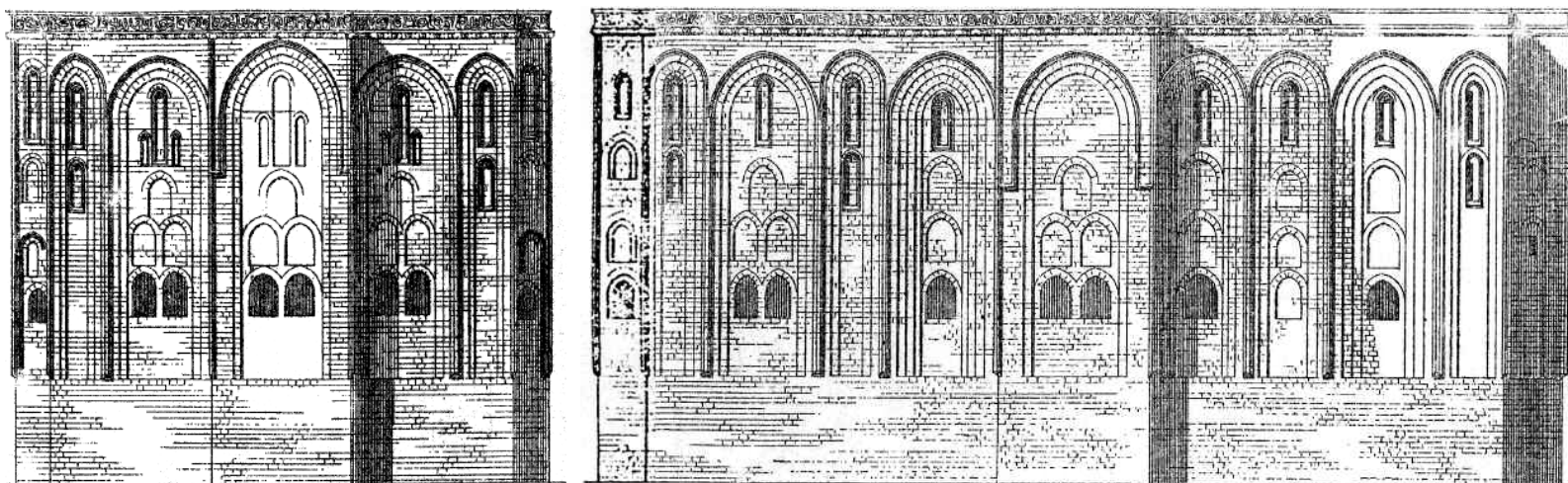
vazione integrata nell'accezione sopra riportata, il punto di partenza per qualsiasi strategia di valorizzazione della *Cuba* non possa prescindere da un progetto che ne preveda l'isolamento.

Strategie di valorizzazione della Cuba: museo di se stessa - Le strategie di valorizzazione economica dei beni architettonici e ambientali possono essere di tipo *pubblico puro*, *privato puro* o *misto*. Con le strategie di tipo pubblico puro si finanziano gli interventi che si prevede possano avere ricadute positive in termini di benefici sulla collettività; in questo caso i capitali investiti e i soggetti realizzatori sono pubblici. La logica di base nell'economia pubblica è rappresentata dal bilancio tra costi e benefici sociali, che deve risultare positivo a favore dei benefici. La misura del valore avviene attraverso la ricerca del *Valore Economico Totale* (VET), espresso nelle sue componenti di *valore d'uso* e di *valore di non uso*. Nel caso di risorse finanziarie pubbliche (soprattutto se queste non sono illimitate, come avviene nella maggioranza dei casi), non è sufficiente dimostrare l'importanza dei benefici sociali, o considerare solamente il costo finanziario degli interventi, ma è necessario valutare anche i costi dovuti al mantenimento e alla gestione delle opere realizzate e delle attività cui sono destinate, per i quali è più difficile reperire finanziamenti. Per questo è indispensabile che le risorse pubbliche siano integrate con risorse economiche di tipo privato, che coprano almeno i costi di mantenimento e di gestione.

Con le strategie di tipo misto, *pubblico-privato*, la collaborazione tra capitali pubblici e privati può condurre a interventi positivi per la collettività, oltre a garantire eventuali ritorni economici per i vari soggetti privati. In molti casi, infatti, le risorse pubbliche non sono sufficienti per gli interventi di valorizzazione oppure, una volta eliminato il degrado, non sono in grado di assicurare la gestione dei beni e delle attività in essi contenute. Sempre più spesso si assiste a una collaborazione tra sponsor privati e sistemi pubblici che, con un intervento congiunto, si assicurano reciprocamente condizioni di convenienza economica e finanziaria che altrimenti non si potrebbero creare. Le strategie di valorizzazione devono prevedere usi pubblici e privati dei beni tali da garantire il profitto e, nello stesso tempo,



Francesco Valenti: Ricostruzione della pianta della Cuba (Fondo Valenti, Biblioteca Comunale di Palermo ai segni 5Qq. E. 143 n. 4 a).



Adolf Goldschmidt: ricostruzione ideale della Cuba, seconda metà del sec. XIX, prospetti Est e Nord.

salvaguardare l'integrità e l'originalità del bene oltre che del contesto territoriale e, quindi, garantire la conservazione dei loro valori ed elementi d'interesse storico. In questi casi si considerano sia le logiche e gli strumenti propri dell'economia privata, nella sua componente mercantile e reddituale, che quelli dell'economia pubblica, espressi attraverso il valore economico totale.

In un progetto di valorizzazione di un bene storico-artistico-ambientale è di fondamentale importanza la scelta della destinazione d'uso e la programmazione della gestione delle attività previste; una scelta sbagliata, perché incompatibile con l'intensità dei valori espressi dal bene, o non rispondente a una domanda d'uso reale, oppure non equilibrata rispetto al contesto economico e sociale nel quale si opera, rischia di inficiare la complessità dell'intervento di messa in valore del bene. È auspicabile pertanto che l'intervento di valorizzazione sia preceduto da un vero e proprio *progetto d'uso* che, pur rispettando la condizione primaria di salvaguardia e tutela, garantisca la giusta utilizzazione del bene, individuandone la più consona destinazione d'uso, ossia quella che rispetta il bene, che risponde alle reali domande della società, che s'inserisce in modo equilibrato nel contesto economico-sociale, che sappia creare impulsi per uno sviluppo economico e culturale del suo intorno⁶. Individuare la più consona destinazione d'uso attribuisce al progetto di valorizzazione ampie prospettive di successo, in termini sia di fruizione che di risultati economici e finanziari.

Nei beni storico-artistico-ambientali, la riproposizione pura e semplice degli originali spazi, avulsa dalla loro originaria destinazione, appare sempre pregna di grande suggestione; ed è ancora più suggestivo ristabilire un rapporto tra forme e contenuti, che abbiano una loro validità anche nella scomparsa delle originarie funzioni e nell'attuale loro improponibilità. Trattando della Cuba, sarebbe certamente suggestivo poterla visitare soltanto come *sollatium* dei Re Normanni, ma ad essa mancherebbero troppi elementi architettonici, decorativi e di arredo che sarebbe improvvido riproporre al fine di non incorrere in uno sgradevole falso storico. Appare certamente più serio perseguire l'idea di una destinazione d'uso che, pur conservando il più possibile la sua

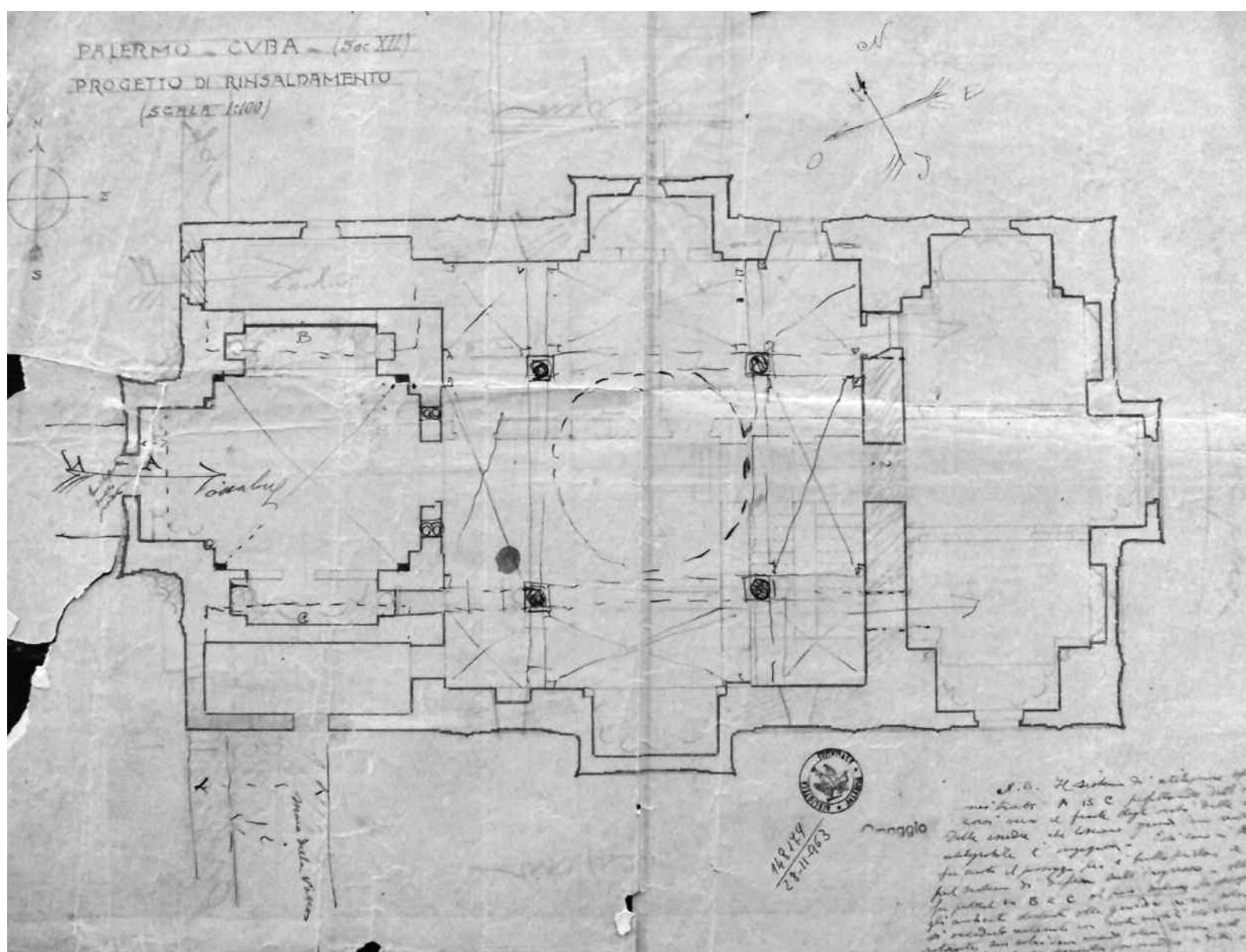
immagine originaria, al fine di garantire la trasmissione del suo messaggio figurativo, consenta alla Cuba una vita funzionale connessa alla sua testimonianza. Tale destinazione potrebbe essere quella museale, in cui il contenitore Cuba è al tempo stesso contenuto: una *Cuba museo di se stessa*.

La Cuba, assieme alla Zisa e alle altre emergenze, ancora presenti nel Parco storico del Genoardo, sono lo specchio di un momento storico di straordinario sincretismo culturale tra le civiltà presenti in Sicilia nel sec. XII. Nel 2009, a seguito di una campagna di rilievo autorizzata dall'Assessorato Regionale Beni Culturali, Ambientali e della P.I. della Regione siciliana - Soprintendenza Beni Culturali ed Ambientali di Palermo, è stato possibile documentare lo stato di conservazione della Cuba⁷. Nonostante siano state effettuate recentemente delle azioni di salvaguardia al monumento, la campagna di rilievo ha evidenziato la necessità di urgenti interventi tesi a bloccare lo stato di avanzamento del degrado fisico, nonché di ulteriori provvedimenti di messa in sicurezza per rendere fruibile il monumento al pubblico. Si è, altresì, palesata la scarsissima presenza di visitatori nel periodo di alta stagione, sicuramente dovuta a carenti strategie di comunicazione, divulgazione e promozione del monumento, ma anche a una totale assenza, all'interno dello stesso, di materiale didattico e/o espositivo, utile alla comprensione del monumento stesso, a una poco efficiente gestione d'inserimento di tale bene architettonico in percorsi dedicati di turismo culturale e alla scarsa visibilità dello stesso dal fronte stradale. Quest'insieme di cause produce, per il monumento e per il suo intorno, delle externalità negative che denunciano quasi un *non riconoscimento di valore* per la Cuba.

Le strategie di valorizzazione della Cuba devono avere come obiettivo principale quello d'intendere tale monumento come una risorsa non solo culturale ma anche economica; senza un'efficiente gestione economica integrata del monumento Cuba e del suo intorno, risulta difficile perseguirne la conservazione, sia come intendimento che come mantenimento. Il recupero della Cuba, nonché la sua manutenzione e conservazione non sono sufficienti a innescare

processi di valorizzazione, se non si attiva al contempo una gestione che porti a una conservazione integrata del monumento e del suo intorno, capace di garantire una tutela dell'identità culturale dell'insieme e lo sviluppo di una filiera di attività culturali e produttive correlate; una gestione, dunque, che possa fornire un contributo originale allo sviluppo del sistema economico locale, in particolare, alla crescita del turismo culturale. Pensare a una strategia di valorizzazione per la Cuba significa recuperare la sua appartenenza territoriale al Parco storico del Genoardo. La Cuba assieme alla Zisa e alle altre emergenze architettoniche ancora esistenti nel Parco del Genoardo, possono essere viste come un unicum da tutelare, conservare e valorizzare e che, al contempo, sia capace d'innescare uno sviluppo socio-economico del territorio comunale su cui insistono. Poiché la valorizzazione dovrebbe coinvolgere non solo la Cuba ma l'intero Parco del Genoardo con le altre emergenze architettoniche ubicate al suo interno, cioè un patrimonio storico, artistico e documentale di straordinaria importanza universale, l'Ente promotore del progetto di valorizzazione dovrebbe avvalersi della metodologia elaborata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali per la realizzazione dei piani di gestione dei siti italiani, che ambiscono ad essere inseriti nella *Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità (WHL)*⁸.

Infatti, la metodologia elaborata per i piani di gestione è innovativa rispetto ad altre metodologie di gestione, poiché punta alla strategia dell'*approccio integrato*, ossia un approccio alla gestione in grado di coniugare la necessità di tutelare e conservare i siti con le esigenze di sviluppo socio-economico dei relativi territori. I programmi di sviluppo, le misure e gli interventi strutturali e gli strumenti della pianificazione urbanistica, laddove esistono, rappresentano, per l'Ente che promuove il progetto di valorizzazione, delle fonti utili per la stesura del piano di gestione che, una volta elaborato, dovrà essere in grado di orientare gli strumenti della pianificazione urbanistica ed economica, attraverso la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione. Il piano di gestione deve essere visto come strumento dalla duplice valenza strategica e operativa perché, da un lato, cerca d'individuare gli



Francesco Valenti: "Progetto di rinsaldamento" della Cuba (Fondo Valenti, Biblioteca Comunale di Palermo ai segni 5Qq. E. 143 n. 4 b).

obiettivi di conservazione e valorizzazione, di breve e lungo periodo, dall'altro stabilisce strategie e azioni che s'intendono mettere in campo per perseguirli.

Il piano di gestione della Cuba e delle altre emergenze architettoniche nel Parco del Genoardo, per la sua struttura dovrebbe attingere al modello concettuale offerto da tale metodologia; mediante tale modello è possibile effettuare un'analisi integrata dello stato dei luoghi, al fine d'individuare le forze del cambiamento in atto; è possibile individuare gli obiettivi futuri che s'intendono perseguire, mediante *opzioni d'intervento e possibili strategie*; inoltre, consente di valutare i possibili effetti sul sistema locale, aiutando nella scelta di adeguati *piani di azione*, consoni per il raggiungimento dei risultati attesi; ancora, consente di definirne le *modalità di coordinamento e di attuazione* e, infine, di monitorarne i risultati nel tempo mediante opportuni parametri *indicatori*.

NOTE

1) Il concetto di *conservazione integrata* è stato elaborato durante il Congresso sul patrimonio architettonico europeo, tenutosi ad Amsterdam nel 1975. In tale occasione fu

promulgata la "Carta europea del patrimonio architettonico", adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa il 26 settembre 1975; tale *Carta*, assieme a una *Dichiarazione successiva*, è da intendersi come la Carta della *conservazione integrata*. Dalla lettura degli enunciati in essa contenuti si evince che per conservazione integrata deve intendersi il recupero del bene culturale, la ricerca di nuove funzioni consone al bene oggetto del recupero, nonché la rigenerazione, anche in termini economici, dell'intero contesto.

2) Cfr. <http://www.valorizzazione.beniculturali.it/>

3) Cfr. L. F. GIRARD, *Risorse architettoniche e culturali: valutazioni e strategie di conservazione. Una analisi introduttiva*, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 70-73.

4) Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si veda: G. MARCHI, L. LENTI, G. BIOLCHINI, *La valorizzazione del patrimonio immobiliare pubblico nei processi di trasformazione urbana*, "Esperienze di valutazione", a cura di G. Marchi, Franco Angeli, Milano 2003, pp. 11-76.

5) Il testo è tratto dal CD-Rom multimediale prodotto da: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Sezione per i Beni Paesaggistici, Architettonici ed Urbanistici, Kronos, Palermo 1998.

6) Cfr. L. GARGAGLIANO, *I beni culturali. Metodologie di valutazione*, Officine Tipografiche Aiello & Provenzano, Bagheria 2006, pp. 33-42.

7) La campagna di rilievo sulla Cuba, su autorizzazione dell'Assessorato Regionale Beni Culturali, Ambientali e della P.I. della Regione Siciliana. Soprintendenza Beni Culturali ed Ambientali di Palermo, è stata effettuata dall'arch. Daniela Guarneri per l'elaborazione della tesi dal

titolo "Zisa e Cuba. Fra congruenze e simmetrie dinamiche", finalizzata al conseguimento del Dottorato di Ricerca in *Scienze del Rilievo e della Rappresentazione*. 8) Per approfondimenti sulla WHL, la *World Heritage List*, sui Piani di gestione e sulla metodologia elaborata dall'Unesco si rimanda al sito ufficiale: <http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/1/home/>

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

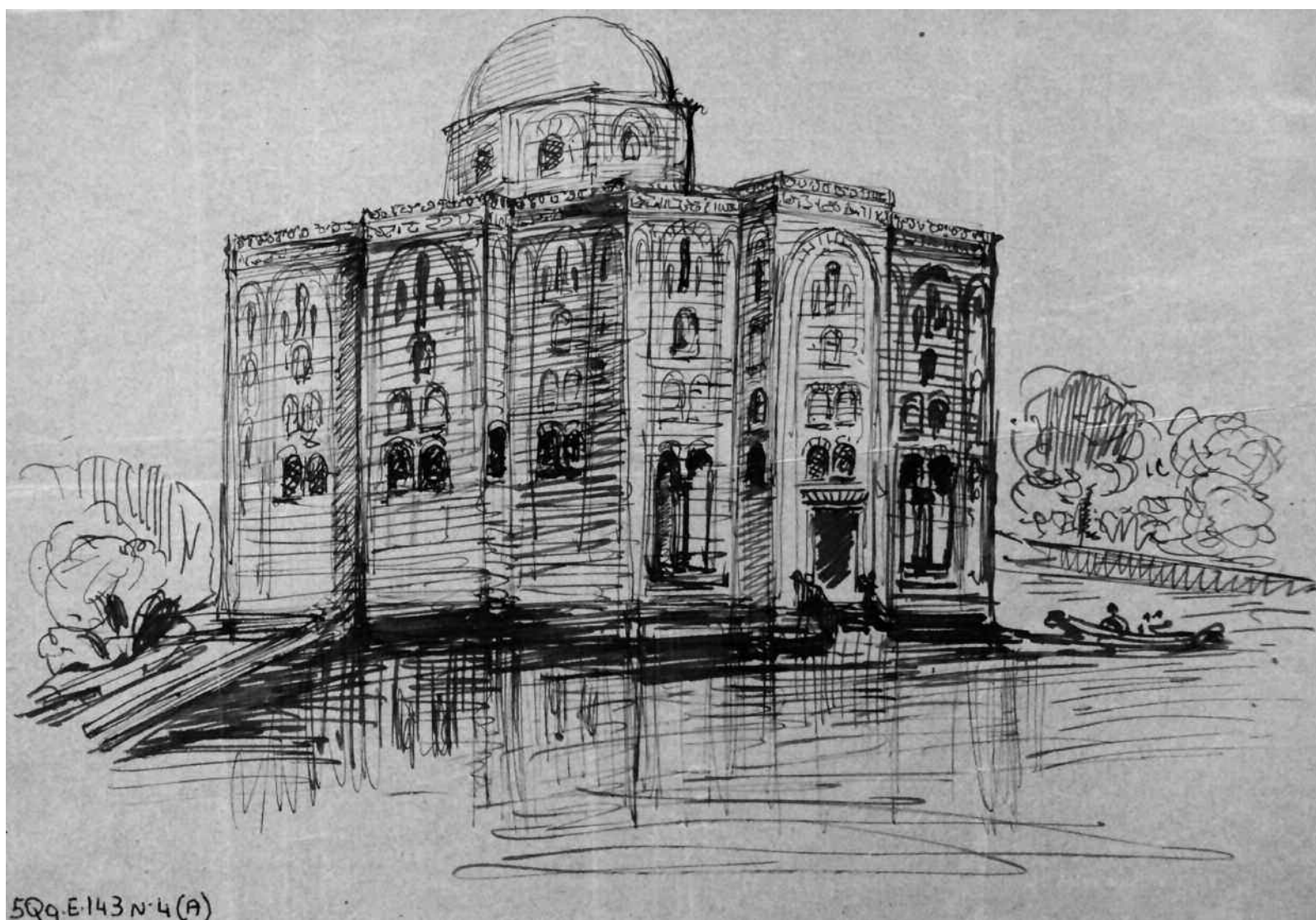
BEZZI C., *Il disegno della ricerca valutativa*, Franco Angeli, Milano 2003.

BIZZARRI C., QUERINI G., *Economia del turismo sostenibile. Analisi teorica e casi di studio*, Franco Angeli, Milano 2006.

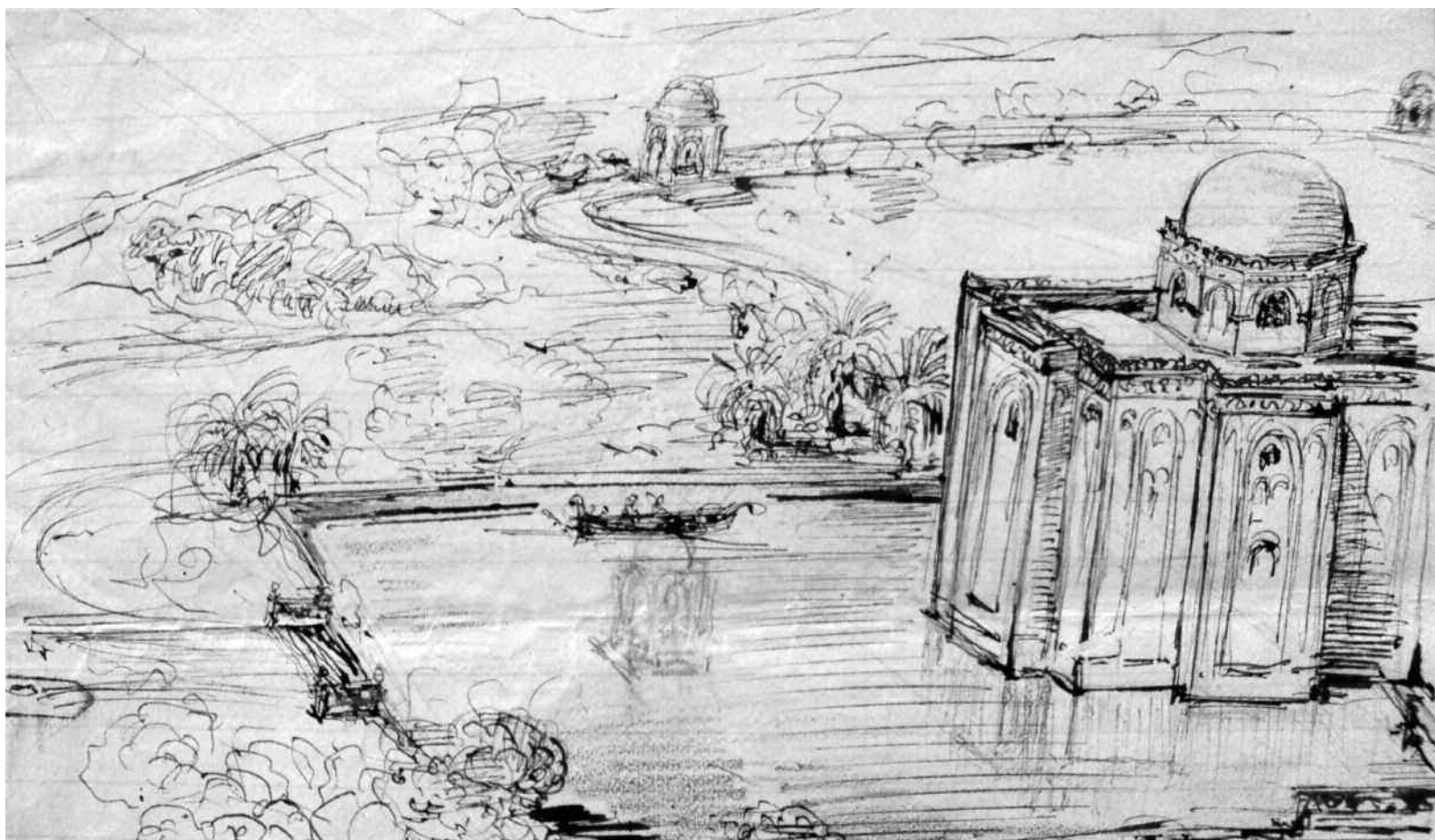
CICERCHIA A., *Risorse culturali e turismo sostenibile. Elementi di pianificazione strategica*, Franco Angeli, Milano 2009.

CURTO R., *Economia e strategie pubbliche e private di valorizzazione dell'ambiente costruito*, "Genio Rurale", 2003, n. 12, pp. 3-12.

CURTO R., COSCIA C., FREGONARA E., *Uno strumento per la valutazione a supporto della pianificazione degli interventi integrati di valorizzazione, gestione e promozione delle risorse locali*, in Bentivegna V., Miccoli S., *Uno strumento per la valutazione a supporto della pianificazione degli interventi integrati di valorizzazione, gestione e promozione delle risorse locali*, Dei, Roma 2010, pp. 2-21.



Francesco Valenti: ricostruzione ideale della Cuba (Fondo Valenti, Biblioteca Comunale di Palermo ai segni 5Qq. E. 143 N. 4 A).



Francesco Valenti: ricostruzione ideale della Cuba (Fondo Valenti, Biblioteca Comunale di Palermo ai segni 5Qq. E. 143 N. 4 A).



Prospetto Est della Cuba (2009).



Prospetto Nord della Cuba. (2009).



Particolare della fascia epigrafica in caratteri cufici (2009).



Un mutilo muqarnas nel nicchione meridionale (2009).



La Cuba dal Fondo Valenti, presso la Biblioteca Comunale di Palermo.

GARGAGLIANO L., *I beni culturali. Metodologie di valutazione*, Officine Tipografiche Aiello&Provenzano, Bagheria 2006.

GIRARD L. F., *Risorse architettoniche e culturali: valutazioni e strategie di conservazione. Una analisi introduttiva*, Franco Angeli, Milano 1994.

GIRARD L. F., D'AURIA A., *Turismo culturale e sviluppo locale: un modello basato sull'uso creativo delle ICTs*, La Rivista di FormareNetwork, Marzo 2011, <http://e-learning.dti.unimi.it/Portale/rivista/>

MARCHI G. (a cura di), *Esperienze di valutazione*, Franco Angeli, Milano 2003.

RIZZO F., *Economia del patrimonio architettonico ambientale*, Franco Angeli, Milano 1989.

STELLIN G., ROSATO P., *La valutazione economica dei beni ambientali. Metodologia e casi di studio*, CittàStudi Edizioni, Torino 1998.

TRUPIANO A., *La valorizzazione dei beni culturali. Aspetti economici, giuridici e sociologici*, Franco Angeli, Milano 2005.

VECCO M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Milano 2011.

* Daniela Guarneri, architetto, è Dottore di Ricerca in "Scienze del Rilievo e della Rappresentazione". Attualmente è docente a contratto in "Estimo ed Economia dell'Ambiente" nel Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura, presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.



IL LUNGO CAMMINO VERSO LA QUALITÀ DELLE COSTRUZIONI

Antonio Marsolo*

ABSTRACT - In a globalized economy the theme of quality represents one of the benchmarks on which the development and competitiveness of every human activity is based. This article re-traces several of the stages that have brought Man from handicraft processes to quality-control methods founded on science and technology; it then examines the evolution of the building sector, highlighting the different path that it has followed when compared to the industrial sector.

La conquista della qualità procede senza soluzione di continuità da millenni e costituisce da sempre uno degli obiettivi principali dell'attività umana con una tensione al *miglioramento continuo*¹. Un esempio straordinario ci giunge dagli antichi Greci, che attraverso la pulsione verso la perfezione, e quindi verso la qualità, hanno lasciato testimonianze di eccezionale valore in moltissimi settori dell'attività dell'uomo, tra cui l'architettura. I risultati raggiunti in questo campo sono stati il frutto di un insieme di processi gestionali e tecnologici coordinati dalla figura dell'architetto, che redigeva il progetto e supervisionava il lavoro degli abili artigiani, maestri nell'arte della costruzione. L'intero processo, che si reggeva su di un efficiente sistema di appalti, regolamentato da leggi consuetudini e garanzie, permetteva continui miglioramenti qualitativi, attraverso aggiustamenti successivi che hanno permesso a templi e teatri di testimoniare, con la loro bellezza e perfezione, il livello culturale e tecnologico raggiunto da quella civiltà.

Da allora la gestione della qualità si è evoluta, tanto che negli anni Settanta Joseph M. Juran scriveva: «Viviamo all'ombra delle dighe della qualità». Tale affermazione, che chiaramente richiamava al modo di vivere dei Paesi Bassi, bene esprimeva il concetto secondo cui la qualità sta diventando l'ultimo schermo, a tutela della salute e della sicurezza delle persone e a salvaguardia dell'ambiente; ma essa ci dà anche l'idea dei cambiamenti maturati nel corso dei secoli, che hanno portato alla sostituzione della tradizionale esperienza pratica con metodi fondati sulla scienza e sulla tecnologia. Capisaldi di questo nuovo approccio sono: 1) la qualità dei sistemi della pianificazione e dell'organizzazione; 2) la qualità dei processi, caratterizzata dall'evoluzione dei mezzi di produzione, dall'aumento di standardizzazione e dallo sviluppo del *reengineering* di processo; 3) la qualità del *management*, inteso sia come insieme di strategie per lo sviluppo delle organizzazioni che come approccio alla gestione delle risorse umane; 4) la gestione delle risorse umane che, per le molteplici ricadute e implicazioni su tutte le attività umane ha sviluppato un filone di studi e approfondimenti, a prescindere dal *management*, ma ad esso utilissimi². Lo spartiacque che ha rivoluzionato la gestione della qualità negli ultimi secoli è rappresentato dalle prime produzioni industriali, che per la pri-

ma volta nella storia dell'uomo hanno fatto sì che l'offerta superasse la domanda. L'economia di mercato, basata sul principio della concorrenza, ha fatto il resto, obbligando di fatto le aziende ad abbassare i prezzi, ma soprattutto ad aumentare la qualità. Inoltre, l'esigenza di confrontarsi con altri mercati, se da un lato ha imposto alle organizzazioni di essere competitive, dall'altro le ha spinte verso la definizione di norme comuni e condivise a livello internazionale, sulle quali basare il proprio sviluppo. Anche l'evoluzione della cultura organizzativa evidenzia lo stretto legame con cui le organizzazioni, spinte dal progresso tecnologico e scientifico, nonché dalle modificazioni sociali, economiche e politiche, adattano i loro modelli di gestione alla ricerca della qualità non solo del processo e del prodotto, ma anche delle condizioni di lavoro dei suoi componenti in termini di sicurezza, comfort, realizzazione, ecc.

Alla fine della seconda guerra mondiale sarà il *modello giapponese* a fare da battistrada a un nuovo concetto di qualità, grazie all'utilizzo di metodologie concepite negli USA. A ciò hanno contribuito eminenti esperti americani come William E. Deming e Joseph M. Juran, nel frattempo emigrati in Giappone. Il *Just in Time*³ e la reinterpretazione della *Qualità Totale*⁴, come filosofia di gestione, nata dall'applicazione della statistica alla gestione aziendale, sono diventati i paradigmi dominanti tra le principali società giapponesi, che li hanno applicati con incredibile efficacia ed eccellenti risultati, superando paradossalmente in alcuni settori industriali gli Stati Uniti. I progressi dei giapponesi nel campo della qualità sono stati rafforzati dalla presa di coscienza che la qualità dei prodotti, ottenuta secondo i canoni della cultura industriale del tempo, non era più sufficiente, ma bisognava puntare sulla qualità dei processi e della produzione per ottenere prodotti migliori e a costi inferiori. A partire dagli anni '80 le aziende occidentali, soprattutto quelle americane, schiacciate dalla concorrenza del Giappone, diventato *leader* mondiale in questo campo, hanno preso coscienza del fatto che era indispensabile applicare tutto il *know-how* sulla qualità a tutte le funzioni aziendali in modo coordinato, per ottenere nuove opportunità di *business*. Questo tipo di approccio prenderà il nome di *Total Quality Management (TQM)* che avrà nel *Company-Wide Quality Control (CWQC)* il corrispettivo



M.I.T., Frank O. Gehry, Massachusetts, USA 2004.



Edificio industriale, Drewen e Strenge Architekten, Herzebock, Germania 2001.



Casa Mumelter, Arch. Werner Tsholl, Gries, Bolzano 2000.

giapponese. È sempre negli anni '80 che le aziende tenderanno ad ampliare il campo dei problemi e degli aspetti inerenti la nozione stessa di qualità attraverso il *benchmarking*⁵, il *concurrent engineering*⁶ e il *robust design*⁷. Un ulteriore passo avanti sarà rappresentato dalle prime norme, emesse a cura dell'*International Organization for Standardization (ISO)* finalizzate alla qualità. Nel 1987, infatti l'*ISO* ha adottato il codice britannico *BS 5750* e ha pubblicato quella che ora è chiamata serie di norme *ISO 9000*.

Il percorso che ha portato il settore delle costruzioni ad intraprendere la strada della qualità, non ha seguito gli stessi ritmi del settore industriale; nonostante ciò, la rapidità dei cambiamenti provocati dalla prima rivoluzione industriale, che ebbe luogo in Gran Bretagna verso la fine del sec. XVIII, ha di fatto dato il via a una serie di trasformazioni che hanno messo in discussione il concetto di qualità, legato fino ad allora alle tradizionali tecniche costruttive. Il nuovo approccio, basato sull'applicazione di una nuova logica sistemica, tenderà di dare delle risposte all'aumentato grado di complessità delle costruzioni otto-novecentesche. Le prassi consolidate dei processi produttivi, diventate improvvisamente inadeguate ed obsolete per gestire le nuove dinamiche del settore, cominceranno a porre con una certa intensità il problema del passaggio da forme di organizzazione di tipo artigianale ad altre tipiche dei settori industriali. Fallita l'utopia di un'integrale prefabbricazione, il settore delle costruzioni si orienterà verso una nuova impostazione del processo produttivo tradizionale, senza però trascurare alcuni elementi positivi, lasciati in eredità dalla prefabbricazione e, in particolare, il riconoscimento dell'importanza della progettazione e la necessità di una nuova normativa tecnica. Oggi questi due elementi costituiscono il fulcro intorno al quale ruota la gestione della qualità nel processo edilizio. Inoltre, l'aumentata complessità del processo evidenzia con sempre maggior forza la necessità di un sistema organizzativo in grado di sottoporre ogni azione, dalla programmazione, alla progettazione, alla produzione, a valutazioni preventive, grazie a metodologie quali ad esempio il *project management*⁸ al fine di individuare quei punti deboli del processo che possono compromettere i risultati attesi in termini di tempi, costi e qualità.

Grazie a nuovi strumenti, come le direttive dell'Unione Europea sui prodotti per le costruzioni, la Legge Quadro in materia di lavori pub-

blici (D.Lgs 163/2006), i decreti legislativi in tema di salute e sicurezza (D.Lgs.81/2008), le norme *ISO* riguardanti ambiente e qualità, il settore delle costruzioni ha iniziato a colmare l'enorme divario che lo separa dai settori industriali, dove la qualità dei prodotti può essere continuamente affinata grazie alla serialità della produzione. I manufatti edilizi, a differenza dei prodotti industriali, sono invece quasi sempre progetti unici e, in quanto tali, richiedono a tutti gli operatori coinvolti una grande professionalità per raggiungere risultati di affidabilità, in linea con gli *standard* previsti dalle norme e dal mercato. Un ruolo fondamentale al miglioramento della qualità nelle costruzioni si deve alle organizzazioni nazionali e internazionali di normazione (*UNI*, *CEN*, *ISO*) che hanno trasformato il *know-how*, proveniente dai più svariati settori economici e produttivi, in norme tecniche capaci di attualizzare quelle che una volta erano le regole dell'arte. Dall'inizio del secolo scorso ad oggi la normazione ha subito una sensibile evoluzione concettuale, che ha permesso il superamento della normativa oggettuale-descrittiva, a favore del dualismo costituito dalla qualità ottenuta attraverso la normativa prestazionale e la normativa organizzativa. Mentre la prima definisce il comportamento in esercizio, la qualità organizzativa è una qualità di processo che fa riferimento ai modi di produzione; pertanto il livello di qualità dei prodotti si potrà accertare facendo riferimento alle capacità organizzative che guidano l'azienda, che nel contempo è in grado di generare anche la fiducia dei vari *stakeholders*. Anche la normativa europea in materia di qualità, che ha interpretato le norme come uno strumento utile a livello economico e sociale, si è dotata di regole ben più severe rispetto all'ambito *ISO*, e sin dal 1985, per i prodotti con marchio *CE*, definisce i requisiti essenziali per la sicurezza delle persone e la tutela dell'ambiente, lasciando al *CEN* il compito di emanare norme che ne definiscano le caratteristiche di prestazione e i metodi di prova. Le norme richieste dalla Commissione Europea e pubblicate sulla Gazzetta Ufficiale sono dette *armonizzate* e sono importanti per il rispetto delle Direttive Comunitarie, perché sono il riferimento per la progettazione e la produzione di beni e servizi all'interno del mercato europeo.

Per concludere, sebbene siano stati compiuti numerosi passi avanti ad oggi manca, soprattutto in Italia, una diffusa presa di coscienza dell'importanza della qualità come fattore di sviluppo, capace di garantire una via d'uscita dalla

difficile congiuntura economica in atto. Le sfide del futuro, basate sull'innovazione tecnologica, intesa come tecnologia di processo, ingegnerizzazione, sviluppo di nuovi prodotti, e su tutto ciò che attiene alla sicurezza, alla vivibilità delle città e alla sostenibilità ambientale, avranno sempre di più nella qualità e nella sua certificazione le maggiori garanzie di successo in grado di potere assicurare a tutti i soggetti coinvolti il valore degli investimenti. Una pianificazione dello sviluppo nel settore delle costruzioni, da parte degli organi competenti, dovrebbe riflettere dunque sull'opportunità di promuovere la qualità a tutti i livelli attraverso un'azione sinergica prendendo spunto dal Giappone, che alla fine della seconda guerra mondiale, attraverso la creazione di organizzazioni (come la *Japanese Scientists and Engineer*, la *Japan Management Association* e la *Japan Standards Association*), è riuscito a fare della qualità la leva capace di risollevare il Paese dalle macerie della guerra, portandolo tra le potenze economiche mondiali.

NOTE

- 1) Questa definizione di qualità è stata proposta da William Edwards Deming, uno dei maggiori teorici in materia di qualità del nostro secolo. Cfr. A. KERZNER, *Project Management, Pianificazione scheduling e controllo dei progetti*, Hoepli, Milano 2005. p. 525.
- 2) Si veda J. M., JURAN, (cur.), *La qualità nella storia. Dalle antiche civiltà al Total Quality Management*, Sperling & Kupfer, Milano 1997. pp. 439.
- 3) Il principio guida del *just-in-time* è di realizzare il prodotto giusto, nella quantità richiesta, nel momento in cui esso è richiesto e alle condizioni pattuite dal cliente. Cfr. G. TAGUCHI, *Introduzione alle Tecniche per la Qualità*, Franco Angeli, Milano, 1991.
- 4) Si veda: M. LANZETTA, *Il modello giapponese della Qualità Totale*, De Qualitate, Novembre 2006.
- 5) Alla base del *benchmarking* vi è il concetto che per fissare gli obiettivi di qualità bisogna partire dalla miglior *performance* conseguita sia internamente all'azienda sia da un concorrente. Vedi J. M., JURAN op. cit. p. 604.
- 6) Il *concurrent engineering* è un approccio sistematico mirante allo sviluppo integrato del prodotto, capace di mettere in rilievo la risposta alle aspettative del cliente.
- 7) Il *robust design* è una tecnica finalizzata all'individuazione della combinazione dei parametri di progetto (fattori di controllo) che renda le prestazioni di un sistema (prodotto o processo) le più insensibili possibile ai fattori di disturbo. Si veda: G. TAGUCHI, op.cit.
- 8) Cfr. V. LEGNANTE (cur.), *Principi di affidabilità nella progettazione e nella costruzione*, ETS, Firenze 2006. p. 33.

* Antonio Marsolo, architetto, è Dottorando di Ricerca in *Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura*, XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.



EDILIZIA STORICA: NUOVE ESIGENZE E PRESTAZIONI

Francesco Palazzo*

ABSTRACT - The subject of regeneration of energy resources in historic buildings, in light of the new laws, proposes the abandoning of traditional approaches to a building's performance in favour of an assessment of its quality with regard to energy and the environment, with a change in concepts and strategies inherent to sustainable construction. In support of the validity of this proposal, the project input will be geared towards achieving aims of environmental sustainability; they will be addressed to historical buildings and contexts, highlighting how interventions traditionally linked to recovery and restoration already implicitly contain many factors that can be shared with the criteria for sustainability. These, having been opportunely checked and calibrated, might then be proposed as a new approach to projects and evaluation.

L'analisi della distribuzione per fasce di età del patrimonio immobiliare italiano (fig. 2) fornisce un'indicazione sull'elevata incidenza degli edifici costruiti prima della metà del secolo scorso. La Direttiva 2002/91/CE sul rendimento energetico in edilizia, riconoscendo la particolarità del patrimonio storico, nell'art. 4 comma 3 riporta che "gli Stati membri possono decidere di non istituire o di non rendere obbligatori i requisiti introdotti per gli edifici e monumenti ufficialmente protetti come patrimonio designato o in virtù del loro speciale valore architettonico o storico, nei casi in cui il rispetto delle prescrizioni implicherebbe un'alterazione inaccettabile del loro carattere o aspetto". Tali indicazioni sono state accolte dal D.Lgs 192/05 e successivamente dal D.Lgs 311/06 che nell'art. 6 recita: «Sono escluse dall'applicazione del presente decreto [...] gli immobili ricadenti nell'ambito della disciplina della parte seconda e dell'articolo 136, comma 1, lettere h) e c), del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, recante il codice dei beni culturali e del paesaggio nei casi in cui il rispetto delle prescrizioni implicherebbe una alterazione inaccettabile del loro carattere o aspetto con particolare riferimento ai caratteri storici o artistici». Di fatto per gli edifici di particolare pregio si riconosce la possibilità di non intervenire per il miglioramento dell'efficienza energetica, solo nel caso in cui gli interventi dovessero generare modifiche inaccettabili del manufatto. Ma non significa che l'obiettivo dell'efficienza energetica non sia un obiettivo da perseguire anche per gli edifici storici, anche se in questi casi sarà possibile accettare incrementi per il miglioramento dell'efficienza energetica meno restrittivi.

Compito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali è anche quello di individuare una linea di condotta univoca sulla base della quale approvare o meno interventi di efficienza energetica sugli edifici storici; e questo soprattutto nella situazione attuale in cui tali interventi sono incentivati dalla legislazione vigente, come ad esempio nel caso della produzione elettrica da fotovoltaico, che premia in misura crescente il grado di integrazione architettonica dell'intervento (DM 19-2-07, Conto Energia). Nell'inserimento di interventi per il miglioramento energetico di un edificio storico va tenuto presente anche il significato di tutela del patrimonio culturale. Il Codice

dei Beni Culturali e del Paesaggio (Decreto legislativo 22 gennaio 2004 n.42), fra le disposizioni generali, art. 1 comma 2, recita: «La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale concorrono a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura».

Si apre pertanto una discussione sul significato di efficienza energetica e del suo valore nel contesto del patrimonio culturale: l'intervento di efficienza dovrà pertanto non essere inteso in termini di mediazione fra esigenze contrastanti (conservazione-innovazione), ma come strumento finalizzato a perseguire gli obiettivi di tutela. Strumento di riferimento culturale per attuare una corretta politica di tutela del patrimonio è, tra gli altri, la *Carta di Venezia* del 1964, sia per il monumento singolo che per il suo ambiente; nella Carta è stato allargato il concetto di monumento anche a quelle opere che, seppur modeste, hanno acquisito nel corso dei secoli uno spiccato valore culturale. Volendo quindi estendere questi concetti di tutela dal livello di singolo edificio al livello paesaggistico ricordiamo anche che nell'ottobre del 2000 è stata sottoscritta a Firenze da ventisette Paesi europei la *Convenzione sul Paesaggio*, documento che ha codificato un'idea condivisa di paesaggio e definito quali possano essere le azioni per salvaguardare, gestire e pianificare il paesaggio. Un paesaggio è un insieme complesso di segni naturali e antropici, casuali o progettati, che contribuiscono nel loro insieme a determinare l'identità di un luogo. È la percezione di questa identità che rende una parte del territorio paesaggio. In particolare la locuzione *gestione dei paesaggi* indica le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare e di armonizzare le sue trasformazioni, provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali. Nell'ambito di queste azioni devono essere reinserite quelle opere relative al perseguimento dell'efficienza energetica.

Il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali ha promosso la redazione delle "Linee Guida per l'uso efficiente dell'energia nel patrimonio culturale" (in corso di stampa). Esse forniscono indicazioni per la valutazione e per il miglioramento della prestazione energetica del patrimonio culturale tutelato, con riferimento anche alle nor-

me italiane in materia di risparmio energetico e di efficienza energetica degli edifici. Esse sono state redatte con l'intento di fornire indicazioni sia ai progettisti che alle Soprintendenze: ai primi viene fornito uno strumento per la valutazione della prestazione energetica dell'edificio storico, nelle condizioni esistenti, e uno schema per il progetto degli eventuali interventi di riqualificazione energetica, concettualmente analogo a quello previsto per le costruzioni non tutelate, ma opportunamente calibrato sulle esigenze e peculiarità del patrimonio culturale. Alle istituzioni preposte alla tutela viene invece fornita la possibilità di formulare, nel modo più oggettivo possibile, il giudizio finale sull'efficienza energetica e sulle condizioni di conservazione garantite dall'intervento.

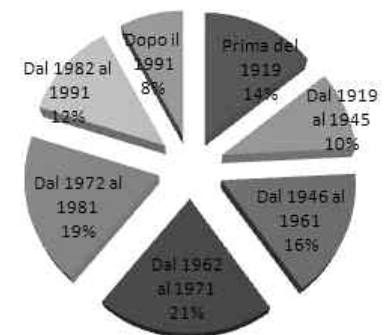
La prestazione energetica di un edificio, definita dal D.Lgs 192/05 e dal successivo D.Lgs 311/06 come la «quantità di energia effettivamente consumata o che si prevede possa essere necessaria per soddisfare i vari bisogni connessi ad un uso standard dell'edificio», viene valutata attraverso l'indice di prestazione EP, che tiene conto del fabbisogno di energia primaria annua riferita alla unità di superficie o di volume dell'edificio considerato. Nel calcolo dell'energia primaria sono ovviamente previsti i contributi del miglioramento per le caratteristiche dell'involucro edilizio e dell'uso delle fonti rinnovabili. Per quanto detto in precedenza, la riqualificazione energetica di un edificio storico richiede di individuare il livello d'integrazione sia paesaggistica che tecnologica degli interventi alle diverse scale di studio: la microscala del sistema edificio-impianto (di dettaglio), la mesoscala (strada, piazza) e la macroscale (territoriale).

L'allegato tecnico al Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri del 12-12-05 (*relazione paesaggistica*) non ne fa cenno esplicito, ma la necessità di diverse scale di studio è presente in molte linee guida già elaborate in Italia e all'estero. L'integrazione tecnologica può fare riferimento, invece, estendendo il concetto in termini più ampi, alla definizione data dal conto energia che individua i due livelli d'integrazione (parziale o totale). Per l'applicazione di tali principi, le linee guida fanno riferimento alla normativa esistente con metodologie a carattere non vincolante che, vista la natura di evoluzione nel tem-

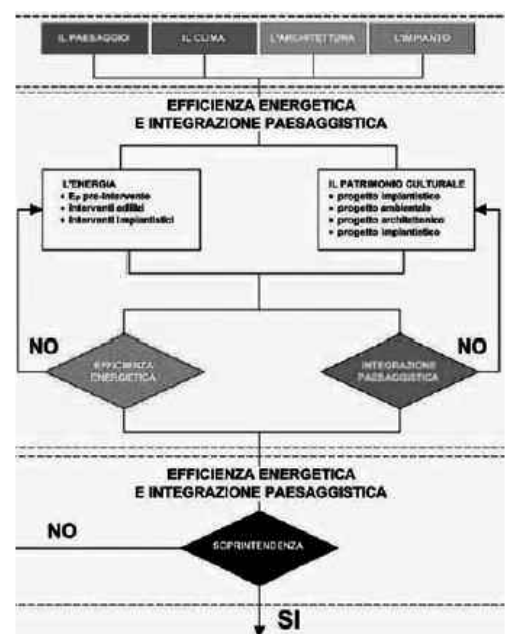
po, potranno essere soggette a revisioni e aggiornamenti. Le linee guida sono idealmente strutturate sul percorso logico che il progettista dovrebbe seguire nella formulazione della proposta di riqualificazione energetica da presentare alla Soprintendenza (fig.3).

L'articolazione del progetto dovrà chiaramente essere effettuata dal punto di vista energetico, definendo un ventaglio di possibili strategie finalizzate al miglioramento dell'efficienza energetica, sia sull'involucro edilizio che sulla generazione di energia. Sulla base delle diverse proposte progettuali, si dovrà poi provvedere alla individuazione della caratterizzazione energetica *post-operam*, relativamente a tutti gli interventi con la specifica individuazione dei singoli valori dell'indice di prestazione energetica, in modo da poter essere confrontata con quanto riscontrato nella situazione pre-esistente. Dal punto di vista dell'integrazione tecnologica e paesaggistica, non sono ritenuti accettabili gli interventi che non siano caratterizzati da un grado di integrazione almeno parziale. Lo strumento fornito per esprimere tale giudizio è la matrice descrittiva del grado d'integrazione, compilata a cura del progettista dell'intervento, sulla base della documentazione prodotta. L'integrazione deve essere valutata alle diverse scale di intervento secondo i seguenti criteri: a) tecnologico (grado di sostituzione delle parti strutturali); b) tipologico (elemento verticale o orizzontale); c) di percezione morfologica, formale e cromatica del paesaggio.

La matrice, compilata a cura del progettista dell'intervento, viene valutata dalla Soprintendenza e rappresenta lo strumento di sintesi, che andrà poi confrontato con il risultato della valutazione energetica. La complessità della integrazione fra patrimonio culturale ed efficienza energetica, pur se considerata in prima analisi solo riferita agli edifici storici, ha contribuito a una separazione delle professionalità coinvolte, creando contrapposizioni controproducenti fra *innovazione e conservazione*. Il processo di superamento di tale contrasto deve comprendere un approccio diverso da parte del progettista, che deve perseguire l'obiettivo di una integrazione paesaggistica definita, e da parte di chi opera nell'ambito della conservazione, che invece deve considerare l'efficienza energetica come vero e proprio strumento di tutela.



2) Classificazione degli edifici abitativi italiani in base alla data di costruzione (fonte XIV censimento delle abitazioni, 2001).



3) Schema introdotto dalle Linee Guida per l'efficienza energetica del patrimonio culturale.



1) Ortofotocarta del Centro Storico di Palermo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

DE SANTOLI LIVIO, *Gli aspetti energetici nella conservazione dei beni culturali*, Trattato di restauro - Primo aggiornamento, a cura di G. Carbonara, UTET, Torino 2007, pp. 489-509.

DE SANTOLI LIVIO, MARIOTTI M., *Uso efficiente dell'energia negli edifici del patrimonio culturale*, Congresso internazionale AiCARR impianti energia e ambiente costruito, Tivoli 8-9 giugno 2009.

GIOVANNA ALESSANDRINI (a cura di) - Presidente Commissione UNI - NorMaL Beni Culturali, "Unificazione & Certificazione", n. 8, Settembre 2011, Dossier Beni Culturali; "La conservazione dei beni culturali e la normativa tecnica: passato, presente e futuro", Medialue S.r.l., Milano.

* Francesco Palazzo, architetto, urbanista e ingegnere, è Dottorando di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura, XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.



POLITICHE DI SOCIAL HOUSING SOSTENIBILE IN BRASILE

Luisa Pastore*

ABSTRACT - Over the last decade, Brazil has undergone several political and economic reforms that have led to significant social changes, including a reduction in the levels of inequality and extreme poverty. Today Brazil is considered one of the emerging economies, as it seeks to consolidate its position through wide-ranging strategies aimed at proposing decisive initiatives for balanced social development; these are profoundly affecting local architecture and urban planning. In this scenario sustainable social housing design has become the mirror of a national policy that is implementing robust strategies to achieve higher levels of growth.

Nell'ultimo decennio il percorso di crescita del Brasile ha disegnato una traiettoria degna di nota tra i Paesi in via di sviluppo, impegnati a ricercare, allo stesso tempo, stabilità economica e progresso sociale. A partire dagli anni '90, a seguito di alcuni processi di liberalizzazione dell'economia e della messa in atto del piano di stabilizzazione del 1994, il Paese latino-americano ha attraversato una serie di cicli macroeconomici che hanno portato a una sua rapida crescita e alla stabilizzazione dell'economia interna, concausa, tra le altre cose, di significativi cambiamenti sociali, come un crescente *consolidamento della democrazia*¹ e un significativo aumento della partecipazione della popolazione civile nel monitoraggio della politica pubblica.

Alla fine del 2011 l'Istituto di Ricerca CEBR (Centre for Economics and Business Research) ha annunciato il piazzamento del Brasile al sesto posto tra le potenze economiche mondiali dietro Stati Uniti, Cina, Giappone, Germania e Francia. Il risollevarlo economico del Paese, che ha segnato una crescita pari al 7,5% nel 2010, ha portato a un tasso di disoccupazione oggi stabile al 6%, con un sensibile aumento dei redditi, soprattutto tra la popolazione più disagiata². In questo scenario, il settore delle costruzioni ha avuto, e continua ad avere, un ruolo cruciale nello sviluppo del Paese, costituendo uno dei principali motori trainanti dell'economia nazionale e registrando nel 2010 un tasso di crescita dell'11,6%, il maggiore degli ultimi vent'anni, nonostante la crisi finanziaria internazionale del 2009³. La domanda di nuove residenze, che oggi deve rispondere in egual misura alle esigenze di diverse fasce sociali, è quella che genera maggiori impulsi nella crescita del mercato immobiliare, tanto che, perfino gli economisti più moderati, prevedono entro il 2030 uno sviluppo del settore che comporterà la realizzazione di circa trentasette milioni di nuove unità.

Una delle principali conseguenze di questa crescita sarà l'aumento dei consumi energetici, per il quale il Piano Nazionale Energetico, PNE-2030 (Plano Nacional de Energia 2030), prevede una crescita cinque volte superiore rispetto ai valori attuali. Sebbene i progressi fatti dal Paese nell'utilizzo delle sue risorse idriche per la produzione di energia elettrica hanno fatto sì che la matrice energetica brasiliana si distinguesse tra le più pulite dei paesi industrializzati, le centrali idroelettriche, nonostante i benefici derivati dal risparmio di CO₂ liberato in atmosfera, sono da

anni diventate oggetto di accese polemiche e battaglie ambientaliste verso i loro promotori che, per far spazio alla costruzione di nuovi impianti, rischiano di mettere in ginocchio l'ecosistema di intere aree del territorio, compromettendo le "intenzioni di sostenibilità" per le quali il loro utilizzo poteva essere giustificato. Questo sistema di produzione di energia ha, inoltre, dimostrato di non essere in grado di garantire sempre la regolare fornitura di elettricità, come ha dimostrato la famosa "Crise do Apagão" del 2001: un *blackout* che ha paralizzato per più di tre mesi la distribuzione di elettricità in Brasile, a causa di un lungo periodo di siccità del fiume Paraná che approvvigiona la centrale idroelettrica della diga di Itaipù.

In questo scenario il Brasile, cosciente dei rischi ambientali che le trasformazioni del suo territorio comporteranno, in termini soprattutto di emissioni di gas serra e di uso del suolo, è impegnato da più di un decennio a definire un quadro normativo organico e a promuovere pratiche costruttive sostenibili per raggiungere gli obiettivi prefissati da accordi internazionali finalizzati ad una gestione più razionale delle risorse ambientali⁴. Sul piano normativo, il Governo ha approvato nel 2001 la Legge n.10295 "Dispõe sobre a Política Nacional de Conservação e Uso Racional de Energia e dá outras providências", che stabilisce i livelli massimi di consumo energetico per elettrodomestici ed edifici commerciali, industriali e residenziali. A questa misura normativa ha fatto seguito, nel 2003, la legge n.15520 "Desempenho térmico de edificações" (Prestazioni termiche degli edifici), che definisce, tra le altre cose, otto zone bioclimatiche del Brasile e i metodi per la valutazione della trasmittanza termica e della capacità termica degli edifici.

Importanti passi avanti sono stati fatti nel 2009 con l'introduzione, da parte di INMETRO (Istituto Nazionale di Meteorologia, Normalizzazione e Qualità Industriale), dell'RTQ-C "Regulamento Técnico da Qualidade para o Nível de Eficiência Energética de Edifícios Comerciais, de Serviços e Públicos" (Regolamento Tecnico della Qualità per il livello di Efficienza Energetica degli Edifici Commerciali, di Servizio e Pubblici) seguiti, un anno dopo, dall'RTQ-R "Regulamento Técnico da Qualidade para o Nível de Eficiência Energética de Edificações Residenciais" (Regolamento Tecnico della Qualità per il livello di Efficienza Energetica nell'E-



La favela di Paraisópolis a São Paulo e sullo sfondo i grattacieli della metropoli.



Uno degli edifici nel centro di São Paulo, in forte stato di degrado, oggetto del programma di riqualificazione.

dilizia Residenziale). Tali norme specificano i requisiti tecnici che un edificio deve possedere per essere energeticamente efficiente ed i parametri da valutare per ottenere la certificazione *Procel INMETRO*, sviluppata attraverso la collaborazione tra Eletrobrás, la maggiore impresa fornitrice di energia elettrica del Brasile, e il *Laboratório de Eficiência Energética em Edificações (LabEEE)*, dell'Università Federale di Santa Catarina nell'ambito del Procel-Programma Nazionale di Conservazione dell'Energia⁵.

Nonostante i progressi raggiunti a livello normativo nel controllo dei consumi energetici degli edifici - seppur limitati quasi esclusivamente al settore dell'edilizia privata -, le emergenze ambientali del Paese devono oggi essere compatibili con le difficoltà collaterali dovute alla pianificazione e gestione di vastissime aree urbane sviluppatesi, nel corso del secolo scorso, secondo il *fenomeno* della città informale, costrette a confrontarsi oggi con l'emergere di due scenari urbani distinti: se da una parte un'enorme quantità di nuovi edifici ha iniziato a dar vita a nuovi pezzi di città, perlopiù nelle periferie spesso carenti di infrastrutture adeguate, dall'altra parte si è iniziato ad assistere ad un progressivo degrado delle parti più consolidate dei nuclei urbani, in cui numerosi edifici - risalenti alla metà del secolo scorso - sono stati lasciati in un incalzante stato di oblio ed abbandono, divenendo causa ed effetto di preoccupanti disagi sociali oltre che ambientali.

La questione del *Social Housing* s'inserisce in questo scenario in maniera trasversale, interessando tanto l'edilizia di nuova costruzione quanto la riqualificazione dell'esistente e coinvolgendo, in egual modo, le risorse sociali, economiche ed ambientali in un processo che guarda a livelli di progresso sempre maggiori. La (ri)urbanizzazione dei nuclei abitativi precari, meglio conosciuti come *favelas*, e la riqualificazione di singole unità residenziali, presenti in parti di città già urbanizzate, rappresentano una delle principali sfide che il Brasile si accinge ad affrontare⁶. Il progetto *Minha Casa Minha*

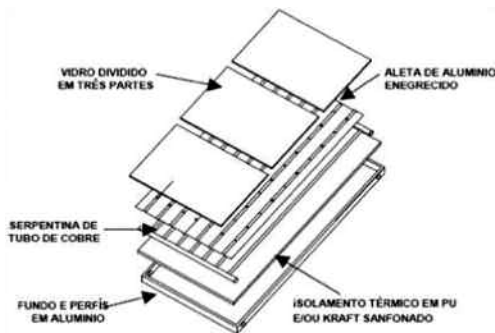
Vida, lanciato dal governo nel 2009, ha come obiettivo la riurbanizzazione definitiva delle favelas brasiliane entro il prossimo decennio. Le trasformazioni verso cui il Paese si è già avviato fanno sì che nuovi progetti per *social housing sostenibile* non siano solo auspicabili per le ricadute che avrebbero sull'ambiente, ma diventino necessarie per il raggiungimento di una quotidiana pratica dell'abitare economicamente sostenibile. Anche se non esistono statistiche ufficiali, è ormai accertato che gran parte delle persone che ottengono il diritto alla casa, a causa dell'insufficienza delle risorse economiche per far fronte alle spese regolari che un'abitazione impone (soprattutto bollette del gas, acqua e elettricità), sono spesso costrette a rivendere la casa ed a ritornare a vivere in abitazioni precarie.

Lo stato di São Paulo, in questo senso, rappresenta oggi un enorme laboratorio a cielo aperto a cui pianificazione urbana, architettura e tecnologia, attraverso il supporto di una politica che agisce su più livelli (federale, statale, municipale) e la partecipazione di organismi ed enti di ricerca nazionali e internazionali, stanno offrendo un notevole contributo conducendo a risultati inediti nella storia del Paese. Tra i vari programmi lanciati negli ultimi anni rientra il programma *SUSHI project - Sustainable Social Housing Initiative*, avviato nel 2008 dall'*UNEP - United Nations Environment Programme*, che ha l'obiettivo di definire delle linee guida per l'adozione di strategie sostenibili nei progetti di abitazioni sociali. Alcune residenze sociali presenti nello stato di São Paulo sono state scelte dal progetto *SUSHI* come *aree pilota* per sviluppare pratiche locali, sistemi e tecnologie in residenze economiche e popolari, rendendo compatibili gli interessi degli *stakeholders* coinvolti nel processo con il raggiungimento degli obiettivi di sostenibilità ambientale, economica e sociale. Il progetto *SUSHI* è stato condotto in collaborazione con il *CBSC* (Consiglio Brasileiro di Costruzione Sostenibile) e il *CDHU* (Compagnia di Sviluppo Abitazionale e Urbano dello stato do

São Paulo), avvalendosi inoltre del supporto di una rete di lavoro a cui afferiscono vari enti ed istituzioni, come la Scuola Politecnica dell'Università di São Paulo, l'Università di Santa Catarina, l'Università Statale di Campinas, istituti finanziari per il supporto economico ed imprese interessate a sponsorizzare il programma con l'utilizzo dei propri prodotti sui progetti pilota, al fine di valutarne le reali prestazioni o i potenziali miglioramenti da potere apportare.

Il progetto *SUSHI* ha concentrato la sua ricerca sull'uso razionale dell'acqua e sul risparmio energetico, basandosi sui riferimenti normativi che definiscono i valori e le metodologie per il calcolo delle prestazioni energetiche degli edifici e il comfort indoor. Il programma è stato condotto in tre fasi:

- 1) Valutazione delle soluzioni (prodotti, tecnologie) sostenibili presenti sul mercato. A partire dal 2009, l'*equipe* del *CBSC* ha condotto numerose ricerche al fine di identificare le tecnologie disponibili per aumentare l'efficienza energetica degli edifici e l'uso razionale dell'acqua nelle abitazioni sociali dello stato di São Paulo. Il risultato di questa prima fase è stata la catalogazione delle strategie potenzialmente applicabili, attraverso una valutazione costi-benefici messi in relazione al contesto locale.
- 2) Verifica delle soluzioni individuate applicate a dei *progetti pilota*. Le strategie precedentemente considerate sono state testate in alcune residenze sociali esistenti, utilizzate come siti pilota per la verifica della loro reale efficacia, valutando la loro possibile ripetibilità in altri contesti ed identificando potenziali miglioramenti da apportare.
- 3) Valutazione dei risultati. Le esperienze fatte nei siti pilota sono state descritte in *report* (di libero accesso), in cui si evidenziano i benefici e le difficoltà riscontrate, considerando gli aspetti tecnici (messa in opera, uso, manutenzione, costi generati e impatto sociale) per valutare la possibile adozione di alcune strategie come *standard* per la progettazione e la costruzione di nuove residenze a carattere sociale dello Stato di São Paulo.



Esempio di applicazione di pannelli solari su edifici di residenza sociale, utilizzati come siti pilota per il programma SUSHI.



Masterplan per la riqualificazione della favela Bamburral realizzato dallo studio di progettazione Brasil Arquitetura.



Rendering del nuovo complesso di residenza sociale previsto per la favela di Bamburral.

Tra le soluzioni progettuali per l'efficientamento energetico degli edifici sono stati sperimentati:

- *Sistemi passivi*: standardizzazione dell'altezza netta degli appartamenti; orientamento; uso adeguato di materiali e prodotti per l'isolamento termico (controsoffitti, vetri, infissi); sistemi di ombreggiamento;

- *Sistemi attivi*: pannelli solari per la produzione di ACS; sistemi ibridi solare termico-elettrico per la produzione di ACS; pannelli fotovoltaici; elettrodomestici energeticamente efficienti; sistemi di misurazione individuale dei consumi di energia elettrica;

Tra le soluzioni progettuali per l'uso razionale dell'acqua sono stati presi in considerazione: sistemi di raccolta delle acque piovane; riuso dell'acqua piovana tramite fitotrattamento o altri sistemi di depurazione; sistemi per il controllo del consumo di acqua (sistemi di misurazione individuali, sistemi water-saving); uso di materiali permeabili per la pavimentazione di aree esterne.

Tra i *sistemi passivi* sperimentati, l'uso di controsoffitti termoisolanti ha dato risultati soddisfacenti, rispondendo adeguatamente alle esigenze connesse al benessere termico. Il controsoffitto infatti crea uno strato in grado di isolare l'ambiente interno da quello esterno e di ridurre in parte, durante la notte, la perdita del calore accumulato per via della radiazione solare diurna. Dal 2007, il CDHU ha iniziato a valutare l'applicazione di diversi sistemi di controsoffitti in legno, PVC, laterocemento ecc., con o senza isolamento, in conformità con la normativa di riferimento. Per quanto riguarda i *sistemi attivi* per l'efficientamento energetico degli edifici un grande contributo è stato offerto dall'applicazione di pannelli solari per la produzione di acqua calda sanitaria. La tecnologia è stata per lo più sperimentata come sistema ibrido solare-elettrico composto da un collettore solare, un serbatoio installato sotto la copertura e l'integrazione di doccioni elettrici (regolabili automaticamente o manualmente) per la fornitura di acqua calda

in caso di bassi livelli di radiazione solare.

L'Istituto di Ricerca Tecnologica brasiliana, coinvolta nel programma per monitorare i risultati dovuti all'applicazione del solare termico nei progetti pilota, ha dimostrato che i consumi di energia elettrica per il riscaldamento dell'acqua sono sensibilmente diminuiti generando vasti consensi soprattutto tra i residenti. Oltre alle iniziative lanciate a livello federale, enormi passi avanti sono stati compiuti dalla municipalità di São Paulo, e in particolare dalla SEHAB, Segreteria Municipale per le Abitazioni. São Paulo, insieme alla sua regione metropolitana, oggi costituisce il bacino economico del paese in cui si concentra un terzo del PIL del Paese ed una popolazione che conta 19,6 milioni di abitanti. Dal 2002, anno in cui è stato approvato il Piano Strategico della città che definisce quattro categorie di Zone di Speciale Interesse Sociale (ZEIS), la municipalità di São Paulo si trova impegnata nel più grande programma di riurbanizzazione di favelas del paese, che ha condotto finora alla stabilizzazione di 174 mila famiglie e che prevede la totale pianificazione e progettazione delle aree a rischio entro il 2024.

Per il raggiungimento di questo obiettivo, la SEHAB ha per la prima volta affidato a terzi (progettisti di fama nazionale e internazionale) la pianificazione delle aree da risanare e la progettazione di residenze sociali, dando vita a un'efficacissima rete di lavoro che si avvale inoltre del supporto di istituzioni accademiche, di organizzazioni *no-profit* e soprattutto della partecipazione della popolazione civile (non nella forma di *richiedente* ma di sistema organizzato di cittadini attivi nella creazione di un dibattito critico sulle sorti della città). Una delle conseguenze del lavoro sinergico delle parti, volto allo sviluppo di un modello di città sostenibile, dal punto di vista ambientale, sociale ed economico è stato, per esempio, la riurbanizzazione della *favela Bamburral*, che ha visto l'inedito utilizzo di risorse economiche provenienti dalla vendita di crediti di carbonio⁷ per il finanziamento del progetto. La favela, situata nella regione di Perus, a nord di

São Paulo, versa in gravissime condizioni ambientali, oltre che sociali. Le abitazioni precarie della regione che hanno iniziato a moltiplicarsi in maniera incontrollata a partire dalla fine degli anni '70, hanno dato vita ad una comunità che oggi conta 824 abitanti. La presenza di un'ampia vallata, usata per lungo tempo come discarica, poi dismessa e ricoperta di terra, ha generato una riserva naturale di biogas che è stato utilizzato per la produzione di energia *pulita*, in grado di fornire elettricità a 700 mila persone. Grazie a questa iniziativa, l'amministrazione locale ha ricavato 71 milioni di Reais, attraverso la vendita di crediti di carbonio, per finanziare l'intervento di riurbanizzazione della favela, affidato allo studio di architettura Brasil Arquitetura.

Il programma urbano e architettonico prevede nuove infrastrutture, la canalizzazione di un corso d'acqua presente nell'area (causa di frequenti inondazioni nelle stagioni più piovose) e la realizzazione di cinque blocchi di residenze a carattere sociale. Nelle aree a rischio idrogeologico sono stati rimossi tutti gli edifici presenti e al loro posto è stata prevista la realizzazione di un parco lineare per la comunità, con alcuni percorsi in *deck* che consentono l'attraversamento sicuro da una parte all'altra del corso d'acqua, lasciato a cielo aperto. Quest'ultimo, insieme all'integrazione dell'area costruita con ampie zone a verde fortemente arborizzate, contribuisce al controllo microclimatico e al mantenimento di temperature più miti, specialmente nei mesi più caldi dell'anno. I blocchi residenziali consistono in edifici su *pilotis* di massimo sette elevazioni fuori terra.

L'uso di *pilotis* comporta la definizione di spazi aperti/coperti destinati alla collettività e attraverso la creazione di accessi su livelli diversi, consentono l'adattamento dei volumi alla naturale pendenza del terreno. Il sollevamento delle abitazioni a più di quattro metri dal suolo allo stesso tempo contribuisce ad evitare fenomeni di umidità di risalita, aumentando il comfort igrometrico degli appartamenti. Le unità residenziali rispettano la superficie massima di 50 m² con-

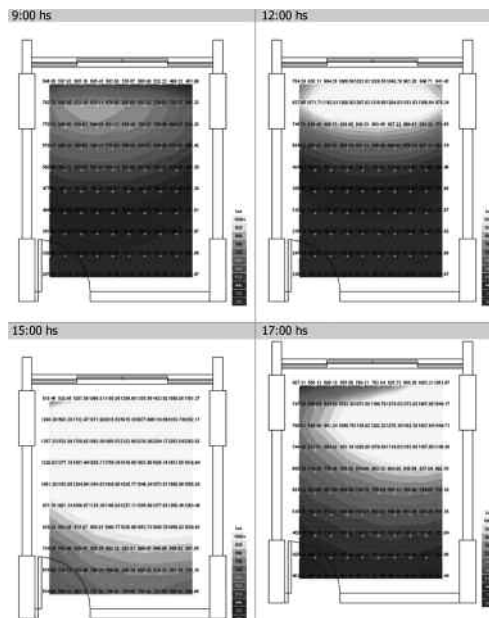


L'edificio Santa Josefa oggetto di studio per un progetto di retrofit condotto dal Labaut.

sentita dalla normativa brasiliana per residenze economico-popolari. Nonostante ciò, gli appartamenti presentano una distribuzione in pianta molto funzionale che garantisce adeguati livelli abitativi. Illuminazione naturale e ventilazione trasversale sono garantiti dalla presenza di aperture sulle facciate opposte, mentre tradizionali *cobogó*⁸ vengono utilizzati come elementi di schermatura per il controllo del flusso solare. La fornitura di acqua avviene attraverso dei serbatoi posti in copertura e l'uso di sistemi di misurazione individuale dei consumi.

Oltre alle strategie di sostenibilità utilizzate per la realizzazione ex novo delle abitazioni, altro tema fortemente dibattuto all'interno delle *governance* locali è costituito dalla riqualificazione degli edifici esistenti da destinare a residenze popolari. Nonostante i numerosi programmi lanciati per il recupero di una grossa fetta del parco edilizio nel centro storico della città, che versa oggi in un preoccupante stato di degrado, le possibilità di *retrofit energetico* degli edifici esistenti appare ancora lontano dagli interessi degli enti pubblici, ma inizia a diventare oggetto di studio per i professionisti del settore e *in primis*, per Università e Istituti di Ricerca.

A tal proposito, il Labaut, *Laboratório de Conforto Ambiental e Eficiência Energética* della Facoltà di Architettura e Urbanistica dell'Università di São Paulo, ha condotto alcuni studi sul *retrofit energetico* degli edifici alti nella città di São Paulo. Tali studi hanno messo in luce le problematiche connesse ai consumi energetici e al *comfort indoor* di alcuni edifici scelti come casi studio, tra cui l'Edificio Santa Josefa, situato nel quartiere di Luz del centro di São Paulo⁹. L'edificio di ventisei piani, il cui progetto originale risale al 1954, conta 202 appartamenti e spazi per il commercio al piano terra. L'involucro è caratterizzato dalla presenza di diverse patologie dovute al naturale deterioramento dei materiali utilizzati per la costruzione e all'assenza di manutenzione. Gli appartamenti, di conseguenza, presentano bassi livelli di comfort termico, acustico nonché visivo. Il



Alcune simulazioni fatte per la valutazione del comfort degli appartamenti dell'Edificio Santa Josefa.

Labaut ha condotto diverse simulazioni in grado di fornire i valori annuali di trasmittanza termica, insolazione, irradianza e pressione acustica per mettere a punto una *data bank* utile a definire strategie per l'incremento delle prestazioni energetiche e del *comfort indoor* dell'edificio di cui si prevede il riuso per residenze sociali.

In conclusione, nonostante lo scenario ottimistico che si è delineato negli ultimi anni, con i progressi raggiunti nel campo della sostenibilità applicata al settore delle costruzioni e della progettazione, il Brasile oggi presenta un vastissimo potenziale ancora inesplorato per un'architettura più rispettosa dell'ambiente e soprattutto per la riqualificazione del suo patrimonio edilizio. D'altronde, non si può immaginare che il processo di diffusione di nuove culture progettuali e l'applicazione di pratiche costruttive innovative possano essere immediati, considerate soprattutto le vastissime dimensioni del territorio brasiliano e le numerose differenze geografiche e culturali di cui il Paese si compone. Nonostante tutto, tra i Paesi in via di sviluppo, l'impronta ecologica che Brasile sta adottando nel campo dell'edilizia e del *Social Housing* è da ritenersi encomiabile. Dalle esperienze condotte dalla CDHU e dalla SEHAB - accanto alle difficoltà incontrate dovute anche alle resistenze opposte dagli abitanti nell'acquisizione *tour court* di una nuova consapevolezza dell'abitare -, emergono dati importanti che incoraggiano il Brasile a procedere, con fiducia ed entusiasmo, verso nuovi orizzonti di sviluppo sostenibile.

NOTE

1) N. BEGHIN., Notes on Inequality and Poverty in Brazil: Current Situation and Challenges, background paper di From Poverty to Power: How Active Citizens and Effective States Can Change the World, Marzo 2008.

2) Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2010). Indicadores IBGE. Pesquisa Mensal de Emprego, Julho 2011.

3) DIESSE - Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos, Estudo Setorial da Construção 2011, "Estudos e Pesquisas", 56, 2011, pp 1-31.

4) Nel dicembre del 2009, il Brasile ha confermato l'adesione all'Accordo di Copenhagen con l'adozione della Legge n.12187/09 che stabilisce la *Política Nacional sobre Mudança do Clima* - PNMC (Politica Nazionale sui Cambiamenti Climatici) per una riduzione compresa tra il 36,1% e il 38,9% delle emissioni di CO₂ entro il 2020.

5) Il Procel è stato lanciato nel 1985 come programma di competenza del Ministério das Minas e Energia. Nel 1991 è stato adottato come programma nazionale con l'obiettivo di razionalizzare la produzione e il consumo di energia elettrica in Brasile.

6) Secondo i dati dell'Istituto Brasileiro de Geografia e Estatística IBGE, nel 2009 circa il 44% della popolazione brasiliana viveva in condizioni precarie.

7) Un *credito di carbonio* è un termine generico per qualsiasi certificato negoziabile, che permette o rappresenta il diritto di emettere una tonnellata di biossido di carbonio equivalente o carbonio. I crediti di carbonio e i relativi mercati di contrattazione sono il frutto di uno sforzo, a livello internazionale, per limitare la crescita delle concentrazioni di gas ad effetto serra. L'impegno è quello di emettere CO₂ in quantità pari o inferiore a delle quote assegnate. In caso contrario il soggetto deve acquistare i crediti che gli mancano da altri soggetti che si sono comportati in maniera più virtuosa di quanto richiesto e che, quindi, possono vendere le proprie eccedenze. Lo scambio dei crediti di carbonio ha lo scopo di riequilibrare le emissioni a livello globale dove a fronte di un inserimento nell'ambiente di gas inquinanti si è costretti ad immettere nel sistema l'equivalente apporto di energia pulita.

8) Il *cobogó* è un mattone di laterizio perforato usato nell'architettura tradizionale brasiliana, in auge soprattutto durante il movimento modernista, che permette all'aria di circolare all'interno dell'edificio e di schermare la luce diretta del sole garantendo, comunque, l'illuminazione naturale degli ambienti.

9) M. DOLCE, *A requalificação de edifícios altos residenciais no centro da cidade de São Paulo: em busca de qualidade ambiental*, FAUUSP tesi di mestrado, São Paulo 2011.

* Luisa Pastore, ingegnere, è Dottoranda di ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. Si occupa di architettura sostenibile e di riqualificazione energetica del costruito, con particolare riferimento al Social Housing in contesti climatici temperati.



EPILEKTÁ
epilekta

VALERIA TATANO E AA. VV. OLTRE LA TRASPARENZA

a cura di Annalisa Lanza Volpe*

Plinio il Vecchio così narra della scoperta del vetro, materiale dalla antiche origini, oggi uno dei più utilizzati in architettura: «una nave di mercanti di nitro (carbonato di sodio) approdò su d'una spiaggia in Fenicia, vicino al fiume Belo. Per la preparazione della cena furono utilizzati, in mancanza di pietre per sostenere le pentole, alcuni blocchi di nitro dal carico della nave. La mescolanza del nitro con la sabbia (silicea) della spiaggia diede origine, per effetto del calore del fuoco, a rigagnoli di liquido che solidificato appariva lucente e trasparente: si trattava di vetro»¹. È così che la storia di questo materiale in edilizia coincide con la ricerca della trasparenza: grazie al vetro la luce può entrare negli ambienti che, al tempo stesso, sono protetti dagli agenti atmosferici. Negli ultimi anni, grazie all'evoluzione tecnologica, abbiamo assistito a una rivoluzione delle possibilità di impiego di tale materiale.

Il testo *Oltre la trasparenza*, a cura di Valeria Tatano, professore associato di Tecnologia dell'Architettura presso l'Università IUAV di Venezia, offre uno scenario completo sui possibili usi innovativi di tale materiale nell'architettura contemporanea. Pubblicato nell'ambito di una ricerca PRIN dal titolo "Il vetro come elemento dell'involucro architettonico: Progettare con l'informazione", responsabile scientifico per l'Unità di Venezia Nicola Sinopoli, raccoglie i contributi di vari autori ed è il risultato di una cooperazione con molte aziende del settore industriale che da anni sostengono le attività dell'ArTec, l'Archivio delle Tecniche e dei materiali per l'architettura e il disegno industriale, attivo presso la sede IUAV di Santa Marta a Venezia. Il titolo del volume allude al fatto che oggi il vetro è uno dei materiali più versatili e, oltre che per la sua trasparenza, viene impiegato per molteplici altre prestazioni. Tre contributi introduttivi chiariscono la tematica trattata.

Nel primo contributo, "Oltre la trasparenza", Valeria Tatano presenta l'argomento partendo dal confronto fra la cultura orientale "dell'ombra" e quella occidentale "della luce" con una citazione del giapponese Tanizaki, tratta dal "Libro d'ombra" pubblicato nel 1933². Tanizaki si sofferma sul fascino dell'ombra, esaltato dalla cultura tradizionale del Sol Levante e messo in pericolo dal diffondersi dei modi della civiltà occidentale tendente alla luminosità. Oggi anche in Occidente, oltre la trasparenza, si ricercano nuove prestazioni in questo materiale, nel tentativo di lavorare con la modulazione della luce e di ottenere gradi di luminosità differenti: colorare, comporre, disegnare, dividere, isolare, plasmare, portare,

proteggere, riciclare, suonare sono le dieci "parole chiave" che permettono di descrivere funzioni che il vetro può svolgere o caratteristiche che esso può avere. Le dieci parole individuate corrispondono alle "dieci riflessioni sull'impiego del vetro in architettura" sviluppate nei capitoli del testo.

Nel secondo contributo, "Il trasferimento tecnologico come motore dell'innovazione", Massimo Rossetti evidenzia come il costruire si evolve utilizzando spesso tecnologie messe a punto in altri settori, che diventano di uso corrente nel settore ricevente. In particolar modo il vetro si presta all'adozione di tecnologie provenienti da altri settori (nanotecnologie, domotica, elettronica, chimica, informatica): si tratta di un materiale semplice (*è pur sempre sabbia fusa*), è un materiale inerte ed è prodotto con tecniche affinate nel tempo. Basta pensare alle fibre di vetro, nate alla fine dell'Ottocento come materiale da utilizzare assieme alla seta per produrre vestiario o alle vetrate strutturali, nate nel settore automobilistico.

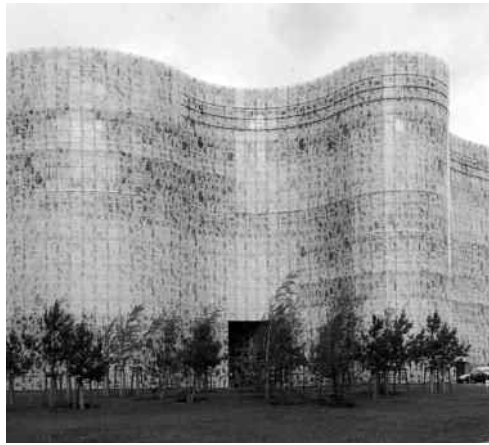
Nel terzo contributo, "Dal prototipo all'architettura", Christina Conti sottolinea l'importanza della collaborazione tra industrie e progettisti: da un lato l'azienda si pone con il suo *know-how* per l'ingegnerizzazione e gestisce i processi fino alla messa in opera, dall'altro il progettista garantisce il controllo della forma e della funzione, mettendo insieme i caratteri e le prestazioni nell'ottica del progetto. Nel passato il fabbro, il falegname, l'edile collaboravano nella sperimentazione di nuove applicazioni con conseguente arricchimento del progetto; oggi, con l'industrializzazione, la ricerca è condotta dalle aziende in collaborazione con i progettisti e il prototipo viene testato con successivo adeguamento dell'intero processo. Ciò accade anche per il vetro: numerosi sono i sistemi e i componenti progettati, poi diffusi grazie alla volontà delle aziende, quali i sistemi di connessione puntuale per vetrate strutturali di Fainsliber, Rice e Ritchie. Ai tre contributi fanno seguito dieci saggi di diversi autori, ognuno dei quali, trattando di una caratteristica rappresentativa dell'applicazione del vetro nell'architettura, si completa con l'elenco delle tecniche richiamate in un glossario in appendice, con le immagini dei progetti citati e con l'approfondimento di un esempio emblematico, corredato da immagini e dettagli costruttivi. Si descrivono di seguito sinteticamente i temi illustrati nei singoli saggi.

- *Colorare*: sin dall'antichità il vetro è stato impiegato con colori differenti dalla nota trasparenza, proprietà ottenuta soltanto dopo la scoperta della tecni-





Deutsche Bundesbank, MAP Arquitectos, J. L. Mateo, Chemnitz, Germania (1996-2004).



Biblioteca dell'Università Tecnica di Brandeburgo, J. Herzog & P. de Meuron, Cottbus, Germania (1993-2005).



Apple Flagship Store, B. C. Jackson, New York, USA (2005-2006).

ca di soffiatura. Anche oggi il vetro viene colorato e l'uso del colore conferisce altre caratteristiche oltre a quelle estetiche, proprie dei vetri più innovativi: garantire la privacy, evitare il surriscaldamento derivante dall'irraggiamento, essere autopulente.

- *Comporre*: il vetro viene oggi associato con altri materiali in modo da ottenere nuove soluzioni: la laminazione, l'assemblaggio in vetrocamera, a cui vengono aggiunti elementi complementari al fine di aumentare la resistenza meccanica o di modificare la trasmissione energetica e luminosa (compositi sandwich, riempimento delle intercapedini nei vetrocamera con interstrati polivinilici, con sistemi di schermatura, ecc.).

- *Disegnare*: l'architettura della comunicazione può disporre di tecnologie con cui si realizzano facciate vetrate dotate di LED in grado di produrre messaggi informativi e promozionali. Sulle superfici vetrate è possibile ottenere effetti grafici con tecniche diverse, quali la serigrafia e la sabbatura; scritte e disegni si realizzano anche mediante l'integrazione fra le lastre, o su di esse, di sottili pellicole in PVC, di cristalli liquidi o di ologrammi. I disegni possono essere impiegati per la protezione solare, ottimizzando le prestazioni energetiche, possono costituirsi come semplice messaggio pubblicitario, oppure consentire di realizzare immagini in movimento, dissolvenze ed effetti cromatici modificabili a seconda del punto di vista dell'osservatore.

- *Dividere*: il vetro può oggi essere impiegato anche quale elemento divisorio di partizione interna verticale e orizzontale. I trattamenti superficiali (acidature, serigrafie, smaltature o sabbature) possono nascondere parzialmente o totalmente alla vista; l'uso di vetri doppi consente l'inserimento di sistemi di schermatura quali veneziane; gli intercalari per vetro stratificato permettono di ottenere ottime prestazioni di abbattimento acustico tra ambienti; la tenuta meccanica viene testata e regolamentata da apposite prove all'urto per garantirne la resistenza, permettendo di realizzare pareti mobili completamente vetrate o lastre di calpestio come elementi portanti e non solo divisorii.

- *Isolare*: il vetro, per sua natura, consente il passaggio di flussi di energia luminosa e termica attraverso la sua superficie. Oggi è chiamato a rispondere a requisiti energetici, schermando i flussi di radiazione solare; questi obiettivi hanno contribuito a rendere tale materiale oggetto di una continua innovazione, che sta indirizzando il settore produttivo verso un costante miglioramento delle prestazioni di base e verso l'acquisizione di proprietà che tale materiale originariamente non possiede, in termini di isolamento termico, di schermatura dalla radiazione solare diret-

ta, di diffusione della luce, di accumulo di calore e di barriera visiva. Tutto ciò è possibile realizzando camere d'aria, aggiungendo rivestimenti, pannelli prismatici o materiali plastici traslucidi (TIM), realizzando sistemi sensibili alle variazioni di luce (vetri fotocromici) o alla variazione di temperatura (termocromici), attivabili con l'adozione di un campo elettrico (elettrocromici) o con cristalli liquidi.

- *Plasmare*: la maggiore malleabilità dei vetri borosilicati permette di avere lastre variamente ondulate; le tecniche produttive permettono la realizzazione di vetri stratificati e di vetrocamera curvi.

- *Portare*: il vetro storicamente è tra i materiali non utilizzati per fini strutturali a causa del suo comportamento fragile e della sua trasparenza, percepita come sinonimo di poca solidità. Le profonde e radicali innovazioni hanno però permesso di proporlo come elemento strutturale: dalla facciate a fessaggi puntuali, in cui ogni lastra è appesa a quella sovrastante, fino ad arrivare all'impiego di pilastri, travi, passerelle o scale, integrato con elementi metallici di collegamento o, negli esempi più recenti, senza di essi.

- *Proteggere*: l'evoluzione delle tecniche di produzione ha trasformato le lastre float in prodotti multistrato di sicurezza che hanno reso questo materiale capace di assolvere anche molteplici funzioni di protezione. Con il vetro si coprono grandi spazi urbani riparandoli dagli agenti atmosferici, si realizzano elementi di partizione che difendono da agenti nocivi e atti vandalici, si preservano opere d'arte e si custodiscono reperti archeologici. La protezione, in quanto parte dell'involucro, è chiamata a garantire la massima impermeabilità all'acqua e al vento, l'isolamento e il filtro solare, la resistenza agli sbalzi termici e alle intrusioni e può dover rispondere ad eventi eccezionali quali sismi, esplosioni o incendi.

- *Riciclare*: in architettura numerosi sono i materiali costituiti da vetro riciclato; si tratta soprattutto di prodotti per l'isolamento come la lana di vetro, il vetro cellulare, ma anche filler per malte e intonaci, piastrelle, lastre per ripiani.

- *Suonare*: il vetro stratificato fonoisolante assicura una omogeneità attraverso tutte le frequenze e un'intercapedine d'aria posta tra le lastre consente di incrementare ulteriormente le prestazioni. La lana derivata dal vetro è un ottimo materiale fonoassorbente. Le caratteristiche elastodinamiche e di riflettività acustica legata alla durezza del materiale hanno permesso anche impieghi correlati al controllo dell'acustica nelle sale d'ascolto e negli auditorium.

Con tale tematica del suonare si conclude l'*excursus* dei dieci saggi sul ruolo giocato dal

vetro in architettura. L'articolazione dei singoli temi è chiara e precisa: per ognuno si parte dalla storia e si passa a descrivere le attuali possibili applicazioni, arricchite da annotazioni tecniche, esempi progettuali e immagini. Il progetto emblematico è sintetizzato in maniera chiara, suddividendo la parte relativa alla concezione del progetto da quella dedicata alla tipologia di vetro utilizzato. Il volume può costituire un'utile guida per un uso consapevole del vetro e per la conoscenza delle innumerevoli possibilità che oggi questo materiale può offrire nella progettazione, allontanando dai pregiudizi legati alla sua natura.

NOTE

1) Cfr. PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, XXXVI, p. 191. Questa opera è un trattato naturalistico in forma enciclopedica scritto da Plinio il Vecchio tra il 23 e il 79 d. C. Nella forma giunta sino a noi, è costituito da 37 libri, che sono stati il riferimento in materia di conoscenze scientifiche e tecniche per tutto il Rinascimento e oltre. Plinio vi ha infatti registrato tutto il sapere della sua epoca su argomenti molto diversi, quali le scienze naturali, l'astronomia, l'antropologia, la psicologia o la metallurgia. Il XXXVI libro tratta di mineralogia, scultura, architettura, obelischi, piramidi, labirinti, creta, argilla, sabbia, pietra, vetro, uso del fuoco.

2) TANIZAKI, J., *Libro d'ombra*, in "Opere", Bompiani, Milano 2002.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CONIO, C., *La tecnologia della trasparenza*, Tecnomedia, Milano 1995.

MAC FARLANE, A., MARTIN, G., *Una storia invisibile: come il vetro ha cambiato il mondo*, Laterza, Bari 2003.

NEWMAN, H., *Dizionario del vetro*, Garzanti, Milano 1993.

RE, E., *Trasparenza al limite. Tecniche e linguaggi per un'architettura del vetro strutturale*, Alinea, Firenze 1997.

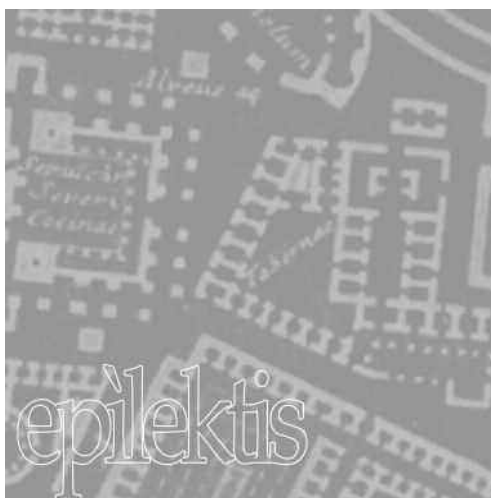
SCHEEBART, P., *L'architettura di Vetro*, Adelphi, Milano 1982.

SCHITTICH, C., STAIB, G., BALKOW, D., SCHULER, M., SOBEK, W., *Atlante del vetro*, Utet, Torino 1999.

SINOPOLI, N., TATANO, V. (a cura di), *Sulle tracce dell'innovazione. Tra tecniche e architettura*, Franco Angeli, Roma 2002.

UFFELEN, C. V., *Vetro*, Motta Architettura, Milano 2009.

* Annalisa Lanza Volpe, ingegnere, dottoranda in "Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura", XXIV ciclo, presso la Facoltà di Ingegneria di Palermo. Sta svolgendo la tesi di dottorato su coperture con materiale trasparente in siti archeologici.



MICHELLE HENNING: *MUSEUM, MEDIA AND CULTURAL THEORY*

a cura di Paola La Scala*

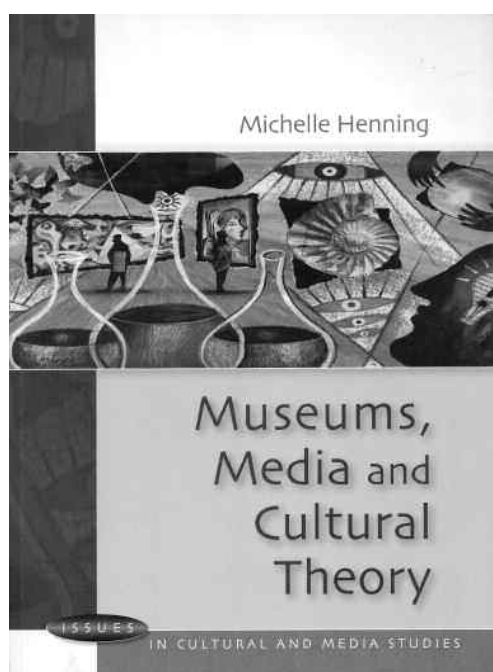
Nel dibattito attuale sul significato e sull'importanza dei musei nella società ma, soprattutto, sul ruolo delle nuove strategie di esposizione sempre più utilizzate negli allestimenti museali, risulta di notevole importanza il testo *Museum, media and cultural theory*, primo risultato pubblicato, relativo alla ricerca condotta da Michelle Henning sui *media* comunicativi e sulla loro applicazione all'interno dei musei. Michelle Henning, scrittrice e artista, insegna presso la University of West of England di Bristol nel corso di laurea in *Media and Cultural Studies*. Caratterizzata da una personalità eclettica, il suo interesse spazia dalla fotografia alla letteratura, dall'arte alla filosofia, dalle mostre ai musei. Dal 1991 al 1999 lavora come fotografa, come artista di originali installazioni e come *designer* in numerose mostre; ma sono i *media*, intesi nel loro significato intrinseco di mezzi di comunicazione, la sua passione. Nella sua ricerca, cominciata ormai più di dieci anni fa, confluiscono la continua attenzione alla trasformazione storica delle diverse forme di arte e di espressione e i concetti di memoria storica e di modernità. La sua attenzione si concentra sulla nascita e sullo sviluppo delle nuove tecnologie e delle nuove tecniche espositive e, in particolare, sul rapporto che queste hanno con la percezione, la curiosità e l'attenzione del pubblico di musei e mostre.

L'analisi sui *new media* converge nel suo primo, e certamente meglio riuscito, libro pubblicato nel 2006: *Museum, Media and Cultural Theory*. Nello stesso anno, pubblica il saggio *New Media*¹, che risulta come la continuazione di un ragionamento già ampiamente elaborato nella sua prima pubblicazione. Musei, mostre e grandi esposizioni vengono considerati come partecipanti attivi allo sviluppo delle nuove tecnologie, tanto da potere definire proprio gli stessi musei efficace media comunicativo. Fondamentale per comprendere l'approccio della scrittrice ai sistemi comunicativi risulta il saggio *The Return of Curiosity: the World Wide Web as Curiosity Museum*². In esso, infatti, si evidenzia la capacità delle nuove tecnologie di stimolare la curiosità e si paragona il web al museo e alle sue potenzialità di generare nuove e stimolanti esperienze, presentando Internet come un 'luogo' di accumulazione di immagini, suoni e testi.

Il volume *Museum, media and cultural*

theory analizza le potenzialità dei *media* comunicativi e il loro impiego negli allestimenti museali. Oggi, le nuove tecnologie di esposizione, come i chioschi multimediali, i dispositivi portatili di informazione o le bacheche multimediali, vengono sempre più utilizzate nei musei. La presenza di tali strumenti modifica l'immagine che il museo dà di sé, attraverso un nuovo modo di esporre gli oggetti che ne fanno parte e, di conseguenza, influenza il rapporto con i visitatori. Spesso le nuove tecnologie vengono introdotte per le potenzialità di modificare e migliorare l'esistente ordine degli oggetti. Tuttavia, ciò che a volte accade è la 'distruzione' dello stato di equilibrio degli oggetti stessi; il museo viene volgarizzato, trasformato e la comunicazione si trasforma in *attraction*. Spesso lo scetticismo dell'uso dei *new media* nei musei nasce dalla percezione che essi siano in contrasto per natura: questi vengono associati a tecnologie *hi-tech*, virtuali, legati all'ambito dell'intrattenimento e in continua evoluzione; i musei vengono visti come luoghi statici, permanenti e monumentali. Secondo l'Autrice, invece, esistono meno differenze di quelle che appaiono e l'idea che l'introduzione dei *new media* migliori l'aspetto del museo è certamente una sopravvalutazione delle tecnologie stesse; piuttosto bisognerebbe approfondirne la capacità di comunicare la conoscenza e di stimolare l'attenzione del pubblico.

Come Michelle Henning afferma già nell'introduzione del suo lavoro, l'obiettivo del libro è quello di ripercorrere la storia delle tecniche di esposizione, con particolare attenzione ai *new media* e ai loro recenti sviluppi, evidenziando il rapporto esistente fra essi e due significativi momenti storici: il sec. XVIII e l'intervallo storico tra le due guerre. Il sec. XVIII è il periodo in cui cominciano ad istituirsi i primi musei pubblici e in cui le collezioni, per lo più naturalistiche, favoriscono la divulgazione della curiosità; negli anni Venti e Trenta, invece, alle esposizioni viene attribuito il difficile compito di produrre nuove forme di identità sociale e, di conseguenza, risulta necessaria l'invenzione di nuove tecniche espositive. Già nel sec. XVI, data la cospicua quantità di 'curiosità naturali' e di 'rarità' raccolte dai mercanti e dagli esploratori durante i loro viaggi, era sentita l'esigenza di raccogliere e conservare tali oggetti in grandi 'armadi di curiosità' dentro "stanze





Moholy Nagy, Light Space Modulator (1930).



AMNH New York, Diorama.



AMNH New York, Hall of Biodiversity.

delle meraviglie” (*Wunderkammer*), destinate all’ammirazione e all’apprendimento di studiosi interessati; ma è nel sec. XVIII che il museo apre le porte a un pubblico sempre più ampio, non fatto più solo di esperti e appassionati, ma che comprende uomini, donne e bambini di tutte le classi sociali. Gli oggetti vengono così conservati ed esposti in grandi vetrine espositive, in cui vengono raccolti e ammirati per la loro bellezza, complessità, rarità o stravaganza. Nasce il primo vero rapporto fra gli oggetti esposti e i visitatori, spinti ad osservare dalla curiosità e dalla voglia di conoscere; il museo si presenta come un luogo di contemplazione e d’istruzione, un luogo in cui gli oggetti assumono un valore speciale, diventando ‘oggetti da museo’. Tuttavia, questi oggetti dentro le vetrine e senza una precisa contestualizzazione sono muti e congelati, privi del proprio potenziale carattere evocativo; ma gli oggetti possono tornare ad essere ancora una volta vivi, vividi e carichi dei propri significati, eliminando il vincolo che il museo pone loro.

Nei primi anni del Novecento si sviluppò un attacco critico da parte dei modernisti nei confronti dell’idea classica di museo, che viene paragonato ad un cimitero, viene considerato un luogo, dal carattere fortemente enciclopedico, in cui vengono conservate ‘cose morte’; si preme quindi al cambiamento. Si affaccia per la prima volta il concetto di sovraccumulazione³, che provoca confusione, disorientamento e smarrimento nel visitatore e si cercano nuove tecniche di esposizione, che rendano lo spettatore curioso, ma partecipe e attento. Vengono realizzati, per lo più nei musei naturalistici, i primi diorami⁴, che grazie alla loro capacità immersiva e illusionistica, catturano l’attenzione del pubblico. Un eccellente esempio, per comprendere il parallelismo tra le tecniche espositive classiche e i *new media*, è l’American Museum of Natural History di New York; nella famosa sala dei diorami, realizzata tra il 1920 e il 1940, attraverso modelli di cera, fondali dipinti e diorami naturalisti retroilluminati, vengono create delle scene tanto realistiche da dare l’illusione al visitatore di compiere un viaggio narrativo tra gli animali tipici dell’Africa e dell’America. Allo stesso modo, nella sala della Biodiversità, aperta nel 1998, il pubblico impara a conoscere le diverse specie, stavolta attraverso schermi interattivi e pannelli-video, che mo-

strano gli animali nei proprio *habitat* naturale.

È piuttosto interessante, indagando nella storia delle tecniche di comunicazione museale e della loro evoluzione, comprendere come l’approccio *hands on*⁵, oggi ampiamente utilizzato nei musei, soprattutto in quelli scientifici, abbia radici lontane. Già negli anni ’20, infatti, gli esponenti delle avanguardie capirono l’importanza della tattilità e della manipolazione per coinvolgere il pubblico. Basti pensare alle opere di El Lissitzky, esposte a Cologne nel 1928, poste su pannelli scorrevoli e tamburi rotanti; o ancora alla macchina di luce che proiettava i disegni astratti di Moholy-Nagy sulle pareti e sul soffitto, quando il visitatore teneva premuto un tasto; o, non ultimo, al dispositivo, elaborato nel 1947 all’Esposizione Internazionale del Surrealismo a Parigi, per osservare le opere di Duchamp, attraverso uno spioncino e facendo girare una grande spirale di legno: girando una ruota o tirando una leva il visitatore ricorderà l’esperienza fatta e ciò che aveva osservato; questo concetto resta oggi sempre fortemente presente nell’elaborazione degli allestimenti dei musei scientifici.

Concludendo, ciò dimostra come il museo sia più di un luogo; è una rete di relazione fra gli oggetti e le persone; il museo è fatto di oggetti, ma comunica con le persone ed è per questo che può essere inteso come un importante ed efficace mezzo di comunicazione. Da tale convinzione muove un’ampia e affascinante indagine, condotta da Michelle Henning, sul significato culturale del museo e sulla sua capacità comunicativa, volta a ripensare il museo, attraverso uno studio materialista, come esso stesso uno strumento. È necessario comprendere a fondo gli aspetti che riguardano l’esperienza del pubblico per riuscire a trasformare il modo in cui i visitatori vengono a contatto e vivono le cose di cui il museo è fatto e che gli conferiscono il suo carattere materiale. L’Autrice, affrontando l’argomento con un approccio nuovo e originale, mette in evidenza proprio l’aspetto materiale del museo, pur riconoscendone il ruolo comunicativo e ideologico. Per elaborare e portare avanti questa teoria si rifà a molti studi esistenti, tra cui gli scritti di Tony Bennett, Carol Duncan e Eileen Hooper-Greenhill, cui fa spesso riferimento durante la trattazione, scavando a fondo nei testi e negli argomenti, pur distaccandosi dal loro aspetto critico e dall’idea

di museo come un luogo per la classificazione e l’ordinamento della conoscenza, la riproduzione di un’ideologia e la disciplina del pubblico.

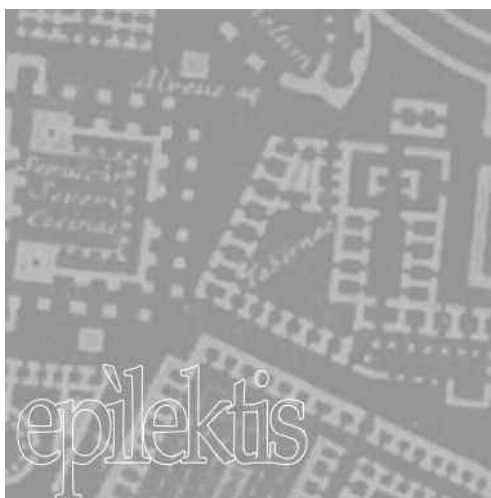
NOTE

- 1) M. HENNING, “New Media”, in S. MACDONALD, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Oxford 2006.
- 2) M. HENNING, “The Return of Curiosity: the World Wide Web as Curiosity Museum”, in J. LYON - J. PLUNKETT, *Multimedia Histories*, Exter UP, Exter 2007.
- 3) Cfr. M.C. RUGGIERI, *I fantasmi e le cose*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000
- 4) Il diorama è la ricostruzione di una scena che serve da ambientazione e da fondale agli oggetti esposti.
- 5) Gli *hands-on* sono delle postazioni interattive in cui il visitatore può letteralmente ‘mettere le mani’ sugli oggetti riprodotti per utilizzandoli o provando a modificarli; tale approccio favorisce lo studio e l’apprendimento poiché l’utente usa, in prima persona, gli strumenti disponibili.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENNET, T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, London 2005;
- BENNET, T., “Stored virtue: memory, the body and the evolutionary museum”, in S. RADSTONE - H. HODGKIN (eds.), *Regimes of memory*, Blackwell, London 2003;
- DUNCAN, C., *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London 2005;
- HENNING, M., “New Media”, in S. MACDONALD, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Oxford 2006;
- HENNING, M., “The Return of Curiosity: the World Wide Web as Curiosity Museum”, in J. LYON - J. PLUNKETT, *Multimedia Histories*, Exter UP, Exter 2007.
- HOOPER-GREENHILL, E., *Museum, Media, Message*, Routledge, London 2005;
- KALAY, Y.E. - KVAN, T. - AFFLECK, J. (eds.) *New Heritage: New Media and Cultural Heritage*, Routledge, London 2007;
- MALEUVRE, D., *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford 1999;
- MCLUHAN, M., *Understanding Media*, Routledge, London 2002;
- PUTNAM, J., *Art and Artifacts: The Museum as Medium*, Thames and Hudson, New York 2001;
- RUGGIERI, M.C., *I fantasmi e le cose*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 2000.

*Paola La Scala, architetto, vincitrice, nel 2009, del premio per la migliore tesi di laurea alla Facoltà di Architettura di Palermo, è Dottoranda di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell’Architettura, XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Palermo. Si interessa di allestimenti museali, con particolare riguardo alle tecnologie innovative utilizzate nei musei.



SANDRO RANELLUCCI: COPERTURE ARCHEOLOGICHE

a cura di Antonella Chiazza*

Andando oltre una semplice trattazione manualistica, il testo “Coperture archeologiche” rappresenta un’aggiornata monografia sul tema delle coperture protettive nei siti archeologici; ricco di esempi progettuali e di realizzazioni, ne approfondisce i diversi aspetti con un approccio metodologico e conoscitivo che tiene conto delle differenti implicazioni architettoniche, storiografiche, restaurative e conservative. Dopo dodici anni dalla prima edizione del libro “Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici”, i contenuti del testo odierno risultano aggiornati in relazione allo stato dell’arte. L’autore, Sandro Ranellucci¹, approfondisce in maniera più ampia la trattazione del tema delle strutture protettive, mettendo in risalto il ruolo di una prassi che tiene conto delle specificità dei casi, delle caratteristiche fisiche, materiche e morfologiche delle preesistenze e dell’importanza della conoscenza di esse per la formulazione di qualsiasi ipotesi progettuale.

In relazione al dibattito sulle opere di protezione, nel corso dell’ultimo decennio, si fa riferimento ad alcune tematiche sollevate in occasione di convegni che fanno emergere talune perplessità sulla correttezza “scientifica” dell’approccio progettuale; quest’ultima sembra scaturire esclusivamente dall’estraneità dello strumento protettivo e della sua ostentata autonomia formale nei confronti dell’antico. Nella prefazione, lo scritto di Franco Minissi, ultimo studio critico dell’architetto, e i testi di Marco Dezzi Bardeschi e Mario Manieri Elia, avvalorano la tesi sottolineata dall’autore in merito alla tematica delle coperture: esse, al di là della loro funzione strumentale, favoriscono considerazioni critiche molto utili al dibattito contemporaneo.

Il concetto di “musealizzazione del sito archeologico” pone l’accento sui parametri conservativi, formativi e conoscitivi; l’esigenza della conoscenza dei valori materiali ed immateriali prevale rispetto al puro godimento estetizzante. L’interpretazione, il significato dei resti, la ricontestualizzazione dei beni mobili assumono oggi un interesse sempre maggiore che va ad appagare le esigenze culturali di quei fruitori che, anche se non particolarmente interessati alla scientificità dei processi di ricerca, si lasciano “sedurre” dal fascino dei resti del passato, in cui magistralmente si fondono storia, leggenda, mito e mistero. Paradossalmente l’esigenza della conservazione e del restauro nasce, in ambito

archeologico, dall’intenzionalità di musealizzare i siti archeologici. I processi di musealizzazione - indoor e outdoor - devono essere concepiti, secondo l’autore, come strumenti per la protezione e la conoscenza del patrimonio archeologico, al fine di rispondere al crescente interesse sociale verso il patrimonio culturale. Si stabilisce, pertanto, un legame molto stretto fra la conservazione dei Beni Culturali e i differenti metodi per l’acquisizione dei dati utili alla conoscenza, all’interpretazione e alla fruizione sociale e individuale di essi.

L’esigenza protettiva, nella problematica generale della conservazione dei siti, viene trattata individuando i nodi che identificano il progetto di sistemazione delle aree archeologiche. Uno di essi è costituito dall’accesso all’area archeologica, ovvero il passaggio fisico ma anche simbolico da uno spazio-tempo definito ad una condizione fuori dal tempo. L’itinerario di accesso deve avere un ruolo di mediazione, in modo da permettere al visitatore di penetrare in una realtà in cui risulterà dominante la dimensione mentale. L’articolazione degli itinerari di visita costituisce un altro nodo di particolare rilievo nel progetto di sistemazione di un’area. Il percorso di visita, a partire dai maestri del Moderno, non è considerato uno strumento di carattere funzionale, ma uno strumento utile alla conoscenza, alla divulgazione e alla ricerca, con una precisa finalità etica.

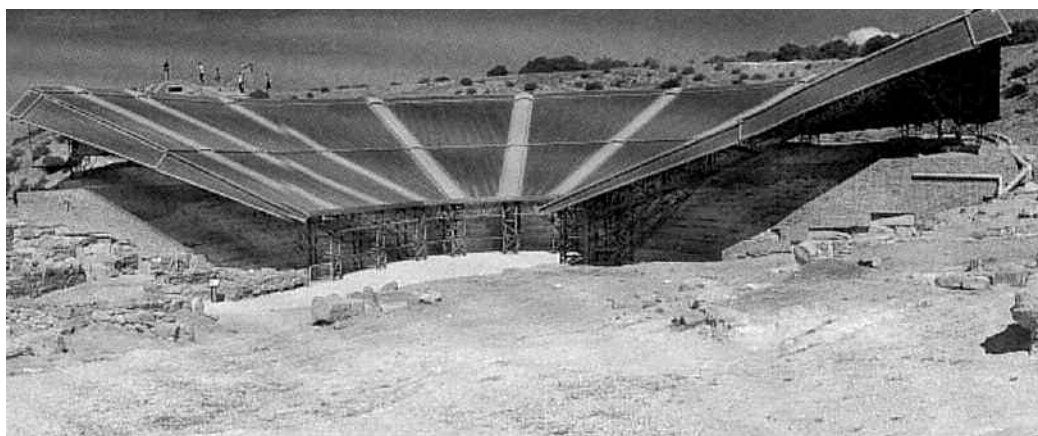
L’articolazione dei percorsi all’interno di un’area archeologica viene, nel saggio, delineata in base alla distinzione dei diversi ordini e qualificazioni: i percorsi storici rappresentano un primo livello e, in quanto elementi documentati, devono relazionarsi con il contesto architettonico, antropologico, economico e sociale. All’interno di questo livello, si distinguono le identità delle percorrenze adottate in periodi differenti; l’insieme dei percorsi storici deve rivelare la propria identità distinguendosi dagli altri livelli di percorrenze interne. Il terzo livello di percorsi si differenzia dai precedenti perché non funge da collegamento critico dei diversi poli interni, ma realizza comunicazioni di tipo funzionale, ovvero facilita i movimenti dei flussi turistici per il raggiungimento dei servizi, dei nuclei informativi, dell’antiquarium, dei parcheggi, ecc.

Il dibattito sui modelli per la definizione dell’identità del sito archeologico è molto ampio





1) Piazza Armerina, Villa del Casale: la copertura protettiva



2) Eraclea Minoa: la copertura protettiva del Teatro ellenistico

ed attuale e, come sottolinea l'autore, merita uno specifico approfondimento. Il documento non deve necessariamente essere l'elemento unico dell'interpretazione culturale, ma è la stessa interpretazione, con i suoi metodi e criteri, che può divenire essa stessa un elemento da valorizzare; l'allestimento stesso può acquisire interesse storico rendendo partecipe il pubblico dei criteri adottati.

La riflessione sul tema delle strutture protettive viene, nel saggio, inquadrata attraverso un'ottica di taglio critico omogeneo. Si mette in rilievo la differenza tra la cultura della conservazione e del restauro che ha raggiunto importanti progressi anche sul piano programmatico (la conservazione programmata), mantenendo un equilibrio fra teoria e prassi, e l'evoluzione in ambito archeologico che, invece, risulta limitata e legata soprattutto alla ricerca inerente le operazioni di scavo e lo studio dei valori antropologici. Anche in ambito bibliografico, in merito al tema della sistemazione delle aree archeologiche, si può riscontrare uno scarso equilibrio fra produzione teorica ed esiti progettuali e realizzativi. La destrutturazione del concetto di "parco archeologico" sembra l'esigenza più vicina alla cultura odierna, in modo che si possa favorire la ridefinizione e l'autonomia critica dell'oggettività del luogo archeologico, distinguendo, quando è possibile, la spazialità ambientale rispetto alla spazialità delineata dai parametri di carattere museologico.

Sandro Ranellucci, inoltre, si sofferma sul concetto di "linguaggio e metalinguaggio nel progetto di strutture protettive", con un interessante confronto di orientamenti aventi in comune una evidente progettualità e il principio della musealizzazione in loco. Alla funzione protettiva si associa quella della conservazione dei reperti mobili nell'area di scavo, garantendo ad essi un rapporto di continuità con quelli non mobili. Si prendono per esempio in esame, il Museo d'Arte di Merida e il progetto di Franco Minissi ad Agrigento, confrontando i differenti approcci progettuali. Rafael Moneo, nel suo progetto, ha rafforzato il legame fra reperti e contesto archeologico avvalendosi del percorso sotterraneo che collega il Museo ai resti romani. L'architetto, con una chiara adesione al linguaggio dei modelli architettonici di pertinenza, stimolato probabilmente dalle invenzioni piranesiane o dall'architettura industriale del secolo scorso, instaura un rapporto fra contenitore e contenuto che suscita una forte suggestione derivante dall'intensità evo-

cativa dei luoghi, dei reperti e dai riferimenti alla cultura medesima dello scavo, dando ampio spazio ad interpretazioni ed apprezzamenti. Franco Minissi, invece, ha deciso di non accettare il dialogo con i modelli del passato, spinto da una esigenza di metalinguaggio più che di linguaggio, con un forte rispetto delle caratteristiche orografiche del luogo e con una chiara intenzione di trasmettere i valori specifici delle entità archeologiche in senso museologico.

A proposito delle aree archeologiche in ambito urbano, si manifesta, negli ultimi tempi, una nuova tendenza che si palesa attraverso l'uso della dialettica fra quote stratigrafiche differenti, messe in relazione dalle tipologie architettoniche (percorsi sospesi, rampe, terrazzamenti, punti di affaccio, gradinate) che valorizzano ed esaltano la fluidità dei momenti temporali, delle successioni e delle identità (vedasi i progetti per la sistemazione dell'area archeologica a piazza della Signoria a Firenze, a piazza Grandi a Fidenza, l'area di Largo Argentina a Roma, ecc.). Oggi emerge la necessità di prestare ampio spazio a valutazioni critiche adeguate alla reale complessità del rapporto con le testimonianze storiche, e non soltanto agli aspetti tecnico-funzionali delle soluzioni protettive; i riferimenti critici si devono considerare prioritari rispetto alle esigenze pratiche ed oggettive, valutando con attenzione le specifiche qualità del documento protetto. La protezione deve essere finalizzata a mostrare e rendere più leggibili i significati dei resti del passato. La struttura protettiva e il suo linguaggio formale non possono prevalere su un'area che è caratterizzata da forti connotazioni storico-artistiche e, tanto meno, invadere il carattere strutturale della rovina. Il rispetto dell'antico è l'obiettivo prioritario del contenitore che avrà certamente un'espressione formale propria. Superando l'acritico funzionalismo adottato finora nell'ambito delle strutture protettive, occorre riconnettere i presupposti critici della dottrina della conservazione e del restauro con la prassi degli interventi finalizzati alla protezione. L'inserimento di una struttura protettiva in un contesto archeologico provoca, inevitabilmente, una decurtazione in termini di conoscenza e di attribuzione di valore che si può attenuare se il nuovo volume protettivo deriva da un atto interpretativo, critico e creativo. Per far ciò, occorrerebbe una rilevanza metodologica che non si riduca alla scelta di una determinata tipologia della struttura protettiva. La valutazione dei siti e dei reperti in base ad un riconoscimento di valori

diventa basilare per determinare una strategia metodologicamente corretta di tipo conservativo, distinguendo i possibili interventi: reinterro, coperture protettive, struttura protettiva evocativa, volontà evocativa prolungata in una funzione museale in situ, musealizzazione del sito stesso.

Il testo costituisce, quindi, un valido contributo nel definire, in maniera puntuale ed esauriente, una metodologia per la conservazione, fondamentale per stabilire, in maniera consapevole, strategie ed obiettivi dell'intervento progettuale nelle aree archeologiche in relazione al contesto urbano o territoriale. La comparazione fra progetti per soluzioni protettive ha evidenziato il differente approccio tra coloro i quali decidono di scegliere tipologie precostituite, a prescindere dal sito, e chi, invece, si pone come obiettivo d'identificare la finalità conservativa con quella interpretativa, recuperando i valori del contesto. Quest'ultimo approccio è sicuramente quello più valido: il processo interpretativo è alla base di ogni ipotesi progettuale che desidera mantenere la definizione dell'oggettività culturale del sito archeologico, non tanto in termini estetici, quanto nei significati e negli attributi critici.

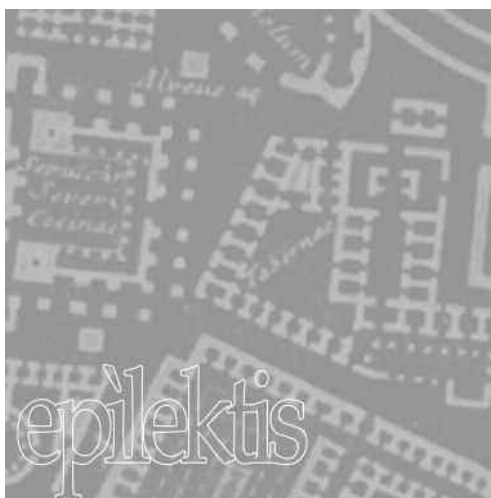
NOTE

1) L'autore del libro, Sandro Ranellucci, è Architetto e Professore Associato di Restauro Urbano presso la Facoltà di Architettura di Pescara, dell'Università Gabriele D'Annunzio di Chieti dal 1983. Autore di vari progetti di restauro e di allestimento museografico in Italia e all'estero, ha pubblicato i seguenti libri: *Restauro e museografia* (1990), *Museografia* (1992), *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici* (1996).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

B. AMENDOLA, *I siti archeologici: un problema di musealizzazione all'aperto*, Gei, Roma 1995.
P. GUIRAUD, *La semantica*, Bompiani, Milano 1966.
F. MINISSI, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma 1988.
F. NUVOLARI, V. PAVAN, *Archeologia, museo, architettura*, Arsenale Ed., Venezia 1987.
S. RANELLUCCI, *Restauro e museografia, Centralità della Storia*, Roma 1990.
S. RANELLUCCI, *Strutture protettive e conservazione dei siti archeologici*, Pescara 1996.

* Antonella Chiazza, architetto, è Dottoranda di Ricerca in "Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'architettura", XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.



JOHN ASHURST: CONSERVATION OF RUINS

a cura di Giorgio Faraci*

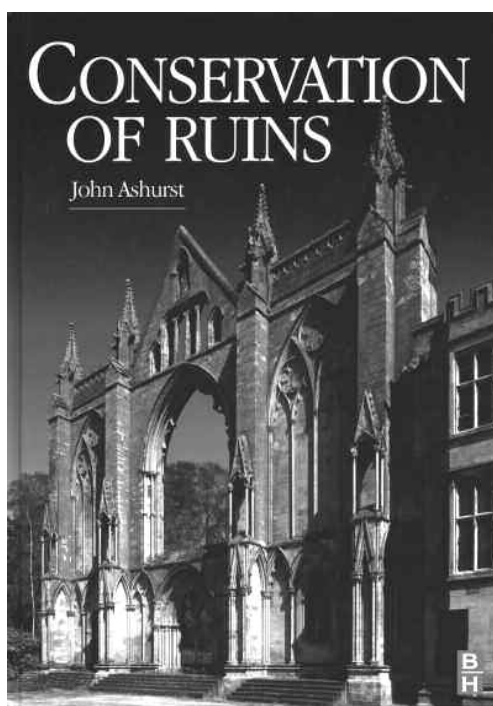
Il volume *Conservation of Ruins* di John Ashurst s' inserisce nell'ambito della più recente produzione scientifica sul tema della conservazione degli edifici in rovina e dei siti archeologici. Infatti, sebbene negli ultimi anni si sia registrata una diffusa e crescente consapevolezza sulla presenza e sul significato di tali manufatti e siano disponibili supporti tecnologici sempre più sofisticati per il loro monitoraggio e la loro cura, questi siti continuano a essere vulnerabili. Per tale ragione, l'Autore descrive i rischi e fornisce le istruzioni pratiche per la conservazione e la stabilizzazione delle rovine, seguendo un approccio olistico che lega i diversi aspetti della conservazione architettonica, dell'archeologia e dell'ecologia. John Ashurst è un architetto che ha dedicato la maggior parte della sua vita agli edifici storici. Nella prima parte della sua carriera ha lavorato presso il *Ministry of Public Buildings and Works* nella Divisione Monumenti Antichi, assistendo alla privatizzazione della struttura e alla sua trasformazione in *English Heritage*. In qualità di Responsabile del Servizio Ricerca e Consulenza Tecnica ha sviluppato un particolare interesse per la conservazione delle rovine; per molti anni è stato attivamente coinvolto nell'insegnamento e nel *site training*.

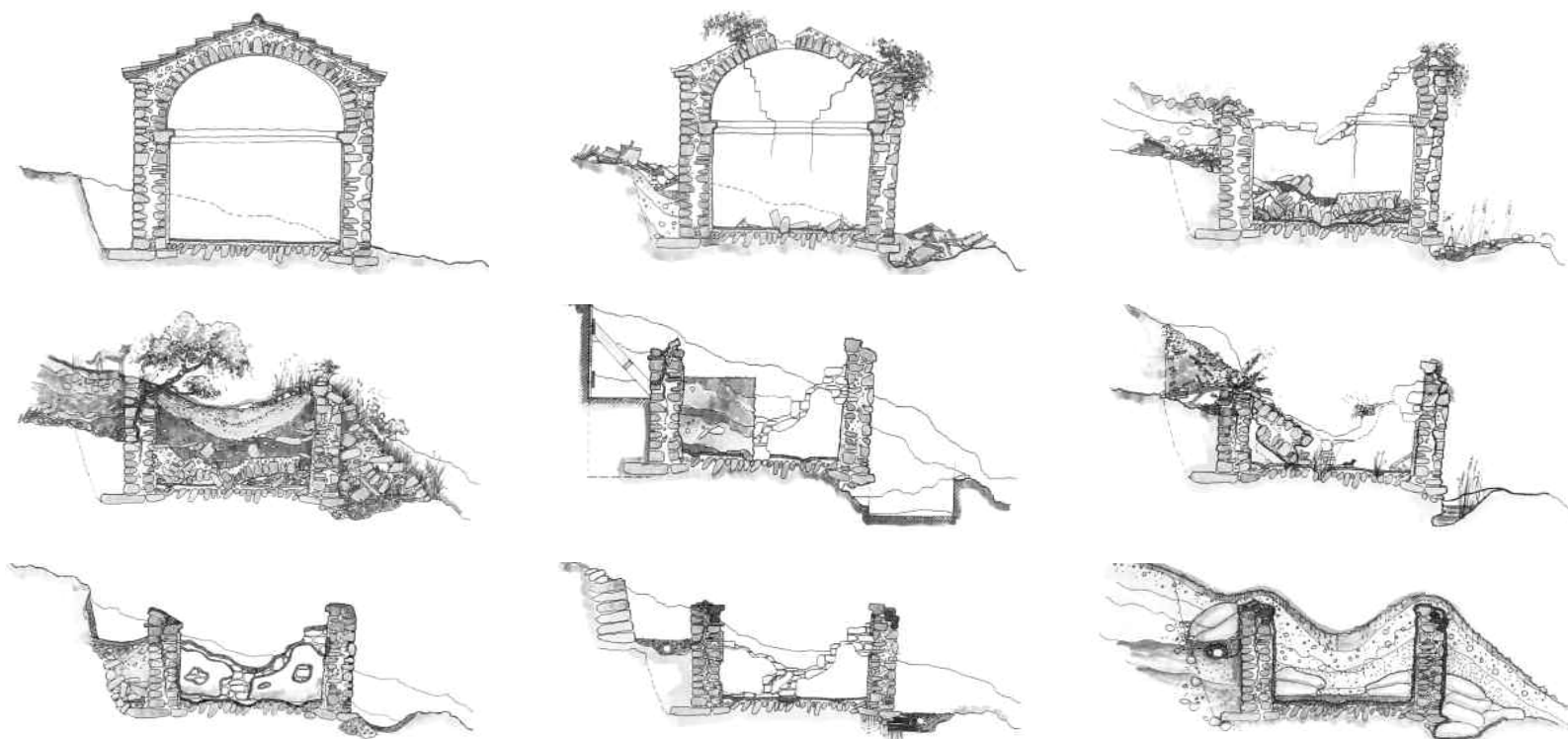
Dal 1991 ha lavorato come consulente per siti ed edifici storici, in particolare di quelli israeliani. Autore di numerose note tecniche e pubblicazioni specialistiche, nel 1999 ha edito *The Conservation of Buildings and Decorative Stone*, scritto a quattro mani con Francis G. Dimes, stampato da Butterworth-Heinemann, in cui tratta dei principali problemi strutturali della muratura e degli edifici, dove descrive le differenti modalità con cui possono essere trattate le superfici di facciata, con un'ampia casistica di problemi diffusi: un codice pratico per storici dell'arte, archeologi, architetti, ingegneri e conservatori nell'affrontare e risolvere i problemi, imparando a utilizzare reciprocamente le altre competenze ed esperienze.

Conservation of Ruins è stato scritto con la medesima struttura del volume del 1999 e si rivolge allo stesso pubblico, affrontando specificamente il tema delle rovine. Clifford Price, nella presentazione, scrive che se numerosi autori hanno trattato la conservazione dell'architettura e degli edifici storici, nessuno di loro si è mai

dedicato in maniera esclusiva alle rovine e questo volume colma ammirevolmente il vuoto. Il testo è una raccolta antologica nella quale Ashurst raccoglie gli scritti di importanti studiosi di fama internazionale, inglesi e stranieri, conosciuti nel corso della sua carriera: architetti, archeologi e storici, direttori dei lavori, ingegneri, scienziati, conservatori, capomastri. Nell'introduzione dichiara che il suo riferimento principale per l'elaborazione di questo libro è il volume *Conservation of Historic Buildings*, che ancora dopo trent'anni costituisce un riferimento attuale e difficile da implementare nei contenuti. L'obiettivo è quello di realizzare un testo, che offra un incontro ravvicinato con le rovine, in cui si mescolino e si mettano a confronto differenti contributi per stimolare un approccio multidisciplinare sul tema. Ciò appare evidente fin dall'inizio, guardando la lista dei *contributors* dell'opera: ispettori, esperti conservatori del materiale lapideo, consiglieri dell'ICOMOS, ingegneri strutturali, chimici, archeologi, conservatori. La breve prefazione di Gionata Rizzi apre il volume, dando una definizione di *rovina* ed elencandone i diversi tipi: città sepolte, templi abbandonati, torri, sistemi difensivi, industrie dismesse, edifici deteriorati¹. In essa, ponendo delle domande provocatorie, riesce ad incuriosire da subito il lettore sul tema e lo invita alla riflessione. *Ruins are everywhere*, costituiscono un'ampia fetta del patrimonio architettonico e sono protette e visitate da un crescente numero di visitatori, che in esse riconoscono valori immateriali e significati, «*in spite of their condition*». Ma «*in spite of their condition or because of their condition*»? Rizzi continua scrivendo che il volere conservare le rovine è una pratica illogica, e, proseguendo, lancia altri interrogativi: è giusto restaurare una rovina? In realtà una rovina non può essere restaurata in senso stretto, perché non può essere riportata allo stato originario; e ancora, è legittimo alterare l'originale al fine di conservarlo? Con tali questioni si apre il testo.

John Ashurst nella sua introduzione inizia a rispondere agli interrogativi posti dal Rizzi e, continuando il ragionamento sulle rovine, sostiene che queste vanno pensate come libri letti solo parzialmente, con significati ancora da esplorare e scoprire, ritenendo che anche i siti più studiati hanno ancora informazioni da rivelare. Le rovine, inoltre, anche recenti e di trascurabile valore architettonico, possono essere importanti per il





Il processo dei dissesti in una costruzione antica (John Ashurst 2007).

loro legame a un evento particolare, che permane nella memoria degli uomini; il rapido processo di declino, che porta un manufatto dallo splendore alla rovina, è sempre sconvolgente ma può essere interrotto. L'atto, la serie di atti d'interruzione o d'intervento costituisce uno dei soggetti di questo libro. «*The conservation of ruins should be about the continuity of truth [...] the evidence of the past which the ruins represent should be so accurately and painstakingly observed and recorded, and so well protected and maintained that their true story will survive*»²; da ciò emerge quindi la volontà di mantenere e di raccontare la verità della materia interrotta, di capire come intervenire o di studiarla conservandone i significati senza alterazioni o falsificazioni. La parte introduttiva si conclude con un breve racconto illustrato, che espone, in maniera semplice e immediata come in un libro per bambini, l'abbandono, la riscoperta, la distruzione e il salvataggio di una rovina.

Il corpo del libro è suddivisibile schematicamente in tre parti: una prima introduttiva di natura storica, una seconda di carattere tecnico-operativo, una terza mirata all'organizzazione e alla fruizione dei siti. Nella prima parte Jukka Jokilehto, dopo aver inquadrato le diverse teorie della conservazione, dà delle definizioni sui concetti-chiave di *valore* e di

integrità del patrimonio³. Dopo l'introduzione sulle teorie si comincia ad inquadrare il tema della conservazione delle rovine nelle sue svariate angolazioni: Chis How indaga la statica degli edifici⁴, Graham Abrey fa l'analisi delle cause naturali o antropiche e la casistica dei singoli elementi architettonici, con l'indicazione di come è corretto intervenire e di ciò che è assolutamente scorretto fare, le indagini, la definizione dei prerequisiti, quali per esempio l'accessibilità, la programmazione delle ispezioni, l'organizzazione e la metodologia⁵. La presenza di un ricco apparato iconografico a colori, con disegni e schizzi, insegna a schematizzare, a prendere appunti in cantiere e a pianificare gli interventi. Fotografie dei vari sistemi da utilizzare mostrano un'ampia casistica degli interventi possibili. Interessanti sono i disegni di edifici in stato ruderale, con ricostruzioni tratteggiate che sollecitano l'attenzione su dei piccoli dettagli, quali un concio squadrateo o una pietra posta in posizione particolare per ricostruire il disegno di facciata o schizzi che mostrano il processo di disgregazione della muratura e i differenti tipi di trattamento nelle cortine murarie. Il testo analizza tutta la casistica degli elementi architettonici, narrando il processo che porta il manufatto dall'integrità allo stato ruderale e la maniera in cui intervenire per difendere la sua condizione e allungarne la vita.

Catherine Woolfitt passa, dunque, al concetto di *conservazione preventiva* che prevede restauro, ricostruzione e ricreazione. Vengono studiati, per esempio, i casi di ricollocazione di coperture o di strutture interne, che consentono di proteggere la struttura o di garantirne una nuova fruizione, come nel caso dei teatri. Successivamente, procede alla definizione degli aspetti e dei criteri relativi alla pianificazione della ricostruzione, o alla ricopertura dei siti, nel caso in cui manchino i fondi o non possa essere garantita la protezione. Infine, vengono esaminati i sistemi di protezione innovativi, in contesti archeologici, quali le tensostrutture⁶. Segue un interessante capitolo, scritto da Sara Ferraby e dedicato all'ecologia, cioè alla componente biologica e vegetale dei siti, nel quale si sostiene la grande valenza del paesaggio e la necessità della vegetazione e del suo mantenimento. Questa *chartered building surveyor* sostiene la necessità di un approccio olistico e multidisciplinare, che tenga conto di tutti gli elementi per la corretta comprensione del sito. Pertanto, l'indagine biologica ha la stessa dignità di quella strutturale o di quella archeologica: «*the approach to conserving a ruin and its site must be holistic, encompassing an understanding in its ecological as well as its archaeological, architectural and historical signifi-*



Riassetto di un mosaico pavimentale in una chiesa bizantina a Mamshit, Israele.



Ricostruzione di un settore del Teatro di Beit She'an, Israele.



Interno di una nuova copertura in traslucido a Efeso, Turchia.

cance»⁷. Jason Bolton procede, successivamente, allo studio delle rovine sommerse per arrivare alla parte conclusiva, dedicata all'organizzazione, alla gestione e alla fruizione dei siti.⁸

La terza parte del libro comincia descrivendo la struttura organizzativa inglese, prima, e gli operatori della conservazione, poi, sottolineando la necessità di impiegare specialisti formati adeguatamente per intervenire su manufatti antichi, come scrive Sara Ferraby: «*The truth is that the conservation of ancient fabric and especially the conservation of ruins is quite outside the usual professional experience of architects, engineers, surveyors, building craftspeople and archeologists. They may often believe that they are competent but can deceive themselves and those for whom they provide services. Most seriously, they will unwittingly play a destructive role in the history of the subject they may have set out to protect*»⁹. Gli operatori della conservazione devono agire con la consapevolezza di intervenire su un contesto, in cui non è sufficiente una generica esperienza professionale; ma condizione indispensabile, è quella di possedere una formazione specifica per tali contesti, unitamente alla consapevolezza delle responsabilità verso il patrimonio, così da evitare di produrre danni più che vantaggi alla materia interrotta: «*Without the recognition that specifically designed training is essential for all personnel have an understanding of their responsibilities to the historic fabric, successful conservation will remain elusive, sometimes fatally so for ruins*».¹⁰

Amanda White sviluppa, poi, un ragionamento sull'interpretazione e la presentazione delle rovine, esprimendo delle riflessioni sulla stretta connessione fra conservazione e turismo; ritiene, infatti, che sia necessario definire le strategie di gestione dei siti a lungo termine, che tenga conto di alcune condizioni specifiche, quali la fruizione, il numero dei visitatori, l'impatto antropico, l'illustrazione e la presentazione delle rovine: «*Those responsible for the presentation of ruins have, therefore, another fundamental objective in addition to the securing of fabric they must try to make ruins intelligible to visitors*». Vengono date indicazioni sulle condizioni per una corretta fruizione: dall'accessibilità, alla crescente richiesta di *facilities*, al posizionamento di nuovi edifici, all'illuminazione, alla sicurezza, per non arrecare disturbo alle rovine rispettandone il significato e la natura sensibile, agendo in maniera compatibile e reversibile¹¹. Sono esaminati tre casi studio: *Guilford Castle*, UK; *Masada*, Israel e *Gosport Railway*

Terminal, UK. In appendice, cinque articoli, ricchi di disegni e schizzi, illustrano il processo di produzione della calce e i problemi del suo utilizzo nei siti; i problemi strutturali e differenti ipotesi d'intervento su un manufatto; la selezione del personale; la percezione dei visitatori; il monitoraggio e la manutenzione di rovine e siti abbandonati. Il rischio di un'antologia è che i differenti interventi risultino slegati tra loro, rendendo il testo frammentario. In questo caso, i capitoli sono posti in stretta successione logica e ben concatenati tra loro, l'apparato teorico, per maggiore chiarezza, è sempre sostenuto da casi pratici che mostrano la metodologia d'intervento; l'apparato iconografico si presenta molto ricco e variegato, in quanto ogni capitolo, risulta corredato da fotografie, schizzi e disegni. Infine, ciascun articolo pone i propri riferimenti bibliografici alla fine.

Per concludere, il testo di John Ashurst non è un manuale sulla conservazione; esso è molto di più, perché non elenca solo i degradi e le possibilità d'intervento, dato che il curatore vuole inquadrare il tema da svariati punti di vista e stimolare nel lettore una riflessione critica. Evidenziandosi chiaramente come tutti gli elementi siano collegati tra loro, risulta di fondamentale importanza avere un approccio multidisciplinare che consenta il lavorare in *team*, ove, rendendo disponibili le proprie competenze, possano svilupparsi delle riflessioni collettive. L'avanzamento tecnologico ha offerto numerosi benefici alla conservazione, con sistemi e tecniche investigative non invasive, ma non sempre la tecnologia del sec. XXI è disponibile o accessibile e comunque da sola non è sufficiente. Piuttosto ogni volta «*improvisation, ingenuity, hand and eye skills, and mind trained to think logically, analytically and sometimes innovatively are what is needed. And always a knowledge of the importance of the site, a respect for its status and unflagging enthusiasm*»¹⁶. È incredibile vedere come uno dei più importanti conservatori inglesi sostenga l'importanza del lavoro di gruppo o l'importanza di ingenuità ed entusiasmo nell'operare in un sito. Il problema della conservazione di un sito non si esaurisce nella conservazione in senso stretto, ma va visto in maniera più ampia, considerandone anche la fruizione, la comunicazione e la gestione. Va altresì tenuta in considerazione la necessità della formazione di specialisti della conservazione, nonché la sensibilizzazione e la consapevolezza sul tema. Ma le responsabilità della conservazione non appartengono solo al professionista che opera sul campo, ma investe anche e soprat-

tutto chi determina le scelte politiche; in tal senso, una presa di coscienza e un'azione forte appartengono all'intera collettività.

NOTE

1) Gionata Rizzi, architetto conservatore, in qualità di consulente per l'UNESCO ha lavorato in numerosi siti Patrimonio dell'Umanità. Cfr. p. XIX.

2) «La conservazione delle rovine dovrebbe riguardare la continuità di verità [...] la testimonianza del passato che le rovine rappresentano dovrebbe essere così accuratamente e meticolosamente osservata e registrata, e così ben protetta e mantenuta che la loro vera storia sopravviverà», cfr. John Ashurst, p. XXIX.

3) Dr Jukka Jokilehto, architetto e urbanista, è stato Consigliere dell'ICOMOS.

4) Chris How, ingegnere strutturalista, per anni si è occupato di edilizia storica.

5) Graham Abrey, *chartered building surveyor*, è accreditato presso il *Royal Institute of Chartered Surveyors*.

6) Catherine Woolfitt è un'archeologa, *architectural conservator*.

7) Sara Ferraby, *chartered building surveyor*, è *project manager* dei Palazzi Reali storici inglesi. «L'approccio per conservare una rovina e il suo sito deve essere olistico, la sua comprensione deve tener conto dei valori ecologici allo stesso modo di quelli archeologici, architettonici e storici». Cfr. p. 209.

8) Jason Bolton, architetto, ha condotto approfonditi studi sul degrado dei monumenti lapidei costieri.

9) «La verità è che la conservazione di un'antica fabbrica e specialmente la conservazione delle rovine è completamente al di fuori dell'ordinaria esperienza professionale di architetti, ingegneri, ispettori, manovali e archeologists. Spesso essi credono di avere le competenze ma possono ingannare se stessi e quelli per i quali svolgono un servizio. Più gravemente, essi giocheranno involontariamente un ruolo distruttivo nella storia del manufatto che sono stati incaricati di proteggere». Cfr. p. 235.

10) «Senza la consapevolezza che una formazione specificamente definita è essenziale per tutto il personale al fine di comprendere le proprie responsabilità nei confronti della fabbrica storica, la corretta conservazione rimarrà elusiva, talvolta sarà fatale per le rovine». Cfr. p. 245.

11) «I responsabili della presentazione delle rovine hanno, inoltre, un altro fondamentale obiettivo che si aggiunge a quello di garantire la sicurezza della fabbrica, essi devono provare a rendere le rovine intelligibili ai visitatori». Cfr. p. 249.

12) «Improvvisazione, ingenuità, manualità e capacità d'osservazione, e mente allenata a pensare logicamente, analiticamente e qualche volta in maniera innovativa sono ciò che è necessario. E sempre la conoscenza dell'importanza del sito, il rispetto per il suo stato e costante entusiasmo».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BEVAN, R., *The Destruction of Memory*, Reaktion Books, 2005.
 DARLINGTON, A., *Ecology of Walls*, Heinemann Educational Books, London 1981.
 FEILDEN, B. M., *Conservation of Historic Buildings*, Butterworth, Oxford 1982.
 FEILDEN, B. M., JOKILEHTO, J., *Management Guidelines for World Heritage Sites*, ICCROM, Rome 1993.
 JOKILEHTO, J., *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford 1999.
 MEECH, H. (ed.), *Wildlife and Building, Technical Guidance for Architects, Builders, Building Managers and Other*, National Trust 2001.
 TRUMPLER, C., *The Past from Above*, Francis Lincoln Publishers, 2005.
 WOOD, C., *Soft Capping: Justifying A Return to the Picturesque*, Context N. 90, July, 2005.

Giorgio Faraci, architetto, è Dottorando di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura, XXIV Ciclo, presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Palermo.



Le rovine di Caesarea, sulle rive del Mare Mediterraneo, Israele.



L'inaccessibilità di alcuni siti: il Castello di Dunstanburgh, Inghilterra.

Marzo 2011

Arch. Alessandro Tricoli
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Conservazione e valorizzazione del patrimonio archeologico urbano.

Arch. Carmelo Cipriano
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Recupero dell'area ex-Montedison di Porto Empedocle.

Arch. Golnaz Ighany
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Il raffrescamento passivo: le torri del vento.

Arch. Santina Di Salvo
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Luce e archeologia.

Prof. Renzo Lecardane
Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Esprit de recherche: note di metodo sulla ricerca in Francia.

Arch. M. Dèsirée Vacirca
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Site-museums nella Grecia di Pausania.

Arch. Katia Sferrazza
Dottore di ricerca in "Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi"

Paesaggi agricoli periurbani: strategie di tutela e valorizzazione.

Aprile 2011

Prof. Zeila Tesoriere
Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Lo spazio urbano delle stazioni: luoghi dell'alta velocità in Italia.

Prof. Maria Luisa Germanà
Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Qualità degli esiti formativi del Dottorato: I Descrittori di Dublino nel terzo livello della formazione universitaria e l'esperienza OSDOTTA 2010.

Prof. Antonio De Vecchi, Prof. Simona Colajanni
Ordinario e Associato, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo

Il vetro strutturale: esperienze.

Prof. Renzo Lecardane
Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

L'infrastruttura bellica dell'Atlantic Wall: strategie urbane e progetti a Lorient e Saint-Nazaire.

Arch. Alfonso Senatore
Expert of Building Management Systems

Building Management Systems.

Maggio 2011

Prof. Giuseppe Pellitteri
Ordinario, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo

Nuovi linguaggi dell'architettura nell'era digitale.

Ing. Serena Mineo
Dottore di ricerca in "Ingegneria edile: tradizione e innovazione"

Le pietre artificiali nell'architettura palermitana.

Arch. Flavia Belvedere
Dottore di ricerca in "Ingegneria edile: tradizione e innovazione"

L'umanizzazione degli spazi ospedalieri.

Ing. Manfredi Saeli
Dottore di ricerca in "Ingegneria edile: tradizione e innovazione"

Usi innovativi delle nanotecnologie applicati al vetro.

Ing. Giuseppe Costa
Dottore di ricerca in "Ingegneria edile: tradizione e innovazione"

Gli intonaci nella tradizione siciliana.

Prof. Pilar Cristina Izquierdo Gracia
Profesora Titular, Universidad Politécnica de Madrid

Evolución Historica de l'Urbanismo Madrileño.

Prof. Giovanni Fatta
Ordinario, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo

La fabbrica del Teatro Massimo di Palermo.

Prof. Florian Hertweck
Maître Assistant, Enseignant Chercheur de l'ENSA Versailles

Berlino: "Vision 2020".

Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli
Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Valorizzazione delle rovine archeologiche.

Prof. Tiziana Firrone
Ricercatore, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Mutamenti e permanenze delle forme dell'architettura tradizionale nell'Africa Nord-Occidentale: l'esempio del Burkina Faso e del Ghana.

Prof. Francesco Maggio
Ricercatore, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Eileen Gray: restituzioni grafiche.

Prof. Salvatore Lo Presti
Associato, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo

La qualità e la ricerca di un materiale antico e poco conosciuto: il calcestruzzo.

Gennaio 2012

Arch. Edward Scerri

Progetti di restauro nell'isola maltese di Gozo.

Febbraio 2012

Prof. Alberto Sposito
Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Metodologia e Assiologia in un progetto di ricerca.

Prof. Maria Clara Ruggieri Tricoli
Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Ricerche bibliografiche e bibliografie.

Arch. Flavio Albanese

Una certa innocenza.

Prof. Renzo Lecardane
Associato, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Esprit de recherche: note di metodo sulla ricerca in Francia.

Prof. Tiziana Campisi
Ricercatore, Facoltà di Ingegneria, Università degli Studi di Palermo

La ricerca archivistica e gli studi costruttivi per la conoscenza dell'architettura storica.

Arch. Mario Botta

Architettura e Memoria, Lectio Magistralis.*

Marzo 2012

Prof. Alberto Sposito
Ordinario, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Palermo

Presentazione del libro Morgantina, il teatro ellenistico: storia e restauri.*

I Seminario Internazionale Italia Tunisia

Cooperazione per la salvaguardia e la messa in valore del patrimonio architettonico: il progetto APER.*

* Seminari svolti presso il Polo Universitario della Provincia di Agrigento