

Tra il non più e il non ancora di Georg Simmel, tra la decadenza della costruzione e la ricomposizione della forma, in maniera ciclica, l'architettura nasce, muore e rinasce.

A causa degli effetti del tempo o grazie ad interventi volontari, in un alternarsi di metamorfosi e riverberazioni, di traslazioni e di abbandoni, la vita, la morte e la rinascita dell'architettura disegnano traiettorie intermittenti di concezione, disfacimento e rifondazione dei luoghi.

In questa sequenza processuale e ritmica, la rovina archeologica si presenta come la condizione contemporanea dell'architettura, disponibile ad essere reinterpretata come materiale fisico e di senso per ulteriori trasformazioni e come orientamento per più ampie modificazioni, unica via di accesso ad un presente possibile secondo Giorgio Agamben.

Il progetto è il campo all'interno del quale ho riconosciuto l'urgenza di ricollocare questa disponibilità. Una disponibilità che appare necessario rinnovare per confermare l'appartenenza consolidata del rapporto tra conoscenza dell'archeologia, intervento di architettura e relazione con il luogo – in termini non solo teorici, ma anche e soprattutto applicativi – ad un unico terreno di riflessione.

Bruna Di Palma, Architetto e Dottore di Ricerca. Insegna Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e svolge attività di ricerca presso l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Si occupa di architettura e città, paesaggi stratificati e in divenire; i suoi progetti, le sue realizzazioni e i suoi studi hanno ottenuto riconoscimenti scientifici e sono pubblicati in riviste e volumi.

aCsa
nCa

12 Euro

004

L'intermittenza dell'architettura

Bruna Di Palma

Ancsa Documenti 2019

004

L'intermittenza dell'architettura Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia

Bruna Di Palma

Ancsa Documenti 2019

**Documenti – la collana scientifica
dell'Associazione Nazionale Centri
Storico-Artistici**

Da oltre mezzo secolo l'ANCSA indaga le conseguenze dei profondi e radicali processi di trasformazione che hanno investito le nostre città storiche, anche in relazione ai quadri territoriali e paesaggistici. Questa nuova Collana vuole testimoniare la ricchezza del dibattito in corso intorno a questo tema di grande rilevanza per il futuro del Paese, presentando esperienze di progetto, analisi, conservazione, amministrazione, gestione e rigenerazione urbana. I volumi ospiteranno raccolte di fonti, atti di seminari e convegni, ricerche inedite esito di tesi e studi, frutto del rapporto tra l'università e gli enti territoriali e locali. "Documenti" nasce infatti dal confronto tra ricerca scientifica e governo concreto del territorio, con l'obiettivo di fornire strumenti utili per affrontare le questioni della conoscenza storica del patrimonio costruito, del progetto urbano e della pianificazione dei centri storici, che costituiscono nel loro insieme un inestimabile patrimonio al cuore dell'identità passata e presente del nostro Paese.

004

**L'intermittenza dell'architettura
Teoria e progetti sui luoghi
dell'archeologia**

Bruna Di Palma

**presentazione di Fabrizio Toppetti
introduzione di Pasquale Miano**

Ancsa Documenti 2019

Ideazione e cura della collana:

Nicola Russi
Fabrizio Toppetti
Mauro Volpiano

Comitato scientifico:

Marco Brizzi
Carlo Gasparri
Franco Mancuso
Nicola Russi
Filippo Mario Stirati
Stefano Storchi
Fabrizio Toppetti
Mauro Volpiano

Grafica e Impaginazione:

Parco Studio

Stampa:

E. Lui Tipografia, Reggio Emilia

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere riprodotta
senza esplicita autorizzazione
dell'editore.

I testi e i contributi pubblicati
nella collana sono sottoposti alla
valutazione del comitato scientifico
e di esperti esterni con il criterio della
peer review.

Nel frontespizio: Antonio Tejedor
Cabrera, Mercedes Linares Gómez
Del Pulgar, Centro visitatori del teatro
romano di Malaga, 2009.
A p. 120: Edoardo Tresoldi, La
materia assente. Concept, 2016.

ANCSA

© ANCSA 2019
ISBN 978-88-941080-6-4

ANCSA Associazione Nazionale
Centri Storico-Artistici
Palazzo dei Consoli, piazza Grande
06024 Gubbio (PG)
partita IVA 02626880542

www.ancsa.org

INDICE

- vii presentazione di Fabrizio Toppetti
- xi introduzione di Pasquale Miano

1 **L'intermittenza dell'architettura Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia**

- 4 Dalla priorità alla relazione
 - 10 Intermittenza
 - 23 Metamorfosi
 - 26 Erosione: mancanza e assenza
 - 33 Deposito: addizione e compenetrazione
 - 41 Riverberazione d'uso
 - 44 Architetture di spoglio in loco e forme urbane resistenti
 - 49 Uso pubblico ed effimero urbano
 - 61 Traslazione del senso
 - 62 Comparazione e radicamento
 - 64 Identità e molteplicità
 - 70 Ancoraggio alla topografia
 - 79 Scardinamento dei recinti
 - 90 Radicamento alla sottostruttura
-
- 109 Note
 - 115 Bibliografia

Questo lavoro, che pubblichiamo nella nostra collana in esito al riconoscimento (primo classificato ex-aequo) ottenuto nell'edizione 2018 del Premio Gubbio per tesi di dottorato, parla di archeologia, contesto (urbano) e progetto. Il tema non è nuovo per la cultura italiana, ma innovativo e generativo è il taglio che l'autrice ha inteso proporre: una visione di ampio respiro, ove l'ordine naturale delle cose – che contiene evidentemente anche l'azione antropica – contempla il nascere, morire e rinascere dell'architettura, il farsi e disfarsi delle forme, l'aggregarsi e disgregarsi delle materie. Una prospettiva ciclica nella quale metamorfosi, abbandoni, ritorni, trovano la giusta collocazione nella *longue durée* cara a Fernand Braudel, che sovrintende al mistero e al disegno trascendente della vita, sovrastando il passaggio dell'uomo sulla terra. In questo tempo, scandito dal ritmo, dalle pause, dall'alternanza di movimenti differenti, l'intermittenza, come sostiene Di Palma incrinando il primato crociano della continuità, è un fatto consustanziale alla processualità e l'architettura è destinata ineluttabilmente a intervenire su se stessa e sulle sue rovine. Soprattutto a farsi archeologia, talvolta preventivamente, com'è nell'immagine meravigliosa che tutto contiene (dal passato al futuro) della Banca d'Inghilterra di Sir John Soane nella rappresentazione di Joseph Michael Gandy del 1830.

L'archeologia in prima approssimazione è tutto ciò che è sopravvissuto al proprio tempo, ha perduto la sua funzione originaria e, per ragioni diverse, non ha trovato una collocazione all'interno di nuovi cicli di vita. È materiale disattivato, apparentemente inerte. È l'apparato radicale delle civiltà che hanno un passato da raccontare. Come afferma Salvatore Settis, è la prova tangibile che la storia è vera; che non è un'invenzione.

Il contesto è un costruito polisemico inclusivo frutto della sedimentazione degli strati materiali, ma anche degli usi, dei fatti, delle circostanze, delle interpretazioni, che concorrono a definire una situazione nel suo complesso. Pur presentando caratteri di permanenza e di continuità nel tempo, è instabile, poiché rappresenta il momento contingente.

Il progetto è un dispositivo che agisce nel presente, ridefinisce cose, pesi, misure, relazioni, nel caso di specie con l'obiettivo di dare un futuro al passato, mediante correttivi sulla proiezione evolutiva di uno spazio, altrimenti darwinisticamente affidata a quel disordine ordine con il quale si susseguono gli eventi.

Per statuto culturale l'archeologia è condannata alla separatezza. Il riconoscimento del bene in quanto tale, in ciascun momento della storia ne ri-determina il valore ponendolo automaticamente in uno spazio altro ad esso dedicato. D'altra parte il culto delle antichità non poteva evolvere in altra direzione. Dal momento in cui, nel 1589 Paolo Lancellotti vince la battaglia contro la demolizione del Mausoleo di Cecilia Metella, autorizzata dal Senato di Roma per consentire a Ippolito d'Este (come era in uso dall'antichità), di reimpiegare i blocchi di travertino per completare la propria villa presso Tivoli, si avvia un processo che alla difesa assocerà la protezione, ottenendo sul lungo periodo, come effetto collaterale più o meno desiderato, l'interruzione di ogni relazione operante con il presente. Gradualmente l'attenzione si sposta su valenze diverse rispetto all'uso, in primo luogo sul valore di anzianità che a sua volta tiene insieme significati simbolici ai quali, in taluni momenti della storia, è tornato utile assegnare, più o meno strumentalmente, funzioni sociali e politiche, com'è stato ad esempio durante il fascismo con le antichità romane.

Ogni volta che l'archeologia ha assunto un ruolo che l'ha sottratta alla pratica parassitaria della contemplazione e dell'ascolto, è accaduto mediante proiezioni progettuali, dirette o indirette, che sono andate oltre il limite degli obiettivi strettamente connessi alla conservazione. Così è stato nel Cinquecento con la meravigliosa metamorfosi delle terme di Diocleziano che nelle mani di Michelangelo si fanno spazio sacro; così nel Settecento con le vedute di Giovan Battista Piranesi, artefice massimo di quel culto delle rovine oramai connaturato alla nostra cultura che ridisegna Roma trasfigurandone gli spazi; così con Luigi Canina che reinventa con una buona dose di fantasia la sua Appia Antica, conferendo sostanza di figura a un immaginario collettivo, altrimenti negato, divenuto oramai inossidabile.

La questione è che, con la modernità, il rapporto naturalmente sequenziale tra antico e nuovo per più ragioni si è irrigidito. Da un lato lo slittamento dell'archeologia nel campo delle scienze, dall'altro la consapevolezza della rilevanza di quanto abbiamo ereditato dal passato hanno ristretto il campo del possibile, privilegiando di fatto una cultura vincolistica che sempre più costringe l'azione a misurarsi con le prescrizioni e i divieti piuttosto che con il dato di realtà. Nel secondo dopoguerra, soprattutto in Italia, la conservazione ha raggiunto livelli parossistici praticando forme di idolatria per l'esistente, come l'ha definita Vittorio Gregotti, celebrato esclusivamente in quanto tale: in questo quadro è del tutto evidente che, rispetto all'archeologia, il fenomeno sia amplificato. Però la conservazione senza progetto, come lucidamente affermava Tonino Terranova nel 1984, è "utopia negativa". Il risultato improntato ad un massimalismo allora probabilmente necessario, con la complicità di una cultura scientifica che guadagnava sempre più spazio e autonomia, ha portato a perseguire la salvaguardia

come obiettivo prioritario, rispetto al quale l'unico spazio di manovra era relegato ai dispositivi necessari per mantenere in vita l'oggetto e renderlo didascalicamente comprensibile. Un atteggiamento, quest'ultimo, deresponsabilizzante e rassicurante, sul quale ci si è adagiati per lungo tempo. Perché certo il progetto implica la chiarezza delle posizioni, la selezione degli strati, la messa in scena del conflitto e naturalmente anche il rischio dell'errore.

Spesso in passato il restauro conservativo, più o meno critico, del manufatto è sembrato sufficiente, ma negli ultimi anni, anche presso le Soprintendenze qualcosa è cambiato. In primo luogo per la riscoperta di una sensibilità del progetto connaturata alla tradizione italiana da Carlo Scarpa a Franco Albini a Franco Minissi, finalmente scissa dalla statura dei maestri che collocava i loro interventi nell'alveo dell'autorialità non replicabile (non tanto in termini di soluzioni quanto di atteggiamenti); poi per l'apertura ad un contesto internazionale con particolare riferimento alla penisola iberica, ove, proprio a partire dagli insegnamenti della nostra scuola, si è continuato negli ultimi decenni a realizzare opere di qualità che hanno a loro volta aperto nuove piste di sperimentazione, da Rafael Moneo a Juan Navarro Baldeweg e, più recentemente, João Luís Carrilho da Graça, José María Sánchez García, per citarne solo alcuni; ultimo aspetto strettamente correlato ai precedenti è il ricambio generazionale che via via c'è stato all'interno degli uffici. Tuttavia questa apertura di credito verso il progetto sembra essere limitata alla forma piuttosto che alla sostanza: ci si è adagiati sull'uso di materiali, modalità di intervento, tecniche e dettagli, che nei giusti dosaggi sono oramai entrati a pieno titolo tra le possibilità ammesse, con il principio guida che, semplificando molto, ci si limita al contrasto o comunque alla riconoscibilità. Con un po' di acciaio corten, vetro quanto basta e qualche inserto in legno trattato in autoclave, il gioco è fatto. Se poi aggiungiamo una serigrafia sulle superfici trasparenti che ci restituisce la sagoma di una parte mancante e mettiamo in evidenza, con attitudine documentale, le varie stratificazioni fino ai consolidamenti pregressi, va ancora meglio. Un esempio su tutti è il progetto per il Tempio Duomo di Pozzuoli ove l'apparato sovrastrutturale messo in campo da Marco Dezzi Bardeschi, pur con le migliori intenzioni, fornisce una spiegazione puntuale e circostanziata della storia del monumento, perdendo di vista completamente la potenza evocativa della memoria e della sua complessa spazialità e insieme la capacità di esplicitare le relazioni tra l'interno e l'esterno e dunque con il contesto.

Nella sala principale del Museo Erolì di Narni, dove talvolta con il master PARES organizziamo i nostri seminari di studio, campeggia un noto aforisma (evidentemente voluto dal curatore) di Gustav Mahler dipinto direttamente sulla parete imbiancata a calce: "la tradizione

non è il culto delle ceneri, ma la custodia del fuoco". Mi capita spesso di leggerlo ad alta voce durante i nostri incontri per ricordare agli allievi che conservare è prima di tutto un'azione da esercitare sul senso che il bene riveste rispetto alla comunità che lo riconosce come tale, e solo in seconda battuta riguarda la sua consistenza materiale. Questo aspetto nelle culture orientali è talmente preponderante da lasciarci spiazzati di fronte all'evidenza dei fatti. Ad esempio, le dorature delle statue antiche che raffigurano Shākyamuni collocate nei templi buddisti vengono periodicamente rinvigorite fino a farle apparire nuove di zecca, in pieno contrasto con la nostra sensibilità per la patina, che a sua volta stimola un giudizio fondato sul presupposto gnoseologico dell'inautenticità. Si tratta di un atteggiamento culturalmente impraticabile, però pone una questione sulla quale riflettere che vale la pena tenere a mente, per esempio nei casi in cui la nostra scuola del restauro di fronte alla volta celeste della Basilica superiore di Assisi ci suggerisce di compiere uno sforzo titanico di cernita, selezione e montaggio dei frammenti, per ricomporre sostanzialmente un monocromo azzurro. Ma queste riflessioni, oltre a prendere le distanze da un atteggiamento che anche rispetto all'archeologia si configura come accanimento terapeutico, ci porterebbero lontano.

Tornando al volume direi, in estrema sintesi, che si tratta di una lodevolissima apologia del progetto, argomentata, ben costruita e con un apparato iconografico sceltissimo. Senza il progetto l'archeologia resta un fatto ad uso di specialisti e perde quel valore culturale e politico rispetto alla società civile e dunque alla città, oggi più che mai "ordine infranto" – come ci ricorda Tafuri trattando della scena urbana di Borromini e Piranesi – nella quale può assumere "un ruolo di orientamento per la ricomposizione di spazi urbani in evoluzione".

Un progetto con valenza eminentemente urbana, capace di fare delle scelte e prendere posizione rispetto all'antico, di passare da valori assoluti a valori negoziabili. Di proporsi l'obiettivo laico di mediare tra la conservazione, l'innovazione e la fruizione, tra gli spazi e i tempi dell'archeologia e quelli del quotidiano, senza necessariamente proporre sintesi inutili quanto omologanti. La contemporaneità, l'ho già scritto, non è superamento selettivo, è compresenza di mondi e velocità differenti: lo spazio dell'archeologia è parte del tempo presente che contiene e riassume tutti i tempi passati (e dunque in una certa misura anche quelli futuri). Attraversarlo, così come fanno Álvaro Siza ed Edoardo Souto De Moura nella stazione Municipio della metropolitana di Napoli, sezionarlo, com'è nel caso della stazione San Giovanni della metro C di Roma di Andrea Grimaldi e Filippo Lambertucci o, ancora, camminarci dentro distrattamente, come auspica il progetto di Francesco Cellini per piazza Augusto Imperatore sempre a Roma (che peraltro vorremmo vedere presto realizzato) è il modo migliore per conservare una memoria attiva e operante, che prima o poi diventerà altro.

Introduzione di Pasquale Miano

Il volume di Bruna Di Palma è un importante contributo su una delle questioni più affascinanti e dibattute, la teoria e il progetto sui luoghi dell'archeologia. Negli ultimi anni su questo tema è stata prodotta una grande mole di studi e di elaborazioni concettuali e progettuali, approfondimenti da diversi punti di vista disciplinari ed extradisciplinari.

L'archeologia offre una grande quantità di letture, di riflessioni, di esplorazioni e di intrecci, per dirlo sinteticamente, con l'architettura. Intrecci tra archeologia e architettura, che hanno ormai una storia lunga e articolata, che non sempre viene adeguatamente considerata, per cui in ogni esperienza è come se si ripartisse da zero.

Il volume di Bruna Di Palma si inserisce invece nel solco di questa straordinaria traiettoria, e questo ci aiuta a individuare i punti più originali di riflessione e a segnalarli adeguatamente. Mi colpisce innanzitutto l'indice del libro, nel quale sono introdotte quattordici sottotitolazioni, tutte dotate di margini di autonomia, in parte a-sequenziali, ma nello stesso tempo in grado di restituire un racconto continuo e unitario.

Questa modalità di presentazione delle argomentazioni inoltre mette bene in evidenza l'impossibilità di comporre una narrazione dove tutto abbia un inizio, uno sviluppo lineare e un fine. Ossia, l'impossibilità di giungere a una conoscenza e a un dominio pieno e definitivo in un campo di ricerca così articolato e non riconducibile ad una unità compiuta in tutti gli aspetti. Nello stesso tempo, però, attraverso questa modalità si opera una selezione, nella quale alcuni aspetti salienti vengono adeguatamente descritti, perimetrati e posti al centro della riflessione.

Ragionando in questi termini, si possono comprendere le ragioni per le quali questo volume costituisce un passo avanti sul piano scientifico, rispetto alla conoscenza del tema, pur mutuando da studi e ricerche già note molteplici contenuti.

Se si entra allora nel merito del libro, per evidenziare alcuni passaggi principali, anche a costo di operare semplificazioni e approssimazioni, un primo aspetto sul quale è interessante concentrare l'attenzione è legato al concetto di intermittenza in architettura, attraverso il quale risulta possibile sintetizzare in maniera efficace le relazioni tra archeologia, architettura e tempo.

Passando attraverso gli studi e le ricerche di George Kubler e Salvatore Settis, i versi poetici del Novecento francese e le intermittenze del cuore di Marcel Proust, le riflessioni di Michel Serres e di Michel

Foucault, Bruna Di Palma definisce l'archeologia come architettura intermittente. Attraverso l'intermittenza, l'architettura è intesa come «materiale mutevole nel tempo rispetto al suo aspetto formale, oggetto di una metamorfosi che alterna pause a riprese [...] all'interno della quale operano le proprietà compositive del tempo». Attraverso l'intermittenza risulta possibile spiegare le discontinuità degli usi dell'architettura, un unico mutevole meccanismo di modificazioni per l'adattamento a esigenze che cambiano continuamente, anche con pause consistenti di assenza di funzioni. E, ancora, attraverso l'intermittenza risulta possibile pervenire ad un'interpretazione dell'archeologia come forza cinetica del tempo architettonico dell'intermittenza.

Dall'intermittenza, passando attraverso il concetto di metamorfosi, si perviene a due azioni opposte, antitetiche, ma anche finalmente concettualmente riavvicinate, l'erosione, ossia la progressiva perdita di strati, e il deposito, ossia l'accumulo, che comporta sempre la presenza di un dato materiale, lo strato. Un secondo aspetto che mi interessa sottolineare adeguatamente riguarda la traslazione del senso della rovina archeologica, la dissociazione della fisicità materiale dall'immagine concettuale: ancora Michel Serres e Bruno Latour, ma anche Aldo Rossi e Mario Manieri Elia, contribuiscono alla definizione di un ulteriore punto di riferimento nella riflessione.

Con questo passaggio si entra decisamente nella traiettoria del progetto e dei suoi meccanismi di formazione: comparazione e radicamento, identità autonome e molteplicità costituiscono le coppie dialettiche attraverso le quali definire i termini generali di una riflessione teorica interessante, che assume un ruolo ben preciso nella costruzione delle argomentazioni del libro: la definizione di un campo tematico nel quale individuare, descrivere e confrontare alcune azioni progettuali determinanti.

Nell'ultima parte del volume di Bruna Di Palma sono infatti introdotti, con una formula efficace, alcuni aspetti fondamentali del rapporto archeologia-architettura, che ben evidenziano come questo rapporto, sotto il profilo progettuale, determini la necessità di porre al centro l'idea di relazione.

L'ancoraggio alla topografia storica, lo scardinamento dei recinti, il radicamento alla sottostruttura definiscono, in termini sintetici, le linee d'azione di azioni progettuali, attraverso le quali ridare forza e senso al rapporto tra archeologia e città e architettura contemporanea.

L'ancoraggio alla topografia storica è l'interrogarsi sul come rimettere insieme frammenti, insieme archeologici e urbani, assegnando un carattere di operatività alla topografia storica, attraverso la quale definire una tessitura di relazioni. Andreina Ricci, ma anche Dimitris Pikionis e Yannis Tsiomis, Álvaro Siza e Roberto Collovà, Juan Navarro Baldeweg e Peter Zumthor, per citare alcuni progettisti, contribuiscono a definire queste azioni attraverso esempi di interventi costruiti in spazi e tempi molto diversi.

Allo stesso modo, lo scardinamento dei recinti risponde alla necessità di stabilire relazioni tra la città e il territorio contemporaneo e le aree archeologiche, spesso chiuse e invalicabili. Si tratta di lavorare in una logica di stratigrafia orizzontale, per dirla con Franco Purini, di lavorare sul concetto di limite, di spazi di transizione, di soglie intermedie, attraverso connessioni in grado di individuare luoghi del dialogo, del confronto, del rinnovamento reciproco. Anche qui i progetti di Mario Manieri Elia e di Rafael Moneo, di Antonio Tejedor Cabrera, ma anche di Carlo Scarpa nella piazza del Duomo di Feltre, per fare ancora solo degli esempi, chiariscono in maniera inequivocabile le logiche e le traiettorie di queste azioni.

Infine, il radicamento alla sottostruttura (impianto tipologico, geometria d'insieme, scheletro portante) dell'architettura in rovina, è ancora un altro meccanismo di messa in relazione con la città, un meccanismo che impone un'indagine appropriata, che coinvolge lo spazio urbano, la morfologia, le quote e i livelli, superando completamente categorie come interno ed esterno, aperto e chiuso, non in grado di rispondere nè alle necessità di conservazione delle rovine archeologiche, nè di fornire una chiave interpretativa di luoghi urbani contemporanei. Non casualmente in questo caso, Bruna Di Palma cita quasi esclusivamente interventi progettuali spagnoli e portoghesi: José Maria Sanchez Garcia e João Luís Carrilho da Graça e João Gomes da Silva, Toni Girones e altri.

Ben pochi sono gli esempi di interventi di architetti italiani, e anche questo non è casuale, ma è dovuto ad una condizione oggettiva, ad una difficoltà di intervento molto accentuata, di cui qui sarebbe troppo lungo spiegare le cause. Ma un dato è certo, ricerche come quelle di Bruna Di Palma dovrebbero anche servire a comprendere che in questi lunghi anni di difficoltà si è continuato a studiare, a riflettere sul progetto e che la generazione di Bruna Di Palma è pronta per iniziare un lavoro progettuale in siti archeologici su temi così chiaramente e brillantemente individuati.

L'intermittenza dell'architettura

Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia

di Bruna Di Palma

Tra il non più e il non ancora di Georg Simmel, tra la decadenza della costruzione e la ricomposizione della forma, in maniera ciclica, l'architettura nasce, muore e rinasce.

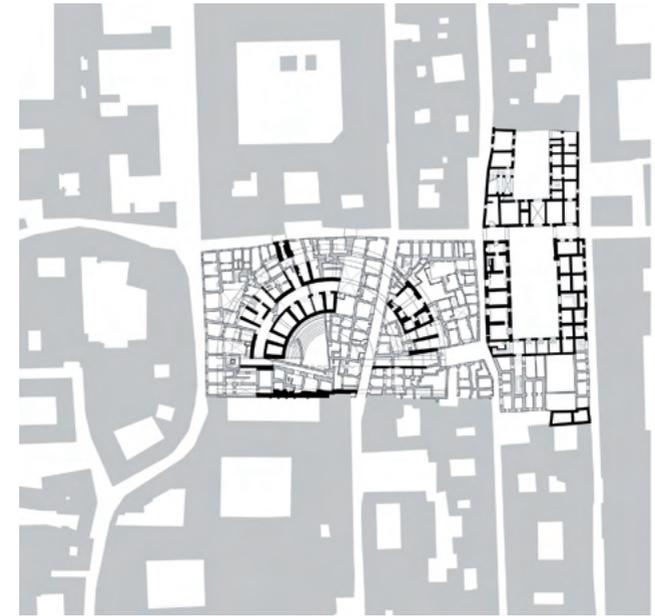
A causa degli effetti del tempo o grazie ad interventi volontari, in un alternarsi di metamorfosi e riverberazioni, di traslazioni e di abbandoni, la vita, la morte e la rinascita dell'architettura disegnano traiettorie intermittenze di concezione, disfacimento e rifondazione dei luoghi.

In questa sequenza processuale e ritmica, la rovina archeologica si presenta come la condizione contemporanea dell'architettura, disponibile ad essere reinterpretata come materiale fisico e di senso per ulteriori trasformazioni e come orientamento per più ampie modificazioni, unica via di accesso ad un presente possibile secondo Giorgio Agamben.

Il progetto è il campo all'interno del quale ho riconosciuto l'urgenza di ricollocare questa disponibilità. Una disponibilità che appare necessario rinnovare per confermare l'appartenenza consolidata del rapporto tra conoscenza dell'archeologia, intervento di architettura e relazione con il luogo – in termini non solo teorici, ma anche e soprattutto applicativi – ad un unico terreno di riflessione.



Carta archeologica del centro antico di Napoli.
Rielaborazione grafica dell'autrice, 2011



Pianta del teatro romano e del palazzo d'Avellino nel centro antico di Napoli.
Elaborazione grafica dell'autrice e di Felice De Silva, 2010

Dalla priorità alla relazione

Che sia isolata e inviolata o aggredita e manomessa, riconoscere oggi il ruolo della presenza archeologica per il progetto della città stratificata, più che un punto di arrivo si può intendere come un punto di partenza per riflettere sull'interpretazione e sullo sviluppo di ampi palinsesti o di singole rovine.

Celate in densi tessuti edificati, all'interno di più ampi spazi aperti o ancora al margine tra città e paesaggio, nelle città a continuità di vita le evidenze archeologiche non costituiscono solo un fondamentale elemento di riconoscibilità e di memoria collettiva, ma possono essere rilette e reimpiegate assumendo un ruolo di orientamento per la ricomposizione di spazi urbani in continua modificazione.

Le rovine archeologiche, mute e mummificate, intercluse in stati di eccezione indecifrabili, ingabbiate in recinti monofunzionali che le collocano in esili forzati, abitano però separate da quegli stessi ambiti urbani ai quali appartengono.

Le premesse al manifestarsi di queste condizioni possono essere rintracciate tra le logiche teorico progettuali che fino a qualche decennio fa dominavano il dibattito culturale sul tema della conservazione e della valorizzazione del patrimonio archeologico da un lato, e dello sviluppo delle città stratificate dall'altro. Si è assistito, infatti, alla diffusione di un malinteso concetto di indagine archeologica che ha condotto a interventi, più o meno casuali, di scavo puntuale e alla realizzazione di interventi di valorizzazione basati prevalentemente sul tema dell'isolamento dei monumenti archeologici. Questo fenomeno, in particolare, si è manifestato sia attraverso la 'liberazione' delle strutture antiche da quelle che successivamente vi si erano sovrapposte o affiancate, sia attraverso la definizione di spazi archeologici strappati allo svolgersi della vita quotidiana degli insediamenti.

Anche Napoli è stata coinvolta da questo approccio. Negli anni sessanta un gruppo di studiosi tra cui Roberto Pane, Guido D'Angelo e Roberto Di Stefano, nell'ambito di una proposta di restauro urbanistico del centro antico, propone, infatti, la demolizione degli edifici che nel corso degli anni erano stati costruiti al di sopra delle strutture dell'antico teatro romano, separando, di fatto, il materiale antico da quello moderno e privilegiando un tempo urbano rispetto ad un altro. La pratica progettuale dell'"isolamento dei monumenti", esercitata a vari scopi prevalentemente fino al 1980, appartiene alla stessa epoca durante la quale la cosiddetta 'priorità archeologica' manifesta con forza la sua presenza nei programmi di avanzamento o di programmazione dello sviluppo delle città. In questo periodo, una tendenza selettiva e garantista nei confronti dell'archeologia, orienta scelte progettuali che, come ricorda Mario Manieri Elia¹, finivano per dare valore a concreti distacchi, disomogeneità e disorganicità, a palinsesti caratterizzati all'opposto per la vitalità dell'integrazione di ogni loro parte con il tutto.

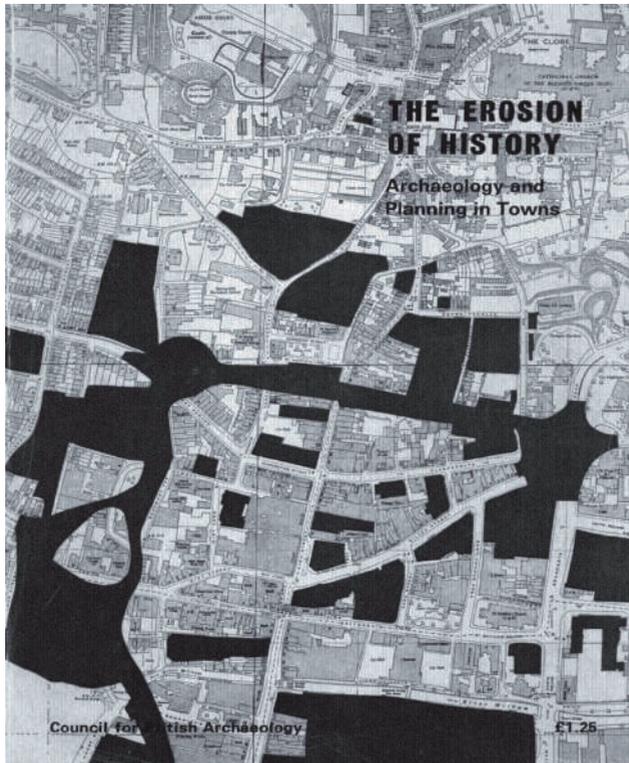
A Roma, tra il 1898 e il 1906, l'archeologo e architetto italiano Giacomo Boni è il primo a definire, durante gli scavi dei Fori Imperiali, una teoria relativa alla tecnica dello scavo stratigrafico² e a porsi il problema del rapporto tra complessità stratigrafica e divenire dell'intera città. Ma è in ambito anglosassone che la storia antica e l'evoluzione degli insediamenti sono stati riconosciuti, in maniera consapevole, come dati di un problema unico, non suddivisibile. Il passaggio da uno sguardo rivolto al singolo frammento all'indagine sul suo contesto complessivamente inteso, viene definito, infatti, per la prima volta, grazie alle esperienze britanniche di scavo e pianificazione svolte negli anni Sessanta a Winchester. Qui si sperimentano alcune metodologie di indagine e programmazione che vengono diffuse poi, dal 1972, grazie alla pubblicazione del volume *The Erosion of History. Archaeology and Planning in Towns: A Study of Historic Towns Affected by Modern Development in England, Wales and Scotland*, curato da Carolyn Mary Heighway.

Durante queste campagne di scavo si sperimenta anche, per la prima volta, un sistema di registrazione delle sequenze stratigrafiche conosciuto con il nome di *matrix* di Harris, dal nome dell'archeologo Edward Cecil Harris che, proseguendo un lavoro avviato a Maiden Castle negli anni trenta da Mortimer Wheeler e introducendo un'indagine analitica relativa anche alla stratigrafia orizzontale, oltre che verticale, lavora su concetti affini alla geologia per affermare, come scrive Daniele Manacorda³, l'introduzione nel sistema di documentazione archeologica di una quarta dimensione, quella temporale.

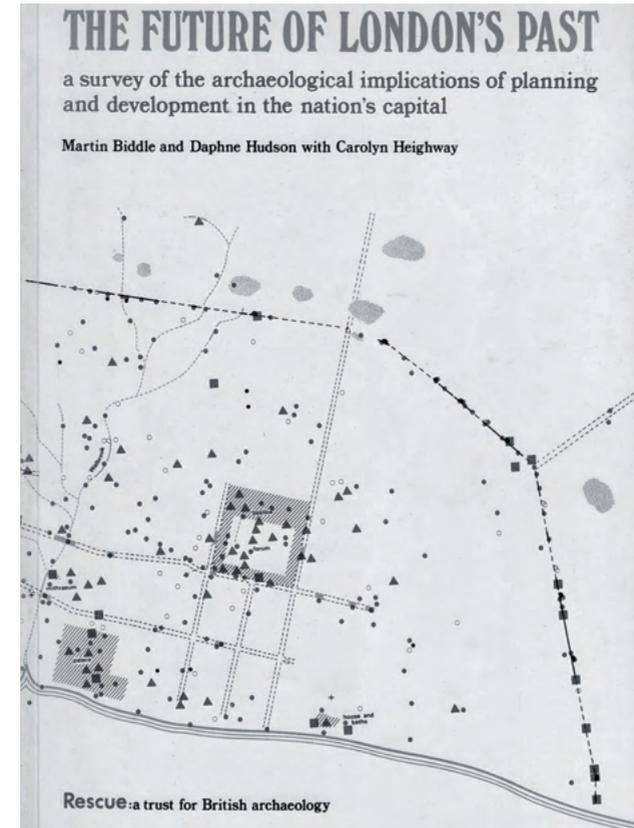
Queste esperienze indirizzano la successiva elaborazione di una carta del rischio archeologico di Londra e sono ulteriormente confluite nella pubblicazione del 1973 del libro di Martin Biddle e Daphne M. Hudson, *The future of London's past*, in cui l'attenzione è rivolta alla città come fenomeno urbano insediativo inteso nella sua complessità, al di là dell'indagine su ogni suo singolo e isolato periodo storico⁴.

Sul solco tracciato da queste attività che individuano nel censimento del patrimonio archeologico e urbano una forma di azione preventiva e necessaria all'elaborazione del progetto, vengono poste le basi per la definizione dell'archeologia urbana come disciplina specifica.

In Italia la riflessione sull'intreccio tra indagine archeologica e programma urbanistico inizia tra gli anni settanta e gli anni ottanta: nel 1979 il numero VI di *Archeologia Medievale* viene dedicato agli atti del seminario *Archeologia e pianificazione dei centri abitati* (Rapallo 1978); nel 1981 Peter Hudson pubblica, in *Archeologia urbana e programmazione della ricerca: l'esempio di Pavia*, i risultati di un lavoro in cui la ricerca archeologica viene fatta corrispondere ad uno strumento di pianificazione; e infine, nell'aprile del 1983 si svolge a Napoli, anche grazie al lavoro illuminato di Bruno D'Agostino, un convegno interdisciplinare sul tema *Archeologia urbana e centro antico di Napoli*.



Copertina del volume *The erosion of history*, 1972



Copertina del volume *The future of London's past*, 1973



Cavea del teatro romano di Napoli. Foto dell'autrice, 2010

Secondo la definizione formulata da Gian Pietro Brogiolo nel più recente *Dizionario di Archeologia*⁵, per 'archeologia urbana' si intende «la ricerca archeologica globale in una città tuttora esistente ovvero sull'intera sequenza insediativa, dalle fondazioni ai giorni nostri, senza privilegiare un periodo storico rispetto all'altro [...]», un'indagine sull'intero fenomeno urbano, dunque, che metta a sistema la componente propriamente archeologica e lo sviluppo della città nel suo complesso.

Negli ultimi anni l'archeologia urbana è stata al centro di numerose riflessioni, sia teoriche, sia progettuali, sia nell'ambito della disciplina strettamente archeologica, sia in quella della progettazione architettonica. Caratterizzate da un forte impulso interdisciplinare, appaiono particolarmente significative le riflessioni sviluppate dagli archeologi Andrea Carandini⁶, Daniele Manacorda⁷, Andreina Ricci⁸ e Marcello Barbanera⁹. Daniele Manacorda, in particolare, attribuendo una triplice dimensione all'archeologia urbana, ne chiarisce il carattere distintivo di imprescindibile visione d'insieme allorché afferma che essa «non coincide con la pratica dello scavo in città; può essere meglio definita attraverso tre dimensioni [...]: la dimensione storica, quella tecnico professionale e quella urbanistica. Storica, nel senso che l'archeologia urbana ha come obiettivo la comprensione dello sviluppo di un insediamento cittadino nel corso del tempo: è quindi un'archeologia della città. Tecnico professionale, nel senso che esalta la capacità dell'archeologo di adeguare il suo intervento ai condizionamenti posti dall'organismo vivente di una città moderna: è quindi un'archeologia in città. Urbanistica, nel senso che è una archeologia per la città, che concorre a rendere migliore la città del domani e trae ragion d'essere da un principio di natura etico politica, che riguarda il significato e il ruolo del passato nella società del futuro»¹⁰.

A questo significato complesso e multidimensionale attribuito all'archeologia è stato affiancato uno slogan, quello del 'progetto architettonico per l'archeologia', che si è andato diffondendo in convegni, dibattiti, master, workshop, concorsi internazionali di progettazione.

In questi ambiti si è andata formulando, progressivamente, una sorta di categorizzazione manualistica di possibili soluzioni architettoniche per l'archeologia, proposte generalizzabili alle quali poter attingere indiscriminatamente e che però sembrano seguire prevalentemente esigenze conservative di materiali speciali e fragili o concentrarsi, di volta in volta, sul mettere in scena le rovine esistenti o la nuova architettura di progetto.

Assume forse un senso più compiuto e concreto definire il progetto architettonico per l'archeologia come strumento utile ad interpretare questioni legate a particolari condizioni spaziali delle rovine¹¹, come scrive Pasquale Miano, individuando di volta in volta temi specifici da affrontare in maniera trasversale e complessa, anche in termini di relazioni con l'urbano circostante.

Con il progetto del 2002 per la sistemazione dell'Agorà romana e del quartiere adiacente di Atene, Yannis Tsiomis perviene ad una efficace sintesi di questa visione integrata, avviando una stagione di riflessioni progettuali in cui l'attenzione, rivolta in una prima fase prioritariamente verso le rovine, si dirige a esplorare la complessità delle relazioni tra archeologia e città, identificando lo spazio archeologico come componente dello spazio urbano e quindi il progetto per l'archeologia come progetto per la città e per lo spazio pubblico¹².

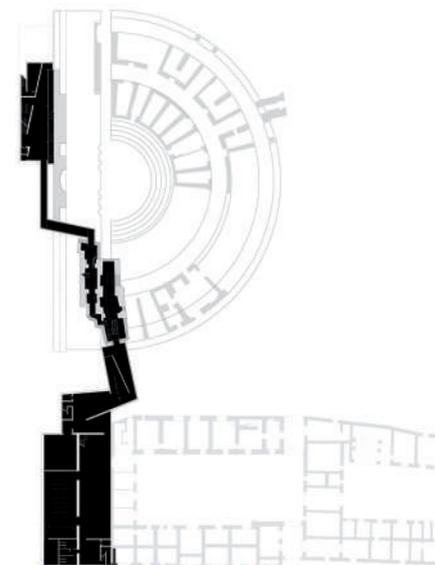
Si apre dunque il campo all'indagine su temi comuni all'architettura e all'archeologia¹³, che portano su un piano tutt'altro che neutrale i relativi sviluppi e che consentono di formulare ipotesi di metodo per le quali l'archeologia, intesa come architettura della città, si prospetta da un lato come possibile chiave interpretativa di una particolare componente urbana, da non leggere più come prioritaria, ostativa o 'altra', e, dall'altro, come un valore potenziale, evolutivo, per il sovvertimento di strategie disorganiche del progetto.

Intermittenza

Come l'archeologo, anche l'architetto lavora con materiali appartenenti a epoche urbane differenti, esplora spazi rimaneggiati e tempi interconnessi e ne propone, attraverso il progetto, una interpretazione contemporanea.

Differentemente da un progredire lineare del tempo urbano, come afferma Marc Augé in *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*¹⁴, presente e passato si intrecciano nel definire interrogativi e nel suggerire risposte. In particolare, considerare l'architettura come reperto consente di chiarire che l'archeologia altro non è se non una particolare forma di architettura che rende evidente, attraverso più o meno sostanziali modificazioni del proprio corpo, del proprio uso o del proprio senso, la dinamica trasformativa di cui la sua ultima configurazione è testimonianza.

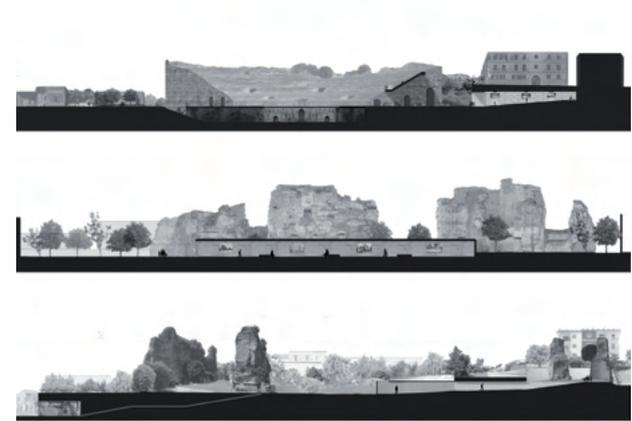
Come materiale dinamico, poliedrico¹⁵, l'archeologia può dunque essere indagata come un'architettura a tutti gli effetti contemporanea¹⁶, che si manifesta, nel tempo, alternando pause e sospensioni, in maniera intermittente (dal latino *intermittere*: portare in mezzo e quindi tralasciare, sospendere per un certo tempo). Salvatore Settis ne *Il Futuro del 'classico'* del 2004, definisce le rovine come «una potente epitome metaforica e una testimonianza tangibile non solo di un defunto mondo antico ma anche del suo intermittente e ritmico ridestarsi a nuova vita»¹⁷. Si tratta di un concetto introdotto nel 1972, in chiave più generale, da George Kubler che, in *The shape of time*, lo descrive come uno dei principi per la classificazione di «eventi collegati tra loro in quanto soluzioni progressive di problemi i cui postulati risultano modificati da ogni successiva soluzione»¹⁸.



Bruna Di Palma, Felice De Silva,
progetto di valorizzazione del teatro romano di Napoli, 2010



Vista dall'alto di Pozzuoli (Napoli), anni sessanta



Bruna Di Palma, proposte di valorizzazione delle rovine monumentali di Pozzuoli, 2014

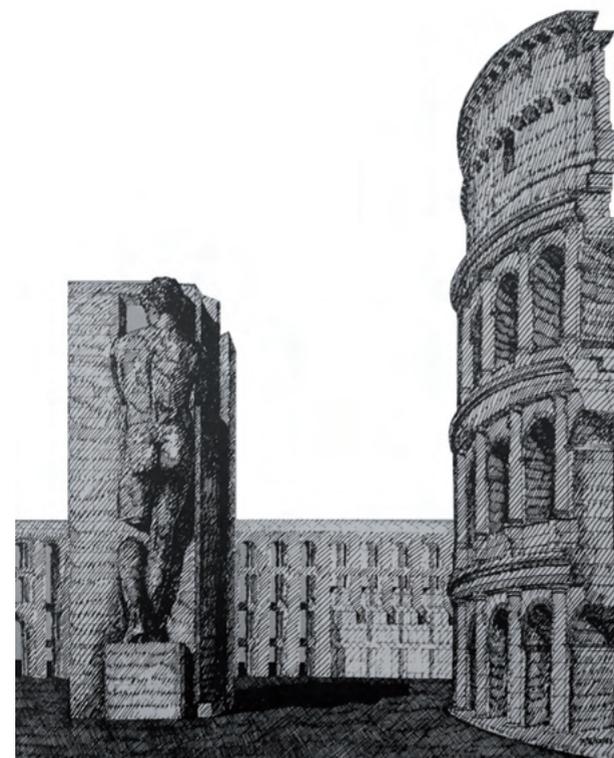
Dall'intermittenza come forma consapevole di composizione per ritmate brevità nei versi poetici del Novecento francese¹⁹, alle intermittenze del cuore di Marcel Proust²⁰ che consentono di creare piccole resurrezioni²¹ come involontari e discontinui legami tra atmosfere distanti nel tempo e nello spazio, capaci di costruire quel grande edificio che è il ricordo, in ogni caso il concetto di intermittenza spinge a guardare oltre l'apparente deterministica continuità che sembrerebbe creare atmosfere distanti nel tempo e nello spazio, capaci di costruire quel grande edificio che è il ricordo, in ogni caso, legare le une alle altre le configurazioni di uno stesso fenomeno nel tempo.

Essa apparirebbe, anzi, come modalità attraverso cui si svolge il tempo stesso che «è, talvolta, composto di istanti, e [...] talvolta, scorre, privo di unità. È discontinuo ed è continuo. Passa e non passa. Ritorna su di sé, qualche volta, e qualche volta, perde o si perde, assente. Più che presente, per questa ridondanza, e più che svanito, nella sua labilità. Si espande e si restringe, improvvisamente denso e subito allargato. [...] Il tempo è lacunare ed è sporadico [...], è pura molteplicità»²², afferma Michel Serres in *Genesis*.

In questo senso già Michel Foucault, ne *L'Archeologia del Sapere*, mette in evidenza come gli storici stiano spostando la loro attenzione dallo studio di 'successioni lineari' a quello di 'una serie di sganciamenti in profondità', prendendo coscienza del fatto che, come sottolinea Ilya Prigogine nel tentativo di stabilire nuovi intrecci tra discipline scientifiche e umanistiche, esistono varie forme di tempo che possono essere descritte «confrontando cinque minuti di Beethoven con cinque minuti del movimento della terra. Il movimento della terra prosegue uniformemente in cinque minuti durante i quali, nella musica, vi sono rallentamenti, accelerazioni, ritorni all'indietro, anticipazioni di temi che compariranno successivamente»²³.

Attraverso l'attribuzione, al tempo, di queste proprietà ritmiche, emerge l'incidenza delle interruzioni sulla sequenza degli eventi che modificano le forme, diventandone atti di rifondazione o di rinnovamento delle fondazioni, consentendo la redistribuzione di diversi passati e di diverse forme di concatenazioni. Come chiarisce Michel Foucault «La peculiarità [...] non è quella di risvegliare i testi dal loro attuale sonno per ritrovare, agendo magicamente sui caratteri ancora leggibili alla loro superficie, il bagliore della loro nascita; si tratta invece di seguirli lungo il loro sonno, o piuttosto di rimuovere i temi imparentati al sonno, all'oblio, all'origine perduta, e cercare quale modo di esistenza possa caratterizzare gli enunciati, indipendentemente dalla loro enunciazione, nello spessore del tempo in cui sussistono, in cui sono conservati, in cui vengono riattivati e utilizzati [...]»²⁴.

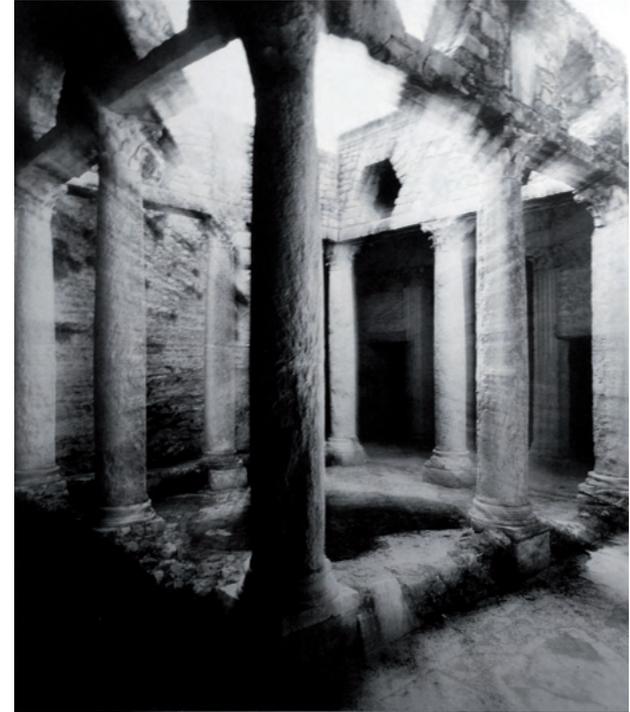
L'archeologia può essere definita come architettura intermittente e il concetto stesso di intermittenza consente di declinare questa interpretazione.



Carlo Aymonino, progetto del Colosso di Roma, 1982-1984



Mimmo Jodice, Cuma. Antro della Sibilla, 1993



Mimmo Jodice, Bulla Regia. Peristilio romano, 1973

L'intermittenza rilegge l'architettura come materiale mutevole nel tempo rispetto al suo aspetto formale, oggetto di una metamorfosi che alterna pause a riprese non sempre controllate da specifiche volontà progettuali e all'interno della quale operano le proprietà compositive del tempo²⁵.

L'intermittenza mette in luce la discontinuità nella manifestazione funzionale del fenomeno architettonico, composta da apparizioni che servono ad un uso e riapparizioni che servono ad un altro uso, alternate a scomparse. In questo processo di riuso, i momenti di sospensione al pari dei momenti di rinnovamento, sono parte integrante di un unico sistema di modificazioni per l'adattamento a necessità che mutano continuamente, in relazione a condizioni interne ed esterne in costante trasformazione.

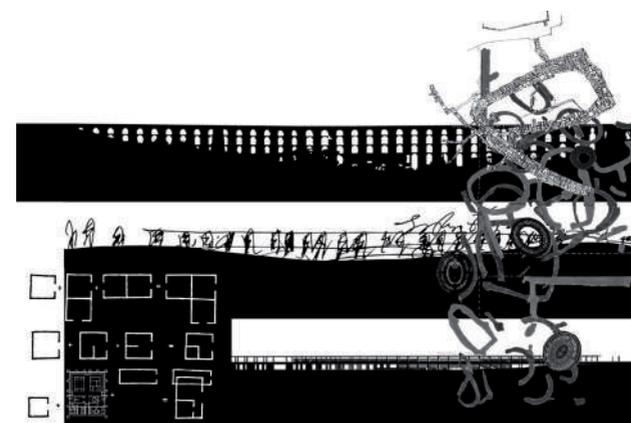
L'intermittenza, infine, consente di operare una traslazione del senso architettonico della rovina, rivolgendo all'archeologia uno sguardo trasversale nello spazio e nel tempo. Uno sguardo che consente di confrontare con immediatezza configurazioni successive di uno stesso fenomeno architettonico, ma anche di declinarne il radicamento a luoghi specifici, di riconoscere un'identità, ma anche il suo molteplice rivelarsi in differenti manifestazioni che innescano, di volta in volta, relazioni inedite a scala architettonica ed urbana.

È soprattutto nelle pause di questa scansione intermittente e ritmica che avvengono le variazioni, che agisce la progettualità involontaria del tempo e che viene rivelata una realtà composta da una «successione di spazi e architetture, apparentemente affastellati gli uni sugli altri, in cui i legami fisici sembrano privi di regola»²⁶.

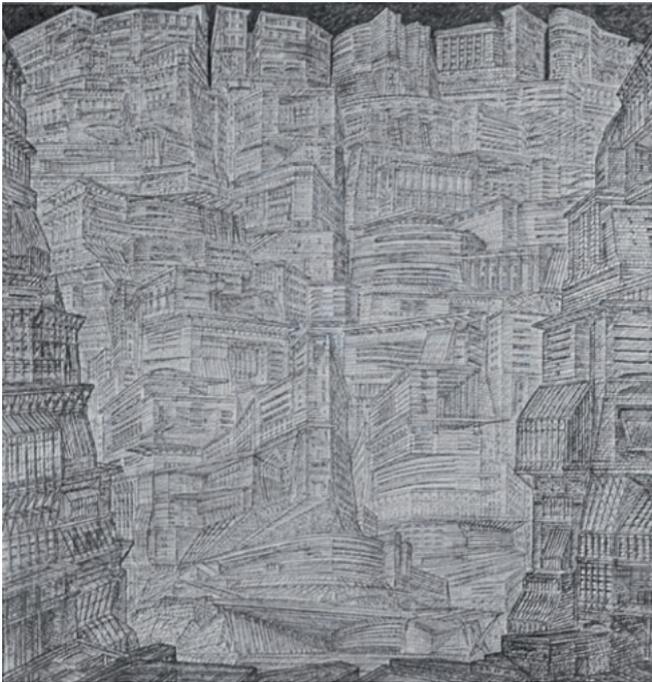
Tempo e spazio sembrano quindi caratterizzati dalla stessa, complessa, composizione, dominata da relazioni simultanee: per Henri Louis Bergson, analogamente a quanto aveva già affermato Agostino d'Ippona²⁷, non ci sono, infatti, tre tempi, il passato, il presente e il futuro, ma soltanto tre presenti (tutto appare mescolato in un sintetico presente): il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro che si incorporano l'un l'altro nel tempo dello spazio contemporaneo²⁸.

Il tempo presente dunque può essere interpretato sinteticamente, nell'accezione deleuziana, come tempo della mescolanza²⁹ (dal latino *miscere*, mischiare, mettere insieme cose diverse), in cui, attraverso un processo di incorporazione, si legano intimamente le trasformazioni volute dall'uomo e quelle definite dal tempo, in una «immagine mobile dell'eternità»³⁰.

L'archeologia, come forma intermittente dell'architettura, è ascrivibile al campo dei materiali urbani di cui è costituito il corpo mescolato della città, «un fatto artificiale sui generis, in cui si mescolano elementi volontari ed elementi casuali, non rigorosamente controllabili»³¹. Anche Oswald Mathias Ungers descrive la città contemporanea come



Bruna Di Palma, sintesi di differenti processi di formazione dell'architettura, 2018



Franz Prati, Senza titolo, 1990/1991, carboncini rossi su tela, cm 99x96



Giovanni Battista Piranesi, Il Campo Marzio di Roma, 1762, stampa, cm 1179x1350

un agglomerato che «non ha più una forma unitaria: è una raccolta eterogenea di elementi, sistemi e funzioni differenti. [...] è composta da frammenti, è una struttura aperta che, a causa delle svariate, in sé contraddittorie, esigenze, non si lascia ricondurre ad un sistema in sé concluso»³².

Oggi dunque, l'occhio che indaga la città archeologica, mescolata e costruita per compresenze, non sembra più rintracciare un sistema ordinato, unitario, concluso, ma un ordine composto da una varietà di relazioni mutevoli e di complessi rapporti di giustapposizione.

Una variazione che richiama le interpretazioni del Campo Marzio di Giovan Battista Piranesi e per le quali si passa dall'interpretazione di campo come processo di dissoluzione dell'ordine urbano di Manfredo Tafuri³³, a quella di campo come trama di tracce, palinsesto multiplo di Peter Eisenman³⁴. Nell'immagine del Campo Marzio di Piranesi si riconosce un'avveniristica, e tuttavia realistica, rappresentazione del mondo contemporaneo, così come definita da Mario Manieri Elia, attraverso le parole di Einstein, come spazio della relatività «amabilmente con-fuso, in cui gli elementi stentano a organizzarsi e i sistemi di riferimento si dinamizzano, mentre i corpi si muovono incessantemente e si modificano imprevedibilmente durante il loro moto»³⁵.

Nell'attuale assetto dello spazio stratificato, più che un insieme non ricomponibile di frammenti, si riconosce un insieme di materiali eterogenei variamente e profondamente erosi, depositati gli uni sugli altri in maniera compatta, sotto il cui stato di apparente amalgama si possono rintracciare radici strutturanti che hanno qualità rifondanti, ma anche dinamiche e mutevoli. In questo senso Giancarlo Motta parla di successive, ma sempre occasionali definizioni spaziali, per le quali «La novità sta nel fatto che il peso e l'importanza della regola non sono maggiori di quelli della sua variazione o della trasgressione o anche della contraddizione della regola stessa. La varietà della città nei suoi accostamenti anche imprevisi, nelle sue forme eretiche e devianti, diventa oggetto di studio e fonte di un apprendimento»³⁶.

Affrontare l'enigmatica bellezza³⁷ della città archeologica significa allora comprendere le modalità attraverso le quali ha agito la storia operante, «scavando in ragioni complesse e misurandosi con lacune culturali e responsabilità difficili da ammettere: riattivando insomma un'attività di indagine e di studio [...] – che – sarebbe l'unica forma di azione in grado di opporsi ai rischi dell'appiattimento conservativo o della perdita totale di significato dei luoghi»³⁸.

L'archeologia, architettura e materiale urbano della complessa città contemporanea, può essere dunque indagata come la forma cinetica del tempo architettonico dell'intermittenza, «ritratto perpetuamente aggiornato dei bisogni pratici, estetici e identitari della collettività»³⁹ nel quale «se la forma scompare, la sua radice è eterna»⁴⁰.

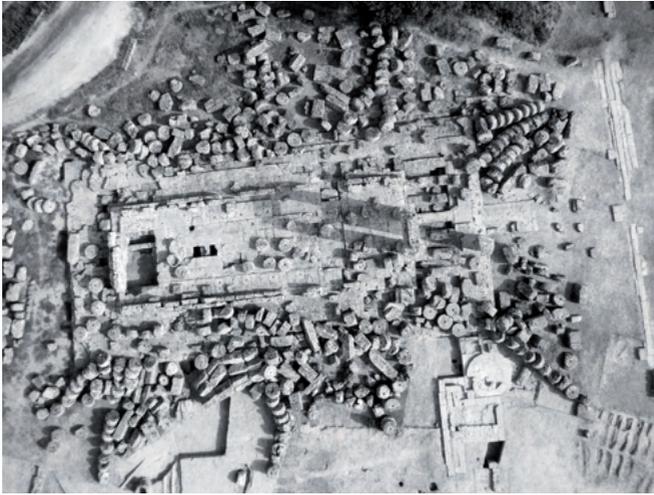
Metamorfosi

Nel processo di successive modificazioni che conducono le forme dell'architettura ad essere riconosciute come archeologiche, è dunque possibile attribuire un ruolo attivo alla dimensione temporale. Nel 1943 Henri Focillon conclude il suo testo sulla vita delle forme, soffermandosi su quel gioco della metamorfosi (dal greco *metamórphōsis*, che deriva da *metamorphōun* trasformare, composto da *metá*, che indica trasformazione, e *morphē*, forma), che conduce una forma dalla sua necessità alla sua libertà⁴¹.

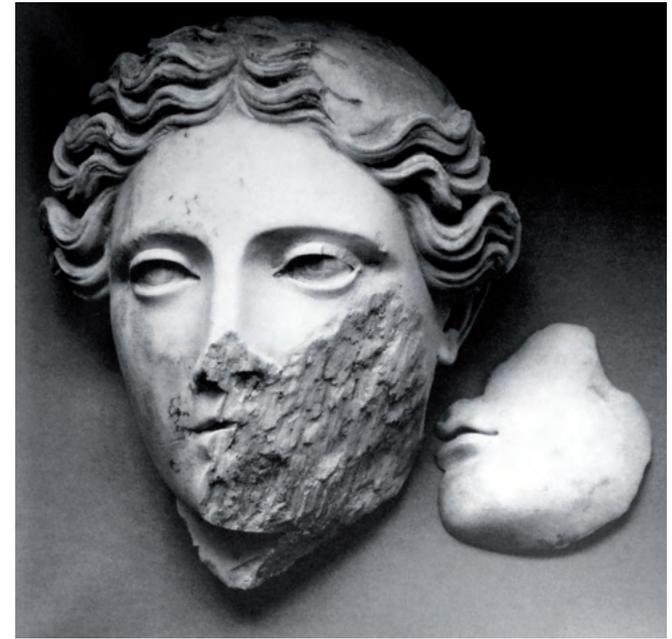
Un alternarsi di fasi di definizione, segmentazione, ricomposizione e ulteriore erosione definisce il percorso evolutivo delle forme. Dunque il tempo grande scultore di Marguerite Yourcenar⁴² agisce come un «flusso – dice Sanford Kwinter citando Henri Louis Bergson – che inflette, combina e separa e che non lascia niente di non trasformato»⁴³, agisce sulla consistenza fisica delle architetture, modificando la «materia stessa della sua forma: materia di incertezza»⁴⁴ che, concepita inizialmente come costruzione di solidità, sinonimo di eternità e di durata, si ritrova, entro certi limiti, incerta, temporanea, effimera.

L'archeologia come architettura intermittente dichiara dunque l'esistenza di una sequenza di metamorfosi che si susseguono nel tempo e ne definiscono la sua configurazione contemporanea attraverso cicli di stratificazioni. In *Storie dalla terra*, Andrea Carandini descrive le stratificazioni archeologiche come risultato di erosioni e distruzioni, movimenti e trasporti, depositi e accumuli e quindi come risultanti di forze naturali e antropiche combinate o separate tra loro⁴⁵. Il fenomeno della stratificazione è dunque trasformazione di un precedente equilibrio e formazione di uno nuovo. Nell'intervallo tra l'uno e l'altro si pone il tempo dell'attesa, una fase di sedimentazione e di reinvestimento, interruzione temporanea dell'incessante evoluzione dell'architettura.

In questo ritmico ridestarsi, per le strutture archeologiche emerse, presenti al di sopra del suolo, si assiste ad un processo di erosione e di asportazione, mentre per quelle sommerse, presenti al livello ipogeo della città, non ancora portate alla luce, si assiste ad un processo di deposito e di accumulo. Oggetto di un meccanismo incessante di modificazione, la rovina introduce, per José Ignacio Linazasoro, un modello di architettura come processo e rappresenta l'istante più recente del suo ciclico manifestarsi⁴⁶. Per Franco Purini è l'operazione progettuale stessa ad avere un carattere metamorfico, poiché, esaltata dalla natura mutevole degli elementi costituenti il manufatto, obbliga a muoversi entro campi metamorfici tra di loro correlati⁴⁷. È il progetto, dunque, a rappresentare l'ultima fase di questo processo metamorfico di evoluzione delle forme.



Wil Myers ed Ellie Myers, foto aerea del tempio di Zeus a Nemea, 1977



Mimmo Jodice, Demetra II da Ercolano, 1992

Erosione: mancanza e assenza

Per le archeologie emerse la metamorfosi avviene prevalentemente attraverso l'azione distruttiva dell'erosione, che provoca una progressiva perdita di strati. Questa forza erosiva provoca una condizione di mancanza (dal latino *mancus*, manco, monco) che, come afferma Marc Augé, «non riguarda tanto un senso perduto, quanto un senso da ritrovare»⁴⁸.

Dal punto di vista materiale la mancanza come mutilazione involontaria agisce sul corpo dell'architettura sovvertendo equilibri consolidati, ma definendone di nuovi, aprendo a inedite dinamicità, relazioni e ricomposizioni. Dal punto di vista semantico, come scriveva Henri Joseph Focillon⁴⁹, un muro in rovina crivellato di colpi e trapassato da fenditure, narra battaglie e storie di uomini, di città e di paesaggi.

L'intermittenza, che si manifesta attraverso la condizione della mancanza, manifesta da un lato la perdita di alcune parti caratterizzanti l'originale configurazione del manufatto, dall'altro l'arricchimento dato dalla definizione di nuovi vuoti che sovvertono sia ritmi interni all'architettura, sia relazioni esterne rispetto al contesto urbano più prossimo, alterando proporzioni prestabilite e definendo nuovi potenziali nessi.

Il tema della mancanza può rivelarsi nella parziale o nella totale perdita di più elementi architettonici che compongono le antiche architetture, più spesso coperture e solai interni, in erosioni più o meno localizzate sul singolo elemento architettonico, ad esempio rispetto alle murature verticali. O, più in generale, rispetto al manufatto complessivamente inteso, può manifestarsi una pressoché totale perdita delle originarie caratteristiche volumetriche.

Ma l'architettura in rovina, con «la perdita di *integritas*, rimanda ad un senso di complessità antropica macchinosa e vitale, libero dalle sovrastrutture, mantiene enfatizzate le caratteristiche assertive del poderoso nucleo murario portante, spoglio anche del pervasivo lessico di connotazioni stilistiche»⁵⁰.

Questi meccanismi evolutivi connotano anche l'approccio progettuale verso l'archeologia. L'intervento di restauro del teatro dell'antico insediamento greco di Elea⁵¹, poi abitato romano di Velia, in cui la cavea teatrale è pervenuta in maniera molto parziale, e quello di restauro e di rifunzionalizzazione del complesso delle Cento Camerelle nell'area di Villa Adriana a Tivoli⁵², in cui sono andati persi ballatoi, scale esterne e apparato linguistico, mettono infatti in evidenza una forma di accettazione dell'immagine in rovina dell'architettura per cui la mancanza diventa valore.

In questi casi, con atteggiamenti di impronta prevalentemente conservativa, lo stato incompleto, monco, parzializzato dell'archeologia viene assunto non solo come dato di partenza del discorso progettuale, ma anche come risultato di esso, in quanto lo si valuta come sufficiente



Terme di Traiano a Roma. Foto dell'autrice, 2014



Vista dall'alto del parco archeologico di Elea Velia, 2012



Foto delle Cento Camerelle nella Villa Adriana di Tivoli, 2011

alla sua stessa valorizzazione. In entrambi questi progetti, le integrazioni, volte prevalentemente ad un riuso degli spazi con funzioni analoghe a quelle originarie, vengono ridotte al minimo, per una più evidente messa in luce delle caratteristiche di radicamento al luogo dell'architettura e di recupero del senso topografico delle antiche strutture. L'obiettivo del progetto, più che tendere alla valorizzazione dell'architettura come forma autonoma, mira a valorizzarne il principio insediativo: da un lato una costruzione che asseconda il pendio naturale della collina cilentana e che ha come *frons scenae* il paesaggio degradante, tipico della tipologia teatrale alla greca, dall'altro lato una costruzione che asseconda la condizione orografica del terrazzo del Pecile, alla quale l'architettura del bordo e del basamento, «struttura, infrastruttura e fronte spettacolare»⁵³ degli ambienti di deposito, si affianca e si integra, rendendo evidente il suo voler reinterpretare il suolo.

Il processo di erosione nella sua forma più marcatamente aggressiva può determinare un'azione distruttiva, in maniera pressoché totalizzante, dell'archeologia. In questo caso la fisicità volumetrica della rovina si può dire completamente perduta e, più che attraverso la sua presenza, essa si rivela attraverso la sua assenza. Un'assenza che può manifestarsi nel perdurare di particolari morfologie urbane e in particolare nella definizione di invasi tra le costruzioni, manifestando all'opposto, il suo valore di presenza, attraverso la persistenza della sua traccia. Peter Eisenman⁵⁴, riprendendo una tesi di Jacques Derrida, definisce la traccia come la presenza di un'assenza, un'assenza capace di richiamare una memoria che va oltre l'immediatezza materiale per stabilire connessioni di senso.

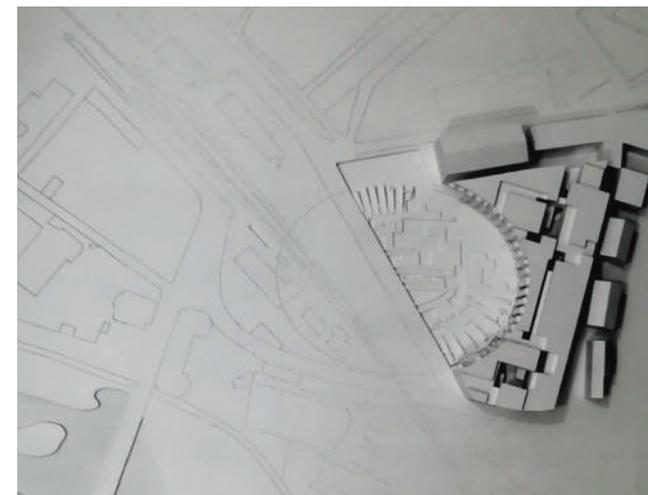
Su questo tema lavorano sia Manuel Aires Mateus nell'area dell'anfiteatro romano di Benevento⁵⁵, sia Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architeti Associati nell'area della basilica di Aquileia, sviluppando un progetto che enfatizza il valore relazionale del vuoto definito dall'assenza delle antiche architetture.

Solcato dall'infrastruttura ferroviaria, il sedime dell'anfiteatro romano di Benevento, traccia dell'antico edificio per spettacoli, è adiacente all'area dei capannoni dismessi della fabbrica ex Metalplex.

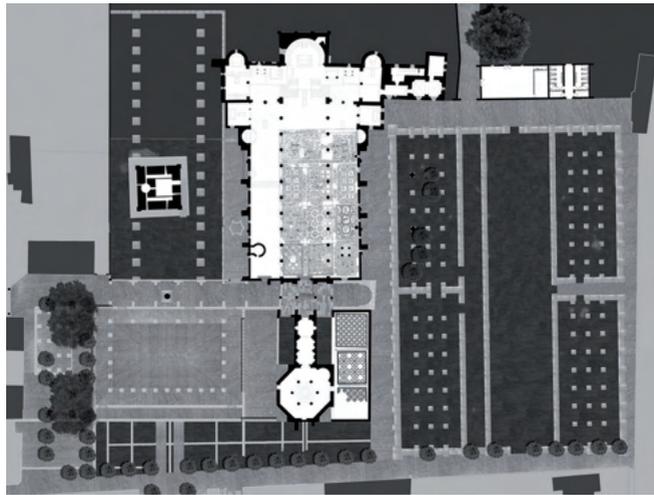
Dell'antico complesso religioso di Aquileia, risalente al IV sec. d.C. e rimaneggiato fino al XIII secolo, permangono invece la basilica di Santa Maria Assunta, il campanile e il battistero, mentre il quadriportico post teodoriano e i grandi granai di Costantino sono andati distrutti, dando luogo ad una sequenza di spazi aperti che circonda le poche architetture 'resistenti'.

In entrambi i casi, il sedime planimetrico è traccia e matrice del progetto: da un lato è reinterpretato in relazione al suo bordo e riproposto in termini volumetrici come costruzione di un nuovo perimetro, dall'altra è interpretato nella sua interezza e riproposto in termini di trattamento del suolo con la tecnica del *lining out*⁵⁶.

Nel caso di Benevento la forma dell'edificio è definita per sottrazione



Manuel Aires Mateus (capogruppo),
modello del progetto di concorso per l'area ex-Metalplex di Benevento, 2005



Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati,
 pianta del progetto per l'area della basilica di Aquileia, 2004

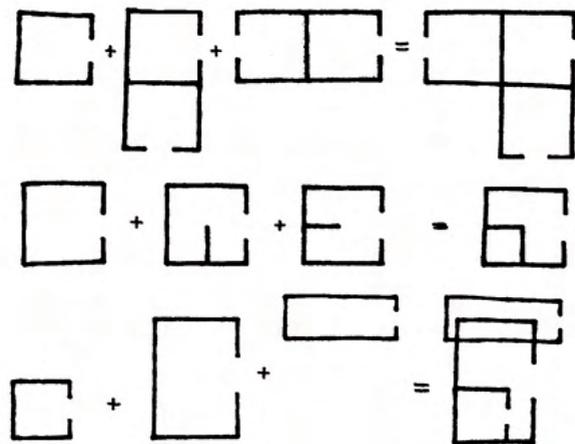
attraverso la materiale e metaforica pressione di un calco archeologico sulla nuova materia architettonica che si relaziona, sia con l'assenza dell'Anfiteatro, sia con la presenza degli edifici posti su via Torre della Catena. Ad Aquileia, invece, le due piazze, una di pietra e l'altra verde, reinterpretano l'impianto degli edifici antichi, rimandando ad essi attraverso la riproposizione del loro impianto planimetrico e lasciando integro l'attuale assetto di rapporti spaziali costituito dal più recente equilibrio tra vuoti e pieni, che attribuisce completezza complessiva alle strutture del complesso religioso.

Il tema del vuoto diviene quindi, come ricorda Mario Manieri Elia in *Il vuoto, il ritmo, il riuso e la capacità di progetto*, condizione generatrice in cui si colloca una sincope cadenzata, un'identità spazio-temporale che si qualifica nel «ritmico alternarsi di fasi oppostive complementari: di stasi/movimento, ad esempio o, anche, di sonno/veglia o, in definitiva, di morte/vita»⁵⁷.

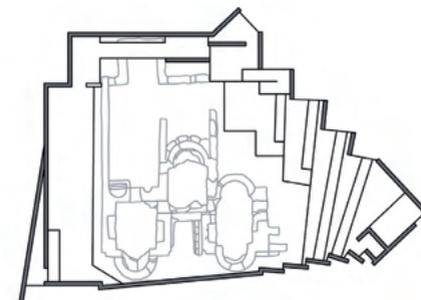
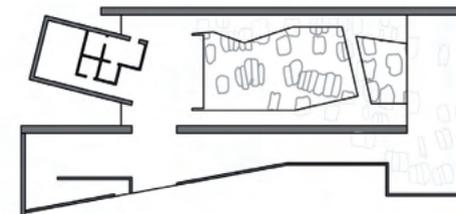
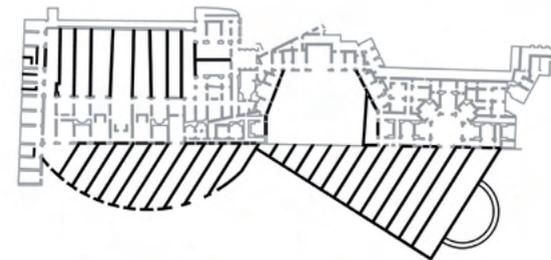
Deposito: addizione e compenetrazione

Di contro, sequenze complesse di successivi affastellamenti archeologico architettonici sono il risultato di un'azione di deposito e di accumulo che comporta sempre la presenza di un dato materiale, lo strato, e della sua relazione, attraverso la sua superficie o interfaccia, con altri dati materiali o immateriali. L'area di accumulo degli strati, il bacino di deposito, è un palinsesto (dal greco *πάλιν + ψηστός, pálin psetòs*, raschiato di nuovo), un avvicinarsi intermittente e su di una stessa struttura preesistente di operazioni costruttive volontarie, alternate a fasi di formazione di strati composti da materiale naturale.

L'azione progettuale si inserisce in questo processo di deposito come successivo avvicinarsi di strati architettonici su uno stesso suolo o su strutture preesistenti. Da un lato questo processo si configura come un'addizione nella quale l'archeologia e le aggiunte contemporanee hanno ognuna la propria riconoscibilità, autonomia e pari importanza nell'equilibrio gerarchico degli elementi costitutivi del progetto. Attraverso questa dinamica di accumulo, le fasi costitutive del palinsesto risultano particolarmente chiare e intelleggibili. Dall'altro lato essa lavora attraverso una compenetrazione, «conseguenza di una compressione dei corpi che tendono a entrare l'uno nell'altro in una densa stratificazione dei volumi»⁵⁸. Strutture appartenenti a varie epoche e coinvolte da questo processo si incorporano una nell'altra, definendo, attraverso intrecci e concatenazioni, fusioni profonde delle singole stratificazioni appartenenti alle successive epoche, e quindi la riscrittura del palinsesto.



Andrea Carandini, fasi successive di deposito per addizione, 1991



Pianta delle Terme di Traiano a Roma (109 d.C.), del progetto di valorizzazione della necropoli punico-romana di Pili' e Mata a Quartucciu (2010) e del progetto di valorizzazione della struttura termale di Sant Boi de Llobregat (1999). Rielaborazione grafica dell'autrice, 2018

L'addizione, il procedimento additivo, si collega al metodo architettonico e compositivo che Ezio Bonfanti attribuiva ad Aldo Rossi, ma anche all'indagine archeologica e stratigrafica relativa a quella che Andrea Carandini definisce 'costruzione della serie', a partire dalla quale risulta particolarmente intelligibile il processo di accumulazione delle successive fasi edilizie e la determinazione della forma finale. Le forme corrispondenti ai differenti stadi di definizione della rovina appaiono ancora riconoscibili all'interno del palinsesto per le loro caratteristiche autonome, eppure identificano un insieme nuovo, organico ed unitario.

La costruzione delle Terme di Traiano a partire dalle preesistenti evidenze della Domus Aurea a Roma è avvenuta seguendo questo processo di chiara addizione tra le parti. La struttura a maglie strette composta dai minuti spazi della *domus* viene affiancata e intersecata dalle successive murature traianee, che vanno a definire ambienti termali allungati di proporzioni totalmente differenti da quelli precedenti. Grazie al montaggio delle due strutture differenti, che conservano in maniera evidente un loro carattere autonomo, il complesso archeologico nella sua interezza acquisisce una eterogeneità spaziale interna estremamente articolata e ritmata, che esprime con grande immediatezza l'appartenenza a epoche differenti dei diversi spazi.

Il progetto contemporaneo sui luoghi dell'archeologia lavora in maniera molto diffusa sul procedimento additivo.

Nei due casi di valorizzazione per la necropoli punico-romana di Pill' 'e Mata a Quartucciu (Cagliari) e delle Terme romane di Sant Boi de Llobregat (Barcellona), il progetto è anche uno strumento attraverso il quale definire una più diffusa operazione di riqualificazione urbana, da un lato di un'area periferica destinata alle attività produttive manifatturiere della città, dall'altro di una porzione più vasta di tessuto, affidando, in entrambi i casi, alla centralità e alla particolare configurazione architettonica dell'edificio di protezione e valorizzazione della rovina il compito di innescarla.

A Quartucciu il sito archeologico viene scoperto accidentalmente nel 2000, durante lavori relativi agli adiacenti insediamenti industriali nel corso dei quali viene portata alla luce anche una necropoli composta da 292 sepolture.

A Sant Boi de Llobregat, invece, la struttura termale è annessa ad una villa costruita intorno al II sec. d.C. che si trova lungo la cosiddetta via della Moschea, toponimo perso nel XX sec., e viene gradualmente portata alla luce, prima in maniera fortuita, poi in maniera consapevole, tra il 1953 e il 1988.

David Palterer e Norberto Medardi nel biennio 2008-2010 progettano e realizzano a Quartucciu un edificio di protezione per gli scavi che potesse fungere anche da elemento urbano 'segnale', un *landmark*⁵⁹ fuori scala composto da due setti paralleli in pietra locale che definiscono la direzionalità prevalente dello scavo, delimitandolo,

ma senza entrarvi in contatto, e da un ulteriore blocco architettonico autonomo, ruotato rispetto ad essi, posto in corrispondenza di una delle due testate, a segnalare l'ingresso all'edificio. Per senso e dimensioni il nuovo edificio, composto da elementi che si aggiungono in maniera autonoma rispetto ai ritrovamenti archeologici, si confronta con l'aspetto urbano dei capannoni industriali circostanti, ma allo stesso tempo se ne distacca per l'espressività della sua caratterizzazione formale. L'azione di protezione e la valorizzazione della struttura termale di Sant Boi de Llobregat è invece condotta tra il 1998 e il 1999 dal Servizio del Patrimonio Architettonico Locale della Provincia (Diputació) di Barcellona (SPAL), e anche in questo caso viene concepito un edificio che circonda le terme senza volontà emulative, attraverso la composizione di elementi che avvolgono, coprono e consentono l'accesso all'area degli scavi (posta tra i due e i quattro metri al di sotto del piano di calpestio circostante), senza entrare in contatto con le strutture archeologiche. L'interno dell'edificio, concepito come «nuova pietra miliare nel processo di rivitalizzazione del tessuto urbano»⁶⁰, è uno spazio unico che permette la «visione costante, itinerante e panoramica»⁶¹ delle terme. La costruzione è caratterizzata da un ritmo alternato di pieni e vuoti che definisce in maniera specifica le singole pareti verticali, da una passerella gradonata che si sviluppa lungo il perimetro avvolgendo l'archeologia e risolvendo anche la connessione tra i vari dislivelli e da una copertura articolata attraverso una successione di piani differentemente inclinati tra loro.

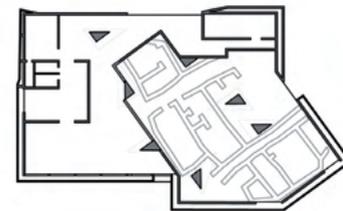
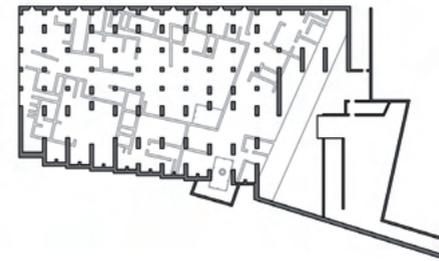
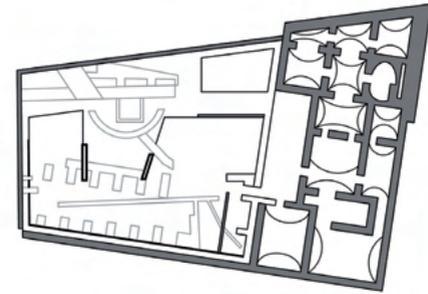
Nel processo metamorfico del deposito e dell'accumulo, un'ulteriore modalità di evoluzione delle forme può essere rintracciata nel processo di compenetrazione. In questo caso, le successive fasi di costruzione del palinsesto sono più difficilmente riconoscibili poiché diventano il risultato di un'operazione di incorporazione di un corpo preesistente rispetto ad un altro successivo, che vi si sovrappone e lo ingloba.

Anche questo processo può essere fatto rientrare in un più generale campo di modificazioni, individuato da Gilles Deleuze, come caratterizzante le modalità trasformative dei corpi nel tempo presente: «il presente è il tempo delle mescolanze o delle incorporazioni, è il processo stesso dell'incorporazione»⁶² (dal lat. *in-corpore*, mescolare più corpi confondendoli o unendoli insieme, attrarre a sé chicchessia e convertirlo nella propria sostanza).

A seconda della natura geometrica delle forme, da un lato la compenetrazione genera intrecci per cui figure astratte, di natura geometrica simile e generate da infiniti centri, come è possibile osservare nel caso degli insediamenti preistorici nel centro storico di Lipari in Sicilia, si compenetrano l'una nell'altra con effetti trasformativi che agiscono prevalentemente sulle caratteristiche interne del singolo elemento. Dall'altro lato la compenetrazione genera concatenazioni, per cui tra le singole forme eterogenee si stabilisce, nell'atto del loro accumularsi,



Pianta dei villaggi preistorici sull'Acropoli di Lipari.
Rielaborazione grafica dell'autrice, 2014



Pianta della Biblioteca Hertziana a Roma (2011), del Museo d'Arte Romana di Mérida (1985) e della Biblioteca di Ceuta (2013).
Rielaborazione grafica dell'autrice, 2018

un rapporto di logica dipendenza, di stretta relazione: gli effetti trasformativi avvengono all'interno delle singole forme, ma dalla concatenazione nascono anche inediti rapporti che connotano in maniera chiara il palinsesto finale, composto, riprendendo le parole di Peter Zumthor, da «presenze materiali, strutture e forme. Forme che riesco a comprendere. Forme che posso cercare di leggere»⁶³.

Si può avere una compenetrazione quando la scoperta dell'archeologia è casuale, non prevista, e avviene in fase di cantiere, generando quegli incidenti a reazione poetica con i quali Francesco Venezia definisce l'"incontro" che anche Le Corbusier dovette affrontare con alcune cave colmate durante la costruzione delle fondazioni del Padiglione Svizzero di Parigi: «un incidente tecnico, da dimenticare nel sottosuolo, genera una nuova immagine [...]. Irrilevante, ora, la parte superiore dell'edificio»⁶⁴, come avviene anche nel caso della costruzione della Biblioteca Hertziana a Roma.

La compenetrazione può anche essere una scelta compositiva vera e propria nell'ambito della quale sviluppare il tema della sovrapposizione di nuove strutture ad altre preesistenti e già portate alla luce, così come avviene per la costruzione del Museo di Arte Romana a Merida, e nel caso della Biblioteca pubblica di Ceuta, ad esempio.

Il progetto per la Biblioteca Hertziana è stato redatto da Juan Navarro Baldeweg nel 1995; l'edificio si trova in corrispondenza del giardino dello storico Palazzo Zuccari, all'interno di un compatto isolato urbano romano, e il progetto lavora riferendosi alla natura fisica di quel luogo, una villa romana con giardino terrazzato. La costruzione della biblioteca, infatti, ruota intorno al profilo a gradoni dei piani interni, che definiscono anche l'andamento vetrato del pozzo centrale di luce. In cantiere, durante la fase di scavo per la realizzazione delle fondazioni dell'edificio, sono state rinvenute alcune strutture preesistenti. Attraverso una particolare soluzione tecnica che ha consentito la pressoché totale assenza di appoggi sul piano archeologico, esse sono state inglobate all'interno dell'architettura della biblioteca andando a definire una sorta di cripta ipogea, diventando visitabili e costituendosi esse stesse come una sorta di fondazione anche semantica del progetto.

A Merida, invece, nell'area del sito archeologico del teatro e dell'anfiteatro romano, Rafael Moneo tra il 1980 e il 1985 costruisce un museo concepito come una biblioteca di resti lapidei, attraverso la definizione di una galleria espositiva fortemente prospettica, ritmata da setti che, se all'interno richiamano il senso di una sequenza-archivio, all'esterno diventano veri e propri contrafforti. Il piano archeologico, che costituisce un dato del progetto fin dalla fase della sua impostazione, è raggiungibile attraverso un sistema di percorsi, ma già dal piano di ingresso alla grande navata museale, sollevato di sei metri rispetto al piano archeologico, sono parzialmente visibili le tracce della basilica paleocristiana, dell'acquedotto di San Lazzaro, di case e di sepolture

romane attraverso un patio con un percorso aperto sulle rovine. L'architettura del museo è del tutto indipendente da orientamenti e giaciture della sottostante struttura archeologica: l'architetto concepisce il nuovo complesso museale come un nuovo strato urbano che si deposita in maniera autonoma sul precedente, da un lato nascondendolo e dall'altro rivelandolo, mostrando tutta la tensione insita in quel naturale processo di sovrapposizioni che governa l'intera città.

A Ceuta lo studio spagnolo Paredes Pedrosa Architetti completa, nel 2013, un progetto la cui architettura nasce proprio dall'intento di valorizzare l'intersezione tra la forma dalla particolare topografia del suolo, caratterizzata da un forte dislivello, e la presenza di un sito archeologico del XIV secolo. Gli architetti incorporano i ritrovamenti negli spazi interni della biblioteca, la cui architettura si inserisce nella trama ortogonale medioevale ruotando rispetto al tracciato stradale, proprio in coerenza con il perimetro delle fondamenta del sito archeologico. La biblioteca è caratterizzata da un aspetto monolitico verso l'esterno e svuotato al suo interno per inglobare lo spazio archeologico centrale, che viene circondato e avvolto dalle terrazze corrispondenti ai vari livelli che ospitano gli spazi di lettura. In questo caso, la nuova configurazione viene definita a partire da riflessioni sulla struttura formale dell'archeologia preesistente, richiamando l'appartenenza di entrambe a quelle 'classi intermittenti' con cui George Kubler classificava nel 1972 una delle modalità in cui le forme del tempo possono occupare lo spazio: esse «sono composte da impulsi tanto distanti nel tempo da poter essere considerati come gruppi distinti di invenzioni»⁶⁵ eppure costituenti una continuità lineare nella dinamica trasformativa di uno stesso luogo.

Riverberazione d'uso

Il tema della permanenza e della modificazione riguarda le forme dell'architettura, la loro capacità di caratterizzarsi per un tempo di consumo che dura più a lungo della loro originaria appropriatezza e di sopravvivere ai tipi strutturali che le hanno materializzate. Nel suo lungo lavoro sulla città di Urbino, Giancarlo De Carlo si interroga spesso su questo tema, rintracciando nella forza di riverberazione quella spinta intrinseca che consente alle forme dell'architettura di conservarsi attive in contesti che si modificano⁶⁶. Si ritrovano cioè, nei contesti stratificati, forme resistenti che, al di là delle sollecitazioni contingenti, riescono a conservarsi vitali e a rinnovare il loro senso architettonico e urbano nel tempo. Questa capacità, legata anche alla predisposizione di strutture architettoniche ad accogliere diversi usi e funzioni, si lega



Odeion di Erode Attico ad Atene. Foto dell'autrice, 2014



Parco degli acquedotti di Roma, 2012

fortemente alla possibilità di rinnovare il concetto di materiale di spoglio e di estenderlo a intere architetture che si rendono integralmente disponibili a nuovi cicli di vita legati a nuove funzioni. L'uso, anche temporaneo attraverso la predisposizione di dispositivi effimeri, appare infatti come l'unica garanzia per mantenere in vita luoghi dell'archeologia altrimenti destinati altrimenti a divenire *terrains vagues*, aree dell'abbandono o per soli specialisti⁶⁷. La continuità di uso tra la città abitata e la città archeologica, per riprendere le parole di Antonio Tejedor Cabrera, consente poi di trovare una declinazione specifica del tema della riverberazione d'uso, nella relazione che il progetto può rintracciare e sviluppare tra spazio archeologico e spazio pubblico. In termini più generali, l'espressione 'uso pubblico della storia' viene introdotto in ambito storico filosofico da Jürgen Habermas e poi ampliato da Nicola Gallerano per definire quel processo di avvicinamento tra i luoghi tradizionalmente deputati a parlare di storia e quelli meno classicamente dedicati alla ricerca scientifica, ma di più ampio e diffuso accesso. Come sottolineato da Andreina Ricci e da Alessandra Capuano⁶⁸, traslato all'ambito del progetto archeologico e urbano, questo tema presenta forti caratteri di attualità poiché apre al campo delle ricadute indirette che la valorizzazione delle aree archeologiche induce sullo sviluppo di ambiti più ampi, innescando, ad esempio, progetti di riattivazione del sistema della mobilità e delle infrastrutture, ma più in generale dello spazio pubblico.

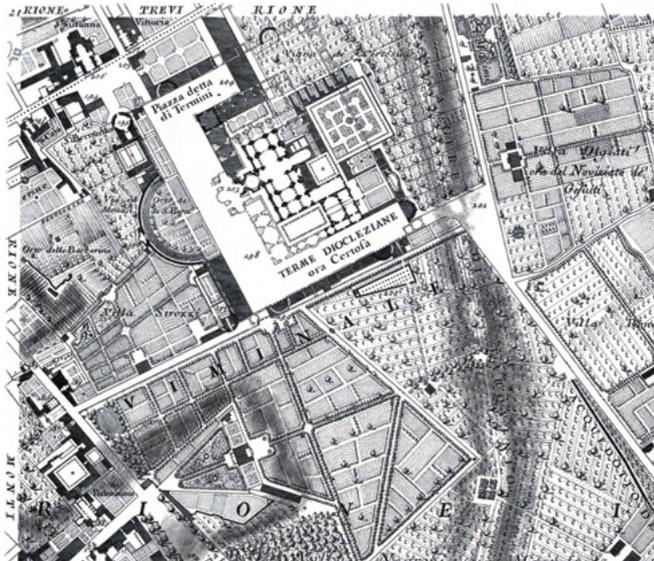
Architetture di spoglio in loco e forme urbane resistenti

Il dispositivo del riuso caratterizza da sempre le fasi di rinascita dell'architettura e rappresenta un aspetto fondamentale, da un lato per consentire la comprensione di principi strutturali che confermano la loro validità nel tempo, dall'altro per garantirne la conservazione attraverso la loro capacità di predisporre a nuovi usi. Nel suo saggio *Architettura e città: passato e presente*, Aldo Rossi scrive, infatti, «Come architetto non ho mai avuto maggiore comprensione dell'architettura romana che di fronte al teatro e all'acquedotto romano di Budapest; dove questi elementi antichi sono immersi in una convulsa zona industriale, dove il teatro romano è un campo di pallone per i ragazzi del quartiere, e un'affollata linea tranviaria segue i resti dell'acquedotto»⁶⁹. Attraverso una logica transcalare, se si considera l'archeologia come materiale urbano, il dispositivo del riuso può essere messo in analogia con quella pratica per la quale, a partire già dalla tarda antichità, si inizia a praticare un diffuso riutilizzo di preziosi materiali da costruzione, per cui «molte rovine subirono una sorta di metamorfosi, e parte di esse continua a vivere nei suoi elementi smembrati in tantissime chiese e

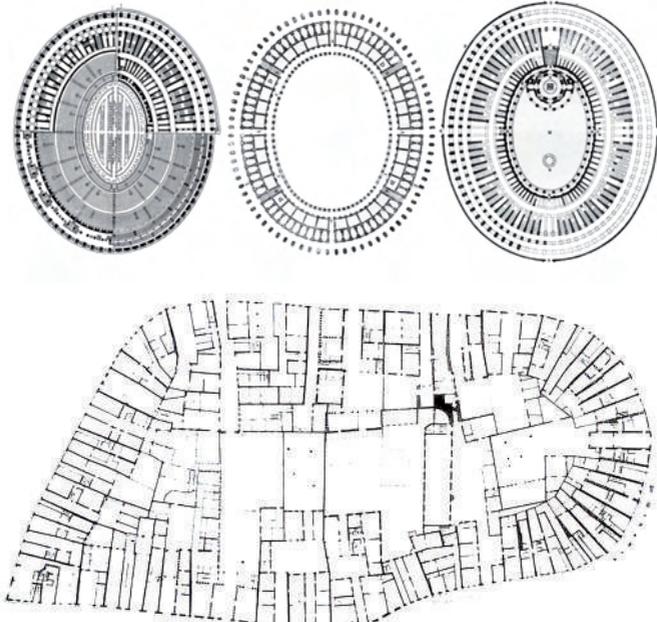
palazzi»⁷⁰. In questo senso la pratica del riuso dei grandi monumenti archeologici può essere reinterpretata come reimpiego di architettura di spoglio in loco. «L'architettura nasce frequentemente di spolio» scrive nel 1981 Francesco Venezia, intendendo la questione dello spoglio non solo dal punto di vista del 'trasporto del frammento', ma anche come 'trasferimento di relazioni'⁷¹. Nell'utilizzo di intere architetture come piani di fondazione per successive sovrapposizioni o nella loro permanenza in complessi urbani stratificati e complessi, si misura la 'durata' stessa dell'edificio. In questo senso Vittorio Gregotti afferma: «Non vi è nulla di più aperto all'immaginazione sociale di ciò che è capace di restare fermamente, come monumento (nel senso originale della testimonianza), nonostante le trasformazioni di uso e perfino di significato: cioè quello che è in grado di misurare e dare senso al mutamento stesso»⁷².

Il tema del riuso reinterpreta dunque intere architetture, disponibili, in maniera intermittente, nella loro forma di archeologie, ad ospitare nuovi usi, rivelando spesso, secondo Peter Blake, una migliore accoglienza rispetto a edifici moderni progettati e costruiti per seguire pedissequamente la funzione per la quale sono stati concepiti⁷³. Se si prendono in esame alcuni casi emblematici di riuso di grandi edifici dell'epoca romana, che rimandano a numerosi ulteriori esempi, si può constatare come da una lato si sia assistito a processi di adattamento a nuovi usi e quindi ad un reimpiego quasi spontaneo delle rovine, come nel caso del Palazzo di Diocleziano a Spalato, dove una casa è stata abitata da un'intera città; dall'altro ci siano stati progetti monumentali di riuso, come nel caso della metamorfosi rinascimentale delle Terme di Diocleziano a Roma in edificio di culto con la realizzazione della Chiesa di Santa Maria degli Angeli ad opera di Michelangelo nel 1560. La pratica del riutilizzo architettonico consente di rivelare come, alcuni edifici antichi, estremamente precisati nella loro struttura, nella loro articolazione, nella loro forma, abbiano dimostrato una grande capacità di adattamento, flessibilità e polivalenza. In questo senso il processo di riuso, ribaltando il concetto di eccezionalità delle rovine, salda profondamente l'archeologia alla vita della città, consentendo un perdurare della vitalità della rovina stessa, altrimenti compromessa. Paul Zanker, riprendendo un testo di Anna Maria Riccomini⁷⁴, scrive infatti che il Mausoleo di Augusto a Roma «ebbe successivamente le funzioni di giardino principesco, arena per i combattimenti con i tori, e da ultimo fino agli anni venti di sala da concerti. Soltanto nel quadro del programma urbanistico fascista ridivenne un monumento autonomo, inserito però nel quadro della nuova ideologia di regime e ridotto purtroppo a luogo decisamente privo di vita nel panorama cittadino»⁷⁵.

In questa ottica una riflessione specifica può essere condotta sul caso degli edifici per spettacolo. Come rilevato da Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Herman Hertzberger, per molti anfiteatri, pensati non come



Giovan Battista Nolli, Terme di Diocleziano, stralcio della Nuova Pianta di Roma, 1748



Piante delle ipotesi di riutilizzo del Colosseo a Roma e dell'area del Teatro Berga a Verona

contenitori indifferenti, ma come elementi estremamente precisi nella loro struttura di forma racchiusa e intima, «la funzione viene abbandonata, ma la forma anfiteatro mantiene la sua rilevanza perché è tanto suggestiva da offrire opportunità per un continuo rinnovo»⁷⁶.

Il Colosseo a Roma, ad esempio, «dopo essere servito da fortezza, fabbrica di salnitro, luogo di eremitaggio e rifugio di vagabondi e prostitute, viene riscoperto come luogo dei martiri»⁷⁷, come ricorda Paul Zanker, conservando la sua riconoscibilità di edificio per spettacoli.

Viene conservato il carattere del vuoto interno racchiuso, ma la sua funzione originaria viene abbandonata per accogliere villaggi medioevali fortificati, come nel caso degli anfiteatri di Firenze, Arles e Nimes, o una piazza pubblica, come nel caso dell'anfiteatro di Lucca.

In generale, potrebbe essere riconosciuta agli edifici per spettacoli una particolare proprietà intrinseca alla loro forma architettonica e alla precisa relazione tra spazi chiusi e aperti all'interno della loro concezione tipologica, per la quale il riuso, in un senso o nell'altro, pur sovvertendo rapporti, non ne altera l'identità.

Joseph Roth ne *Le città Bianche* descrive il caso di Nimes: «Nella grande arena romana si è inaugurato il cinema all'aperto. Agli abitanti di Nimes non viene neanche in mente che a dividere i cinematografi dalle arene non sono solamente i secoli. Vivendo spensieratamente, essi hanno intrecciato tra loro con compiaciuta e ostinata incoscienza le epoche storiche così come i ciechi intrecciano ceste che non potranno mai vedere. Non sanno quel che fanno, ma forse assolvono a un grande compito. È questa l'innocenza degli uomini che crescono all'ombra della Storia»⁷⁸.

Il senso della riverberazione d'uso è dunque correlato al tema del significato come uso, così come descritto in linguistica da Ludwig Wittgenstein: il significato di una parola non è soltanto verbale, ha anche alcune componenti aggiunte che si manifestano nell'applicazione pratica, nell'uso. Anche in alcune sue riflessioni sulla semantica, Tommaso De Mauro aggiunge che il significato di una forma può essere interpretato come l'incontro tra la serie dei suoi usi. Ne *L'antico come materiale di progettazione*, Carlo Aymonino scrive infine che «la testimonianza dei monumenti resta cioè valida proprio in virtù delle continue trasformazioni o adattamenti che questi, presupposti 'eterni' al loro nascere, subiscono nel tempo [...]. Ed essi divengono significanti rispetto a questa o a quella città proprio perché con la loro specifica presenza prima e con la diversificazione d'uso poi, contribuiscono in modo determinante a far mutare i riferimenti parziali rispetto all'insieme, alla forma urbana nel suo complesso»⁷⁹.

Uso pubblico ed effimero urbano

Per la carica semantica di cui sono dotati, ai luoghi dell'archeologia viene spesso riconosciuta una condizione di eccezionalità pari a quella di alcuni elementi sacri. Questo processo di sublimazione delle rovine ha finito per rendere incolmabile la distanza tra i luoghi della città e i luoghi dell'archeologia, cristallizzando «la forma ed il significato degli oggetti ritrovati in una dimensione temporale, spaziale e di senso che nega loro ogni possibile attualità»⁸⁰. Jane Jacobs definisce questa condizione critica che crea distanze tra parti di città eterogenee, come la 'piaga dei vuoti di confine'⁸¹, un insieme di spazi che si collocano sul bordo di aree monofunzionali che da un lato le isola dalla città e dall'altro bucherella la città stessa attraverso la formazione di *enclaves*. Alla sua suddivisione del suolo urbano in 'suolo generico', liberamente attraversabile, e 'suolo speciale', non usato normalmente per il transito pedonale pubblico, può essere ricondotta la mancanza di accessibilità fisica, oltre che di senso, allo spazio archeologico. Le persone possono camminare attorno ad esso o lungo di esso, ma non possono attraversarlo, contrariamente alla libera circolazione che è propria invece dello spazio pubblico.

Chiusi all'interno di *temenoi* archeologici, come recinti che racchiudono spazi sacri, queste aree della città vengono protette dallo spazio urbano 'profano' attraverso vuoti di confine che assumono il ruolo di sagrati invalicabili. Un uso pubblico della storia, all'opposto, definisce una modalità, controllata e coerente con le preesistenze, di libero attraversamento dei luoghi dell'archeologia, permettendone il reinserimento all'interno di sequenze urbane vitali e andando a definire esperienze quotidiane di riappropriazione degli spazi che raccontano una parte della storia e dell'identità delle città.

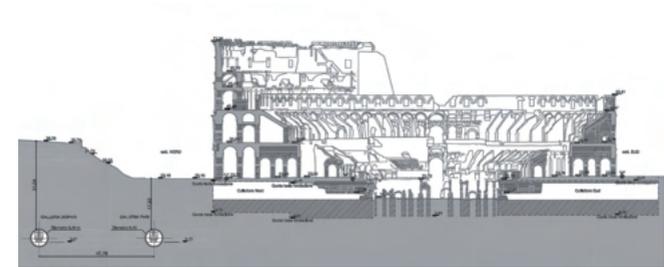
Con uso pubblico della storia Nicola Gallerano definisce infatti «tutto ciò che si svolge fuori dai luoghi deputati dalla ricerca scientifica in senso stretto, della storia degli storici – e il cui – impatto pubblico trascende di gran lunga la cerchia degli addetti ai lavori»⁸².

In questo senso, negli ultimi anni, si stanno moltiplicando i casi di ritrovamenti archeologici durante le attività di scavo dei tracciati delle linee metropolitane che portano ad inserirli all'interno del ragionamento progettuale sull'architettura delle stazioni, garantendone il loro uso come luoghi dell'attraversamento urbano e la loro messa in rete attraverso l'infrastruttura metropolitana intesa, come afferma Maria Margarita Segarra Launes, come «un sistema di passeggiate che nel compiersi quotidianamente dai cittadini, ne affermino e consolidino l'identità e il senso di appartenenza al luogo»⁸³.

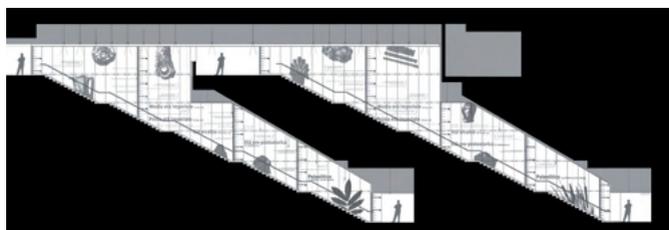
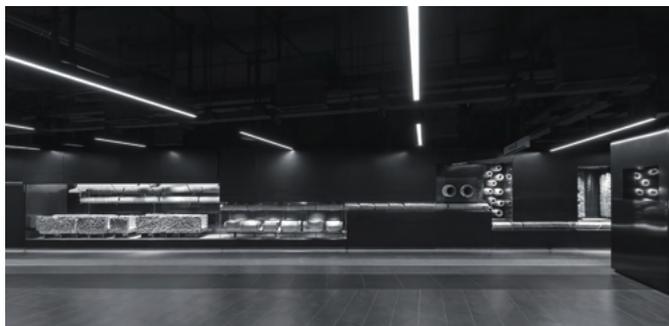
Le recenti esperienze di costruzione dei tracciati ferroviari metropolitani lavorano su questo tema intrecciando questioni di traffico urbano e di temi di archeologia urbana attraverso la progettazione di nuove stazioni e spazi pubblici legati alla mobilità⁸⁴.



Cantiere della linea C della metropolitana di Roma in prossimità del Colosseo, 2019



Giorgio Monti, sezione delle gallerie della linea C della metropolitana di Roma in prossimità del Colosseo, 2014

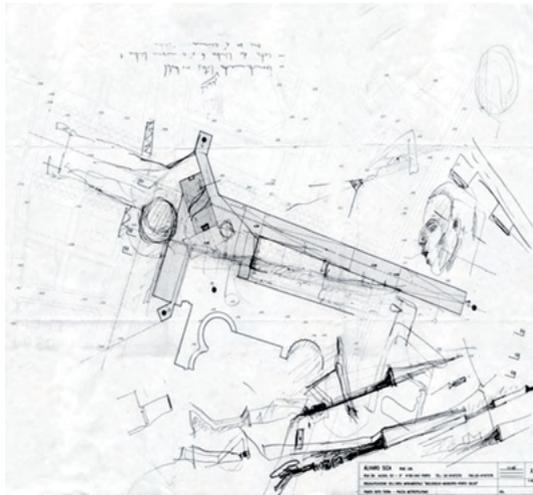


Andrea Grimaldi, Filippo Lambertucci (ReLab - DIAP Sapienza), MetroC s.p.a.,
allestimento della stazione San Giovanni della linea C della metropolitana di Roma.
Foto dell'allestimento e sezione delle discenderie, 2018

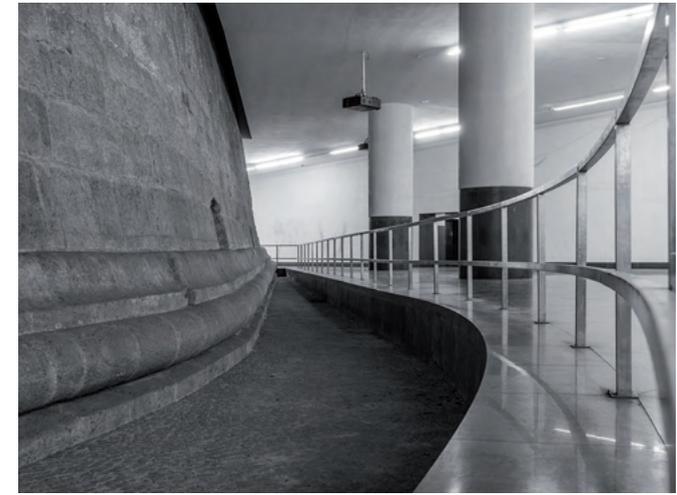
«Volevamo semplicemente risolvere una questione di traffico urbano, una metropolitana a scudo, come a Monaco, a Dublino, ma qui il sottosuolo ha otto strati, dobbiamo trasformarci in archeologi, in speleologi». Con questa intervista ad un immaginario disilluso direttore dei lavori, si apre uno degli episodi del film *Roma* di Federico Fellini» ricorda Sonia Martone⁸⁵ nel volume speciale del 2010 del Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali dedicato al tracciato fondamentale della Linea C della metropolitana di Roma. Nel definire il piano della mobilità si è lavorato su un'operazione di implementazione infrastrutturale, ma anche su una contestuale strategia di valorizzazione del centro storico. Il progetto del tracciato della metropolitana ha tenuto conto della posizione delle aree archeologiche più centrali della città, non per evitarle, ma al contrario per collegarle e innestare, proprio negli stessi spazi, le stazioni Clodio Mazzini, Ottaviano, Risorgimento, San Pietro, Chiesa Nuova, Venezia, Colosseo.

Durante gli scavi obbligatori di archeologia preventiva, lungo il tracciato della linea, si sono portati e si continuano a portare alla luce numerosissimi reperti archeologici che si stanno progressivamente integrando con la progettazione delle stazioni e dei relativi ambiti urbani. Seppur con un numero minore di ritrovamenti archeologici, analoghe circostanze hanno caratterizzato molti altri casi, tra cui la costruzione della linea 1 della metropolitana di Città del Messico con il ritrovamento, nel 1967, dell'altare di Ehécatl Quetzalcòatl; del tunnel ferroviario di Colonia, tra il 2004 e il 2010, che ha messo in luce i resti di un insediamento romano; e ancora, del tratto di collegamento tra le stazioni Wilshire Vermont e North Hollywood di Los Angeles con il ritrovamento di numerosi fossili. Anche ad Atene, l'occasione delle Olimpiadi del 2004 è l'opportunità per realizzare una efficiente rete metropolitana all'interno delle cui stazioni svelare e rivelare la stratificazione della città e i prevedibili ritrovamenti archeologici. Nelle stazioni Monastiraki, Syntagma e Akropoli sono stati collocati gli oggetti rinvenuti durante le attività di cantiere, la rappresentazione della stratigrafia, così come emersa durante gli scavi, e le fotografie della fase di apertura dei tunnel e di scoperta dei reperti. Solo in alcuni casi però i rinvenimenti archeologici sono stati messi in relazione diretta con le scelte relative al progetto degli spazi architettonici: una volta effettuata la scoperta, ai materiali antichi è stato affidato il compito di 'arredare' le stazioni.

Con un approccio orientato a valorizzare di più il legame con la città, Álvaro Siza Vieira ed Eduardo Souto de Moura stanno sviluppando in questi anni il progetto per la stazione Municipio della linea 2 della metropolitana di Napoli. Il progetto per la stazione-piazza è un dispositivo aperto, un processo dinamico definito attraverso continui aggiornamenti e precisazioni, «una moltiplicazione straordinaria di suggestioni»⁸⁶ sulla base di quanto emerge dal sottosuolo e che mette



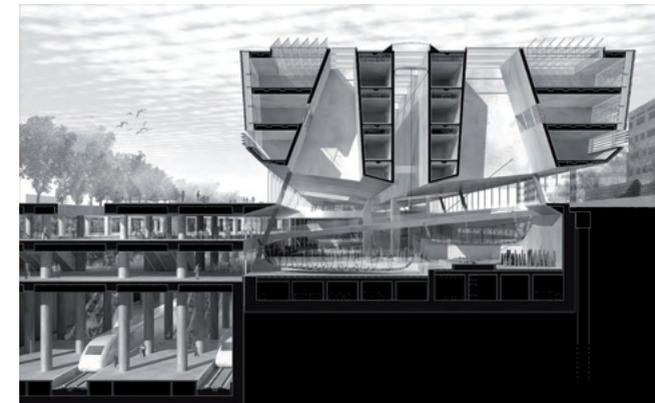
Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto De Moura,
schizzi di progetto della stazione Municipio a Napoli, 2013



Piano atrio della stazione Municipio a Napoli, 2015

fortemente in relazione il progetto della stazione con quello dello spazio pubblico, della valorizzazione delle evidenze archeologiche, delle presenze storiche e delle caratteristiche geomorfologiche della città. A differenza del ruolo che gli viene attribuito all'interno delle stazioni ateniesi, in questo caso l'archeologia viene interpretata come vero e proprio materiale del progetto. Rispetto a una delle ultime scoperte, uno degli strati più profondi della storia urbana, quello della sua fondazione greca, l'architetto Eduardo Souto de Moura afferma infatti: «Abbiamo dovuto cambiare le soluzioni perché ogni giorno sono mutati gli elementi fisici: prima non si era a conoscenza delle strutture greche, ora invece esse rappresentano un tema molto significativo, che dobbiamo rispettare. Fisicamente è presente un altro elemento. Il concetto cambia»⁸⁷, e prosegue «lo penso, ed è un paradigma di come possono essere organizzati i dati archeologici della stazione di Napoli, che i resti antichi e la storia, in questo progetto, non rivestono un ruolo intellettuale o solo di contemplazione: le murature che troviamo le utilizziamo, fin dove possibile come elementi strutturanti del nostro progetto del XXI secolo. Ciò perché Álvaro Siza Vieira difende la continuità dell'architettura; sostiene che l'architettura non sia una strada fatta di cesure nette; pertanto se io devo impostare il progetto per due direzioni di scale, recupero la torre spagnola, come un ginocchio, come un elemento di snodo o di cerniera che serve per appoggiare il solaio e per indicare due direttrici diverse. Non è perciò un elemento da porre in vetrina, ma rappresenta il nostro motivo di articolazione che fa parte del progetto. In tal modo, la storia non è contemplativa ma è operativa»⁸⁸.

Altro campo di riflessione su questo tema è quello affrontato con il concorso internazionale per il nodo di interscambio e parco archeologico Yenikapi a Istanbul, conclusosi nel 2012: il progetto è destinato al sito archeologico venuto alla luce durante i lavori per la costruzione di un tunnel ferroviario sotto lo stretto del Bosforo. Con lo scavo sono riemersi una necropoli neolitica e l'antico porto di Bisanzio, con una trentina di navi perfettamente conservate, per cui uno degli obiettivi principali del concorso è stato quello di progettare uno spazio che interpretasse sinteticamente i temi legati alla mobilità (la stazione dovrà essere il principale nodo di interscambio tra le varie linee della metropolitana della città) e quelli legati alla valorizzazione dell'archeologia. Francesco Cellini, uno dei componenti dei tre gruppi vincitori *ex aequo*, descrive infatti gli spazi del suo progetto come un invito ai cittadini, che usufruiscono quotidianamente dei mezzi di trasporto, a percepire, attraversare, visitare e comprendere le evidenze archeologiche e contestualmente percepire la vitalità della città contemporanea a cui quello strato antico appartiene⁸⁹. Un altro punto di vista sul tema della riverberazione dell'uso riguarda i monumenti e le aree archeologiche che rivivono come luoghi per eventi e manifestazioni culturali, attraverso la predisposizione di allestimenti temporanei.



Francesco Cellini (capogruppo), schizzo e sezione per il concorso del nodo di interscambio e del parco archeologico di Yenikapi a Istanbul, 2012



Manifesto della rassegna Cinema Epico. Sala Renato Nicolini presso Archivio Storico capitolino, Roma, 1977



Massenzio 81, Roma. Archivio storico de «l'Unità», 1981

Sovrastrutturale e transitorio, come viene definito da Andrea Branzi⁹⁰, l'allestimento occupa una nuova centralità nelle trasformazioni urbane, poiché consente anche di esplorare diverse possibilità di durata di un nuovo uso rispetto ad una realtà già costruita.

Nel caso del concorso internazionale di idee del 2005 per la valorizzazione del teatro di Spoleto, emblematicamente intitolato *Teatro (è) città*, il bando richiede di migliorare l'accessibilità al teatro dagli spazi urbani circostanti, di potenziare le funzionalità a fini teatrali e per eventi culturali in genere, di integrare lo spazio del teatro con lo spazio museale, in relazione alla definizione di un nuovo e più organico percorso di visita dell'intero complesso archeologico. Al concorso risulta vincitore il gruppo Francesco Cellini e Maria Margarita Segarra Lagunes con una proposta di piccoli innesti nel quadro della articolata stratificazione sovrapposta ai resti del teatro che decide di conservare come un dato di arricchimento del problema progettuale, rispecchiando la complessa stratificazione della condizione urbana più generale. Nel solco della tradizione del riuso di strutture archeologiche preesistenti, che spesso coinvolge antiche strutture per spettacoli, appare significativo richiamare la sperimentazione sull'effimero sviluppata con l'*Estate Romana*. Questa iniziativa, ideata nel 1977 da Renato Nicolini (assessore alla cultura tra il 1976 ed il 1985 della giunta di Giulio Carlo Argan), si svolge in diverse aree di Roma, e, per l'evento inaugurale, il *Cinema Epico*, vengono allestiti gli spazi della basilica di Massenzio.

La tipologia basilicale romana nasce d'altronde come spazio dello scambio, del confronto e della relazione e attraverso questa iniziativa culturale non si intende che riproporre questi usi, calandoli all'interno di una nuova visione fortemente radicata nella storia della città.

«Le maratone di film, che prolungano l'ingresso alla basilica oltre l'orario normalmente stabilito proseguendo le rassegne fino a tarda notte o per intere giornate, raccontano quindi una lettura temporale dei fenomeni urbani che anticipa sulle archeologie un modo attraverso cui risolvere le disfunzionalità della città rispetto alla società odierna, attiva 24 ore su 24, 7 giorni su 7»⁹¹.

Questo evento, chiamato poi *Magnifico urbano*, ha un successo inaspettato, una durata di nove anni e avvicina le arti all'architettura, l'archeologia alle persone, «riaffermando il carattere non privato della città, attraverso il valore forte dell'uso collettivo di luoghi fortemente simbolici. La sorpresa maggiore è stata la riscoperta dell'area archeologica centrale come luogo dell'accesso universale, non più riservato ad élite privilegiate»⁹².

Traslazione del senso

In una delle ultime lettere che Aldo Rossi scrive a Ezio Bonfanti, Pompei ed Ercolano, gli scavi, i frammenti, i cocci e le ossa vengono descritti come corpi che «hanno raggiunto per un incidente una loro astrazione formale e (un triste contenuto) che le definisce per quanto sono»⁹³. La rovina archeologica trasla e dissocia la fisicità materiale e monca della sua immagine reale dalla sua immagine concettuale, astratta e simbolica. Il suo significato strutturale, costruttivo e insediativo, si rende sempre più chiaro ed evidente seguendo le fasi di quel ritmo intermittente che porta al progressivo abbandono degli elementi secondari dell'architettura. Come scrivono Michel Serres e Bruno Latour, il tempo scorre e filtra⁹⁴, rafforzando, a forza di levare, la stratificazione semantica dell'architettura, nella sua forma di archeologia, e definendo figure che riescono ad attraversare secoli e millenni senza esaurire il loro senso, ma semmai incrementandolo. Il plurivalente senso della rovina, descritto da Mario Manieri Elia come contestuale, storico, strutturale e sistemico, può condurre ad alcune traiettorie del progetto. Una prima coppia di approcci può essere individuato nella comparazione o nel radicamento: nel primo caso la proposta contemporanea entra in relazione con la famiglia tipologica; alla quale appartiene la rovina, per proporre un'idea di progetto come astrazione, appunto, tipologica, nel secondo il progetto tende a definire una sintesi tra i caratteri architettonici spaziali a cui la rovina rimanda e le caratteristiche del luogo, nella sua configurazione più recente.

Un ulteriore approccio attribuisce alle singole rovine valori di identità autonoma, come riflessione sulle caratteristiche interne di architetture complesse, espressione di regole compositive intelligibili e fortemente caratterizzanti, ma anche di strutture ripetute e ripetibili di progetto in progetto, che si innestano di volta in volta in luoghi dalle caratteristiche simili (e in questo passaggio svelano già caratteri di pluralità). Ma il progetto attribuisce all'archeologia anche un valore di molteplicità, valorizzandola come dato materiale che, nell'ambito di uno stesso campo territoriale, si configura come presenza diffusa di molteplici singolarità, uno *sprawl* archeologico con potenzialità sistemiche. Da un lato il progetto rafforza il potenziale ripetibile e multiplo che si riscontra nell'identità dell'architettura, reso ancora più evidente nella sua forma di archeologia, dall'altro il progetto tende a rintracciare dispositivi sintetici e infrastrutturanti capaci di ricondurre la molteplicità dei frammenti a sistemi unitari, inediti e compiuti.

Comparazione e radicamento

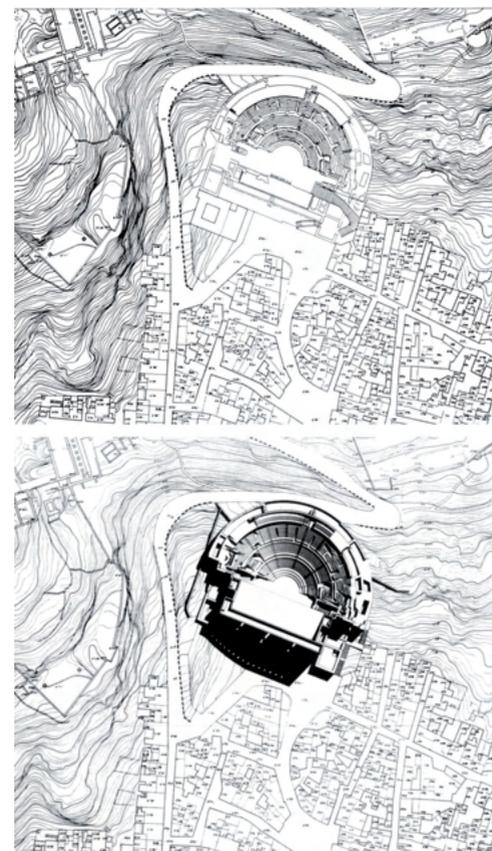
«La comparazione metodica della successione regolare delle differenze crescenti, sarà sempre per noi la guida più sicura per chiarire la questione nei suoi elementi ultimi»⁹⁵, afferma Aldo Rossi ne *L'architettura della città*, all'interno della sua indagine sui diversi metodi per affrontare il problema dello studio della città.

La comparazione, (dal latino *comparatio - onis*, il mettere a confronto) prevede l'accostamento, il confronto e quindi la costruzione di un processo seriale, sviluppato lungo coordinate spazio-temporali molto lontane l'una dall'altra, in cui il progetto si riferisce sempre alla stessa struttura formale e si definisce attraverso operazioni di trasformazione di esempi precedenti, di variazioni dell'identità, riprendendo le parole di Carlos Martí Aris.

Il progetto realizzato da Giorgio Grassi per il restauro e la riabilitazione del teatro romano di Sagunto (Valencia 1985-1992) lavora seguendo questo approccio di comparazione. Di fronte ai resti archeologici della cavea ancorata al pendio collinare e del corpo scenico a stretto contatto con il tessuto costruito dell'insediamento urbano contemporaneo, con il progetto «quello che si vuol far apparire è esclusivamente l'architettura romana, l'architettura romana del teatro di Sagunto oggi. Tutto il resto viene escluso a costo di farlo risultare, come in effetti risulta, un teatro incompleto. Un teatro romano cui mancano dei pezzi, pur di essere in ogni sua parte un'architettura contemporanea»⁹⁶. Per riconfigurare l'originaria unità spaziale attraverso una misurata relazione tra cavea e impianto scenico, il progetto agisce attraverso parziali completamenti delle antiche strutture murarie emergenti⁹⁷.

L'intervento lavora dunque nell'ottica della conformità e della continuità, in relazione, cioè, a qualcosa che esiste già, è già conosciuto, di cui si riconosce la validità, che implica la reiterazione e che si intende richiamare per ribadire l'appartenenza a una famiglia di cui si dichiara la provenienza. Tutto lo sforzo progettuale rispetto all'archeologia è teso a condurre un'indagine sul senso autentico dell'architettura come sua riproposizione: nell'ottica di rispettare i canoni strutturali della sua serie tipologica di appartenenza, attraverso la comparazione del teatro romano con altri teatri della stessa epoca, i frammenti archeologici rinvenuti in loco vengono ricomposti e quasi totalmente completati nell'ottica di ricostituirne un'unità perduta, tutta interna al discorso architettonico.

Il radicamento lavora, invece, come ricerca di nessi tra le relazioni interne all'architettura come rovina e le relazioni esterne che appunto la radicano al luogo nel quale è collocata. Ma, se l'archeologia rappresenta la forma più recente di un'architettura antica, anche il luogo, inteso nella sua configurazione contemporanea, presenta caratteristiche differenti rispetto a quelle che avevano contribuito alla



Giorgio Grassi, pianta prima e dopo la realizzazione del restauro e della riabilitazione del Teatro romano di Sagunto, 1985-1992

definizione dell'architettura nella sua forma originaria. Il progetto che lavora per radicamento cerca soluzioni che di volta in volta mettano in discussione i canoni di approcci precostituiti, per sviluppare interpretazioni e progetti specifici, in stretta relazione con i caratteri del contesto. Riprendendo ancora un'affermazione di Aldo Rossi, «mentre da un lato io nego che si possa in qualche modo razionale stabilire degli interventi legati a delle situazioni locali, dall'altro mi rendo conto che queste situazioni sono poi quelle che caratterizzano gli interventi»⁹⁸.

Numerosi progetti interpretano la traslazione del senso come radicamento, un approccio che può essere ancor più sostanziato attraverso le parole di Peter Zumthor: «spesso ho l'impressione che gli edifici in grado di sviluppare una presenza particolare nel proprio luogo, soggiacciono a una tensione interiore che rinvia oltre, al di là di quel luogo. Essi costituiscono il proprio luogo concreto attraverso il loro mondo. In essi, ciò che deriva dal mondo si è coniugato con ciò che è locale.

Se un progetto attinge esclusivamente al preesistente e alla tradizione, se ripete quello che il suo luogo gli prestabilisce, mi manca il confronto con il mondo, mi manca la presenza del contemporaneo. E viceversa, se un'opera d'architettura riferisce unicamente del corso del mondo e racconta visioni, prescindendo dal coinvolgimento attivo del luogo concreto, sento la mancanza dell'ancoraggio sensuale dell'edificio nel proprio luogo, sento la mancanza del peso specifico di ciò che è locale»⁹⁹.

Identità e molteplicità

Alla voce 'scavo archeologico' del *Dizionario di archeologia* curato da Riccardo Francovich e Daniele Manacorda, Enrico Zanini descrive una sequenza di attività che prevede operazioni di smontaggio e di indagine analitica di una porzione più o meno estesa della stratigrafia naturale e antropica del terreno, finalizzata all'estrazione della maggior quantità possibile di elementi di conoscenza, da mettere a sistema con i dati provenienti da altri sistemi di fonti, con l'obiettivo di generare una nuova domanda storica e nuovi paradigmi interpretativi¹⁰⁰. In stretta analogia con questo processo, il ridisegno dell'architettura antica, volta a svelarne caratteri specifici e principi generalizzabili, sposta in avanti il meccanismo della conoscenza e rivela la forza con cui alcuni edifici continuano a stimolare inattesi sviluppi progettuali, sia in termini di relazioni tra gli spazi interni dell'architettura, sia per quanto riguarda il rapporto tra edifici e sito di insediamento.

Quando arriva a Spalato nel 1757, Robert Adam intuisce che, ad

esempio, studiare le rovine del Palazzo di Diocleziano sarebbe potuto tornare molto utile per la progettazione dell'*Adelphi Terrace* a Londra. E avvia quindi un processo di rilievo inteso come pulizia e riordino, anche in relazione alle mescolanze tra antico e nuovo che nel tempo avevano coinvolto il palazzo, ma anche come rivelazione di una genetica dell'architettura esistente e da proiettare verso ulteriori sviluppi. «I disegni di Adam», scrive Marco Navarra, «rivelano un'attenta trascrizione delle rovine romane accompagnata da un continuo lavoro di rielaborazione»¹⁰¹. La posizione del palazzo e il principio insediativo di adattamento e di reinterpretazione di una topografia che si proietta verso la costa, che presenta forti analogie con il sito inglese, e che contribuisce a definire una struttura composta dalla sovrapposizione di tre livelli a cui se ne aggiunge un altro, ipogeo, con affaccio diretto sul Mar Mediterraneo, vengono riproposte da Robert Adam nella configurazione dell'*Adelphi* verso il Tamigi.

Questa proprietà transizionale dello strumento grafico interpretativo del disegno viene utilizzata anche da Eduardo Souto de Moura e Adriano Pimenta nel progetto per la stazione intermodale di Évora: in questo caso alcuni schizzi introduttivi al progetto rappresentano un progressivo passaggio dal prospetto sezione tipo degli acquedotti romani, che attraversando il territorio ne misurano la topografia, al profilo della stazione. L'architetto replica questo principio insediativo nel progetto del nuovo edificio, affidandogli lo stesso carattere infrastrutturante delle antiche architetture e riconoscendo, di fatto, una analogia tra la conformazione morfologica dei due paesaggi.

Come ricorda Franco Purini, infatti, «Per chi compone architettura la comprensione del sito è fondamentale perché in esso è già potenzialmente iscritta, se si sa leggerla, l'architettura che lo trasformerà in un luogo. Con tale termine si intende il rapporto metamorfico fra tre entità, ovvero il sito, [...] il primo segno insediativo che si è prodotto sul sito stesso, la continua trasformazione di questo elemento, a sua volta messa in relazione con le modificazioni del sito»¹⁰². Sempre a Évora, ma diversi anni prima, anche Álvaro Siza Vieira, nel progettare il sistema infrastrutturale per il nuovo quartiere residenziale Malagueira, immagina un grande elemento lineare sollevato dal suolo con un portico sottostante, che definisce progressivamente attraverso lo schizzo il disegno e il continuo riferimento agli antichi acquedotti di epoca romana.

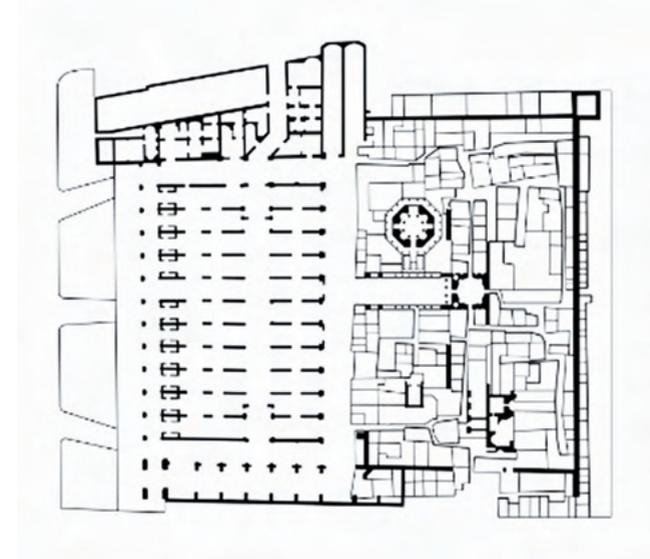
Il confine si fa labile: il disegno estrae dall'archeologia il suo senso strutturale e lo trasla in maniera intermittente, attraverso il progetto, in forme, spazi e tempi differenti, sintetizzando la variabilità e l'eccezionalità di una condizione topografica specifica, ma riportandola ad un campo di riferimenti più generale attraverso la messa in opera, grazie al disegno e al progetto, dei suoi caratteri geomorfologici più profondi. «Queste affinità» scrive Henri Focillon «non hanno per cornice e per

limite il momento. Si sviluppano con ampiezza nel tempo»¹⁰³.

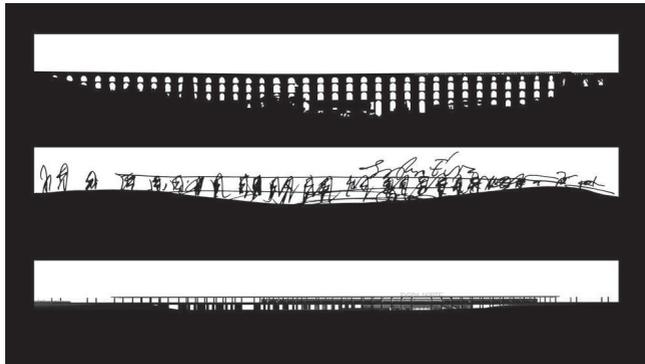
Materializzato in forme archeologiche intermittenti, il concetto di identità dell'architettura, intesa in termini assoluti, può essere invece declinato nel tema dell'identità come processo in continuo divenire, un tema introdotto da Zygmunt Bauman e ripreso da Andreina Ricci¹⁰⁴. Un'identità molteplice che non pretende di racchiudere le sue possibili variazioni all'interno di categorie precostituite, la cui forza generatrice sta proprio nel rendersi disponibile ad una pluralità imprevedibile di configurazioni e che, da presenza puntuale, diventa realtà diffusa che punteggia ambiti insediativi molto estesi.

Dal punto di vista del progetto, scrive Pasquale Miano, «quest'aspetto particolare può confluire nel tema dell'individuazione dei paradigmi di un territorio in rete, nel quale le aree archeologiche giocano un ruolo fondamentale. [...] Nel territorio in rete, dove si stabiliscono connessioni e relazioni multiple, non è tanto importante introdurre una impostazione dimensionale (scala intermedia, area vasta), ma la capacità di ogni azione trasformativa, di ogni progetto, di considerare e interpretare l'intero campo di riferimento»¹⁰⁵.

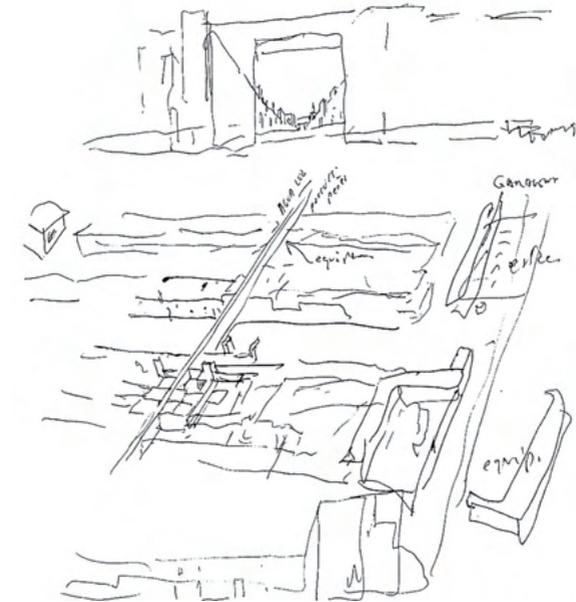
Le riflessioni sulla Magna Grecia in Calabria di Renato Nicolini e Piero Lo Sardo, confluite ne *L'oro della memoria*, riprendono questi temi e descrivono una regione caratterizzata da un sistema molto diffuso di beni culturali, inseparabile però dall'ambiente naturale e da tutto ciò che identifica il territorio calabrese. A confronto con realtà come Paestum, Elea o Cuma, i siti di Sibari, Crotone o Locri possiedono sicuramente un patrimonio monumentale meno rilevante, ma si caratterizzano per un contrappeso composto da una grande ricchezza di testimonianze sul piano urbanistico e topografico. Il progetto per territori archeologici estesi e frammentari consente di sviluppare una riflessione sulla dimensione e sulla densità della modificazione attraverso la possibile individuazione di una struttura trasformativa a maglie larghe composta da interventi transcalari, trasversali e integrati, per topografie della storia inframmezzate da rovine puntuali e isolate. In una condizione complessa come quella calabrese, l'urgenza non è soltanto quella di «ripensare scavi e parchi archeologici; ma progettare un sistema di connessione di queste aree fra di loro, con il sistema museale e soprattutto con il sistema ambientale della Calabria»¹⁰⁶, scrivono infatti Nicolini e Lo Sardo.



Marco Navarra, Montaggio-innesto del disegno di Robert Adam dei frammenti del Palazzo di Diocleziano sulla planimetria dell'Adelphi, 2018



Eduardo Souto De Moura e Adriano Pimenta,
studi di progetto per la nuova stazione di Évora, 2007



Álvaro Siza Vieira, schizzo di progetto
per il nuovo Quartiere Malagueira di Évora, 1992

Nel 2017 Andrea Carandini pubblica *La forza del contesto. Come estrarre dai beni inanimati immersi nel sonno della storia il potenziale capace di risvegliarli?* In questo testo vengono ripresi alcuni temi introdotti nel 2012 da Daniele Manacorda in *Prima lezione di Archeologia* e, in particolare, vengono descritte alcune strategie per indurre un 'risveglio' sul patrimonio culturale sulla base del coinvolgimento di ciò che gli sta intorno, sotto, davanti, dietro, ai lati. Come osservava già Andreina Ricci, non sono infatti i singoli frammenti a determinare la possibilità di reinterpretare singoli luoghi o estesi territori, di cogliere nessi tra permanenza e trasformazione, ma le relazioni tra le singole evidenze attraverso prospettive interscalari, trasversali e integrate.

La costruzione del progetto può essere allora intesa come una ricomposizione di materiali insieme archeologici e urbani, che rende intelligibile l'appartenenza delle singole evidenze antiche e degli incompiuti spazi urbani ad un contesto unico, che ritrova tracce sottili e interrotte, parzialmente conservate o totalmente, apparentemente, perdute, per intesserle con le maglie contemporanee della città.

Yannis Tsiomis individua nella topografia storica quel carattere di operatività capace di indirizzare il disegno di queste relazioni tra spazi che appaiono distanti in termini di tempo, uso e funzione e che orienta la prosecuzione della scrittura della storia di un luogo¹⁰⁷. L'ancoraggio alla topografia storica si inserisce allora nel discorso progettuale sui luoghi dell'archeologia come un dispositivo specifico che consente di disegnare un'armatura, una tessitura di relazioni che, riprendendo le parole di Deleuze, «più che dalle sue parti eterogenee e realmente distinte, è definita dal modo in cui queste ultime diventano inseparabili in virtù di pieghe particolari. [...] Dunque la tessitura non dipende dalle parti in sé, ma dagli strati che ne determinano la coesione: il nuovo statuto dell'oggetto [...] risulta inseparabile dai diversi strati che si dilatano, creando altrettante occasioni di svolta o di ripiegamento»¹⁰⁸. In questo senso la presenza di pieghe e interfacce di contatto tra strati e frammenti consente di radicare la rovina al luogo. Questo radicamento identitario e specifico per ogni luogo si traduce nell'articolazione di sequenze sincroniche di spazi, connesse tra loro da un tempo topologico che ripiega su se stesso le proprie fasi.

Tenendo conto delle due prospettive, egualmente essenziali l'una per l'altra – una puntuale, che riguarda la valorizzazione delle singole preesistenze archeologiche e un'altra orientata all'illustrazione delle molteplici relazioni che intercorrono tra i singoli frammenti – si tratta dunque di progettare trame, pieghe e tessiture, sequenze e percorsi che spieghino ciò che l'archeologia presente nelle città e nei territori consente di leggere e rinnovare.

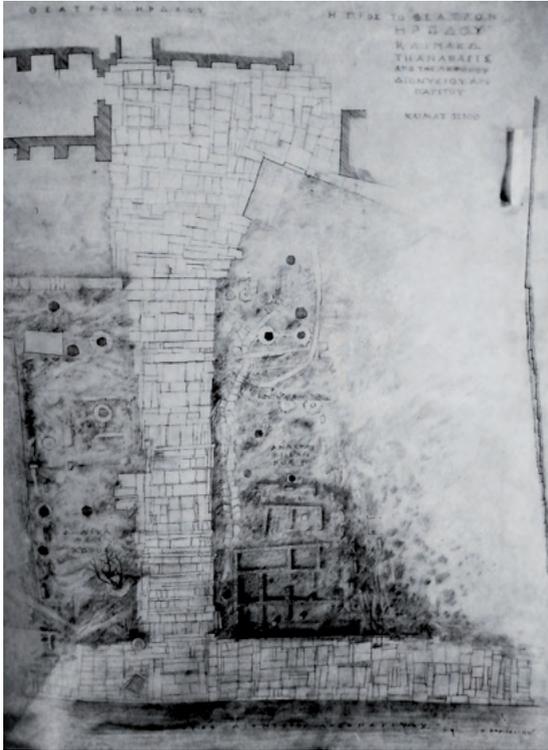
I luoghi dell'archeologia possono allora essere letti come costellazioni storiche eterogenee¹⁰⁹ in cui il progetto di trame articolate e compiute può ri-strutturare, localmente e per successioni, la dimensione frammentaria e dispersa dei singoli elementi innescando un meccanismo di ricomposizione ampia dei tessuti. La nuova trama può dunque lavorare sia per aggregazione di spazi aperti, sia per innesto di nuove architetture nel costruito.

Ad Atene, ad esempio, «quella che si sviluppa tra le rocce dell'Acropoli e lungo le pendici del colle delle Muse è al tempo stesso una grande opera di restauro territoriale, uno straordinario progetto architettonico e un manifesto culturale»¹¹⁰.

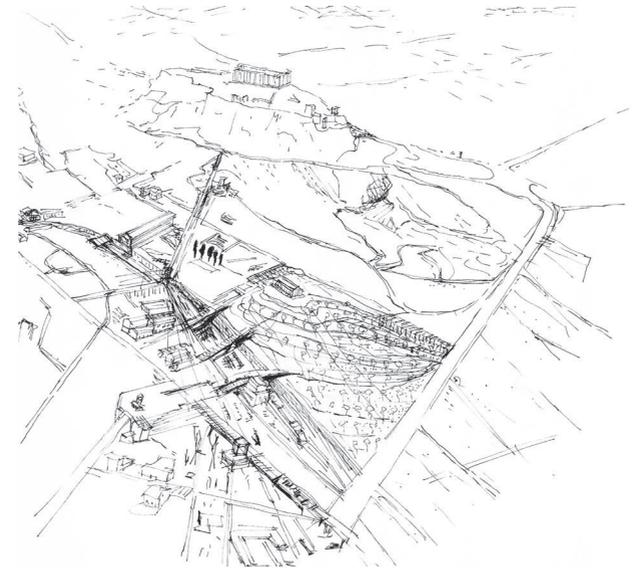
Con l'incarico ricevuto nel 1951 dal Ministero dei Lavori Pubblici, Dimitris Pikionis interpreta la volontà dell'allora Governo ateniese, che intendeva promuovere l'orgoglio nazionale successivamente ai danni arrecati alla città dalla guerra civile del 1945. Il recupero dell'eredità classica viene tradotto nella realizzazione di un progetto di avvolgimento della collina delle Muse con una trama di percorsi che conduce all'Acropoli e valorizza il quadro paesaggistico complessivo dell'intero quadro collinare della città.

Composto da traiettorie fisiche e visive più che dal collegamento di punti fissi, il racconto dinamico che si svolge attraverso lo sviluppo dei percorsi è una narrazione dei differenti tempi della città, attraverso sguardi rivolti verso aperture prospettiche variabili lungo l'itinerario. Pikionis seleziona alberature, antichi tracciati, frammenti marmorei in pietra e in terracotta rinvenuti in loco, per costruire materialmente un montaggio inedito, una topografia narrante fortemente identitaria, attraverso un lavoro artigianale di adattamento alle asperità del terreno e delle rocce alle quali si adegua attraverso un disegno irregolare dei bordi. Riscrivendo l'ascesa all'Acropoli come ri-appropriazione del senso dei luoghi, la sequenza irregolare di spazi e scorci è tenuta insieme dal lastricato che la radica intimamente alla morfologia della collina. La trama si compone di un percorso principale, che termina in un anello distributivo dal quale si diramano alcuni percorsi secondari e che viene ritmicamente intrecciato con terrazze che inquadrano i principali punti di riferimento del paesaggio, dai Propilei al monumento a Filopappo, fino alla città sottostante dove, su un tema analogo, lavora Yannis Tsiomis.

Ribaltando l'idea di 'passeggiata archeologica continua' che gli era stata proposta dai rappresentanti del Ministero della Cultura ellenica che commissionarono l'opera nel 1997, con il progetto per sei aree archeologiche della città di Atene Yannis Tsiomis lavora infatti alla definizione di un sistema di percorsi misti, che attraversano e connettono spazio archeologico e spazio pubblico. «Quello che risulta essere un valore nel nostro approccio (e nel metodo che cerchiamo di applicare) è questo andare e venire tra i due spazi, tra loro diversi, ma tra loro collegati.



Dimitris Pikionis, disegno di progetto per la sistemazione dell'area archeologica dell'Acropoli di Atene, 1957



Yannis Tsiomis, schizzo del progetto urbano per l'agorà di Atene, 2001

La riflessione (e il disegno) per il trattamento dello spazio archeologico permette di riflettere (e di disegnare) la città. Al contrario la riflessione (e il disegno) dello spazio pubblico del quartiere alimenta la riflessione (e il disegno) sullo spazio dell'Agorà¹¹¹. Contro la sistemazione di aree per la fruizione esclusivamente turistica, l'intervento si è concentrato sulla definizione di una trama di ambiti di relazione, caratterizzati da usi differenti, che legano di fatto le aree archeologiche del quartiere Ceramico, dell'Agorà classica, dell'Agorà romana, della salita all'Acropoli, della collina di Filopappo e dell'Olympieion con gli spazi pubblici brulicanti di attività commerciali e artigianali dei quartieri adiacenti, espressione dell'epoca post bizantina e ottomana della città.

La continuità, auspicata in prima istanza esclusivamente per la passeggiata archeologica, diviene invece la caratteristica connotante lo spazio tra aree archeologiche e aree pubbliche, attraverso il progetto di interventi minimi che disegnano percorsi e ampi spazi aperti, aprendo una riflessione sul tema del limite, che viene declinato qui attraverso il disegno di una sequenza di spazi di soglia.

Álvaro Siza Vieira e Roberto Collovà avevano già lavorato su un tema analogo tra il 1984 e il 1997, nel progetto di recupero per il centro storico di Salemi, programmato in relazione ai gravi danni causati dal terremoto del 1968. Un sistema di interventi puntuali, mirati e specifici rispetto a singoli nodi strategici, costruiscono la base di un progetto urbano unitario che coinvolge l'estensione dell'intero centro storico della cittadina siciliana di origine araba. Ad essere riprogettata è una nuova trama di connessioni che trova nella strada principale di risalita verso la parte alta della città la sua traccia portante: vengono ridefinite le connessioni tra gli stretti tornanti e le strade secondarie, spesso collocate a quote differenti, ridisegnati i rapporti tra le strade e gli ingressi alle abitazioni private, anche qui attraverso soglie che raccordano differenti dislivelli, riconfigurate le relazioni tra Piazza Alicia, la parte terminale del percorso principale e i resti delle antiche strutture della Chiesa Madre. Rispetto a questo ultimo punto strategico, il progetto lavora sui sovvertimenti spaziali causati dal terremoto che hanno trasformato le relazioni reciproche tra la piazza e la chiesa facendoli confluire l'uno nell'altro. Il recupero della chiesa avviene per sottrazione, attraverso l'eliminazione di alcune superfetazioni che insistevano sulle strutture dell'abside e attraverso una ripavimentazione dell'aula, il cui spazio originariamente interno viene proiettato verso lo spazio, non più unico esterno, della piazza che estendendosi oltre l'originario recinto sacro, trova poi nella parete absidale della chiesa, una sua nuova quinta verso il paesaggio.

Su una trama che ricomponi i diversi livelli di lettura e i diversi livelli altimetrici di una piazza lavora invece il gruppo b720 Arquitectos tra il 2005 e il 2007. Il progetto per la sistemazione di Piazza del Torico, a Teruel, lavora su una stratigrafia composta da tre livelli in elevato: il soffitto dei portici che fasciano la piazza triangolare, il piano di calpestio

di questa porzione di suolo urbano, compresi i marciapiedi di base dei portici, la tessitura dei percorsi che collegano tra loro le due antiche cisterne ipogee.

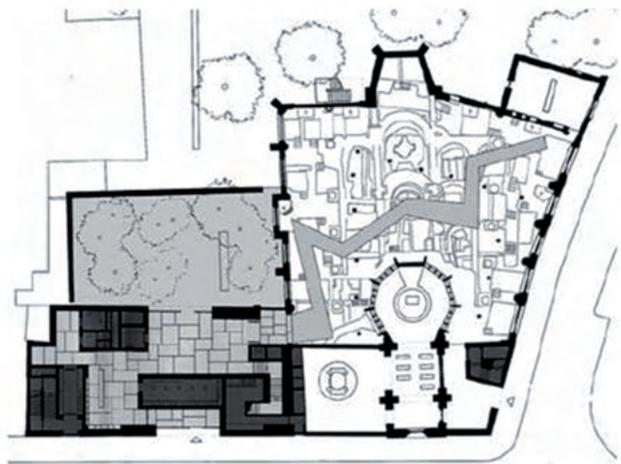
Attraverso due nuovi punti di connessione alto-basso si raggiunge il livello interrato della piazza che ospita un museo concepito come un percorso a spessore variabile di relazione tra le due cisterne Somero e Fondero, riutilizzate come spazi per esibizioni.

Sul progetto come rapporto tra strati fisici e sequenze temporali della città si inserisce anche l'intervento realizzato da Juan Navarro Baldeweg tra il 1989 e il 1995 per la costruzione della nuova sede della Presidenza e di quattro Assessorati della Giunta dell'Estremadura. L'edificio si trova tra il tessuto storico di Merida e la riva del fiume Gaudiana e lavora come porta della città, protezione di rovine romane, nuovo fronte urbano e centro civico. Ponendosi parallelamente alla riva, l'edificio concorre a definire un preciso rapporto tra città e fiume, in continuità con le antiche fortificazioni e con il vicino ponte romano.

La forma lineare radica intimamente l'architettura alla morfologia del luogo e la presenza delle rovine romane ai piedi dell'edificio porta alla definizione di una sorta di vuoto basamentale, che sospende e contribuisce ad alleggerire la massa compatta superiore, creando una duplice condizione di reciprocità: da una lato l'intero corpo architettonico diventa protezione dei ruderi, dall'altro l'archeologia sembra sorreggere la costruzione che riassume, «con la sua geometria, le tensioni che emergono dal suolo»¹¹².

Anche il Kolumba Museum, progettato da Peter Zumthor tra il 1997 e il 2007 a Colonia, viene definito nella sua volumetria generale e nella sua spazialità interna a partire da ciò che permane sul suolo. Il piano terra è caratterizzato infatti dalla presenza delle rovine di una struttura precedente sulle cui murature vengono intessute le nuove. Il museo dell'Arcidiocesi di Colonia, riprende infatti il profilo dell'originario sedime della chiesa e reinterpretata anche il carattere di riferimento urbano che possedeva l'antico edificio. Con l'obiettivo di inserirsi in un luogo stratificato ed entrare a far parte del contesto circostante fortemente costruito¹¹³, il nuovo edificio, come un'architettura fortificata che domina la città, protegge il suo duplice contenuto interno: al piano terra i resti archeologici di epoca tardo romana, franca e poi romanica, ai piani superiori i tesori museali diocesani.

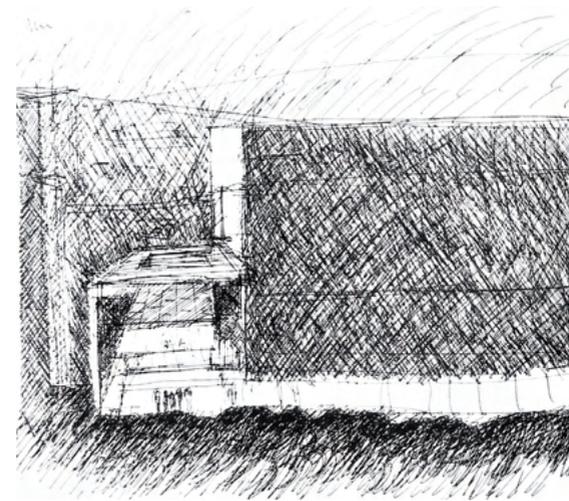
L'insieme dei materiali preesistenti rappresenta una sorta di stadio originario al quale il nuovo progetto si ancora. Esternamente il volume appare fortemente compatto, mentre all'interno è contenuto uno spazio molto articolato composto, al piano terra, da una serie di ambienti di servizio, da un ampio vaso libero in corrispondenza dei resti archeologici, da una passerella che ne consente l'osservazione, e da una diffusa presenza di esili, quasi effimeri, pilastri che sorreggono i livelli superiori che ospitano gli ambienti museali.



Peter Zumthor, pianta del Museo di Kolumba a Colonia, 2007



Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati, schizzo di progetto del Museo di Santa Giulia - Domus di Ortaglia a Brescia, 2003



Vincenzo Latina, schizzo di progetto del padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa, 2010

Il tema dell'innesto volumetrico che si caratterizza come una continuazione nello sviluppo di una trama costruita preesistente è quello sviluppato anche nel progetto di musealizzazione delle *Domus* di Ortaglia a Brescia. Dopo il rinvenimento delle *Domus* romane negli orti del complesso monastico di Santa Giulia, Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati hanno lavorato, tra il 2001 e il 2003, all'accessibilità e alla protezione delle evidenze archeologiche, oltre che alla loro connessione con gli spazi museali contenuti all'interno del monastero.

Il volume aggiunto si configura come una nuova stratificazione del tessuto antico della città e la sua geometria essenziale consente di distinguere questo innesto contemporaneo dalla volumetria complessiva e più articolata del monastero al quale si affianca. Il punto di contatto tra antico e nuovo è costituito da una fenditura, mentre la copertura presenta un manto erboso in cui sono ripresi i tratti planimetrici delle *Domus* rinvenute sul suolo corrispondente. All'interno, invece, le pareti sono rivestite in acciaio scuro, quasi ad annullare la presenza dell'involucro e a far convergere tutta l'attenzione verso il contenuto archeologico. In questa sorta di camera oscura, una grande superficie vetrata consente il controllo reciproco tra spazio interno e spazio esterno confermando la caratteristica generale del nuovo innesto di costituirsi esso stesso come un elemento modulare, una maglia singola di una più ampia trama di connessioni¹¹⁴.

Un'architettura che si innesta nel costruito e che chiarisce ulteriormente il tema dell'ancoraggio alla topografia storica è quella del nuovo padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa, progettato da Vincenzo Latina sull'isola di Ortigia. Intorno agli anni sessanta, durante gli scavi compiuti lungo via Minerva per la realizzazione di un edificio comunale, furono portate alla luce alcune strutture di un tempio ionico dedicato ad Artemide, di alcune capanne della tarda età del bronzo, un altare sacrificale, un tracciato viario antico e la cripta della chiesa di San Sebastianello. Al livello ipogeo degli scavi, che proseguivano anche al di sotto della nuova costruzione, si accedeva attraverso una scala interna all'edificio comunale, poco fruibile. Inoltre la cortina, opposta al prospetto laterale della cattedrale di Siracusa, possedeva un vero e proprio squarcio in corrispondenza dello scavo.

All'interno di questo contesto monumentale, il padiglione affronta, con la sua articolata volumetria composta da «due monoliti galleggianti, sospesi rispetto al suolo»¹¹⁵, alcuni punti cruciali: rispetto alla ferita urbana preesistente viene restituita una continuità alla cortina su via Minerva, viene definito un fronte architettonico preciso sul retrostante giardino di Artemide, a sua volta oggetto di recupero; lo spazio archeologico viene collegato con gli spazi di distribuzione dell'edificio comunale attraverso una piega del piano di copertura, mentre alla quota del suolo urbano circostante, viene ridisegnato un sistema continuo di attraversamenti

pedonali pubblici. Il padiglione, infatti, se da un lato si affianca al suddetto edificio comunale, dall'altro si discosta da quello opposto, creando una sorta di fenditura che consente di accedere liberamente, ma con una forte tensione spaziale, allo spazio del giardino retrostante. Al suo interno, con un sistema di scale e rampe, viene consentito il raggiungimento del livello ipogeo e quindi la connessione con l'area degli scavi archeologici. Un ulteriore elemento di ancoraggio al tessuto stratificato in cui si inserisce il padiglione è costituito da una incisione che interrompe la continuità del prospetto su via Minerva e che consente di inquadrare la colonna del tempio dorico di Atena incastonata nel sistema murario della cattedrale, posta sul lato opposto della strada.

Scardinamento dei recinti

Lo scavo archeologico produce superfici urbane e territoriali ferite e incise. Luogo di discontinuità fisica e di interruzione, il bordo delle aree che queste operazioni definiscono, già frequentemente caratterizzato da dislivelli che segnano distanze tra strati e tempi differenti, viene poi ulteriormente marcato dalla presenza di recinti che separano aree contigue e attribuiscono usi differenti a spazi limitrofi.

Come scrive Andreina Ricci, «i recinti che perimetrano oggi aree esclusive del passato, come frontiere che in tempo di guerra si prova a spostare sempre più avanti con azioni di forza, militari, potrebbero diventare dei limiti frastagliati, che si riconfigurano da un progetto ad un altro, improntati, come avviene in tempo di pace, alla negoziazione, alle relazioni giuridiche, politiche, diplomatiche, e anche – soprattutto – al dialogo con i vicini, allo scambio, alla conversazione»¹¹⁶. Ragionare sul ribaltamento del concetto di esclusività che il recinto attribuisce all'area archeologica significa riflettere sul tema del limite che la isola, ma potenzialmente la connette allo spazio circostante, e che definisce uno spazio di transizione, una soglia intermedia. Attraverso un allontanamento dei resti del passato da una visione che li propone unicamente come un 'precedente estetico', i luoghi dell'archeologia possono essere considerati come spazi che rinnovano lo svolgersi del presente. In questo senso il recinto può essere ridefinito come un ambito che consente il passaggio dall'eccezionalità del monumento alla normalizzazione della storia attraverso connessioni che scardinano la separazione per sviluppare invece spazi del dialogo e del confronto reciproco attraverso intrecciate sequenze di transizione.

Come scrive Antonio Tejedor Cabrera, infatti, «Reintegrare il sito alla vita attribuendo continuità di uso tra la città archeologica e la città abitata, è la migliore maniera per conservare la prima e dinamizzare la seconda»¹¹⁷.



Rafael Moneo, vista dall'alto del Museo del teatro romano di Cartagena, 2007

Attraverso l'articolazione dello spazio interno di questo nuovo corpo architettonico si superano circa venti metri di dislivello giungendo alla quota della cripta della chiesa in collina, attraverso la quale si giunge poi alla cavea del teatro. Qui un nuovo muro avvolge la summa cavea, come a precisarne la forma, ed è a sua volta integrato nella trama di percorsi che collegano ulteriormente l'area al Parco terrazzato della Cornisa e alla collina retrostante.

Il museo archeologico realizzato da Radionika arhitekture a Vid, in Croazia, sviluppa il tema della connessione a scala urbana, ma lo declina attraverso il progetto di un'architettura compatta per la valorizzazione di un tempio di epoca romana disposto su diverse quote urbane. Tra il 1995 e il 1996 furono rinvenute le strutture di un tempio dedicato ad Augusto e un gran numero di statue di marmo appartenenti all'antica città romana di Narona (I sec. a.C.) in una porzione di territorio posto tra il fiume Narenta e i limitrofi terreni alluvionali terrazzati del territorio di Metković. In seguito alla scoperta si scelse di conservare tutti i materiali rinvenuti, da quelli alla scala architettonica fino ai reperti più minuti, realizzando il primo museo archeologico in situ della Croazia, inaugurato nel 2007.

Il nuovo edificio si colloca dunque sui resti archeologici del tempio, tra la piazza pubblica e il paesaggio collinare degradante, risolvendone il salto di quota e andando a interpretarne il particolare andamento orografico. Il museo si configura infatti come una composizione volumetrica di due prismi sovrapposti, di cui quello posizionato più in alto è lievemente sfalsato verso l'interno. In questo modo, mentre all'interno viene configurato un ampio vuoto articolato su vari livelli che consente di sottolineare il meccanismo insediativo del tempio, all'esterno vengono definite due terrazze, una intermedia sulla copertura del primo volume e una terminale, estremamente panoramica, sulla copertura del secondo. Il prospetto del museo verso la piazza si caratterizza proprio per la presenza delle scale di collegamento tra i vari livelli dell'edificio, denotandone in maniera esplicita il ruolo di architettura della connessione fra parti di città, attraverso una serie di spazi pubblici liberamente percorribili.

Anche il museo archeologico di Vukovar, ancora in Croazia e realizzato dallo stesso gruppo Radionika arhitektura, è stato concepito come una connessione che consente di colmare la distanza tra parti di paesaggio diverse, per la valorizzazione di antiche strutture sviluppatesi tra il 3000 e il 2200 a.C. su un'altura vicina al Danubio.

L'architettura del nuovo museo, completato nel 2013, si sviluppa lungo questa topografia collinare, collegando, attraverso la sua articolazione, la parte a valle con quella a monte dell'altura, con una costruzione quasi completamente scavata nel pendio. Il tragitto di risalita verso il sito archeologico può essere compiuto all'interno dell'edificio

oppure lo si può percorrere in copertura. Il museo infatti è concepito come un edificio rampa e le aree espositive interne sono articolate lungo una sequenza di terrazze che, adattandosi gradualmente alla topografia, contribuiscono a valorizzare la morfologia naturale del luogo e, allo stesso tempo, a chiarire le ragioni strategiche di posizionamento, legate a questioni di sicurezza e controllo del territorio circostante, dell'antico insediamento.

Come anticipato rispetto al progetto di Mario Manieri Elia per Largo Argentina a Roma, lo scardinamento del recinto può svilupparsi anche come connessione puntuale sul bordo del sito, senza estendersi alla scala urbana, ma risolvendo questioni specifiche legate all'accessibilità e all'accoglienza all'area archeologica. L'area sacra di Largo Argentina a Roma costituisce un frammento antico immerso all'interno del più ampio contesto del Campo Marzio e compreso tra il teatro di Pompeo e il teatro e la Crypta Balbi. L'area si presenta come una porzione urbana autonoma, isolata rispetto agli spazi pubblici circostanti a causa della viabilità che la circonda su tutti e quattro i suoi bordi; al suo interno, oltre ai resti della torre del Cesario e alla ricostruzione della torre del Papito con il portico di ingresso, spiccano le evidenze di quattro templi. La proposta che Mario Manieri Elia sviluppa tra il 1984 e il 1985 riflette sull'identità complessiva e specifica del sito costruendo un margine permeabile e, nella consolidata tradizione urbana romana, prevede l'innesto di una nuova scala lungo via San Nicola de' Cesarini, per superare il dislivello tra la quota della città contemporanea e quella della città archeologica, sul lato opposto al Teatro Argentina. Mario Manieri Elia descrive così la strategia di progetto: «L'intenzione è quella di incrociare apertamente il limite antico e il suo carattere di fronte monumentale destinato ad imporre soggezione e senso di iniziazione, con il limite moderno funzionante piuttosto da invito e da collegamento fisico e psicologico. Le due strutture, divaricate nel significato eppure identiche nel ruolo funzionale, sono poste in stretta dialettica a reagire tra loro: a contraddirsi o a integrarsi, con effetti non del tutto prevedibili»¹²¹. Ulteriori connessioni con il contesto sono quelle previste, al livello ipogeo, con il Teatro di Balbo, attraverso un passaggio sotto la via Florida e con il Teatro Argentina passando sotto la via del Teatro Argentina.

Il progetto per il restauro e la sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano a Roma, elaborato da Luigi Franciosini e Riccardo d'Aquino tra il 2000 e il 2007, sviluppa ulteriormente il tema dello scardinamento del recinto come connessione sul bordo reinterpretando il carattere di edificio di relazione degli antichi mercati. Il progetto nasce a seguito delle campagne di scavo condotte nell'area tra gli anni ottanta e novanta. Per la sua particolare configurazione morfologica e tipologica articolata su sei quote differenti, questo complesso archeologico costituisce un importante episodio architettonico

dal carattere fortemente urbano. In questo senso il progetto si è posto come primo obiettivo quello di riaffermare il carattere della continuità relazionale e spaziale tra la via Biberatica, spina portante dell'edificio dal punto di vista della sua impostazione morfologico funzionale originaria e tutt'ora valido asse connettivo, e il suo contesto circostante. La strategia di valorizzazione generale ha previsto un quadro di interventi di sistemazione del parterre archeologico e di abbattimento delle barriere architettoniche per consentire il più alto grado possibile di accessibilità al complesso archeologico con soluzioni dal carattere unitario. In particolare, il progetto ha insistito sull'attualità del carattere di collegamento urbano della via Biberatica attraverso la creazione di due ingressi posti alle due estremità del percorso e tali da collegare il complesso con via IV novembre a ovest e via della Salita del Grillo a nord-est, reinserendolo in una più complessiva e compiuta trama di percorsi urbani¹²².

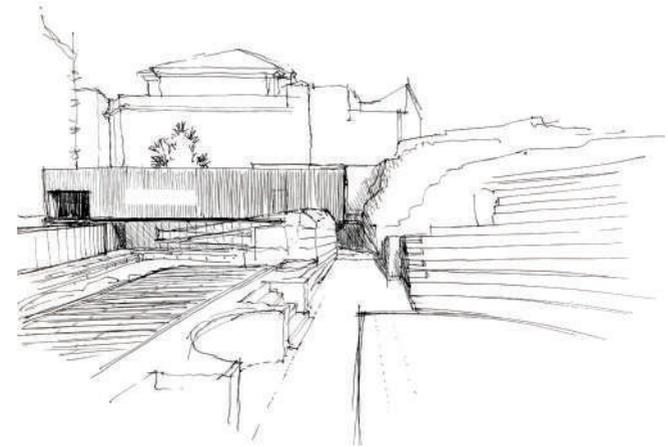
A Malaga, invece, l'intervento di Antonio Tejedor Cabrera e Mercedes Linares Gómez Del Pulgar per il Centro visitatori del teatro romano (2004-2009) contribuisce a ridisegnare il bordo del sito archeologico attraverso l'introduzione di una serie di dispositivi per l'accessibilità e l'accoglienza. Il teatro romano di Malaga si trova ai piedi della collina della Alcazaba su calle Alcazabilla, in un contesto urbano denso di episodi architettonici di rilievo, come la stessa Alcazaba, fortezza medioevale di coronamento della collina. Successivamente all'intervento di restauro archeologico, avvenuto tra il 1995 e il 2005, il progetto ha lavorato all'integrazione delle strutture teatrali all'interno dello spazio urbano, attraverso la ri-definizione del bordo del sito archeologico con l'introduzione di percorsi e di un piccolo centro visitatori.

L'analisi del particolarissimo 'paesaggio verticale'¹²³ composto dal teatro a valle e dalla fortezza medioevale in cima alla collina, ha determinato la localizzazione del padiglione di ingresso all'area archeologica in una posizione laterale, di mediazione tra l'invaso del teatro e la grande volumetria del limitrofo cinema Albéniz. Posto ortogonalmente a calle Alcazabilla, il piccolo edificio, un volume astratto e leggero (grazie al ridotto numero di appoggi al suolo e alla facciata vetrata serigrafata con la *Lex Flavia Malacitana*), quasi sospeso sul piano ribassato degli scavi, consente l'accessibilità al sito, configurandosi come porta attrattiva, superamento del recinto e ingresso all'area archeologica.

La continuità tra spazio archeologico e spazio urbano, attraverso la messa in atto del dispositivo dello scardinamento dei recinti, può tradursi anche nel progetto di nuove coperture di protezione degli scavi intese come ragionamenti di reinterpretazione del suolo urbano. In questa prospettiva, la consolidata operazione di tutela dell'archeologia mediante l'innesto di piani di copertura non assume i caratteri di una mera operazione conservativa, ma si configura come la predisposizione di una superficie di continuità che risarcisce la città della ferita inferta



Mario Manieri Elia, schizzo per la proposta di sistemazione dell'area sacra di Largo Argentina a Roma, 1985



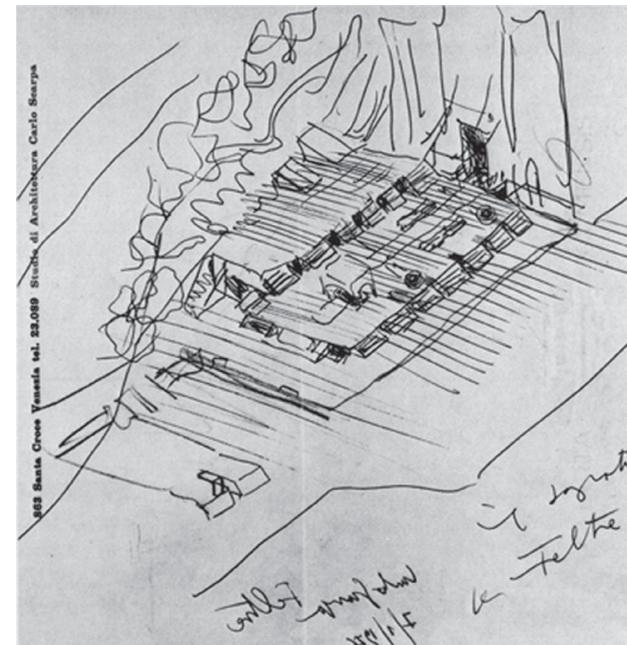
Antonio Tejedor Cabrera, Mercedes Linares Gomez Del Pulgar, schizzo del Centro visitatori del teatro romano di Malaga, 2009

al suolo urbano attraverso le operazioni di scavo. In questa ottica non avviene un appiattimento della complessità aggiunta alla città dalla presenza dell'area archeologica, ma si attua una modalità progettuale integrata, come può risultare evidente, ad esempio, nella proposta di Carlo Scarpa per la valorizzazione degli scavi di piazza Duomo a Feltre.

Al termine delle indagini archeologiche avvenute tra il 1970 e il 1973, venne infatti affidato a Carlo Scarpa il progetto per la copertura delle strutture rinvenute. Dalle indagini preliminari emerse una articolata stratigrafia che portò alla luce una strada romana, alcune abitazioni e botteghe, resti di strutture altomedioevali e un grande battistero tardo antico a pianta circolare che dava conferma della continuità d'uso di quella specifica parte urbana.

L'obiettivo principale del progetto è di garantire contestualmente la protezione delle delicate evidenze archeologiche e la prosecuzione dell'uso del sagrato della chiesa, soprattutto in occasione delle feste religiose e delle processioni. Con la sua proposta Carlo Scarpa vuole conservare la visuale continua tra la piazza e via Roma, principale accesso alla chiesa, dal punto di vista della relazione tra il nuovo piano di copertura praticabile e la 'cripta', ma anche garantire l'assenza di punti di appoggio sul suolo archeologico e la presenza dell'illuminazione naturale. La soluzione progettuale, scelta come definitiva dopo lo sviluppo di una serie preliminare di ipotesi, prevede un solaio di copertura piano in continuità con la quota della piazza e l'assenza di punti di appoggio all'interno dell'area di scavo, grazie alla previsione di travi a capriata rovescia che, pur avvicinandosi molto ai ruderi, per l'altezza degli elementi strutturali consentivano di tralasciare l'intero scavo. Una superficie semitrasparente posizionata nell'intervallo tra le travi consente alla luce naturale di filtrare direttamente all'interno della cripta archeologica¹²⁴.

La validità del tema viene confermata anche dall'intervento di Toni Gironès Saderra, per il restauro e la protezione degli scavi archeologici del Parco La Fornaca di Villassar de Dalt a Barcellona. L'esistenza della fornace viene documentata già nel 1945, ma solo nel 1985 i tre forni industriali romani (funzionanti tra il I e il II secolo d.C.) per la cottura di recipienti in ceramica di grandi dimensioni, vengono ufficialmente inclusi nel Catalogo del Patrimonio del Comune di Villassar de Dalt che ne promuove, nel 2002, un intervento di restauro e valorizzazione integrato con le condizioni topografiche del paesaggio circostante, già parco industriale. L'obiettivo era di assicurare un doppio percorso di progressiva conoscenza dei resti archeologici: da un lato la possibilità di osservarli dall'esterno, per i visitatori del parco che non intendono approfondire la visita al sito, dall'altro lato un intervento di sistemazione dell'area per coloro i quali vogliono effettuare una visita mirata ai forni romani. Il progetto Toni Gironès Saderra avvolge lo scavo archeologico attraverso una composizione eterogenea e sintetica di muri a secco:



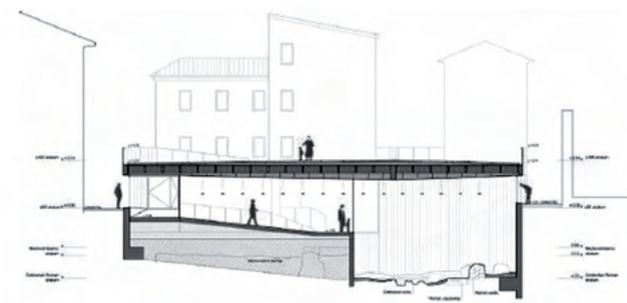
Carlo Scarpa, schizzo per la proposta di copertura degli scavi di piazza Duomo a Feltre, 1973

uno semi circolare, che riprende la forma dei forni e li separa dal terreno circostante, e un altro, un alto muro rettilineo, che costituisce la facciata dello scavo, in corrispondenza del quale è posto l'ingresso. La copertura invece è una grande terrazza panoramica in continuità con la quota superiore di via Matarò: tre aperture circolari vetrate di dimensioni differenti, posizionate esattamente in corrispondenza dei forni sottostanti, consentono di osservarli dall'alto e assicurano un'illuminazione naturale specifica, che li inquadra come in una studiata scena teatrale, all'interno del buio scavo del livello semi ipogeo¹²⁵.

Sullo stesso tema, ma all'interno di un contesto urbano molto più densamente costruito, lavora invece il progetto di Sergio Sebastián Franco, per la sistemazione dell'area archeologica di Daroca, a Saragozza (2007-2012). Qui, dal 2004 era iniziata una campagna di scavo che aveva portato al rinvenimento di circa 2000 anni di stratificazione in una piccola porzione di spazio urbano concentrata all'interno del centro storico. Nel 2007 viene bandito un Concorso di idee per promuovere la formulazione di ipotesi di valorizzazione delle strutture rinvenute attraverso la previsione di una serie di spazi utili alla fruizione pubblica del sito archeologico. Il luogo dell'intervento è compreso tra due piccole strade del centro storico parallele tra loro, la strada Hospital e la strada Maestro Mingote, una posta due metri sopra l'altra. Questi antichi tracciati di collegamento tra la parte a monte e la parte a valle della cittadina, successivamente riutilizzati come canali drenanti delle acque del fiume Rio Jiloca, conservano nella loro conformazione la storia delle loro trasformazioni. Otto metri sotto la strada Maestro Mingote sono stati rinvenuti resti romani, celtiberici e medioevali. Il progetto di Sergio Sebastián Franco, vincitore del Concorso, lavora sul suolo di Daroca piegandolo per proteggere, con una grande copertura, la sua parte ipogea più antica e configurando una nuova piazza pubblica al di sopra di essa. Nell'innalzarsi, il suolo definisce, in continuità con quelli esistenti, due fronti che si affacciano sui percorsi della città storica e che sono definiti da un rivestimento in acciaio e da grandi pareti vetrate che consentono di cogliere con un unico sguardo, spazio archeologico e città circostante.

Radicalamento alla sottostruttura

La sottostruttura della rovina viene qui intesa come la *scriptio inferior* di un palinsesto (pagina manoscritta, rotolo di pergamena o libro, che è stata scritta, cancellata e scritta nuovamente, dal greco *πάλιν + ψηστός, pάλinpsestòs*, letteralmente 'raschiato' di nuovo), rimossa mediante lavaggio o raschiatura e sostituita con un'altra, la *scriptio superior*, disposta nello stesso senso o



Sergio Sebastián Franco, sezione della sistemazione dell'area archeologica di Daroca, 2012



Giovanni Battista Piranesi, Carceri d'invenzione,
tav. II – L'uomo sulla roccia, 1745-1750



Giorgio De Chirico, Interno metafisico, 1926

in senso trasversale rispetto alla prima. Con il passare del tempo i labili resti dello scritto precedente riaffiorano abbastanza da permettere agli studiosi di decifrare il testo antico, la 'sottoscrittura'.

L'architettura in rovina, che si conserva nel tempo, che si trasforma in archeologia, mantiene decifrabile la sua sottostruttura (impianto tipologico, geometria d'insieme, scheletro portante), come una sottoscrittura che in maniera intermittente emerge dal suo stato di apparente consumo, usura e illeggibilità.

Il lavoro di trasformazione che lo scorrere del tempo opera sull'edificio, attribuendogli una configurazione diversa rispetto a quella originale eppure originale anch'essa, consente di penetrarvi all'interno, invita a guardare nell'organismo architettonico come in un corpo tagliato da un bisturi. «Il manufatto in questi casi fa vedere, insieme alla sua rovina, tutta la sua virtualità come architettura (la virtualità recuperata del suo progetto). Virtualità che si esprime non solo per come avrebbe potuto essere rispetto ai suoi problemi originali (il problema come sistema di scelte), ma anche rispetto a come potrebbe essere di nuovo, messo di fronte a nuovi problemi, a nuove opportunità»¹²⁶.

Messa in relazione con la città, la sottostruttura che viene svelata, indagata dall'interno, manifesta i suoi ampi gradi di adattamento alle caratteristiche ibride dello spazio urbano in trasformazione nel quale, ad esempio, le categorie di interno ed esterno, aperto e chiuso non sono più in grado di soddisfare una chiara interpretazione di luoghi urbani contemporanei completamente modificati.

All'interno di un quadro di regole spaziali sovvertite, la rovina è un'opera aperta, un'«opera in movimento in cui il negare che vi sia una sola esperienza privilegiata non implica il caos delle relazioni, ma la regola che permette l'organizzarsi delle relazioni»¹²⁷, come scrive Umberto Eco.

È con questa prospettiva che Marguerite Yourcenar osserva le rovine disegnate da Giovanni Battista Piranesi: «la volta cadente che favorisce l'intrusione della luce, il tunnel di sale nere che si apre alla fine su uno squarcio di cielo, il plinto in equilibrio instabile che sembra stia per cadere, il grande ritmo spezzato degli acquedotti e dei colonnati, i templi e le basiliche aperti e come rivoltati dalle depredazioni del tempo e da quelle degli uomini, di modo che l'interno è diventato a sua volta un esterno, invaso da ogni parte dallo spazio come un bastimento d'acqua. In Piranesi si stabilisce un equilibrio di vasi comunicanti [...]»¹²⁸. In questo senso, Franco Purini ribadisce come, nelle Carceri, la costruzione non sia data dall'assenza di spazio, ma da un'apertura verso l'infinito¹²⁹ che consente di creare una connessione di spazi. Connessione che rimanda, tra le altre, all'interpretazione elaborata da Giovanni Battista Nolli per gli spazi urbani di una Roma settecentesca e confluita nell'elaborazione della Nuova Pianta di Roma (1748) in cui le architetture della città assunsero un senso nuovo in relazione ad una inedita contaminazione di spazi privati e di spazi pubblici.

In questa ottica, la strategia progettuale del radicamento alla sottostruttura della rovina interpreta in termini critici la preesistenza con interventi che tendo-

no a chiarire e a valorizzare l'impianto antico. Lavorano in questo modo alcuni interventi che interpretano le caratteristiche volumetriche o geometriche delle evidenze archeologiche, e le ripropongono in situ con l'inserimento di una nuova architettura esattamente al di sopra dei resti archeologici.

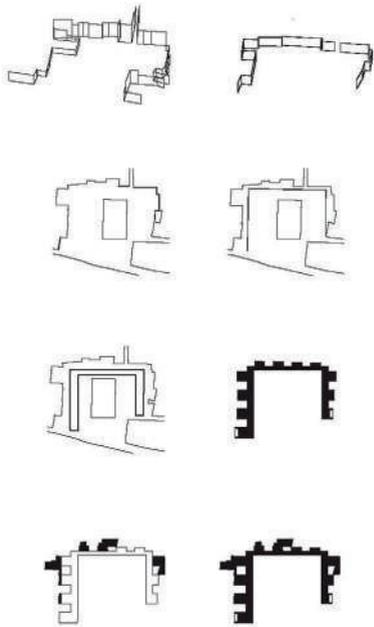
Altri progetti reinterpretano invece i caratteri distributivi e gli elementi costitutivi dell'architettura e si traducono in una serie di nuovi interventi puntuali, coerenti tra loro, e volti a definire un lavoro di innesto più minuto.

Altri progetti ancora non intervengono direttamente sulla rovina, ma ne interpretano le caratteristiche per riproporle in chiave contemporanea in quelle di nuovi edifici di supporto al sito archeologico, traslati rispetto al sito stesso, per poi integrarle con quelle morfologico topografiche del contesto paesaggistico in cui si insediano.

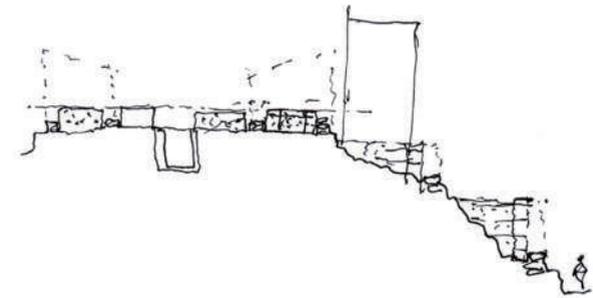
Si potrebbe quindi dire che interpretare l'antico, il frammentario, l'incompleto, come opera aperta alla variazione, al dinamismo immaginativo e progettuale, sia paragonabile all'osservazione che fa Umberto Eco rispetto alla composizione di un quadro di Pollock, per cui «è come guardare segni disordinati, contorni disintegrati, configurazioni esplose cercando nuove relazioni instaurabili e tuttavia, il gesto originale, fissato nel tempo, ci orienta in direzioni date»¹³⁰.

Per l'intervento di riqualificazione dell'area del Tempio di Diana a Mérida, ad esempio, Josè Maria Sanchez Garcia lavora mettendo a sistema le tracce materiali esistenti, la configurazione originaria delle rovine e le condizioni contemporanee di questo invaso urbano. Nonostante l'antica centralità di questo sito, sede di uno dei due fori di età romana di cui era dotata la città, la sua condizione precedente alla costruzione del centro culturale era quella di uno spazio urbano incompiuto dalla forma irregolare, definito per tre lati dal retro di numerosi edifici moderni e per un quarto dal passaggio di via Romero Leal.

La sintassi architettonica del nuovo intervento è stata definita insieme ad un gruppo di archeologi in modo da comporre un edificio aperto alle eventuali modificazioni derivanti da ulteriori campagne di scavo e quindi da nuovi ritrovamenti. Impostando l'intervento come riproposizione delle relazioni spaziali che intercorrevano tra il tempio e le strutture che sul bordo definivano l'invaso dell'antico foro, il progetto lavora alla configurazione di un *temenos*, un recinto sacro. Sollevato rispetto alla quota del suolo su cui si trovano i ritrovamenti e definito, sul lato esterno, attraverso la collocazione di un setto perimetrale e, sul lato interno, grazie ad una sequenza di pilastri, il nuovo corpo architettonico si compone, per tre lati, di una piattaforma sopraelevata posta alla stessa quota del basamento del tempio, definendo una nuova visuale dall'alto verso l'area sottostante. Un quarto lato, quello prospiciente via Romero Leal, presenta un elemento gradonato a C, che invita ad accedere al sito e circonda una parte dei ritrovamenti archeologici. In questo modo, al piano terra si determina una fluida permeabilità rispetto agli ingressi al sito dalle strade circostanti e in particolare rispetto a via Santa Catalina che vi passa attraverso, mentre rispetto ai fronti ciechi degli edifici che circondano l'area si attua una sorta di regolarizzazione del perimetro, stabilendo rimandi con il ruolo urbano originario del foro romano¹³¹.



Josè Maria Sanchez Garcia, schemi di progetto per la riqualificazione dell'area del Tempio di Diana a Mérida, 2008



Toni Gironès Saderra, schizzo del progetto di sistemazione del sito archeologico di Can Tacò a Turó d'en Roina, 2012

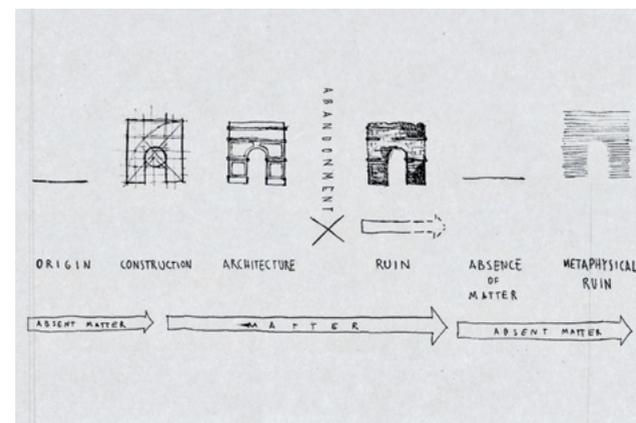
Sul tema della riproposizione volumetrica in situ lavorano in maniera molto chiara anche João Luís Carrilho da Graça e João Gomes da Silva nella musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova del Castello di São Jorge a Lisbona (2009-2010). La collina occupata dal castello, sede del palazzo reale tra il XIII e il XVI secolo e monumento nazionale dal 1910, corrisponde al luogo in cui si è sviluppato l'insediamento (VII secolo a.C.) da cui ha avuto origine la città di Lisbona. All'interno delle mura del castello si trova il sito archeologico di Praça Nova, all'interno del quale sono state ritrovate le strutture degli insediamenti appartenenti alle diverse epoche di formazione del sito.

L'intervento ha previsto una prima operazione di precisazione del perimetro dell'area archeologica, con una incisione del suolo operata attraverso la collocazione di una lastra in acciaio *corten* che piega più volte, sia per accogliere i punti di collegamento tra l'area inferiore degli scavi e quella superiore del camminamento laterale, sia per definire sedute e pannelli informativi, sia, ancora, per definire uno scrigno di protezione che avvolge alcune evidenze dell'età del ferro.

All'interno del sito, il progetto si concentra sulla protezione di alcune strutture residenziali di epoca araba (XI secolo). Attraverso la creazione di un volume astratto, in corrispondenza delle loro tracce murarie, si ripropongono, le caratteristiche spaziali della conformazione architettonica complessiva degli spazi, articolata intorno ai due patii. La sequenza e la misura degli ambienti domestici vengono riproposte attraverso una successione di setti sospesi sulle antiche murature di cui assecondano l'andamento irregolare. La soluzione adottata per il sistema di illuminazione artificiale interposto tra preesistenza e innesto contemporaneo sottolinea ancor di più il particolare l'accostamento tra antica e nuova architettura elaborato da questo progetto. Esso appare tutto sintetizzato in quella linea di tensione che percorre l'intero basamento dell'edificio e che, sagomata assecondando l'andamento irregolare dell'antica architettura, ne restituisce una nuova¹³².

Mentre questo intervento lavora alla riproposizione volumetrica in situ in termini di compattezza e di completezza, Toni Gironès Saderra, nella sistemazione del sito archeologico di Can Tacò a Turó d'en Roina (Barcellona, 2008-2012), propone una declinazione del tema attraverso un dispositivo che accenna al volume, smaterializzandolo. L'architetto catalano adotterà questa strategia anche nel successivo progetto di valorizzazione del teatro romano di Tarraco a Terragona (2013-2018). Così come l'artista Edoardo Tresoldi con l'installazione permanente per la Basilica del Parco archeologico di Siponto a Manfredonia (Foggia, 2016) lavora sul ciclo vitale dell'architettura in forma di rovina e sull'assenza di materia come sua rappresentazione metafisica contemporanea.

Il progetto per Can Tacò propone la valorizzazione delle strutture archeologiche di una villa romana (II secolo a.C.) che occupano la cima di un'altura del complesso paesaggistico collinare di Els Turons de le Tres Creus. I resti murari mostrano in maniera chiara l'impianto della villa, costruita



Edoardo Tresoldi, La rovina metafisica. Concept, 2016

con la licorella, una pietra locale, attraverso la sistemazione di successivi terrazzamenti a definire un punto di osservazione privilegiato sul paesaggio circostante.

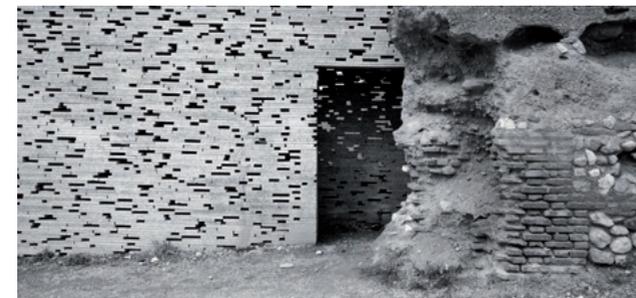
Il progetto interviene sia sull'archeologia, sia sul paesaggio, lavorando per aggiunta sull'attacco al suolo della villa e quindi ridisegnando il profilo collinare e insieme il profilo della struttura archeologica come coronamento dell'altura. Lo strato di terra che nel tempo aveva coperto le rovine è stato rimosso, accumulato separatamente, ripulito e infine riutilizzato. Attraverso altezze limitate, definite dall'intreccio di reti metalliche che racchiudono la nuova conformazione terrazzata della cima collinare, viene riproposta l'originaria articolazione insediativa a differenti quote dei piani di calpestio della villa romana. Riprendendo le parole di Toni Gironès Saderra, «Il progetto rappresenta un tentativo di interpretare le strutture preesistenti [...] permettendo loro di evolvere insieme all'ambiente»¹³³.

Altri interventi declinano il tema del radicamento alla sottostruttura della rovina proponendo l'innesto di elementi singoli tenuti insieme da una composizione unitaria, per ricomporre l'idea complessiva della struttura originaria.

Con una trama di singole lastre in granito Antonio Jimenez Torrecillas lavora infatti alla valorizzazione della Muraglia Nazarì nell'Alto Abaicín (Granada, 2002-2006).

Nonostante abbia perso la sua originaria funzione difensiva, la fortificazione, edificata nel XIV secolo a difesa dell'insediamento gitano di Albaicín, si dispone lungo il pendio della collina di San Miguel conservando il suo carattere di segno infrastrutturante del paesaggio. Il sistema difensivo è articolato mediante segmenti di mura dal particolare profilo a gradoni, intervallati da una sequenza di contrafforti e barbacani. Il tratto nord della fortificazione presentava un crollo di circa quaranta metri dovuto al terremoto che colpì la città nel 1885. Il progetto lavora sull'erosione e sulla mancanza attraverso la declinazione del tema del muro come muro abitato: viene infatti riproposta la continuità volumetrica della fortificazione, ma il nuovo volume allungato, innestato sul luogo del crollo, è un muro cavo composto dall'affiancarsi di due lunghi setti singoli. L'intercapedine interna è percorribile e consente di enfatizzare gli effetti di luce e ombra, pieno e vuoto, derivanti dalla nuova tessitura in segmenti di lastre di granito, un nuovo diaframma semipermeabile che si contrappone, per svuotamento, alla massa compatta della fortificazione, che comunque completa e richiama per trama materica¹³⁴.

Nel caso del progetto di valorizzazione del teatro di Clunia a Burgos (1997-2010), i singoli elementi introdotti da Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría, Darío Álvarez e Josefina González Cubero consentono, invece, di svelare l'impianto compositivo generale dell'antica architettura. Il teatro della colonia romana di Clunia Sulpicia, nel nord-est della Spagna, venne costruito nel I secolo d.C. e subì nel corso del tempo varie manomissioni, alcune modificazioni funzionali, una fase di saccheggio e una progressiva condizione di abbandono e di accumulo di detriti al di sopra delle sue strutture. Alcune campagne di scavo furono intraprese tra il 1997 e il 2008 e successivamente fu elaborato



Antonio Jimenez Torrecillas, ricomposizione della Muraglia Nazarì nell'Alto Abaicín a Granada, 2006

il progetto di valorizzazione del teatro, portato a compimento nel 2010 con due obiettivi principali: da un lato rendere chiara la lettura dell'intero impianto teatrale, dall'altro lato rendere la struttura nuovamente fruibile come edificio per spettacoli. L'intervento di valorizzazione sviluppa un'unica, sintetica, azione progettuale che lavora sull'aggiunta di elementi autonomi che ricostituiscono l'impianto complessivo e che ne consentono l'utilizzo; contestualmente è stato reso immediatamente riconoscibile il radicato legame dell'antica struttura per spettacoli con la topografia del luogo. In corrispondenza del bordo superiore del teatro è stata collocata una passerella semicircolare che ne ridefinisce la forma perimetrale, mentre una serie di gabbioni metallici e pendii vegetali sono stati disposti a riproporre il profilo volumetrico della *summa cavea*, evidenziando anche la suddivisione in otto cunei.

Tre lunghe scale che si sovrappongono a quelle esistenti distaccandosene leggermente, ripropongono la conformazione generale del sistema distributivo collegando la passerella superiore con le *gradiationes*, corridoi intermedi di distribuzione tra le varie cavee. Superato lo spazio dell'orchestra, anche le strutture superstiti costituenti lo spazio scenico sono state interessate da limitati interventi di ricomposizione, con l'obiettivo di preservare la completezza dell'edificio, ma anche la condizione di rovina dell'architettura.

Lola Domènech lavora sullo stesso tema tra il 2000 e il 2009, nell'intervento di restauro e valorizzazione del Foro romano di Empúries a Girona, l'unico sito archeologico spagnolo in cui convivono i resti di una città greca e quelli di una romana. Il progetto ha due obiettivi principali: da un lato rendere comprensibile l'impianto architettonico del foro, con la successione di edifici perimetrali posti su quote differenti, intorno all'invaso centrale della piazza, dall'altro lato rendere accessibile e percorribile il sito nella sua interezza. Il progetto lavora con l'insieme dei materiali archeologici rinvenuti interpretandoli come un brano di paesaggio concentrato a ridosso degli antichi assi ortogonali di ingresso. In corrispondenza del tracciato di *cardo* e *decumano* sono stati collocati anche i nuovi punti di accesso al sito, con l'intento di restituire l'originaria percezione spaziale di entrata nel foro. Attraverso un lavoro di lettura topografica del suolo e del costruito, sono state poi sottolineate le diverse quote che caratterizzano il percorso perimetrale intorno alla piazza attraverso il posizionamento di passerelle, scale e rampe che ne connettono i dislivelli e il differente trattamento materico del suolo stesso a seconda della sua antica appartenenza ad un edificio o ad un altro, lungo il bordo. Su tre punti in particolare il progetto lavora a riproporre la presenza degli antichi edifici, per come essi si presentavano nell'epoca augustea: nel caso del criptoportico, viene riproposto il suo ingombro volumetrico attraverso la riconfigurazione della sua sagoma in sezione, mentre nel caso del tempio principale, viene sottolineata l'originaria quota di calpestio del podio attraverso un piano su cui sono evidenziate la posizione in pianta della cella e delle colonne, raggiungibile attraverso una scala centrale. Attraverso due fori vetrati a pavimento, è stata poi valorizzata la presenza di due silos sul lato opposto, a voler evidenziare anche la stratificazione d'uso dell'area dell'antico foro romano¹³⁵.



Lola Domènech, valorizzazione del Foro romano di Empúries a Girona, 2009

Quando non riproposto in situ, l'impianto architettonico complessivo della rovina può orientare la progettazione di nuove architetture di supporto all'area archeologica, ma posizionate in luoghi limitrofi. La traslazione spaziale del dispositivo compositivo antico nell'elaborazione di quello nuovo e il suo incastro contestuale attraverso misurate distanze dalla rovina di riferimento sono temi sviluppati, ad esempio, da Juan Navarro Baldeweg nel progetto per il Museo delle grotte Preistoriche di Altamira a Santillana del Mar (Cantabria, 1995-2000). Circa 150 anni fa, nelle grotte di Altamira, nella Spagna del Nord, furono scoperti alcuni dipinti parietali risalenti al periodo paleolitico superiore. Essi sono annoverati tra i più antichi cimeli artistici dell'umanità e sono conosciuti in tutto il mondo, tanto che, solo pochi anni dopo l'apertura al pubblico, le grotte dovettero essere chiuse di nuovo a causa del progressivo degrado dovuto al flusso crescente di visitatori. Per questo motivo si scelse un'area limitrofa della collina che potesse ospitare una riproduzione e alla quale si potessero affiancare anche un museo e un centro di ricerca. In questo senso, l'obiettivo generale del progetto diventò allora il corretto e integrato inserimento nel paesaggio del nuovo corpo architettonico.

Al di sotto di due coperture gradonate inserite nella pendenza topografica del terreno, coperte da un manto erboso e incise da fenditure vetrate che consentono l'ingresso della luce, si collocano da un lato l'edificio che ospita la ricostruzione della grotta e dall'altro un complesso di corpi paralleli che ospita il museo. Inserito tra questi due elementi si trova l'ingresso, definito da uno spazio ribassato, che ospita il centro di ricerca con i laboratori e l'area della direzione con gli uffici amministrativi. Il volume che contiene la ricostruzione della grotta, in particolare, occupa una superficie molto estesa, ma presenta un'altezza molto ridotta, a voler suggerire già nelle sue proporzioni generali l'esistenza di uno spazio interno cavo fortemente compresso. La particolare topografia del luogo, inoltre, possiede una «conformazione tale da permettere un ingresso alla replica della grotta simile a quello dell'originale. Esso rimane, inoltre, al di fuori dell'area dell'*impluvium* della grotta, evitando qualsiasi alterazione fisica del suo intorno immediato»¹³⁶.

Guillermo Vazquez Consuegra utilizza il dispositivo della traslazione spaziale e dell'incastro contestuale nella progettazione del centro visitatori del sito archeologico di Baelo Claudia (Cadice, 2003-2007). L'area è collocata all'interno del Parco nazionale dello stretto di Gibilterra. Adagiato tra le colline dell'Andalusia e la costa, questo sito, nato come villaggio di pescatori, rappresenta il più esteso esempio di esperienza urbana romana dell'intera penisola iberica, con gli edifici amministrativi, l'archivio pubblico, il foro, la basilica, vari templi, le vestigia di negozi, il mercato, le terme e il teatro. I resti della fortificazione muraria circondano l'insediamento e l'impianto viario originario lungo il quale, superati i resti dell'antica necropoli, si colloca il centro visitatori.

Un corpo architettonico compatto e allungato nella direzione est-ovest, parallelamente alla costa e alle curve di livello, ingloba la strada al suo interno configurandosi come un edificio percorso. Traslando i principi caratteristici dell'articolazione spaziale riscontrati nell'insediamento di Baelo Claudia, il

centro visitatori si articola intorno a cinque patii disposti uno di seguito all'altro a formare, insieme a spazi museali e uffici, una sequenza alternata di pieni e vuoti che rimanda anche ai caratteri dell'acquedotto romano rinvenuto nei pressi della limitrofa necropoli. La strada, che penetra all'interno dell'edificio definendone il principale flusso di visita, viene inquadrata e avvolta da una sequenza di setti murari e grandi aperture. Il centro visitatori possiede, inoltre, un rivestimento murario di facciata che contribuisce all'inserimento integrato del nuovo edificio, sia rispetto alla patina conferita dal tempo alle limitrofe strutture archeologiche, sia rispetto al quadro paesaggistico complessivamente inteso.

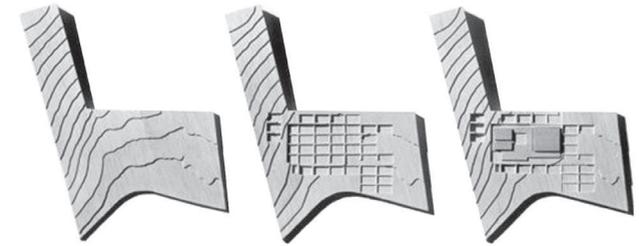
Il progetto per il Museo archeologico Madinat Al Zahra a Cordoba (2001-2008) di Nieto e Sobejano Architetti, sviluppa ulteriormente questo tema. Il sito archeologico si trova ai piedi della catena montuosa della Sierra Morena, un paesaggio sul quale si sta pericolosamente diffondendo un disordinato *sprawl* di edilizia moderna. La costruzione di questo palazzo città comincia nel 923 d.C. con grandi ambizioni urbanistiche; il sito (con un'estensione di circa 1500 per 750 metri) ha una pianta rettangolare con un impianto stradale ortogonale, tracciato insolito per la tipica concezione urbanistica spontanea delle città arabe.

L'insediamento fu abbandonato per molto tempo, per poi essere riscoperto nel 1911 e portato alla luce con scavi sistematici dal 1985 in poi. Le campagne di scavo fecero emergere una struttura urbana articolata su tre terrazze; durante la visita si accede al piano superiore, sul quale insistono le strutture del palazzo residenziale, per poi proseguire verso la terrazza intermedia, che ospitava orti e giardini, e infine giungere a quella inferiore con la moschea e la città vera e propria. Il progetto del Museo archeologico, poco distante dal sito, parte dal presupposto di non voler rappresentare un frammento isolato all'interno della valle, bensì un luogo ipogeo, radicato al suolo. Facendo proprio il principio insediativo delle rovine terrazzate della città araba, il Museo si articola essenzialmente su due quote, quella della superficie superiore di copertura, allo stesso livello del piano della valle circostante e quello semi ipogeo sul quale insiste la sequenza di spazi pieni e vuoti che caratterizza l'edificio.

L'architettura introversa del nuovo edificio si caratterizza, quindi, per la chiara definizione degli spazi da parte di solidi setti murari, che contengono anche i collegamenti tra le quote e che delimitano i numerosi patii intorno ai quali sono articolati gli ambienti espositivi, con spazi interni ed esterni che fluiscono l'uno nell'altro. Il Museo viene dunque realizzato interpretando sia i principi che guidarono la costruzione dell'antica città araba, sia la spazialità dell'insediamento per come appare oggi, in un'incessante definizione processuale e in divenire dell'archeologia come manifestazione intermittente dell'architettura.



Guillermo Vazquez Consuegra, centro visitatori del sito archeologico di Baelo Claudia a Cadice, 2007



Nieto e Sobejano Architetti, plastico del Museo archeologico di Madinat Al Zahra a Cordoba, 2008

- 1 Mario Manieri Elia, *Attualità dell'archeologia urbana*, in XXI Secolo, 2010 [http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_\(XXI_Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_(XXI_Secolo)).
- 2 «L'analisi stratigrafica offre il mezzo di conoscere l'età di ogni strato che inviluppa i monumenti tornati in luce e di servirsene come scala del tempo. Ripetuta in punti tipici fornisce materiali statistici la cui natura non muta ripetendo le analisi all'infinito. Distingue l'accidente passeggero dal fatto assiduo della vita di un popolo» in Giacomo Boni, *Il metodo negli scavi archeologici*, in «Nuova Antologia», serie IV, vol. XCIV, Roma 1901.
- 3 Daniele Manacorda, *Introduzione*, in Edward C. Harris, Principi di stratigrafia archeologica, Carrocci editore, Roma 2018 (prima ed. 1983).
- 4 Martin Biddle, Daphne M. Hudson, *The future of London's past*, Rescue, Worcester 1973.
- 5 Gian Pietro Brogiolo, *Archeologia urbana*, in Riccardo Francovich e Daniele Manacorda (a cura di), Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi, Laterza, Roma-Bari 2009.
- 6 Cfr. Andrea Carandini, *La forza del contesto*, Laterza, Roma-Bari 2017.
- 7 Cfr. in particolare Daniele Manacorda, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- 8 Cfr. in particolare Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra*, Donzelli Editore, Roma 2006.
- 9 Cfr. in particolare Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti Riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- 10 Daniele Manacorda, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 110-111.
- 11 Pasquale Miano, *Indagine archeologica e programma architettonico*, in Alessandra Capuano (a cura di), Paesaggi di rovine paesaggi rovinati. Landscape of ruins ruined landscapes, Quodlibet, Macerata 2014, p. 260.
- 12 Yannis Tsiomis, *Progetto urbano e progetto archeologico*, in Cristiana Franco, Alessandro Massarente, Marco Trisciunglio (a cura di), L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e contemporanea, UTET Libreria, Torino 2002, p. 171.
- 13 Alberto Ferlenga, *Segni*, in Alessandra Capuano (a cura di), Paesaggi di rovine paesaggi rovinati. Landscape of ruins ruined landscapes, Quodlibet, Macerata 2014, p. 291.
- 14 Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Elèuthera, Milano 2009, p.75 (prima ed. PANAMA, Paris 2008).
- 15 Cfr. Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, in M. Barbanera (a cura di), Relitti riletti. *op.cit.*, p. 15, testo ripreso in Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano 2013.
- 16 Cfr. Fabrizio Toppetti, *Progettare paesaggi postantichi*, in Alessandra Capuano (a cura di), Paesaggi di rovine paesaggi rovinati, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 50-57.
- 17 Salvatore Settis, *Eternità delle rovine*, in Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2004, p. 84.
- 18 George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Giulio Einaudi editore, Torino 2002, p.116 (prima ed. Yale University Press, London 1972).
- 19 Cfr. Fabio Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*. Donzelli Editore, Roma 2012.
- 20 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Parigi 1913-27.
- 21 Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971, p. 540.
- 22 Michel Serres, *Genesis*, Il melangolo, Genova 1988, p. 203, prima ed. Genèse, Grasset, Parigi 1982.
- 23 Ilya Prigogine, *La nascita del tempo*, Theoria, Roma-Napoli 1988, p. 78.
- 24 Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2011, p. 7 (prima ed. Gallimard, Paris 1969).
- 25 Per un approfondimento sul concetto di tempo compositivo si veda Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge 1978.
- 26 Alberto Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa 2014, p. 55.

- 27 Sant'Agostino. *Le confessioni*, Antonio Marzullo e di V. Foà Guazzoni (a cura di), Zanichelli Editore, Bologna 1968, (prima ed. 397-398).
- 28 Kevin Lynch, *What time is the place?*, MIT Press, Cambridge MA 1972.
- 29 Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2014, p. 145, (prima ed. Les Editions de Minuit, Paris 1969).
- 30 Cfr. Platone. *Timeo*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2003, p. 107.
- 31 Joseph Rykwert, *L'idea di città, Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Adelphi Edizioni, Milano 2011, p. 7, (prima ed. Princeton University Press, Princeton 1976).
- 32 Oswald Mathias Ungers. *La città dialettica*, a cura di Stefan Vieths, Skira, Milano 1997, p. 17.
- 33 Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, pp. 49-51; si veda anche Manfredo Tafuri, *Borromini e Piranesi, la città come ordine infranto*, conferenza alla Fondazione Cini, Venezia 13 ottobre 1978.
- 34 Peter Eisenman, *Notations of Affect*, in Klaus Herding e Bernhard Stumpfhaus (a cura di), *Pathos, Affekt, Gefühl: Die Emotionen in den Künsten*, Walter de Gruyter, Berlino 2004.
- 35 Mario Manieri Elia, *Attualità dell'archeologia urbana*, in XXI Secolo, 2010 [http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_\(XXI_Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_(XXI_Secolo)).
- 36 Giancarlo Motta, Attilio Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura*, Clup, Milano 1981.
- 37 Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2007, (prima ed. 1991).
- 38 Alberto Ferlenga, *Beneventum. Progettare nella storia*, allegato a «Casabella», n. 744, maggio 2006, p. 6.
- 39 Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2008, p. 72.
- 40 Mario Merz 1982-89; Tubi al neon, cm 46.6x1200x4; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, il testo è del poeta persiano Jalāluddin Mohammad, detto Rumi.
- 41 Henri Focillon, *Vie des Formes suivies de Eloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943.
- 42 Marguerite Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985 (prima ed. Gallimard, Parigi 1983).
- 43 Sanford Kwinter, *Architecture of Time. Toward a Theory of the Event in the modernist culture*, The MIT Press, Cambridge-Londra 2001.
- 44 Paul Valéry, *Eupalino o dell'architettura*, Barabba, Lanciano 1932.
- 45 Andrea Carandini, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*. Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 1991, edizione consultata 2010, prima ed. 1991.
- 46 José Ignacio Linazasoro, *Rovine*, in Andrea Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, p. 17.
- 47 Franco Purini, *Comporre l'Architettura*, Laterza, Roma-Bari 2011, prima ed. 2000.
- 48 Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 138 (prima ed. Editions Galilée, Paris 2003).
- 49 Henri Focillon, *op. cit.*, p. 80.
- 50 Mario Manieri Elia, *Il restauro delle Cento Camerelle a Villa Adriana*, in Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico*. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002), Gangemi Editore, Roma 2007, p. 103.
- 51 Cfr. Raffaele D'Andria, *Un restauro di terra. Il teatro di Velia* in «Annali Storici di Principato Citra», n.2, 2003, pp.177-184; Raffaele D'Andria, *Un teatro di terra: il parco archeologico da Velia a Bramsche-Kalkriese*, Ombre Corte, Verona 2005.
- 52 Cfr. Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico*. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002), Gangemi Editore, Roma 2007.
- 53 Maria Margarita Segarra Lagunes, *Il restauro delle Cento Camerelle a Villa Adriana*, in Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico*. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002), Gangemi Editore, Roma 2007, p. 107.
- 54 Peter Eisenman, *op.cit.*, p. 40.
- 55 Gruppo di progettazione: Manuel Aires Mateus (capogruppo), Carlo Palazzolo, Jorge P. Silva, Margherita Vanore, Consultazione Internazionale di Idee sulla realizzazione di un Polo di formazione sui beni e le attività culturali sui beni e le attività culturali nell'area ex-Metalplex a Benevento, 2006.
- 56 Il *lining out* è una tecnica attraverso la quale si rappresenta, in maniera totale o parziale, la forma planimetrica di un edificio scomparso, su di una superficie bidimensionale. Cfr. Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Stratigrafie del territorio: la co-*
- municazione mediante lining out*, in Peris Persi (a cura di), *Territori contesi*, Atti del IV Convegno Internazionale Beni Culturali (Pollenza, luglio 2008), Istituto Interfacoltà di Geografia, Urbino 2009, pp.190-196.
- 57 Mario Manieri Elia, *Il vuoto, il ritmo, il riuso e la capacità di progetto*, in *Il vuoto*, Gangemi Editore spa, Roma 2008, p. 6.
- 58 Franco Purini, *Testo inedito*, in Margherita Petranzan, Gianfranco Neri, Franco Purini, *La città uguale*. Scritti scelti sulla città e il progetto urbano dal 1966 al 2004, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 345.
- 59 Cfr. David Palterer, *Necropoli di Pill' e Mata. Protezione e musealizzazione di un sito archeologico*, in «AGATHÓN», n. 1, 2010, p. 26.
- 60 Antoni González Moreno Navarro, *Intervento nelle terme romane di Saint Boi de Llobregat (Barcellona): proteggere la memoria, sottolineare l'identità*, in Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico*. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002), Gangemi Editore, Roma 2007, p. 177.
- 61 Antoni González Moreno Navarro, *ivi*, p. 184.
- 62 Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 145.
- 63 Peter Zumthor, *La magia del reale*, Lectio Doctoralis, tenuta il 10 dicembre 2003 in occasione del conferimento della Laurea honoris causa in Architettura dall'Università degli Studi di Ferrara, Facoltà di Architettura.
- 64 Francesco Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, «Domus», n. 681, 1987, p. 46.
- 65 George Kubler, *The shape of time*, Yale University Press 1972, trad. it. *La forma del tempo*. La storia dell'arte e la storia delle cose, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2002, p. 127.
- 66 Giancarlo De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966.
- 67 Paul Zanker, *Le rovine romane e i loro osservatori*, in Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti riletti*. Metamorfosi delle rovine e identità culturale, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- 68 Cfr. Nicola Gallerano, *Uso pubblico della storia*, FrancoAngeli, Milano 1995; Jürgen Habermas, *L'uso pubblico della storia*, in Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Germania, un passato che non passa*. I crimini nazisti e l'identità tedesca, Einaudi, Torino 1997; Andreina Ricci, *Archeologia e uso pubblico della storia*, in Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra*. Archeologia e città tra identità e progetto, Donzelli Editore, Roma 2006, pp. 23-31; Alessandra Capuano, *Lo spazio pubblico tra memoria dell'antico e città del futuro*, in *Architettura e Archeologia «Rassegna di architettura e urbanistica»*, anno LII, n. 151, gennaio-aprile 2017, pp. 18-26.
- 69 Aldo Rossi, *Architettura e città: passato e presente*, in *Scritti scelti sull'Architettura e la città*. 1956-1972, CLUP, Milano 1988.
- 70 Paul Zanker, *op.cit.*, p. 261.
- 71 Francesco Venezia, *Il trasporto di un frammento*, in «Lotus International», n. 133, 1981.
- 72 Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2010, p. 106.
- 73 Peter Blake, *Form follow fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little Brown & Co, Boston 1978, p. 34.
- 74 Anna Maria Riccomini, *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Electa, Milano 1996.
- 75 Paul Zanker, *op.cit.*, pp. 262-263.
- 76 Herman Hertzberger, *Flexibility and polyvalency*, in «Ekistics», n. 4, 1963, pp. 238-39.
- 77 Paul Zanker, *op. cit.*, p. 263.
- 78 Joseph Roth, *Le città Bianche*, Adelphi, Milano 1986, p.76.
- 79 Carlo Aymonino, *L'antico come materiale di progettazione*, in Francesco Perego (a cura di), *Anastilosi*. L'antico, il restauro, la città, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 21.
- Francesco Infussi e Ugo Ischia, *La città tra archeologia e progetto urbano*, in «Urbanistica», n. 88, 1987, p. 9.
- 80 Jane Jacobs, *La piaga dei vuoti di confine*, in Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*. Saggio sulle metropoli americane, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2009, p. 245 (prima ed. Vintage Books, New York 1961).
- 81 Jane Jacobs, *ibidem*.
- 82 Nicola Gallerano, *Storia e uso pubblico della storia*, in Nicola Gallerano, *Uso pubblico della storia*, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 17-18.
- 83 Maria Margarita Segarra Lagunes, *Archeologia e metropolitana*, in *Infrastrutture urbane e città storica «Confronti»*, n. 2-3, 2013, p. 38.
- 84 Cfr. Filippo Lambertucci, *Archeo-mobility. Integrating archaeological heritage in*

- everyday life, in *Procedia Engineering* 165, 2016, pp. 104-116; Filippo Lamber-tucci, *Digging in the past. Archaeology as a resource for Rome underground transit*, in *Advances in Underground Space Development*, Research Publishing, Singapore, 2013, pp. 170-181.
- 85 Sonia Martone, *La linea C della Metropolitana di Roma. Procedure e nuove prospettive*, in Roberto Egidio, Fedora Filippi, Sonia Martone (a cura di), *Bollettino d'Arte – Volume speciale 2010. Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: Prime indagini archeologiche*, Leo S. Olschki, Firenze 2010, p. 1.
- 86 Stefano Gizzi, *Editoriale. Intervista a Alvaro Siza Vieira e a Eduardo Souto De Moura*, in *Infrastrutture urbane e città storica. «Confronti»*, n. 2-3, 2013, p. 8.
- 87 Stefano Gizzi, *ivi*, pp. 7-8.
- 88 Stefano Gizzi, *ivi*, pp. 10-11.
- 89 Cfr. Francesco Cellini, Maria Margarita Segarra Lagunes, *Yenikapi: una sfida tra patrimonio e contemporaneità*, in *Infrastrutture urbane e città storica. «Confronti»*, n. 2-3, 2013.
- 90 Andrea Branzi, *L'allestimento come metafora di una nuova modernità*, «Lotus» n. 115, Electa Milano 2002, pp. 96-101.
- 91 Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 60.
- 92 Renato Nicolini, *Le tracce dell'effimero nel progetto urbano*, in Maurizio Morandi, «edA esempi di Architettura», anno II, n. 5, 2008, p. 43.
- 93 Aldo Rossi, *Lettera a Ezio Bonfanti, 30 dicembre 1970 - 2 gennaio 1971*, in A. Rossi, I quaderni azzurri 1968 – 1992, Electa, quaderno 4.
- 94 Michel Serres, Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press, 1995, p. 58.
- 95 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, CLUP, Milano 1978, p. 14 (prima ed. 1966). Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici*, in «Casabella», n. 722, 2004, p. 8.
- 96 Cfr. Giovanna Crespi, Nunzio Deگو (a cura di), *Giorgio Grassi. Opere e progetti. Documenti di architettura*, Electa, Milano 2004, pp. 172-195.
- 97 Aldo Rossi, *L'architettura della città, op. cit.*, p. 12.
- 98 Peter Zumthor, *Dalla passione per le cose alle cose stesse*, in Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Lars Müller Publishers, Baden-Svizzera, 1998, p. 34.
- 99 Cfr. Enrico Zanini, *Scavo archeologico*, in Riccardo Francovich, Daniele Manacorda (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 258.
- 100 Marco Navarra, *Le città di Robert Adam*, LetteraVentidue, Siracusa 2018, p. 22.
- 101 Franco Purini, *Comporre l'Architettura*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 146 (prima ed. 2000).
- 102 Henri Focillon, *op.cit.*, p. 82.
- 103 Cfr. Andreina Ricci, *Identità: condizione o processo?*, in Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e processo*, Donzelli Editore, Roma 2006, pp. 108-111.
- 104 Pasquale Miano, *Ricerche e sperimentazioni: i risultati di due workshop del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana e Urbanistica dell'Università Federico II di Napoli*, in Pasquale Miano, Michelangelo Russo (a cura di), *Città tra terra e acqua. Esplorazioni e progetto nel Dottorato di Ricerca, CLEAN, Napoli 2014*, pp. 22-24.
- 105 Cfr. Piero Lo Sardo, *I Parchi archeologici nella Magna Grecia*, in Renato Nicolini, Piero Lo Sardo, *L'oro della memoria, op.cit.*, pp. 89-104.
- 106 Yannis Tsiomis, *Progetto urbano e progetto archeologico, op.cit.*, p. 174.
- 107 Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Giulio Einaudi editore, Torino 2004, p. 62 (prima ed. Les Éditions de Minuit, Paris 1988).
- 108 Françoise Choay, *Espacements: figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano 2003.
- 109 Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999, p. 228. Per ulteriori approfondimenti si vedano: Kenneth Frampton, *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A sentimental Topography*, Architectural Association Publications, London, 1989; Franco Panzini, *Affrettati lentamente. Il progetto di Dimitris Pikionis per i percorsi nel parco archeologico dell'Acropoli di Atene*, in *Archeologie e paesaggi del quotidiano. «Architettura del paesaggio»*, n. 2, 2003;
- 110 Alberto Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa 2014.
- 111 Yannis Tsiomis, *Progetto urbano e progetto archeologico*, in Cristiana Franco, Alessandro Massarente, Marco Trisciuglio, *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e contemporanea*, UTET Libreria, Torino 2002, p. 180. Per un approfondimento sul progetto si vedano: Alessandro Massarente, *Yannis Tsiomis. Progetto urbano per l'Agorà di Atene*, «Area» n. 62, 2002; Yannis Tsiomis, *Pour une archéologie de demain*, in «Urbanisme», n. 303, 1998; Luigi Manzione (a cura di), *Lo stile è il metodo. Per una estetizzazione della stratificazione. Intervista a Yannis Tsiomis su archeologia e progetto urbano*, <http://architettura.it/files/20000514/index.htm>.
- 112 Juan Navarro Baldeweg, *Navarro Baldeweg*, Logos, Modena 2001, p. 60. Per un approfondimento si veda: Mirko Zardini (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg. Opere e progetti*, Electa, Milano 1990.
- 113 Peter Zumthor, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007, p. 63. Per un approfondimento si vedano: Veronica Dal Buono, *Peter Zumthor. KolumbaMuseum, Colonia (Germania)*, in «Costruire in Laterizio» n. 125, settembre-ottobre 2008, Virginia Navarro Martínez, *El museo Kolumba: elogio de la pieza ausente*, in «Proyecto, Progreso, Arquitectura», n. 1, 2010, pp. 132-143; *Museo Diocesano Kolumba*, in «El Croquis», n. 87, 1998, pp. 166-169; *Arte sagrado: Museo Kolumba en Colonia, Alemania*, in «Arquitectura Viva», n. 116, 2007, pp. 38-45.
- 114 Per un approfondimento si veda: Margherita Vanore, Mauro Marzo (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural design*, Università IUAV di Venezia, Venezia 2010, pp. 60-67; Francesca Morandini, Filli Rossi, Giovanni Tortelli, *Archeologia e città: Brescia. Dal Museo della città all'area archeologica delle Domus di Ortaglia*, in Alice Ancona, Alessia Contino, Renato Sebastiani (a cura di), *Archeologia e città: Riflessione sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, Palombi Editore, Roma 2012, pp. 167-179.
- 115 Vincenzo Latina, *Costruire con i vuoti. Il padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision a Siracusa*, in «Engramma», n. 96, 2012, p. 5. Per un approfondimento si vedano: Vincenzo Latina, *Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision*, in Gianluca Ciotta (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e Valorizzazione. Progetti in Aree Antiche e Medievali, Aión, Genova 2009*; Vincenzo Latina, *Archeologia e Architettura contemporanea a Siracusa. Padiglione di accesso agli scavi dell'Artemision*, in Maria Grazia Leonardi (a cura di), *Il progetto della memoria. Casi e strategie di progettazione architettonica e ambientale per la valorizzazione del patrimonio storico monumentale*, Gangemi Editore, Roma 2012, pp. 196-213.
- 116 Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra, op.cit.*, p. 147.
- 117 Antonio Tejedor Cabrera, *El tiempo y el paisaje*, in Mauro Marzo ed Antonio Tejedor Cabrera (a cura di), *Itálica: tiempo y paisaje* «luav giornale dell'università», n. 91, 2010.
- 118 Terry Kirk, *Ritagliare un margine: siti archeologici nelle città moderne*, in Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti rilette. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 215-242.
- 119 Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano 2013, p. 48.
- 120 Mario Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Gangemi Editore, Perugia 1998, pp. 117-121.
- 121 Mario Manieri Elia, *ivi*, p. 130.
- 122 Per ulteriori approfondimenti si vedano: Margherita Vanore, Mauro Marzo (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei, op. cit.*, pp. 108-115; Luigi Franciosini, Riccardo d'Aquino, *Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano*, in Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico. Progetto architettonico. Seminario di studi (Roma 13-15 giugno 2002)*, Gangemi Editore, Roma 2007, pp. 179-190; Luigi Franciosini, Riccardo d'Aquino, *Il complesso archeologico dei Mercati di Traiano: interventi di restauro e sistemazione museale*, in Daniele Manacorda et alii (a cura di), *Arch. it.arch - dialoghi di archeologia e architettura. Seminari di archeologia e architettura*, Edizioni Quasar, Roma 2009, pp. 30-41.
- 123 Antonio Tejedor Cabrera, Mercedes Linares Gómez del Pulgar, *Il Centro visitatori del Teatro Romano di Malaga. La conformazione di un nuovo paesaggio urbano*, in Maria Grazia Leonardi, *Il progetto della memoria. Casi e strategie di progettazione architettonica e ambientale per la valorizzazione del patrimonio storico e monumentale*, Gangemi Editore, Roma 2012, p. 169. Per ulteriori approfondimenti si vedano: Margherita Vanore, Mauro Marzo (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei, op.cit.*, pp. 108-115.
- 124 Luciano Pollifrone, *Progetto per la protezione e la valorizzazione dei reperti romani, Feltre*, in Carlo Scarpa. *Opera Completa*, a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Electa, Milano 1984; Ferruccio Franzoia, *Feltre, progetto per il museo archeologico sotterraneo*, in «Rassegna», n. 7, 1981, pp. 58-64; Fabrizia Lanza, *Copertura degli scavi archeologici di Piazza Duomo, Feltre 1973-78*, in Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Paola Marini (a cura di), Carlo Scarpa Mostre

- e musei, Milano 2000; Giacomo Calandra di Roccolino, *Attraverso la storia. Le 'architetture archeologiche' di Carlo Scarpa*, in «Engramma», n. 96, gennaio/febbraio 2012, pp. 21-29.
- 125 Per ulteriori approfondimenti si vedano: Margherita Vanore, Mauro Marzo (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei*, op.cit., pp. 52-59.
- 126 Giorgio Grassi, *Un parere sul restauro*, in Scritti scelti 1965-1999, FrancoAngeli, Milano 1989, che prosegue «Tuttavia queste due possibili condizioni sono in realtà una sola. Voglio dire che questa virtualità del manufatto non si esprime solo rispetto al passato o solo rispetto al presente/futuro, ma sempre contemporaneamente rispetto ad entrambi».
- 127 «L'apertura e la dinamicità di un'opera consistono nel rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l'opera possiede anche in vista di esiti diversi e molteplici», Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013, pp. 58-60.
- 128 Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, Pagine d'Arte, Lugano 2016, p. 29 (prima ed. Éditions Gallimard, Paris 1962).
- 129 Franco Purini, *Il vuoto contro il pieno*, in Mario Manieri Elia (a cura di), Topos e Progetto. Il vuoto, Gangemi Editore, 2008, pp. 47-54.
- 130 Umberto Eco, op.cit., p. 182.
- 131 Per un approfondimento si veda: José María Sanchez García, *Plaza arqueológica. Adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida*, in «Arquitectura Viva», n. 136, 2011, pp. 40-43.
- 132 Per un approfondimento si vedano: Federico Bucci, *Un involucro sospeso sui resti che lo modellano*. In «Casabella», n. 794, ottobre 2010, pp. 8-15; João Luís Carrilho da Graça, *Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, Lisboa*, in «Arqa», n. 82-83, luglio-agosto 2010, pp. 54-61; João Luís Carrilho da Graça, *2002-2013 «El Croquis»*, n. 170, 2014, pp. 38-250; Carrilho da Graça Arquitectos, João Gomes da Silva, *Musealização da área arqueológica da Praça Nova, Castelo de São Jorge, Lisboa, 2008-10*, in «Lotus», n. 154, 2014, pp. 126-128.
- 133 Toni Gironès Saderra, *Sistemazione del sito archeologico di Can Tacò*, in Domus Green, allegato a «Domus», n. 983, 2014, p. 48. Per un approfondimento si veda *Il dispositivo archeologico*, in Legacy. Pubblico e musei «Lotus», n. 154, pp. 114-129.
- 134 Per un approfondimento si veda: Giovanna Crespi, *Antonio Jiménez Torrecillas. Recupero della Muraglia Nazari, Granada*, in «Casabella», n. 774, 2009, pp. 63-69.
- 135 Si veda anche Lola Domènech, Pere Castanyer i Masoliver, Marta Santos, Joaquim Monturiol, Javier Aquilué Abadías, *El proyecto de restauración, consolidación y adecuación museográfica del foro romano de Empúries* in Charo de Francia Gómez, Romana Erice Lacabe (a cura di), *De la excavación al público: procesos de decisión y creación de nuevos recursos*, III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos Ayuntamiento de Zaragoza - IFC, Zaragoza 2005, pp. 89-96.
- 135 Juan Navarro Baldeweg, *Navarro Baldeweg*, Logos, Modena 2001, p. 145. Per un approfondimento si veda: Juan Navarro Baldeweg 1997-2006, in «El Croquis», n. 133, 2006.

BIBLIOGRAFIA

- Giorgio Agamben, *La voce, il gesto, l'archeologia*, Palazzo Serra di Cassano, Napoli 9 maggio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Qkvlp4hUpL4>.
- Alice Ancona, Alessia Contino, Renato Sebastiani (a cura di), *Archeologia e città: Riflessione sulla valorizzazione dei siti archeologici in aree urbane*, Palombi Editore, Roma 2012.
- Recupero e fruizione dei contesti antichi*. «AGATHÓN», RFCA PhD Journal, n. 1, 2010.
- Archeologie e paesaggi del quotidiano* «Architettura del paesaggio», n. 2, 2003.
- Archeologia* «Area», n. 62, 2002.
- Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 1970.
- Carlo Aymonino, *L'antico come materiale di progettazione*, in Francesco Perego (a cura di), Anastilosi. L'antico, il restauro, la città, Laterza, Roma-Bari 1987.
- Carlo Aymonino, *Il significato delle città*, Laterza, Roma-Bari 1975.
- Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai non luoghi al non tempo*, Elèuthera, Milano 2009 (prima ed. PANAMA, Paris 2008).
- Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (prima ed. Editions Galilée, Paris 2003).
- Marc Augé, Marco Meneguzzo, *Non-finito, infinito*, Electa, Milano 2013.
- Marcello Barbanera (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Marcello Barbanera, *Metamorfosi delle rovine*, Electa, Milano 2013.
- Zygmunt Bauman, *Intervista sull'identità*, Benedetto Vecchi (a cura di), Laterza, Roma-Bari 2003.
- Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1995 (prima ed. 1962).
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Introduzione all'archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2011 (prima ed. 1976).
- Martin Biddle, Daphne M. Hudson, *The future of London's past*, Rescue, Worcester 1973.
- Bruno Billeci, Stefano Gizzi, Daniela Scudino, *Il rudere tra conservazione e reintegrazione. Atti del convegno internazionale (Sassari 26-27 settembre 2003)*, Gangemi Editore, Roma 2006.
- Peter Blake, *Form follow fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little Brown & Co, Boston 1978.
- Andrea Branzi, *L'allestimento come metafora di una nuova modernità*, in Allestimenti «Lotus», n. 115, 2002.
- Federico Bucci, *Un involucro sospeso sui resti che lo modellano*, in «Casabella», n. 794, 2010.
- Renato Capozzi, Gaetano Fusco, Federica Visconti (a cura di), *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Aión, Firenze 2018.
- Alessandra Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine paesaggi rovinati. Landscape of ruins ruined landscapes*, Quodlibet, Macerata 2014.
- Alessandra Capuano, Orazio Carpenzano, Fabrizio Toppetti (a cura di), *Il parco e la città. Il territorio storico dell'Appia nel futuro di Roma*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Andrea Carandini, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*. Giulio Einaudi Editore, Torino 1991.
- Andrea Carandini, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2008.
- Carlo Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, Gaetano Salvemini, Ernesto Sestan (a cura di), Le Monnier, Firenze 1957.
- João Luis Carrilho da Graça, João Gomes da Silva, *Musealização da área arqueológica da Praça Nova, Castelo de São Jorge, Lisboa, 2008-10*, in «Lotus», n. 154, 2014.
- João Luis Carrilho da Graça, *Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge, Lisboa*, in «Arqa», n. 82-83, 2010.
- Infrastrutture urbane e città storica* «Confronti», n. 2-3, 2013.
- Françoise Choay, *Espacements: figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano 2003.

- Gianluigi Ciotta (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione*, Aiòn, Genova 2009.
- Roberto Collovà, *Alvaro Siza Vieira e Roberto Collovà. Piazza Alicia e Chiesa Madre a Salemi*, in Il frammento «Firenze architettura», anno X, n. 1, 2006.
- André Corboz, *Il territorio come palinsesto* in «Casabella», n. 516, 1985.
- Giovanna Crespi, *Antonio Jiménez Torrecillas. Recupero della Muraglia Nazari, Granada*, in «Casabella», n. 774, 2009.
- Giovanna Crespi, Nunzio Deگو (a cura di), *Giorgio Grassi. Opere e progetti. Documenti di architettura*, Electa, Milano 2004.
- Tania Culotta, *Progetto di architettura e archeologia*, L'EPOS, Palermo 2009.
- Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.
- Giancarlo De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova 1966.
- Veronica Del Buono, *Peter Zumthor. Kolumba Museum, Colonia (Germania)*, in «Costruire in Laterizio», n. 125, 2008.
- Tullio De Mauro, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma-Bari 1966.
- Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2014 (prima ed. LesEditions de Minuit, Paris 1969).
- Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2010 (prima ed. Editions du Seuil, Paris 1989).
- Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2013.
- Roberto Egidi, Fedora Filippi, Sonia Martone (a cura di), *Bollettino d'Arte – Volume speciale 2010. Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: Prime indagini archeologiche*, Leo S. Olshchki, Firenze 2010.
- Nicola Emery, *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2010.
- Architettura e archeologia* «Engramma», n. 96, 2012.
- Federica Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Quodlibet, Macerata 2017.
- Francesco Fazio, *Gli spazi dell'archeologia. Temi per il progetto urbanistico*, Officina Edizioni, Roma 2005.
- Alberto Ferlenga, *Città e Memoria come strumenti del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2015.
- Alberto Ferlenga, *Le strade di Pikionis*, LetteraVentidue, Siracusa 2014.
- Alberto Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999.
- Alberto Ferlenga, Marcello Panzarella, *Riuso/Riciclo*, in Marco Biraghi, Alberto Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012.
- Henri Focillon, *Vie des Formes suivis de Eloge de la main*, Presses Universitaires de France, Paris 1943, trad. it. Vita delle forme seguito da Elogio della mano, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2002 (prima ed. 1972).
- Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 2011 (prima ed. Éditions Gallimard, Paris 1969).
- Kenneth Frampton, *Dimitris Pikionis, Architect, 1887-1968: A sentimental Topography*, Architectural Association Publications, London, 1989.
- Riccardo Francovich, Daniele Manacorda (a cura di), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Ferruccio Franzoia, *Feltre, progetto per il museo archeologico sotterraneo*, in «Rassegna», n. 7, 1981.
- Nicola Gallerano, *Uso pubblico della storia*, FrancoAngeli, Milano 1995.
- Toni Gironès Saderra, *Sistemazione del sito archeologico di Can Tacò*, in «Domus Green», allegato a Domus n. 983, 2014.
- Giorgio Grassi, *Il carattere degli edifici*, in «Casabella», n. 722, 2004.
- Vittorio Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Giulio Einaudi editore, Torino 2010.
- Vittorio Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Giulio Einaudi editore, Torino 2013.
- Jürgen Habermas, *L'uso pubblico della storia*, in Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Germania, un passato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino 1997.
- Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Les Presses universitaires de France, Paris 1967.
- Edward Cecil Harris, *Principi di stratigrafia archeologica*, Carrocci editore, Roma 2018 (prima ed. 1983).
- Carolyn Mary Heighway (a cura di), *The erosion of History. Archaeology and Planning in Towns: A Study of Historic Towns Affected by Modern Development in England, Wales and Scotland*, Council for British Archaeology - Urban Research Committee, 1972.
- Herman Hertzberger, *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 1996-97.
- Herman Hertzberger, *Flexibility and polyvalency*, in «Ekistics», n. 4, 1963.
- Francesco Infussi, Ugo Ischia, *La città tra archeologia e progetto urbano*, in «Urbanistica», n. 88, 1987.
- Itàlica: Tempo y paisaje* «luav giornale dell'università», n. 91, 2010.
- Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2009, prima ed. *The Death and life of Great American Cities*, Vintage Books, New York 1961.
- George Kubler, *The shape of time*, Yale University Press 1972, trad. it. La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 2002.
- Sanford Kwinter, *Architecture of Time. Toward a Theory of the "Event" in the modernist culture*, The MIT Press, Cambridge-London 2001.
- Fabrizia Lanza, *Copertura degli scavi archeologici di Piazza Duomo, Feltre 1973-78*, in Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944-1976, Case e paesaggi 1972-1978, a cura di Guido Beltrami, Kurt W. Forster, Paola Marini, Electa, Milano 2000.
- Filippo Lambertucci, *Archeo-mobility. Integrating archaeological heritage in everyday life*, in *Procedia Engineering* 165, 2016.
- Filippo Lambertucci, *Digging in the past. Archaeology as a resource for Rome underground transit*, in *Advances in Underground Space Development*, Research Publishing, Singapore 2013.
- Mariagrazia Leonardi, *Il progetto della memoria. Casi e strategie di progettazione architettonica e ambientale per la valorizzazione del patrimonio storico e monumentale*, Gangemi Editore, Roma 2012.
- Kevin Lynch, *What time is the place?*, MIT Press, Cambridge 1972.
- Sandro Lorenzatti, *La scoperta dell'archeologia. Intervista ad Alain Schnapp*, in «Il Manifesto», 20 giugno 1995.
- Interpretazione del passato* «Lotus International», n. 46, 1985.
- Archaeological parks* «Lotus», n. 162, 2017.
- Legacy - Pubblico e musei* «Lotus», n. 154, 2014.
- L'interpretazione del passato* «Lotus», n. 46, 1985.
- André Malreaux, *La métamorphose de diex*, Éditions Gallimard, Paris 1957.
- Daniele Manacorda, *Prima lezione di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2004.
- Daniele Manacorda, *Lezione di archeologia*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Daniele Manacorda et alii (a cura di), *Arch.it.arch - dialoghi di archeologia e architettura. Seminari di archeologia e architettura*, Edizioni Quasar, Roma 2009.
- Mario Manieri Elia, *Attualità dell'archeologia urbana*, in XXI Secolo, 2010 [http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_\(XXI_Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_(XXI_Secolo)).
- Mario Manieri Elia, Maria Margarita Segarra Lagunes (a cura di), *Topos e Progetto. La mancanza*, Gangemi, Roma 2006.
- Luigi Manzoni (a cura di), *Lo stile è il metodo. Per una estetizzazione della stratificazione. Intervista a Yannis Tsiomis su archeologia e progetto urbano*, <http://architettura.it/files/20000514/index.htm>.
- Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Città Studi Edizioni, Torino 2004 (prima ed. clup 1990).
- Alessandro Massarente, Cristiana Franco, Marco Trisciungio (a cura di), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea*, UTET Libreria, Torino 2002.
- Manuel Aires Mateus, *Rovine e macerie*, in «Allegato a Casabella», n. 744, 2006.
- Tessa Matteini, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea, Firenze 2009.
- Pasquale Miano, Ferruccio Izzo, Lilia Pagano (a cura di), *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*, Quodlibet, Macerata, 2016.
- Rafael Moneo, *Costruire nel costruito*, a cura di Michele Bonino, Umberto Allemandi & C., Torino 2007.
- Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, *I frammenti della città e gli elementi semplici dell'architettura*, Clup, Milano 1981.
- Marco Navarra, *Le città di Robert Adam*, LetteraVentidue, Siracusa 2018.
- Marco Navarra (a cura di), *Robert Adam Ruins of the Palace of the Emperor Diocletianat Spalatro in Dalmatia*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 2001.
- Virginia Navarro Martínez, *El museo Kolumba: elogio de la pieza ausente*, in «Proyecto, Progreso, Arquitectura», n. 1, 2010.

- Renato Nicolini, *Le tracce dell'effimero nel progetto urbano*, in M. Morandi, «edA esempi di Architettura», anno II, n. 5, 2008.
- Renato Nicolini, Piero Lo Sardo, *L'oro della memoria*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2011.
- Luigi Pellegrino, *Il paesaggio dell'archeologia: Tre occasioni per fare città*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.
- Peris Persi (a cura di), *Territori contesi, Atti del IV Convegno Internazionale Beni Culturali (Pollenza, luglio 2008)*, Istituto Interfacoltà di Geografia, Urbino 2009.
- Margherita Petranzan, Gianfranco Neri, *Franco Purini - La città uguale. Scritti scelti sulla città e il progetto urbano dal 1966 al 2004*, Il Poligrafo, Padova 2005.
- Platone, *Timeo*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2003.
- Luciano Pollifrone, *Progetto per la protezione e la valorizzazione dei reperti romani, Feltre*, in Carlo Scarpa. L'opera completa a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Electa, Milano 1984.
- Ilya Prigogine, *La nascita del tempo*, Theoria, Roma-Napoli 1988.
- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris 1913-27.
- Franco Purini, *Comporre l'Architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2011 (prima ed. 2000).
- Architettura e archeologia* «Rassegna di architettura e urbanistica», anno LII, n. 151, 2017.
- Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 2007 (prima ed. 1991).
- Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra*, Donzelli Editore, Roma 2006.
- Andreina Ricci (a cura di), *Archeologia e urbanistica*, Edizioni all'Insegna del Giglio, Firenze 2002.
- Andreina Ricci, *I mali dell'abbondanza*, Lithos, Roma 1996.
- Anna Maria Riccomini, *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Electa, Milano 1996.
- Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Clup, Milano 1978 (prima ed. Marsilio Editori, Padova 1966).
- Joseph Roth, *Le città bianche*, Adelphi, Milano 1986.
- Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, The MIT Press, Cambridge 1978.
- Maria Clara Ruggieri Tricoli (2007), *Musei sulle rovine. Architettura nel contesto archeologico*, Lybra Immagine, Milano 2007.
- Joseph Rykwert, *The idea of a Town*, Princeton University Press 1976.
- Josè Maria Sanchez García, *Plaza arqueológica. Adecuación del entorno del Templo de Diana, Mérida*, in «Arquitectura Viva», n. 136, 2011.
- Sant'Agostino, *Le confessioni*, Antonio Marzullo e di V. Foà Guazzoni (a cura di), Zanichelli Editore, Bologna 1968, (prima ed. 397-398).
- Fabio Scotti, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*. Donzelli Editore, Roma 2012.
- Michel Serres, *Genesi*, Il melangolo, Genova 1988 (prima ed. Grasset, Paris 1982).
- Salvatore Settis, *Continuità dell'antico*, Enciclopedia dell'Arte Antica Il Supplemento, 1994 [http://www.treccani.it/enciclopedia/continuita-dell-antico_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica-Il-Supplemento\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/continuita-dell-antico_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica-Il-Supplemento)).
- Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2004.
- Maria Margarita Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002)*, Gangemi Editore, Roma 2007.
- Michel Serres, Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press, 1995.
- Georg Simmel, *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Leipzig 1911, trad. it. di G. Carchia, in «Rivista di Estetica», n. 8, 1981.
- Álvaro Siza Vieira, Roberto Collovà, *Atti minimi nel tessuto storico*, in «Lotus», n. 106, 2000.
- Andrea Tramontana, *Il patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO. Un'analisi di semiotica della cultura*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2007 www.amsdottorato.unibo.it/222/1/Tesi_Tramontana.pdf.
- Franco Speroni, *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*, Meltemi, Roma 2002.
- Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.
- Manfredo Tafuri, *Borromini e Piranesi, la città come "ordine infranto"*, conferenza alla Fondazione Cini, Venezia 13 ottobre 1978.
- Giuseppe Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma 2006.
- Yanni Tsiomis, *Pour une archéologie de demain*, in «Urbanisme», n. 303, 1998.
- Andrea Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010.
- Osvald Mathias Ungers, Stefan Vieths, *La città dialettica*, Skira, Milano 1997.
- Paul Valéry, *Eupalino o dell'architettura*, Barabba, Lanciano 1932.
- Margherita Vanore, Mauro Marzo (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei. Archaeology's places and contemporary uses. A call for proposals of architectural design*, Università IUAV di Venezia, Venezia 2010.
- Francesco Venezia, *Scritti brevi*, CLEAN, Napoli 1990.
- Francesco Venezia, *Incidenti a reazione poetica*, in «Domus», n. 681, 1987.
- Francesco Venezia, *Il trasporto di un frammento*, in «Lotus International», n. 133, 1981.
- Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, trad. it. *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, CLUVA, Venezia 1985, (prima ed. The MIT Press, Cambridge 1972).
- Anthony Vidler, *Il perturbante in architettura. Saggi sul disagio dell'età contemporanea*, Biblioteca Einaudi, Torino 2006 (prima ed. 1992).
- Marguerite Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, Einaudi, Torino 1985 (prima ed. Éditions Gallimard, Paris 1983).
- Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Éditions Gallimard, Paris 1962.
- Mirko Zardini (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg. Opere e progetti*, Electa, Milano 1990.
- Peter Zumthor, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007.
- Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Lars Müller Publishers, Baden 1998.
- Peter Zumthor, *La magia del reale*, Lectio Doctoralis, 10 dicembre 2003, Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara.

