

architettura per l'archeologia
museografia e allestimento

© 2014 **Prospettive Edizioni**

Editrice dell'Ordine degli Architetti PPC
di Roma e Provincia
Piazza Manfredo Fanti, 47 - 00185 Roma
tel. 06/97604531
www.prospettivedizioni.it
info@prospettivedizioni.it

Comitato dei referee

Massimiliano Cafaro, Federico De Matteis,
Donatella Fiorani, Laura Forgione, Filippo
Lambertucci, Valerio Palmieri



Ordine degli Architetti PPC
di Roma e provincia

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte di questa pubblicazione può
essere memorizzata, fotocopiata o comunque
riprodotta senza le dovute autorizzazioni.

Progetto grafico, copertina e impaginazione Carolina Martinelli
Supervisione Silvia Massotti

ISBN 978-88-98563-06-7

architettura per l'archeologia museografia e allestimento

Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì

Prefazione di **Antonio Paolucci**

Presentazione di **Romolo Martemucci**

A cura di **Carolina Martinelli**

Gli autori ringraziano musei, archivi, biblioteche, collezionisti privati che hanno messo a disposizione i materiali iconografici per la riproduzione. Gli autori ringraziano anche tutti i progettisti, i gruppi di progettazione e i fotografi per aver fornito i materiali documentari e concesso i diritti di pubblicazione degli interventi presentati in questo volume.
L'editore rimane a disposizione per eventuali diritti di immagine non assolti.
I testi dei progetti sono stati redatti congiuntamente dagli autori con la collaborazione di Carolina Martinelli.

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con i contributi finanziari della Ricerca MURST-PRIN 2008 e dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma.

Indice

- 9 Prefazione
Antonio Paolucci
- 11 Presentazione
Romolo Martemucci
- 12 Introduzione
Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì
- 18 L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei
Luca Basso Peressut
- 72 Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario
Pier Federico Caliarì
- 127 Progetti
1980-2013
- 128 Museo di Arte Romana di Mérida
Josè Rafael Moneo
Mérida, Spagna, 1980-1985
- 136 Recupero e valorizzazione del Circo Romano di Tarragona
Andrea Bruno
Tarragona, Spagna, 1987-1994
- 142 Museo delle Terme Romane
Arriola & Fiol arquitectes
Sant Boi de Llobregat, Spagna, 1992-1998
- 146 Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano
Gianni Bulian
Roma, Italia, 1983-2000
- 152 Protezione e valorizzazione dei resti della chiesa di San Pietro
Pierluigi Grandinetti
Osoppo (Ud), Italia, 1995-2001
- 158 Museo archeologico e parco a Kalkriese
Annette Gigon / Mike Guyer
Osnabrück, Germania, 1998-2002
- 164 Musealizzazione delle Domus dell'Ortaglia
GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati
Brescia, Italia, 2002-2003
- 170 Nuova passerella ai Mercati Traianei
Nemesi Studio
Roma, Italia, 1999-2003
- 176 Muraglia Nazarí nell'Alto Albaicín
Antonio Jiménez Torrecillas
Granada, Spagna, 2002-2006
- 182 Museo Archeologico di Castel San Vincenzo
n!studio, Susanna Ferrini e Antonello Stella
Castel San Vincenzo (Is), Italia, 1999-2006
- 188 Museo Archeologico-Nuragico Storico ed Etnografico Barumini
Pietro Reali
Barumini (Vs), Italia, 2005-2006

- 194 Museo Copto
Mouseion Shaboury & Associates
Il Cairo, Egitto, 2005-2006
- 200 Museo delle Mura Arabe di Murcia
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
Murcia, Spagna, 2004-2006
- 206 Centro Visitatori del complesso archeologico di Baelo Claudia
Guillermo Vázquez Consuegra
Insenuera di Bolonia, Tarifa, Spagna, 1998-2007
- 212 Centro Visitatori Davidson
Kimmel Eshkolot Architects
Gerusalemme, Israele, 2001-2007
- 218 Copertura degli scavi archeologici della Domus del Chirurgo
Studio Ceri Associati Engineering, Pierluigi Ceri, Alessandro Colombo
Rimini, Italia, 2002-2007
- 224 Interventi di restauro e sistemazione museale presso i Mercati Traianei
Luigi Franciosini, Riccardo d'Aquino
Roma, Italia, 2000-2007
- 230 Protezione e musealizzazione della Villa tardo-antica di Faragola
Luigi Franciosini, Paola Poretta, Paolo Uliana
Ascoli Satriano (Fg), Italia, 2007-2009
- 236 Museo dei Fori Imperiali
Paolo Martellotti
Roma, Italia, 1998-2007
- 242 Museo dei Tumuli di Bougon
studioMilou architecture
Bougon, Francia, 1993-2007
- 250 Ricomposizione palcoscenico e frontescena del Teatro Romano di Hierapolis
Paolo Mighetto
Hierapolis di Frigia, Pamukkale, Turchia, 2006-2007
- 256 Basilica paleocristiana di San Pietro
Emanuele Fidone
Siracusa, Italia, 2002-2008
- 262 Museo della Città Etrusca e Romana di Cortona
Giovanni Longobardi, Andrea Mandara
Cortona, Italia, 2005-2008
- 268 Museo Nazionale di Archeologia Subacquea
Guillermo Vázquez Consuegra
Cartagena, Spagna, 1999-2008
- 274 Restauro e valorizzazione dei Bagni Arabi di Baza
Francisco Ibáñez Sánchez
Baza, Granada, Spagna, 2004-2008
- 280 Römermuseum nel Parco Archeologico di Xanten
Gatermann + Schossig
Xanten, Germania, 2007-2008
- 286 Torre del Homenaje
Antonio Jiménez Torrecillas
Huéscar, Granada, Spagna, 2002-2008
- 292 Centro Archeologico de l'Almoína
José María Herrera Garcia
Valencia, Spagna, 2003-2009
- 298 Museo Madinat al-Zahra
Nieto Sobejano arquitectos
Córdoba, Spagna, 2001-2009
- 308 Musealizzazione della Necropoli di Pill' 'e Mata
Pietro Reali, Paulina Tiholova, David Palterer, Norberto Medardi, Luca Giuggiolini
Quartucciu (Ca), Italia, 2008-2009
- 314 Neues Museum
David Chipperfield Architects
Berlino, Germania, 1997-2009
- 324 Allestimento del Neues Museum
Michele De Lucchi
Berlino, Germania, 2003-2009
- 330 New Acropolis Museum
Bernard Tschumi Architects
Atene, Grecia, 2003-2009

- 338 Villa Romana la Olmeda
Paredes Pedrosa arquitectos
Pedrosa de la Vega, Palencia, Spagna, 2005-2009
- 344 Centro Visitatori di San Cayetano
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
Monteagudo, Murcia, Spagna, 2007-2010
- 350 Mediateca Montanari Memo
Studio Cuppini Associati
Fano (Pu), Italia, 1999-2010
- 356 Musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova
João Luís Carrilho da Graça, João Gomes da Silva
Lisbona, Portogallo, 2008-2010
- 366 Recupero dell'ex Mercato coperto di Gallipoli
COdESIGN + Rosa
Gallipoli (Le), Italia, 1998-2010
- 372 Restauro della ex chiesa di Sant'Antonio del convento delle Clarisse
2TR Architettura Luca Montuori e Riccardo Petrachi
Santa Fiora (Gr), Italia, 2000-2010
- 378 Ripristino dell'accesso storico e Centro per la Conoscenza del Castello
Julián Esteban Chapapría, Ignacio Casar Pinazo, Emilia Hernández, Iván Garcia
Sagunto, Spagna, 2007-2010
- 384 Antiquarium del Museo Archeologico
Palomino González, Burrero Martínez, Millán Millán, Argüelles Hernández
Siviglia, Spagna, 2010-2011
- 390 Interventi di valorizzazione nei siti archeologici di competenza della SAR
Michele De Lucchi
Roma, Italia, 2009-2011
- 396 Interventi sul Castello di Onda
Carlos Campos González, Salvador Vila Ferrer
Onda, Spagna, 1994-2011
- 402 Ipogeo degli Aureli - copertura e riqualificazione del percorso esterno
bianchivenetoarchitetti
Roma, Italia, 2009-2011
- 408 Musealizzazione della Basilica di Aquileia
GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati
Aquileia, Italia, 2004-2011
- 416 Museo archeologico de La Brèche et de La Noye
n!studio, Susanna Ferrini e Antonello Stella
Vendeuil-Caply, Francia, 2006-2011
- 422 Museo Archeologico Santa Maria della Scala
Guido Canali
Siena, Italia, 1998-2011
- 430 Allestimento della mostra Nerone
Andrea Mandara
Roma, Italia, 2011-2012
- 436 Copertura del parco archeologico del Molinete
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
Cartagena, Spagna, 2011-2012
- 442 Allestimento permanente delle Terme di Caracalla
Fabio Fornasari
Roma, Italia, 2011-2013
- 448 Museo del Duomo e della Veneranda Fabbrica
Guido Canali
Milano, Italia, 2005-2013
- 457 Riferimenti bibliografici dei progetti

Prefazione

Antonio Paolucci

Una delle cose in assoluto più difficili per l'archeologo e per l'architetto museografo che dell'archeologo è al servizio, è la presentazione all'uso pubblico (una volta si diceva al "godimento pubblico" ma l'espressione è oggi interdetta) di un'area archeologica scoperta, scavata, catalogata e studiata. È estremamente arduo renderla comprensibile, fare in modo che il visitatore capisca da quelle pietre, da quelle colonne spezzate, da quei ruderi, la città perduta, i templi e i palazzi che non ci sono più, le stratificazioni della storia.

Viene in mente quel famoso sonetto del Belli che descrive papa Gregorio XVI Cappellari in visita agli scavi dei Fori Romani:

«Bbene! disceva er Papa in quer mascello
de li du' scavi de Campo-Vaccino:
Bber bùscio! bbella fossa! bber grottino!
Bbelli sti serci! tutto quanto bbello! ...»

E il popolano che assiste alla visita del Papa, guardando da lontano l'archeologo (il celebre Carlo Fea, probabilmente) che si affretta a spiegare al Pontefice le risultanze di scavo, crede di sentirlo dire:

«Santità, guardi che bùscio
E il Papa ie faceva, vedo, vedo».

Gregorio XVI era un uomo assai colto, un intellettuale di rango, non per nulla si devono a lui il Gregoriano Etrusco e il Gregoriano Egizio, i nuovi dipartimenti archeologici dei Musei Vaticani. Eppure il papa (e prima di lui il Belli, naturalmente) appare disorientato davanti alla indecifrabile confusione di un'area di scavo destinata a diventare spazio museale pubblico. Non diversamente il visitatore comune rimane perplesso e sconcertato quando attraversa un parco archeologico o quando, nel cuore di una città storica, vede sotto i suoi piedi, protette da una lastra trasparente, le viscere del luogo che alza intorno a lui le sue chiese e i suoi palazzi pubblici. Per lui, come per il popolano del Belli, il luogo archeologico è buchi, grotte, grottini e "serci". È antiche pietre spezzate e quasi sempre incomprensibili nella loro originaria ubicazione e nella loro funzione.

Per queste ragioni è particolarmente apprezzabile un libro che - come recita in epigrafe il lavoro di Luca Basso Peressut e di Pier Federico Calari - affronta la questione, come poche altre delicata, dell'architettura per l'archeologia, o dell'allestimento per l'Antico.

Chi, come me, ha avuto il privilegio di lavorare nei grandi musei d'Italia, sa bene che l'Antico, nel nostro Paese, ha conosciuto allestimenti di straordinaria bellezza e di immortale suggestione. Penso alla Galleria delle Statue degli Uffizi: i capolavori dell'antichità classica raccolti e selezionati dal collezionismo mediceo dislocati su un lato del percorso mentre sull'altro lato, con la luce che dilaga ad illuminarli, si offre agli occhi del visitatore la città con la sua cupola e le sue torri, con il cielo e con le nuvole di Firenze. Chi può immaginare un allestimento più poetico, più geniale di questo?

Oppure penso alle collezioni dei marmi antichi custodite nella sezione dei Musei Vaticani nota come Pio-Clementino. Carattere distintivo della museografia d'età illuminista e neoclassica e ragione principale del fascino che esercita sul visitatore colto il Pio-Clementino, è l'inserimento

perfetto dell'opera d'arte nella cornice architettonica e decorativa che la contiene. La statuaria antica dislocata per raggruppamenti tematici (gli animali, le muse, gli atleti antichi, etc.) doveva essere solidale e fraterna al luogo che la ospita, doveva partecipare (riflessa e commentata dai caratteri stilistici e dai colori dello spazio all'interno del quale è collocata) del gusto e della cultura dell'epoca e della società che l'hanno scelta. Essa è chiamata a inserirsi in modo per quanto possibile mimetico nella grazia e nell'eleganza del contenitore. La filosofia dominante era che l'Antico ha bisogno di un contesto decorativo che lo asseconi, di una scenografia che lo interpreti, lo celebri, lo esalti. Così si pensava negli anni che stanno fra Winckelmann e Canova.

Indimenticabile, all'interno dei Musei Vaticani, è anche il Braccio Nuovo, l'addizione di Pio VII Chiaramonti inaugurato nel 1822 che porta la firma dell'architetto Raffaele Stern e di Antonio Canova.

Il Braccio Nuovo è una galleria voltata a botte e illuminata dall'alto da dodici lucernari. Ventotto nicchie con statue a figura intera sono distribuite lungo le pareti, alternate a settantacinque busti collocati su roccie e colonne di granito oppure esposti su mensole. Un fregio continuo in stucco con scene bacchiche, centaumachie, trionfi e sacrifici romani, pezzi tratti dalla Colonna Traiana o dall'Arco di Tito, episodi dell'Iliade e dell'Odissea, percorre la parte alta delle pareti. Ne fu autore Francesco Massimiliano Labourer, uno scultore che riuscì a bilanciare, in questa occasione, l'idealismo antiquario di Bertel Thorvaldsen con i teneri sensi della "natura" canoviana.

Chi entra nel Braccio Nuovo, nella luce argentea che spiove dai lucernari, capirà che questo allestimento dell'Antico è l'ultimo organico omaggio che la nostra civiltà ha saputo tributare alla civiltà classica. Dopo nessuno saprà più farlo con altrettanta sensibilità e intelligenza. Dopo prevarranno la retorica o il filologismo. Dentro il Braccio Nuovo, nella luce "greca" di Antonio Canova, noi sentiamo che la bellezza della Classicità ci è vicina e fraterna, ci pervade e ci consola.

Il libro che le mie righe introducono parte dall'allestimento dell'Antico ma anche dai restauri e dalle interpretazioni delle preesistenze architettoniche affidati alle opere e ai progetti citati su tutti i manuali di storia dell'arte: la Glyptothek di Leo Von Klenze di Monaco di Baviera, l'Altes Museum di Berlino di Karl Friedrich Schinkel, l'allestimento dei marmi del Partenone nella Elgin Room del British Museum di Londra, secondo il progetto di Robert Smirke (e poi di John Russell Pope), il Pergamon Museum di Berlino, la Roma degli anni Trenta con le eliminazioni delle superfetazioni e le anastilosi di Antonio Muñoz. Ma la parte più affascinante dell'opera è quella che riguarda gli interventi della Contemporaneità. In questo senso il libro è un vero e proprio manuale gremito di esemplificazioni preziose.

Un dato emerge con speciale evidenza: il desiderio cioè, tipico dei nostri giorni, di rendere per quanto possibile comprensibili e didatticamente eloquenti le reliquie dell'Antichità. Dall'allestimento permanente delle Terme di Caracalla (arch. Fabio Fornasari) alla Domus del Chirurgo di Rimini (studio Cerri Associati Engineering) alla nuova passerella dei Mercati Traianei a Roma (Nemesi Studio) al Neues Museum nella berlinese Isola dei Musei firmato da Michele De Lucchi, al Museo Archeologico di Santa Maria della Scala a Siena (arch. Guido Canali) al magnifico intervento di Andrea Bruno nel circo romano di Tarragona. Cito soltanto i luoghi e i manufatti che ho visto e conosco per esperienza diretta, ma in tutti è esplicita l'evidenza didattica, la volontà di capire e di far capire facendo parlare quei "serci" che sconcertavano e intrigavano Giuseppe Gioacchino Belli.

Presentazione

Romolo Martemucci

L'attuale dibattito attorno ai temi del patrimonio archeologico, ricorda, per intensità e attenzione alcuni appassionanti momenti del percorso storico della cultura, in particolare europea, come il Rinascimento, il Neoclassico, ma anche la *Querelle des anciens et des modernes*, che in qualche modo hanno segnato la nascita e lo sviluppo della modernità.

Molto diverse però sono le condizioni che stanno alla base dell'intensità di questa new age degli studi sul patrimonio: mentre la visione moderna dell'archeologia è infatti riferita principalmente a questioni di *narrazione identitaria* e di identificazione in modelli culturali, civici, artistici, ecc., la visione contemporanea è invece legata a doppio filo con il problema della *valorizzazione*. La questione dell'identità è così passata da obbiettivo a strumento, dove il problema principale è il reperimento delle risorse da finalizzare alla democratizzazione e condivisione dei contenuti e degli esiti della ricerca scientifica e dello scavo archeologico attraverso il progetto architettonico e museografico. Diverso è quindi il target: legato ad un'ideale "verticale" della cultura classica, il primo, e prodotto di una distribuzione "orizzontale" delle conoscenze, il secondo. Questa dimensione mass mediatica del patrimonio culturale archeologico è la vera connotazione della rivoluzione contemporanea nella fruizione dell'antico. Il numero di visitatori nelle città d'arte, nei musei e nei grandi siti archeologici ha raggiunto quote impensabili solo alcuni anni fa.

L'archeologia, o meglio il rapporto che questa ha con sé stessa *ab origine*, cioè con l'architettura antica, e con la società attuale, cioè con l'architettura contemporanea, è stata comunque e a più riprese oggetto di un "progetto moderno", cioè di un'idea di essa da formare sulla base delle politiche culturali del proprio tempo. Sicché il progetto dell'archeologia di oggi è molto differente da quello "classico", ottocentesco e novecentesco. E non è solo una questione di *fiction* o di nuove tecnologie. È una questione principalmente di dialettica tra materiale e immateriale, tra durata e consumo, tra ideale eroico e vita quotidiana, tra valori assoluti e relativismo. Ma c'è di più. L'archeologia è la prova che l'architettura ha un significato e che l'architettura sarà letta nel futuro per dare una interpretazione di quel significato. Ma attenzione a non confondere il significato prosaico con quello poetico. Archeologia e architettura operano nell'ambito poetico dei significati. L'interpretazione di un'archeologia comporta scienza e congettura e alla fine, l'archeologia diventa un problema di rappresentazione architettonica. Quale relazione è possibile stabilire tra l'esperienza del passato e l'architettura di oggi intesa come medium? Questa è la domanda posta sia agli archeologi che agli architetti. E, all'interno di tale quesito prende forma la suggestione per un certo modo di fare architettura con la prospettiva che essa stessa è destinata a diventare, in un futuro neanche tanto lontano, un'archeologia da interpretare e da ri-disegnare, comunicando un suo significato in un nuovo contesto.

Progettare per l'archeologia comporta l'introduzione di un pensiero dalla duplice articolazione: una che interpreta il passato e una che, nel contempo, interpreta come meglio presentare e abitare la memoria. L'architettura per l'archeologia in questo senso, delinea e sottende una dimensione essenzialmente ermeneutica del progetto, finalizzata alla rivelazione di un significato culturale dell'antico che sta tutto dentro la forma della sua presentazione in senso museografico.

Un progetto che parte da, e porta a significati culturali attraverso il medium dell'architettura può offrire un'alternativa ad una architettura basata *solo* sulle forme interessanti. Qui risiede la nostra speranza di dare un senso nuovo non solo all'architettura per archeologia, ma anche all'architettura per sé stessa.

Introduzione

Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì

Il recupero e la valorizzazione dei siti archeologici - come parte della più ampia questione dei patrimoni storici nelle città e nei territori - torna oggi ad essere un tema di grande importanza per le politiche culturali dei paesi in cui il lascito, mobile e immobile, dell'antichità è stato riportato alla luce (e lì si trova tuttora), o è stato trasferito nei musei, oppure rimane ancora nascosto sotto sottili o profondi strati di terra.

È un'importanza prima di tutto di natura istituzionale e, non in seconda battuta, di natura disciplinare per quanto riguarda le teorie e le pratiche dell'architettura, dell'archeologia, del restauro, della museologia e del progetto museografico (ma anche dell'antropologia, della filologia e degli studi storici), che ne sono direttamente e in varia misura coinvolte.

Tra queste, architettura e archeologia rappresentano storicamente una polarità dialettica di particolare evidenza. Sappiamo che i musei e l'archeologia sono entrambi espressione e prodotti della modernità, ne hanno incarnato i miti, l'immaginario e la politica culturale, partecipando delle stesse grandi narrazioni, delle costruzioni ideali secondo un concetto di sviluppo della civiltà e dei suoi valori legato alle teorizzazioni di matrice winckelmanniana sul bello, sul vero, sul giusto, ispirate ai canoni dell'antichità classica.

Il rapporto fra musei e siti archeologici, e tra questi e l'"idea dell'antico", è stato, tra Settecento e Ottocento, al centro di dibattiti anche furiosi sul passato e sull'uso che della storia si è fatto nella costruzione delle ideologie dominanti. Ciò che ci perviene dall'antichità classica è l'evidenza tangibile che l'Europa ha avuto un passato comune di grande civilizzazione e in tal senso i musei archeologici hanno organizzato le loro rappresentazioni, in funzione di chiare finalità politiche di affermazione della cultura occidentale. Così le collezioni e i musei di antichità hanno per lungo tempo sviluppato narrazioni di tipo identitario non immediatamente legate ai luoghi in cui i reperti sono stati scoperti, ma riferite a una estensione temporale e geografica che interseca ad ampio raggio differenti regioni, culture e vicende, creando inclusioni ed esclusioni tra ciò che è culturalmente "superiore" rispetto a ciò che è "inferiore".

Gli allestimenti dei reperti archeologici nei musei dell'età dei nazionalismi e anche delle dittature, così come le coeve ricostruzioni degli antichi monumenti, a Roma e in altre città in cui le antichità hanno superato le ingiurie del tempo offrendosi come testimonianze della "Grande Storia", raccontano di questa strategia culturale, la cui onda lunga permane, esplicitamente o sottotraccia, nella gestione attuale della materia archeologica fuori e dentro i musei.

Il Louvre e il British Museum, al pari dei musei della berlinese Museumsinsel, sono ancora oggi l'incarnazione di quella cultura universalistica che vede la rappresentazione della totalità del mondo in un unico luogo, un *theatrum mundi* che, come ha scritto Michel Foucault nel suo famoso saggio sulle "eterotopie", riconduce il museo alla categoria di *luogo-altro* dove si esercita «l'idea di accumulare tutto, l'idea di costituire un luogo per ogni tempo che sia a sua volta fuori dal tempo, inaccessibile alla sua stessa corruzione». Una posizione che è stata recentemente ribadita nella *Declaration on the Importance and Value of Universal Museum* del 2002 firmata da 18 direttori dei più influenti musei del mondo (tra cui gli stessi British e Louvre, i Musei di Stato di Berlino, l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, il Rijksmuseum di Amsterdam, il Museo Hermitage di San Pietroburgo, il Metropolitan Museum of Art di New York, il J. Paul Getty Museum di Los Angeles), che si apre con una ben precisa affermazione:

«Dobbiamo [...] riconoscere che gli oggetti acquisiti dai musei in passato devono essere considerati alla luce di diverse sensibilità e valori

rispetto a quelli di epoche precedenti. [...] Nel corso del tempo, gli oggetti così acquisiti - tramite acquisto, donazione o prestito - sono diventati parte dei musei che se ne sono presi cura e, per estensione, sono diventati parte del patrimonio delle nazioni che li ospitano. Oggi siamo particolarmente sensibili al tema del contesto originale di un'opera, ma non dobbiamo perdere di vista il fatto che anche i musei forniscono un contesto valido e prezioso per gli oggetti che furono tempo fa spostati dal loro luogo originario».

In questa posizione, che ha un evidente valore politico, si riconosce la continuità di una concezione di museo egemonico ed eurocentrico che, negando ogni tipo di *repatriation* dei reperti presenti nelle proprie collezioni (e ricordiamo quanto questo investa il patrimonio archeologico) in nome dell'universalità del suo scopo, tende a considerare i contesti di origine più come un "giacimento" da cui estrarre capolavori, che i luoghi di elezione e di naturale collocazione delle opere lì ritrovate.

Tuttavia, se definiamo il patrimonio nei termini di uso del passato come risorsa culturale, politica ed economica per un presente dove la circolazione di persone, idee e conoscenza assume contorni sempre più globali, le molteplici espressioni del reale e delle condizioni sociali in cui agiscono oggi la ricerca e la comunicazione culturale, pongono i termini del problema in una nuova prospettiva, per cui (come hanno scritto Brian Graham e Peter Howard) anche «all'interno di una singola società, passato, patrimonio e identità andrebbero sempre considerati e declinati al plurale: i passati, i patrimoni, le identità». Nel momento in cui le società sono oggi *plurime*, anche il passato ci si presenta come *plurale*, sedimentato nei tempi lunghi o meno lunghi delle vicende storiche cui le diverse archeologie appartengono in quanto prodotti di differenti strutture sociali, dilatando il campo di ricerca a una dimensione conoscitiva complessa, operante sulle tracce materiali che su uno stesso sito si sono depositate in epoche differenti. Come ha scritto Alain Schnapp, nei processi interpretativi del passato «ogni oggetto e ogni monumento è destinato a trovare il suo posto in un generale processo di stratificazione che è legato alla storia del pianeta». Così, aggiungiamo noi, anche il museo deve riarticolarsi in una pluralità di espressioni che vadano oltre la concentrazione del modello del museo universalistico di matrice illuminista, per ricollocarsi in un *network* conoscitivo più adeguato alle strutture interpretative dei fatti storici che riguardano lo sviluppo contemporaneo dei saperi.

Di conseguenza, l'architettura e la museografia per l'archeologia vanno oggi considerate come ambiti della ricerca scientifica e dell'applicazione professionale che sottendono una serie complessa di connessioni tra gestione del patrimonio e qualità del progetto di restauro e museografico, tali da poter essere considerate come una delle aree più sensibili e di maggior responsabilità tecnico-etica tra quelle disponibili per chi fa architettura. E, sottolineiamo, per chi *fa* architettura, perché la cultura degli architetti è sempre stata un elemento strategico nei processi analitici e interpretativi dei manufatti antichi, prima che le parcellizzazioni disciplinari ne mettessero in discussione il ruolo nella conoscenza scientifica dell'antico. In questo senso è possibile introdurre alcuni *topòî* specifici di questa disciplina, che è fondamentalmente pragmatica, ma allo stesso tempo basata su una sensibilità che deve sapersi orientare in un sistema di discipline altre che non sempre concedono all'architettura gli onori di quel ruolo di sintesi che le è proprio, e non sempre coincidono con i suoi obbiettivi.

L'obbiettivo di un approccio scientifico allo studio e al progetto di valorizzazione dei siti archeologici è in ultima analisi quello di creare momenti di ricomposizione attraverso un *discorso* attento all'epocalità del fenomeno, al mutare di senso di luoghi che ci appaiono immobili nella loro fissità di manufatti, "beni storici" tutelati dalle sovrintendenze, ma che sono stati profondamente e continuamente ri-semantizzati da nuovi modi d'uso, o di non uso, da restauri o rifacimenti, se non da spoliazioni, saccheggi e degrado. Un discorso che, in ultima analisi, deve essere funzionale ad una acquisizione di sapere per la società contemporanea.

Interpretazione e conoscenza, sia nel campo archeologico sia in quello museologico-museografico, sono parte di uno stesso processo, lungo, intricato, tortuoso, che va dalla scoperta, allo scavo, al rilievo, all'analisi e alla descrizione, all'ermeneusi dei documenti, fino alla definizione di teorie che riguardano lo sviluppo storico di manufatti, insediamenti, oggetti che sono giunti a noi in forma frammentaria o incompleta. Ai diversi apporti disciplinari che concorrono a questa elaborazione non è detto corrispondano linee di sviluppo convergenti: si possono verificare diramazioni o ricominciamenti su basi diverse, possono esserci teorie in contrasto fra di loro, non si dà quasi mai un'unica *verità*, dando per scontato che l'unica "verità vera" sia riposta nella condizione originaria del o dei manufatti, nelle circostanze sociali in cui i manufatti furono creati, nell'atto creativo del loro progetto, nella concreta fenomenologia (forme, materiali, decorazioni) che

ne è conseguita nella costruzione, tutti fattori che oggi non sono o sono solo parzialmente discernibili. Va anche sottolineato che in questo avanzamento della conoscenza, le acquisizioni raggiunte nel corso del tempo sono comunque e sempre da considerarsi momentanee, pronte ad essere modificate o smentite da successivi ritrovamenti, da nuovi documenti, da nuove ipotesi. E tutto questo non può non riflettersi nei cambiamenti a cui le rappresentazioni museali sono sottoposte nel tempo.

Dopo un secolo e mezzo di complessa e articolata sperimentazione sul corpo dell'archeologia, dispiegatasi in diversi paesi del Mediterraneo e con esiti nel complesso assai rilevanti, si è fatta strada un'ideologia contraria ad ogni intervento sull'antico che non fosse di mera conservazione e consolidamento. L'assenza del progetto, all'opposto, ha spesso causato un lento ma inesorabile abbandono e la progressiva perdita dei saperi tecnici anche nelle opere di restauro. È questo un tema di significato peculiare nella situazione italiana che pone da sempre questioni non secondarie in merito al rapporto che si instaura in architettura tra presente e passato, sia recente che *antico*. Un passato inteso non solo come retaggio di idee e cultura ma anche, e segnatamente per il taglio del presente volume, come patrimonio materiale, concreto, prodotto delle sedimentazioni storiche che, come è noto, sono da noi particolarmente complesse e ricche di contributi diversi nel tempo e nei luoghi. Anche nella più virtuosa e specifica triangolazione tra architettura, archeologia e museografia, non sono mancati, soprattutto di recente, esempi di importanti interventi di musealizzazione di aree archeologiche non adeguatamente protetti e vincolati, fino ad essere inopinatamente smontati e demoliti. Pensiamo alla Villa del Casale a Piazza Armerina, alla Sala Ottagonale delle Terme di Diocleziano e all'Area Sacra di Largo Torre Argentina a Roma, per parlare della realtà italiana, dove incuria, miopia delle pratiche burocratiche e un sostanziale misconoscimento delle qualità dell'originario progetto museografico ha portato a scelte a dir poco discutibili.

Di fronte al problema cogente della valorizzazione e accessibilità al patrimonio, determinata dalla crescente domanda derivante in parte da processi economici legati al turismo culturale globalizzato ed in parte dalla spinta della ricerca scientifica, una strategia capace di superare le divaricazioni fra discipline che spesso non si parlano e non vogliono ascoltarsi, è certamente quella della musealizzazione delle aree archeologiche, che significa, nella sostanza, estendere ai siti in cui il patrimonio è storicamente radicato le condizioni di ostensione, accessibilità, sicurezza, comfort, leggibilità e trasmissione del sapere che sono proprie del museo, inteso come luogo identitario e narrativo assieme. Attraverso la musealizzazione nei siti va perseguito un progetto di reinterpretazione delle stratificazioni materiali, dell'*archeologia* intesa come disciplina a supporto continuo della conoscenza delle trasformazioni urbane e territoriali, e della *museografia* vista come disciplina al servizio della elaborazione culturale di questa storia.

Le questioni in gioco riguardano la cultura materiale del e nel territorio, interpretata come applicazione di una più generale *archeologia della memoria* che coinvolge tutte le epoche e i loro lasciti materiali. Una cultura identificata in una serie di beni (reperti, manufatti, rovine...) che devono essere oggetto di attenzione entro una dinamica di trasformazioni che si pongano la questione della salvaguardia, della comprensione e del riconoscimento del loro ruolo nella realizzazione di una realtà futura che dovrà farsi carico di quegli spazi e di quei manufatti che la storia ci ha consegnato. Qui l'istituzione museale assume un ruolo fecondo, come promotore di una sensibile e attenta progettazione nei compartimenti territoriali in cui i valori storici e architettonici meritano di essere interpretati come momenti cognitivi del nostro modo di vivere e di abitare/risiedere nell'ambiente che ci circonda. Il museo diffuso nei luoghi, i sistemi e le reti museali appartengono tutti ad un'unica strategia di organizzazione per un sapere organizzato in presidi sul territorio, e i siti archeologici ne sono espressione peculiare.

Andrea Emiliani, già quattro decenni fa, parlava di musei «non più luoghi confinati e chiusi, ma veri e propri parchi museografici» e di città e territorio come «spazio gigantesco della nostra stessa vita storica o temporale». Emiliani aveva all'epoca molto ben indicato l'orizzonte di quello che sarebbe stato l'impegno museologico e museografico degli anni successivi - e dunque dei nostri anni - nei confronti dell'immenso patrimonio (archeologico, ma non solo) delle città e del territorio in Italia, avviandoci a una riflessione fattiva sui temi della cultura materiale e del complesso rapporto che esiste tra progetto del nuovo, tutela, conservazione e operazioni di restauro, rendendo palese quanto, anche oggi, la *misura* del progetto architettonico in ambiti comunque già materialmente definiti e formalizzati sia determinata dai *modi* del rapporto con ciò che già esiste e dagli *spostamenti* che il nuovo intervento determina nel complesso dell'ambiente che lo accoglie.

Sul tradizionale ruolo di conservazione del museo si innesta così quello di *generatore* di un modo consapevole di gestire i processi di trasformazione ambientali nell'epoca dell'accelerazione dei consumi e della mobilità. Il museo si fa filtro a salvaguardia dei valori che

appartengono alla storia delle strutture fisiche dei paesaggi umanizzati senza contrapporre il concetto di conservazione a quello di trasformazione, anche perché non esiste la pura conservazione, per cui il patrimonio non è mai solamente tutelato o conservato, esso viene continuamente modificato da ogni nuova generazione, sia nel senso della sua valorizzazione, sia nel senso del suo degrado e dispersione. Per quanto riguarda i patrimoni dell'antichità, si tratta di elaborare idee innovative di museo e di archeologia, in rapporto ai siti e ai paesaggi, in materia di acquisizione, conservazione, ed esposizione dei beni culturali, e di capacità dell'istituzione museale di rendere questa conoscenza attiva e partecipe delle dinamiche di trasformazione in senso culturale ed economico della società.

Comune interesse è il progetto dell'allestimento museografico, un allestimento che è, in sostanza, architettura che dialoga con le rovine per costruire conoscenza, memoria e identità, senza però compromettere le qualità ambientali di siti ove la stratificazione storica si manifesta nel senso di presenza enigmatica, di mistero e anche di romantica seduzione, una condizione che appartiene intrinsecamente alla percezione *contemporanea* dei manufatti antichi.

Nello specifico dei siti archeologici, è noto che uno dei problemi più grandi è legato all'intelligibilità delle rovine che si presentano con l'evidenza di una condizione che, a causa delle distruzioni ad opera del tempo e degli uomini, si manifesta quasi sempre solo in forma di vaghe tracce o di una "sezione ridotta" della stratigrafia dell'esistente (compreso ciò che non è ancora stato messo in luce dagli scavi e che può avere importanza o consistenza quantitativa uguale se non superiore a quella già in vista).

Comprendere tale palinsesto è operazione tra le più difficoltose: si tratta di tessere un telo conoscitivo, di ri-costruire un mosaico, cui concorrono, come si è detto, diverse discipline con le loro metodologie e strumentazioni. Si tratta anche di accettare la problematizzazione dei dati storici, il senso del *frammento*, della sua "mobilità" e "mutabilità" interpretativa, del suo collocarsi secondo differenti configurazioni possibili.

La museografia per l'archeologia, applicata ai siti, si deve far carico di una attitudine creativa, propositiva, nel *mostrare* la complessità della vicenda archeologica. Certo, affrontando oggettive questioni tecniche, quali la protezione e la conservazione dei reperti (mosaici, affreschi, sculture, lacerti e frammenti), i servizi ai visitatori (centri di accoglienza, spazi didattici ed espositivi in loco), l'accessibilità e i percorsi entro l'area musealizzata, i sistemi di illuminazione diurna e notturna e i dispositivi per informare e far comprendere.

E garantendo anche effettiva reversibilità di materiali, tecniche costruttive, con linguaggi chiaramente differenziati da quelli dei manufatti originali, cioè contemporanei e non imitativi, per ottenere convincenti soluzioni degli aspetti museografici, rinuncia a gratuite invenzioni formali, controllo dell'immagine d'insieme del nuovo intervento.

Tutela e conservazione, dunque, e anche esposizione, attraverso percorsi conoscitivi, attraversamenti, momenti esperienziali e interpretativi che partecipino di una articolata comunicazione dei saperi, con più livelli tematici e di approfondimento. L'allestimento di un sito archeologico dovrebbe puntare sulla capacità del visitatore di essere soggetto attivo di conoscenza e non puro spettatore, suggerendo e stimolando l'immaginazione, partendo dall'evidenza dei fatti materiali e dal *non finito*, senza "apparecchiare" ambienti, spazi e architetture falsamente oggettivi nella loro restituzione compiuta. Il progetto museografico delle rovine deve esercitare il compito di creare, definire, arricchire nel visitatore la percezione del passato creando una intelaiatura epistemologica attorno agli oggetti in mostra che, naturalmente, non è mai "neutrale" ma sempre legata allo spirito del tempo. Tutto questo sempre e comunque mettendo in opera una rappresentazione estetica, una forma, un ambiente (o una ambientazione) che qualifica le caratteristiche singolari di luoghi fisici del sapere, del "diletto" e dell'esperienza. L'invenzione che ne scaturisce è, quindi, quella di una disciplina diversa da quella eminentemente letteraria che da Winckelmann muove fino alla contemporaneità. Un'archeologia *altra*, ricomposta dall'architettura e ad essa restituita.

Il passaggio dal "museo interno" a un modello di museo a sistema nella città e nel territorio, cioè all'idea di "museo fuori dal museo", è il nodo concettuale che lega i contenuti di questo volume, che è formato da una raccolta commentata di cinquantuno progetti realizzati rispettivamente da quarantasei studi di architettura europei, e da due saggi di apertura che indagano l'archeologia e la museografia sotto il profilo del loro rapporto con la città moderna, e con il paesaggio.

Il primo scritto indaga le vicende legate al rapporto tra la grande tradizione museografica occidentale e la narrazione archeologia dal punto di vista di un profilo disciplinare inedito. Operazione che tende a mettere in evidenza soprattutto le modalità con cui l'archeologia viene *trattata* e presentata - come in una grandiosa ostensione mitologica - agli occhi dell'uomo moderno e contemporaneo. Nel suo complesso

lo scritto dipinge uno dei capitoli figurativi più intensi dell'intera esperienza teorica e progettuale dell'arte dell'espone. Il secondo scritto invece, analizza e sviluppa una genealogia di architetture ritenute esemplari, che nel loro insieme e nel loro persistere, hanno tracciato i confini e gli ambiti di una disciplina specifica definita come *architettura per l'archeologia* o *architettura dell'archeologia*: un insieme di saperi che, prendendo le distanze da questioni meramente conservative, entrano nel merito del rapporto fisico, teorico e costruttivo che lega l'architettura con l'archeologia. Un rapporto da intendersi sotto il profilo del progetto, della forma e della sua composizione, cioè dal punto di vista dell'essenza stessa dell'archeologia che, è bene ricordarlo prima ancora di essere tale, era *solo* architettura.

I cinquantuno progetti qui presentati, realizzati tra il 1985 e il 2013, sono stati selezionati per le fasi finali delle edizioni 2010, 2011 e 2014 del Piranesi Prix de Rome, premio internazionale di architettura per l'archeologia, organizzato dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma in collaborazione con l'Unità di Ricerca del Politecnico di Milano nell'ambito di una ricerca svolta per il Ministero dell'Università a partire dal 2008.

Va ricordato che il Piranesi Prix de Rome ha giocato negli ultimi anni un ruolo di notevole importanza per lo sviluppo del dibattito sul progetto di architettura per il patrimonio archeologico, contribuendo a restituire interesse e continuità di attenzione agli esiti scientifici e professionali, e, a sua volta, ottenendo un consolidato accreditamento internazionale come punto di riferimento disciplinare. Ad esso infatti hanno partecipato alcuni tra i migliori studi di architettura dell'attuale panorama europeo e americano: Rafael Moneo e João Luís Carrilho da Graça, vincitori del premio nel 2010, Nieto Sobejano e Guido Canali nel 2011, David Chipperfield e Peter Eisenman rispettivamente nel 2012 e nel 2013. Infine l'edizione del 2014 è stata vinta da Josè Ignacio Linazasoro e Gonçalo Byrne in ex aequo con Tortelli e Frassoni Architetti Associati.

Per concludere, questa pubblicazione si pone diversi obiettivi: il primo è quello di documentare criticamente una serie di esperienze progettuali che sono state realizzate, a partire dagli anni '80 del Novecento, nelle aree considerabili come storicamente "romanizzate" attorno al bacino del Mare Mediterraneo (con una certa prevalenza di temi legati all'archeologia classica, ma con diversi esempi di archeologia post-classica e un caso di "archeologia del moderno," cioè il restauro-ricostruzione dell'ottocentesco Neues Museum di Berlino). Il secondo è quello di rileggere l'intera storia del rapporto tra architettura, archeologia e museografia, considerate nel quadro del grande progetto europeo di emancipazione culturale e civile attivato sulla base del patrimonio storico e archeologico che ogni paese conserva. Un progetto che prende piede nel primo ventennio dell'Ottocento, sviluppandosi successivamente in concomitanza con la ricerca e creazione di identità nazionali fortemente sentite, la conseguente messa in evidenza dei monumenti e delle opere d'arte considerati come icone identitarie e la realizzazione dei grandi musei nazionali destinati ad ospitarle. Il terzo è quello di offrire a professionisti, docenti universitari, ricercatori e funzionari degli enti preposti alla tutela, sia architetti che archeologi un consistente *corpus* disciplinare, fatto di testimonianze costruite, considerando che, da esse, sia possibile comprenderne la *ratio* e quindi il senso compiuto.

Ciò che legittima la serie di esempi concreti contenuti in questo volume - e quindi l'idea che esista una riconoscibile area della progettazione identificabile come architettura e museografia per l'archeologia - è in effetti, proprio il fatto stesso che essi siano stati costruiti riproponendo il contatto fisico materico tra antico e nuovo, assicurandone la continuità fruitiva nel tempo, secondo una tradizione che è tipica del senso e del ruolo dell'architettura che è proprio quella di legare, attraverso il progetto, il passato con il futuro.

EW 5



Il disegno della rovina. Architettura, archeologia e progetto identitario

Pier Federico Caliri

Premessa

L'intervento sulle rovine e i monumenti dell'antichità, finalizzato al recupero e riabilitazione degli stessi, è cosa fisiologica nella storia delle città e delle architetture. È sempre esistito e ha determinato anche, in particolari circostanze, importanti trasformazioni delle preesistenze. Si può, in sostanza, affermare che la storia della trasformazione degli edifici coincide con la storia dell'architettura (Casiello 2008).

Quattro invece sono le connotazioni che la modernità ha messo in campo in modo peculiare: da una parte, il nodo critico della *continuità-discontinuità* tra antico e nuovo e, come corollario, la necessità di introdurre il concetto di "diversità" - in termini di forma-materiale - dell'intervento nuovo rispetto all'antico nonché la conseguente rinuncia all'unità di stile e classica compiutezza come risultato finale.

Dall'altra, l'idea, tutta contemporanea, che l'intervento sull'antico sia unicamente legato a processi di musealizzazione. Ad interventi quindi non finalizzati a reintegrare le funzioni originarie o altre di tipo operativo, ma rivolti al solo obiettivo del "mostrare" e rendere visitabile il monumento e le sue stratificazioni.

Terzo, l'introduzione del concetto di *reversibilità*, inteso in principio come istanza ideologica finalizzata alla salvaguardia del manufatto "originale" e, successivamente, inteso invece in senso involutivo come vero e proprio terrore dell'errore.

Infine, il rapporto critico tra antico e nuovo costituisce uno degli elementi fondamentali nell'interpretazione che le società contemporanee occidentali si danno in chiave di disegno storico-identitario. A partire dalla fine del Settecento e, progressivamente in modo sempre più intenso fino ai giorni nostri, tale rapporto, da un piano eminentemente culturale, si sposta su un piano di "politica" culturale.

Principale oggetto di questo scritto è l'architettura progettata e realizzata per la valorizzazione e riabilitazione dei siti e dei monumenti archeologici, intesa qui nel suo sviluppo teorico e realizzativo, a partire dai primi anni del XIX secolo fino agli anni Ottanta-Novanta del secolo scorso.

L'obiettivo è quello di tracciare un percorso genealogico di circa duecento anni, dall'intervento di Raffaele Stern sul Colosseo (1806) alla realizzazione della riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto di Giorgio Grassi (1993), che costituisca premessa storico critica e chiave di lettura per quelli che sono gli sviluppi attuali, esemplificati dai cinquantuno progetti presentati in questo volume, riferiti ad un arco di tempo che va dal 1993 ad oggi.

Il decennio compreso tra la metà degli anni Ottanta e quella degli anni Novanta è importante perché costituisce un periodo di transizione tra un ventennio di sclerotizzazione di ogni attività progettuale che avesse come oggetto l'archeologia e il periodo successivo, che si è dispiegato fino ad oggi, e che ha invece registrato, soprattutto in Europa, una ripresa della progettualità, rivelando interventi di eccellenza proprio in presenza di contesti archeologici.

Metodologia: la forma come paradigma. Struttura e figura

L'idea generale che sta alla base di questa trattazione è che la disciplina del progetto specificatamente rivolta all'intervento sull'archeologia, con i suoi saperi e le sue tecniche, è tutta interna all'architettura ed esclude ogni forma di "divisione del lavoro" tra progetto architettonico e progetto di restauro. Tende ad escludere insomma, che la soluzione dei problemi riferiti alla riabilitazione di un edificio antico siano qualcosa di diverso dal pensiero che quell'edificio ha generato e intende il rapporto tra antico e nuovo come un problema di architettura *tout court*.

Ciò non significa escludere aspetti e metodologie specifiche del restauro. Significa tuttavia collocarli nel quadro del progetto di architettura e non in quello di una disciplina autonoma. Nella sostanza si intende qui il restauro né più né meno di un progetto di architettura che ha per oggetto un edificio antico.

Detto ciò, dal punto di vista del paradigma, l'intero ragionamento riferito all'architettura per l'archeologia, si confronta principalmente con il *logos* fondante della *forma*, ponendosi la seguente duplice interrogazione: l'intervento di riabilitazione e di musealizzazione del manufatto antico, presuppone una trasformazione dello stesso? Se si intende positiva la risposta, quali sono i dispositivi concettuali che regolano il rapporto tra la forma della preesistenza e la forma del nuovo manufatto?

Più in dettaglio, il filo del discorso si basa sulla compresenza di due diverse articolazioni del concetto di *forma*. La prima la intende come *struttura*, ossia nel senso di ordine sintattico degli elementi della composizione che si misurano nel rapporto tra vecchio e nuovo; in questo senso, la forma è intesa a partire dalle proprietà dell'oggetto architettonico presenti nel manufatto antico e da quelle introdotte dal progettista. La seconda intende la forma in senso *gestaltico* - nel senso del classico rapporto antinomico di figura-sfondo - cosa che introduce in parallelo al ragionamento sulla struttura compositiva, quello delle proprietà dell'osservatore, ossia quello della percezione "da fuori" e della ricaduta critica in termini di attese sociali.

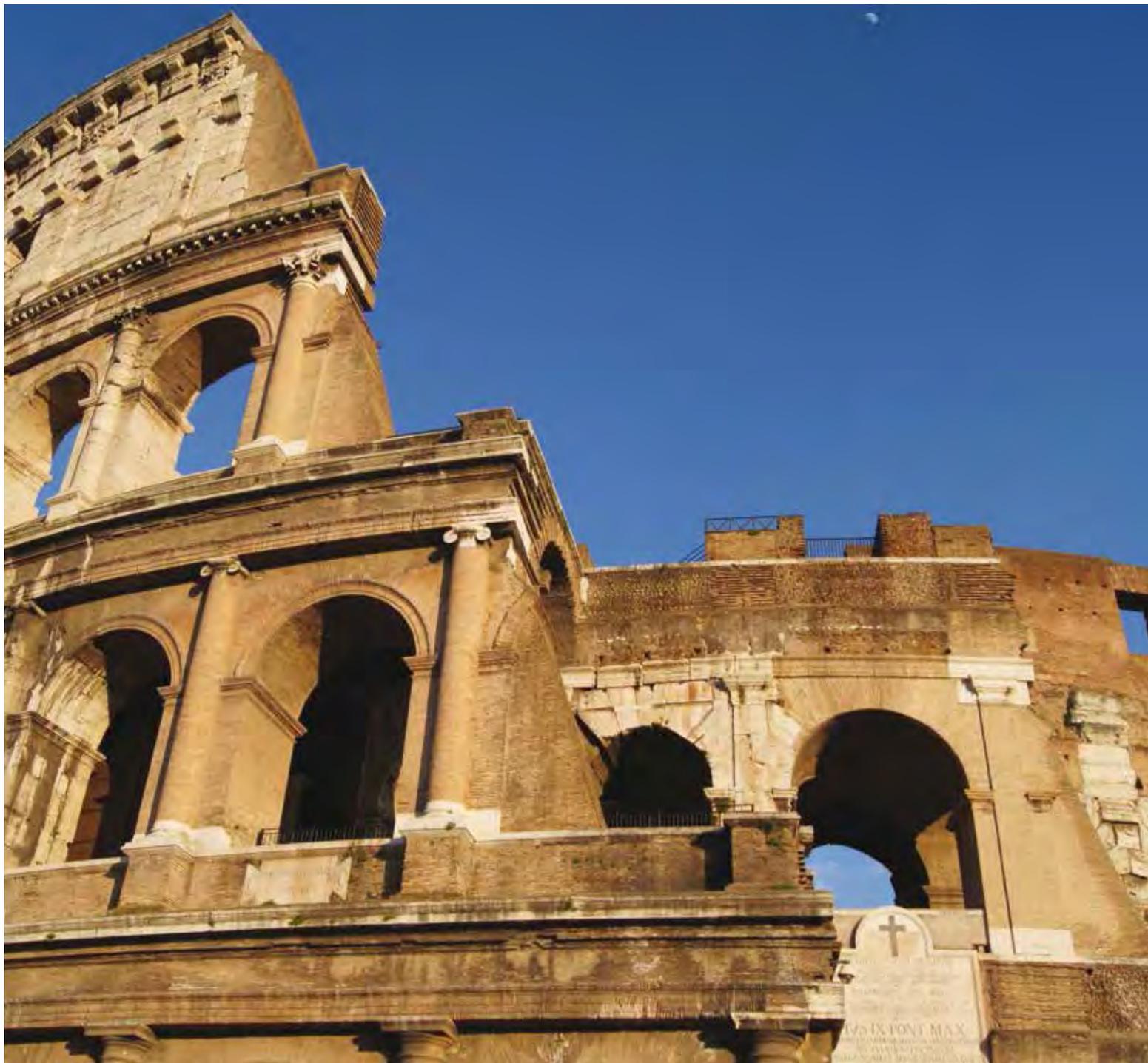
Accanto al ragionamento sulla forma dell'intervento, se ne colloca un altro riferito alla natura e finalità dello stesso, che tende alla consapevole esclusione del restauro unicamente conservativo dal proprio campo di applicazione, poiché in esso è implicitamente assente il rapporto progettuale tra forma nuova e forma antica. In questo senso tuttavia, è importante considerare anche che, nel rapporto progettuale interdisciplinare che coinvolge architettura e archeologia non è possibile non considerare tutti quegli interventi parziali o integrali diretti al restauro della rovina, quando anche questi fossero solo di preparazione alla successiva musealizzazione. Sicché appare necessario introdurre, come livello di confronto tra diverse discipline, il concetto di *restauro archeologico museografico*, che si qualifica per la sua finalità eminentemente legata al *mostrare*, e quindi alla dimensione ostensiva delle scelte di progetto tese a rendere leggibile e trasmissibile, attraverso la ricomposizione affidata al progetto, la natura della rovina e delle sue stratificazioni. Il restauro archeologico museografico non è tuttavia un concetto appartenente solo alla sensibilità attuale. Possiamo dire che, come vedremo, nei fatti questa idea era già presente con consapevolezza nel secondo ventennio dell'Ottocento nel caso delle opere di ricostruzione e integrazione delle strutture del Colosseo realizzate da Gaspare Salvi prima e Luigi Canina dopo; nonché in quelle relative alla liberazione e ricostruzione dell'Arco di Tito, opera di Raffaele Stern e Giuseppe Valadier.

Genealogia e grandi prospettive

Questo scritto - propedeutico come già detto alla comprensione degli esiti realizzativi dell'ultimo quarto di secolo - costruisce la propria strumentazione concettuale e di analisi a partire dall'esibizione, in sede di esplicitazione metodologica, di una precisa genealogia, appartenente ad un retroterra culturale in cui si collocano quegli esempi che, ognuno per le proprie specificità, sono ritenuti pietre angolari del rapporto tra architettura e archeologia.

Dalla lettura di questo quadro di riferimento, è possibile evidenziare alcune *grandi prospettive* che in tempi diversi hanno dato vita ad altrettanti paradigmi di riferimento nell'intervento sull'antico. Queste prospettive, sono principalmente tre:

- l'aderenza figurativa al manufatto originale e la sua ridefinizione formale;
- l'esibizione del *palinsesto*;
- la monumentalizzazione della *protezione*.



Roma, Colosseo. Particolare dello sperone occidentale dopo l'opera di consolidamento di Giuseppe Valadier, 1823-1825
L'intervento «ha di travertino soltanto la metà dell'altezza dei primi piloni, le imposte degli archi, le basi delle colonne e i rispettivi capitelli e l'ultima

membratura dei cornicioni, perché siano più stabili. Tutto il resto è di mattoni [...] ed avendovi data una patina a fresco generale, imitante l'antico, sembra di travertino intieramente» (Valadier 1833)
(Foto Pier Federico Caliarì).

Gli interventi di Stern, del Valadier e del Salvi sul Colosseo, si possono considerare come il blocco di partenza del nostro ragionamento e allo stesso tempo l'inizio di un percorso specifico compiuto dall'architettura nella direzione della valorizzazione dell'archeologia.

L'intervento di Raffaele Stern, con il "fermo immagine" del crollo delle arcate del fronte sud ovest, può essere inteso come un punto d'inizio. Ma, mentre tale intervento è considerabile in un quadro di emergenza statica - al quale il progettista fa fronte con una straordinaria capacità di interpretazione drammatica dell'evento - quelli successivi di Valadier e Salvi sono da considerarsi come interventi da manuale, finalizzati ad assicurare coerenza statica all'edificio contestualmente alla restituzione *didattica* dell'immagine originaria, ottenuta mediante il ridisegno delle parti mancanti (Valadier, 1823-1826) e l'evocazione delle sezioni costruttive (Salvi e Canina, 1831-1852).

Due sono gli aspetti rilevanti che compaiono in questo atto fondativo dell'architettura per l'archeologia: l'introduzione, da una parte, del differente materiale - in questo caso il laterizio - che costituisce uno dei grandi temi che rimarranno stabili nella storia degli interventi sull'antico di epoca moderna; e dall'altra, l'adesione formale all'originale mediante la riproposizione degli elementi architettonici di questo in *forma semplificata*, con l'obiettivo non solo di rendere evidente le differenze tra antico e nuovo, ma anche di introdurre i concetti di *limitazione* e di *attenuazione* come atteggiamento e condotta progettuale. Tutto ciò, mezzo secolo prima della Carta Italiana del Restauro ispirata da Camillo Boito.

L'introduzione di tali modalità costruttive e figurative, funzionali alla lettura dell'intervento moderno rispetto all'antico, di fatto originano e alimentano l'idea della discontinuità formale tra le epoche, che è una caratteristica distintiva della scuola italiana di architettura per l'archeologia, rispetto ad altre scuole europee, in particolare quella francese. Questa particolare condizione, disattesa solo negli interventi di ridefinizione stilistica del secondo Dopoguerra



Roma, Arco di Tito. Vista frontale e particolare del giunto tra parte originale e parte ricostruita. Intervento di Raffaele Stern (1818-20) e Giuseppe Valadier (1820-24)
(Foto Pier Federico Caliani).

italiano, è da considerarsi oggi come un paradigma assoluto, critico o ideologico che sia, a cui si è adeguato, con rarissime eccezioni, l'intero pensiero progettuale moderno fino alla contemporaneità.

L'intervento di Valadier e Stern per l'Arco di Tito a Roma per parte sua - finalizzato a restituire forma e immagine originaria alla rovina fino a quel momento incastonata nelle strutture murarie della fortezza Frangipane - lavora nella direzione di un consolidamento del *logos* dell'aderenza formale al manufatto originale. L'Arco di Tito, così come il Colosseo, costituisce a sua volta un paradigma poiché introduce altri due aspetti destinati ad avere importanti ricadute: da una parte, l'utilizzo di materiali simili, tra vecchio e nuovo e dall'altra, la liberazione del manufatto originale dalle parti incoerenti e successive all'antichità classica. L'utilizzo di materiali diversi ma percettivamente simili consente una doppia lettura integrata: «da lontano, da una posizione cioè ideale per comprendere la forma architettonica, l'intervento moderno non confonde l'immagine, che può così ricomporsi in unità; da vicino, i diversi materiali e la semplificazione delle forme denunciano con chiarezza le parti aggiunte» (Giusberti 1994, p. 10). La liberazione dalle superfetazioni e dalle alterità rispetto agli elementi originari è, dal canto suo, un'operazione che sottende un giudizio di valore sulle epoche storiche, secondo il quale tutto ciò che è riconducibile al classico esibisce un diverso status che gli garantisce integrità e primo piano a detrimento delle altre epoche, in particolare quelle post antiche, considerate di minor valore storico artistico se non di decadenza.

La pratica della liberazione troverà da lì a qualche anno importanti applicazioni sull'Acropoli di Atene e, successivamente, nell'Italia postunitaria e del Ventennio, producendo al crepuscolo dello stesso, un vero e proprio moto contrario di rifiuto ideologico la cui onda lunga è ancora presente ai giorni nostri, e ha generato all'opposto - e come pregiudizio - la più totale astrazione dal giudizio sulle epoche (1).

Negli stessi anni, nel 1830, a una certa distanza dalle grandi opere sui monumenti romani, a Brescia viene scavato e riportato alla luce il Capitolium di epoca flavia, destinato a trasformare in modo inedito l'immagine urbana connettendo l'abitato con le pendici collinari di coronamento della città lombarda. Il tempio, con la sua particolare tipologia a tre celle riferite alla Triade Capitolina, inizia un processo di epifanica ricostruzione che durerà fino ai nostri giorni passando attraverso la stagione degli anni Trenta del Novecento in cui viene innalzato parzialmente il pronao. La ricostruzione

ottocentesca è praticamente completa, dalla *basis templi* alla copertura e viene attuata mediante il principio già applicato all'arco di Tito nel 1823, con l'utilizzo di materiali e cromatismi simili e armonici. La rovina, tornata a rivivere come architettura, riacquista anche una funzione vitale, diventando sede del Museo Civico dell'antica Brixia. La soluzione poi, della ricostruzione dell'interno della cella principale come *lapidarium* segue l'esperienza - di poco precedente - della galleria lapidaria dei Musei Vaticani voluta da Pio VII (Morandini 2013, pp. 15-19 e pp. 39-45). Il risultato è importantissimo poiché restituisce alla città parte cospicua della sua identità storica romana - altrimenti inespressa - corroborata dall'immagine potente del volume ricostruito del Tempio il quale, con i tre grandi portali gerarchizzati si impone come nuova *frons scaenae* terminale della città. Anche se ci vorrà circa un secolo prima che al Capitolium venga restituita la completa identità tipologica, l'innalzamento delle celle e la loro conclusione con una copertura (non visibile sul fronte principale) pone il problema della definizione della misura in altezza del complesso sacro. Benché l'unica colonna rimasta incredibilmente in piedi *ab origine* abbia costituito un elemento di riconoscimento dimensionale certo, l'altezza delle celle laterali resta a tutti gli effetti una scelta architettonica interpolata (così come quella della restituzione di un fronte gerarchizzato "a capanna"), che sembrerebbe rimandare a modelli presenti nel contesto culturale romano.

Il Grand Prix de Rome e i pensionnaires di Villa Medici

Nel complesso dibattito di quegli anni inerente i temi dell'intervento architettonico sulle preesistenze antiche, le differenze tra la scuola italiana e quella francese sono fondamentali per comprendere alcuni degli sviluppi successivi. Ma se l'atteggiamento italiano porterà alla prima Carta del Restauro voluta da Camillo Boito con la conseguente rottura della continuità storica della vita degli edifici, l'esperienza francese ispirata da Eugène Viollet-Le-Duc e formalizzata con le ricostruzioni del castello di Pierrefond e del borgo fortificato di Carcassonne trova riverberazione in Italia - nonostante l'avversione dello stesso Viollet per la metodologia d'insegnamento *beaux arts* - nell'opera degli architetti francesi vincitori del Prix de Rome, ospiti dell'Académie de France di Villa Medici a Roma.

Il Prix de Rome, istituito nel 1671 dal Re di Francia Luigi XIV, era finalizzato a formare - sulla base del confronto con le antichità romane e gli studi classici - le competenze artistiche e professionali dei migliori giovani scultori, pittori, incisori e successivamente,





Brescia, Capitolium

sinistra, dall'alto in basso: Emile James Samuel Ulman, disegni restitutivi della ricostruzione del tempio voluto da Vespasiano e dedicato alla Triade Capitolina: prospetto, sezione trasversale delle celle e disegno ricostruttivo del monumento originario (1875).

destra: Viste del Capitolium ricostruito; anastilosi del pronao, realizzata negli anni Trenta del secolo scorso, con frammenti originali in botticino, e portale della cella centrale del tempio dedicato alla Triade, ricostruito nel 1830.

sopra: Vista del Capitolium da sud-est, con il pronao e le celle (Foto Fotostudio Rapuzzi).

architetti e musicisti d'oltralpe. I vincitori del Prix de Rome alloggiavano per quattro anni a Roma presso l'Académie de France, istituzione voluta da Colbert nel 1666, nelle sue diverse sedi di cui l'ultima - dai primi anni dell'Ottocento fino al 1968 - è stata Villa Medici. A partire dal 1720 il concorso del Grand Prix de Rome fu aperto anche ai giovani architetti, inaugurando un'epoca di grande scambio culturale e di grande entusiasmo per l'antico, durata per tutta la prima metà del XIX secolo. Il Grand Prix de Rome, passato indenne attraverso tutte le vicende politiche francesi, dall'Ancient Régime fino alla Quinta Repubblica, chiude nel 1968, dopo tre secoli di storia, soppresso dal ministro André Malraux (2).

Lungi dall'essere un'esperienza chiusa e limitata ad una produzione di tipo accademico priva di scambio con il mondo esterno, quella dei *pensionnaires* francesi operativi a Roma tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XX secolo, costituisce un momento di importante sperimentazione teorica sull'architettura per l'archeologia. Se gli *envois* rappresentano un documento in alcuni casi essenziale per conoscere e ricostruire il paesaggio archeologico di Roma nell'Ottocento, le restituzioni offrono, sulla base delle conoscenze di allora, un'idea molto definita di quello che poteva essere il paesaggio architettonico della Roma imperiale, proponendo ricostruzioni basate sull'identità di linguaggio, sulla teoria delle proporzioni, sul confronto testuale e tipologico e sull'interpolazione. L'accusa di mancanza di aderenza a principi di scientificità, tuttora esercitata dal fronte degli archeologi, è in realtà priva di fondamento. In particolare sono stati i progetti ricostruttivi, le *restaurations*, ad essere principale oggetto di critica per la loro presunta visionarietà, cosa dovuta non solo a ragioni ideologiche, ma fondamentalmente al fatto che, da una parte, l'intero corpus della produzione è misconosciuto anche a causa di un reperimento archivistico non sempre facile; dall'altra, i progetti di *restaurations* sono noti soprattutto come *dipinti*, e non come prodotto di un preciso e approfondito rapporto tra analisi e progetto. A queste ragioni si aggiunge il cronico senso di sospetto, da parte degli archeologi, nei confronti delle ricostruzioni restituite con completezza e chiarezza di particolari. Ma, è bene osservare, a supporto della validità ancora attuale dell'esperienza dei *pensionnaires*, che la conoscenza dell'architettura antica deve necessariamente passare attraverso un impegno ricostruttivo, coinvolgendo tutte le tecniche possibili e utili a rappresentare un mondo che non esiste più. Tutta la museografia storica e contemporanea, per esempio, si basa sulla ricostruzione e la sua negazione comporta l'esclusione di un processo teoretico

di tipo euristico estremamente utile, forse l'unico possibile, per ridurre la distanza tra il paesaggio percepito della contemporaneità e il paesaggio immaginato dell'antico.

La presenza dell'Accademia di Francia a Roma ha generato uno scambio continuo tra architetti francesi e italiani, e non solo. La letteratura agli atti negli archivi dell'Accademia, ci informa su contributi diretti da parte dei *pensionnaires* agli scavi, all'investigazione e alla promozione di circuiti di finanziamento della ricerca. Così come esisteva un circuito di scambio e di replica di disegni e documenti tra gli stessi *pensionnaires*, ne esisteva un altro parallelo con l'esterno e che coinvolgeva non solo gli italiani, ma anche i *grand tourist* e gli studiosi inglesi, russi, tedeschi e greci. La ricchezza del lascito dell'Accademia di Francia è di valore incalcolabile per comprendere la qualità del dibattito sull'antico a Roma come dimostrano le due esposizioni di disegni organizzate a Roma nel 1985 e nel 1992, rispettivamente a Villa Medici e al Palazzo delle Esposizioni, con tutto il bagaglio di rilettura dell'alta formazione classica da esse sottese (3). Queste mostre hanno offerto agli occhi degli studiosi, da una parte, un'incredibile collezione di immagini di architettura e di archeologia che nella sua interezza costituisce il secondo grande panorama di Roma antica dopo quello offerto dalle incisioni di Piranesi; dall'altra, la peculiarità del metodo teoretico basato sul rapporto tra analisi archeologica e progetto, unito alla qualità e quantità di informazioni relative allo stato di fatto e di conservazione degli edifici antichi all'epoca dell'*envoi*. I lavori di Gustave Adolphe Gerhardt sul Tempio del Sole (Tempio di Serapide) e di Henri Adolphe Auguste Deglane sul Palazzo di Domiziano sul Palatino, ad esempio, sono particolarmente significativi.

L'*envoi* di Gerhardt, composto da nove elaborati, di cui due di rilievo, più una memoria estremamente articolata, riguardava un edificio dalle straordinarie dimensioni collocato a ridosso del Quirinale e capace con il suo volume di gestire il salto di quota con il Campo Marzio. La prima questione messa sul tavolo da Gerhardt era quella molto complessa, dell'identificazione del monumento rispetto alle fonti classiche (*Scriptores* dell'*Historia Augusta*), moderne (Palladio, Sangallo, Serlio) e contemporanee (Canina, Nibby). Seguendo la linea espressa già da Luigi Canina, Gerhardt optò per identificare il grande edificio con il Tempio del Sole fatto costruire dall'imperatore Aureliano nella seconda metà del terzo secolo. Solo recentemente e in base a nuovi ritrovamenti che rivelano l'esistenza di un culto dedicato a Serapide, gli archeologi si sono orientati nel ritenere che i resti ancora visibili nel giardino

di Villa Colonna e nel cortile dell'Università Gregoriana, compresi tra la Piazza della Pilotta e la Piazza del Quirinale, siano da identificarsi con quanto asseriva invece Antonio Nibby, riconoscendo in essi il Tempio di Serapide fatto costruire da Caracalla. Indipendentemente dal problema del riconoscimento del monumento, che ancora oggi è sospeso nell'incertezza, l'analisi di Gerhardt si è mossa secondo un percorso metodologico rigoroso di tipo logico deduttivo, corroborato dal ritrovamento di elementi architettonici di eccezionale grandezza - tra cui un blocco angolare del frontone, una porzione di architrave con fregio e un frammento di capitello - che hanno consentito di ricostruire e riproporzionare l'edificio. Il problema dell'enorme dimensione è quindi il tema principale del progetto ricostruttivo di Gerhardt il quale restituisce un'architettura assolutamente inedita che lascia la Commissione fortemente (e favorevolmente) impressionata. Il complesso architettonico, secondo la *restauration*, è un santuario che si compone di due elementi principali: il primo è costituito dal tempio vero e proprio con il suo recinto sacro collocati alla quota della Piazza del Quirinale; il secondo è invece un articolato volume posizionato alla quota di Piazza della Pilotta e contenente il sistema rampe che permettono la gestione del salto di quota. Elemento di connessione è uno straordinario loggiato a sviluppo orizzontale che disegna l'affaccio dal Quirinale e costituisce il disteso fondale per entrambi i volumi. Particolarmente apprezzata dalla commissione è stata la proposta di Gerhardt di restituire il tempio con un pronao dodecastilo con colonne alte quindici metri. La distanza tra le tracce dell'*état actuel* e la *restauration* è un salto nel vuoto. In questo salto, in questo spazio virtuale in cui si inseriscono volumi e materia, si può riconoscere il talento progettuale dei giovani *pensionnaires* così come si può affossarlo con l'accusa di visionarietà, se mai questa possa costituire un fattore di negatività. Ma i conti in effetti tornano: il dimensionamento regge e sta tutto nelle regole dell'architettura, in un quadro di giudizio in cui le commissioni che giudicavano i *pensionnaires* erano severe e poco inclini ad accogliere la deriva del *dipinto*. Alla fine quello che convince è proprio il recupero di tutto quanto è stato dalla storia estratto e sottratto all'edificio.

Analoga riflessione si può applicare alla *restauration* del fronte sul Circo Massimo del Palazzo Imperiale del Palatino, elaborata da Adolphe Auguste Deglane. Un *envoi* che impressionò la commissione proprio per il grado di restituzione raggiunto dal progetto a dispetto della complessità del palinsesto esistente, con le sue compresenze e sovrapposizioni (come per esempio la cinquecentesca Villa Mills, poi demolita per liberare la Domus Augustana) e con la sua

resistenza ad ogni possibile ridisegno, ad ogni tipo di immagine e di immaginazione. Ma è proprio di fronte a tale vuoto che, rimanendo gli elementi dell'architettura rigorosamente ancorati alla realtà archeologica, il processo estrusivo si sviluppa con la chiarezza e la compiutezza del classico, restituendo un'immagine inedita e straordinariamente evocativa. La commissione descrisse la *restauration* come qualcosa che andava ben oltre la ricostruzione in quanto tale; ma in essa infatti leggeva una strategia che, sfuggendo al semplice rapporto causa-effetto, affrontava innanzitutto il tema della restituzione dell'identità architettonica di uno dei luoghi culto dell'archeologia romana, la cui rappresentazione aveva fino ad allora riguardato solo la sua rovina (4).

L'Acropoli di Atene e l'identità della nazione greca

Immediatamente successiva all'esperienza romana del primo trentennio del XIX secolo, fuori dall'Italia, un altro grande cantiere è destinato a diventare, e ad essere ancora oggi, un eccezionale riferimento nel quadro dell'architettura per l'archeologia: quello dell'Acropoli di Atene.

Dopo l'Indipendenza dello Stato Greco, e con il regno di Otto I di Baviera Re di Grecia, nel 1830 si ferma l'ininterrotto processo di trasformazione dell'Acropoli di Atene durato duemilatrecentodieci anni, di cui gli ultimi trecento di dominazione ottomana fortemente traumatizzanti a causa della trasformazione della stessa in fortezza militare e della sua successiva distruzione a causa di eventi bellici e pianificate esplosioni.

La prima ipotesi di ridisegno e sistemazione dell'Acropoli fu sviluppata nel 1832, nel quadro di uno straordinario progetto di Friedrich Schinkel per la reggia di Otto I, in cui i principali monumenti presenti sulla sacra rocca, liberati da tutte le superfetazioni stratificate, anticipavano maestosamente l'architettura neo periclea del palazzo reale, organizzato come complesso unitario e collocato dietro il Partenone e l'Eretteo. Elementi di grande bellezza di questo progetto sono la lunga stoà collocata sul bastione cimoniano sopra il Teatro di Dioniso e la *tholos* circolare impostata come elemento terminale dell'estremità orientale della rocca. Uno stadio, inoltre, si colloca nel grande spazio parzialmente verde compreso tra Propilei, Partenone ed Eretteo, che su di esso si affacciano determinando un impianto unitario che è da intendersi come un'autentica innovazione in un quadro di elementi e di prospettive originariamente più frammentario. Da notare come per il Partenone non fossero previste opere reintegrative, ma solo la liberazione dalle superfetazioni islamiche

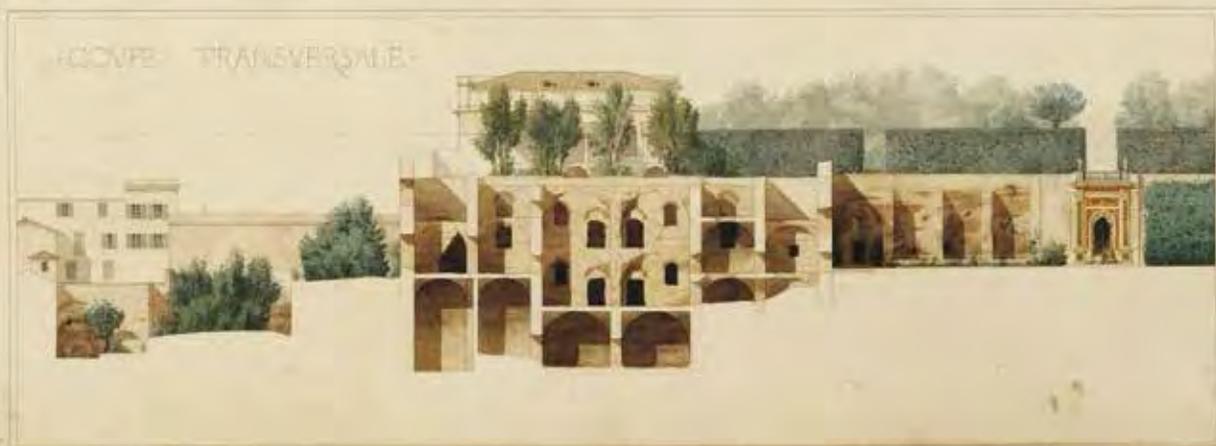
ETAT ACTUEL

2

Coupe Longitudinale

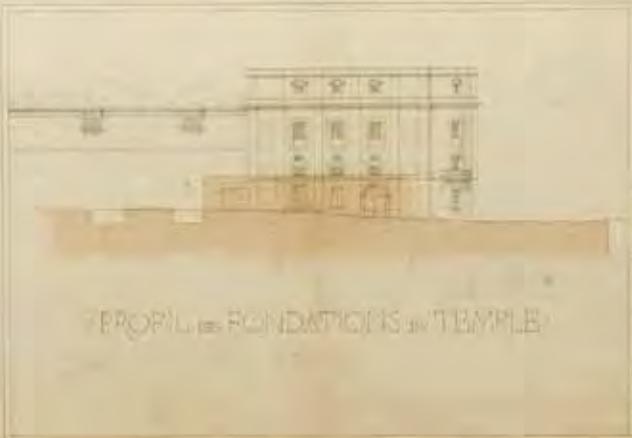


Coupe Transversale



- 17 -

Coupe sur AB



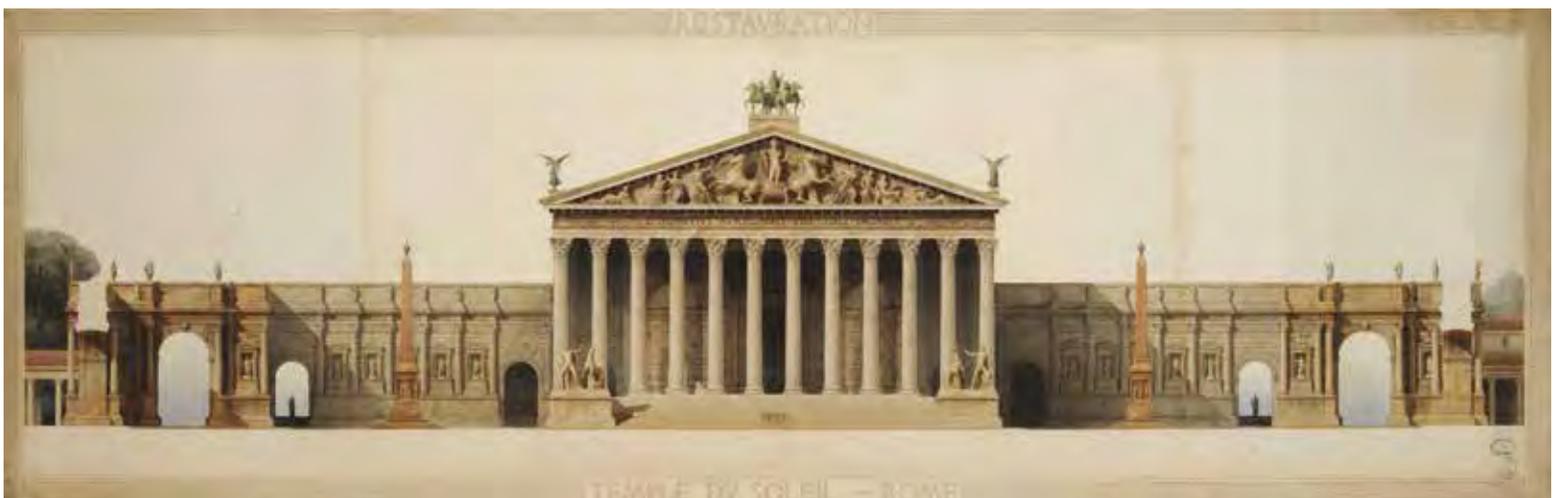
PROFIL des FONDATIONS du TEMPLE

Coupe sur CD



TEMPLE DU SOLEIL-ROME





Gustave Adolphe Gerhardt (1843-1921), *Envois de Rome de 4ème année, Architecture*, 1868. L'*Envoi* è dedicato allo studio archeologico e ricostruttivo del Tempio del Sole (in seguito riconosciuto come Tempio di Serapide). Le tavole si riferiscono alla sezione dello stato di fatto (a sinistra) e alla proposta ricostruttiva dei fronti sull'attuale Piazza della Pilotta e su Piazza del Quirinale (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Env.59-04; Réunion des Musées Nationaux, 14-508094, 14-508095, 14-508097).

pagine seguenti: Henri Adolphe Auguste Deglane (1855-1931), *Envois de Rome de 4ème année, Architecture*, 1886. L'*Envoi* è dedicato allo studio archeologico e ricostruttivo della Domus Flavia, il grande pazzo imperiale costruito da Domiziano tra l'81 e il 92 d.C. Le tavole si riferiscono allo stato di fatto e alla proposta ricostruttiva del fronte sul Circo Massimo (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Env.76-03; Réunion des Musées Nationaux, 14-508100, 14-508101).

ROME MONT-PALATIN

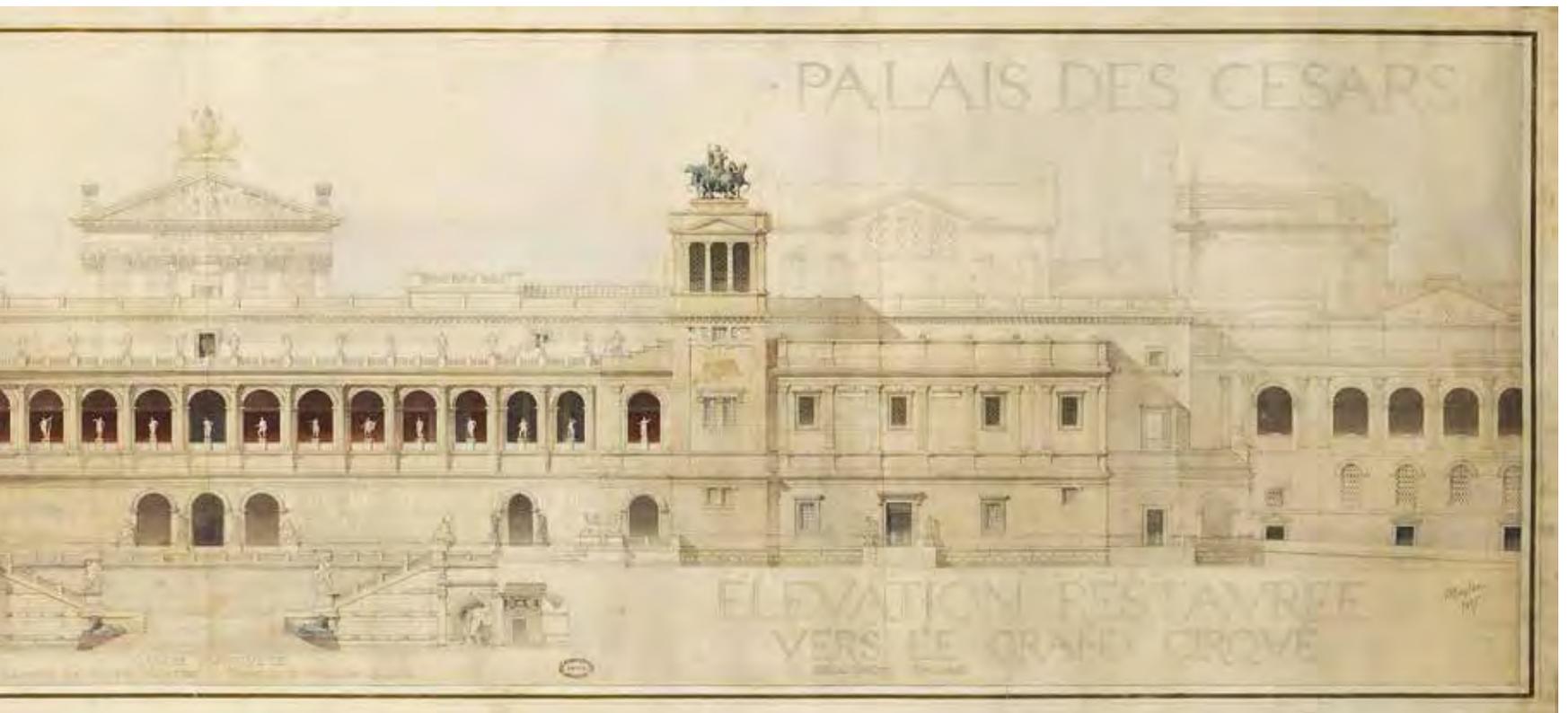


PLAT ACTUEL

ROME MONT-PALATIN



TEMPLE DE JUPITER, VAJINEN EVR
ECCHELLE DE 1000 TOVA LIMETRE



realizzate dopo il bombardamento veneziano del Morosini nel 1687. Il progetto di Schinkel per la sistemazione dell'Acropoli, è sempre stato collocato nel mondo delle esercitazioni accademiche, senza coglierne invece la proposta rivoluzionaria di ricontestualizzazione degli antichi monumenti in una cornice di nuove architetture a carattere istituzionale, reinterpretando e reinventando l'impianto architettonico e il profilo monumentale dell'Acropoli.

La critica di fondo rivolta al progetto schinkeliano si è basata su una sostanziale osservazione: una volta, infatti, liberata l'Acropoli dalle preesistenze non classiche, la sua rioccupazione con nuove architetture è sembrata una contraddizione. E che queste fossero inoltre destinate alla dimora di rappresentanza di un principe straniero, una provocazione evitabile. Meglio quindi "limitarsi" alla soluzione radicale della totale liberazione dei monumenti da tutto ciò che non era con essi coerente - cioè un pezzo di città - anticipando di un secolo ciò che si sarebbe visto successivamente a Roma. Ed è anche quello che di fatto è poi accaduto con la crisi del progetto di Schinkel e l'attuazione del piano di Leo Von Klenze. Ma, immaginando per un momento che il progetto di Schinkel potesse essere realizzato, e osservandolo quindi dal punto di vista del suo potenziale culturale, la cosa più convincente è proprio il rapporto tra l'antico e il nuovo, tra conservazione e innovazione, sia dal punto di vista puramente compositivo, sia da quello concettuale, dove la rovina resta rovina - secondo un'impostazione romantica radicata nel colto mondo germanico filo ellenico - e il nuovo si dispone per differenza, in un chiaro rapporto tra forma e sfondo pur nell'identità di linguaggio architettonico.

Nell'estate del 1834, Leo Von Klenze comincia a sviluppare il suo piano per l'Acropoli, che è a tutti gli effetti un progetto di salvaguardia finalizzato a creare un'area monofunzionale esclusivamente archeologica destinata alla visita e allo studio. Il piano era incardinato su alcuni punti principali: la liberazione, come già detto, dei monumenti da tutte le superfetazioni, l'attivazione di campagne di scavo archeologico e il restauro dei monumenti e la creazione del Museo dell'Acropoli. Si trattò quindi di una proposta che a tutti gli effetti ha permesso di iniziare il processo di salvaguardia e riqualificazione, lento ma inesorabile, che è ancora in atto. Possiamo riassumere questo processo in due fasi: la prima è quella che ha portato in cento anni, dal 1834 al 1933, a consegnare al mondo intero l'immagine che l'Acropoli ha assunto fino al 1980. La seconda, successiva a quella data, arriva fino ai giorni nostri ed è quella del de-restauro degli interventi

precedenti e dei nuovi restauri, tutt'ora in fase di svolgimento (Mallouchou-Tufano 2006).

La prima fase, benché con risvolti successivi molto problematici, è sotto il profilo del ripristino dell'immagine e della consistenza fisico-archeologica quella decisiva ed è riferibile all'opera di Nikolaos Balanos (5), responsabile dell'esecuzione dei lavori sull'Acropoli dal 1895 al 1940; opera che, nonostante abbia avuto il plauso e il consenso di tutta la cultura archeologica del tempo, oggi è fortemente criticata a causa dei danni prodotti dagli innesti di elementi costruttivi in ferro e in cemento armato.

A lui bisogna invece riconoscere la paternità del primo vero piano integrato di restauro dei monumenti dell'Acropoli che prevede interventi su tutti gli edifici e un importante dispiegamento dell'anastilosi per offrire una lettura degli stessi in equilibrio con la loro essenza di rovina. La sua più grande intuizione è stata quella di restituire una percezione unitaria dei monumenti dell'Acropoli dalla sua stessa soglia, cioè dal punto di vista privilegiato dei Propilei. Questo obiettivo è stato raggiunto principalmente con i seguenti interventi: la ricostruzione per anastilosi del colonnato nord della peristasi del Partenone e quella parziale del pronao sul fronte ovest; la ricostruzione e restituzione volumetrica dell'Eretteo mediante l'innalzamento della trabeazione sul fronte occidentale e dei muri laterali nord e sud; e la ricostruzione di parte dei soffitti a cassettoni dei Propilei e in particolare quello del corpo centrale. Al di là delle tecnologie utilizzate, che alla lunga si sono dimostrate aggressive, il restauro dell'Acropoli attuato da Balanos è il risultato di un attento quanto calibrato rapporto tra rovina, integrazioni e riconoscibilità tipologica del monumento. L'intervento di Balanos ha cristallizzato l'immagine dell'Acropoli finalmente restituita alla sua leggibilità. E gli attuali lavori di restauro, così fortemente legati alla condizione di necessità e alla disponibilità reale di materiale originario, nonostante tutto, proseguono nella direzione ricostruttiva da lui indicata, con l'utilizzo sistematico e scientifico dell'anastilosi e confermando, se non intensificando, il "fermo immagine" idealizzato nella sua restituzione (6).

Vista di scorcio del frontone ovest del Partenone attraverso un'apertura del Teatro di Erode Attico (D-DAI-ATH-Hege-2300).





L' Acropoli dalle pendici della collina di Filopappo, con il Teatro di Erode Attico, i Propilei e il Partenone (D-DAI-ATH-Akropolis-0198).

La peristasi nord del Partenone, prima degli interventi di Nikolaos Balànos (D-DAI-ATH-Akropolis-0426).

La cella e la peristasi sud del Partenone, dopo i restauri del 1922-33 (D-DAI-ATH-Akropolis-1094).

Particolare della peristasi nord e del frontone ovest prima dei restauri. In primo piano, a terra, i blocchi delle colonne prima dell'anastilosi (D-DAI-ATH-Akropolis-0425).

Il frontone ovest del Partenone, dopo i restauri di Balànos e prima di quelli attuali (Museo dell'Acropoli).

Vista di scorcio dall'Eretteo della peristasi nord e della cella dopo i restauri di Balànos (D-DAI-ATH-Hege-1870).

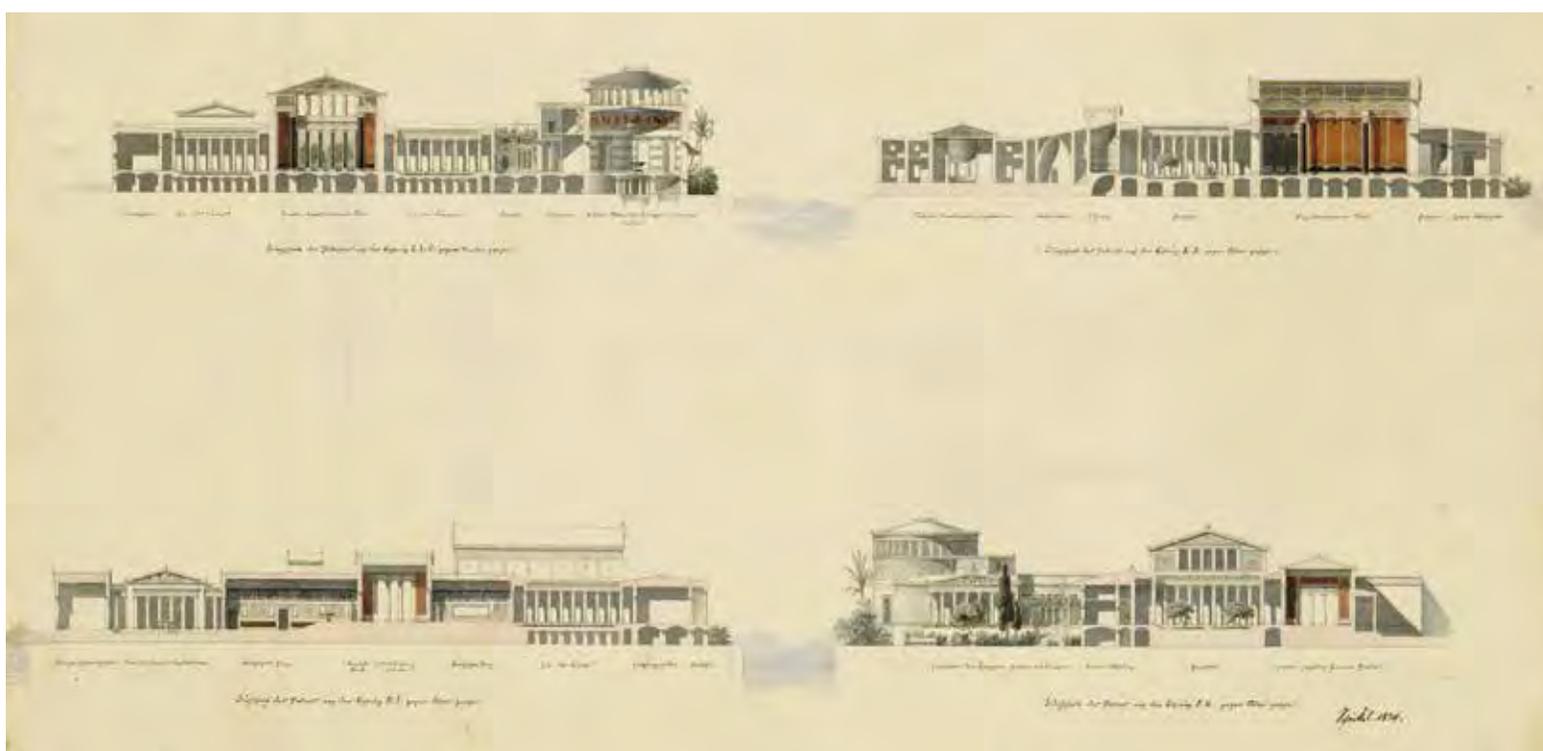


Particolare della peristasi nord, dopo l'anastilosi (D-DAI-ATH-Akropolis-1059).

Vista del Partenone dopo le ricostruzioni di Balanos e prima dei restauri degli anni Ottanta del secolo scorso (D-DAI-ATH-Kleemann-0292).

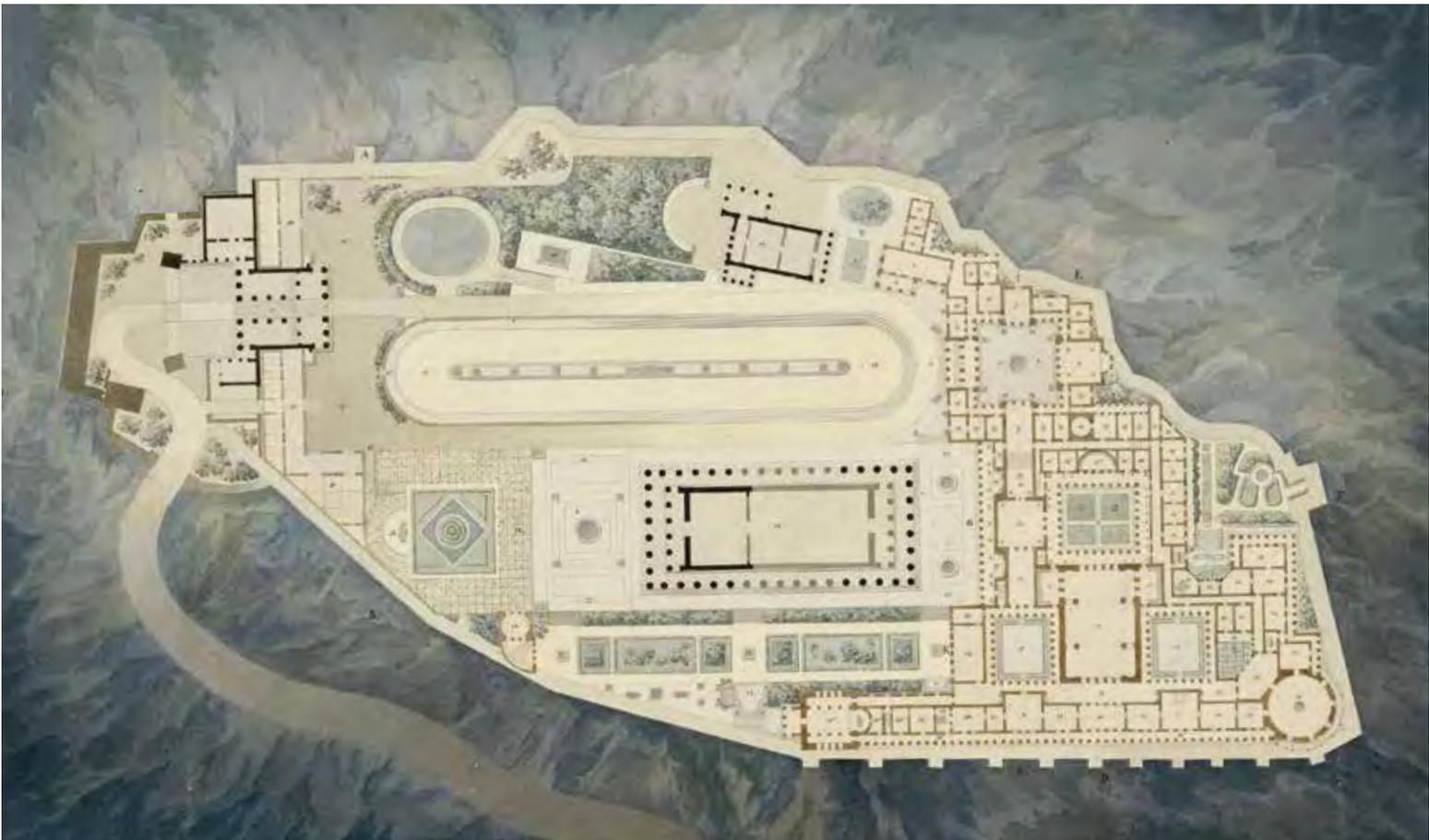
Scorcio sul Teatro di Erode Attico attraverso l'intersezione tra la peristasi sud e il frontone ovest (D-DAI-ATH-Hege-1930).

Scavi della cosiddetta colmata persiana, compiuti nell'estate del 1888, in prossimità della terrazza meridionale del Partenone, tra il tempio e il bastione pericleo. I lavori portarono alla luce numerosi reperti scultorei di epoca anteriore all'invasione persiana del 480-479 a.C., la poderosa fondazione del tempio e il complesso palinsesto delle fortificazioni dell'Acropoli tra il XII e il V secolo a.C. (D-DAI-ATH-Kleemann-0537; D-DAI-ATH-Akropolis-0105; D-DAI-ATH-Akropolis-0082).



Karl Friedrich Schinkel. Progetto per il Palazzo Reale di Otto I di Baviera sull'Acropoli di Atene
 sopra: Fronte dell'Acropoli con in primo piano il bastione pericleo, il Partenone non ricostruito e l'imponente loggia porticata con il terminale circolare posto sullo spigolo sud-est della fortificazione dell'Acropoli.
 Viste in elevazione del Palazzo.

destra: Vista dell'Acropoli, sezionata dopo i Propilei, sul dromos d'accesso alla reggia. In primo piano il Partenone e, a destra, la testata della loggia porticata. Sullo sfondo, a sinistra, il pronao del vestibolo, e a destra la torre circolare. La planimetria generale del progetto.
 (Immagini concesse dalla Stadtliche Graphische Sammlung München).





Italia. 1925-1945. La Roma di Antonio Muñoz

Ragionando ancora su anastilosi e liberazione, e tornando in territorio italiano, a quegli anni appartiene un altro notevole riferimento di architettura per l'archeologia nel suo sviluppo di matrice ottocentesca dopo le esperienze del Colosseo e dell'Arco di Tito: la sistemazione del Foro Olitorio, con gli interventi sul Teatro di Marcello e sul Tempio di Apollo Sosiano, realizzati dagli architetti Alberto Calza Bini e Paolo Fidenzoni tra il 1926 e il 1929 durante il Governatorato di Roma (7). Sul primo intervento, completamente inserito nella logica di allora e nella tradizione valadieriana, l'atteggiamento critico è abbastanza concorde nel ritenerlo un progetto da manuale di architettura per l'archeologia, compresi tutti i lavori di liberazione del monumento dalle superfetazioni, l'enorme operazione archivistica sia in chiave fotografica, sia in chiave di restituzione grafica, i restauri e, naturalmente il procedimento e i risultati.

Per quanto riguarda il Teatro di Marcello, l'intervento più evidente è quello, a forte contenuto museografico, della ricostruzione di quattro fornic in prossimità dello scalone d'accesso al teatro (trasformato da Baldassarre Peruzzi in Palazzo Savelli Orsini intorno al 1532). La ricostruzione, giustificata da esigenze di consolidamento unite alla necessità di ristabilire il rapporto volumetrico originario con il Portico di Ottavia, è realizzata in *lapis gabinus*, e restituisce la leggibilità degli ordini e delle modanature che l'originale in travertino segnato dal tempo non è più in grado di offrire. Pietro Giusberti lo definisce un «modello al vero» dello stato originario, perfettamente giuntato agli ordini esistenti attraverso «l'artificio della sbazzatura lungo la linea di contatto» (Giusberti 1994, pp.16-17).

Altra importante operazione di restituzione parziale di un edificio scomparso dall'immagine urbana di Roma - ma non dalle tracce della sua topografia "scolpita" - è quella riguardante il Tempio di Apollo Sosiano, prospiciente il Teatro di Marcello e compreso tra il Portico di Ottavia e il Tempio di Bellona (8). Il progetto e la sua realizzazione, animati da una forte tensione museografica su scala

urbana, furono elaborati e portati a compimento da Antonio Muñoz (9) nel 1940, il quale decise di innalzare tre colonne d'angolo con frammenti ritrovati durante gli scavi e i lavori di liberazione del Teatro di Marcello. I frammenti, furono ricollocati in posizione differente rispetto a quella originaria, cioè con lo spigolo esterno rivolto verso il Tempio di Bellona, anziché verso il Portico di Ottavia, in continuità e in coerenza con il contesto di opere relative alla nuova sistemazione dell'area del Foro Olitorio e per convenienti ragioni di leggibilità delle parti decorate.

L'intera e complessa operazione di Via del Mare, di cui il Teatro di Marcello e il Tempio di Apollo Sosiano sono solo due degli episodi di intervento sull'antico compresi dalle pendici del Campidoglio fino a Piazza della Bocca della Verità, genera una duplice riflessione: da una parte, l'analisi costi-benefici riferita alle scelte sottese; dall'altra l'introduzione del concetto di *museografia urbana*. Questa doppia articolazione sembra essere la chiave di lettura in positivo di tutto l'insieme di esperienze relative al Governatorato di Roma (10) ma anche precedenti al Ventennio.

Nel caso dell'esperienza del Governatorato, i costi in termini di sacrificio di parti di tessuto urbano stratificato, sono stati senz'altro altissimi, ma i risultati di cui beneficiamo oggi, lo sono di più. C'è infatti da chiedersi se ciò non fosse avvenuto, quale sarebbe oggi la fruibilità moderna del centro archeologico di Roma e quale sarebbe lo stato delle conoscenze scientifiche rispetto al periodo più straordinario non solo della città, ma del mondo occidentale nella sua generalità. Probabilmente, senza le scelte adottate dal Governatorato gran parte della Roma archeologica sarebbe oggi invisibile.

Qui, con ampio sguardo retrospettivo, si aprono temi e quesiti di ordine etico e scientifico allo stesso tempo. È giusto arrivare alla comprensione completa dei Fori Imperiali e Repubblicani nel loro rapporto con la topografia urbana antica, o è meglio mantenere la città nella sua configurazione stratificata, rinunciando alla conoscenza? È giusto sacrificare parti di città storica per evidenziarne altre ritenute più originarie e identitarie? Domande a cui non si può dare risposte a cuor leggero. Si può senz'altro però affermare che senza il sacrificio del quartiere Alessandrino, non sarebbero visibili i Fori Imperiali e senza gli sterri del Lanciani e relativo sacrificio degli Orti Farnesiani, non sarebbero visibili i Fori Repubblicani e l'impianto neroniano della Domus Aurea. Oggi, la sensibilità potrebbe spostare l'ago della bilancia sulla rinuncia al sapere e al vedere. Allora, in quel contesto culturale di quasi un secolo fa, e in continuità con quanto

Foto di ispirazione patriottico identitaria, con atleta in posa di fronte al Partenone, ripreso dai Propilei, metà o fine anni '30, dopo i restauri di Balànos (D-DAI-ATH-Emile-0006).

predisposto fin dall'Unità d'Italia, chi governò la città si prese quelle responsabilità e, grazie a professionisti di notevole livello tecnico e culturale, ha gestito una situazione senza precedenti e ha attuato la pagina più importante dell'architettura per l'archeologia degli ultimi duecento anni.

In quegli anni, tra le figure di maggior prestigio e competenza professionale come Corrado Ricci, Alberto Calza Bini, Antonio Maria Colini, Alberto Terenzio ed altri che parteciparono in prima persona alla trasformazione dell'Urbe, un ruolo determinante ebbe Antonio Muñoz, come direttore capo della Ripartizione delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma.

Muñoz lavorò con grande competenza oltre che sul già citato Tempio di Apollo Sosiano, su diverse importanti realizzazioni, come l'isolamento del Campidoglio e gli interventi del Colle Capitolino, l'Area Sacra di Largo di Torre Argentina, l'Augusteo, il Tempio di Venere e Roma e Via dell'Impero, dimostrando quella solidità culturale e chiarezza programmatica che avrebbe nei decenni successivi reso l'immagine della città coerente e coordinata, fino a giungere a noi nella sua attuale bellezza (11).

Il giudizio sul suo operato non è però unanimemente considerato positivo. Ci sono autori che, anzi, ne mettono in evidenza debolezze culturali ed errori, pur rimanendo avvinti dalla straordinaria ricchezza del suo lascito archivistico (Porretta 2008, pp. 31-43). Quello che è certo, è che Antonio Muñoz, per tutti gli anni Sessanta e Settanta è stato oggetto di una ideologica volontà di annientamento della sua figura di uomo di cultura, il cui esito è stato ed è, ancora oggi, una silenziosa ma sistematica *damnatio memoriae*, al punto che alcune delle sue opere di quegli anni sono state, e non si sa bene con quale autorità culturale, demolite senza che vi fosse il benché minimo pubblico contraddittorio, e soprattutto senza che nessuno se ne accorgesse. Con l'occasione di nuovi restauri ai monumenti dove Muñoz ha operato, i suoi interventi sono stati eliminati dietro le impalcature dei cantieri. È il caso dell'*Antiquarium* di Cecilia Metella sulla Via Appia (2000), dell'impianto stratigrafico dell'Area Sacra di Largo di Torre Argentina (2008) e del *Viridarium* del Tempio di Venere e Roma (2000), quest'ultimo demolito per lasciare spazio a quell'incolto, arido e desolante deserto che è la sistemazione attuale, la quale a sua volta, fa a gara con quella degli scavi del Tempio della Pace per inqualificabile povertà.

Antonio Muñoz, contrariamente a come è stato delineato il suo ruolo, cioè quello del braccio che ha impugnato il piccone demolitore del Duce nelle operazioni urbanistiche sull'archeologia negli anni del

Governatorato, è stato invece un colto e consapevole interprete dell'immane processo di trasformazione di Roma Capitale, al quale ha atteso assumendosi una responsabilità storica senza precedenti. Muñoz non ha mai perso il contatto e il controllo con la realtà della rivoluzione in atto ed è sempre stato consapevole di ciò che si stava perdendo, a fronte di ciò che si stava delineando. La nascita del Museo di Roma è proprio la risposta alla necessità, da lui fortemente sentita, di documentare ciò che stava per uscire definitivamente dalla percezione del paesaggio urbano romano.

Ad Antonio Muñoz si deve, in assoluto, la prima sistemazione stratigrafica a carattere museografico di un sito archeologico. È il caso dell'Area Sacra di Largo di Torre Argentina, dove a valle degli scavi, dell'individuazione dei templi e della loro integrazione materica finalizzata alla leggibilità dei monumenti e delle loro relazioni nel divenire storico, i livelli riferibili alle tre principali epoche di trasformazione sono stati rimontati da Muñoz uno sull'altro mettendone in evidenza le individualità e le differenze, rendendoli visitabili e offrendone cioè la percezione e la comprensione stratigrafica "dal basso," creando cioè una serie di percorsi ipogei ricavati nello spazio interstiziale tra uno strato e quello superiore.

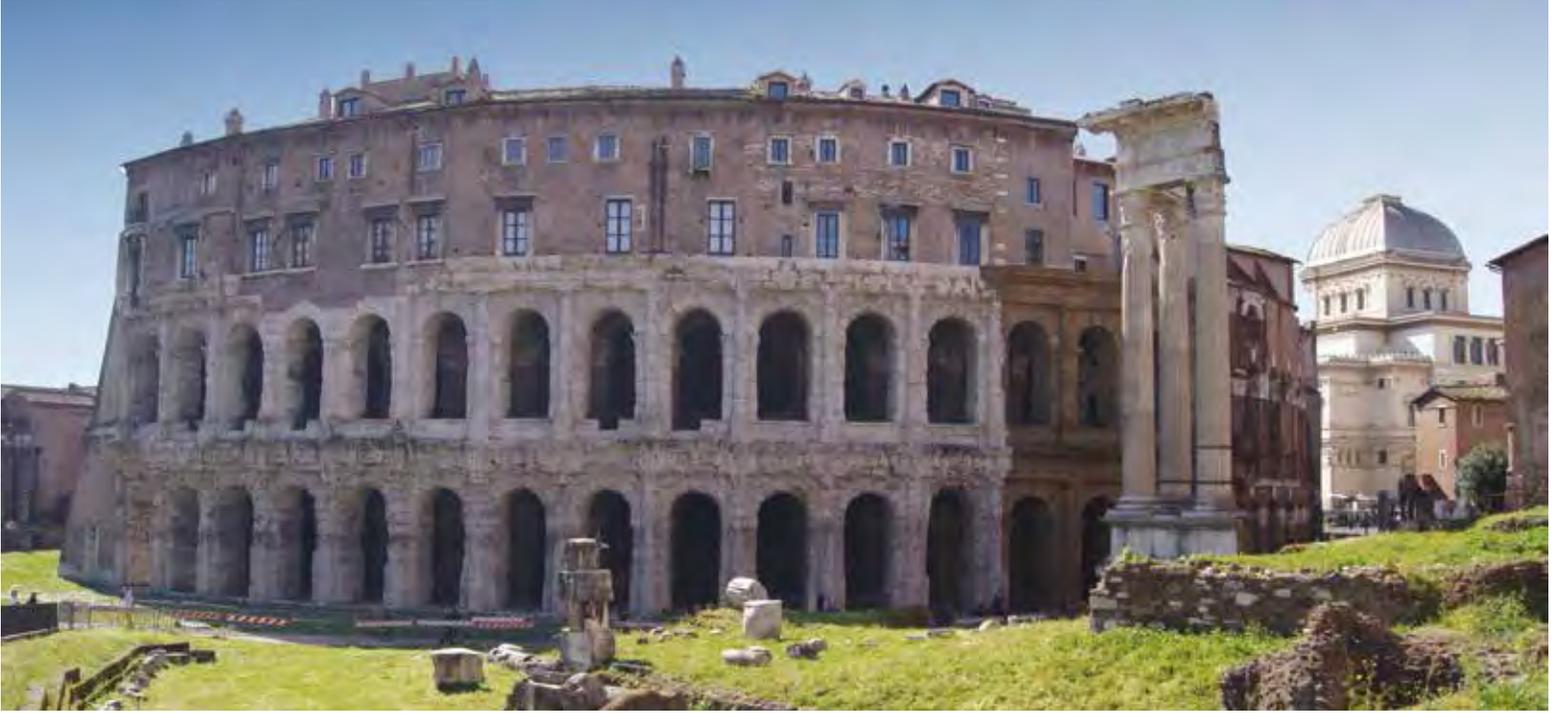
Questo lavoro, paradigmatico sotto il profilo museografico, anticipa di almeno trent'anni le teorie scientifiche sull'archeologia stratigrafica, nonché la più importante realizzazione di architettura per l'archeologia basata su tale principio che è il Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa. L'opera di Muñoz è stata smontata e demolita nel quadro dell'ultima sistemazione del sito, che ad oggi è ancora in corso (12). Dopo i lavori relativi al versante meridionale del Colle Capitolino, nel 1931 Muñoz entra nella grande partita del nuovo Piano Regolatore di Roma, in cui la gestione della materia archeologica gioca un ruolo strategico nella definizione del più grande museo archeologico *en plein air* del mondo, progettato per essere tale in chiave di ridisegno identitario nazionale. Il progetto di Via dell'Impero, oltre a dare origine ad una delle più straordinarie prospettive urbane

sinistra, dall'alto: Roma, Teatro di Marcello. Intervento di consolidamento statico e restauro integrativo realizzato da Alberto Calza Bini e Paolo Fidenzoni tra il 1926 e il 1929. Ricostruzione parziale del cerchio esterno e dei pilastri dell'ambulacro ionico, durante e a fine lavori (B-1621, B-1650).

destra, dall'alto: foto dall'esterno della quota archeologica ripristinata a lavori ultimati (si notano disposti a terra, davanti e tra i quattro fornicati ricostruiti, gli elementi architettonici del Tempio di Apollo Sosiano) e oggetto dell'anastilosi completata da Antonio Muñoz nel 1940.

(Museo di Roma, Fondo Demolizioni e Scavi, Via del Mare, C-2377, C-3863).





mai realizzate, quella che collega Piazza Venezia con il Colosseo, è il prodotto di una visione museografica della città dove i grandi monumenti dell'antichità vengono isolati ed esposti in quanto tali nella loro grandiosità. Come in tutte le realtà museografiche va considerata una quota di decontestualizzazione, in parte dovuta al sacrificio di interi comparti urbani e in parte dovuta alla precisa volontà di *mostrare* le antichità nella loro nitida essenza (13). Sicché il doloroso taglio della Velia, restituisce un'inedita figura della Basilica di Massenzio e del Tempio di Venere e Roma, i quali, in precedenza, erano visibili solo dal lato della Via Sacra e parzialmente (la Basilica di Massenzio) dal quartiere Alessandrino (14). Questo fatto, cioè la vista da tergo di questi due monumenti dall'angolazione inedita e dominante della terrazza realizzata sulla sommità dell'articolata sostruzione di contenimento della Velia prospiciente Palazzo Silvestri Rivaldi, è forse il risultato più felice - sotto il profilo architettonico, urbanistico, museografico e archeologico - ottenuto dal Muñoz nel quadro della gestione del patrimonio storico artistico a fronte degli intensi programmi di modernizzazione strenuamente voluti dal Duce. È una innovazione assoluta: i monumenti sono visti secondo una nuova prospettiva, differente da quella originaria, ma non meno intensa: è una percezione *di percorso* di tipo classico, impostata sul fuoco del Colosseo, in cui le visioni piranesiane dei frontespizi delle Antichità Romane costituiscono allo stesso tempo precedente figurativo e attuazione finale; una *promenade architecturale*, in cui l'archeologia è mostrata in sequenza sia da Via dell'Impero - alla doppia quota della strada e della terrazza di Palazzo Silvestri Rivaldi - sia dalla Via Sacra facendone cogliere le caratteristiche architettoniche nella loro pienezza.

È interessante, ora, soffermarsi sulla stessa simulazione concettuale sviluppata in precedenza per il Palazzo di Schinkel sull'Acropoli di Atene, e valutare quanto la migliore cultura architettonica italiana abbia prodotto in termini progettuali di fronte al tema concorsuale del Palazzo del Littorio, bandito nel 1934, proprio nell'isolato di Palazzo Silvestri Rivaldi. Obiettivo è verificare il reale livello di

considerazione tenuta dall'architettura nei confronti dell'antico o meglio di quell'archeologia presentata in modo così rivoluzionario dall'apertura di Via dell'Impero soltanto due anni prima.

Al concorso, sottoposto ad una eccezionale esposizione mediatica e attenzione da parte della critica, aderì in pratica tutto il professionismo italiano dell'epoca. L'occasione infatti era unica: realizzare un grande palazzo, sede del Partito Nazionale Fascista, tra il Colosseo e Piazza Venezia lungo un asse prospettico di eccezionale importanza, impensabile fino a qualche anno prima a causa delle preesistenze che ne occupavano il tracciato.

La commissione giudicante, in parte politica e in parte tecnico-artistica, era composta da nomi di grande prestigio. La presiedeva Achille Starace, in qualità di segretario del Partito Nazionale Fascista e, tra gli altri, spiccavano i nomi del governatore di Roma Francesco Boncompagni Ludovisi, di Corrado Ricci (poi sostituito da Piero Portaluppi), Marcello Piacentini, Alberto Calza Bini, Edmondo del Bufalo e dello stesso Antonio Muñoz.

Interessante è rilevare che la sistemazione della Velia realizzata proprio da Muñoz veniva rimessa in discussione dal bando stesso e quindi dalle attese progettuali che si confrontavano con un'area compresa tra il Foro di Nerva, in prossimità della Torre dei Conti e superando Via Cavour, e Via degli Annibaldi interessando per intero il sedime di Palazzo Silvestri Rivaldi. Il sito di progetto era geometricamente riferibile ad un triangolo rettangolo con l'ipotenusa su Via dell'Impero, e i due cateti su Via Cavour e Via del Colosseo-Via del Cardello.

Alla prima fase concorsuale furono presentati un centinaio di progetti, che interpretavano l'area e la nuova prospettiva monumentale in modo estremamente variegato.

Giuseppe Pagano - che aveva in un primo momento accolto favorevolmente il bando per assumere poi una posizione più critica - con un atteggiamento sospeso tra moralismo modernista e indignazione culturale, dalle pagine di *Casabella* ne aveva comunque delineato le tendenze progettuali incastonate in due criticità di fondo (15). La prima riguardava il rapporto di inferiorità volumetrica e di prestigio del nuovo edificio rispetto al Colosseo, cosa che nei fatti costituiva il primo impedimento all'imporsi della grandezza rivoluzionaria che rappresentava «la rinascita di una coscienza romana universale, dominio sul mondo antico. Atto, cioè, di conquista: vittoria dei vivi sui morti» (Pagano 1934a, p. 6).

La seconda, riguarda il fatto che il nuovo edificio era costretto ad assumersi la responsabilità di un atteggiamento polemico di fronte

Viste esterne odierne del complesso del Foro Oltorio, con il Teatro di Marcello e il Tempio di Apollo Sosiano. Si noti, nella foto in basso, l'estrema prossimità paratattica tra i due edifici, considerando che l'anastilosi del tempio ha riguardato solo l'angolo orientale (Foto Pier Federico Caliarì).

ai ruderi dell'antichità, rappresentando un «nucleo isolato di vita moderna», alla fine incompatibile con «l'integrità archeologica della regione» (Pagano 1934b, pp. 4-9).

Il disinteresse per il rapporto tra architettura moderna e archeologia è, nelle dichiarazioni di Pagano, talmente evidente da non lasciare dubbi sul fatto che la modernità e la sua ideologica espressione rappresentata dalla Carta di Atene del 1933, ben poco avrebbe contribuito ad un affinamento del rapporto qualitativo tra antico e nuovo (16).

Con un'astratta ma allo stesso tempo decisa tendenza ad una maggiore considerazione per le composizioni asimmetriche, Pagano le distingue ulteriormente in due aree di elaborazione formale: da una parte quelle allineate alla Via dell'Impero con sviluppo ortogonale, dall'altra quelle a sviluppo curvilineo. Se quelle allineate a Via dell'Impero contribuiscono ad affermare e intensificare le scelte di Mussolini e Muñoz - ma anche a collocare un edificio fuori scala pesantemente a ridosso della Basilica di Massenzio - i progetti che adottano lo sviluppo curvilineo mostrano in effetti una diversa sensibilità e un'attenzione particolare per il rapporto con le tre grandi preesistenze, il Colosseo, il Tempio di Venere e Roma e la stessa Basilica di Massenzio.

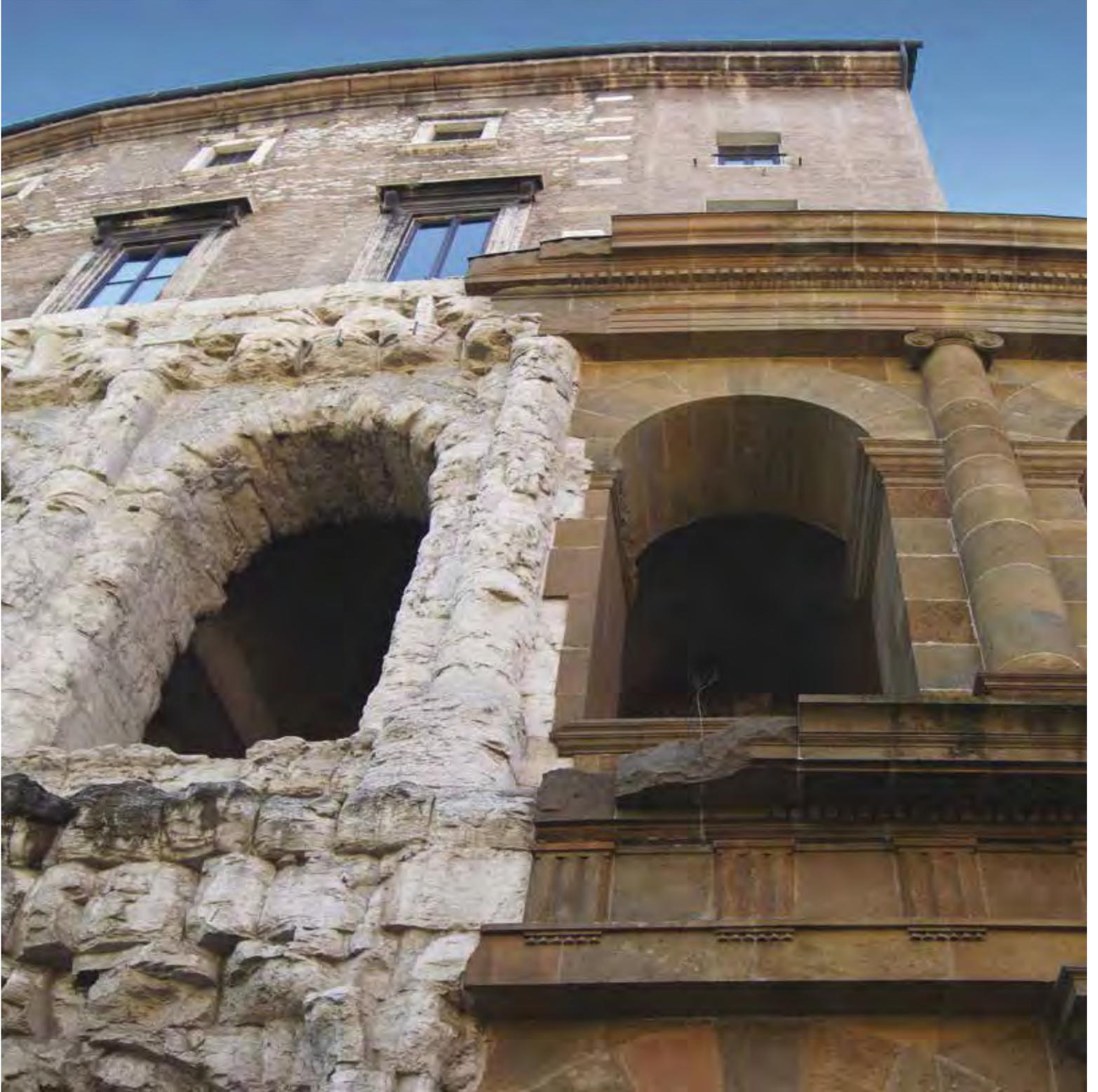
Il progetto che maggiormente si dispone con una giacitura armonica nei confronti della Basilica è quello di Franco Petrucci, Saverio Muratori ed Enrico Tedeschi (Gruppo Universitario Fascista dell'Urbe) che si apre, con un'ampia curva, al volume della Basilica e dispone il proprio ingresso in asse con l'abside della stessa. Questa disposizione ha una particolare importanza a carattere simbolico: dall'abside della Basilica si sviluppa l'asse di simmetria degli Orti Farnesiani il cui grande portale, anch'esso in asse, è stato realizzato dal Vignola per il cardinale Alessandro Farnese nel 1550, nel quadro del grande disegno di riappropriazione delle antichità romane voluto dalla famiglia Farnese a partire dal pontificato di Paolo III (1534-1549). La collocazione dell'ingresso del Palazzo del Littorio sullo stesso asse che tiene assieme la Basilica di Massenzio con l'ingresso rinascimentale al Palatino è un chiaro attestato di continuità con la storia arcaica, repubblicana, imperiale e rinascimentale di Roma. Il progetto, inoltre, ha un'altra particolarità: il Colosseo non costituisce il suo fondale prospettico, come per tutti gli altri progetti, ma è l'origine di una prospettiva contraria, il suo punto di vista privilegiato, come i Propilei per l'Acropoli di Atene.

Altri progetti a sviluppo curvilineo, di notevole qualità, sono stati presentati al concorso del Palazzo del Littorio. Erano tutti accomunati

dall'idea di aprire un'ampia piazza di fronte alla Basilica di Massenzio, ampliando le potenzialità dell'asse viario mussoliniano. Tra questi, il progetto di Adalberto Libera, di grande ed enfatica bellezza, impostato su una gigantesca esedra anticipata dalla torre littoria collocata in asse all'ingresso; il progetto di Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero, Bruno Ernesto La Padula ed Ettore Rossi, il cui unico volume è sviluppato su una straordinaria sequenza concavo convessa che si apre in asse alla Basilica di Massenzio con un grande piazza semi ellittica; quello di Giuseppe Samonà, che conferma la medesima impostazione planimetrica ma con la differenza di mantenere visivamente in primo piano la convessità verso la Basilica, arretrando in secondo piano l'esedra e la corrispondente piazza. Infine, con un atteggiamento simile a quello di Muratori e C., il progetto (soluzione A) di Angelo Carminati, Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni, Luigi Vietti, Marcello Nizzoli, Mario Sironi ed Ernesto Saliva, che si apre su Via dell'Impero con una giacitura simmetrica rispetto a quella della Basilica di Massenzio e con una serie di volumi formalmente autonomi e disposti in modo da creare una sequenza di masse come quinte prospettiche verso il Colosseo.

A valle di questo ragionamento e a prescindere, infine, da ogni valutazione sulla qualità delle proposte, è interessante osservare come il sito fosse inteso, da quasi tutti i progettisti, come una spianata unitaria e non come un più articolato complesso topografico organizzato su diverse quote e con un importante dislivello di almeno dieci metri nel suo maggiore sviluppo. Il che porta a concludere che l'interesse per l'archeologia nella cultura architettonica del tempo - presente peraltro solo nei progetti citati - sia inteso come qualcosa di astratto, come matrice geometrica, come registro per la composizione, ma mai come realtà fisica, materiale e stratificata. Ciò fa comprendere quanto sia stata decisiva l'opera di Muñoz (e quella degli altri grandi professionisti che hanno lavorato con lui nella Roma del Governatorato) nella gestione dei beni archeologici, nel quadro del dibattito tra città storica, modernità e modernizzazione.

Dettaglio del giunto tra manufatto antico e nuova integrazione. Lungo la linea verticale di contatto, è ben visibile la soluzione della sbazzatura praticata sulle modanature della parte ricostruita in *lapis gabinus* (Foto Pier Federico Caliarì).



L'anno successivo alle vicende concorsuali del Palazzo del Littorio, nel 1935, Muñoz attende alla sistemazione museografica del Tempio di Venere e Roma (intervenendo sulla platea, sulla Cella di Venere e sui colonnati), ad eccezione della Cella di Roma affidata ad Alfonso Bartoli, dal 1925 successore di Giacomo Boni alla direzione dell'Ufficio del Foro Romano e del Palatino. Le due progettazioni avvengono in parallelo ma separatamente per ragioni amministrative. Diversi sono anche gli obiettivi. Bartoli volle restituire un interno alla cella, lavorando sulle superfici verticali, sulle colonne addossate alle murature laterali e ricostruendo la pavimentazione. Muñoz prosegue invece nella direzione di un intervento inteso come parte della più generale sistemazione della Via dell'Impero e come ultima porzione dei suoi nuovi giardini. Nell'insieme, e anche per alcuni aspetti di sperimentazione che lo contraddistinguono, questo "doppio" intervento acquista un'importanza particolare nel quadro delle realizzazioni del periodo del Governatorato. Per la prima volta vengono innalzati interi colonnati: quelli dei propilei laterali collocati sui lati lunghi dello stilobate, per un totale di ventidue colonne, secondo una visione prospettica mai restituita prima di allora; e quelli del lato occidentale della Cella di Roma. A livello urbano, per la prima volta si ha la comprensione del ruolo che il più grande tempio di Roma giocava nella topografia antica tra la Via Sacra, le pendici del Colle Oppio, il Colosseo e la Porticus Margaritaria poi sostituita dalla Basilica di Massenzio. E per la prima volta viene realizzata una rappresentazione del grande sistema di colonne del pronao, impressionante in origine per dimensioni e per ricchezza di valori architettonici, mediante l'artificio del giardino architettonico, il *viridarium Veneris et Romae*, come Muñoz stesso lo definì (17). Nel complesso, l'esperienza della Roma del Governatorato è stata un enorme crogiuolo di idee e sperimentazioni sul corpo dell'archeologia, che è andata in parallelo ad altre avviate in modo sistematico su tutto il territorio nazionale e nelle colonie dell'Impero, meno evidenti perché non così esposte sotto il profilo della



Roma, Foro di Traiano. Le fasi della liberazione del Foro e dei Mercati Traiane, ripresa dall'edera di questi ultimi. Dall'alto verso il basso: case del quartiere Alessandrino in demolizione (Faraglia, Ottobre 1929); l'edera liberata prima della sistemazione della pavimentazione alla quota archeologica, nel Marzo 1931; il grande vuoto al termine delle demolizioni, con la sistemazione finale e il giardino alla quota di Via dell'Impero (Museo di Roma, Fondo Demolizioni e Scavi, Foro di Traiano, Mercati di Traiano. Album 2-1, AF 19585, AF 21430, AF 24933).
destra: Gli scavi nel Foro ripresi dalla sommità della Colonna Traiana (Su concessione della Fototeca della Fondazione Federico Zeri A.7558).







propaganda, ma non meno importanti sotto il profilo della materia architettonica nel suo rapporto con l'antico. Le sistemazioni, per esempio, di Amedeo Maiuri a Pompei, Ercolano e Capri, quelle di Guido Calza a Ostia, sono realizzazioni a forte contenuto ricostruttivo che mantengono altresì un notevole equilibrio con la preesistenza delineando soluzioni tipologiche esemplari (18).

Nelle colonie, il lavoro di archeologi e architetti italiani è stato di grande rilievo. Due esempi sopra tutti riguardano le isole del Dodecaneso e la Libia. Con la Pace di Losanna infatti, negoziata il 18 Ottobre 1912, l'Italia di Giolitti ebbe riconosciuta la sovranità sulla Libia e il possesso temporaneo delle isole del Dodecaneso, strategiche per il controllo del fronte del fatiscante Impero Ottomano. La particolarità dell'occupazione italiana nelle colonie è stata quella di unire all'aggressività sottesa all'azione militare un impegno importante nella valorizzazione del patrimonio culturale, con un atteggiamento in parte finalizzato a esibire l'identità culturale antico romana e latino cavalleresca - mai totalmente sopita nonostante secoli di dominazione turca - e in parte finalizzato a recepire i caratteri dell'architettura locale, abilmente reinventata nei cosiddetti stili coloniali, collocabili tra regionalismo e vernacolare colto (Marconi 2005, pp. 8-17).

Il caso di Rodi è particolarmente interessante anche per l'importante lascito, in termini di restauri e risanamenti, di cui ha poi goduto lo stato Greco una volta entrato in possesso delle Isole. A Rodi, oltre a una serie di importanti restauri su monumenti originali, si è intervenuti sull'immagine complessiva del centro storico, sul quale si è sperimentato per la prima volta il vincolo di inedificabilità esteso fino a comprendere una profonda fascia di rispetto oltre alla città murata. L'intervento di Giuseppe Gerola e successivamente di Amedeo Maiuri sull'Ospedale dei Cavalieri e sulla Via dei Cavalieri, costituiscono un punto fermo per la definizione di uno stile. Un modo cioè, di tenere assieme le esigenze scientifiche del restauro e allo stesso tempo il risultato estetico finale, orientato alla ridefinizione del paesaggio percepito nella città murata. La definizione di uno stile, costituisce il primo passo per l'istituzione di una morfologia e di una sintassi di riferimento per tutti i successivi interventi succedutisi nel periodo di occupazione, con il risultato della restituzione di un'immagine unitaria, per certi versi molto simile a quella del restauro stilistico alla francese (19).

Il caso della Libia è altrettanto importante ma proiettato su una dimensione territoriale molto più estesa. Se nel caso del Dodecaneso il periodo aureo è riferibile al forte impulso della

cultura artistica dell'età di Giolitti, nel caso della Libia l'equivalente è riferibile all'energica volontà espressa dal primo Governatore, Italo Balbo (20). La ricostruzione del Teatro di Sabratha è l'opera che, sia sotto il profilo della qualità del progetto e dell'esecuzione, sia sotto il profilo simbolico, emerge per prestigio tra le decine realizzate a Cirene, Tolemaide, Leptis Magna e Tripoli. Ma quest'opera è anche molto importante per la particolare eredità trasferita alla prima grande opera di ricostruzione di un edificio teatrale nel Dopoguerra, durante il periodo del proibizionismo: il Teatro di Sagunto, progettato cinquant'anni più tardi da Giorgio Grassi.

Il Teatro di Sabratha fu ricostruito da Giacomo Guidi, fino alla sua morte avvenuta nel 1936, e poi da Giacomo Caputo. L'atteggiamento di entrambi, avrebbe probabilmente prediletto una ricostruzione meno importante sotto il profilo quantitativo. Fu lo stesso Balbo che, in una missiva, sensibilizzava il Guidi a recepire il valore simbolico e politico di una ricostruzione meno timida. Sarà il Caputo a raggiungere l'equilibrio e la misura tra le esigenze della recente Carta di Atene del Restauro e i desideri del Governatore. Il risultato è quello ancora oggi visibile agli occhi di tutti. L'edificio scenico viene ricostruito integralmente fino alla quota dei primi due ordini di colonne, mentre al terzo viene demandato il difficile compito di trasferire il senso della rovina. In questo senso, il principio ricostruttivo adottato è estremamente chiaro e fa tesoro dell'esperienza di Balanos sull'Acropoli di Atene armonizzando anastilosi e integrazioni, anche strutturali. La presenza *in situ* di elementi originari era sufficiente per una restituzione ampia, benché molti degli elementi costruttivi fossero dimensionalmente esigui o molto corrotti dal tempo. Sicché, per le integrazioni di parti murarie e architettoniche (capitelli e colonne), furono realizzati nuovi elementi in cemento intonacato, mentre gli elementi architettonici originali superstiti e quelli non integri furono ricollocati al terzo ordine. Le colonne perdute furono sostituite con repliche in travertino di Rapolano, cromaticamente armonico con la pietra originale della costruzione. L'insieme degli elementi così

pagine precedenti: Roma, Via dell'Impero. Tempio di Venere e Roma. Veduta verso il Colosseo del colonnato innalzato sul lato prospiciente la Velia (Calderisi, Aprile 1935).

Veduta dal Colosseo del Tempio restaurato con il *viridarium Veneris et Romae* ideato da Antonio Muñoz per evocare scenograficamente l'eccezionale sala ipostila che costituiva il pronao e la peristasi (Reale, Aprile 1935). (Museo di Roma, Fondo Demolizioni e Scavi, Via dell'Impero. Album 4-3, AF 24686 e AF 24696).

destra: Roma, Via dell'Impero. Tempio di Venere e Roma. Innalzamento di una colonna dei propilei su Via dell'Impero (Su concessione della Fototeca della Fondazione Federico Zeri A.1669).







ricollocati, molto ben calibrati sotto il profilo della restituzione figurativa, non dava tuttavia alcuna garanzia statica e tantomeno antisismica. Si decise quindi di non far lavorare gli ordini architettonici e di non ridare loro l'originaria caratteristica portante. Fu invece costruita una struttura in cemento armato, nascosta alla vista e contenuta nello spessore dell'edificio scenico, finalizzata alla creazione di un sistema di mensole a cui affidare il carico delle colonne dell'ordine superiore, ad esse appoggiate, e quello dell'architrave dell'ordine inferiore, ad esse appeso. In sintesi, se si vuole, una contraffazione statica sta alla base della restituzione, quasi integrale, di questo monumento. È il 1937, ad anni luce dalla dichiarazione di Cesare Brandi, in cui si asseriva che non si restaura l'immagine, ma solo il materiale. L'impressionante impegno economico e scientifico impiegato per l'archeologia in Libia, con il suo carico ideologico legittimato dalla *conquista morale* di quelle regioni ricche di patrimonio antico ancora tangibile, segna l'apice dell'idea di continuità storica delle architetture grazie al principio secondo il quale, la trasformazione di un edificio, così come la sua ricostruzione, sono parte integrante del suo destino. Ma l'intervento sul Teatro di Sabratha, forse più di ogni altro di quel periodo, segna l'inizio della fine del paradigma ricostruttivo e l'inizio dell'età del proibizionismo (21).

Cesare Brandi e l'età del proibizionismo

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la Ricostruzione. Il problema dei monumenti e dei centri storici in rovina a causa dei bombardamenti è una questione di primaria importanza per le vicende legate al rapporto tra antico e nuovo.

La cultura architettonica europea, si trova in mezzo al guado tra le opposte sponde dell'istanza della modernità che preme ideologicamente spinta dalla Carta di Atene del CIAM (1933), e quella della ricostruzione e del ripristino, come necessità identitaria e psicologica, spinta dall'altra Carta di Atene, quella del restauro (1931). In Italia il dibattito è quanto mai acceso e le posizioni anche molto radicali. Da una parte il terrore del falso, autentica ossessione dai tempi di Boito, dall'altra il desiderio di chiudere la ferita ricostituendo l'unità percettiva del paesaggio architettonico. Tra il 1945 e il 1960, è successo di tutto, e con ragione o con torto, i punti chiave del dibattito che hanno caratterizzato non tanto la prassi - perché nel Ventennio si è soprattutto fatto - ma la teoria e la letteratura nel periodo prebellico sono stati sistematicamente disattesi (22). E, tutto sommato la prevalenza dell'istanza ricostruttiva ha impedito la totale trasfigurazione dei tessuti storici, benché in alcuni casi il danno arrecato dal *nuovo* appare oggi più di ieri, incalcolabile.

Dopo l'insieme delle esperienze della Ricostruzione, si è giunti ad una fase di nuova riflessione, in parte legata a sperimentazioni di rappresentazioni museografiche, e in parte dovuta ad un "raffreddamento" delle attività di progettazione di architettura per il patrimonio storico monumentale, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta. Il risultato più eclatante, soprattutto se riferito al trentennio precedente, è che l'architettura per l'archeologia a partire da un certo momento in avanti, non sarebbe più stata ricostruttiva, e quindi aderente all'originale nella materia e nella forma, ma solo moderna, conferendo alla trasformazione del manufatto antico una direzione univoca, quella della *creazione* del nuovo. L'obbligo ad essere moderni ha originato il concetto di *diversità* necessaria e allo stesso tempo quello complementare della *reversibilità*. Sicché in ogni intervento di integrazione deve sempre prendere forma una individualità *altra* rispetto a quella del suo specifico oggetto e, contemporaneamente, deve sempre esserne custodito anche il suo antidoto. Questo incredibile *pastiche* concettuale, quello cioè della creazione di un *altro* e del suo stesso *negativo*, è l'orizzonte culturale in cui ci si è mossi in Italia negli ultimi cinquant'anni.

Un ruolo importante in questa vicenda è riconducibile al successo letterario e, successivamente, metodologico e ideologico di un saggio di Cesare Brandi intitolato *Teoria del Restauro* (23).

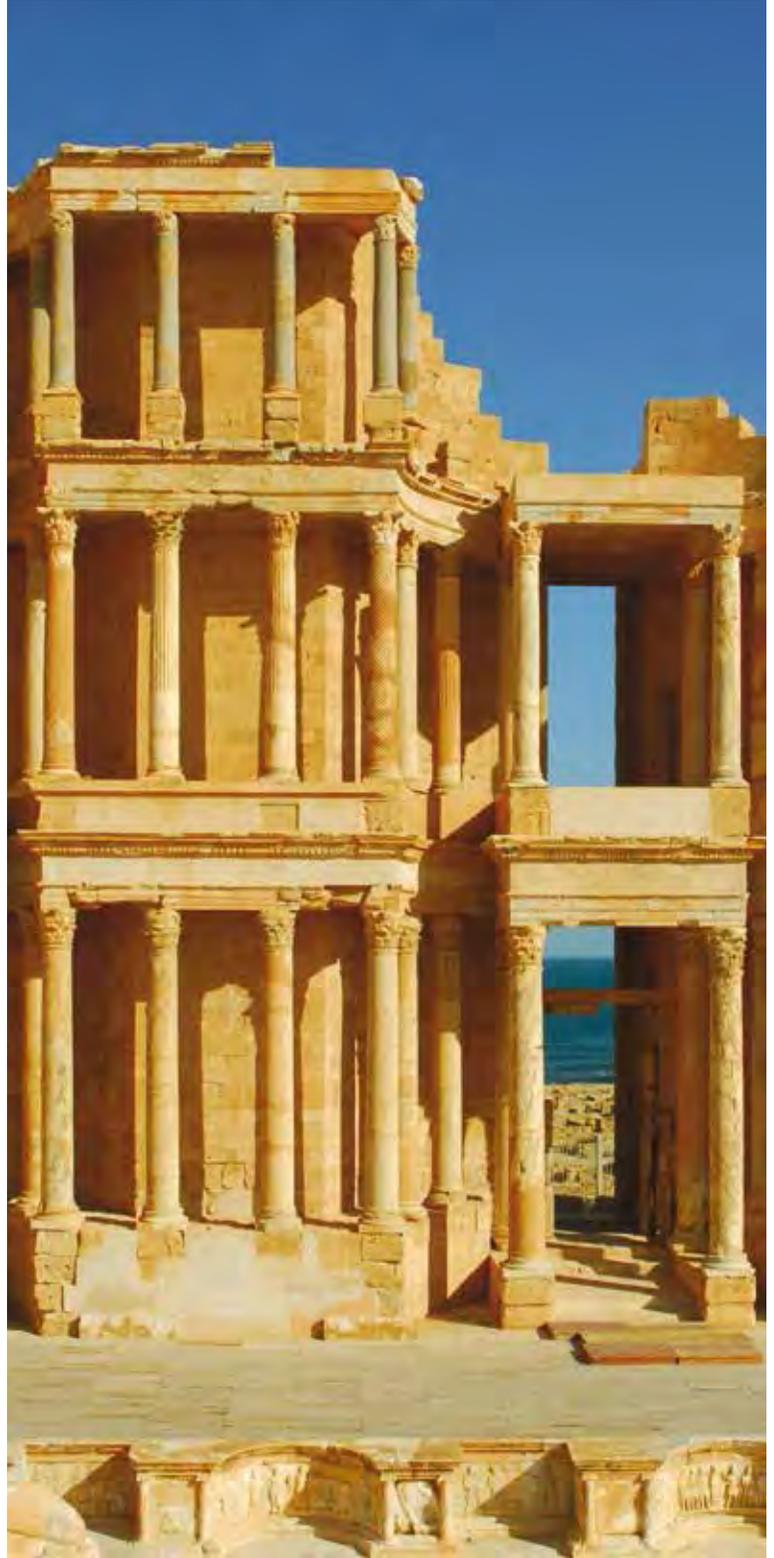
Brandi, muovendo da posizioni fenomenologiche riguardanti il processo interiore di riconoscimento dell'opera d'arte, e applicando all'architettura concetti legati al mondo e alle pratiche delle arti, mette in fila una serie di giudizi che hanno influenzato e continuano a influenzare generazioni di professionisti, di universitari e di funzionari di Soprintendenza, offrendo loro la legittimazione per una generale ritirata dal progetto di architettura per l'archeologia, a meno che questo non sia finalizzato alla messa a punto di dispositivi e manufatti che sono *altra* cosa rispetto all'architettura esistente.

pagine precedenti: Roma, Via dell'Impero. Realizzazione dell'asse prospettico e viario di connessione di Piazza Venezia con il Colosseo. Le immagini restituiscono la situazione *ante* e *post operam* (sinistra: AF 24364, Aprile 1932; AF 24931, Febbraio 1933; destra: AF 24428, Settembre 1932; AF 24948, Marzo 1935) (Museo di Roma, Fondo Demolizioni e Scavi, Via dell'Impero. Album 4-3).

destra: Roma, Area Sacra di Largo Argentina. Vista dell'area a lavori non ancora terminati. Si nota, Antonio Muñoz (Su concessione della Fototeca della Fondazione Federico Zeri A.1669).

Roma, l'area dei Fori di Augusto, Traiano e Nerva come previsti nel progetto di liberazione e di sistemazione ideato da Corrado Ricci (1911) e la successiva realizzazione (1931)





Senza naturalmente disconoscere l'opera importante del Brandi nel quadro della teoria dell'arte e, senza nulla togliere all'uomo e al fine pensatore, il risultato della *Teoria* ha provocato la progressiva separazione tra architettura e restauro, fino a generare in quest'ultimo, il principale competitor della prima nelle pratiche che le sono invece storicamente e tradizionalmente proprie.

I giudizi che maggiormente hanno inciso su questo sviluppo sono fondamentalmente due: il primo riguarda il rapporto tra *materia e immagine* e il secondo riguarda il rapporto tra *originale e copia*. Con riferimento alla questione della materia come *unico* oggetto possibile dell'intervento del restauro, e il conseguente declassamento dell'*immagine* a entità non restaurabile, Brandi introduce un'idea del tempo strutturata sugli eventi, cioè su una stratificazione che esclude quella del tempo *classico* della lunga durata, assicurata dalla continuità e stabilità dell'immagine. Un'idea quindi di irreversibilità del tempo, che tutto trasforma e nulla ripristina, invocando l'unità dell'opera che di fatto non esiste più e non può, per ragioni di paradigma, combinarsi con la stratificazione. Irreversibilità del tempo e reversibilità dell'opera architettonica: tutto il contrario dell'essenza stessa dell'architettura. In questo quadro di grande inconsistenza teorica, rispetto alla tradizione dell'architettura, Brandi sembra non voler considerare il fatto che un'opera stratificata è un'altra opera; è un nuovo testo in parte riscritto, da mani diverse, e di diversa qualità, che fondamentalmente rinuncia alla versione originale.

Le ragioni per cui Brandi sia giunto ad escludere l'immagine dall'area di intervento del restauro, come se questa non facesse parte dell'opera stessa, anzi come se questa non ne fosse elemento qualificante, restano un grande mistero per chi ragiona da architetto e non da critico d'arte la cui unica risposta appare strettamente connessa al terrore del falso storico e quindi a sua volta, connessa al rapporto tra originale e copia. Ed è proprio l'applicazione del concetto di falso storico all'architettura il piano

su cui la teoria brandiana perde maggiormente di organicità irrigidendosi e prendendo una piega dogmatica. Come se ogni evento traumatico debba necessariamente trovare registrazione sul corpo dell'architettura; come se l'esibizione di ferite, lesioni e disgregazioni debbano valere più della loro cura e della loro sutura fino all'occultamento mediante il ripristino e il rifacimento. Tutto ciò legittimando l'idea che un corpo sfigurato deve restare sfigurato perché il ripristino è male e il rifacimento è peccato (24).

Lo spartiacque che divide il mondo dell'architettura per l'archeologia in un prima e un dopo, non è soltanto riconducibile alla fine dell'esperienza fascista unita agli esiti della Ricostruzione postbellica, ma nella elaborazione concettuale compresa tra la pubblicazione della *Teoria del Restauro* (1963) e il Secondo Congresso Internazionale di Architetti e Tecnici dei monumenti del 1964, che ha dato vita alla Carta di Venezia, ispirata da Cesare Brandi, Roberto Pane e Pietro Gazzola.

Da questo momento in avanti, la stratificazione diventa il tema dominante e la liberazione una pratica vietata, così come la ricostruzione. Nei casi migliori, grazie a professionisti di spessore, questa nuova condizione ha dato vita a importanti *performance* visive, dove i diversi livelli intesi sia verticalmente, sia orizzontalmente assumono ruoli precisi nel gioco sintattico dei riconoscimenti. Nei casi meno fortunati, la stratificazione resta una piatta esibizione di compresenze, il cui risultato finale non conforta la leggibilità, né la qualità generale del tutto poiché manca di fatto il necessario carisma nelle singole parti. Il caso dei resti del quartiere Alessandrino nel centro della grande piazza del Foro di Traiano, genera forti perplessità in questo senso. Ad un progressivo indebolimento dell'aderenza evocativo-figurativa derivante dall'episteme classica, si registra quindi un rientro e presa di posizione dell'istanza romantica e ruskiniana del "palinsesto", cioè dell'esibizione della rovina così com'è, con le sue compresenze che sono testimonianza della vicenda storica dell'edificio. Benché intrecciata con istanze del restauro scientifico e con le discipline archeologiche sempre più basate sulla logica stratigrafica, l'esibizione del palinsesto - rinunciando all'intervento di riunificazione dell'immagine originaria - di fatto resta ancora oggi nell'alveo che lo ha generato: un'idea romantica, che si configura a tutti gli effetti come l'antirestauro.

Se la Carta di Venezia fosse stata applicata agli albori della coscienza critica dell'architettura per l'archeologia, l'Arco di Tito

Sabratha (Libia), Teatro Romano. Collocato in posizione pianeggiante a ridosso della costa libica, ad ovest di Tripoli, l'edificio è stato ricostruito per anastilosi nelle sue parti essenziali, per una restituzione leggibile dell'impianto tipologico e costruttivo. In particolare l'edificio scenico è stato ricostruito con un'anastilosi sviluppata fino al terzo ordine; della cavea invece è stato ricostruito l'emiciclo inferiore (imacavea) nonché un settore quasi completo comprendente la media cavea e una parte della summa cavea. A sinistra dall'alto, vista da sud del teatro. Sotto, particolare del giunto tra edificio scenico e versura orientale. A fianco, particolare della porta regia e dei tre ordini architettonici dell'edificio scenico (Foto Pier Federico Caliarì).

sarebbe ancora incastonato nella cinta fortificata dei Frangipane, i Fori Imperiali invisibili sotto il quartiere Alessandrino, così come il Teatro di Marcello sarebbe irriconoscibile; al Colosseo mancherebbe un pezzo e Carlo Scarpa non avrebbe collocato Cangrande dove è ora a Castelvecchio.

La situazione generale del pensiero legato al rapporto tra nuovo e antico assume i contorni parossistici della "proibizione" con la Carta del Restauro del 1972, preludio al congelamento di qualsiasi intenzione progettuale e madre del successivo declino dei beni culturali italiani. Le due Carte, nel loro insieme - e sicuramente loro malgrado - si sono rivelate letali per il nostro patrimonio: essendo formulate con l'obiettivo di diventare norma di legge si sono fatte portatrici di un religioso *dover essere* proibizionista il quale, consegnato nelle mani di una generazione di funzionari e professionisti forgiati in chiave di ideologica assenza di legittimazione del progetto, si è poi tradotto nella sistematica paralisi che ha caratterizzato tutto il decennio successivo e oltre, e di cui ancora oggi si pagano a caro prezzo le conseguenze con crolli e progressiva obsolescenza delle strutture antiche.

Il "caso" veronese di Castelvecchio, progettato da Carlo Scarpa e sviluppato nel decennio precedente il concepimento della Carta di Venezia, ma soprattutto l'atteggiamento critico posteriore alla sua realizzazione - a lungo ritenuto un esempio di restauro da non seguire - è esemplare testimonianza del clima proibizionista seguente la promulgazione delle carte del '64 e del '72. È importante infatti sottolineare come i capolavori della cosiddetta Scuola Italiana della Museografia, siano tutti stati concepiti e realizzati prima del 1964. La straordinaria stagione dei musei del Dopoguerra, con le opere di Carlo Scarpa (Palazzo Abatellis a Palermo, Gallerie dell'Accademia, Museo Correr a Venezia, Gipsoteca Canoviana a Possagno, Castelvecchio a Verona), di Franco Albini (Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova), di Franco Minissi (Villa del Casale a Piazza Armerina, Villa Giulia a Roma), di Ignazio Gardella (PAC a Milano) e BBPR (Museo del Castello Sforzesco a Milano), resta una parentesi inedita e irripetibile.

Castelvecchio è, infatti, l'esatto contrario di quanto raccomandato da Brandi. È per prima cosa, espressione di un coraggioso giudizio di valore sulle epoche basato su una lettura critica che assegna all'atto fondativo un senso di *necessità* che la stratificazione successiva non può mai eguagliare né

condividere. C'è un giudizio sulle epoche, a tratti forse anche manicheo, che porta a individuare nell'intervento di invenzione stilistica degli anni Venti un *falso* contro cui dispiegare nuove strategie progettuali (25). Scarpa, tuttavia, non lo rimuove. Lo mantiene per metterne in evidenza i limiti. Fa invece demolire un'intera campata dell'Ala Napoleonica - addizione realizzata in ragione di particolari condizioni di contingenza militare - dichiarando l'originario rapporto con l'Adige che ha per secoli caratterizzato il cortile-piazza d'armi del castello scaligero. Scarpa ha letteralmente smontato Castelvecchio con un'operazione "decostruttiva" *ante litteram* senza precedenti, mirata a restituire una radio-stratigrafia del monumento ottenuta con un atteggiamento fortemente selettivo, e sostenuta da un direttore di grande cultura e coraggio come Licisco Magagnato.

A suo modo Castelvecchio non è opera priva di contraddizioni, soprattutto se messa in rapporto ad altre realizzazioni scarpiane, come Palazzo Abatellis, la Gipsoteca Canoviana e il Museo Correr a Venezia. Probabilmente, è alla natura stessa e alla storia del manufatto veronese, oltre alla passione personale che ha portato Scarpa a lavorarci *dentro* (stabilendo l'ufficio di progettazione nel monumento stesso), ma anche allo sviluppo del progetto in una traiettoria temporale curiosamente lunga, a cui si deve lo straordinario risultato finale che fa di Castelvecchio una delle realizzazioni di architettura per l'archeologia più significative dal Dopoguerra ad oggi in Italia e all'estero. Un capolavoro dunque, che se fosse stato realizzato dieci anni dopo, non avrebbe visto la luce.

Lo *smontaggio* di Castelvecchio è bilanciato dall'inserimento di nuovi "elementi" che Scarpa disegna per le diverse parti del monumento, con l'obiettivo di far riconoscere l'individualità delle diverse soglie storiche e di staccare dal suo "supporto" l'ultima fase di riscrittura. L'intervento degli anni Venti, comprendente l'innalzamento delle torri e delle merlature, la realizzazione del cammino di ronda del fronte sull'Adige e il partito architettonico

Verona, Castelvecchio dopo l'intervento di Carlo Scarpa (1953-64). In alto a sinistra: la celebre sistemazione della statua equestre di Cangrande nello spazio "in negativo" coincidente con l'ultima campata dell'ala napoleonica realizzata a ridosso dell'Adige. In alto a destra, Castelvecchio visto dalla sponda opposta del fiume. In basso, a sinistra e a destra, soluzioni di dettaglio dell'intervento scarpiano in dialettica compositiva con la precedente sistemazione di Antonio Avena e Ferdinando Forlati (1923-26) (Foto Pier Federico Caliarì).



delle due ali della caserma napoleonica, pare a Scarpa troppo vicino temporalmente per assimilarlo ad una delle fasi storiche significative del monumento e, soprattutto, restituito con una continuità formale e di immagine molto lontana dal suo assetto necessario. Forse in modo pretestuoso o forse no, il maestro si concentra sull'ultima fase di trasformazione del castello per riscrivere ancora una volta il testo del monumento, applicando una costante sticomitia mirata a rompere la continuità formale dell'impianto.

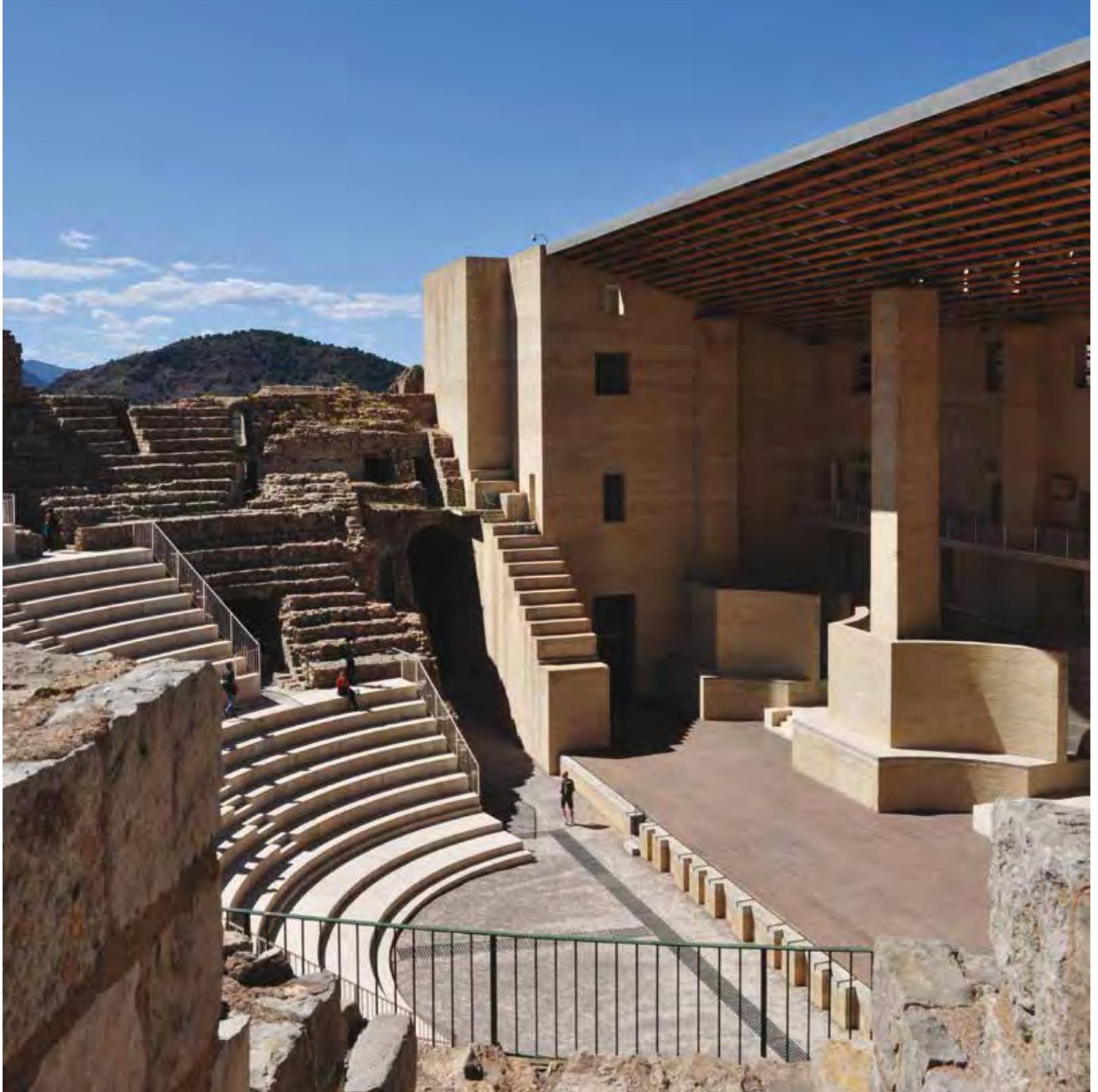
Negli stessi anni, viene sperimentata per la prima volta e sempre in Italia, la realizzazione di una completa e organica copertura di un sito archeologico. È il caso della Villa del Casale a Piazza Armerina, il cui progetto è affidato a Franco Minissi con risultati sorprendenti. Con l'obbiettivo di proteggere un imponente corredo musivo appartenuto agli ambienti principali della dimora tardoantica, Minissi riesce a coprire analiticamente, cioè uno per uno, i diversi corpi di fabbrica mediante un ripristino volumetrico la cui entità è di natura ricostruttiva più che integrativa. L'immagine, allo stesso tempo nuovissima ed evocativa assieme, riassume le due grandi prospettive dell'adesione all'originale e della monumentalizzazione della protezione che trova qui il suo primo grande esempio di applicazione. Ma il dato esemplare del progetto di Minissi è esperibile a livello percettivo nelle proporzioni dei rapporti tra parti antiche, parti murarie ricostruite ed elevati di nuova realizzazione. In sostanza nella bellezza e nell'eleganza della restituzione nella sua generalità e nelle parti di dettaglio. In questo lavoro estremamente raffinato sui rapporti dimensionali, emerge il sottile dialogo con il referente storico attuato da Minissi sul filo di una evocazione che non è mai dichiarativa, che non cerca il conforto del ridisegno, ma al contrario, reinventa il paesaggio archeologico riscrivendone testo e partitura, inserendo elementi stilistici propri di quell'architettura che dal verde e dalla natura trae la sua ragione d'essere, come le serre monumentali o come, e lo si coglie bene osservando la sezione longitudinale dell'impianto, le architetture "organiche" del primo Wright, sviluppate in orizzontale e, allo stesso tempo debitorie, nella loro visione architettonica, proprio nei confronti dell'esperienza delle ville imperiali tardoantiche.

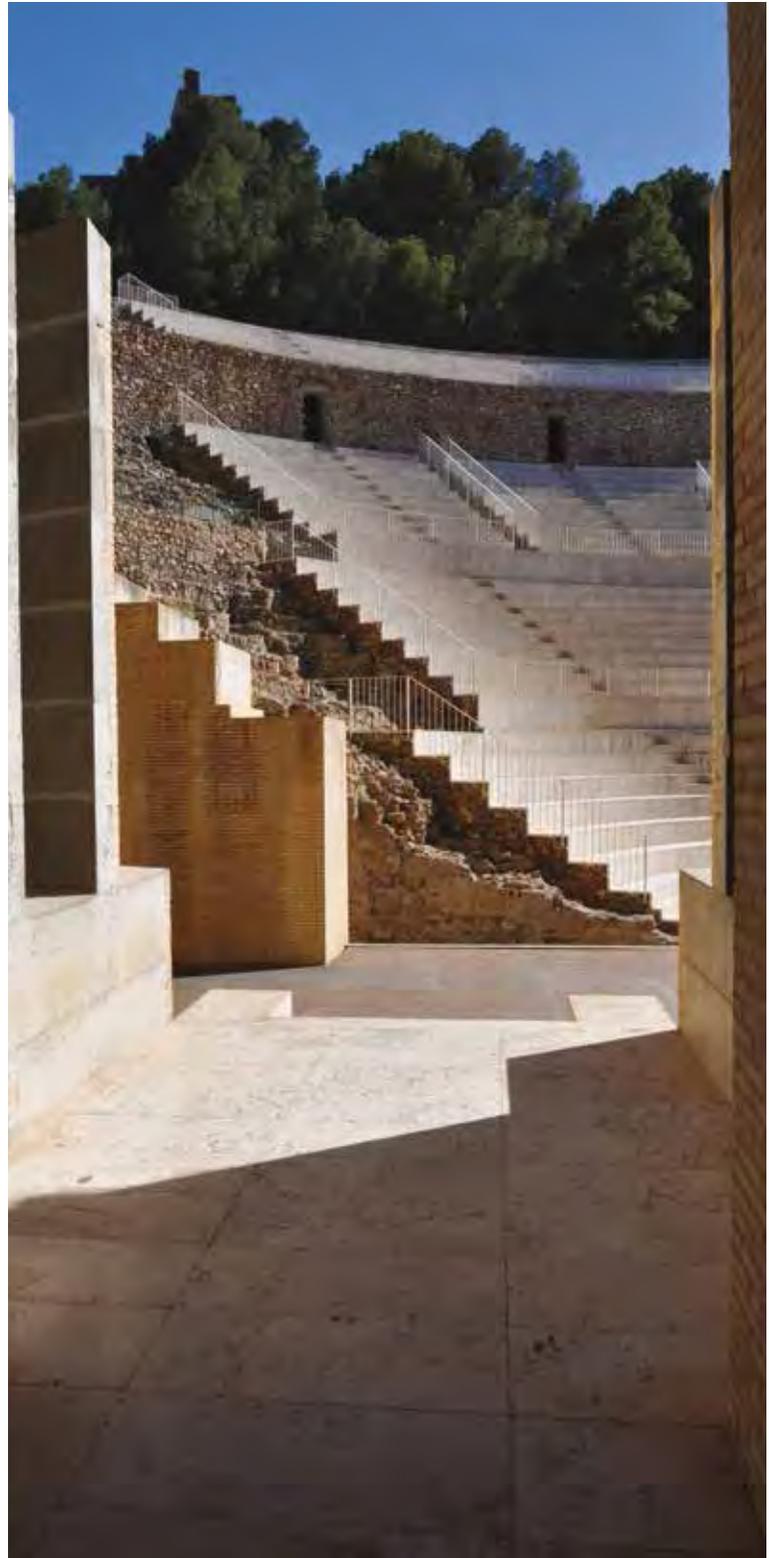
Le vicende che hanno poi caratterizzato la vita di questa realizzazione fino alla sua recente demolizione sono il riflesso dell'arretratezza culturale che dagli anni Sessanta ad oggi ha connotato il dibattito sui beni culturali archeologici italiani, sulla loro conservazione e valorizzazione (26).

La questione della monumentalizzazione della protezione archeologica, da questo momento sarà uno dei temi dominanti il rapporto tra architettura e archeologia fino ai nostri giorni. Questo successo, per così dire, è dovuto alla sua caratteristica principale, cioè quella di contribuire alla conservazione *in situ* non solo delle parti più sensibili, come pavimentazioni, mosaici, affreschi, stucchi e altri partiti decorativi - e di evitarne quindi la traslazione fuori contesto - ma anche quella di proteggere interi complessi architettonici introducendo l'idea di musealizzazione, intesa come vera e propria creazione di uno spazio museale attorno e sopra ad un bene archeologico.

Ma se per alcuni interventi di musealizzazione e copertura *ante litteram*, come quella per esempio delle strutture del Circo di Domiziano in Piazza di Tor Sanguigna a Roma, incorporate nel basamento dell'edificio degli Uffici INA realizzato da Arnaldo Foschini nel 1937, il risultato è stato ampiamente previsto nel progetto stesso, in molti casi la copertura di un sito archeologico costituisce l'*extrema ratio* di una situazione di emergenza, spesso accompagnata dalla mancanza di un progetto architettonico vero e proprio e troppo spesso inquadrata come soluzione temporanea. La monumentalizzazione della protezione è quindi intesa in questo scritto non come prodotto dell'emergenza, ma come pianificata operazione di offerta di beni culturali archeologici alla città o a una comunità. In questo senso, essa costituisce contemporaneamente una grande occasione progettuale, ma anche una cogente responsabilità presa in carico dall'architettura che in molti casi deve considerare l'attivazione di un importante impiego strutturale unito alla richiesta, da parte degli archeologi, di un altrettanto importante impiego di materiali trasparenti.

Vista in questa prospettiva, la monumentalizzazione della protezione coinvolge contemporaneamente gli altri grandi temi fin qui emersi come tipici del rapporto tra architettura e archeologia: la differenziazione dei materiali e la reversibilità, l'aderenza all'originale e l'esibizione del palinsesto. E, a partire da questo piano si comprende che a tale occasione progettuale, abbia corrisposto anche una febbrile sperimentazione, non priva di casi parossistici, come quello della proposta di copertura dell'intera e già citata Villa del Casale, con una immensa cupola geodetica. In molti casi, infatti, è proprio il problema strutturale a prendere il sopravvento sugli aspetti figurativi, di relazione con il contesto e con la preesistenza, restituendo soluzioni cariche di estraneità nei confronti del mondo che le ospita.





Gli anni Ottanta e la nuova sensibilità

Dal 1964 a tutti gli anni Ottanta vige la stretta osservanza proibizionista al dogma delle Carte del Restauro con esiti, da una parte, estremamente incerti per le ragioni di ideologia antiprogettuale e dall'altra, con tentativi, fortunatamente finora rimasti sulla carta, dettati da una tensione opposta di paradossale e antistorica piega ideologica (27).

Agli albori degli anni Ottanta, grazie a una serie di studi che hanno riportato in primo piano la *storia* come ambito di riflessione parallela al progetto di architettura, un nuovo interesse verso l'archeologia intesa come campo d'indagine e recupero figurativo, contribuisce alla formazione delle condizioni per un mutamento di sensibilità che smuove, non senza polemiche, il panorama e il dibattito sulle preesistenze e sul restauro.

Già dalla metà degli anni Sessanta, Aldo Rossi, sulla base dell'esperienza maturata nella *Casabella* di Ernesto Nathan Rogers e nella collaborazione con questo presso il Politecnico di Milano, apriva la strada verso un recupero del classico come area di pensiero scientifico disciplinare e di confronto diacronico tra architettura antica e moderna.

Dal canto suo, Paolo Portoghesi promuoveva con notevole intensità divulgativa l'idea di una postmodernità che, pur con tutta una serie di evidenti incertezze sia nelle premesse teoriche che nelle opere costruite, ha tuttavia contribuito ad avviare una pesante revisione critica degli esiti di una modernità che in tema di valorizzazione e considerazione del patrimonio culturale sembra aver dato risposte assai deludenti. L'organizzazione della mostra intitolata "La presenza del passato," realizzata in occasione della Prima Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia del 1980, costituisce da una parte uno spartiacque e dall'altro, inaugura un periodo in cui, raffreddatasi l'enfasi postmodernista, si registra una sensibile ripartenza dell'interesse per il rapporto tra antico e moderno.

pagine precedenti: Sagunto (Spagna), il Teatro Romano dopo l'intervento di riabilitazione di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli (1985-93). Vista della saldatura tra cavea ed edificio scenico. Il profilo del frontescena è estruso solo fino al primo ordine, generando un arretramento del fondale scenico risolto con la realizzazione di un *antiquarium* che si sviluppa lungo l'intero edificio scenico (Foto Riccardo Bertone).

Sagunto, Teatro Romano
sinistra: Particolare del settore occidentale dell'*antiquarium*
(Foto Pier Federico Calari).

destra: Porta canonica orientale di un settore della cavea dopo la ricostruzione
(Foto Riccardo Bertone).

Ma se è Rossi il portavoce di quel *razionalismo esaltato* che rimette in discussione gli esiti postbellici del Movimento Moderno attraverso una profonda riconsiderazione della storia come materiale di progetto, è invece Giorgio Grassi ad elaborare un percorso teorico e metodologico direttamente riferito al restauro dei monumenti, che esibisce immediatamente i caratteri dello spostamento di paradigma, dove il primo banco di prova è costituito dal progetto di restauro per il Castello Visconteo di Abbiategrasso (1970), rimasto tuttavia sulla carta.

Muovendo dalle considerazioni di Ambrogio Annoni (caso per caso) e Renato Bonelli (*restauro critico*) (28), ed elaborando una posizione che considera centrale il ruolo del progetto di architettura e del *tipo* come forma che ne costituisce il riferimento compositivo e figurativo, Grassi introduce l'idea di *restauro tipologico*, inteso come restituzione del carattere essenziale dell'edificio antico, riconducibile alla presenza/assenza dei suoi elementi costitutivi.

Nel 1977, la rivista catalana *2C Construcció de la Ciudad*, pubblica il suo decimo numero, in forma monografica, dedicato all'opera di Grassi. Questa pubblicazione costituisce la premessa per l'intensificazione di una serie di contatti e rapporti con la Spagna che maturerà pienamente all'inizio degli anni Ottanta con incarichi nell'area valenciana e, successivamente in Catalogna e Galizia (Malcovati 2013).

Proprio nella Spagna di quegli anni di euforia postfranchista, la cultura architettonica registra un forte impulso, sia in termini di nuova architettura, sia in termini di riflessione sulla valorizzazione del patrimonio storico e archeologico, generando una considerevole quantità di occasioni professionali che hanno di fatto spostato l'epicentro dell'attenzione della critica architettonica europea sulla penisola iberica. Tra gli architetti di maggiore talento nati nella generazione compresa tra il 1935 e il 1945, si mette in evidenza il madrileno Rafael Moneo, uomo di profonda cultura umanistica, corroborata da un periodo di studio in Italia presso l'Accademia di Spagna a Roma, e internazionale, maturata in una serie di esperienze *extra moenia* che lo porteranno nel 1987 a insegnare presso la Harvard University, di cui diventerà Direttore della Graduate School of Design.

Verso la metà degli anni Ottanta, la nuova sensibilità si è fatta strada e il ricambio al vertice delle più importanti riviste di architettura, in parte ne è la conseguenza e in parte ne diventa la condizione essenziale per la formazione di una nuova piattaforma di dibattito. È la Spagna ora, a giocare il ruolo di avanguardia e il cambiamento

di prospettiva non tarda ad essere registrato: nel numero 46 di *Lotus International* del 1985, intitolato "Interpretazione del passato", vengono presentati, come accennato in apertura, la realizzazione del Museo di Arte Romana a Mérida di Moneo e il progetto di riabilitazione del Teatro di Sagunto di Grassi, introdotti da un editoriale di Pier Luigi Nicolini e accompagnati da uno scritto di Ignasi de Solà Morales. Nel primo, declinando il rapporto tra ermeneutica e problema di legittimazione del progetto - peculiare nella sua ricerca "debolista" di quegli anni - Nicolini si interroga se il recupero dell'immagine attraverso l'analogia possa costituire per l'architettura uno strumento di emancipazione dalla mera conservazione e dall'isolamento a cui questa l'ha costretta. Il saggio di de Solà Morales, intitolato "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", si fa invece carico di rendere esplicitamente discorsivo il passaggio, sentito come necessario, dall'alterità del nuovo a tutti i costi al recupero dell'immagine come ricerca ed esibizione dell'identità del monumento e come affermazione del principio di continuità, pur nella trasformazione. A parte gli aspetti letterari, in realtà sono le due architetture presentate ad essere massimamente eloquenti nel loro collocarsi, nel dibattito tra architettura e patrimonio, come due pietre miliari.

Il Museo di Arte Romana a Mérida, esibisce due aspetti che veicolano fortissime significazioni e referenzialità: il primo riguarda il rapporto tra l'edificio nella sua interezza e il tessuto antico che affiora dal suolo archeologico. Questo, viene inglobato nel piano ipogeo del Museo attraverso una gigantesca operazione di monumentalizzazione della protezione delle rovine, che vengono restituite allo sguardo dell'osservatore in uno spazio criptico dominato dalla dialettica tra i differenti orientamenti delle trame urbane antiche e nuove.

Il secondo aspetto riguarda la perentoria restituzione al dominio dell'architettura contemporanea della figura costruttiva dell'arco, annunciato in facciata già dall'ingresso del Museo e poi riproposto con inedita enfasi nella grande navata espositiva interna, dominata da una prospettiva di straordinaria efficacia visiva. Le arcate costituiscono, assieme alle grandi superfici murarie realizzate in corsi di mattoni privi di evidente giunto orizzontale di malta, quella specie di macchina del tempo che libera il presente e sposta il piano della percezione indietro di duemila anni, passando attraverso gli scheletri delle allucinazioni piranesiane. E, ripensando a quel gioco di costi e benefici di cui parla Piero Giusberti, sono probabilmente la forte e appagante restituzione simbolica, e il riaffiorare dell'essenza

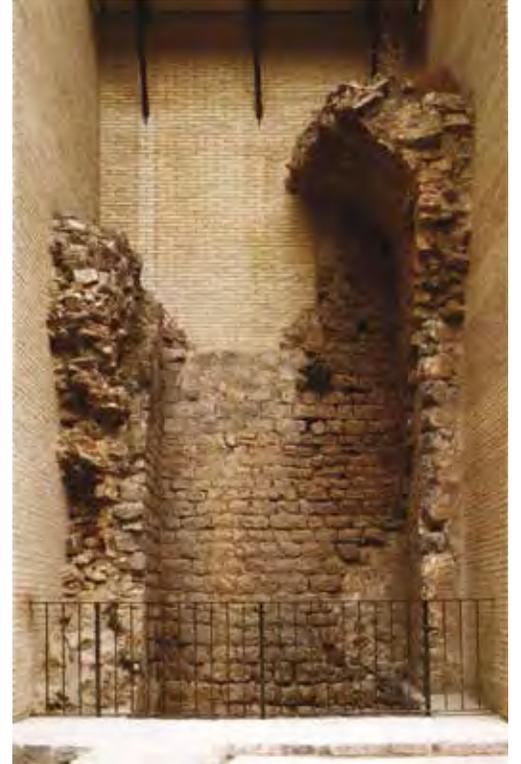
stessa dell'architettura romana che riescono a compensare, anche agli occhi degli archeologi, l'atteggiamento generale dell'intervento nei confronti della rovina, per sua natura sovrastante. L'immagine della sequenza di arcate in prospettiva con il taglio della luce diretta che segna la superficie della parete di fondo, fa il giro del mondo e viene celebrata su tutte le riviste di architettura. Ne deriva una più diffusa consapevolezza del fatto che, finalmente, è possibile tornare a fare architettura sull'archeologia. E questo è forse uno dei risultati più concreti della fortuna critica del Museo di Mérida, quello cioè di aver abbattuto, almeno sotto il profilo del manifesto, il muro di proibizionismo che, invece, la cultura italiana della conservazione ha innalzato per un quarto di secolo e oltre.

La vicenda della riabilitazione del Teatro Romano di Sagunto, va invece ben oltre la sua fortuna critica, posteriore alla sua presentazione, e alla sua successiva realizzazione, avvenuta agli albori degli anni Novanta del secolo scorso. Nel dibattito tra architettura e archeologia, infatti, la realizzazione di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, costituisce, allo stato attuale delle cose, il massimo limite di esplorazione del rapporto di reciproco riconoscimento tra rovina e architettura. Bisogna infatti tornare agli anni Trenta per individuare un precedente di tale portata e chiarezza, con il Teatro di Sabratha in Libia, restaurato come già visto da Giacomo Guidi e Giacomo Caputo, o agli interventi sull'Acropoli di Nikolaos Balanòs. La descrizione letteraria, intitolata "Scena fissa", che accompagna la presentazione del teatro è a sua volta un raffinato saggio di architettura per l'archeologia, in cui vengono esplicitati con esemplare chiarezza programmatica gli obiettivi architettonici rispetto alla rovina e rispetto alla riabilitazione funzionale del teatro.

La realizzazione, benché ancora incompleta in una delle sue parti più importanti, l'*antiquarium* del frontescena, è magnifica (29). Soprattutto la percezione interna, dalla cavea verso l'edificio scenico e viceversa, riesce a restituire il senso dell'edificio originario, i suoi rapporti, la sua unità e la sua straordinaria spettacolarità.

Anche qui, come per gli altri esempi finora trattati, il ragionamento ha

Sagunto, Teatro Romano. Dettagli dell'intervento di restituzione. In alto a sinistra, la doppia muratura dell'edera occidentale del frontescena; al centro: anastilosi realizzata con reperti rinvenuti durante gli scavi compiuti durante la realizzazione del teatro (Foto Andrea Famà); a destra, e in basso a sinistra e a destra, dettagli relativi al rapporto materico tra rovina e nuova realizzazione. In basso al centro, dettaglio dell'attacco a terra della muratura esterna dell'edificio scenico realizzata in pietra fino alla quota del palcoscenico (La terza foto in alto a destra e quella centrale in basso sono concesse dal Museo Arqueológico de Sagunto. Dirección General de Cultura. Conselleria de Educación, Cultura y Deporte. Generalitat Valenciana. Le altre foto sono di Pier Federico Calari).



a che fare da una parte, con questioni relative all'aderenza figurativa al manufatto originale e la sua ridefinizione formale - e quindi con il suo grado di evocatività - e dall'altra, con questioni relative all'essenza stessa dell'opera costruita nei confronti della rovina e, in particolare, della parte mancante del teatro.

I principali riferimenti per il lavoro di Grassi a Sagunto sono i teatri di Sabratha e di Aspendos. Il primo, perché molto simile nelle condizioni di partenza, il secondo per l'unità tipologica persistente e per la presenza di tutti gli elementi costitutivi, al punto da non potersi neanche qualificare come rovina; entrambi, per la verifica delle possibilità e limiti della restituzione architettonica dell'edificio scenico. Ma, come risultato finale, come esito delle scelte architettoniche così chiaramente espresse nella relazione di progetto dall'autore (30), i Teatri di Bosra e di Palmira sembrano essere anch'essi riferimenti ineludibili.

Confrontando lo scenario progettuale e costruttivo del teatro di Sabratha con quello di Sagunto, è possibile osservare alcuni aspetti di rilevante interesse. Il primo riguarda le condizioni di partenza. A Sabratha la ricostruzione è stata possibile grazie alla presenza di gran parte dei blocchi murari originari e di buona parte di quelli architettonici, cosa che ha permesso di applicare l'anastilosi con ampi margini di certezza. A Sagunto, di tali elementi costruttivi nulla era presente. Non si poteva quindi ricollocare la partitura architettonica ad ordini sovrapposti, né si poteva avere una conferma sull'altezza finale dell'edificio scenico, non essendo certa la quota della summa cavea e del muro perimetrale dell'edificio. Solo in seconda battuta, dopo il rinvenimento di alcuni elementi architettonici riferibili al frontescena, si è pervenuti ad una verifica dell'esattezza del dimensionamento effettuato in fase di progetto (31). Il procedimento è stato quindi - inizialmente, e se così si può definire - di *anastilosi tipologica*, che ha generato un dimensionamento generale basato sulla lettura del manufatto archeologico in rovina, sul confronto con l'intera esperienza costruttiva del teatro romano (e quindi con la sua declinazione tipologica a partire dall'individuazione degli elementi canonici) e sulla verifica con le principali fonti d'archivio, in particolare i rilievi di E. Palos (1807), J. Ortiz (1807), A. Laborde (1811), A. Chabret (1888), G. Simancas (1929).

Il secondo aspetto riguarda la restituzione del frontescena architettonico. Mentre a Sabratha si è restituito un partito composto da elementi *presenti* nella rovina, a Sagunto si è operato attraverso la ricollocazione di elementi *assenti* dallo scenario strettamente riferito alla rovina, cioè con l'inserimento di elementi *altri*, che nel loro complesso costituiscono l'*antiquarium*. La sostituzione di due ordini di

astrazione architettonica - qual è lo scenaforte del teatro romano - con un museo *antiquarium*, è la chiave di lettura per comprendere la quota di novità che sta alla base, non solo della restituzione della scena fissa di Sagunto, ma in generale dello spostamento di paradigma storico nel rapporto tra adesione all'originale ed evocazione dello stesso. La scena fissa di Sagunto è, secondo quel particolare rapporto tra elementi assenti ed elementi presenti di cui parlano sia Ludwig Wittgenstein sia Umberto Eco, una grande *rappresentazione* basata sull'epifania di un codice narrativo parallelo che, nel momento stesso in cui si dispone, dissolve la necessità stessa della scena fissa originale.

La restituzione e riabilitazione del Teatro di Sagunto è quindi in buona parte affidata a una architettura nuova (32). È significativo, a questo proposito, sottolineare che il processo estrusivo che caratterizza l'innalzamento dell'edificio scenico non restituisce l'edificio antico com'era. Le murature che vengono coinvolte e che partecipano della ridefinizione degli elementi costitutivi, non sono *in toto* le stesse dell'edificio antico, almeno nel loro sviluppo dimensionale in alzato. Il frontescena, per esempio, è estruso solo fino alla quota equivalente al primo ordine. Le due basiliche, le torri laterali che contengono l'edificio scenico, non partecipano all'estrusione volumetrica di questo e restano alla quota dell'orchestra. Diversamente, la muratura più esterna del perimetro del teatro verso la città (forse appartenente a una *porticus post scaenae*) (33) si sviluppa sino alla quota massima come fronte esterno del teatro. Quanto descritto delinea quindi due elementi di novità rispetto alla configurazione originaria: da una parte, come già detto, l'omissione del secondo e terzo ordine del frontescena e dall'altra, la conseguente traslazione dell'edificio scenico verso la città con l'obiettivo di acquisire la sezione necessaria al contenimento dei servizi tecnici relativi al funzionamento teatrale. Cosa possibile grazie al coinvolgimento per l'intero sviluppo in alzato, della muratura più esterna. L'edificio scenico così ridefinito è quindi più profondo di quello originario. Non ne è filologica ricostruzione. Ma nel risultato finale, c'è un'adesione all'originale che è tutta figurativa ed è dovuta al fatto che l'edificio scenico si presenta in quanto tale, con i suoi elementi costitutivi e i suoi rapporti dimensionali - essendo stata liberata la sua *vera forma* - al punto da sembrare di essere sempre stato lì. Nonostante lo straordinario artificio dell'*antiquarium*, che allo stesso tempo nega e afferma la scena fissa come fatto necessario, il Teatro di Sagunto *appare* come un'operazione ricostruttiva. E questo è, dal nostro punto di vista, il dato positivo e rivoluzionario, cioè quello di non essere una ricostruzione, ma produrne in ogni caso gli effetti visivi e di senso.

Note

(1) La liberazione è una delle cinque categorie del *restauro scientifico* definite da Gustavo Giovannoni, figura di eccezionale rilievo nel dibattito culturale sull'architettura, sull'urbanistica e sul rapporto tra antico e nuovo: Giovannoni riconosceva il restauro di consolidamento, di ricomposizione (anastilosi), di liberazione, di completamento e di innovazione. La liberazione è intesa come rimozione delle superfetazioni ritenute non coerenti con l'identità originaria del *monumento*.

(2) Si rimanda al volume curato da Massimiliano David con presentazione di Filippo Coarelli, che raccoglie una selezione di disegni sostanzialmente riferiti alle aree archeologiche romane centrali e alla Via Appia, corredato, inoltre, da una serie di approfondimenti di Annie Jacques, Roberto Cassanelli e dello stesso Massimiliano David. Nel primo scritto Annie Jacques elabora una storia del Grand Prix de Rome indagando il particolare rapporto con questo instaurato dalle diverse generazioni di architetti, in relazione alle trasformazioni dei paradigmi culturali e sociali in tre secoli di storia di Francia. Roberto Cassanelli concentra invece la sua analisi sul rapporto tra Roma e i suoi narratori, siano essi letterati, pittori, architetti e da un certo momento in avanti, fotografi, evidenziando lo straordinario clima culturale nella Città Eterna tra la metà del XVII secolo e la metà del XIX. Lo scritto di Massimiliano David, infine, prende in esame il destino di una città straordinaria, Roma, oggetto di una continua e inesorabile dilapidazione del proprio patrimonio storico archeologico dovuto non solo ai secoli bui, ma anche e soprattutto dall'ideologia della Roma capitale moderna (Cassanelli, David, De Albertis e Jacques 1998).

(3) Le due mostre hanno rispettivamente prodotto i cataloghi: Uginet 1985 e Ciancio Rossetto, Pisani Sartorio e Uginet 1992.

(4) Tra i *pensionnaires* si ritrovano molti tra i nomi di quelli che sarebbero diventati i grandi professionisti di stato o i grandi docenti educatori delle giovani generazioni: vinsero il Prix, tra gli altri, Charles de Wailly (1752), Charles Percier (1786), Martin Pierre Gauthier (1819), Henry Labrousse (1824), Victor Baltard (1833), Charles Garnier (1848), Constant Moyaux (1861), Julien Guadet (1864), Emmanuel Pontremoli (1890) e Tony Garnier (1899). Tutti nomi destinati ad avere ampia eco in una dimensione nazionale e internazionale.

(5) «Balanos Nikolaos (Μπαλάνος Νικόλαος), Architetto e archeologo, nato ad Atene nel 1860 e ivi morto il 22 settembre 1942. Studiò a Parigi, assunse nel 1895 la direzione dei restauri dei monumenti antichi dell'Acropoli e di altri luoghi della Grecia. Dal 1911 al 1930 fu direttore della sezione architettonica del Ministero della pubblica istruzione. Gli si devono i restauri dell'Eretteo (1902-1909), dei Propilei (1909-17) e del colonnato nord del Partenone (1922-30), di parte del colonnato sud e di altri elementi architettonici del medesimo tempio (1931-33). Fuori dell'Acropoli ha curato il restauro del monumento di Filopappo. Fra le sue opere principali va ricordata: *Les monuments de l'Acropole, relèvement et conservation*, Parigi 1938, che documenta il suo lungo lavoro sull'Acropoli» (Levi 1948).

(6) A tale proposito riporto l'estratto di una lezione di Paolo Marconi tenuta presso il Master Internazionale di secondo livello "Restauro Architettonico e Cultura del Patrimonio", presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Roma TRE, di cui era direttore: «Cosa sta avvenendo ad Atene da più di vent'anni? Con metodo e sistematicità i Greci moderni stanno restaurando le rovine dell'Acropoli con lo scopo seguente: rimettere assieme tutti i frammenti finora ritrovati nei pressi dell'Acropoli, specie del Partenone (vittima di un'esplosione causata dal bombardamento del veneziano Morosini nel 1687), in modo che essi tornino là dove erano ai tempi di Pericle e Mnesicle, seguendo in ciò l'esempio degli archeologi austriaci in Turchia (ad esempio la biblioteca di Efeso del I sec. a.C.,

e non solo). Tale scopo è perseguito con il seguente metodo: ogni frammento, una volta riconosciuto e schedato in una banca dati, viene interpolato nella membratura cui appartiene (che sia colonna, architrave, fregio o lacunare), la quale, se possibile, viene ricostruita e rimessa in opera ricorrendo allo stesso marmo del monte Pentelis dal quale proviene il materiale originario, col sussidio di grappe e perni in titanio, usando il cemento portland come collante, seguendo i mirabili rilievi ed i progetti di Manolis Korrès [...]» (Marconi 2006).

(7) Sulle vicende storico costruttive del Teatro di Marcello vedi Ciancio Rossetto, Buonfiglio 2010. Vedi anche gli scritti originali degli architetti impegnati nel progetto e direzione lavori del restauro del 1926-29: Calza Bini 1953; Fidenzoni 1970.

(8) Il tempio di Apollo Sosiano e l'adiacente Tempio di Bellona sono presenti nella lastra n. 31 della *forma urbis romae* severiana.

(9) Antonio Muñoz, figlio di Augusto e Angela Zeri, figura di multiforme ingegno e solida cultura umanistica e artistica - importanti sono le sue opere sull'arte bizantina e barocca - fu anche pittore, poeta romanista e architetto autodidatta (in seguito riconosciuto anche *ad honorem*). È stato la figura centrale, lo stratega figurativo della nuova immagine di Roma archeologica nel periodo del Governatorato, dove agì implementando ampie referenzialità metodologiche e originali intuizioni museografiche a scala urbana. A lui si deve l'immagine di Roma Capitale giunta fino alla contemporaneità. Fu l'ideatore e fondatore del Museo di Roma di cui è stato il primo Direttore. Dopo la caduta del Fascismo, nella nuova Italia repubblicana, si è dedicato all'attività di docente universitario presso l'Ateneo Romano de La Sapienza, prima presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, poi presso quella di Architettura, alla sistemazione documentale e al riordino archivistico. Ha continuato a collaborare con la rivista *L'Urbe*, da lui stesso fondata e, nominato ispettore generale per le antichità e belle arti, si è dedicato al riordino dell'Archivio fotografico nazionale fino alla morte avvenuta nel 1960. Alla morte lasciò il suo archivio fotografico al nipote Federico Zeri, storico e critico d'arte: il materiale costituisce parte del patrimonio della Fototeca Zeri, attualmente gestita dall'omonima Fondazione con sede in Bologna presso l'Università Alma Mater Studiorum (Bellanca 2003; Catini 2012). Con riferimento al passaggio di eredità culturale dal Muñoz a Federico Zeri, vedi la presentazione di Giulia Calanna nel sito della Fondazione, intitolato *Il fondo fotografico di Antonio Muñoz nella fototeca di Federico Zeri*, in cui annota: «Quello di Antonio Muñoz è un lascito ricco e importante, costituito, oltretutto da materiali fotografici, anche da libri rari, tuttora conservati nella biblioteca di Zeri, e opere d'arte» (Zeri 1995, Bacchi 2001). Probabilmente Muñoz lo donò a Zeri verso la fine degli anni Cinquanta (Bellanca 2003) anche in virtù della parentela che li legava. I due storici dell'arte erano cugini di secondo grado: la madre di Muñoz, Angela Zeri, era infatti sorella di Giovanni, nonno dello storico dell'arte. Il fondo di Muñoz, con le sue oltre duemila fotografie afferenti alle sezioni di Pittura italiana, Scultura italiana, Architettura, Archeologia e Miniatura, risulta essere uno dei più consistenti tra quelli finora rintracciati nella fototeca di Zeri. Lo studio approfondito e puntuale dei materiali fotografici ha offerto, quindi, elementi di riflessione sulla personalità complessa di un protagonista della politica culturale italiana del primo Novecento e sul peso, finora taciuto, che dovette avere nella formazione del giovane Zeri. Il trapasso di eredità culturale che ne emerge evidenzia, infatti, tangenze di interessi e curiosità intellettuali, dalla passione per l'arte tardo antica e mediorientale all'attenzione per la cultura popolare; dalla coscienza del valore identitario del nostro patrimonio culturale all'impegno per la sua tutela.

(10) Come ha dichiarato Piero Giusberti «Nella flessibilità intellettuale necessaria per affrontare queste tematiche, occorre valutare, in ogni singola esperienza, i costi e i benefici, o meglio, i valori che si perdono e quelli che si acquistano. In questo caso (cioè quello del re-innalzamento delle colonne dei Templi di Apollo Sosiano e di Venere Genitrice [ndr]), scontati i primi e tenendo ferma

come pregiudiziale la qualità tecnico-progettuale, si deve notare come, con un'architettura restituita, sia pure limitatamente ad un suo settore esemplificativo, alle sue reali dimensioni, sia possibile apprezzare il senso della sua spazialità, la corretta visuale delle sue ornamentazioni, senza dimenticare la valenza urbana di un nuovo segno di qualità» (Giusberti 1994, p. 20).

(11) Vedi l'introduzione di Giovanni Carbonara al volume di Calogero Bellanca, dedicato ad Antonio Muñoz e alla politica del restauro negli anni del Governatorato, in cui scrive a proposito della Roma "borgnese" di inizio secolo: «[...] Gran parte di ciò si deve all'intelligenza, all'equilibrio, al senso storico, in una parola, alle capacità e alla cultura di Muñoz, come Calogero Bellanca chiaramente dimostra; in primo luogo a lui in persona, ma anche a chi con lui ha lavorato, come I. Gismondi e A.M. Colini. Questo, senza voler considerare il ruolo di stimolo e di sicuro indirizzo culturale che si deve riconoscere a C. Ricci. Ma anche un certo modo di fare urbanistica e di preservare, realmente, la città dall'assalto della speculazione, per via archeologico-monumentale, si deve ascrivere a merito di Muñoz, nel suo ruolo, prima, di soprintendente statale poi comunale. Non si vuole qui affermare che tutto allora sia stato fatto nel migliore dei modi, né che siano mancati errori o grossolanità - basti solo pensare alla fretta che fu imposta a molti lavori - ma solo riconoscere che, comunque, il risultato ottenuto, nel suo complesso felice, è stato tale anche e, forse, soprattutto per la qualità e l'impegno dei suoi interpreti e realizzatori» (Carbonara in Bellanca 2003, pp. 9-10).

(12) I lavori sono fermi e probabilmente lungi dall'essere terminati. L'archeologo e l'architetto incaricati del progetto e della direzione del cantiere sono professionisti di ottimo livello e questo costituisce una premessa importante; alla riapertura dell'area, potremo verificare se il progetto attuale ha tenuto conto della precedente sistemazione di Muñoz (con la fisiologica sostituzione delle parti strutturali in ferro e in laterizio, ormai consumate da ottant'anni di mancata manutenzione e colpevole degrado).

(13) In particolare il quartiere Alessandrino, la cui demolizione era tuttavia già prevista dal progetto di liberazione dei Fori Imperiali di Corrado Ricci nel 1911.

(14) Il tempio di Venere e Roma, come dimostra la pianta di Roma del Nolli, era addirittura stato "privatizzato" e annesso ai giardini di palazzo Silvestri Rivaldi creando una continuità di fatto tra pendici della Velia e platea del Tempio stesso.

(15) Giuseppe Pagano interviene sui temi della grande occasione concorsuale in due momenti, prima in Casabella, n. 73, gennaio 1934 e successivamente sul n. 82 dell'ottobre dello stesso anno. Nella seconda occasione i toni si fanno molto polemi con un attacco violento all'istituto concorsuale, ritenuto privo di credibilità in chiave di sostegno all'architettura moderna, e in seconda battuta, direttamente contro alcuni progettisti di ispirazione accademica e storicista.

(16) Problema, questo, che avrebbe avuto poi ricadute drammatiche negli anni della Ricostruzione.

(17) «Quando con l'apertura di Via dell'Impero, nell'Ottobre del 1932, la platea del Tempio di Venere e Roma venne ad un tratto a trovarsi in piena vista, affacciata sulla bellissima e frequentatissima arteria della Roma di Mussolini, il problema della sua sistemazione s'impose. [...] Qui si è creato un giardino architettonico, un viridarium Veneris et Romae; un magnifico e vivo quadro di begli elementi di verzura, dove fino a pochi mesi orsono era un piazzale ingombro di colonne infrante fra muraglie nude e sgretolate. Così il tempio più bello di Roma che era chiamato per antonomasia il tempio di Città, *templum Urbis*, torna a vivere con il suo manto di verdeggianti fogliami» (Muñoz 1935). L'intervento del Muñoz è da interpretare come un'operazione di tipo sperimentale con una forte connotazione di reversibilità, un concetto che, inquadrato nell'episteme classica che sta alla base della formazione e delle pratiche di quella generazione di funzionari, ha fatto

molta fatica ad essere realmente messo in pratica, perché di fatto innaturale e contrario all'idea stessa di architettura. Fatto sta che la sistemazione, oltre ad aver avuto un notevole successo a livello di frequentazione per decenni, cosa senz'altro cara al romanista Muñoz, aveva anche la capacità di narrare con un linguaggio differente e certamente originale, rendendone percepibile l'impianto generale, la forma del Tempio e il rapporto tra celle e colonnati.

(18) «È incredibile la mole delle realizzazioni che, concentrate in pochi anni, vengono portate a termine da Ricci, Muñoz, Colini, Bartoli, rivisitando tutti i grandi complessi archeologici. [...] In quegli anni si sperimentano anche nuovi accorgimenti volti alla facilità di distinzione delle parti aggiunte, specialmente nelle architetture con paramento in laterizi: la lavorazione su un piano leggermente ma visibilmente sottosquadro rispetto a quello originario, e il trattamento di scalpellatura superficiale dei mattoni d'integrazione per ottenere una cortina ricca di vibrazioni luminose e facilmente riconoscibile; se ne può vedere nel restauro del Pantheon, condotto da Alberto Terenzio, la più apprezzabile applicazione. [...] Ma è forse fuori dall'atmosfera di Roma, troppo falsata da sollecitazioni estranee alla disciplina scientifica, che si registrano i risultati in cui meglio si contempera la qualità con la quantità» (Giusberti 2004, p. 20).

(19) Un'interessante descrizione degli interventi degli italiani a Rodi è presente nell'articolo di Karanassos 2011.

(20) Nel 1934, con il R.D. del 3 dicembre sul riordino dell'Africa settentrionale italiana, venne proclamato il *Governatorato Generale della Libia* (coll'unione della Tripolitania italiana e della Cirenaica italiana) e successivamente i cittadini africani poterono godere dello status di "cittadini italiani libici" con tutti i diritti che ne conseguirono. Mussolini dopo il 1934 iniziò una politica favorevole agli Arabi libici, chiamandoli «Musulmani Italiani della Quarta Sponda d'Italia» e costruendo villaggi (con moschee, scuole e ospedali) ad essi destinati. Il primo governatore fu Italo Balbo che divise nel 1937 la Libia italiana in quattro province (nel 1939 annesse al Regno d'Italia) e un territorio sahariano: Tripoli, Bengasi, Derna, Misurata e Territorio Militare del Sud, con capoluogo Hun. Nel 1938 il governatore Italo Balbo portò ventimila coloni italiani in Libia e fondò per loro ventisei nuovi villaggi, principalmente in Cirenaica. Inoltre cercò di assimilare i musulmani libici con una politica amichevole, fondando nel 1939 dieci villaggi per gli Arabi e i Berberi libici: tutti questi villaggi avevano la loro moschea, scuola, centro sociale (con ginnasio e cinema) e un piccolo ospedale, rappresentando una novità assoluta per il mondo arabo del Nord Africa. Anche il Turismo venne curato con la istituzione dell'ETAL, Ente turistico alberghiero della Libia, il quale gestiva alberghi, linee di autobus di gran turismo, spettacoli teatrali e musicali nel teatro romano di Sabratha, il Gran Premio automobilistico della Mellaha (detto internazionalmente "Tripoli Grand Prix" e disputato dal 1925 al 1940), una località entro le oasi tripoline ed altre iniziative.

(21) Per un sunto sulle vicende degli interventi sull'archeologia in Libia, ho fatto principalmente riferimento all'articolo di Ortolani 1983.

(22) Vedi a tale proposito quanto ricordato da Bellini 2011: «Facendo riferimento a quanto poteva avere maggiore significato per la ricostruzione, possiamo ricordare queste prescrizioni: il rispetto per la stratificazione storica a prescindere dall'epoca in cui essa si fosse costituita; la possibilità di cancellare le aggiunte soltanto quando effetto di provvedimenti a carattere puramente utilitario, dovuti ad usi impropri, provvisori, o per esigenze statiche in seguito venute meno; il rifiuto della riproduzione per copia delle parti perdute se dotate di un proprio significato artistico, la distinguibilità di quelle di carattere puramente geometrico eventualmente ricostruite. [...] Su di un piano non meramente edilizio, si era indicato come operazione da rifiutare l'isolamento dei monumenti dal contesto storico se non in casi particolari; il rifiuto dello sventramento e l'opportunità del raggiungimento di condizioni di igienicità nei centri storici attraverso il

diradamento, ovvero l'eliminazione dei volumi di sopralzo, di riempimento delle corti, di tutto ciò che avesse alterato una condizione positiva che in genere si riconosceva presente nella prima formazione degli insediamenti. Inoltre la Carta di Atene, in questo contestata dai modernisti, affermava che laddove si dovesse costruire nei centri storici, nel caso si fosse formata o fosse presente una lacuna, ciò dovesse avvenire secondo forme rispondenti ai caratteri stilistici prevalenti, quindi con un accordo formale e volumetrico. La prassi del restauro, e ci si riferisce a quella istituzionale, non rispetta le premesse, ed è largamente corriva alle radicali spoliazioni, alla ricostruzione delle parti perdute, alle vere e proprie operazioni di completamento stilistico».

(23) Cesare Brandi (Siena 1906-1988) è stato un critico e storico delle arti tra i più importanti nel quadro della cultura italiana e internazionale dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Ottanta. L'onda lunga dell'attenzione al suo pensiero in verità è ancora presente soprattutto nell'area di ricerca inerente il restauro. Per molti anni direttore dell'Istituto Centrale del Restauro da lui fondato, ha insegnato all'Università di Palermo e a quella di Roma La Sapienza. Autore molto produttivo, Brandi ha sempre manifestato fortissimi interessi teorici, testimoniati dalle sue opere di estetica (*Carmine o della pittura*, 1945; *Segno e immagine*, 1960; *Teoria generale della critica*, 1974) e dalla *Teoria del restauro* (1963), divenuta un punto di riferimento internazionale e tradotta ormai in moltissime lingue.

(24) Vedi a questo proposito la posizione molto critica nei confronti di Brandi (tra gli altri), espressa da Paolo Marconi nel 2007; di rimando vedi anche il Congresso "INTBAU Venice Declaration on the Conservation of Monuments and Sites In 21th Century", citato dall'Autore per la sua stessa partecipazione alla riscrittura della Carta di Venezia del 1964, in cui si è assunto che «in consonanza con gli ideali tradizionali, la duplicazione deve essere accettata come una strategia appropriata, non solo per restaurare edifici storici degradati, ma anche per riproporre soluzioni architettoniche attuali, che devono essere in linea con la tipologia architettonica locale, specie se tale processo incoraggia altre modalità storiche del costruire».

(25) Castelvechio, prima dell'intervento post bellico di Carlo Scarpa, fu restaurato e adibito a museo di Arte Medioevale negli anni tra il 1923 e il 1926 da Antonio Avena e Ferdinando Forlati, rispettivamente Direttore dei Musei Civici e Architetto restauratore della Soprintendenza di Venezia. L'intervento votato al ripristino di una ideale immagine medioevale a cui storicamente il monumento si riferisce, è stato realizzato in parte secondo un orientamento di tipo stilistico e in parte secondo un atteggiamento definibile come "moderno", riservando all'intervento sull'Ala Napoleonica una quota *d'invenzione retrospettiva* (mi si perdoni l'apparente ossimoro) in effetti assolutamente inedita; finalizzato a trasformare l'aspetto esteriore della caserma napoleonica, di notevole minimalismo militare, in linea con la nuova funzione museale e con la consuetudine tipicamente ottocentesca di dichiarare l'identità stilistica di tale funzione con l'immagine architettonica del palazzetto rinascimentale, il progetto produsse un esito molto particolare, a suo tempo anche aspramente criticato e successivamente messo in crisi dall'intervento scarpiano: il fronte esterno venne ridisegnato mantenendo la struttura muraria e le piccole finestre quadrate della caserma, e inserendo in modo originale elementi architettonici rinascimentali (in stile tardo gotico) recuperati dalle macerie di edifici demoliti dopo una disastrosa esondazione dell'Adige. A tutti gli effetti il restauro di Avena e Forlati era aderente alle prescrizioni di Camillo Boito della Carta del 1883, in termini di alterità dell'intervento integrativo sulla preesistenza: «[...] nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico» (Boito 1883).

(26) La demolizione delle coperture della Villa del Casale, rappresentano il punto più basso dell'attuale gestione del patrimonio archeologico. Non si tratta più qui di ragionare su principi e metodologie, ma sui risultati e il problema è alla fine, e sempre, di buona o cattiva architettura. Né si discute la buona fede e la serietà dei progettisti, ma non si può non rimarcare che la nuova realizzazione è un'architettura che appare come una mera applicazione, ridotta agli elementi minimi, del cosiddetto principio di scientificità, con il quale si tenta di giustificare la mancanza di qualità del progetto, ammantandolo per contro, di rigore metodologico. Ma procedimento e risultato sono mondi diversi e si vede. Il dibattito, attorno a questa penosa vicenda è andato oltre ogni ragionevole misura. Non è neanche più opportuno contribuirvi, né questa è la sede, se non per dire che le coperture di Minissi attendevano da decenni un intervento di restauro, con il quale si potevano mantenere profili e proporzioni oltre all'inedita immagine. Si è voluto invece andare oltre e cancellare un'opera d'arte autentica della grande epopea della museografia italiana degli anni Cinquanta, sostituendola con una improbabile soluzione ricostruttiva (la terza dimensione allusiva, come la definisce Silvia Mazza). Lascia perplessi, ma questa è un'altra storia, la totale sordità dell'allora Ministro per i Beni e le Attività Culturali, agli appelli lanciati su ogni format dal mondo della cultura, dell'architettura e dell'archeologia. A titolo di cronaca, ormai desueta, vedi: Dezzi Bardeschi 2011, Meli 2011, Mazza 2012, Sgarbi, 2006.

(27) È il caso incredibile del progetto di ricostruzione della Velia, voluto dal Soprintendente per l'archeologia di Stato a Roma, Adriano La Regina e affidato a Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti con l'obiettivo di cancellare Via dei Fori Imperiali e per contro realizzare un immenso spazio ipogeo compreso tra la Basilica di Massenzio, la terrazza di Palazzo Silvestri Rivaldi e il Tempio di Venere e Roma. Ma l'idea di cancellare Via dei Fori Imperiali continua ad essere un obiettivo sensibile: l'attuale Sindaco di Roma, torna nuovamente sul tema e studia per far rimuovere il vincolo posto nel 2002 e demolire l'asse voluto da Mussolini.

(28) A proposito di Renato Bonelli, ricordandolo dopo la sua morte avvenuta nel 2004, Giovanni Carbonara e Lucio Riccetti scrivono: «[...] Bonelli, insieme a Roberto Pane e Agnoldomenico Pica, è teorico del "restauro critico". Ma rispetto agli altri due studiosi, Renato Bonelli, sviluppa come "rapporto dialettico" il processo critico e l'atto creativo» (Carbonara, Riccetti 2004). Nella voce "Restauro" il concetto è chiarito considerando riduttivo il puro interesse testimoniale, perché «un'opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale [...]. Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico». Di conseguenza, assegnata «al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera [...] il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare» e riconoscere la qualità artistica del monumento; ogni operazione sarà intesa «allo scopo di reiterare e conservare il valore espressivo dell'opera», eliminando quanto la deturpi o la sfigurì e, «quando il ripercorrimiento dell'immagine condotto sulla forma figurata risulti interrotto da distruzioni o ingombri visivi», ricomponendo le parti mancanti attraverso un atto di fantasia criticamente fondato. È questo il caso in cui «la fantasia da revocatrice diventa produttrice e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica [...]». (Bonelli 1963 cit. in <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/NecrologioBonelli.pdf>). Lo stesso Giorgio Grassi, ne riporta alcuni passaggi nello scritto *Un parere sul restauro dei monumenti (A proposito del Teatro di Sagunto)*, e ancora in Giorgio Grassi, *Scritti Scelti 1965-1999*, 2000: «Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poiché l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma. Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione

architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare. Questo sistema di concetti e di criteri che ne dipendono, e che prende il nome di "restauro critico", rompe l'isolamento e trasforma radicalmente il carattere già analitico ed erudito del restauro, dotandolo di un'apertura culturale che provoca anzitutto il superamento del filologismo. Quindi, nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento. Nel quadro della cultura attuale il restauro, inteso come valutazione critica, si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare; quello in cui l'azione critica si prolunga nella esecuzione pratica dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione, e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato. Il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una coscienza continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede» (Grassi 1993, p. 47).

(29) I lavori del Teatro sono rimasti interrotti nel 1993 a causa delle vicende giudiziarie che hanno accompagnato l'esistenza del Teatro dalla sua realizzazione. Per una sintesi delle stesse, vedi ancora Malcovati 2013.

(30) «Nell'ipotesi qui descritta anzitutto si prevede, ove necessario, il restauro di consolidamento delle strutture esistenti, o di liberazione (come nel caso del museo di cui si è detto), e il parziale completamento delle strutture murarie antiche emergenti, con l'obiettivo di rendere più comprensibile il complesso edilizio del teatro romano, di rendere più leggibili le sue diverse parti, le relazioni fra esse, le gerarchie, i singoli ruoli, ecc., infine il loro concorrere alla definizione di una forma architettonica articolata e complessa, ma altresì assolutamente unitaria qual è appunto il *tipo* del teatro romano nella breve storia della sua costruzione e nella sua invece lunga e costante presenza nella storia delle forme dell'architettura. [...] L'unità spaziale di cavea e impianto scenico, principale elemento d'individuazione del teatro romano sul piano della sua architettura, diventa pertanto l'obiettivo prioritario dell'intervento qui ipotizzato» (Grassi 1985, p. 8, e ancora, in Grassi e Portaceli, 1987).

(31) La "prova" anastilologica è stata prodotta in fase di realizzazione (non era infatti presente nei disegni di progetto) e materializzata attraverso la ricomposizione del doppio ordine architettonico applicata ad uno dei due grandi pilastri di sostegno della copertura.

(32) «Questo significa che il progetto di restauro e restituzione storica non potrà che diventare, a tutti gli effetti, il progetto di un teatro romano (un teatro alla "maniera" dei romani). Cioè a dire, il progetto di un edificio teatrale in parte nuovo fondato sia sul manufatto esistente (letteralmente, materialmente), sia su un tipo edilizio consolidato la cui condizione di necessità (utilità e funzione nel senso più ampio) è tutta contenuta nella sua forma definita» (Grassi 1985, p. 8).

(33) Vedi Aranegui, Hernandez, 1987. Lo scritto è accompagnato da una pianta archeologica del teatro e da due sezioni ricostruttive, in una delle quali si ipotizza lo sviluppo in alzato del muro più esterno, la cui altezza si collocherebbe, secondo questo studio, alla quota del primo ordine. Questo muro, benché la realtà archeologica non ne abbia consentito il riconoscimento della sua reale funzione, è sempre stato considerato come appartenente al teatro in tutta la documentazione storica (Paolo, Ortiz, Laborde, ecc.). La mancanza di intelaiatura di connessione con il muro di *post scaenium* suggerisce tuttavia un'altezza contenuta rispetto alle altre murature parallele appartenenti al corpo scenico.

Bibliografia

Aranegui, Carmen e Emilia Hernandez, 1987. "L'Estudi Arquelògic". In *Projecte de Restauració i rehabilitació de Teatre Romà de Sagunt*, Catalogo della mostra allestita presso il Museo Archeologico di Sagunto dal 20 novembre al 13 dicembre 1987, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, s.p.

Balànos, Nikolaos, 1934. *Les monuments de l'Acropole, relèvement et conservation*. Paris, Massin et Lévy.

Bellanca, Calogero, 2003. *La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*. Roma, L'Erma di Bretschneider.

Bellini, Amedeo, 2011. "La Ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia". In De Stefani, Lorenzo (a cura di), con la collaborazione di Carlotta Coccoli, *Guerra monumenti ricostruzione. Architettura e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*. Venezia, Marsilio Editori.

Brandi, Cesare, 1963. *Teoria del Restauro*. Torino, Einaudi.

Bonelli, Renato, 1963. Voce "Restauro". In *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, col. 322 e ss., ms coll. 344-351. Venezia-Roma.

Calza Bini, Alberto, 1953. *Il teatro di Marcello. Forme e strutture*, Roma, Centro di studi per la storia dell'architettura.

Carbonara, Giovanni e Lucio Riccetti, 2004. "Renato Bonelli. Il Necrologio di Renato Bonelli scritto nell'anno della morte (2004)". In *Bollettino Deputazione di storia patria per l'Umbria*, pp. 343-349, consultabile in <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/NecrologioBonelli.pdf> (acc. novembre 2013).

Casiello, Stella (a cura di), 2008. *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*. Firenze, Alinea.

Cassanelli, Roberto, Massimiliano David, Enrico A. De Albertis e Annie Jacques, 1998. *Frammenti di Roma antica nei disegni degli architetti francesi vincitori del Prix de Rome, 1786-1924*. Novara, Istituto Geografico De Agostini.

Ciancio Rossetto, Paola, Giuseppina Pisani Sartorio e François-Charles Uginet, 1992. *Roma Antiqua. Envois degli architetti francesi (1786-1901) Grandi Edifici Pubblici*. École Française de Rome, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Edizioni arte Segrete.

Ciancio Rossetto, Paola e Marialetizia Buonfiglio, 2010. "Teatro di Marcello: analisi e riflessione sugli aspetti progettuali e costruttivi". In Camporeale, Stefano, Hélène Dellales e Antonio Pizzo (a cura di), *Arqueologia de la Construcción II. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias orientales*. Anejos de Archivo Español de Arqueología LVII, Editorial CSIC - CSIC Press, pp. 51-70.

Dal Co, Francesco, 1985. "Murature romane". *Lotus International*, n. 46, pp. 23-35.

Dal Co, Francesco e Giuseppe Mazzariol, 1985. *Carlo Scarpa. Opera Completa*. Milano, Electa.

De Solà Morales, Ignasi, 1985. "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico". *Lotus International*, n. 46, pp. 36-45.

- De Stefani, Lorenzo (a cura di), con la collaborazione di Carlotta Coccoli, 2011. *Guerra monumenti ricostruzione. Architettura e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*. Venezia, Marsilio Editori.
- Dezzi Bardeschi, Marco, 2011. "Minissi si rivolta nella tomba." *Il Giornale dell'Architettura*, n. 95, consultabile in <http://www.ilgiornaledellarchitettura.com/articoli/2011/6/109720.html> (acc. novembre 2013).
- Fidenzoni, Paolo, 1970. *Il Teatro di Marcello. Con presentazione di Antonio Maria Colini*. Roma, Liber.
- Grassi, Giorgio, 1985. "Scena Fissa. Progetto per il Teatro Romano di Sagunto." *Lotus International*, n. 46, pp. 7-21.
- Grassi, Giorgio, 1993. "Un parere sul restauro dei monumenti (A proposito del Teatro di Sagunto)." In *Teatros romanos de hispania. Cuadernos de arquitectura romana*, vol. 2, pp. 47-50.
- Grassi, Giorgio, 1998. *Architettura Lingua Morta. Quaderni di Lotus*. Milano Electa.
- Grassi, Giorgio, 2000. *Scritti Scelti 1965-1999*. Milano, Franco Angeli.
- Grassi, Giorgio e Manuel Portaceli, 1987. "Ipotesi generale di utilizzazione e restituzione architettonica del Teatro Romano di Sagunto." Testo riproposto *Projecte de Restauració i rehabilitació de Teatre Romà de Sagunt*. Catalogo della mostra allestita presso il Museo Archeologico di Sagunto dal 20 novembre al 13 dicembre 1987, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, s.p.
- Giusberti, Piero, 1994. *Il restauro archeologico*. Roma, Palombi Editore.
- Karanassos, Konstantinos, 2011. "I sistemi adottati per la conservazione dell'ambiente urbano e i criteri d'intervento sui monumenti della città di Rodi durante l'occupazione italiana 1912-47: Il restauro dell'ospedale dei cavalieri e la sistemazione dell'area circostante." In *Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Volume LXXXIX, Serie III, n. 11, Tomo 1.
- Levi, Doro, 1948. Voce "Balànos Nikolaos." In *Enciclopedia Italiana, II Appendice, Treccani*, consultabile in <http://www.treccani.it/enciclopedia/nikolaos-balanos> (acc. dicembre 2013).
- Malcovati, Silvia, 2013. "Giorgio Grassi e l'Antico." *Engramma*, n. 103, pp. 7-25.
- Mallouchou-Tufano, Fani, 2006. *The Restoration of the Athenian Acropolis*. Conferenza tenuta presso la University of Michigan, consultabile in http://www.lsa.umich.edu/UMICH/modgreek/Home/Window%20to%20Greek%20Culture/Lectures%20at%20U-M/LaUM_Mallouchou_restorationacropolis.pdf (acc. dicembre 2013).
- Marconi, Paolo, 2005. *Il recupero della bellezza*. Milano, Skira.
- Marconi, Paolo, 2006. *I Propilei dell'Acropoli di Atene*. Lezione tenuta presso il Master Internazionale di secondo livello "Restauro Architettonico e Cultura del Patrimonio," presso il Dipartimento di Architettura dell'Università Roma TRE, consultabile in <http://www.restauroarchitettonico.it/rivista/upload/upload35512.pdf> (acc. novembre 2013).
- Marconi, Paolo, 2007. "Rifacimento e falsificazione." *Il Giornale dell'Arte*, n. 263, consultabile in www.ilgiornaledellarte.com (acc. novembre 2013).
- Mazza, Silvia, 2012. "La Villa del Casale alla prova dei turisti." *Il Giornale dell'Architettura*, edizione on line, consultabile in <http://www.ilgiornaledellarchitettura.com/articoli/2012/7/113854.html> (acc. novembre 2013).
- Meli, Guido, 2011. "...Ma lo spirito del progetto è lo stesso." *Il Giornale dell'Architettura*, n. 95, consultabile in <http://www.ilgiornaledellarchitettura.com/articoli/2011/6/109721.html> (acc. novembre 2013).
- Morandini, Francesca (a cura di), 2013. *Capitolium. Il tempio ritrovato*. San Zeno Naviglio (BS), Grafo Edizioni.
- Muñoz, Antonio, 1935. "Il tempio di Venere e Roma." *Capitolium*, n. XI, pp. 215-238.
- Murphy, Richard, 1991. *Carlo Scarpa & Castelvechio*. Venezia, Arsenale Editrice.
- Nicolin, Pierluigi, 1985. "Interpretazioni del passato." *Lotus International*, n. 46, pp. 5-6.
- Ortolani, Giorgio, 1983. "Archeologia e Restauro in Libia: il contributo italiano." In Carbonara, Giovanni (a cura di), *Restauro e Cemento in Architettura*, vol. 2. Roma, A.I.T.E.C, pp. 100-107.
- Pagano, Giuseppe, 1934a. "Per il palazzo del Littorio, l'opinione di Casabella." *Casabella*, n. 73, p. 6.
- Pagano, Giuseppe, 1934b. "Il Concorso per il Palazzo del Littorio." *Casabella*, n. 82, pp. 4-9.
- Porretta, Paola, 2008. "Antonio Muñoz e via dei Fori Imperiali a Roma." In Pallottino, Elisabetta (a cura di), "Architetti e archeologi costruttori d'identità", in *Ricerche di storia dell'arte*. Roma, n. 95, pp. 31-43.
- Sgarbi, Vittorio, ottobre 2006. "Pistola puntata su Villa Armerina." *Il Giornale.it*, edizione on line, consultabile in <http://www.ilgiornale.it/news/pistola-puntata-su-villa-armerina.html> (acc. novembre 2013).
- Uginet, François-Charles (a cura di), 1985. *Roma Antiqua. Envois des architectes français (1788-1924) Forum, Colisée, Palatin*. Académie de France à Rome, École Française de Rome, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Vladier, Giuseppe, 1833. *Opere di Architettura e Ornamento*, Roma.

Riferimenti bibliografici dei progetti

- 128 Museo di Arte Romana di Mérida
Josè Rafael Moneo
- Dal Co, Francesco, 1985. "Murature romane. Il Museo di arte romana di Rafael Moneo a Mérida". *Lotus International*, n. 46, pp. 23-35.
- De Solá Morales, Ignasi, 1982. "Support, surface. Il progetto di Rafael Moneo per il Museo Archeologico di Mérida". *Lotus International*, n. 35, pp. 87-92.
- Massarente, Alessandro, 2000. "Rafael Moneo. Ritorno a Mérida". *Costruire in laterizio*, n. 76, pp. 42-47.
- Moneo, Rafael, 1987. "Le Musée national d'art romain de Mérida". *Le Musée et la Communauté*, n. 3, p. 193.
- Moneo, Rafael, 1988. "L'idea di durata e i materiali da costruzione". In Casiraghi, Andrea e Daniele Vitale (a cura di), *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*. Torino, Allemandi, 1999, p. 206.
- Morteo, Enrico, 1988. "Rafael Moneo. L'interno del Museo d'Arte Romana a Mérida". *Domus*, n. 690, pp. 52-61.
- Polin, Giacomo, 1984. "Museo de Arte Romano. Mérida 1980-1984". *Oeste*, n. 3/4, pp. 6-17.
- Polin, Giacomo, 1984. "Rafael Moneo. Il Museo di Arte Romana a Mérida". *Casabella*, n. 501, pp. 52-63.
- 136 Recupero e valorizzazione del Circo Romano di Tarragona
Andrea Bruno
- Bruno, Andrea, 1988. "Urbanismo y Arqueología. Restauración del circo y el anfiteatro romano de Tarragona". *A&V Monografias*, n.16, pp. 36-40.
- Bruno, Andrea, 1999. "Progetto e Autenticità" In Francovich, Riccardo e Andrea Zifferero (a cura di), *Musei e parchi archeologici, IX Ciclo di Lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia*. Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 145-160.
- Mar, Ricardo, Estanislao Roca e Arcadi Abelló, 1998. "La recuperación del circo romano de Tarragona". *Loggia*, n. 6, pp. 70-79.
- Mastropietro, Mario (a cura di), 2006. *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso: progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*. Milano, Lybra Immagine.
- 142 Museo delle Terme Romane
Arriola & Fiol architectes
- Fiol Costa, Carmen e Andreu Arriola Madorell, 2000. "Museo en Sant Boi". *NA: nueva arquitectura con arcilla cocida*, n.12, p. 39.
- 146 Museo Nazionale Romano - Terme di Diocleziano
Gianni Bulian
- Bulian, Gianni, 1998. "Museo alle Terme di Diocleziano. Restauro e allestimento". *Casabella*, n. 654, pp. 46-53.
- Bulian, Gianni, 2002. "Allestimento e riqualificazione urbana del settore nord occidentale del complesso monumentale Museo Nazionale Romano-Terme di Diocleziano". In Segarra Lagunes, Maria Margherita (a cura di), *Archeologia urbana e Progetto di architettura*. Roma, Gangemi, pp. 151-176.
- Bulian, Gianni, 2009. "Roma. Museo delle Terme di Diocleziano. Restauro e sistemazione dell'area occidentale". In Ciotta, Gianluigi (a cura di), *Archeologia e Architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*. Genova, Aión Edizioni, pp. 28-37.
- Fantone, Claudio Renato, 2000. "Interventi di restauro e di progettazione museale nel complesso delle Terme di Diocleziano". *Costruire in laterizio*, n. 78, pp. 10-19.
- Fantone, Claudio Renato, 2004. "Restauro e allestimento museale delle Terme di Diocleziano a Roma". *Costruire in laterizio*, n. 100, pp. 118-119.
- Laudani, Marta, 1991. "Restauro ed allestimento dell'Aula Angolare Ottagona. Terme di Diocleziano, Roma". *Domus*, n. 731, pp. 52-59.

152 Protezione e valorizzazione dei resti della chiesa di San Pietro

Pierluigi Grandinetti

Carbonara, Giovanni, 2011. *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Milano, UTET, p. 115.

Grandinetti, Pierluigi, 1996. "Il progetto di recupero della fortezza e del colle di Osoppo." *Casabella*, n. 634, pp. 12-23.

Grandinetti, Pierluigi, 1996. "Prove di architettura sul tema del rudere." *Archint*, n.4, pp. 62-67.

Grandinetti, Pierluigi, 1999. "L'architettura del rudere nel recupero della fortezza di Osoppo." In De Marco, Aldo e Alberto Pratelli (a cura di), *Colloqui internazionali "Castelli e città fortificate. De' castelli di pietra e di...Cristallo". Atti del Convegno internazionale del novembre 1998*. Fagagna (Ud), Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università di Trieste, Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università di Udine, pp. 231-238.

Grandinetti, Pierluigi, 2002. "Una volta sospesa, sui ruderi della chiesa di San Pietro, nella fortezza di Osoppo." In Croatto, Giorgio (a cura di), *Colloqui internazionali "Castelli e città fortificate". Atti del Convegno internazionale del maggio 2001*. Pisa, Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università di Pisa, pp. 783-787.

Grandinetti, Pierluigi, 2003. "Restauro e completamento della Chiesa di San Pietro nella fortezza di Osoppo." *d'Architettura*, n. 20, pp. 104-109.

Grandinetti, Pierluigi, 2004. "Il tema della differenza." In Ferlenga, Alberto, Eugenio Vassallo e Francesca Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*. Venezia, Il Poligrafo, pp. 293-297.

158 Museo archeologico e parco a Kalkriese

Annette Gigon / Mike Guyer

Becker, Peter, 2010. "Ort eines nationalen Mythos, Das Museum Varusschlacht inszeniert Geschichte mit Stahl!" *Stahlreport*, n. 65, pp. 44-45.

Gigon, Annette, 2009. "Fra konsept til materie." *TID I ARKITEKTUR*, pp. 34-39.

McLeod, Virginia, 2008. "Kalkriese Museum and Park, Germany." *Detail in Contemporary Landscape Architecture*, pp. 72-75.

Red., 2009. "Museum und Park Kalkriese." *VARUSSCHLACHT IM OSNABRÜCKER LAND*, pp. 232-241.

Red., 2009. "Parque Museo Arqueologico de Kalkriese." *ARKINKA Revista de Arquitectura, Diseno y Construccion*, n. 166, anno 13, pp. 6, 18-39.

Uluengin, Öze e Kerem Uluengin, 2011. "A Museum built on the faded traces of history." *yapi*, pp. 84-89.

164 Musealizzazione delle Domus dell'Ortaglia

GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati

Carbonara, Giovanni, 2011. *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*. Torino, UTET, pp. 56-57.

Carbonara, Giovanni, 2011. "Museo di Santa Giulia e Domus dell'Ortaglia a Brescia." In *Trattato di Restauro Architettonico*, quarto aggiornamento. Torino, UTET, pp. 127-145.

Castagnara Codeluppi, Manuela (a cura di), 2009. *Santa Giulia Brescia, dalle Domus romane al museo della città*. Milano, Electa.

Cerini, Giancarlo, 2005. "Le Domus dell'Ortaglia: dallo scavo al museo." In Francesca Morandini e Filli Rossi (a cura di), *Domus romane dallo scavo alla valorizzazione*. Milano, ET, pp. 35-78.

Gianfranceschi, Ida e Elena Lucchesi Ragni, 2004. *Santa Giulia. Museo della città a Brescia*. Milano, Skira.

Morandini, Francesca, Filli Rossi e Clara Stella, 2003. *Le Domus dell'Ortaglia*. Milano, Skira.

Prati, Franz, Paolo Corsini, Alberto Folonari, et al, 2005. *Santa Giulia. Un Museo per la città*. Milano, Lybra Immagine.

Mugnai, Francesca e Francesca Privitera, 2006. "Museo di Santa Giulia, Domus dell'Ortaglia." In Zermani, Paolo (a cura di) *Identità dell'architettura italiana*, Quarto convegno. Reggio Emilia, Diabasis, pp. 104-105.

170 Nuova passerella ai Mercati Traianei

Nemesi Studio

D'Aquino, Riccardo, Luigi Franciosini, Maria Claudia Clemente e Michele Molé, 2000. "Mercati di Traiano. Gli interventi." *Capitolium*, anno IV, n. 17, pp. 20-25.

Zunino, Maria Giulia, 2001. "Mercati di Traiano." *Abitare*, n. 408, p. 72.

176 Muraglia Nazarí nell'Alto Albaicín

Antonio Jiménez Torrecillas

Bossi, Laura, 2006. "Muri Andalusi. Intervención en la muralla Nazarí." *Domus*, n. 894, pp. 66-69.

Crespi, Giovanna, 2009. "Recupero della muraglia Nazarí a Granada." *Casabella*, n. 774, pp. 62-67.

Gómez Acosta, José Miguel, 2007. "Attraverso la muraglia, attraverso il tempo." In *Il senso della materia, monografia del Premio Internazionale Architetture di Pietra*. Verona, Faenza Industrie Grafiche, pp. 100-113.

- Jaque, Andrés, 2010. "Antonio Jiménez Torrecillas. Muralla Nazarí, Alto Albaicín. Torre del Homenaje y Pósito de Huéscar. Cortijo de las Hermanillas. Viviendas en el Encinar de Monsaraz". *El Croquis*, n. 149, pp. 4-21, 170-199.
- Jiménez Torrecillas, Antonio, 2006. "Intervención de la muralla nazarí y su entorno". *On diseño*, n. 277, pp. 180-191.
- Jiménez Torrecillas, Antonio, 2006. "Rehabilitación de la Muralla de San Miguel Alto y entorno". *Detail*, n. 4, pp. 417-419.
- Jiménez Torrecillas, Antonio, 2007. "La Muralla de San Miguel Alto". *Arte y Cemento*, n. 2047, pp. 80-83.
- Marras, Giovanni, 2012. *Grande fiume, piccole architetture, Laboratorio Gorizia*. Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 16-23.
- Napoleone Coraccina, Anita, 2008. "Modernità e durata nella recente architettura dell'Andalusia". *Europaitalia*, n. 5, pp. 58-60.
- 182 Museo Archeologico di Castel San Vincenzo
n!studio, Susanna Ferrini e Antonello Stella
- AA.VV., 2002. "Museo archeologico di Castel San Vincenzo". *d'Architettura*, n. 18, p. 61.
- AA.VV., 2013. *L'architettura in Abruzzo e Molise dal 1945 a oggi. Selezione delle opere di rilevante interesse storico artistico*. Roma, Gangemi Editore, pp. 250-251.
- Bonino, Michele, 2005. "Un'architettura necessaria". *Il Giornale dell'Architettura*, n. 25, p. 22.
- Ferrini Stella Architetti Associati – n!studio, 2012. "Museo Archeologico Castel San Vincenzo, Isernia". In Premier, Alessandro (a cura di), *Facciate metalliche*. Torino, UTET SCIENZE TECNICHE, pp. 128-129.
- Mosco, Valerio Paolo, 2004. "Museo Archeologico di Castel San Vincenzo, Isernia". *L'Industria delle Costruzioni*, n. 375, pp. 64-69.
- n!studio, 2009. "Museo archeologico Castel S. Vincenzo (Is)". In Ciranna, Simonetta (cura di), *Dall'Adriatico al Gran Sasso. Architetture e progetti del nuovo millennio*. Roma, Gangemi Editore, p. 154.
- Ranellucci, Sandro, 2013. "Museo e centro di Ricerca Archeologica de la Brèche et de la Noye, Francia e Museo Archeologico, Castel San Vincenzo, Italia". In Ranellucci, Sandro, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*. Roma, Gangemi Editore, pp. 106-107, 124.
- 188 Museo Archeologico-Nuragico Storico ed Etnografico Barumini
Pietro Reali
- Fulfaro, Enrico, 2007. "Barumini: il nuraghe – museo di Palazzo Zapata". *4a Magazine*, n.1, pp. 14-17.
- Lampis, Giovanni Antonio, 2007. "Non è proprio da tutti avere...un nuraghe in casa!". *Bell'Italia, Magica Sardegna*, n. 38, p. 82.
- Pintore, Francesco, 2010. "Sentieri millenari". *Bell'Italia, Sardegna*, n. 42, p. 137.
- Pisani, Mario, 2010. "Il Museo di Barumini". *l'Arca*, n. 257, p. 99.
- Sinibaldi, Lino E., 2007. "Storia fra i nuraghi. Un itinerario di scoperta nel museo archeologico-nuragico, storico ed etnografico di palazzo Zapata a Barumini". *Progetti Roma*, n. 5, pp. 82-91.
- 194 Museo Copto
Mouseion Shaboury & Associates
- Chiesa, Emanuela, 2006. "Il Tesoro del Forte Babilonia". *Lighting Magazine*, n. 2, pp. 34-39.
- Gabra, Gawdat, 2006. *The treasures of the Coptic Art*. Cairo-New York, Supreme council of Antiquities edition, American University in Cairo Press.
- Shaboury, Karim, 2007. "Ristrutturazione del Museo Copto". *El Emar Magazine*, n. 2, pp. 72-95.
- 200 Museo delle Mura Arabe di Murcia
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2007. "Museo de la Muralla Arabe (Murcia)". *Oris*, n. 45, pp. 80-87.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2007. "Museo de la Muralla Árabe de Murcia". *Arquitectura Viva*, n. 110, pp. 38-39.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2007. "Museo de la Muralla Árabe de Murcia". *Arquitectura Iberica*, n. 19, pp. 56-73.
- 206 Centro Visitatori del complesso archeologico di Baelo Claudia
Guillermo Vázquez Consuegra
- AA. VV., 2008. "Guillermo Vasquez Consuegra, Visitor Centre for the Baelo Claudia Site". *A+U*, n. 456, pp. 102-109.
- Altini, Alberto, 2009. "A misura del paesaggio e del passato". *Casabella*, n. 782, pp. 76-85.
- Lanini, Luca e Manuela Raitano, 2008. *Vasquez Consuegra*. Roma, Edilstampa.
- Phaidon Editors, 2008. *The Phaidon Atlas of 21st Century World Architecture*. London-New York, Phaidon Press, p. 396.
- Vázquez Consuegra, Guillermo e Víctor Pérez Escolano, 2009. *Guillermo Vasquez Consuegra. Opere e progetti, Documenti di architettura*. Milano, Electa, p. 92.

- 218 Copertura degli scavi archeologici della Domus del Chirurgo
Studio Cerri Associati Engineering, Pierluigi Cerri, Alessandro Colombo
- Balena, Ilaria e Marco Sassi, 2013. *La Domus del Chirurgo e il complesso archeologico di piazza Ferrari*. Rimini, Bookstones.
- Magarotto, Elena, 2011. "La Domus del Chirurgo a Rimini". *Nuova Finestra*, n. 338, pp. 68-72.
- Negrelli, Claudio, 2006. "Rimini tra V ed VIII secolo: topografia e cultura materiale". In Augenti, Andrea (a cura di), *Le città tra la tarda antichità e l'alto medioevo*. Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 221.
- Ortalli, Jacopo, 2000. "La Domus riminese 'del Chirurgo': un percorso di ricerca". *AttiDepRomagna*, n. 51, pp. 171-192.
- Ortalli, Jacopo, 2005. "Uno spaccato di Ariminum tra scavo e museo: la Domus 'del Chirurgo' e altro". In Morandini, Francesca e Filli Rossi (a cura di), *Domus romane: dallo scavo alla valorizzazione*. Milano, Edizioni ET., pp. 135-144.
- Stoppioni, Maria Luisa, 1993. "I mosaici della Domus di piazza Ferrari a Rimini". *CARB*, n. 40, pp. 409-431.
- Jackson, Ralph, 2002. "A Roman Doctor's House in Rimini". *British Museum Magazine*, n. 44, pp. 20-23.
- 224 Interventi di restauro e sistemazione museale presso i Mercati Traianei
Luigi Franciosini, Riccardo d'Aquino
- Bellanca, Calogero, 2002. "La progettazione sulle preesistenze". *Progettare. Architettura, Città e Territorio*, n. 5, pp. 48-53.
- Franciosini, Luigi, 2006. "Spazi espositivi e percorsi pedonali nel complesso dei Mercati di Traiano". In Ciucci, Giorgio, Francesco Ghio e Piero Ostilio Rossi (a cura di), *Roma, la Nuova Architettura*. Roma, Electa, pp. 70-73.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2000. "Il recupero della via Biberatica: interventi per la fruibilità di via Biberatica, via della Torre e Giardino delle Milizie". *Capitolium*. Roma, Palombi & Partner, pp. 20-25.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2002. "Interventi ai Mercati di Traiano in Roma". *Area*, n. 62, pp. 78-83.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2003. "Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano". In Varagnoli, Claudio (a cura di), *Conservare il Passato, metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici*. Roma, Gangemi Editore, pp. 205-214.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2004. "I Mercati di Traiano a Roma: l'asse di strutturazione e il recupero della via Biberatica". In Carbonara, Giovanni (a cura di), *Trattato del Restauro Architettonico, Atlante del Restauro vol. VIII*. Torino, UTET, pp. 867-879.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2007. "Restauro e sistemazione museale del complesso archeologico dei Mercati di Traiano". In Segarra Lagunes, María Margarita (a cura di), *Progetto Archeologico/Progetto Architettonico, seminario di studi Roma 2002*. Roma, Gangemi Editore, pp. 179-190.
- Franciosini, Luigi e Riccardo D'Aquino, 2009. "Il complesso archeologico dei mercati di Traiano: interventi di restauro e sistemazione museale". In Manacorda, Daniele e Riccardo Santangeli Valenzani, *Arch.it.arch. Dialoghi di archeologia e Architettura. Seminari 2005-2006*. Roma, Edizioni Quasar, pp. 30-41.
- Ungaro, Lucrezia (a cura di), 2007. *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*. Milano, Mondadori Electa.
- Ungaro, Lucrezia e Massimo Vitti, 2007. "Interventi di restauro e indagini archeologiche nel giardino delle Milizie". *Forma Urbis*, pp. 9-20.
- 230 Protezione e musealizzazione della Villa tardo-antica di Faragola
Luigi Franciosini, Paola Porretta, Paolo Uliana
- Franciosini, Luigi, Paola Porretta e Paolo Uliana, 2009. "L'area archeologica di Faragola. Valorizzazione e musealizzazione". In Volpe, Giuliano e Maria Turchiano (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella valle del Carapelle. Ricerche e studi*. Bari, Edipuglia, pp. 301-317.
- Volpe, Giuliano e Francesco Grelle, 2006. "Stibadium e Convivium in una villa tardo antica (Faragola Ascoli Satriano)". In Silvestrini, Marina, Spagnuolo, Tullio e Giuliano Volpe (a cura di), *Studi in onore di Francesco Grelle*. Bari, Edipuglia, pp. 319-350.
- 236 Museo dei Fori Imperiali
Paolo Martellotti
- Martellotti, Paolo e Irina Sedova (a cura di), 2005. *Architetti di Roma nel XX secolo*. Mosca, Edizioni del Museo statale di architettura A.V. Shusev.
- Martellotti, Paolo, 2008. "Esperienze di ricomposizione, con particolare riguardo ai bronzi, oltre che ai marmi". *Materiali e Strutture. Problemi di conservazione*, n. 11-12, pp.60-89.
- Martellotti, Paolo, 2005. "Ricostruzione e ricomposizione museografica: tra la conoscenza delle tecniche e l'uso della tecnologia contemporanea". *Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro*, n. 36, pp. 92-98.
- 242 Museo dei Tumuli di Bougon
studioMilou architecture
- Robert, Jean-Paul, 1993. "Musée des tumulus de Bougon". *Architecture d'aujourd'hui*, n. 289, pp. 68-73.

- 250 Ricomposizione palcoscenico e frontescena del Teatro Romano di Hierapolis
Paolo Mighetto
- Mighetto, Paolo, 2007. "Ricomporre l'unitarietà: il teatro di Hierapolis/ Reassembling unity: the theater of Hierapolis [con un'intervista di Andrea Nistri a Paolo Mighetto]". *d'Architettura*, n. 33, pp. 94-99.
- Mighetto, Paolo, 2013. "Il cantiere del nuovo palcoscenico del teatro [di Hierapolis di Frigia]". In D'Andria, Francesco, Maria Piera Caggia e Tommaso Ismaelli (a cura di), *Hierapolis di Frigia V. Le attività delle campagne di scavo e restauro 2004-2006*. Istanbul, MAIER-Missione Archeologica Italiana a Hierapolis-Ege Yayinlari, pp. 235-247.
- Mighetto, Paolo, in corso di pubblicazione. "The restoration of the Hierapolis theatre stage. Project and site work". In Mighetto Paolo, Filippo Masino e Giorgio Sobrà (a cura di), *Hierapolis International Symposium. Methodologies of restoration and enhancement of ancient theatres in Turkey: methods, activities, results, Atti del Simposio internazionale, Karahayit-Pamukkale*. 7-8 Settembre 2007, Istanbul, MAIER-Missione Archeologica Italiana a Hierapolis-Ege Yayinlari.
- Mighetto, Paolo, 2008. "Tiyatro. Sahne Döşemesinin Rekonstrüksiyonu [Teatro. Ricomposizione del palcoscenico]" In D'Andria, Francesco, *Phrygia Hierapolis 2006 Yılı Araştırma, Kazı ve Onarım çalışmaları, Kazı Sonuçları toplantısı [Resoconti Scavi e Ricerche]*, n. 29, vol. 1, Ankara, pp. 414-415.
- 256 Basilica paleocristiana di San Pietro
Emanuele Fidone
- Armillotta, Fabio, 2012. "Basilica Paleocristiana, Ortigia". *Legno Architettura*, n. 8, pp. 90-92.
- Fidone, Emanuele, 2008. "Diario". *d'Architettura*, vol. 35, pp. 140-141.
- Fidone, Emanuele, 2010. "Restauro Basilica Paleocristiana di San Pietro, Ortigia (Siracusa)". In Molinari, Luca et al. (a cura di), *Ailati. Riflessi dal Futuro*, vol. 1. Milano, Skira, pp. 140-141.
- Fidone, Emanuele, 2012. "Basilica Paleocristiana di San Pietro, Siracusa". *Lotus International*, n. 151, pp. 40-41.
- Mulazzani, Marco, 2009. "Basilica Paleocristiana di San Pietro, Siracusa, Spazio, Materia, Luce". *Casabella*, n. 780, pp. 48-53.
- Ugolini, Andrea, 2010. "Il Recupero di San Pietro a Siracusa". In Ugolini, Andrea (a cura di), *Ricomporre la rovina*. Città di Castello (Perugia), Genesi gruppo editoriale, p. 65.
- 262 Museo della Città Etrusca e Romana di Cortona
Giovanni Longobardi, Andrea Mandara
- Longobardi, Giovanni, Andrea Mandara e Francesca Pavese, 2008. *Il vetro e la pietra. Un museo a Cortona*. Roma, Editrice Dedalo.
- 268 Museo Nazionale di Archeologia Subacquea
Guillermo Vázquez Consuegra
- Ruiz, Rafael Azuar, Rocío Castillo Belinchón, María Angeles Pérez Bonet, Vanessa Pollán Palomo, Alicia Vázquez Alonso e Sergio Vidal Alvarez, 2009. "El Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA". Verdolay: *Revista del Museo Arqueológico de Murcia*, n. 12, pp. 159-181.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 1999. "Museo Nacional de Arqueología Marítima de Cartagena". *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, n. 17, pp. 84-89.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 2002. "Museo Nacional de Arqueología Marítima en Cartagena". *Catálogos de Arquitectura*, n. 10, pp. 108-113.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 2005. "Museo Nacional de Arqueología Marítima, Cartagena, Murcia". *Arquitectura Viva*, n. 104, pp. 96-97.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 2008. "El Museo Nacional de Arqueología Subacuática. ARQUA (Cartagena, Murcia)". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 4, pp. 42-55.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 2008. "Museo de Arqueología Subacuática, Cartagena". *AV: Monografías*, n. 129-130, pp. 52-59.
- Vázquez Consuegra, Guillermo, 2009. "Museo Nacional de Arqueología Subacuática en Cartagena (Murcia)". *On diseño*, n. 303, pp. 92-99.
- 274 Restauro e valorizzazione dei Bagni Arabi di Baza
Francisco Ibáñez Sánchez
- Ibáñez Sánchez, Francisco, 2009. "Baños árabes de Baza. Granada". *Restauración & rehabilitación*, n. 111, pp. 32-41.
- Ibáñez Sánchez, Francisco, 2009. "Baños árabes de Baza". *Detail: revista de arquitectura y detalles constructivos*, n. 4, pp. 420-421.
- Ibáñez Sánchez, Francisco, 2009. "Restauración y puesta en valor de los Baños Árabes de Baza, Granada". *ConArquitectura: arquitectura con arcilla cocida*, n. 30, pp. 33-42.
- Ibáñez Sánchez, Francisco, 2010. "Baños árabes, Baza (Granada)". *AV: Monografías*, n. 141-142, pp. 158-163.
- Monteil, Fernando Tomás e Francisco Ibáñez Sánchez, 2010. "La magia de la luz y del agua: Baños árabes de la Judería de Baza (Granada)". *Cercha: revista de los aparejadores y arquitectos técnicos*, n. 103, pp. 22-26.
- 280 Römermuseum nel Parco Archeologico di Xanten
Gatermann + Schossig
- AA.VV., 2009. "Begehbare Zeitband RömerMuseum Xanten". *DBZ - Licht Architektur Technik*, n. 1, pp. 28-35.

AA.VV., 2008. "Endlich komplett. Römermuseum im Archäologischen Park Xanten". *DBZ*, n. 9, p. 18.

AA.VV., 2009. "Römermuseum Xanten". *AIT*, n. 5, pp. 126-132.

Groschwitz, Carmen, 2011. "Oberflächennahe Geothermie auf dem Vormarsch, sauber heizen und kühlen mit Erdwärme". *Greenbuilding*, pp. 42-45.

Hwang Pyung-woo e Gatermann+Schossig, 2009. "Roman Museum Xanten". *Space Architecture Art*, n. 501, pp. 70-83.

Maier, Von Andreas, 2008. "Im Rausch der Geschichte". *Die Zeit*, n. 37, p. 65.

Meyer, Friederike, 2008. "Sandkastenspiele. Die Moderne und der Kolonialismus". *Bauwelt*, n. 35, pp. 2-3.

Van Uffelen, Chris, 2009. *Clear Glass. Creating New Perspectives*. Berlin, Braun Publishing, pp. 62-65.

Vercelloni, Matteo, 2011. "Il profilo Allusivo". *Casabella*, n. 806, pp. 83-87.

286 Torre del Homenaje

Antonio Jiménez Torrecillas

AA.VV. 2007. "Torre Homenaje de Huéscar". *Detail*, n. 2, p. 150.

AA.VV., 2009. "Torre del Homenaje, Huéscar". *V premio de Arquitectura Ascensores Enor*. Vigo, Grupo ascensores Enor, p. 35.

AA.VV., 2010. "Antonio Jiménez Torrecillas. Empalizada vigia, Torre del Homenaje, Huéscar (Granada)". *Arquitectura viva*, n. 131, pp. 60-61.

Bossi, Laura, 2007. "Artifici naturali". *Domus light, supplemento di Domus*, n. 904, pp. 22-27.

Crespi, Giovanna, 2009. "Due recuperi. Spazio espositivo e belvedere della Torre del Homenaje e Museo del Pósito a Huéscar, Granada". *Casabella*, n. 780, pp. 60-73.

Jiménez Torrecillas, Antonio, 2008. "Torre del Homenaje. Huéscar. Granada". *On Diseño*, n. 295, pp. 262-273.

Worthmann, Merten, 2009. "Auf Die Palisaden. Ruine eines Festungsturms in Huéscar (Torre del Homenaje)". *Metamorphose*, n. 02/09, pp. 42-45.

292 Centro Archeologico de l'Almoina

José María Herrera García

Herrera García, José María e José María Rueda Muñoz, 2008. "Plaza de l'Almoina. Valencia, España". *Paisea. Revista de paisajismo*, n. 7, pp. 64-69.

298 Museo Madinat al-Zahra

Nieto Sobejano arquitectos

AA.VV., 2010. "Nieto Sobejano: un paesaggio di luce solida che nasce dalla terra: intervista". *Domus*, n. 940, p. 31-38.

AA.VV., 2012. "Nieto Sobejano Arquitectos; Museo e Centro di Ricerca a Cordova, Spagna". *L'industria delle costruzioni*, n. 411, pp. 46-53.

Giardiello, Paolo, 2009. "Madinat al-Zahra Museum, Córdoba, Spain". *Area*, n. 104, pp. 54-61.

Musante, Guido, 2010. "Nieto Sobejano: un paesaggio di luce solida che nasce dalla Terra". *Domus*, n. 940, pp. 31-38.

Nieto, Fuensanta, Sobejano, Enrique, 2002. *Desplazamientos. Nieto Sobejano: 1996 - 2001*. Madrid, Editorial Rueda.

Nieto, Fuensanta, Sobejano, Enrique, 2010. "Archeological grid on the historical site". *Space*, n. 510, pp. 44-49.

Nieto, Fuensanta, Sobejano, Enrique, 2010. "Museo madinat al-zahra madinat al-zahra museum". *AV Monografias/ monographs*, n. 146, numero monografico Nieto&Sobejano 1999-2011, pp. 39-50.

Nieto, Fuensanta, Sobejano, Enrique, 2011. "Museo Madinat Al-Zahra en Córdoba". *En blanco: revista de arquitectura*, n. 7, pp. 54-71.

Pizzochero, Alessandra, 2009. "Patii e ombre di Andalusia". *Casabella*, n. 778, pp. 62-77.

308 Musealizzazione della Necropoli di Pill' 'e Mata

Pietro Reali, Paolina Tiholova, David Palterer, Norberto Medardi, Luca Giuggiolini

Alberti, Michele, 2011. "Un ritrovamento casuale. La musealizzazione del sito archeologico di Pill' 'e Mata a Quartucciu, Sardegna". *OFArch International Magazine of Architecture and Design*, n. 117, pp. 130-135.

Conforti, Claudia, 2011. "David Palterer, necropoli di Pill' 'e Mata, Quartucciu, Cagliari". *Casabella*, n. 806, pp. 77-82.

Di Nardo, Paolo, 2010. "Pill' 'e Mata. Studio Palterer, protezione e musealizzazione di un sito archeologico". *And. Rivista di architetture, città e architetti*, n. 18, pp. 78-83.

Guerrucci, Emanuela, 2012. "Museo della necropoli di Pill' 'e Mata, Quartucciu Cagliari". *L'industria delle Costruzioni*, n. 426, pp. 64-69.

Irace, Fulvio (a cura di) 2010. "Necropoli di Pill' 'e Mata". In AA.VV., *XXV Marmo. Marble Architectural Awards 2010*. Pisa, Industrie Grafiche per Pacini Editore, pp. 97-113.

- Lucchini, Marco e Elisa Montalti (a cura di), 2010. "Museo archeologico Pill' 'e Mata". *Ottagono*, n. 231, p. 157.
- Palterer, David, 2010. "Necropoli di Pill' 'e Mata. Protezione e musealizzazione di un sito archeologico." In AA.VV.: *Agathòn RFCA PhD Journal. Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi, Dipartimento di Progetto e Costruzione Edilizia Università degli Studi di Palermo*, n. 1. Palermo, Offset Studio Editore, pp. 25-28.
- Tartaro, Giorgio, 2011. "Con e per la memoria." *Casa & Stili*, pp. 142-144.
- 314 Neues Museum
David Chipperfield Architects
- AA.VV., 2009. *The Neues Museum Berlin: Conserving, Restoring, Rebuilding within the World Heritage*. Leipzig, Seemann.
- Albanese, Flavio, 2009. "Neues Museum, Berlin." *Domus*, n. 926, 2009, pp. 12-21.
- Baraghieri, Nicola, 2009. "David Chipperfield: Neues Museum Berlin." *Casabella*, n. 778, pp. 78-93.
- Baratta, Adolfo F.L., 2010. "Ricostruzione del Neues Museum di Berlino." *Costruire in laterizio*, n.134, pp. 28-33.
- Blauert, Elke, 2012. *Neues Museum: architecture, collections, history*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz.
- Chiaromonte, Giovanni, 2010. "Neues Museum Berlin 1859-1943.45-2009. David Chipperfield's Restoration." *Lotus international*, n. 144, pp. 76- 87.
- David Chipperfield Architects, Julian Harrap, 2009. *Neues Museum Berlin*. Köln, Walther König.
- Franzoia, Elena, 2012. "La scena dell'arte." *Ottagono*, n. 249, pp. 134-143.
- 324 Allestimento del Neues Museum
Michele De Lucchi
- Corradi, Mara, 2009. "Il Neues Museum tra integrazione e testimonianza storica." *loArchitetto*, n. 28, p. 22.
- Brizzi, Marco, 2010. "Designing and entertainment." *And*, n. 17, pp. 52-63.
- Franzoia, Elena, 2012. "La formula teatrale." *Ottagono*, n. 249, pp. 126-133.
- Wedel, Carola, 2002. *Die neue Museumsinsel. Der Mythos, der Plan, die Vision*. Berlino, Nicolai Verlag.
- 330 New Acropolis Museum
Bernard Tschumi Architects
- Tschumi, Bernard, 2010. *New Acropolis Museum*. Barcellona, Ediciones Poligrafa.
- Tschumi, Bernard, 2011. "Nuovo Museo dell'Acropoli, Atene." *L'Arca*, n. 265, pp. 72-79.
- Marotta, Antonello, 2010. "Nuovo Museo dell'Acropoli ad Atene, Grecia." *L'industria delle costruzioni*, n. 414, pp. 26-35.
- Marotta, Antonello, 2010. "Nuovo Museo dell'Acropoli." In Marotta, Antonello, *Atlante dei musei contemporanei*. Milano, Skira, pp. 132-135.
- Tschumi, Bernard, Dimitrios Pandermalis, Yannis Aesopos e Joel Rutten, 2009. *The New Acropolis Museum*. Milano, Skira.
- 338 Villa Romana la Olmeda
Paredes Pedrosa arquitectos
- Barreneche, Raul, 2009. "Rome wasn't built in a day." *Interior Design*, vol. 80, n. 12, pp. 194-199.
- Feil, Tanja, 2009. "Raumgeflecht, Einhausung einer römischen Villa." *Metamorphose Bauen im Bestand*, n. 4, p. 14.
- Ferrari, Massimo, 2009. "Una teca che restituisce come una sineddoche un mondo finito." *Casabella*, n. 783, pp. 40-51.
- Garcia-Abril, Antón, 2009. "Cubierta protectora para La Olmeda." *El Cultural*, n. 26, p. 33.
- Garcia De Paredes, Angela e Ignacio Pedrosa, 2009. "Área arqueológica de La Olmeda." In AA.VV., *IV Premio de Arquitectura Enor*. Vigo, Grupo Ascensores Enor, pp. 211-218.
- Garcia De Paredes, Angela e Ignacio Pedrosa, 2009. "Olmeda Roman Villa." *Space, The trace of the past that completes the present*, n. 501, pp. 62-69.
- Garcia De Paredes, Angela e Ignacio Pedrosa, 2009. "Villa Romana La Olmeda." *AV Monografías*, n. 135/136, pp. 184-189.
- Garcia De Paredes, Angela e Ignacio Pedrosa, 2009. "Villa Romana La Olmeda." *ON Diseño*, n.303, pp. 60-67.
- Garcia De Paredes, Angela e Ignacio Pedrosa, 2010. "Villa Romana La Olmeda." *El Croquis*, n.148, pp. 66-83.
- Jodidio, Philip, 2010. "La Olmeda Roman Villa." In Jodidio, Philip, *Architecture now! Vol.7*. Cologne, Taschen, pp. 358-363.
- Pitzalis, Efisio, 2002. "Area archeologica di Olmeda." *Area*, n. 62, pp. 32-37.

- 344 Centro Visitatori di San Cayetano
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2011. "Museo de San Cayetano". *AV*, n. 147-148, pp. 38-44.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2011. "Museo de San Cayetano". *Pasajes de Arquitectura y crítica*, n. 117, pp. 38-44.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Museo de San Cayetano". *C3*, n. 340, pp. 106-119.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Museo de San Cayetano". *Concept*, n. 156, pp. 118-129.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Museo de San Cayetano". *Architecture and Culture*, n. 370, pp. 42-51.
- 350 Mediateca Montanari Memo
Studio Cuppini Associati
- Carbonara, Giovanni, 2006. "L'intervento di restauro e recupero della ex-Scuola 'L. Rossi' come sede della 'Biblioteca multimediale federiciana'". *Primapagina*, n. 36, vol. IX, pp. 14-15.
- Galli, Claudio, Giovanni Carbonara, e Giorgio Raffellini, 2011. "Restauro della scuola Luigi Rossi a Fano: Dialogo fra epoche". *Costruire*, n. 337, pp. 84-90.
- 356 Musealizzazione del sito archeologico di Praça Nova
João Luís Carrilho da Graça, João Gomes da Silva
- AA.VV., 2012. "Archaeological Museum of Praça Nova do Castelo de São Jorge". *Global Architecture Today IV*, Tianjin University Press, pp. 22-31.
- AA.VV., 2010. "Carrilho da Graça. Musealização da área arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge, Lisboa". *Arq.a: Acções Patrimoniais*, n. 82-83, pp. 54-61.
- Bucci, Federico, 2010. "Un involucro sospeso sui resti che lo modellano". *Casabella*, n. 794, pp. 8-15.
- Diniz, Victor Beiramar, 2011. "Palimpsesto e palíndromo". *Ai Arquitectura ibérica*, n. 36, pp. 24-35.
- Diniz, Victor Beiramar, 2013. "Musealization of Praça Nova Site". *Arhitext*, n. 1 (227), pp. 53-59.
- Grunow, Evelise, 2011. "Impactante, projeto reúne arquitetura, cenografia e paisagismo". *Projeto Design*, n. 373, pp. 68-75.
- Lee, JaeHong, 2012. "Protection and Musealization of Séviac Archaeological Site". *C3*, n. 330, pp. 32-33.
- Neves, Manuel das Neves, 2012. *Carrilho da Graça: Ponte Pedonal sobre a Ribeira da Carpinteira + Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de São Jorge*. Lisboa, Uzina Books.
- Saraiva, Claudia, 2010. "What remains: Lisbon's new Archeological Nucleus complex protects the ancient with the modern". *Wallpaper*, n. 141, pp. 115-116.
- 366 Recupero dell'ex Mercato coperto di Gallipoli
CODESIGN + Rosa
- Cornaro, Anna, 2012. "Landscapes of Gallipoli". *Zoll+*, n. 19, pp. 76-80.
- Costa, Alessandro (a cura di), 2012. "Recupero dell'ex Mercato coperto di Gallipoli". *Paesaggio Urbano*, n. 2, pp. 80-87.
- Annunziata, Ester, Alfredo Foresta e Tiziana Panareo (a cura di), 2011. *Monitoraggio Architettura in Salento 2010. 70 opere di architettura realizzate negli ultimi 10 anni in Salento*. Melfi, Libria, pp. 64-69.
- 378 Ripristino dell'accesso storico e Centro per la Conoscenza del Castello
Julián Esteban Chapapría, Ignacio Casar Pinazo, Emilia Hernández, Iván García
- Martinelli, Carolina, 2013. "Knowledge Centre of the Castle of Sagunto". In Basso Peressut, Luca, Francesca Lanz e Gennaro Postiglione (a cura di), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Vol. 3. Milano, Politecnico di Milano.
- 396 Interventi sul Castello di Onda
Carlos Campos González, Salvador Vila Ferrer
- Campos González Carlos e Salvador Vila, 1999. "Restauración del Castillo de Onda (Castellón), España". *Via arquitectura*, n. 6, p. 34.
- Llorens, Joaquim Alfonso, Manuela Raga y Rubio, Vicent Joan Estall i Poles, 1999. "Estudios previos para la restauración y difusión de yacimientos? La excavación del recinto exterior del Castillo de Onda: Una vez más, arqueología versus arquitectura". In *Actas : XXV Congreso Nacional de Arqueología*. Valencia [del 24 al 27 de febrero], pp. 93-98.
- 402 Ipogeo degli Aureli - copertura e riqualificazione del percorso esterno
bianchivenetoarchitetti
- Bianchi, Roberto e Paola Veneto, 2011. "Nuova copertura e riqualificazione del percorso di ingresso dell'Ipogeo degli Aureli". In Bisconti, Fabrizio (a cura di), *L'Ipogeo degli Aureli in viale Manzoni*. Roma, Progetto Artiser Roma, pp. 233-243.
- Roberto Bianchi, Roberto e Paola Veneto, 2010. "Ipogeo degli Aureli - nuova copertura e sistemazione ingresso". In Vanore, Margherita e Mauro Marzo, (a cura di), *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei / Archeology's placet and contemporary uses*. Venezia, luav, pp. 76-83.

- 408 Musealizzazione della Basilica di Aquileia
GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati
- AA.VV., 2012. "Coverage of Chromatius Hall, Aquileia". In *The Archaeological Musealization*. Torino, Allemandi e C., pp. 111-114.
- AA.VV., 2010. "Le indagini del complesso ex Violin e della cd. Süd Halle. Due progetti di scavo, restauro e valorizzazione." *Forma Urbis*, n. 12, anno XV, pp. 30-33.
- AA.VV., 2011. "Musealizzazione dei mosaici della Süd Halle Battesimale e del Nartece della Basilica di Aquileia". In *Atti del XVI Colloquio, AISCOM*. Roma, Scripta Manent edizioni, pp. 367-377.
- AA.VV., 2011. "Ritorno ad Aquileia. Così rinasce una città antica". *Archeologia viva*, n. 148, pp. 16-27.
- Castagnara Codiluppi, Manuela, 2012. "Aula meridionale del Battistero e Piazza Patriarcato - Aquileia". *Casabella*, n. 819, pp. 48-61.
- Naoni, Gianni e Marta Novello, 2011. "Musealizzazione dei mosaici dell'aula meridionale del Battistero e del Nartece della Basilica di Aquileia". *Forma Urbis*, n. 5, pp. 31-34.
- 416 Museo archeologico de La Brèche et de La Noye
n!studio, Susanna Ferrini e Antonello Stella
- AA.VV. 2006. "Concurso para el proyecto del Museo Arqueologico del Valle de la Brèche y de la Noye - Breteuil". *Tc Quadernos*, n. 74, pp. 98-103.
- Ferrini-Stella/n!studio, 2012. "Museo archeologico dell'Oise-Vendeuil-Caply, Oise, Picardie, Francia". *Casabella*, n. 817, pp. 56-61.
- n!studio, 2012. "Museo e centro di ricerca archeologico de la Brèche et la Noye". *Progettare, architettura, città, territorio*, anno 6, n. 4, p. 54.
- n!studio, 2012. "Museo e Centro di Ricerca Archeologico de la Brèche et la Noye a Vendeuil-Caply - Francia". In Prestinenza Puglisi, Luigi (a cura di), *ItaliArchitettura 6, Opere di progettisti italiani realizzate all'estero selezionate da Luigi Prestinenza Puglisi*. Torino, UTET SCIENZE TECNICHE, pp. 234-241.
- Pierotti, Paola, 2006. "Quando il museo si veste di verde". *Il Sole 24 Ore*, n. 22, p. 1.
- 422 Museo Archeologico Santa Maria della Scala
Guido Canali
- Biasi, Duccio, 2001. "Museo archeologico di Santa Maria della Scala, Siena". *Crossing*, n. 3, pp. 14-23.
- Boldrini, Enrica e Roberto Parenti (a cura di), 1991. *Santa Maria della Scala: archeologia e edilizia sulla piazza dello Spedale*. Firenze, All'Insegna del Giglio.
- Irace, Fulvio, 1995. "Anticipazione di un museo Santa Maria della Scala". *Abitare*, n. 345, pp. 176-183.
- Tucci, Grazia e Pierluigi Panza (a cura di), 1996. *Siena: lo spedale di Santa Maria della Scala*. Firenze, Alinea.
- 430 Allestimento della mostra Nerone
Andrea Mandara
- Tomei, Maria Antonietta, Rossella Rea (a cura di), 2012. *Nerone, Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Colosseo, Foro romano, Palatino dal 12 aprile 2011 al 15 gennaio 2012*. Roma, Electa.
- 436 Copertura del parco archeologico del Molinete
Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)". *AV Monografías*, n. 153-154, pp. 168-175.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)". *Pasajes de Arquitectura y crítica*, n. 123, pp. 32-36.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)". *DB*, n. 9, pp. 36-41.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)". *Oris*, n. 74, pp. 84-91.
- Amann, Atxu, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri, 2012. "Cubierta de parque arqueológico. Cartagena (Murcia)". *Details*, n. 31, pp. 62-71.
- 442 Allestimento permanente delle Terme di Caracalla
Fabio Fornasari
- Piranomonte, Marina (a cura di), 2012. *I sotterranei. La decorazione architettonica delle Terme di Caracalla, Catalogo della mostra tenutasi a Roma dal 22 al 31 dicembre 2012*. Roma, Electa.

Call Internazionali del Piranesi Prix de Rome

Piranesi Prix de Rome 2010

Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pantheon Institute of Rome
Roma Capitale, Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico di Roma
Comune di Tivoli, Assessorato alle Politiche Culturali
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio
Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia

Romolo Martemucci, Presidente Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Luca Basso Peressut, Direttore del Piranesi Prix de Rome

Curatori

Pier Federico Caliarì e Carola Gentilini

Comitato d'Onore

Umberto Broccoli, Umberto Croppi, Riccardo Luciani, Marina Sapelli Ragni, Giuseppe Trieste

Comitato Scientifico

Gianni Accasto, Benedetta Adembri, Lucio Altarelli, Gino Malacarne, Marina Mattei, Maria Clara Ruggieri Tricoli, Amedeo Schiattarella, Angelo Torricelli

Responsabile Amministrativo Accademia Adrianea

Maria Patti

Commissione giudicante

Lucio Altarelli, Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, Francesco Dal Co, Romolo Martemucci, Amedeo Schiattarella, Luigi Spinelli, Angelo Torricelli, Carola Gentilini (Segretario)

Progettisti selezionati

Gianni Bulian (Roma), Piero Meogrossi (Roma), Giovanni Longobardi, Andrea Mandara (Roma), Annette Gigon / Mike Guyer (Zurigo), Guillermo Vásquez Consuegra (Siviglia), Pierluigi Grandinetti (Udine), Paolo Martellotti (Roma), GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati (Brescia), Pietro Reali (Roma), Guido Canali (Parma), Andrea Bruno (Torino), Paredes Pedrosa arquitectos (Madrid), Luigi Franciosini (Roma), David Palterer (Firenze), Studio Cerri Associati Engineering (Milano), João Luís Carrilho da Graça (Lisbona)

Vincitori 2010

Premio alla Carriera: José Rafael Moneo

Piranesi Prix de Rome: João Luís Carrilho da Graça

Piranesi Prix de Rome 2011

Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pantheon Institute of Rome
Roma Capitale, Assessorato alle Politiche Culturali e Centro Storico di Roma
Comune di Tivoli, Assessorato alle Politiche Culturali
Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio
Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia

Romolo Martemucci, Presidente Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Luca Basso Peressut, Direttore del Piranesi Prix de Rome

Curatori

Pier Federico Caliarì, Carola Gentilini, Carolina Martinelli e Michele Di Santis

Comitato d'Onore

Umberto Broccoli, Umberto Croppi, Riccardo Luciani, Marina Sapelli Ragni, Giuseppe Trieste

Comitato Scientifico

Gianni Accasto, Benedetta Adembri, Lucio Altarelli, Ignacio Bosch Reig, Gino Malacarne, Marina Mattei, Maria Clara Ruggieri Tricoli, Amedeo Schiattarella, Angelo Torricelli, Francisco Juan Vidal

Responsabile Amministrativo Accademia Adrianea

Maria Patti

Commissione giudicante

Lucio Altarelli, Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, Romolo Martemucci, Amedeo Schiattarella, Luigi Spinelli, Angelo Torricelli, Carola Gentilini (Segretario)

Progettisti selezionati

Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri (Madrid), n!studio, Susanna Ferrini e Antonello Stella (Roma), Benno Albrecht (Brescia), Emanuele Fidone (Siracusa), Milan Kovac e Liu Kecheng (Ljubljana e Xian, Cina), Julián Esteban Chapapria, Ignacio Casar Pinazo, Emilia Hernández, Iván García (Valencia), 2TR Architettura Luca Montuori e Riccardo Pertachi (Roma), studioMilou architecture (Parigi), José María Herrera García (Valencia), Nieto Sobejano arquitectos (Madrid), bianchivenetoarchitetti (Roma), Atelier Oï (La Neuveville, Svizzera), Gatermann + Schossig (Kholn), Mouseion Shaboury & Associates, (Alexandria, Egitto)

Vincitori Edizione 2011

Premio alla Carriera: Guido Canali
Piranesi Prix de Rome: Nieto Sobejano arquitectos
Menzioni speciali: 2TR Studio e Julián Esteban Chapapria, Ignacio Casar
Pinazo, Emilia Hernández, Iván Garcia

Premio speciale alla Carriera 2012

David Chipperfield

Piranesi Prix de Rome 2014

Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano
Pantheon Institute of Rome
Roma Capitale, Assessorato alla Cultura, Creatività e Promozione Artistica
Comune di Tivoli, Assessorato alle Politiche Culturali
Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia

Romolo Martemucci, Presidente Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia
Luca Basso Peressut, Direttore del Piranesi Prix de Rome

Curatori

Pier Federico Caliarì, Carola Gentilini, Francesco Leoni e Carolina Martinelli

Comitato Scientifico

Lucio Altarelli, Ignacio Bosch Reig, Luca Basso Peressut,
Pier Federico Caliarì, Massimiliano Casavecchia, Beatrice Joger,
Romolo Martemucci, Livio Sacchi, Angelo Torricelli, Francisco Juan Vidal

Responsabile Amministrativo Accademia Adrianea

Maria Patti

Commissione giudicante

Lucio Altarelli, Luca Basso Peressut, Pier Federico Caliarì, Luigi Franciosini,
Romolo Martemucci, Livio Sacchi, Luigi Spinelli, Carola Gentilini (Segretario)

Progettisti selezionati

GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati (Brescia), Fabio Fornasari (Bologna), Gaetano Renda (Palermo), Vincenzo Latina (Siracusa), Benedetti Martino Associati (Roma), Sebastian Franco (Saragozza), Gonçalo Byrne Arquitecto (Lisbona), Toni Girones (Barcellona), Isolarchitetti (Torino), Josep Mias Arquitectos (Barcellona), Mangado Asociados (Pamplona), José María Sánchez Architects (Madrid), Stefano Serpenti (Foggia), Jun Aoki (Tokyo), Paredes Pedrosa arquitectos (Madrid), Atxu Amann, Andrés Cánovas, Nicolás Maruri (Madrid), Savioz Fabrizio Architects (Sion), Lab Pap (Valladolid)

Vincitori Edizione 2014

Premio alla Carriera: José Ignacio Linazasoro
Piranesi Prix de Rome: Ex Aequo Gonçalo Byrne Arquitecto e
GTRF - Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni Architetti Associati

Premio speciale alla Carriera 2014

Peter Eisenman

