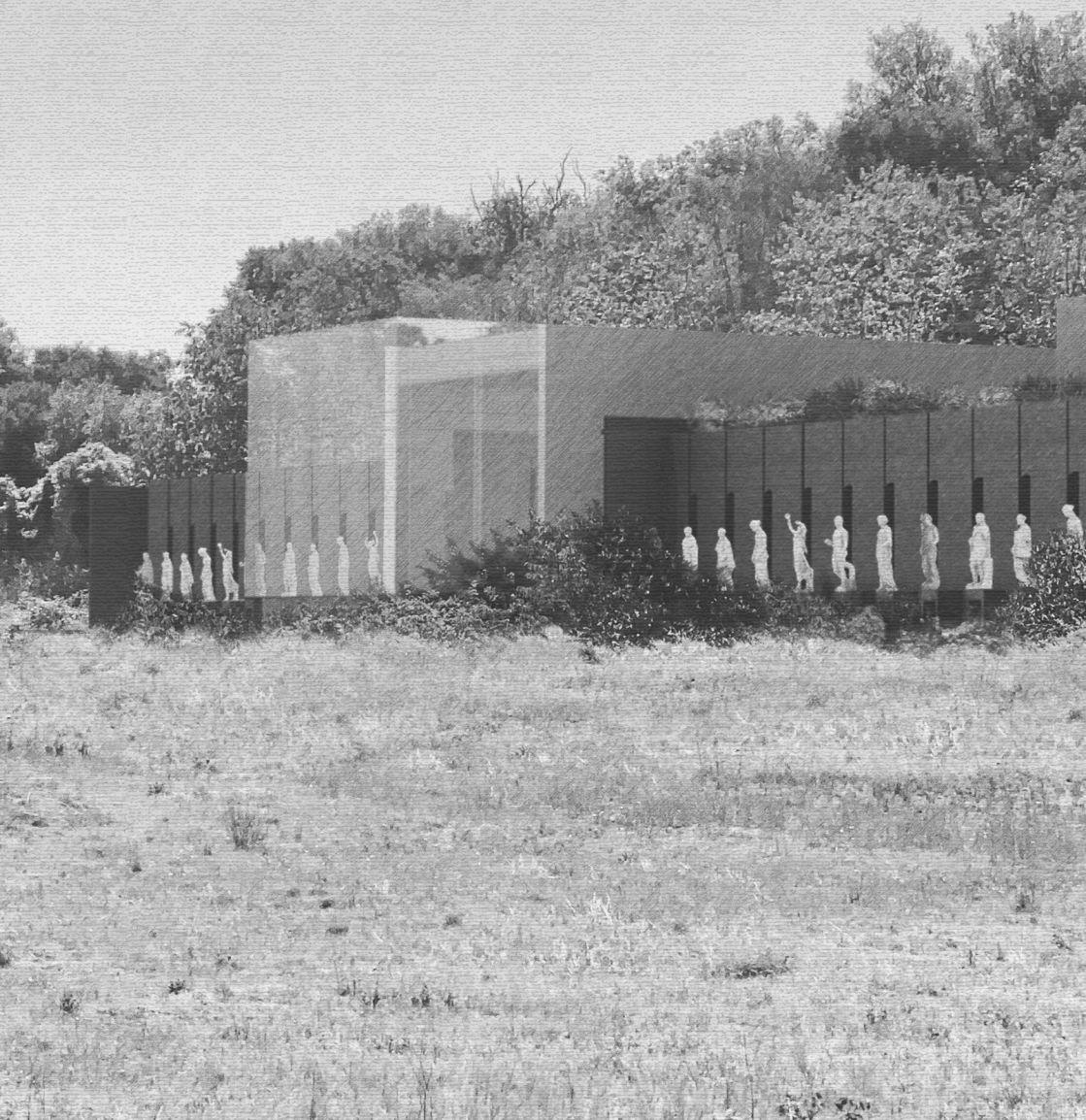


Leonardo Riccobello

MORE MAIORUM

Un nuovo museo per la Grande Villa Adriana



More maiorum,

“alla maniera degli antichi”. Per una società come quella romana, le tradizioni sono il fondamento dell’etica: esse comprendono innanzitutto il senso civico, la *pietas*, il valore militare, l’austerità dei comportamenti e il rispetto delle leggi.



POLITECNICO
MILANO 1863

Leonardo Riccobello

Matricola: 897673

Relatore: Francesco Leoni

Corelatore: Gianluca Bresciani

INDICE

| | | |
|---|--|-----|
| 1 | Introduzione | 6 |
| 2 | La Buffer Zone UNESCO <i>2.1 – Il ruolo dell'UNESCO</i> <i>2.2 – World Heritage List (WHL)</i> <i>2.3 – Sistemi di gestione</i> <i>2.4 – La Buffer Zone</i> | 10 |
| 3 | Il Piano di Gestione <i>3.1 – Estratti dal modello del Piano di Gestione</i> <i>3.2 – Fondamenti del Piano di Gestione</i> <i>3.3 – Assi strategici</i> | 24 |
| 4 | Il sito archeologico di Villa Adriana <i>4.1 – La rappresentazione</i> <i>4.2 – L'impianto generale</i> <i>4.3 – Le Cento Camerelle e il Vestibolo</i> <i>4.4 – La genesi compositiva</i> | 32 |
| 5 | Casi studio, tra architettura e archeologia <i>5.1 – Museo Nazionale d'arte Romana, Rafael Moneo</i> <i>5.2 – Museo Madinat Al-Zabra, Nieto & Sobejano</i> <i>5.2 – Neues Museum, David Chipperfield</i> | 76 |
| 6 | Il progetto | 102 |
| | Bibliografia | 130 |



6

1

INTRODUZIONE

*Dettaglio del Canopo, Villa
Adriana, Tivoli, (Fotografia di
Camilla Moles)*

Affrontare il tema della tutela del patrimonio artistico vuol dire essere a conoscenza della forte concorrenza che si instaura tra due discipline, l'architettura e l'archeologia, entrambe ritenute necessarie per assolvere il compito della gestione del patrimonio antico.

Oggi questa non si limita esclusivamente alla conservazione e alla tutela del manufatto, bensì anche alla diffusione della sua conoscenza e allo sviluppo dell'intero Sito, non solo in ambito culturale, ma anche economico e sociale. La volontà consiste nel tramutare l'idea di rovina come sola memoria di un passato lontano, a una concezione più attuale, dalla quale cogliere opportunità.

Dovendo quindi coesistere, architettura e archeologia, nella gestione del patrimonio artistico e culturale, si vede il bisogno di una collaborazione tra le due competenze in modo da avere una visione complessiva, il più possibile corretta, in un'ottica di riqualificazione e musealizzazione.

L'archeologia, infatti, sembra non poter esistere senza l'architettura, perchè quest'ultima collabora nel restituire l'esperienza dell'antico, riportandolo alla realtà presente.

Durante il XIX secolo Villa Adriana diventa soggetto di numerose produzioni artistiche iconografiche e, a seguito del rinvenimento di nuove porzioni della Villa, l'interesse verso lo studio della sua architettura originale si fa sempre più forte. Importante è quindi comprendere l'esigenza di fondo che accomunava, seppure con intenti differenti, i *pensionnaire* del *Prix de Rome*, per definire un approccio progettuale e metodologico per gli interventi in ambito archeologico. Nonostante gli scavi recenti siano riusciti a portare a una maggiore comprensione e consapevolezza rispetto alla natura di numerosi resti archeologici, rimane comunque in sospeso una gestione condivisa per la

XIX secoli a Villa Adriana, Speciale 'Ananke 84, Altralinea edizioni, Barbara Marzuoli, Francesco Mollo, Il dialogo tra architettura e archeologia.

trasmissione di questo patrimonio nei confronti dei visitatori di Siti e paesaggi antichi. L'accento, quindi, viene posto sempre sulla linea sottile che si crea tra valorizzazione e tutela.

Sebbene il tema della ricostruzione “dov'era com'era” è stato per anni quello più perseguito, in epoca contemporanea si valuta un cambio di paradigma, per cui viene sviluppato un nuovo interesse per un approccio più narrativo, che si rivolge verso una reinterpretazione del tema della ricostruzione in chiave contemporanea.

In tal senso risulta fondamentale, per andare incontro alle tematiche suddette, l'annessione al Sito di strutture di promozione culturale e turistica, al fine di migliorare l'esperienza dei visitatori e di implementare, anche dal punto di vista sociale ed economico, l'intera zona circostante.

E' in questo contesto che si inserisce l'intervento oggetto di tesi, un museo dedicato interamente alla figura del grande Imperatore Adriano, con lo scopo di rendere ancora più comprensibile ed apprezzabile il grande lascito della maestosa architettura romana.

Il tipo di intervento riguarda una nuova costruzione, che si pone in continuità con la Villa e con la visita della stessa. L'inserimento di un ristorante, annesso al museo, consente, inoltre, di continuare a percepire le bellezze romane anche fuori dall'orario di apertura e in momenti di svago, come ad immergersi completamente nella realtà dell'epoca.

A livello compositivo, l'intenzione è quella di porsi in continuità con quello che è stato il pensiero alla base della costruzione, e utilizzare le stesse logiche e gli stessi processi in una nuova architettura in chiave contemporanea, quasi a riproporre gli sguardi che la visita a Villa Adriana scaturisce.

XIX secoli a Villa Adriana, Speciale *Ananke 84*, Altralinea edizioni, 2018, Giulia Floris, Paola Mattioli, Visibile, non visibile. La rappresentazione della rovina e l'occasione della ricostruzione.



TIBUR

MONS RUBELLVS

VILLA
DE BRACCIS

LAZZERALE

10

ENTREE

LA VILLA IMPERIALE

2

LA BUFFER ZONE UNESCO

*Charles Bonsois, Villa Adriana.
Plan de situation. Travaux
d'élèves, concours, diplômes. Paris,
Ecole Nationale Supérieure des
Beaux-Arts, 1913*

2.1 - *Il ruolo dell'UNESCO*

L'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura, nota con l'acronimo UNESCO, nasce con la convinzione che per costruire una pace duratura, questa debba essere fondata sull'educazione, la scienza, la cultura e la collaborazione fra nazioni, per assicurare "il rispetto universale per la giustizia, per lo stato di diritto e per i diritti umani e le libertà fondamentali", definite dalla dichiarazione universale dei diritti umani.

Oggi l'UNESCO si propone di affrontare problematiche sociali, ambientali ed economiche promuovendo valori dello Sviluppo Sostenibile e servendosi di programmi che accolgano il dialogo interculturale e la comunicazione e diffusione della conoscenza scientifica volti a prevenire gli effetti negativi dei cambiamenti climatici.

12

2.2 - *World Heritage List (WHL)*

L'UNESCO si propone di incoraggiare la ricerca e la protezione del patrimonio mondiale, considerato di un inestimabile valore per tutta l'umanità, obiettivi contenuti all'interno di un trattato internazionale chiamato "World Heritage Convention", adottato dall'UNESCO nel 1972. Sancisce il quadro dell'individuazione, protezione, conservazione e presentazione del patrimonio mondiale e definisce quella che viene chiamata la "World Heritage List" (WHL), ovvero la lista dei Siti Patrimonio dell'Umanità, riconosciuti come "patrimonio culturale" o "patrimonio naturale".

Sono patrimonio culturale (cultural heritage):

- . monumenti: architetture, sculture e dipinti, elementi o strutture di natura archeologica, iscrizioni, forme di abitazione su caverna, e combinazioni di tali caratteristiche considerate di OUV (Outstanding Universal Value) dal punto di vista della storia, dell'arte o della scienza;

- . gruppi di edifici: separati o connessi che, a causa della loro configurazione architettonica, omogeneità

o per la loro insistenza nel paesaggio, sono considerati di OUV;

. siti: elementi antropici o combinazioni antropizzazione-naturalità, aree che includono siti archeologici considerati di OUV dal punto di vista storico, estetico, etnologico o antropologico [Convention art1].

Sono patrimonio naturale (natural heritage):

. parti naturali consistenti di formazioni fisiche e biologiche considerate di OUV dal punto di vista estetico o scientifico;

. formazioni geologiche e aree precisamente delimitate che costituiscono habitat per specie animali a rischio e specie vegetali di OUV dal punto di vista scientifico e della conservazione;

siti naturali o aree naturali chiaramente delimitate di OUV dal punto di vista scientifico, della conservazione o della bellezza naturale. [Convention art.2]

I siti appartenenti alla WHL possono essere considerati come misti culturali- naturali (cultural and natural heritage), se soddisfano requisiti di entrambe le sopracitate definizioni.

I siti appartenenti alla WHL possono essere considerati come paesaggi culturali (cultural landscapes) quando sono rappresentativi del “lavoro combinato di natura e uomo” (art1), in quanto illustranti l’evoluzione della società umana e dei suoi insediamenti nel tempo.

I criteri per l’assegnazione dell’OUV (Outstanding Universal Value) [art.77 OG] sono:

1. capolavoro del genio creativo umano,
2. importante interscambio di valori nel tempo o all’interno di un’area culturale nello sviluppo nell’architettura o nella tecnologia nelle arti, nel disegno delle città o nella costruzione del paesaggio;
3. unica o eccezionale testimonianza di una tradizione culturale o di una civilizzazione

vivente o estinta;

4. eccezionale esempio di una tipologia di edificio, di insieme di architetture o tecnologie, di paesaggi che illustrano fasi significative della storia umana;

5. eccezionale esempio di insediamento umano tradizionale, uso del territorio o del mare rappresentativo di una cultura (o culture), o interazione umana con l'ambiente, specialmente se vulnerabile e minacciato dall'impatto di cambiamenti irreversibili;

6. associato con eventi o tradizioni correnti, con idee, o credi, con il lavoro artistico o letterario di universale rilevanza;

7. contiene fenomeni naturali superlativi, o aree di eccezionale bellezza naturale e importanza estetica;

8. eccezionali esempi rappresentativi di importanti ere della storia del pianeta, significativi processi geologici in corso;

9. eccezionale esempio rappresentativo di significativi processi ecologici e biologici nell'evoluzione e nello sviluppo di ecosistemi terrestri, acquatici, costieri e marini, comunità di piante e animali,

10. contiene il più importante e significativo habitat naturale per la conservazione della diversità biologica, inclusi quelli contenenti specie a rischio.

2.3 – *I sistemi di gestione*

Integrità, autenticità, protezione e gestione

Per essere ritenuto di OUV un sito deve inoltre soddisfare le condizioni di integrità e autenticità, secon-

do le definizioni e le regole dettate dalla Convenzione e dalle Linee Guida Operative UNESCO, e deve avere un adeguato sistema di protezione e gestione in modo da assicurare la sua piena salvaguardia. [art.78 OG]

A seconda del tipo di patrimonio culturale e del suo contesto culturale, le proprietà UNESCO dovrebbero incontrare le condizioni di autenticità se i loro valori culturali risultano veritieri e credibilmente espressi attraverso una serie di caratteristiche che includono: forma e progetto, materiali, uso e funzione, tradizioni e tecniche, location e setting, linguaggio e altre forme di patrimonio intangibile, altri fattori interni o esterni. [art.82 OG]

L'integrità è misura di completezza del patrimonio, sia esso culturale o naturale, e dei suoi attributi. Esaminare le condizioni di integrità richiede la valutazione della misura in cui il sito:

- . include tutti gli elementi necessari a esprimere l'OUV;

- . risulta di dimensione adeguata ad assicurare la completa rappresentazione delle peculiarità e dei processi che trasmettono l'importanza del sito stesso;

- . soffre di condizioni avverse di sviluppo. [art.88 OG]

Il sistema di protezione e gestione delle proprietà del patrimonio mondiale dovrebbe garantire che il loro eccezionale valore universale, incluse le condizioni di integrità e / o autenticità al momento dell'iscrizione, siano sostenute o migliorate nel tempo. [art.96 OG]

Tutte le proprietà iscritte nella Lista del patrimonio mondiale (WHL) devono avere un'adeguata protezione legislativa, normativa, istituzionale e gestionale a lungo termine per garantire la loro salvaguardia.

Questa protezione dovrebbe includere confini delineati. Gli Stati membri devono garantire un'adeguata protezione a livello nazionale, regionale e municipale. [art.97 OG]

Le misure legislative e regolamentari a livello nazionale e locale dovrebbero assicurare la protezione della proprietà da pressioni o cambiamenti sociali,

economici e di altra natura che potrebbero avere un impatto negativo OUV, inclusa l'integrità e / o l'autenticità della proprietà. Gli Stati parti dovrebbero anche assicurare la piena ed effettiva attuazione di tali misure. [art.98 OG]

Limiti e confini per una protezione effettiva

Il delineamento dei confini della proprietà UNESCO è uno dei requisiti essenziali per assicurare una protezione effettiva del sito (Nominated Property – NP). Tali confini dovrebbero essere segnati per incorporare tutte le caratteristiche significanti dell'OUV, oltre a garantire l'integrità e l'autenticità della NP [art.99 OG], e per includere l'intera area considerata espressione diretta e tangibile dell'OUV [art.100].

Una Buffer Zone (traducibile con “area tampone” o “zona cuscinetto”) dovrebbe essere garantita [art.103 OG].

Una Buffer Zone (BZ) è un'area che circonda la NP e che è soggetta a restrizioni d'uso e sviluppo per fornire un layer di protezione aggiuntivo al sito UNESCO. Tale protezione dovrebbe includere le immediate vicinanze della NP, viste rilevanti e altre aree o caratteristiche funzionalmente importanti in quanto supporto alla NP e alla protezione dell'OUV. Dettagli sulla dimensione, caratteristiche e usi autorizzati della BZ, oltre a mappe con indicati i precisi confini di tale BZ dovrebbero essere forniti dall'ente gestore della NP. [ART.104 OG] Inoltre dovrebbe essere fornita una chiara spiegazione di come la BZ contribuisce alla protezione del sito [art.105 OG].

2.3 – Sistemi di gestione SISTEMI DI GESTIONE

Ogni NP dovrebbe avere un piano di gestione appropriato, o un altro sistema di management documentato, che deve specificare come l'OUV dovrebbe essere preservato. Lo scopo del sistema di gestione è garantire l'effettiva protezione della NP per le generazioni presenti e future [art.109]

Un piano di gestione effettivo comporta un ciclo di azioni a breve, medio e lungo termine per proteg-

gere, conservare e presentare il sito. Un approccio integrato alla pianificazione e alla gestione è essenziale per guidare l'evoluzione della NP e per garantire il perdurare di tutti gli aspetti dell'OUV.

Questo approccio va oltre la NP per includere qualsiasi buffer zone e la configurazione più ampia (broader setting), la quale può riguardare la topografia della proprietà, l'ambiente naturale e costruito e altri elementi quali le infrastrutture, l'uso del territorio, l'organizzazione spaziale, i rapporti visivi.

La gestione del "broader setting" è correlata al suo ruolo nel supportare L'OUV. [art.112 OG]

L'uso sostenibile

Le NP possono supportare una varietà di usi, in corso e proposti, ecologicamente e culturalmente sostenibili, che possono contribuire alla qualità della vita delle comunità interessate, assicurare la protezione dell'OUV e sostenere la più ampia conservazione del patrimonio naturale e culturale e promuovere e incoraggiare la partecipazione attiva delle comunità e dei soggetti interessati alla proprietà.

(Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, WHC.19/01 10 July 2019)

La Buffer Zone, sopra definita come "layer aggiuntivo di protezione" è sostanzialmente un dispositivo di protezione e conservazione delle caratteristiche ambientali, naturalistiche e artistiche di un contesto di valore assoluto. La sua istituzione e perimetrazione è quindi un atto amministrativo finalizzato ad elevare il livello di salvaguardia al di là delle normative locali che ne connotano il rapporto contestuale in chiave urbanistica. [linee guida alla progettazione]

Tale definizione generale viene completata negli anni 2000, a seguito di svariate modifiche apportate ai primi dettami della Convenzione UNESCO presenti

2.4 - La Buffer Zone

già nel 1977. Dalle “Linee guida operative per l’attuazione della Convenzione del patrimonio mondiale” si evince che:

103. Wherever necessary for the proper protection of the property, an adequate buffer zone should be provided.

104. For the purposes of effective protection of the nominated property, a buffer zone is an area surrounding the nominated property which has complementary legal and/ or customary restrictions placed on its use and development in order to give an added layer of protection to the property. This should include the immediate setting of the nominated property, important views and other areas or attributes that are functionally important as a support to the property and its protection. The area constituting the buffer zone should be determined in each case through appropriate mechanisms. Details on the size, characteristics and authorized uses of a buffer zone, as well as a map indicating the precise boundaries of the property and its buffer zone, should be provided in the nomination.

105. A clear explanation of how the buffer zone protects the property should also be provided.

106. Where no buffer zone is proposed, the nomination should include a statement as to why a buffer zone is not required.

107. Although buffer zones are not part of the nominated property, any modifications to or creation of buffer zones subsequent to inscription of a property on the World Heritage List should be approved by the World Heritage Committee using the procedure for a minor boundary modification (see paragraph 164 and Annex 11). The creation of buffer zones subsequent to inscription is normally considered to be a minor boundary modification.

Le modifiche apportate al documento tra il 1977 e il 2000 sono stato frutto dello scorrere del tempo, e di come il passaggio delle decadi abbia fatto emergere

nuovi problemi e istanze su cui riflettere, e per le quali modificare il linguaggio. Si è giunti dunque a una definizione onnicomprensiva della buffer zone, attraverso un riconoscimento del ruolo e del rispetto che le aree all'interno di questa "zona protetta" debbano essere soggette, approvato poi dal World Heritage Centre.

Tuttavia, la definizione attuale di Buffer Zone si porta dietro tutta una serie di bozze, di proposte di modifica e di dibattiti, celati poi dalla definizione stessa.

Evento importante in questi termini fu il meeting internazionale di esperti riunitisi a Davos, in Svizzera, nel 2008, dove si riunirono per dare nuove interpretazioni e visioni sulla buffer zone.

Nella sostanza, le buffer zone costituiscono quelle aree che non possono essere considerate Outstanding Universal Value, ma tuttavia potrebbero influenzare il WHS.

L'importanza del contesto per il sito deve essere adeguatamente riconosciuta al fine di poter definire un perimetro idoneo, come richiesto dalle misure di protezione per le BZ.

QUESTIONI: A cosa estendere e quanto l'area pertinente al sito? Qual è l'importanza del contesto? Quali sono le sue relazioni funzionali, visuali e strutturali con l'oggetto?

Le BZ non sono componenti formali del WHS. Nondimeno, è chiaro che il contesto in cui si trova il sito e la sua conservazione possono avere una diretta ricaduta anche su aree più estese. [Johann Murner_WHP25]

Riportiamo dunque delle considerazioni espresse in occasione dell'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites - Consiglio Internazionale dei Siti e dei Monumenti).

Introduzione alle questioni e ai problemi

Fino a dieci anni fa la definizione del confine era più che altro un superficiale esercizio [...]

Riconoscere l'importanza di valutare l'integrità per il patrimonio

nio culturale e contemporaneamente aumentare la consapevolezza della necessità di tracciare perimetrazioni che possano rafforzare la protezione del sito.

- 1. Assenza di una chiara definizione delle Buffer Zones;*
- 2. La condizione progettata all'interno di un BZ per controllare il cambiamento fisico può inibire la forma meno visibile ma essenziale dello scambio sociale, culturale ed economico critico per la sopravvivenza del sito e dell' OUV;*
- 3. L'adozione di un controllo rigido può contribuire all'isolazione dell'oggetto dalla sua condizione sociale, culturale ed economica di appartenenza... e può contribuire ad una non pianicata ed inutile museificazione del bene, isolandolo concettualmente dal suo contest*
- 4. Buffer Zones usate per giustificare in modo inappropriato proposte di sviluppo, permettendo agli imprenditori di sfruttare il fatto che lo sviluppo è previsto fuori dalla core zone*
- 5. In alcuni casi sviluppi al di fuori delle buffer zone ... approccio di PROTECTIVE ZONING che definisca le condizioni desiderate utili al di là della BZ all'interno di una relativa "zona terziaria" di protezione ... può essere utile pianificare il territorio includendo le BZ;*
- 6. BZ definite, ma le cui condizioni all'interno della zona non sono specificate o chiarite e non sono supportate dalla legislazione locale ... le BZ non devono essere una finzione rassicurante, ma hanno bisogno di essere strettamente correlate alla pratica e a misure di protezione ben strutturate;*
- 7. In alcuni casi le perimetrazioni sono troppo piccole*
- 8. Le sanzioni per chi altera le BZ non sono chiaramente specificate*
- 9. I confini della zona iscritta e della BZ in alcuni casi non corrispondono esattamente alle aree di responsabilità esercitate dalle autorità del mgmt responsabile della protezione della proprietà intellettuale del sito iscritto;*
- 10. Giudicare l'impatto su larga scala dello sviluppo fuori dalla definite BZ è un compito assai arduo[...] Non c'è una guida nelle Operational Guidelines per gestire una pianificazione più ampia della proprietà;*
- 11. I concetti chiave importanti da considerare nell'utilizzo di BZ non sono stati ben definiti o chiaramente individuati [...] il lessico delle BZ deve essere impostato e accompagnato da studi di casi illustrativi.*

Continuando a definire le considerazioni degli esperti ICOMOS durante il meeting di Davos sugli ambiti riguardanti la Buffer Zone, vengono riportate le fonti i principali input scientifici sul tema:

1. La dichiarazione di Xi'an sull'importanza del "setting";
2. Le analisi del tesoriere generale ICOMOS Giora Solar;
3. Le conclusioni del Meeting IFLAFI ICOMOS sulle BZ a Hiroshima, Giappone;
4. Commenti dei membri del World Heritage Working Group.

Definizione di SETTING (Xi'an Declaration)

- il "setting" di un sito, area o struttura Patrimonio è definita come l'ambiente immediato che è parte o contribuisce al valore e al carattere distintivo del sito stesso. Oltre gli aspetti fisici o visuali, il "setting" include interazioni con l'ambiente naturale, pratiche sociali o spirituali passate e presenti, e altre forme di patrimonio culturale intangibile che contribuiscono o che hanno contribuito alla conformazione del patrimonio stesso.

- siti, aree o strutture del patrimonio di varie scale, inclusi edifici singoli o spazi progettati, città storiche o paesaggi urbani, paesaggi, ambienti marini, siti archeologici, che derivano il loro valore e il loro carattere distintivo dai loro valori sociali, spirituali, storici, artistici e dalle loro relazioni avvaloranti con i loro contesti fisici, spirituali e culturali. [*Xi'an declaration of the conservation of the setting of heritage structures, sites and areas*]

Si possono fare in particolare due tipi di considerazioni al fine di continuare a chiarire i modi con i

quali possa essere utilizzato il termine Buffer Zone, e le relazioni che questo instaura con il contesto, il cosiddetto “setting”: quest’ultimo non deve essere considerato come uno spazio meno rilevante rispetto a qualcosa che abbia invece una valenza primaria, ma deve essere visto come un’integrazione a supporto e a completamento della, per così dire, area di “maggiore importanza”. Questa relazione che si crea, definisce quanto sia fondamentale che i livelli di pianificazione dell’area, come anche le linee limite che definiscono lo spazio da preservare, debbano essere progettate simultaneamente. Per questo, è difficile pensare che il “setting” possa essere considerato indipendente dalla Buffer Zone. Oltre a questa connotazione, il “setting”, unito alla Buffer Zone, possono proteggere e limitare non solo uno spazio fisico, ma anche caratteri di tipo socio-culturale, definendo anche qui un margine di manifestazioni culturali intangibili.

Meeting (2006) of the ICOMOS’ ICLAFI (International Committee for legal, Administrative and Financial Issues)

[...] una BZ dovrebbe anche mitigare la protezione e il suo messaggio: all’Unesco e alla heritage community “guarda, qui abbiamo un Buffer Zone estensiva per controllare tutto ciò che accade anche lontano dall’area protetta”, per i proprietari dei terreni e gli interessi locali: “hey, è solo la Buffer Zone, niente di così grave può accadere ai tuoi investimenti qui” [...] segue breve commentario ai concetti con part delle posizioni del World Heritage Centre [...]

Giora Solar

ICOMOS Treasurer-General

elenco di questioni:

- . quali sono i valori del Patrimonio e come la BZ li protegge?*
- . quali sono i potenziali rischi e qual è il ruolo della BZ nel combatterli?*

- . quali sono le attività e le azioni che possono compromettere i valori del Patrimonio?
- . quale dovrebbe essere la dimensione adeguata della BZ e come dovrebbe essere stabilita?
- . che tipo di restrizioni dovrebbero essere messe in campo per rendere efficace una BZ?
 - . Qual è il sistema di gestione e di controllo della BZ?
 - . La BZ è definita in qualche piano con status legale?
- . Come dovrebbero essere segnati a terra i confini della BZ?
 - Devono essere segnati?
 - . devono esserci o meno due o più livelli di BZ?



3

IL PIANO DI GESTIONE

*Teatro Marittimo, Villa Adriana,
Tivoli (Fotografia di Camilla
Moles)*

3.1 – Estratti dal modello del Piano di Gestione

26

La Buffer Zone, come detto fino ad ora, ha dunque come obiettivo quello di preservare un dato bene. Tuttavia la definizione di una “zona di rispetto” non ne garantisce l’ottimizzazione e un miglioramento nel suo utilizzo. Al contrario, in luoghi meno stabili, la definizione di una Buffer Zone può favorire un’incertezza nella gestione di tali zone. Per questo motivo, a partire dal 2002, attraverso la dichiarazione di Budapest sul Patrimonio mondiale, l’UNESCO ha definito l’obbligo di predisporre, insieme ai fascicoli per la candidatura, anche un **Piano di gestione** per i siti che volessero entrare a far parte della lista Patrimonio UNESCO, per successivamente espandere la richiesta anche a quelli già presenti nella lista. Nonostante questa richiesta, l’organo competente non ha emanato nessuna linea guida per redarre piani di gestione, e per questo motivo in Italia il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, con un decreto del 27 Novembre 2003, ha fondato la *Commissione Consultiva per i Piani di Gestione dei Siti UNESCO* che è occupata di esibire i piani delineati durante la II conferenza Nazionale sui Siti Patrimonio UNESCO italiani nel Maggio del 2004 a Paestum.

Queste esigenze esposte dall’UNESCO rappresentano infatti una contraddizione nella definizione di un patrimonio, che da un lato viene preservato attraverso l’istituzione di aree come le Buffer Zone, ma che dall’altro non si preoccupa di definirne le linee guida per uno sviluppo socio-economico. Per questo motivo, i Piani di gestione tentano di sovvenire a queste mancanze per far sì che la tutela e la valorizzazione non riguardi esclusivamente l’ambito visivo-spaziale, ma anche gli aspetti economici e sociali su cui l’istituzione di un Patrimonio mondiale si ripercuote.

<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/1/marchetti.htm>

3.2 – Fondamenti del Piano di Gestione

Il Piano di gestione, per ciò che riguarda la sperimentazione Italiana, “in un elaborato tecnico che costituisce lo strumento necessario per definire e

rendere operativo un processo di tutela e di sviluppo, condiviso da più soggetti e formalizzato attraverso un accordo tra le parti”. [M.R. Guido, *op. cit.*, p. 183]

Per le esigenze sopracitate, per ottenere l’equilibrio tra tutela e sviluppo, si vede necessaria una forte collaborazione tra i vari organi competenti, di tipo privato e pubblico che, individuando gli obiettivi a breve e lungo termine e le strategie e le azioni da compiere per raggiungerli, redigono il Piano di gestione come ufficiale documento operativo e strategico.

Sistema culturale

Si vede necessario conoscere tutte le caratteristiche del Sito per definire quanto questo sia un sistema culturale in sè oppure faccia parte esso stesso di un sistema culturale più grande, al fine di attivare tutte le risorse come:

- risorse umane e sociali;
- risorse territoriali;
- servizi di imprese.
- servizi di accoglienza;
- servizi di accessibilità;

Valutazione e valori

Lo scopo del piano è di riuscire a mettere a sistema la protezione e la salvaguardia del Sito riuscendo, allo stesso tempo, a inserirlo nei piani e nei programmi che prevedono lo sviluppo locale dell’area. Vi è uno stretto rapporto tra emergenze antropologiche e artistiche del Sito e la creazione di cultura materiale, mediante due occasioni distinte:

- realizzazione del valore, attraverso azioni di tipo economico

Nel caso di beni e azioni culturali, la stima e la produzione del valore sono dinamiche in continuo mutamento e di carattere complesso. I procedimenti culturali su cui si basa l'evoluzione economica, sono processi dinamici, che non seguono una linea definita, ma che mutano periodicamente invertendo di volta in volta la dinamica sulla quale si basano i fenomeni di progresso e il loro conseguente successo. Un Sito può prendere parte a un fenomeno di evoluzione a livello locale se riesce ad avere le capacità di trasformarsi in un nuovo polo territoriale, che come tale, funge come centro di attività industriali, culturali e turistiche, divenendo un riferimento per l'intera zona e sostenere esso stesso l'evoluzione economica del territorio.

Concetto di paesaggio culturale

“Leggere il paesaggio o un centro antico significa individuarne i valori dimenticati o negati. Per assicurarne la salvaguardia è necessario affermare la validità propositiva di questi valori. Occorre a tal fine dare spazio a futuri possibili, che scaturiscano dalle qualità locali, e prefigurare scenari diversi rispetto ai destini di degrado fisico e culturale”. [Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (2004)]

La salvaguardia dell'ambiente viene considerata come un'azione fondamentale per far sì che un determinato bene possa esistere all'interno di uno spazio, insieme al suo contesto. In particolare nel Mediterraneo, le operazioni effettuate dall'uomo sono state realizzate in modo tale che ci fosse sempre sinergia tra il contesto costruito e la natura del luogo. E' per questo che tali fenomeni vengono considerati fondamentali per assumere un ruolo sociale nella collettività contemporanea.

In questo contesto, il Piano di sviluppo non va considerato come lo strumento strategico e attuativo per le pratiche urbanistiche di uno spazio, ma

come un documento autonomo, al quale è affidato il compito di sviluppare modelli a sostegno principalmente dell'attività culturale, e di definire, qualora necessarie, strutture ricettive in grado di assolvere tutte le funzioni richieste dall'UNESCO per la tutela e lo sviluppo dell'area. Definisce quindi le norme la gestione delle opere di valore storico, culturale e ambientale, ed ha la capacità di muovere le decisioni, anche in campo urbanistico, al fine della tutela. Gli obiettivi che si pone sono:

- conservare i valori che hanno consentito al sito di entrare a far parte della WHL;
- coordinare il sistema di sviluppo a livello territoriale locale che prenda il Sito in oggetto come polo attorno al quale far girare tutte le risorse.

Il piano definisce, inoltre, una sorta di “dichiarazione dei principi”, in quanto le Autorità che si occupano della manutenzione dei Siti si impegnano in una gestione attiva nel rispetto dell'umanità, e che lo sviluppo sia conciliabile con le peculiarità culturali e locali.

Cosa contiene il Piano

L'ingresso di un Sito all'interno della WHL, sancisce l'importanza mondiale dello stesso come patrimonio dell'umanità, da tutelare e salvaguardare, ma comporta anche una grande valutazione rispetto alle azioni di gestione di tutte le opere e i manufatti che devono subentrare a sostegno del Sito e le ripercussioni economiche, sociali e turistiche che queste comportano. Il documento deve essere organizzato secondo diversi livelli progettuali:

- progetto di valorizzazione culturale

- progetto di valorizzazione economica
- progetto di monitoraggio
- progetto di conoscenza
- progetto di tutela e conservazione

Progetti strategici per la valorizzazione

Tale iscrizione alla WHL definisce il vincolo per le azioni territoriali all'interno dei limiti predefiniti, mentre consente il "superamento" di tali limiti esclusivamente per le azioni di valorizzazione all'interno della "zona cuscinetto", in quanto questa dipende da logiche differenti.

Emerge, dunque, una forte discrepanza tra quelli che vengono definiti come "perimetro fisso", rigido e immutabile, e il disegno variabile che le nuove azioni di sviluppo culturale apportano al sistema, unite a dinamiche, e spesso di carattere spontaneo, legate alla collettività e al processo dei fenomeni economici.

Si tratta di due tipologie di territorio vincolate da logiche differenti: una di tipo *procedurale*, propria dei territori amministrativi, e una di tipo *processuale*, intrinseca delle opere di valorizzazione. Il piano però deve integrare anche le zone esterne al limite, per evitare forti discrepanze di tipo estetico e amministrativo. Una volta constatati i progetti da realizzare al fine conservativo, il Piano di Gestione si occupa di prevedere e fissare tutti gli altri progetti da integrare nel territorio. Questa pratica necessita di essere accompagnata da una sorta di "previsione degli scenari", per definire quale soluzione sia meglio di un'altra, e per garantire scientificità all'atto. Sviluppare scenari di breve e lunga durata aiuta a coordinare tutti i livelli progettuali e, soprattutto, nelle scelte, anche istituzionali e amministrative, da prendere in corso d'opera. Successivamente si prosegue con la definizione degli obiettivi del piano che riguardano il breve, medio e lungo termine, e dunque quali azioni

si rivelano necessarie per perseguirli.

La definizione degli assi strategici ruota attorno a:

3.3 – Assi strategici

- strategie di marketing e comunicazione territoriale;
- strategie di conoscenza;
- strategie di conservazione;
- strategie di partecipazione.

Da ciò, il Piano di Gestione definisce i progetti da inserire lungo gli assi strategici, che definiscono, dunque, le aree in cui ci auspica che si verifichino i fenomeni posti come obiettivi, cioè che questi possano diventare le nuove centralità turistiche, culturali, sociali ed economiche del Sito, e che collaborino alla gestione e valorizzazione delle risorse del luogo. La definizione degli assi consente anche di predisporre non solo manufatti, ma vere e proprie reti, percorsi e connessioni a definire un sistema unico e centrale delle risorse.

Le scelte tengono conto dei seguenti elementi:

- assumere in primo luogo il valore del bene e considerarne di ulteriori, materiali e immateriali come principio fondamentale;
- non considerare i limiti come immutabili, ma valutare possibili ampliamenti;
- migliorare il sistema delle risorse del bene;
- implementare la formazione e la diffusione delle conoscenze relative al bene;
- salvaguardare le logiche del contesto.



4

IL SITO ARCHEOLOGICO DI VILLA ADRIANA

*Vista prospettica su grande muro
del Pecile di Villa Adriana. Sul
fondo, l'affaccio verso Roma e la
Buffer Zone Unesco (Fotografia di
Leonardo Riccobello)*

4.1 – *La rappresentazione*

Nel linguaggio comune le definizioni di *invenzione* e *scoperta* si poggiano in contapposizione l'una con l'altra, definendo come invenzione ciò che è il risultato di un originale processo ideativo, e come scoperta, l'identificazione di una realtà già esistente.

Parlando di Villa Adriana, i due termini si combinano, adnando ad identificare la lettura che nei tempi ne è scaturita, in un'articolazione sintattica omogenea e una strategia iconica che non sono state sempre caratterizzate dallo stesso successo. L'esperienza visiva di Villa Adriana, caratterizzata da recinti, terrazze e cupole, è sempre stata compresa e interiorizzata nel suo carattere plastico, mentre il tema della sua composizione è sempre stato più marginale e di meno attenzione.

“C'è quindi una villa ideale e una villa materiale che corrispondono a una villa-idea e una villa-icona viventi nel modno dell'invenzione e della scoperta” [XIX secoli a Villa Adriana, P. F. Caliarì]

La *villa-idea* non è mai stata capita e divulgata, a differenza della *villa-icona* che, grazie alla sua diffusione mediatica, è stata in grado di rivolgersi a un pubblico più ampio. Questi carattere ambivalenti di straordinaria invenzione e il singolare carattere compositivo, propri della Villa, hanno definito una difficoltà di comprensione della stessa. La sua grande fortuna, pertanto, è stata definita dal grande interesse architettonico suscitato dagli architetti dell'umanesimo prima, e successivamente da parte di quelli della modernità, i quali hanno fatto emergere gli elementi iconici, come manufatti a pianta circolare, recinti, fino agli stessi dissesti dell'impianto.

Alla fine del XVII secolo, resi noti, attraverso le frequentazioni umanistiche del Sito, i caratteri iconici, mancava invece la conoscenza della villa-idea e della sua composizione. Si vede dunque la necessità di immaginare nuovamente la Villa, per conferirle-

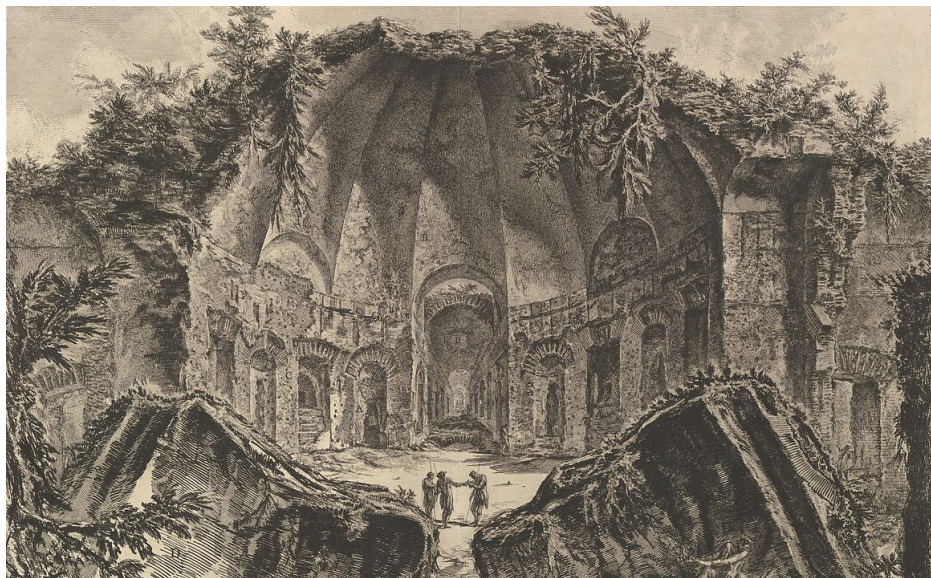
quell'unità formale che ancora non era stata restituita. Questa rivisitazione in chiave artistica ha definito, talvolta, una Villa inedita e immaginaria, percepibile in una modalità sublimata e ideale, quasi a sembrare utopica.

Il risultato di queste visioni diede un nuovo modo di percepire la Villa: da un lato in modo diretto, attraverso la visita della Villa stessa, che oltre a mostrare architetture e manufatti mette in evidenza anche il suo forte carattere naturalistico, fatto di agricoltura ordinata e di vegetazione attaccate ai muri, quasi a scarnificarli; dall'altro, invece, viene restituita una visione indiretta, attraverso disegni di immaginazione e di difficile comprensione. Tra le più importanti visioni comunicative si ritrova la pianta di G. B. Piranesi.

Successivamente alla pubblicazione dei disegni delle piante, la concezione della villa-icona era ormai compiuta. Tuttavia, questa conoscenza data e oggettiva entrava in forte contrasto con tutti i disegni che vennero successivamente, frutto di ricordi di un viaggio, affidato poi al sentimento e all'immaginazione dei turisti sette-ottocenteschi.

Villa Adriana. La Costruzione ed il mito da Adriano a Louis I. Khan, Electa, Milano 1997

*Giovanni Battista Piranesi 1769,
Avanzi del Tempio Dio Canopo
nella Villa Adriana in Tivoli*







37

*Giovanni Battista Piranesi 1781,
pianta di Villa Adriana*

Questa forte nostalgia, che caratterizzava le rappresentazioni della Villa del tempo, è possibile legarla a due differenti matrici:

- una matrice di tipo spaziale, la cui nostalgia da lontananza nello spazio viene intesa come una volontà di reimpossessarsene, e la consapevolezza di una impossibile riproduzione;
- una matrice di tipo temporale, la cui nostalgia da lontananza nel tempo mette in relazione la capacità e la volontà della materia di sublimarsi nel tempo con la ricostruzione puntuale e scientifica identificata nelle evidenze delle tracce.



*Giovanni Battista Piranesi 1770,
Veduta degli avanzi del Castro
Pretorio nella Villa Adriana a
Tivoli*





La prima definizione si può accostare alla figura di John Soane, per il quale si può parlare di nostalgia dell' conoscenza della rovina così come viene percepita; la seconda è, invece, propria di Charles Louis Buossois, *pensionnaire* che operò su Villa Adriana con lo scopo di restituirle la sua originaria bellezza, attraverso la sostituzione immaginaria dei muri delle rovine con figure ideali. Inoltre, le sue rappresentazioni sono caratterizzate da una continua ricerca della verità, come se questa possa tornare alla luce da un momento all'altro attraverso i disegni; in opposizione, Soane, impronta le sue raffigurazioni su una sfera più ineffabile e idilliaco.

Si può dire che la storia dei *pensionnaires* francesi abbia avuto un ruolo fondamentale nella scoperta dell'archeologia di Roma e dell'Italia in generale, e il loro lascito rappresenta ora una grandissima eredità. Infatti, la nascita dell'archeologia moderna è sicuramente attribuibile all'Ecole Nationale Supérieure de Beux Artes nella sua estensione di Villa Medici a Roma, che, attraverso lo studio e la conoscenza della bellezza, ha definito l'intero corpus dell'archeologia, unito alla componente nostalgica che ha costituito la forma del sapere moderno, fino poi a un

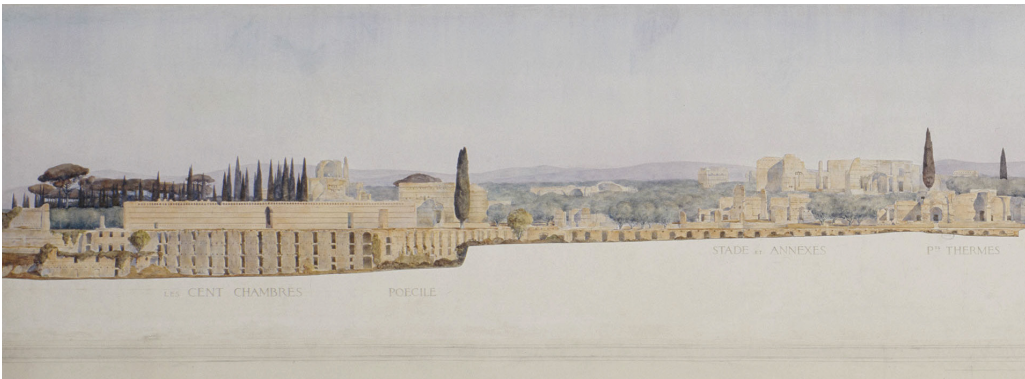


momento di rottura durante il periodo di avanguardie novecentesche.

I *pensionnaires* hanno portato avanti il loro lavoro per circa mezzo secolo, servendosi di un metodo scientifico per ottenere la verità, e ponendosi in contrapposizione con la visione e la rappresentazione più commovente, propria di G. B. Piranesi e degli innumerevoli paesaggisti che fino ad allora si erano rapportati direttamente con Villa Adriana. C. L. Boussois fu l'ultimo a produrre lavori sulla Villa tra il 1909 e il 1913, contribuendo fortemente al lavoro di ricerca archeologica.

Più in generale, furono molti i *pensionnaires* che si concentrarono sulla rappresentazione della Villa all'interno del suo contesto, quello di tivoli, definendone un quadro più ampio che includesse, oltre alla natura, anche le altre ville poste nei dintorni. Contemporanei a C. L. Boussois possiamo citare anche Charles-Edouard Jeanneret che, di ritorno dal *Voyage d'Orient*, studia la villa dell'Imperatore tra il 20 e il 25 ottobre del 1911. Anche Le Corbusier, impressionato dalla grandezza e dalla maestosità del Sito, realizza lo schizzo compendiario nei suoi *Carnet de Voyage*.

*Charles Boussois (1884-1918),
Villa Adriana. Facade nord,
état actuel et restauration, Paris,
Ecole Nationale Supérieure des
Beux-Arts*



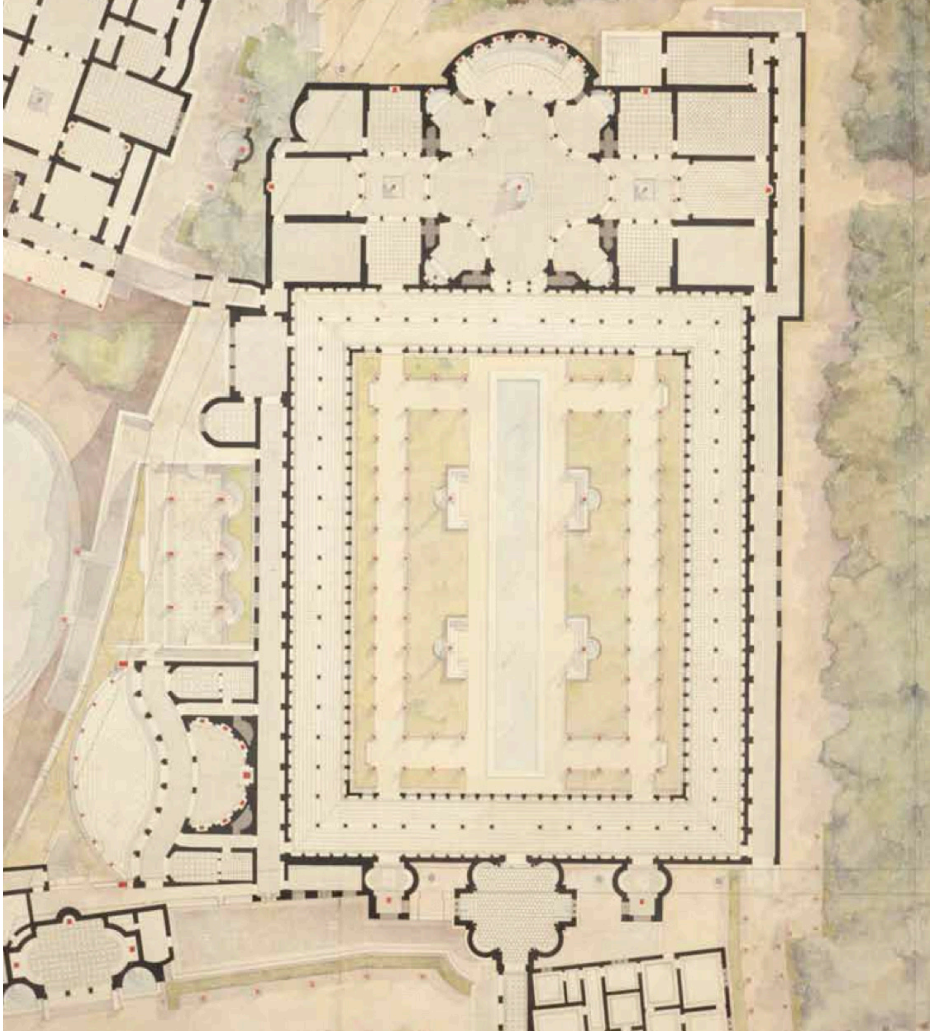
*Charles Boussois (1884-1918),
Villa Adriana. Coupe sur le
Canope, Paris, Ecole Nationale
Supérieure des Beux-Arts*



43



More Maiorum



*Charles Girault 1885, Ipotesi
restitutiva della Piazza d'Oro*

*Charles Girault 1881-1884,
Rilievo dello stato di fatto del
complesso del Ninfeo della Piazza
d'Oro e progetto ricostruttivo,
sezione trasversale*



Si può dire, però, che con C.L. Boussois si chiuse il grande periodo della *villa-icona* e se ne aprì uno nuovo con Le Corbusier, a partire dal quale molti architetti seguirono le orme del grande iniziatore. Le Corbusier, anni dopo, dibattè una critica verso la Roma del tempo sostenendo:

“Fuori Roma, all’aria aperta hanno fatto la Villa Adriana. Qui si medita sulla grandezza di Roma. Là hanno fondato un ordine, il primo grande ordine occidentale.” [Vers une architecture, Le Corbusier]

Vers une architecture, Le Corbusier, Editions G. Crès et cie., Paris 1923

In realtà, la figura di Le Corbusier non fu mai vista come fondatrice di un nuovo tema da porre all’attenzione degli architetti dell’epoca, perchè, infatti, il movimento moderno non si è mai occupato di pensare all’architettura in rapporto al patrimonio archeologico, distaccandosene completamente. In questo contesto, l’unica figura che può considerarsi un’eccezione furono Luigi Moretti, Giuseppe Terragni, Adalberto Libera e Marcello Piacentini. Secondo Moretti, la cono-

46

Le Corbusier 1911, Schizzo del muro del Pecile



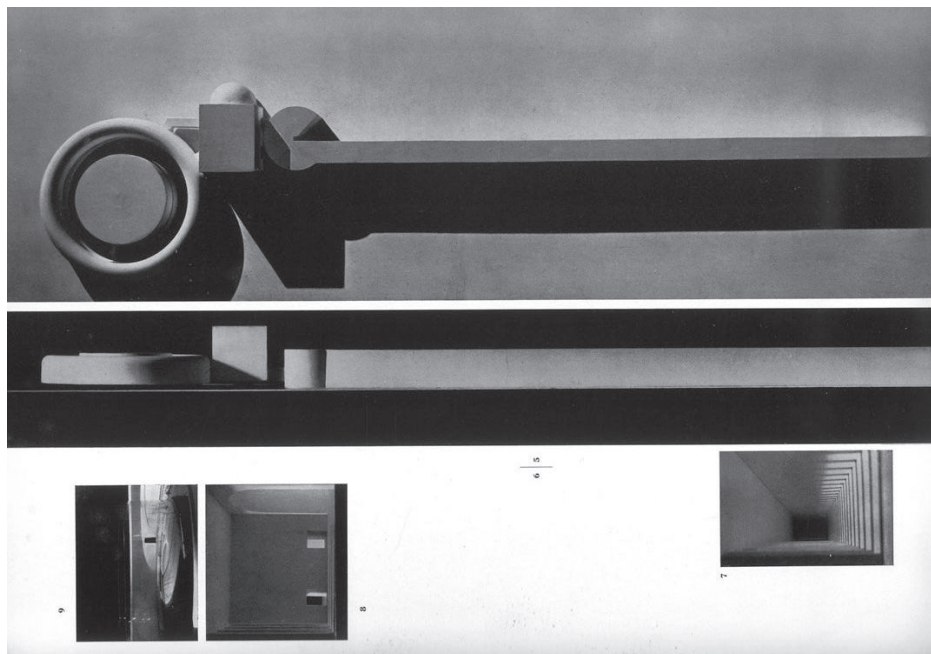
scenza dell'antico era fondamentale per acquisire un senso critico dell'architettura e per definire una propria "teoria del progetto". Queste considerazioni vengono pubblicate all'interno della rivista da lui fondata, "Spazio" dove, in particolare nell'ultimo numero, pubblica il celebre saggio intitolato "Strutture e sequenze di spazi" in cui riaffronta, dopo una trentina di anni, il tema di Villa Adriana. Nel saggio Moretti fa emergere un nuovo punto di vista, in cui individua la Villa come un insieme di spazi sequenziali, che definiscono la qualità dell'architettura attraverso il rapporto che questi instaurano con l'osservatore:

"La forma geometrica, semplice e complessa che sia; la dimensione, intesa come quantità di volume assoluto; la densità, in dipendenza della quantità e distribuzione della luce che li permea; la pressione o carica energetica, secondo la prossimità più o meno incombente delle masse costruttive lineari, delle energie ideali che da esse sprigionano" [Strutture e sequenze di spazi, Luigi Moretti]

Si riferisce alla sequenza di spazi che si genera tra il muro del Pecile, la Sala dei Filosofi e il Teatro Marittimo, dei quali realizza un modello pieno, come a simulare la percezione di un osservatore dall'esterno che coglie, anche a livello comportamentale e psicologico, la sequenza degli spazi.

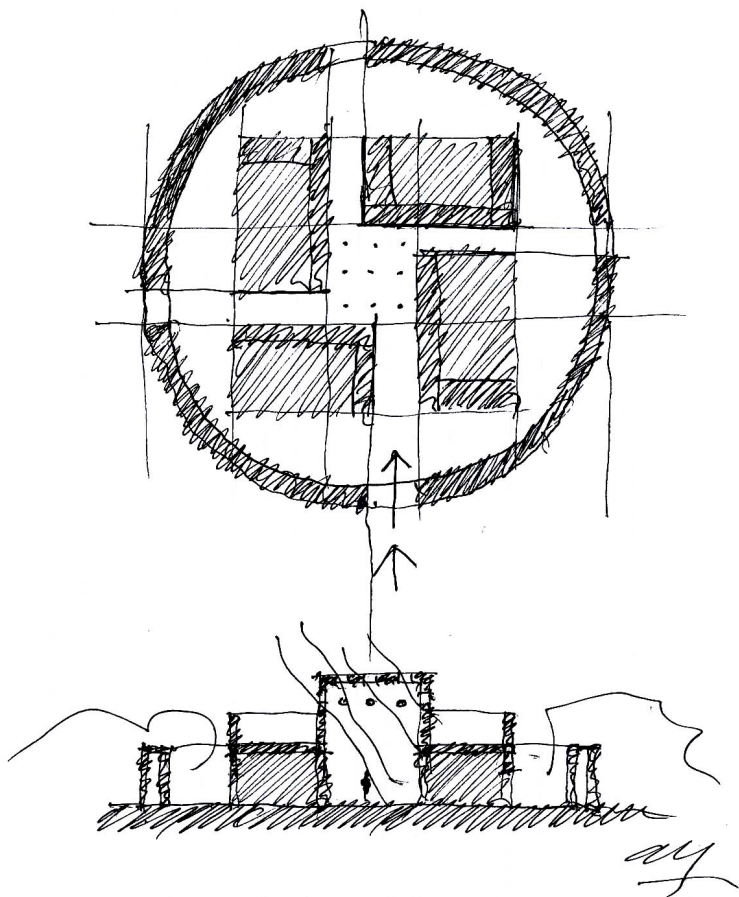
Su ispirazione postmoderna, la storia torna a far parte degli ambiti di ricerca architettonica. In particolare, usciti dalle ideologie degli anni settanta, si inizia a pensare a nuove concezioni della dimensione privata dell'abitare. Oltre a confermare l'importanza del concetto di *villa-idea*, il postmoderno si occupa di analizzare

Strutture e sequenze di spazi,
Luigi Moretti, "Spazio" n. 7,
1952-1953



48 *Luigi Moretti 1953, Strutture e sequenze di spazi. Spazio n°7, Villa Adriana analisi spaziale*

anche il pensiero di *villa-icona*, confermandone il successo dapprima avviato. L'elemento iconico per antonomasia, che ha portato a numerosi ragionamenti da parte di grandi architetti contemporanei come Tadao Ando, James Stirling e Alberto Campo Baeza, è stato sicuramente il Teatro Marittimo. In particolare, un progetto che deve la genesi a questa icona è sicuramente l'Asilo Benetton di A. Campo Baeza. La grande attenzione volta verso questo elemento da parte di numerosi architetti del Novecento è sicuramente dovuta al forte interesse, da parte di questi, di rompere la tradizionale composizione ortogonale, a favore di forme meno rigide e sinuose.



*Ardo Nido a Pozzano
masso 2002*

*Alberto Campo Baeza 2009, Cen-
tro Diurno per Benetton, Schizzo
compositivo*

4.2 – L'impianto

L'impianto generale della Villa viene descritto da numerosissimi autori. In questo caso, l'analisi verte sulle descrizioni di due insegnanti americani, William L. MacDonald e John A. Pinto, i quali, nella loro opera, descrivono la Villa concentrandosi sulla pianta, da loro definita come un "disordine apparente". Questa idea è suggerita dalla disposizione volumetrica inusuale, fuori dal comune, dovuta, secondo loro, a principi percettivi e all'orografia del suolo.

"L'impressione di disordine dunque nasce da molteplici fattori: le contrapposizioni inattese, le strutture apparentemente isolate, il contrasto con la pianta quadrata della villa più antica, l'impulso a realizzare un'architettura originale" [Hadrian's Villa and Its Legacy, W. L. MacDonald, J. A. Pinto.]

Inoltre, la presenza di elementi classici all'interno del complesso, come ad esempio il Tempio Ionico, le Grandi Terme e gli edifici di servizio, fa sì che si pensi a una forte incoerenza architettonica. Appare dunque come una grande villa frammentata, le cui funzioni vengono separate tra loro. La percezione d'insieme è garantita solo quando, dopo un'osservazione della pianta, se ne visitano i possedimenti.

Il secondo testo preso in considerazione, scritto da Massimiliano Falsatta nel 2000, dal titolo "*Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica.*" In questa pubblicazione viene esaminato un nuovo tema, ovvero quello del "*basis villae*". L'attenzione viene infatti posta sulla capacità della villa di radicarsi al suo suolo, ma allo stesso tempo la sua capacità di mostrarsi. Questo aspetto risulta fondamentale nelle analisi della Villa, in quanto questa, a differenza delle rappresentazioni dei *pensionnaires* francesi, viene quasi sempre rappresentata dall'alto, dalla pianta. Da qui, si può riflettere sui sistemi di terrazze e basamenti presenti sul perimetro scosceso ad est, nord e ovest. A tal proposito, si è rivelata fortemente necessaria la costruzione di un modello tridimensionale che avva-



Charles-Louis Boussois, Plan de situation, Villa Adriana, 1913

*Italo Gismondi, 1950 ca., Modello
ricostruttivo di Villa Adriana*

52



lorasse e definisse ancor di più questi caratteri della Villa, e da cui si capisse il rapporto tra scavo e riporto, al fine di comprendere le diverse trasformazioni che la Villa ha subito nel tempo e da capire i principi che hanno regolato la composizione della stessa. Tra queste, sono importanti le sostruzioni del Pretorio e quelle del Pecile, quelle dell'Accademia e il muro delle fontane sull'Altura.

Villa Adriana si sviluppa su un terreno apparentemente pianeggiante, ma che presenta in realtà vari dislivelli, che dal Pecile, a 88 m s.l.m., giunge fino all'Altura, tra i 115 e 120 m s.l.m., caratterizzata da un altopiano coltivato. Questo dislivello è sviluppato in circa 900 m in linea d'aria. Questa caratterizzazione definisce un suolo molto plastico con il quale la Villa è costretta a rapportarsi, e questa conformazione attuale possiamo affermare che sia dovuta da un lato dalla vera e propria orografia del territorio, dall'altro anche dovuto alle trasformazioni che il terreno ha subito durante la costruzione della Villa.

Continuando ad osservare l'impianto della Villa, si notano rimandi a dei quartieri della realtà periferica di Roma, i quali, pur avendo un assetto pressoché individuale, si connettono tra di loro in alcuni punti cardine. Un pò come per la Villa, non sono presenti veri e propri tessuti stradali che definiscano i percorsi interni (solo sotterranei o esterni), bensì questi vengono considerati dei collegamenti di tipo "labirintico", da interno a interno, simile all'impianto dei Fori Imperiali.

1. Il primo quartiere si localizza a nord-est, caratterizzato dalla presenza della *Domus*, dal *Cortile delle Biblioteche*, dagli *Hospitalia*, dalle *Terrazze delle Fontane*, dal *Triclinio Imperiale*, dal *Padiglione di Tempe* e dalla *Piazza d'Oro*;

2. Il secondo, nel cuore della Villa, presenta il *Pala-*

*Italo Gismondi, 1950 ca., Modello
ricostruttivo di Villa Adriana*



tium, il *Ninfeo Stadio* e l'*Edificio delle Tre Esedre*, ma anche il *Pecile* e la *Sala dei Filosofi*. Tra questo e il primo quartiere, si posizionano il *Teatro Marittimo* e le *Terme con Eliocaminus*.

3. Il terzo parte invece dal *Pecile*, fino a raggiungere l'*Altura*, e comprende le *Piccole e Grandi Terme*, il *Grande Vestibolo*, il *Canopo* e l'*Antinoeion*. Questo quartiere è nominato come "*Accademia*".

Italo Gismondi, 1950 ca., Modello ricostruttivo di Villa Adriana





56

*Agostino Penna 1827-1846,
Viaggio pittorico della Villa
Adriana, Prospetto del quartiere
de' pretoriani*



*Agostino Penna 1827-1846,
Viaggio pittorico della Villa
Adriana, Torre circolare annessa
al quartiere*

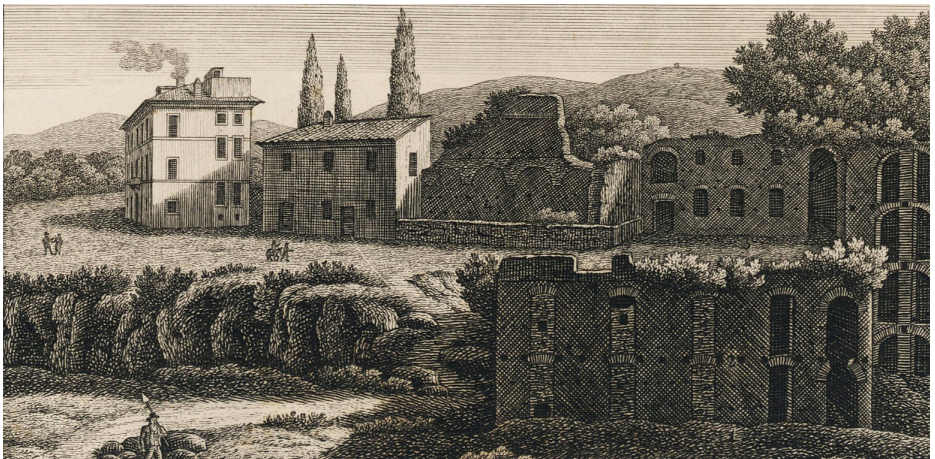
Come già detto, la composizione orografica dell'area all'interno della quale si inserisce Villa Adriana presenta numerosi dislivelli che hanno portato alla definizione di grandi opere di sostruzione per far sì che l'intero sistema si tenesse in piedi. A tal proposito, le Cento Camerelle nascono per superare il dislivello con la valle che si trova al di sotto, e costituisce l'elemento di sostruzione che ha permesso la realizzazione della spianata del Pecile. Come spesso succede all'interno della Villa, la sostruzione è composta da elementi accostati, allineati su piani sovrapposti fino a un massimo di quattro.

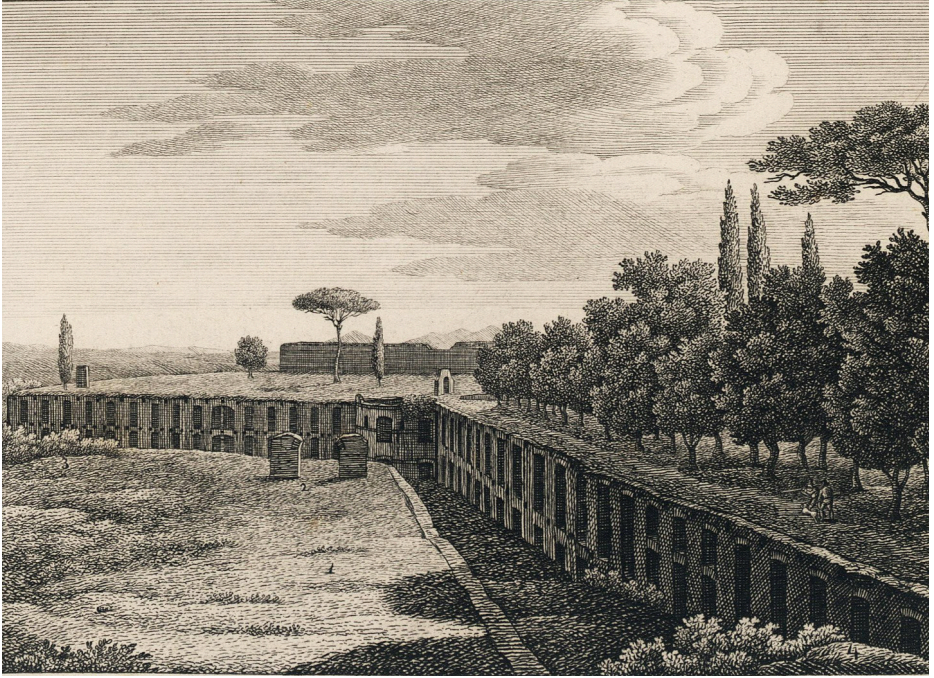
L'interno delle Cento Camerelle, che presentava pavimenti in legno e stanze di uguale dimensione, era accessibile attraverso una rampa a ballatoio posta all'esterno, anch'essa in legno. Dalla ricerca dei materiali, e dalla presenza di una strada di costeggiamento basolata, ha portato alla luce l'ipotesi che le stanze interne fossero appartenute al personale di servizio della Villa.

Per altre caratteristiche, come i soffitti ribassati e il facile accesso carrabile, si pensa, invece, che le stanze fossero destinate allo stoccaggio delle merci e dei prodotti utili alla gestione della Villa.

4.3 – *Le Cento Camerelle e il Vestibolo*

*Agostino Penna 1827-1846,
Viaggio pittorico della Villa
Adriana, Abitazioni degli ufficiali
delle guardie*





58





*In alto a sinistra: Agostino Penna
1827-1846, Viaggio pittorico
della Villa Adriana, Esterno del
quartiere*

*Vista attuale del Grande Vestibolo,
Villa Adriana, Tivoli*

59

*Vista attuale delle Cento Camere,
Villa Adriana, Tivoli*

Di recente, a fianco della strada basolata che si affianca alle Cento Camerelle, è stata rinvenuta una nuova strada, sempre basolata ma posta a un livello superiore, che permette di raggiungere l'ingresso del Vestibolo. Dopo questa scoperta, sono state fatte nuove considerazioni sul tema dell'ingresso alla Villa, perchè infatti, il rinvenimento di questa nuova strada, che conduce al Vestibolo con la sua ampia scalinata, sembra far pensare a uno degli ingressi monumentali della Villa: si tratta di un percorso a senso unico, che attraversa le Cento Camerelle e che mediante un muro, permette di nascondere alla vista gli ambienti di servizio giungendo direttamente alla frequentazione Imperiale.

Il Vestibolo in sè, era costituito da vari ambienti comprendenti giardini di passaggio tra il Pecile e il Canopo ed era direttamente collegato con le Piccole e Grandi Terme.

<http://www.villaadriana.beniculturali.it/index.php?it/129/cento-camerelle>

Vista attuale delle Cento Camerelle e del Grande Vestibolo, Villa Adriana, Tivoli



A livello compositivo, Villa Adriana rappresenta un elemento singolare, con una composizione che si incontra raramente nella progettazione antica, legata ad una pianificazione su matrice ortogonale, costituendo un esempio di composizione polare riscontrabile in poche altre realtà del mondo greco-romani.

Il vero enigma teorico riferito all'impianto della Villa è se esso è un'operazione completamente originale o se si possono individuare modelli di riferimento elaborati dagli architetti di Adriano. Questo stile compositivo si può dire essere ripreso anche nell'*Acropoli di Pergamo*, nell'*Acropoli di Atene* e nel *Tempio di Iside*.

La ricerca del "*Tractatus*" ha come obiettivo principale quello di illustrare la vera forma di Villa Adriana, definendo con ciò una definizione dei rapporti tra gli elementi della composizione e tra questi e il tutto a noi noto, dalla quale non si possa giungere a interpretazioni, ma solo la definizione di una consapevolezza.

4.4 – La genesi compositiva

Dettaglio del Teatro Marittimo, Villa Adriana, Tivoli (Fotografia di Leonardo Riccobello)





*Dettaglio della cupola delle Grandi Terme, Villa Adriana, Tivoli
(Fotografia di Leonardo Riccobello)*

Un altro motivo che ha condotto alla ricerca, è stato quello di colmare l'incertezza dell'ultimo quindicennio, generata dall'intensificarsi degli studi di tipo archeologico sulla Villa, trascurando, tuttavia, l'analisi compositiva, ma anche dalla rinuncia della cultura architettonica rispetto al tema che, prima ancora di essere materia archeologica, è un caso specifico e proprio dell'architettura.

Così come in architettura, la ricerca della forma è un atto fondativo che rappresenta il suo "perché" e il suo "come", anche per l'archeologia, la ricerca di una traccia può portare a comprendere lo stesso atto fondativo che l'ha generata, risalendo, dunque, alla vera forma.

"Archeologia e ricerca della vera forma si trovano così unite nella loro antinomia, cioè nel loro conflitto tra metaprogetto e documento, in questo senso però esibiscono anche una referenzialità comune nell'anima della sostanza architettonica." [L'adrianologia e le ragioni del Tractatus, P. F. Caliari]

Il Tractatus vuole prendere le distanze da tutte le teorie precedenti sulla forma di Villa Adriana, e intende mostrare come questa sia invisibile ad occhio nudo, e non percepibile attraverso carte e modelli. Si può percepire solo dopo una intensa analisi di tutti i segni che definiscono un rapporto diretto tra gli elementi che la compongono. Essa è, dunque, un sistema gerarchico di "proposizioni principali", che tengono insieme diverse "subordinate" di tipo complesso, per un dialogo a più voci.

Si tratta, infatti, di un sistema architettonico compositivo unitario, a partire dalle cui polarità vengono generati elementi dipendenti in termini di gerarchia, posizione, orientamento e a livello spaziale. Questo tipo di schema è interamente applicabile all'interno della Villa, sia partendo dagli elementi centrali, che da quelli periferici.

In conclusione, questa teoria dimostra come la com-

L'adrianologia e le ragioni del Tractatus, P. F. Caliari, op. cit., pag. 7-10



posizione di Villa Adriana sia completamente definita e controllata da poli, assi e tracciati, definendo un sistema sintattico.

Guardando le esemplificazioni scritte e grafiche della teoria , ci si rende conto di come tutti gli elementi siano coerenti ad essa, e che questa abbia , di conseguenza, definito il disegno geometrico rigoroso con legami tra le parti mai casuali.

La sequenza gerarchica tra gli elementi nel progetto, sembra quasi essere una metafora del mondo romano in età adrianea, dove lo stesso schema gerarchico lo ritroviamo nella gestione della complessa macchina politica, riflessione che viene presa in considerazione sapendo che la Villa non fosse solo un luogo di *otium*, ma anche una sede di valore istituzionale, come rappresentanza dell'Impero.



*Vista della piscina del Pecile,
Villa Adriana, Tivoli (Fotografia
di Camilla Moles)*

All'inizio della realizzazione della Villa, risalente all'incirca al 118 a. C., corrisponde a un evento di grande importanza che riguarda l'atto fondativo, intendendo sia quali valori la residenza imperiale dovesse rappresentare, ma anche che tipo di modello compositivo dovesse seguire la composizione, se attenersi alla tipologia dell'antichità classica; questi dubbi hanno definito una crisi il sistema a griglia ortogonale come strumento di controllo sintattico generale. Questa crisi può essere definita non casuale e ideologica, dettata da una diversa modalità di regolazione dei rapporti tra gli elementi della composizione, con la definizione di un nuovo principio ordinatore: quello di tipo "polare" che attraverso una serie di "mosse" compositivo di tipo geometrico-radiali, compongono l'intero sistema *policentrico, radiale-ipotattico*.

Procediamo ad elencare l'insieme di "mosse" che hanno portato alla definizione completa di Villa Adriana:

1 La prima azione definisce una prima organizzazione ipotattica di 4 radialità assiali:

- la prima definisce un tracciato rettilineo, ad ora poco visibile, che definisce una promenade all'altezza della Valle di Tempe e definisce il confine ad est della Villa;

- la seconda determina l'asse di simmetria di quella che sarà successivamente la Piazza d'Oro, disorientandola rispetto a quelle che saranno poi le giaciture ortogonali della Domus Repubblicana, della quale si è pensato a lungo fosse parte;

- la terza individua l'asse con la Caserma dei Vigili, ad ovest della Domus Repubblicana;

- la quarta e ultima, determina l'asse con il Teatro Marittimo e, in parallelo, definisce la linea su cui si appoggiano le Terme con Eliocamino e la Biblioteca Greca.

Il risultato finale è quindi quello di una serie di elementi architettonici che circondano la Domus Repubblicana, ponendosi quasi in una posizione di "controllo".



*Prima azione: l'atto fondativo della
composizione di Villa Adriana,
(Elaborato di Leonardo Riccobello)*

2 La seconda azione è definita dallo spostamento del centro di orientamento dal Tempio di Venere Cnidia.

Il nuovo centro, collocato sull'asse di simmetria della Piazza d'Oro, è definito dalla sala quadrilobata costituita da un maestoso ninfeo con dodici fontane. Da questo centro si stabilizzano, in maniera radiale, tutti gli elementi che compongono la Villa tra i due Teatri a nord e a sud.

La prima risposta a questo compito è la messa in ipotassi della Domus Repubblicana, irradiando dal centro della sala quadrilobata l'asse di simmetria che la percorre lungo tutta la sua profondità, fino a concludersi nel centro del piccolo ninfeo all'interno del cortile delle biblioteche. ora, la sala quadrilobata inizia a definire un tracciato a forma di pendolo.

Il risultato principale della seconda azione consiste nella definizione del sistema che include la crociera del Palatium e del Pecile, ortogonali tra loro.

Il punto di generazione corrisponde alla sala quadrilobata della Piazza d'Oro, che diventa asse di simmetria della crociera del Palatium e dell'Edificio con tre Esedre, fino al centro dell'ultima di queste, quella occidentale.

Congiungendo i due vertici dell'asse con il centro del Tempio di Venere Cnidia, si ottiene una perfetta trilaterazione con un'inclinazione di 90° in concomitanza con la terza esedra.



Seconda azione: spostamento del centro ipotattico principale dal Tempio di Venere Cnidia alla Piazza d'oro, (Elaborato di Leonardo Riccobello)

- 3 Con la terza azione si viene ad inserire il secondo grande sistema di edifici, dalle Piccole e Grandi Terme, al Grande Vestibolo, all'Antinoeion e parte delle Cento Camerelle, e infine al cannocchiale del Canopo.

L'asse generativo del Pretorio parte dal centro della sala quadrilobata della Piazza d'Oro, fino alla Sudatio circolare delle Grandi Terme, disponendo poi gli edifici sopra citati sull'asse del Canopo in maniera ortogonale.

Anche in questa fase, unendo i centri della sala quadrilobata, della Sudatio e della terza esedra, si genera un triangolo rettangolo, con i 90° posti in corrispondenza della Sudatio circolare.

A partire da questa fase, il tracciato dell'apparato centrale della Villa può dirsi completo, avendo dato gli input per lo straordinario terminale scenografico del Canopo.



*Terza azione: introduzione
dell'asse di simmetria delle Grandi
Terme, (Elaborato di Leonardo
Riccobello)*

- 4 La quarta azione porta con sè il blocco dell'Accademia, movimentando i tracciati dal centro della Villa ai margini periferici a sud-est.

Quest'ultima fase corrisponde alla definizione di una sorta di "tessuto di ponte", ottenuto determinando un asse generativo a carattere policentrico, che porta con sè tre centri, definendone l'orientamento e la dimensione.

I tre centri definiti corrispondono alla sala quadrilobata, alla Tholos del Parco e al cosiddetto Tempio di Apollo.

Sicuramente, questa rappresenta l'azione meno determinante rispetto alle precedenti, ma insieme alle altre, definiscono la premessa per la definizione della quinta azione, definita da una grande modellazione plastica del suolo.



*Quarta azione: introduzione
dell'asse policentrico centrato sul
Tempio di Apollo, (Elaborato di
Leonardo Riccobello)*

- 5 La quinta e ultima azione, a differenza della quarta di carattere più marginale, introduce elementi di grandissima importanza del quadro d'insieme della Villa, intervenendo da un lato sulla conclusione geometrica, e dall'altro sull'ampliamento dell'architettura del paesaggio.

Vengono definiti gli estremi dell'intera composizione, caratterizzati da due teatri: il Teatro Greco a sud e l'Odeion a nord. Il primo è collocato sul prolungamento dell'asse della Piazza d'Orso-Tempio di Venere Cnidia; il secondo generato da un punto più strategico, da cui si diramano altre due assialità radiali: il primo ad ovest definisce la forma e l'orientamento della grande terrazza dell'Accademia, terminando nel centro della Tholos di Roccabruna; il secondo è definito dal tracciato sul quale viene realizzata la piana dell'Altura, delimitato a sud dal Muro delle Fontane e a nord dalla testata del Pretorio.

La terrazza dell'Altura e quella dell'Accademia, sono il risultato di due grandi opere di sistemazione dell'orografia del territorio, oltre che rappresentare la vera e propria conclusione dell'atto compositivo.



Quinta azione: introduzione dei due teatri periferici come testate compositive e delle due grandi terrazze dell'Accademia e dell'Altura, (Elaborato di Leonardo Riccobello)

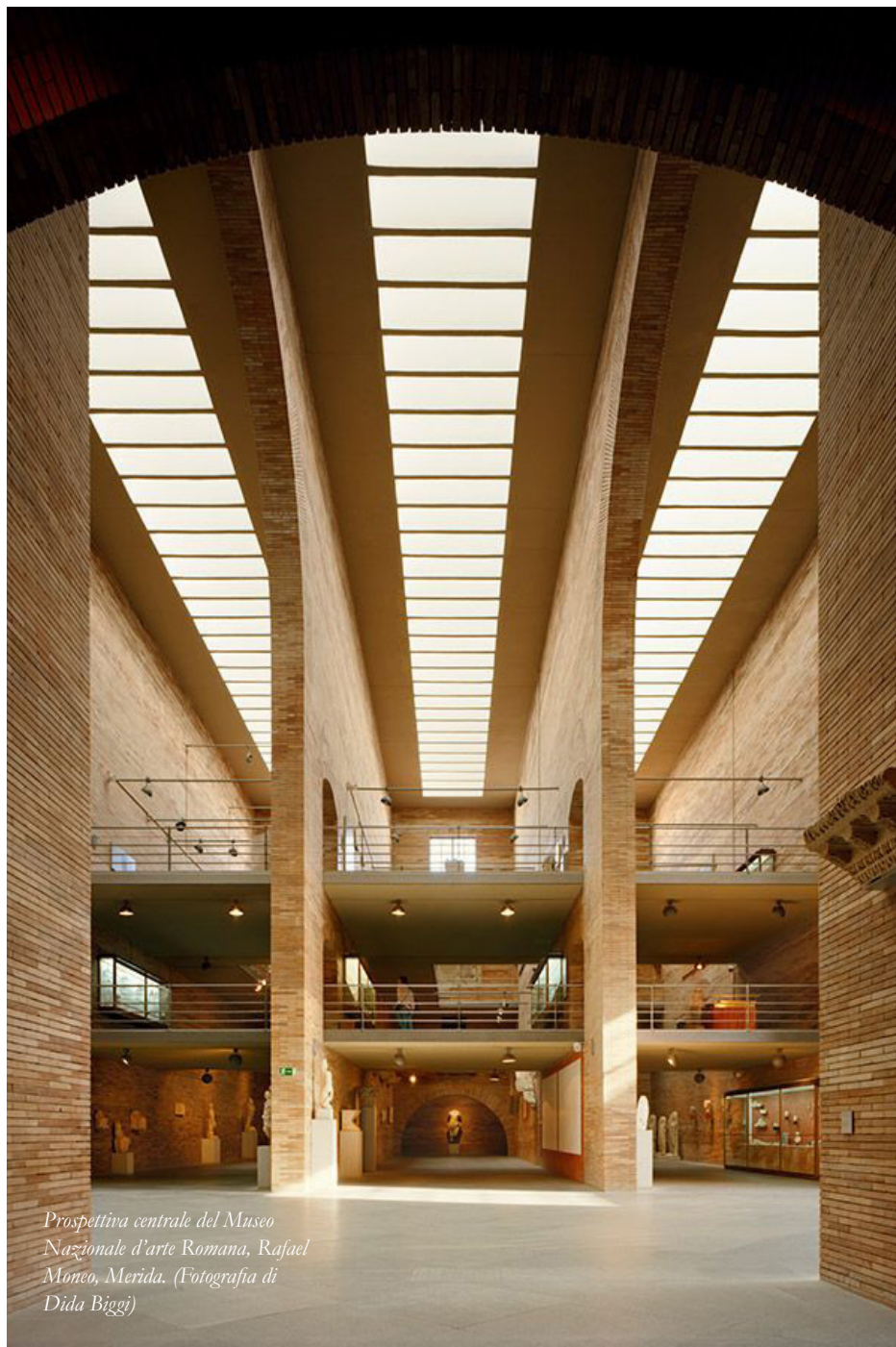


5

CASI STUDIO, TRA ARCHITETTURA E ARCHEOLOGIA

*Prospettiva centrale del Museo
Nazionale d'arte Romana, Rafael
Moneo, Merida. (Fotografia di
Dida Biggi)*

*Prospettiva centrale del Museo
Nazionale d'arte Romana, Rafael
Monzo, Merida. (Fotografia di
Dida Biggi)*



5.1 – Museo Nazionale d'Arte Romana, Rafael Moneo, Merida, 1986

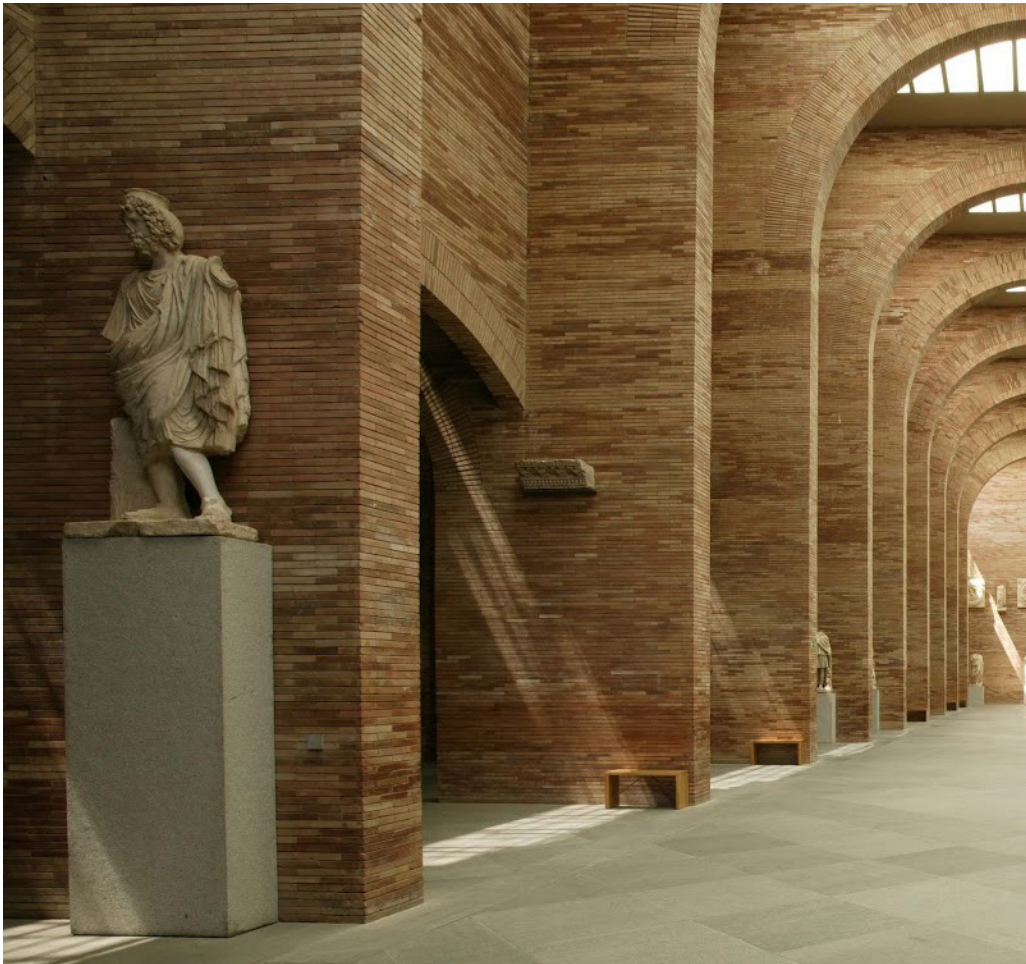
Il Museo Nazionale d'Arte Romana di Mérida è stato inaugurato il 19 settembre del 1986, ad opera dell'architetto Rafael Moneo. È un centro di ricerca e divulgazione della cultura romana che, oltre ad ospitare i reperti archeologici dell'antica città romana *Augusta Emerita*, è luogo di congressi, convegni, corsi, e tante altre attività di importanza nazionale ed internazionale.

Si tratta di uno degli edifici del patrimonio mondiale di Unesco nell'ambito del sito archeologico di Mérida.

L'edificio, progettato da Moneo nell'autunno del 1979, e costruito tra il 1980 e il 1986, riscosse rapidamente riconoscimenti internazionali, non solo come uno dei primi capolavori dell'architetto navarrese, e il primo dei suoi conosciuti e apprezzati all'estero, ma anche come opera che segnò l'inizio di un periodo fecondo di produzione architettonica spagnola, che ha catturato l'attenzione di architetti e critici di tutto il mondo. L'obiettivo principale dell'architetto in questo progetto era che il museo avesse il carattere e la presenza di un edificio romano. Tutta l'architettura è fortemente legata, nella sua materialità, al contenuto che espone e alla cultura a cui fa riferimento. Sebbene in una prima visione del museo questo possa sembrare un obiettivo semplice, tuttavia, al di là di questa apparente semplicità dello schema costruttivo, c'è una concezione architettonica complessa, ricca di associazioni storiche e con sottili articolazioni spaziali. Il complesso è costituito da due volumi collegati da un ponte, con un interno fatto di archi, diaframmi e illuminazione centrale.

Più nel dettaglio, l'edificio presenta un involucro massiccio, definito da un grande muro portante in calcestruzzo, rivestito in mattoni, proprio per dare l'idea della matericità propria dell'architettura romana, andando a definire questo elemento come la maggiore caratterizzazione del museo.

Rafael Moneo: il Museo d'Arte Romana di Merida, F. Dal Co, Elects, Milano 1991



Prospettiva centrale del Museo Nazionale d'arte Romana, Rafael Moneo, Merida. (Fotografia di Dida Biggi)



La solitudine degli edifici,
R. Moneo, vol. 1, Alemandi,
Torino 2004

Il sistema presenta un insieme di muri paralleli, percorribili attraverso dei grandi archi che donano al visitatore la vista di una suggestiva prospettiva centrale, che culmina nella navata centrale, luogo principale dell'esposizione. Le opere, disposte su piedistalli individuali, vengono messe in risalto grazie al forte contrasto materico che si crea tra la parete di sfondo in mattoni e le opere stesse in marmo bianco.

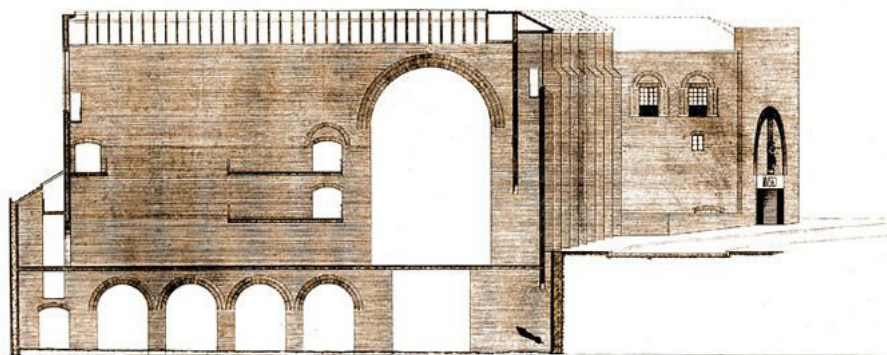
La copertura, intervallata dai grandi muri ad arco, presenta dei grandi lucernari che conferiscono una luce diffusa zenitale, omogenea in tutto lo spazio. In questo modo, viene messo in risalto il carattere di "recinto", tipico dell'architettura romana.

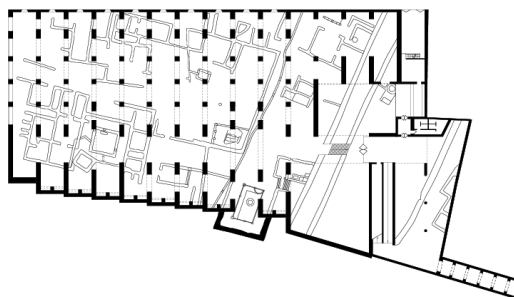
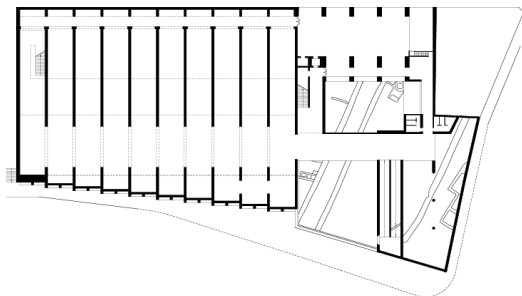
Il livello più basso, contenente le rovine, è pensato come un open space, dove i muri vengono bucati da archi, e vi è un interessante rimando alla cultura romana nel contrasto tra le rovine antiche e la nuova architettura.

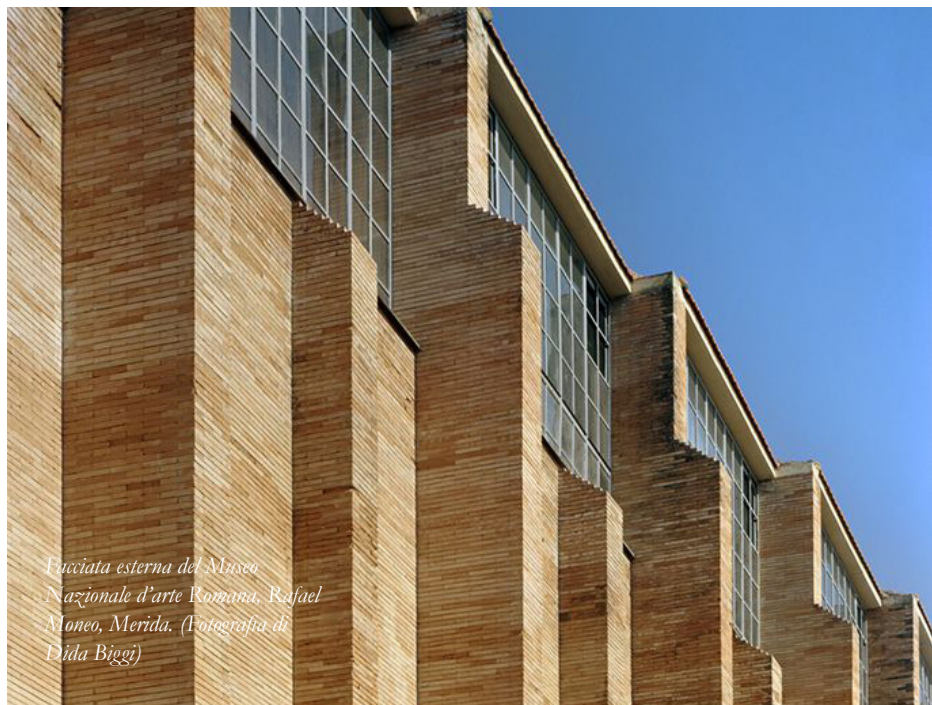
Fu dedicata da Moneo alla memoria del padre, scomparso durante i lavori.

82

*Sezione di progetto del Museo
Nazionale d'arte Romana, Rafael
Moneo, Merida.*







Facciata esterna del Museo Nazionale d'arte Romana, Rafael Moneo, Merida. (Fotografia di Dida Biggi)

84



Vista del basamento con le rovine romane del Museo Nazionale d'arte Romana, Rafael Moneo, Merida. (Fotografia di Dida Biggi)



Vista dell'interno del Museo Nazionale d'arte Romana, Rafael Moheo, Merida. (Fotografia di Dida Biggi)



*Vista a volo d'uccello del museo
Madinat Al-Zabra, Nieto
Sobejano, Córdoba. (Fotografia di
Fernando Alda)*

5.2 – Museo Madinat Al-Zabra, Nieto Sobejano, Córdoba, 1999-2009

L'immagine romantica delle rovine, così spesso rifiutata per essere nostalgica e anacronistica, è comunque in grado di trasmettere non solo il potere evocativo degli edifici del passato ma anche la forza distruttiva del tempo e della natura. In questa costruzione, forse risiede il fascino che i resti archeologici possiedono non solo come promemoria degli edifici scomparsi, ma anche come stimoli per la ricostruzione mentale di altre architetture future.

I resti dell'antica città ispano-musulmana suggeriscono un dialogo con chi, mille anni prima, l'aveva concepita e costruita, oltre che con il paziente lavoro degli archeologi e con il paesaggio agrario circostante.

In una distesa di terra così vasta, ancora in attesa di essere scavata, Nieto Sobejano ha deciso di agire come un archeologo: non costruendo una nuova struttura, ma dissotterrandola sottoterra, come se il passare del tempo l'avesse nascosta fino ad ora.

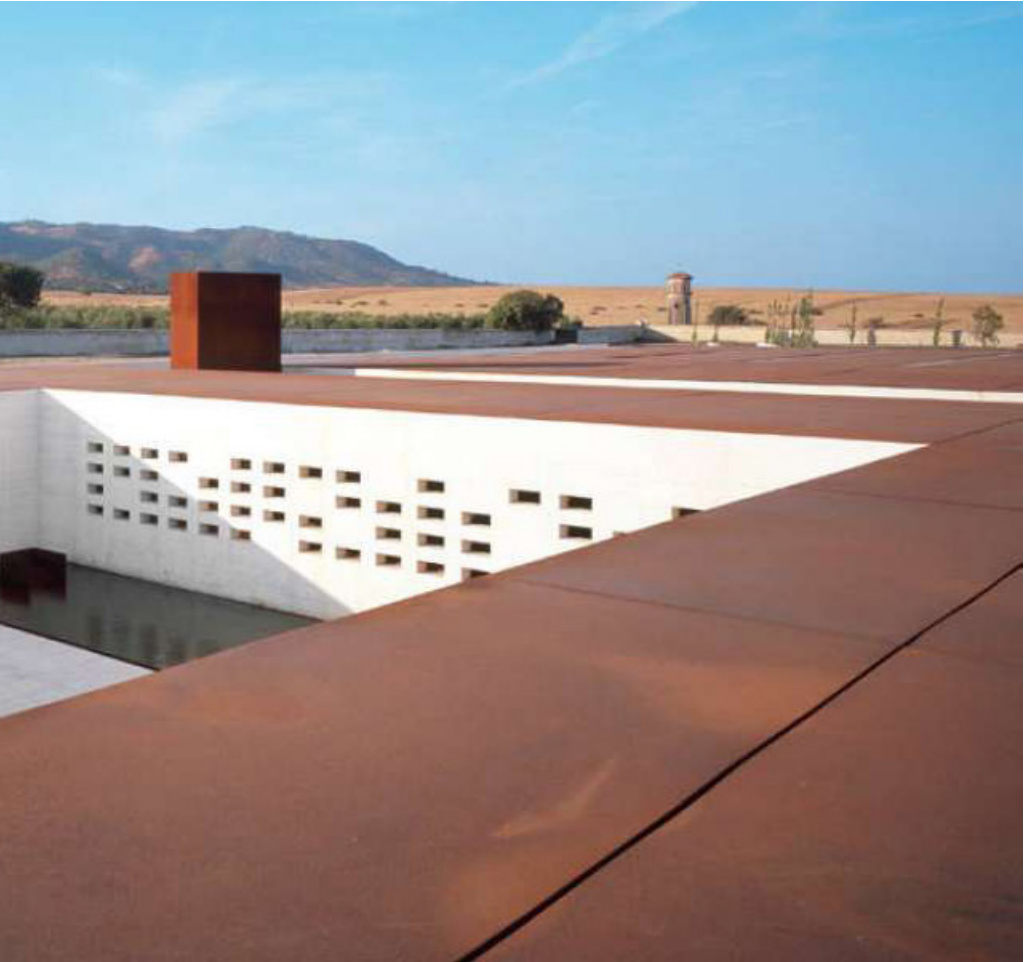
“Abbiamo stabilito una griglia ortogonale bidimensionale, un punto di origine e un'altezza di riferimento. Abbiamo contrassegnato le scatole rettangolari da cui deve partire lo scavo del terreno ed eliminato la serie di strati in strati di spessore standard. Questo paziente compito ha prodotto risultati speranzosi, rivelando la pianta di un edificio le cui pareti sono state utilizzate per configurare il museo, l'auditorium, i laboratori e lo spazio di archiviazione. Abbiamo quindi definito i muri, innalzato un primo livello e rivestito. Dopo aver scoperto i pavimenti di vecchi cortili e corridoi, li abbiamo ristrutturati e trasformati in elementi chiave del nuovo progetto. Infine, abbiamo delimitato il contesto del nostro intervento, realizzando un recinto perimetrale: un recinto che proteggerà i resti ritrovati”. [Comunicato di Concorso, Nieto Sobejano]

Il progetto svela così la planimetria di un museo sotterraneo, che articola le sue sale attorno a una sequenza di pieni e vuoti, aree coperte e cortili che guidano i visitatori nel loro percorso. Dall'atrio

<http://www.nietosobejano.com/project>

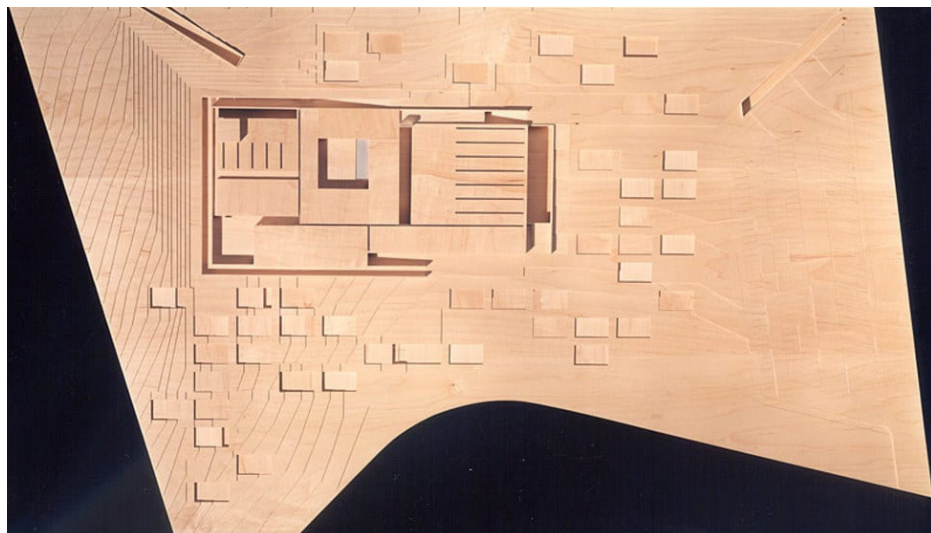


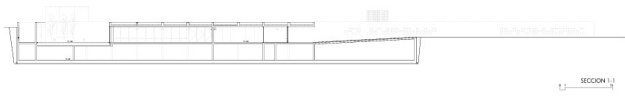
*Vista della corte interna del
museo Madinat Al-Zabra, Nieto
Sobejano, Cordoba. (Fotografia di
Fernando Alda)*



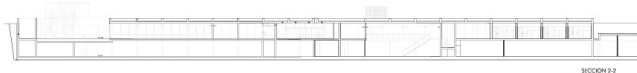
Maquette del museo Madinat Al-Zabra, Nieto Sobejano, Cordoba, Estudio Nieto Sobejano, Juan de Dios Hernandez e Jesus Rey

principale si accede ad un ampio cortile a pianta quadrata che, come un chiostro, organizza attorno ad esso i principali spazi pubblici: sala riunioni, caffetteria, negozio, biblioteca e sale espositive. Un cortile profondo e allungato articola le aree ad uso privato: amministrazione, laboratori di conservazione e zone di ricerca. Un ultimo cortile è l'ampliamento delle aree espositive del museo verso l'esterno. I magazzini, concepiti come ampi lucernari, si fondono con gli spazi pubblici ed espositivi. La concezione del progetto consente un ulteriore ampliamento, rendendo possibile l'aggiunta di padiglioni come se fossero nuovi scavi. Il nuovo museo stabilisce quasi impercettibilmente un dialogo permanente con l'architettura e il paesaggio della vecchia medina araba. La pianta a doppia piazza del museo è omotetica a quella della città; i giardini evocano la geometria abbandonata di uno scavo; e i muri di cemento e tetti in acciaio cor-ten riflettono i colori bianco e rosso delle pareti stuccate della città califfale. Luce, ombra, consistenza e materia evocano la palpabile ricchezza delle rovine archeologiche. Il Museo Madinat al-Zahra emerge silenziosamente nel paesaggio, come se fosse stato scoperto sottoterra.

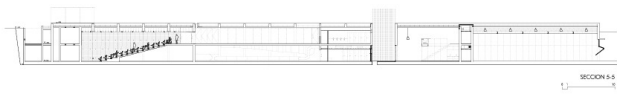




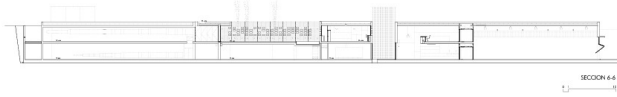
SECTION 1-1



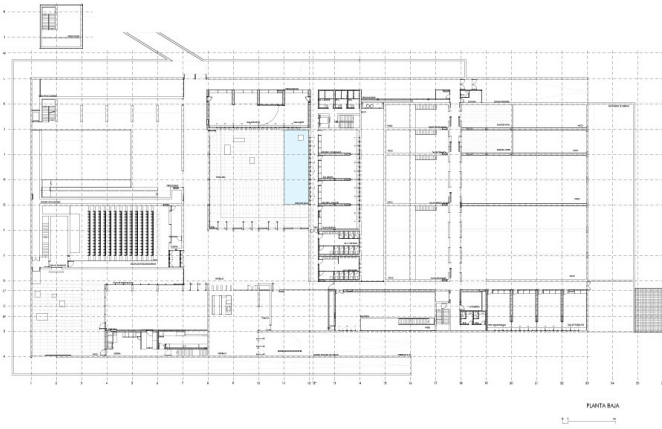
SECTION 2-2



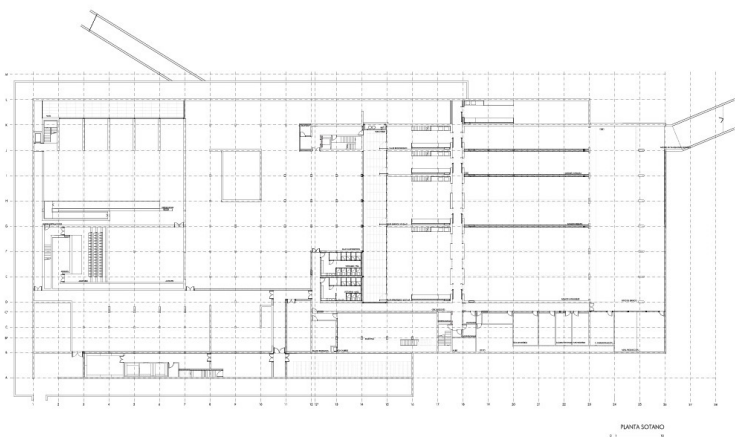
SECTION 5-5



SECTION 6-6



PIANTA BUA



PIANTA SOTANO

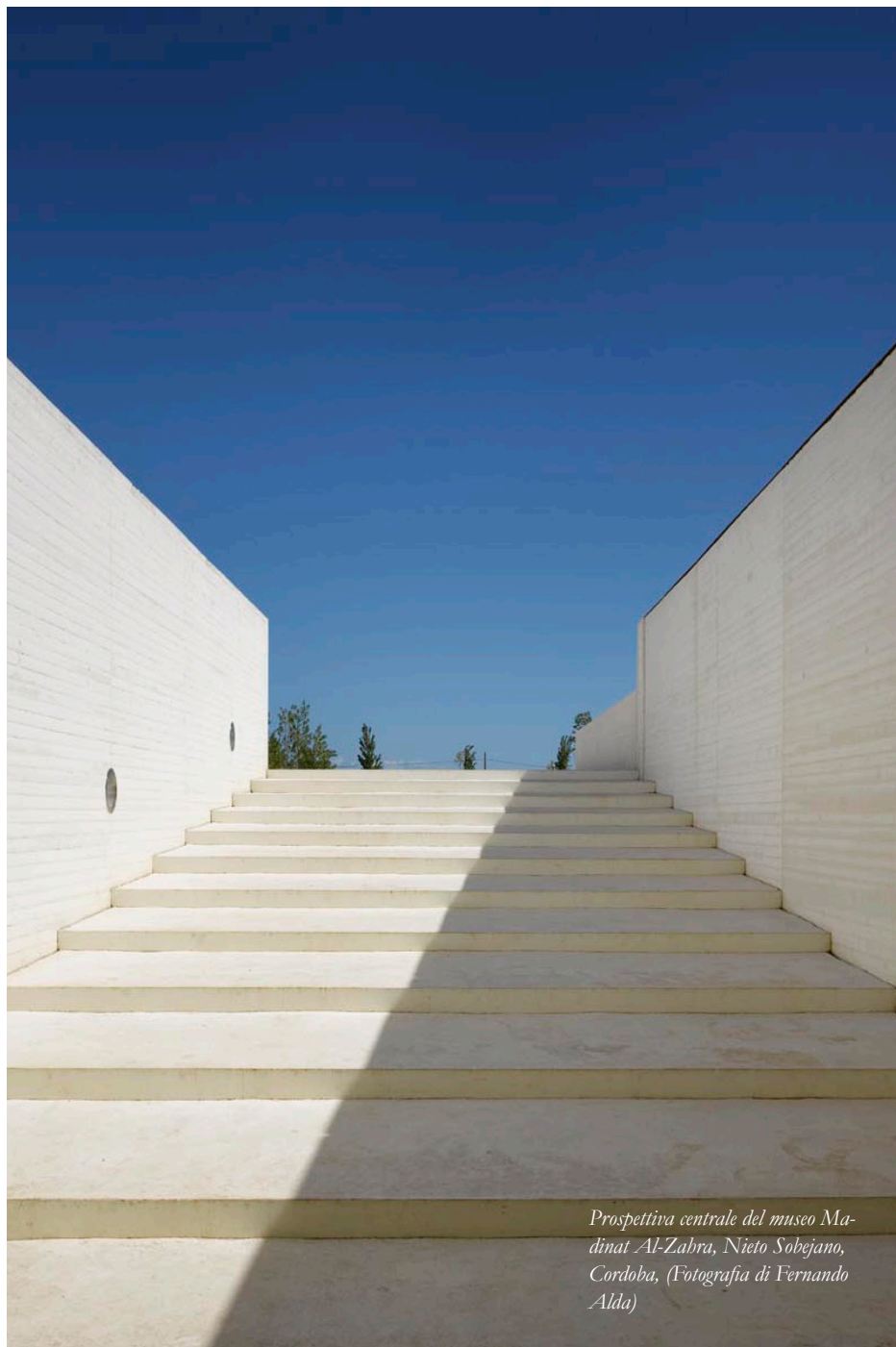


Esterno del museo Madinat Al-Zabra, Nieto Sobejano, Cordoba, (Fotografia di Fernando Alda)

92



Ingresso dalla corte interna del museo Madinat Al-Zabra, Nieto Sobejano, Cordoba, (Fotografia di Fernando Alda)



Prospettiva centrale del museo Madinat Al-Zabra, Nieto Sobejano, Cordoba, (Fotografia di Fernando Alda)



*Scale dell'atrio del Neues Museum,
David Chipperfield, Berlino, (Foto-
grafia di Rory Gardiner)*

Il Neues Museum sull'Isola dei Musei di Berlino è stato progettato da Friedrich August Stüler e costruito tra il 1841 e il 1859. I grandi bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale hanno lasciato l'edificio in rovina, con intere sezioni completamente mancanti e altre gravemente danneggiate. Pochi tentativi di riparazione furono effettuati nel dopoguerra e la struttura fu lasciata esposta alla natura. Nel 1997, David Chipperfield Architects ha vinto il concorso internazionale per la ricostruzione del Neues Museum in collaborazione con Julian Harrap.

5.3 – Neues Museum, David Chipperfield, Isola dei Musei, Berlino, 2009

L'obiettivo principale del progetto era quello di completare nuovamente il volume originale e completare e restaurare le parti rimaste dopo la distruzione della Seconda Guerra Mondiale. La sequenza originaria delle stanze è stata ripristinata con nuove sezioni edilizie che creano continuità con la struttura esistente. Il restauro archeologico ha seguito le linee guida della Carta di Venezia, rispettando la struttura storica nei suoi diversi stati di conservazione. Tutte le lacune nella struttura esistente sono state colmate senza competere con la struttura originaria in termini di luminosità e superficie. Il restauro e la riparazione dell'esistente sono guidati dall'idea che la struttura originale dovrebbe essere enfatizzata nel suo contesto spaziale e nella materialità originaria - il nuovo riflette il perduto senza imitarlo.

Le nuove sale espositive sono costruite con elementi prefabbricati in cemento di grande formato costituiti da cemento bianco mescolato a scaglie di marmo della Sassonia. Formata dagli stessi elementi in cemento, la nuova scala principale ripete l'originale senza replicarlo, e si trova all'interno di una maestosa sala che è conservata solo come un volume in mattoni, privo delle sue decorazioni originali. Altri nuovi volumi - l'ala nord-ovest, con la corte egizia e l'Apollon, l'abside nel cortile greco e la cupola sud - sono costruiti con mattoni fatti a mano riciclati,

https://davidchipperfield.com/project/neues_museum



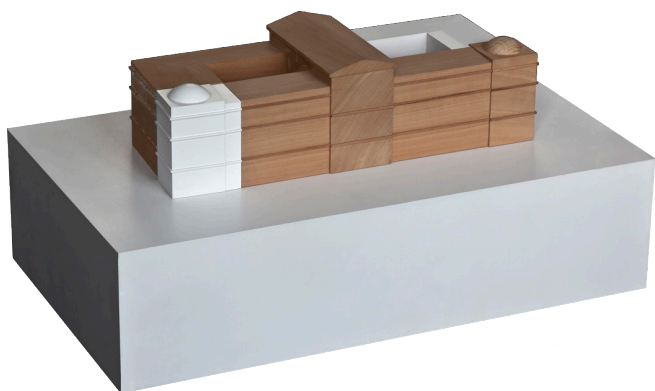
*Vista dell'atrio del Neues Museum,
David Chipperfield, Berlino,
(Fotografia di Rory Gardiner)*



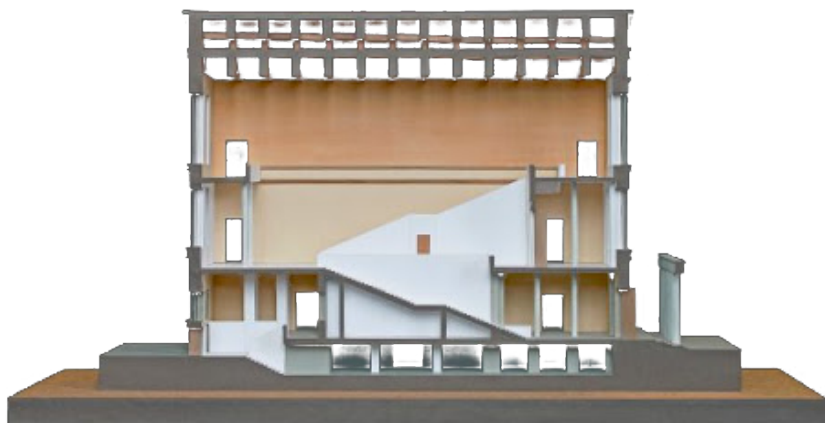
completando le sezioni conservate. Con il ripristino e il completamento del colonnato in gran parte conservato sul lato orientale e meridionale del Neues Museum, la situazione urbana prebellica viene ristabilita a est.

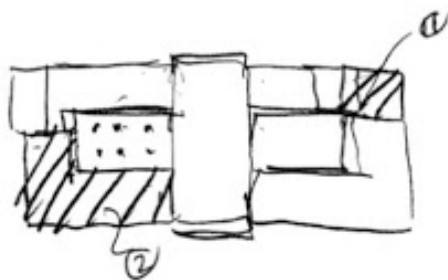
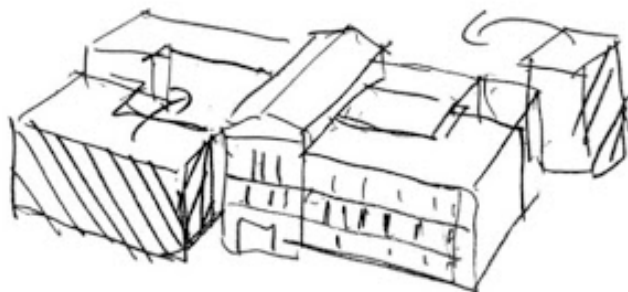
Nel 2009, dopo più di sessant'anni di rovina, il Neues Museum ha riaperto al pubblico come il terzo edificio restaurato dell'Isola dei Musei, esponendo le collezioni del Museo Egizio e del Museo di Pre e Storia Antica.

*Maquette del Neues Museum,
David Chipperfield, Berlino*



98





RE-ESTABLISHMENT OF FORM + FIGURE



*Controcampo della vista dell'atrio
del Neues Museum, David Chip-
perfield, Berlin. (Fotografia di Rory
Gardiner)*

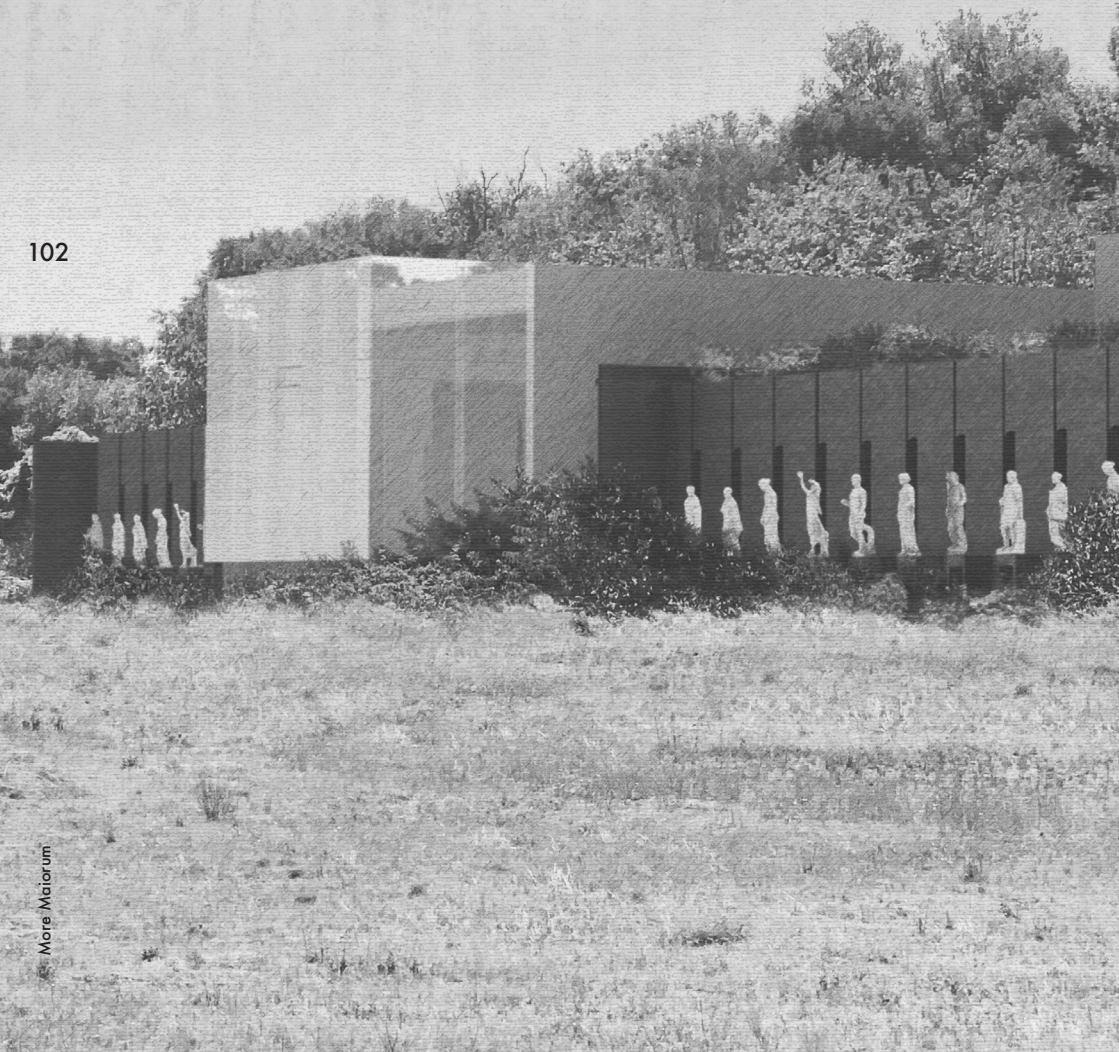
100



*Vista del portico esterno esistente
del Neues Museum, David Chip-
perfield, Berlin. (Fotografia di Rory
Gardiner)*



Dettaglio del rapporto antico-nuovo del Neues Museum, David Chipperfield, Berlino, (Fotografia di Rory Gardiner)



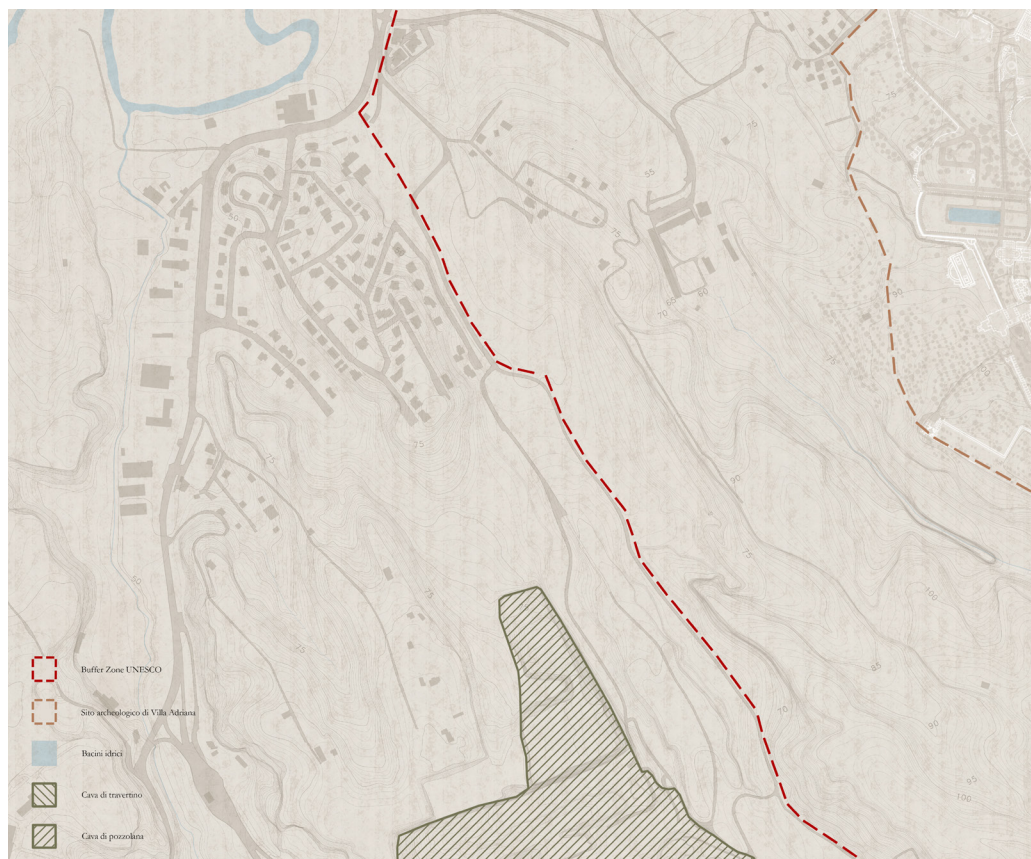
6

IL PROGETTO

Fotoinserimento del museo all'interno del Sito archeologico di Villa Adriana, elaborato di progetto

A seguito di tutte queste premesse, possiamo andare a definire l'intervento oggetto di questa tesi. Risulta importante, però, al fine di una totale comprensione delle azioni eseguite, andare a definire meglio il contesto in cui Villa Adriana, e di conseguenza il progetto in questione, si collocano.

L'area dove edificare la Villa era stata scelta dall'Imperatore Adriano per via della sua posizione strategica; infatti, Villa Adriana si colloca all'interno di Tivoli in un punto facilmente raggiungibile sia via terra, per la vicinanza con due importanti assi viari romani quali la via Tiburtina e la via Prenestina, che via fiume, per la presenza nelle vicinanze dell'Aniene.



Un altro elemento da considerare consiste nel fatto che la zona è, ed era, ricca di sorgenti d'acqua - nei pressi esiste tutt'ora la sorgente di acqua sulfurea delle *Acque Albule* (Bagni di Tivoli), conosciute e apprezzate dall'Imperatore - motivo per cui vi passavano quattro degli antichi acquedotti romani (*Anio Vetus*, *Anio Novus*, *Aqua Marcia* e *Aqua Claudia*). Nei dintorni erano anche presenti numerose cave di materiali da costruzione, come travertino, tufo e calcare.

La Villa, dunque, costruita come residenza privata dell'Imperatore, si posiziona dislocata da Roma, ma comunque facilmente accessibile.



A seguito di una grande analisi del contesto e della storia della composizione di Villa Adriana, è stata definita l'esatta posizione dove collocare il progetto, oggetto di tesi.

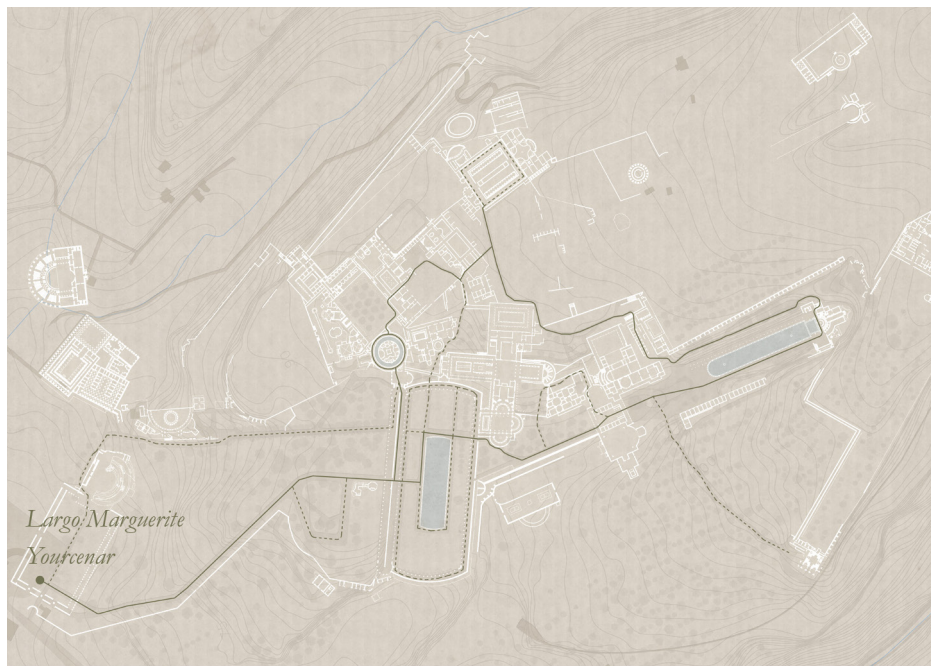
Trattandosi di un nuovo museo, questo doveva necessariamente inserirsi all'interno del Sito, e diventare un supporto. E' per questo motivo che la localizzazione è stata definita in modo che si instaurasse un forte rapporto con la Villa e con il suo ingresso.

Come abbiamo visto, la composizione della residenza dell'Imperatore è sempre stato un tema delicato, ma il *Tractatus Logico Sintattico* di P. F. Caliarì è riuscito a fare luce su quella che fino a prima era sembrata essere "una disposizione casuale di elementi collegati tra loro". Attraverso la definizione di cinque azioni si è saputo ricostruire l'iter della composizione, ed è proprio da questa base che il progetto di tesi si colloca come fosse una sorta di "prosecuzione" dell'atto compositivo della Villa, definendo quella che possiamo chiamare "la sesta azione".

L'intenzione è, infatti, quella di porsi in continuità con quello che è stato il pensiero alla base della costruzione, e, come vedremo durante questo capitolo, utilizzare le stesse logiche e gli stessi processi in una nuova architettura in chiave contemporanea, quasi a riproporre gli sguardi che la visita a Villa Adriana scaturisce.

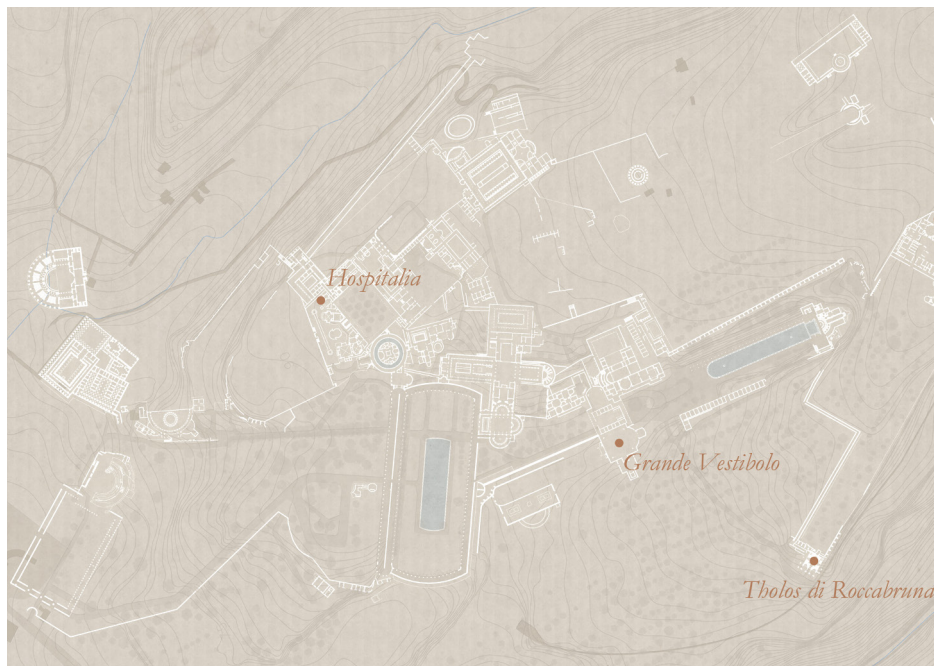
La sesta azione consiste nella definizione di un nuovo centro nella sala voltata delle Grandi Terme. A partire da questo punto si traccia un asse generatore che lo collega con il centro dell'Antinoeion. Da qui, lungo la prosecuzione di quest'asse, si interseca una linea perpendicolare passante dal limite ovest del muro del Pecile. Il punto di intersezione corrisponde al centro del nuovo museo.





Il nuovo museo si colloca dunque in una posizione in diretto rapporto con Villa Adriana, in particolare con le Cento Camerelle e con il Grande Vestibolo. E' per questo motivo che si è deciso di modificare il sistema degli accessi rispetto a quello contemporaneo. Attualmente, infatti, l'accesso avviene in corrispondenza del Teatro Greco, posto a sud, dove, attraverso un percorso in salita si giunge ai luoghi cardini della Villa. Riflettendo sulla sua scarsa praticità e sul posizionamento del nuovo edificio, si è definito di spostare l'inizio della visita rievocandone il vecchio ingresso.

Come citato nel paragrafo dedicato alle Cento Camerelle e al Vestibolo, di recente, al lato della strada basolata che si affianca alle Cento Camerelle, è stata rinvenuta una nuova strada, sempre basolata ma posta a un livello superiore, che permette di raggiungere l'ingresso del Vestibolo. Dopo questa scoperta, sono state fatte nuove considerazioni sul tema dell'ingresso

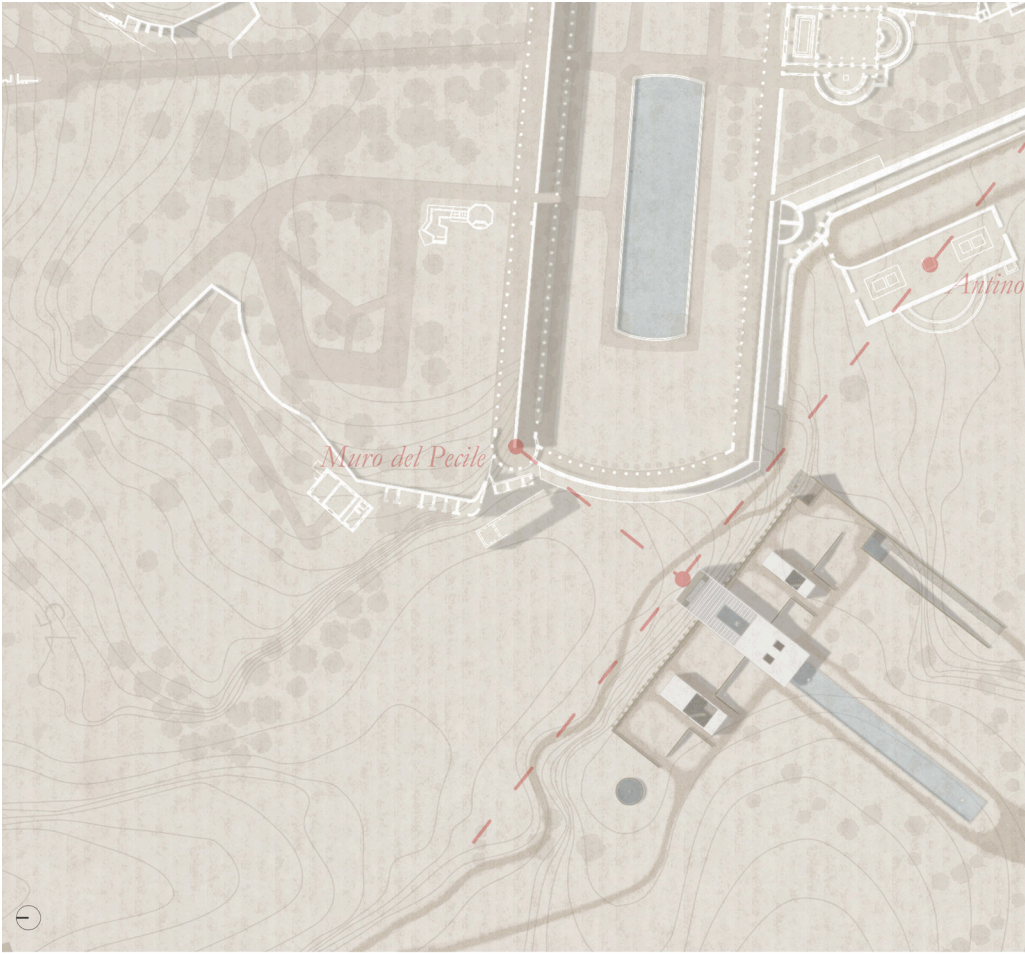


alla Villa, perchè infatti, il rinvenimento di questa nuova strada, che conduce al Vestibolo con la sua ampia scalinata, sembra far pensare a uno degli ingressi monumentali della Villa. Da qui si è pensato di rievocare le memorie di questo passaggio e di definirlo come nuovo unico accesso a Villa Adriana, quasi strozzato dalla presenza del nuovo museo, affiancato alle Cento Camerelle.

In un'ottica di percorso, è stata definita anche una nuova uscita, diversa dall'entrata a differenza della situazione attuale dove questi corrispondono, che si colloca in prossimità di quello che era l'antico accesso di Rocca Bruna.

In questo modo, si coglie la presenza del museo sia in entrata, vedendone il fronte chiuso che si affaccia sulle Cento Camerelle, che in uscita, dove il posizionamento di una grande vasca richiama la visuale colta lungo il Canopo. E' qui che si inserisce l'ingresso vero e proprio al nuovo museo.

Ingressi storici, elaborato di progetto





eion

N. 98

PROSPETTO DEL TEMPIO DI SERAFIDE

*Planivolumetrico, elaborato di
progetto*

Il progetto del museo prevede l'identificazione di due quote differenti, che corrispondono una all'accesso, situato alla quota zero, e una al livello dove sono inserite le sale espositive, ovvero alla quota -7,70 m.

L'ingresso è caratterizzato da un lungo percorso lineare esterno che, costeggiando una lunga vasca d'acqua in rimando alla vasca del Canopo, porta sino al foyer interno.

Il visitatore, dunque, ha la possibilità di accedere all'interno dei tre volumi quadrangolari che fuoriescono, dei quali quello centrale corrisponde all'accesso. Gli altri due, posti sui due lati, assolvono funzioni ricettive.

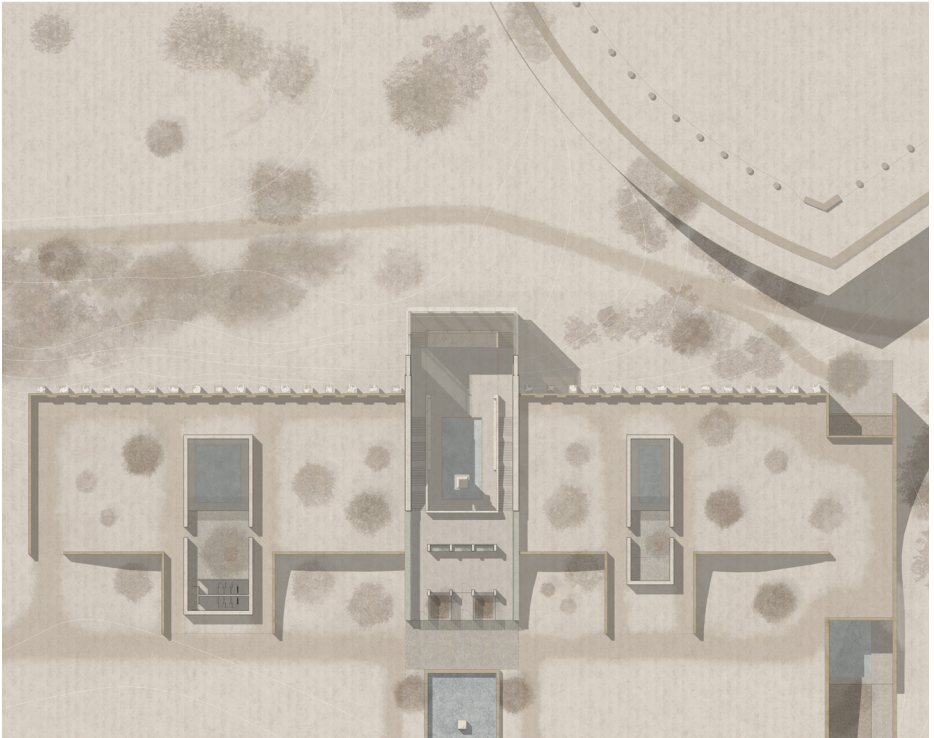
Al di fuori di questi volumi, il percorso è libero grazie alla definizione di coperture verdi praticabili che, da un lato uniformano il disegno del museo con quello del paesaggio circostante, e dall'altro permette di coglierne la bellezza attraverso un affaccio diretto su Villa Adriana.

Come si evince dalla pianta, l'asimmetria predomina sulla composizione, e risulta accentuata in particolare dalla presenza di una bucatura circolare ad ovest, che corrisponde ad un tempio a *tholos* ipogeo.

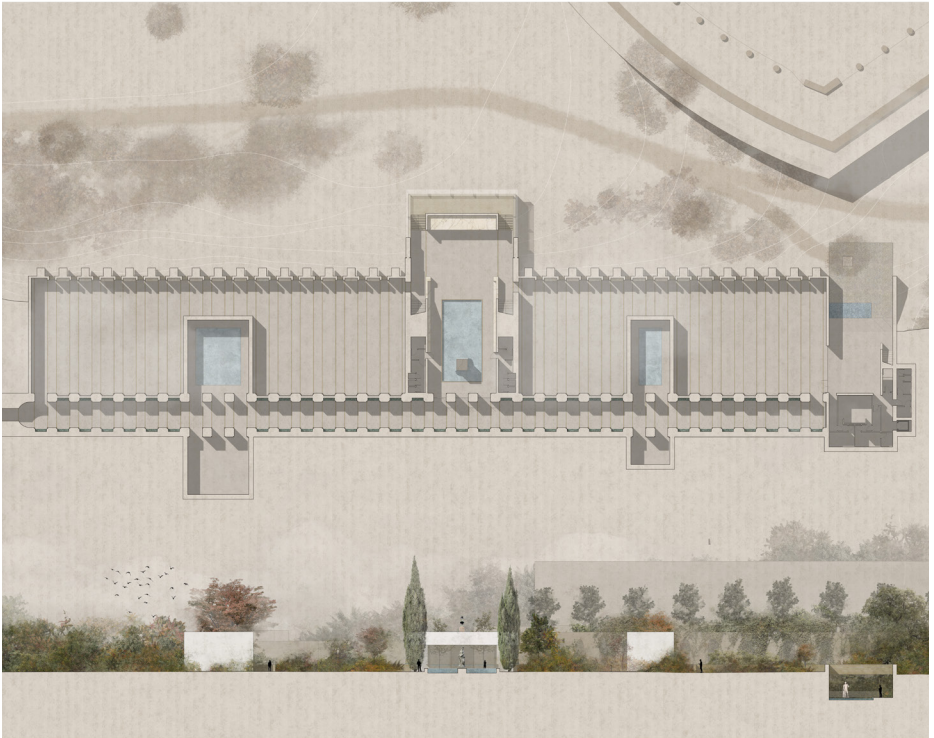
L'accesso avviene, dunque, attraverso un ingresso centrale che, stretto tra due giardini d'inverno, porta all'area dedicata alla biglietteria e allo shop, chiusi in loro stessi grazie alla presenza di un muro tufaceo, che li delimita. Questo, definisce infatti la soglia oltrepassata la quale si entra a tutti gli effetti nella zona espositiva.

Superata la biglietteria, una grande scala monumentale porta il visitatore alla quota inferiore per iniziare il percorso museale.

*Pianta quota 0,00, elaborato di
progetto*



*Pianta quota 7,70 e prospetto Sud,
elaborato di progetto*



Giunti nell'*Atrium*, si nota come questo ambiente sia caratterizzato da vari elementi, che ne conferiscono un'immagine monumentale e simbolica.

Nella zona Nord della sala, il basamento che sorregge il corpo centrale, infatti, si estende all'interno assumendo la funzione di plateau rialzato su cui supporti espositivi, rivestiti in marmo serpentino, permettono di valorizzare al meglio cinque statue e diversi fregi rinvenuti durante le fasi di scavo di Villa Adriana, attualmente conservati all'Antiquarium della Villa stessa.

Nella parte a Sud, invece, una piscina rettangolare caratterizza lo spazio e assume un duplice ruolo: è essa stessa l'espositore del grande obelisco centrale, attualmente sito nei giardini del Pincio a Villa Borghese ma anticamente appartenuto all'Antinoeion di Villa Adriana; e collettrice di acqua piovana a causa della grande bucatina quadrangolare in copertura.

Il percorso museale è articolato secondo due livelli: un primo che affaccia sulle Cento Camerelle scorte attraverso le feritoie del prospetto nord, caratterizzato da grandi spazi di esposizione a comporre un percorso fluido e definito, e un secondo livello, retrostante e introspettivo, che, disposto a sud lungo il muro contro terra, definisce un lungo spazio lineare arcato, in riferimento ai criptoportici di Villa Adriana.

La galleria arcata, il *Porticus*, si apre in due ambienti espositivi rettangolari e inquadra il centro del tempio a *tholos* ipogeo precedentemente menzionato.

Si può notare anche la presenza di un ristorante, con accesso indipendente, in continuità esclusivamente visiva con le sale espositive del museo.

In tutta la composizione, si è rivelato fondamentale il ruolo dell'acqua, per mantenere il rapporto con l'architettura che anche all'interno della Villa viene instaurato.

Il prospetto Nord si può considerare il fronte più espressivo ed emblematico del progetto, in quanto rievoca, sotto vari punti di vista, il carattere di Villa Adriana.

La sfida è stata quella di realizzare un fronte che avesse un confronto diretto con le Cento Camerelle, in modo da dialogarci rispettandole, senza tuttavia prevaricarle.

L'idea compositiva è di realizzare un fronte lineare che mantenga gli stessi rapporti tra pieni e vuoti dell'archeologia antistante (un rapporto di 3:1), di riprenderne la forma e i materiali. Come la Villa, anche il nuovo museo è quasi interamente realizzato in blocchi di tufo. Questa volontà di riprendere i motivi classici, propri della zona, viene mitigata dalla presenza di elementi architettonici e materiali di matrice contemporanea: si nota, infatti, la presenza dei tre volumi che risaltano a livello compositivo e cromatico rispetto al fronte.

In particolare, il volume centrale rappresenta uno



spazio in cui coesistono interno ed esterno e il rapporto tra archeologia e architettura contemporanea viene definito in maniera chiara. Questo è permesso da una grande vetrata che permette al visitatore di apprezzare le Cento Camerelle anche dall'interno.

L'esterno lineare è scandito da elementi trasparenti verticali e elementi pieni tufacei che assumono la funzione di quinte sceniche per un ciclo di statue che rappresentano l'insieme di tutti gli Imperatori romani fino ad Adriano: la presenza delle statue è un omaggio al libro *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar, la quale sostiene che le Cento Camerelle fossero luogo di residenza delle guardie di Villa Adriana, e che queste controllassero ogni ingresso.

Allo stesso modo, le statue sul fronte Nord vogliono rievocare il ruolo di controllo che aveva quell'area.

Tutto il prospetto si trova immerso in una fitta vegetazione incolta, con lo scopo di lasciare, quanto più possibile, intatta la flora preesistente.

Prospetto Nord, elaborato di progetto

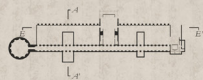




118

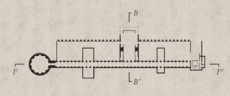


*Sezione E-E' - Sezione A-A';
elaborato di progetto*





*Sezione F-F' - Sezione B-B',
elaborato di progetto*





122



*Sezione C-C' - Sezione D-D',
elaborato di progetto*





Aumentando la scala di dettaglio, si può constatare che il nucleo del progetto consista nell'*Atrium*, lo spazio a doppia altezza che, come un filtro, conduce dall'ingresso all'inizio dell'esperienza museale.

La ricerca per la progettazione di questo spazio ha riguardato una forte attenzione nei confronti della monumentalità dell'architettura e verso l'attenta scelta dei materiali da costruzione.

L'ambiente è caratterizzato dalla forte presenza di due grandi scale monumentali, rivestite in marmo botticino bianco, che abbracciano uno spazio simbolico definito da una vasca d'acqua con all'interno esposto l'obelisco di Antinoo, rinvenuto durante gli scavi di Villa Adriana e attualmente posizionato a Villa Borghese: esso, come si nota, svetta e si fa spazio nella copertura, dando luogo, insieme alla vasca sottostante, a un sistema di impluvio e compluvio. La centralità dell'obelisco è accentuata anche dalla presenza di tre grandi archi vetrati, con il ruolo di quinta scenica di questo spazio.

La bucatura presente in copertura ha necessariamente portato allo studio di un sistema di controllo della luce proveniente dall'alto: la tecnologia individuata consiste nell'alternanza di velette verticali e porzioni vetrate, in modo tale che la luce solare entri indirettamente all'interno dell'ambiente, e lasci come uno grande fascio luminoso quello che penetra dalla bucatura.

Le murature principali sono realizzate in blocchi di tufo, per mantenere una continuità materica con il sito archeologico, impreziositi da inserti marmorei e con una fascia di completamento intonacata.

Le opere esposte consistono in una serie di statue e di fregi attualmente site nel museo dell'Antiquarium di Villa Adriana.

A ridosso del muro contro terra di sviluppa il *Porticum*, un percorso lineare arcato e voltato a crociera, lungo circa 100 metri, che prende come riferimento i criptoportici di Villa Adriana, passaggi sotterranei utilizzati dalla servitù per muoversi, senza dare nell'occhio, tra i vari ambienti della Villa.

Il *Porticum* viene percorso dal visitatore in maniera unidirezionale e si interseca con due sale espositive quadrangolari poste in maniera trasversale ad esso.

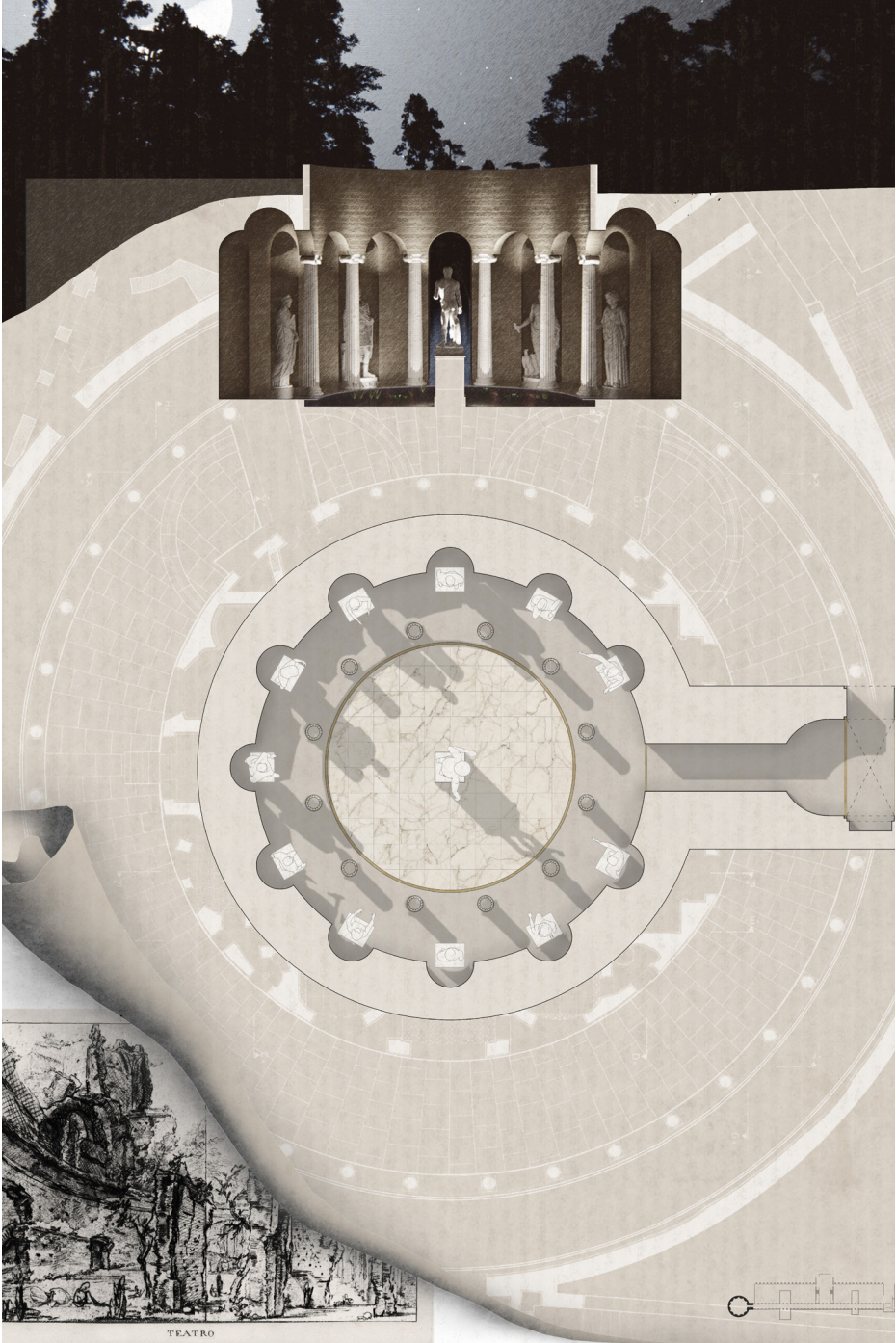
Durante tutta la *promenade* si ha la possibilità di scorgere la statua di Adriano posta al centro del tempio a *tholos* ipogeo, situato alla fine della galleria.

Il *Porticum* si identifica come un ambiente introspettivo, in cui la luce entra in maniera estremamente controllata grazie esclusivamente a piccole aperture poste in adiacenza alle volte.

Questa introspektività è bilanciata dall'utilizzo di ricchi materiali da rivestimento che conferiscono una grande varietà cromatica lungo tutta la galleria: l'interno degli archi è caratterizzato dalla presenza del marmo serpentino verde, che fa da sfondo alle opere esposte appese, una piattabanda in marmo botticino ha il ruolo di supporto per l'illuminazione artificiale e una sommità in mosaico marmoreo completa il disegno dell'arco. Nei piedritti, invece, il rivestimento utilizzato è di nuovo il tufo, posato in *opus reticulatum* in continuità con la tradizione romana e impreziosito da profilati bronzei che ne delineano il contorno.

Le opere esposte in questo ambiente consistono in incisioni che i *pensionnaires* produssero tra il XVIII e il XIX secolo durante i viaggi a Villa Adriana. Si tratta di una serie di opere bidimensionali che, poste lungo le nicchie, non ostacolano la visione prospettica della galleria.





TEATRO

Dal *Porticum* si giunge, infine, allo spazio circolare del tempio a *tholos* ipogeo.

Si tratta di uno spazio in forte contrasto con l'architettura caratterizzante tutto il museo: non è presente la continua ricerca dell'angolo retto e vi è, inoltre, un riferimento classico molto più marcato, definito dalle colonne di ordine ionico lungo tutto il perimetro interno.

L'architettura presa come riferimento per la progettazione di questo ambiente è il Teatro Marittimo di Villa Adriana, il luogo dove l'imperatore si ritirava a meditare lontano dalla vita caotica della residenza imperiale. La memoria di questa *utilitas* viene riproposta nell'intervento ponendo, al centro della piscina circolare una riproduzione della meravigliosa statua di *Adriano con mantello in foggia greca* esposta al British Museum di Londra.

Anche in questo ambiente l'acqua assume un ruolo fondamentale: una piscina circolare definisce il percorso che il visitatore è obbligato a seguire, rende impossibile avvicinarsi alla statua al centro della vasca e, infine, assume il ruolo di collettore di acqua piovana, essendo questo spazio esposto alle intemperie.

Il percorso coperto da una volta a botte circolare mantiene, da un lato, una continuità visiva con la statua di Adriano, dall'altro vede la successione di una serie di statue rappresentative dei familiari dell'Imperatore adagiate all'interno di nicchie centrate all'interno di una coppia di colonne ioniche.

A differenza del *Porticum*, la scelta dei materiali verte verso una maggiore solennità, non perseguendo più l'ideale e la ricerca della ricchezza, bensì della spiritualità. Per questo motivo viene utilizzato esclusivamente il tufo per le murature e il marmo botticino per il fondo della piscina.

Bibliografia

- P. F. Caliari, *Tractatus Logico Sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, edizioni Quasar, Roma (2012)
- M. Falsita, *Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica*, Skira, Milano (2000)
- M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien suivide Carnets de notes de Mémoire d'Hadrien*, Libraire Plon, Parigi (1951)
- A. Jacques, S. Verger, C. Virouvet (a cura di), *Italia Antiqua. Envois degli architetti francesi, (1811-1950)*
- L. Basso Peressut, P. F. Caliari (a cura di), *Villa Adriana Environment*, Libreria Culp, Milano (2004)
- L. Ficacci (a cura di), *Giovan Battista Piranesi. The Complex Etchings*, Taschen Koln (2000)
- E. Gentilini Tedeschi, G. Denti, *Le Corbusier a Villa Adriana. Un atlante*, Alinea, Firenze (2004)
- W. MacDonald, J. A. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Electa, Milano (1997)
- W. MacDonald, J. A. Pinto, *Hadrian's Villa and its Legacy*, Yale Univ Pr (1998)
- M. Sapelli Ragni (a cura di), *Villa Adriana. Dialoghi con l'antico*, Electa, Milano (2000)
- G. B. Piranesi, *Pianta delle fabbriche esistenti nella Villa Adriana*, Roma (1781)
- P. F. Caliari (a cura di), *XIX secoli a Villa Adriana. Gli architetti di Adriano; La composizione politecnica di Villa Adriana e il tecnigrafo post alessandrino*, Speciale 'Ananke 84, Altralinea Edizioni (2018)
- P. Gruncher, *Le Grand Prix de peinture. Les Concours del*

Prix de Rome de 1797 à 1863, Paris, Ecole Nationale Supérieur des Beaux-Arts (1983); Id., *Les concours 1986-1989*, 2 voll.;

C. Brook (a cura di), *Roma-Parigi Accademie a confronto. L'accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma (2016)

F. Speroni, *La rovina in scena. Per un'estetica della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma (2002)

P. F. Caliarì, *La forma dell'effimero. Tra allestimento ed architettura: compresenza di codici e sovrapposizioni di tessiture*, Lybra Immagine, Milano (2000)

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Cres, Parigi (1923)

F. Dal Co, *Rafael Moneo: il museo d'arte romana di Merida*, Elects, Milano (1991)

R. Moneo, *La solitudine degli edifici*, Alemandi, Torino (2004)

<http://www.villaadriana.beniculturali.it/index.php?it/129/cento-camerelle>

<http://www.unesco.it>

<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2011/1/marchetti.htm>

<http://www.nietosobejano.com/project>

http://www.davidchipperfield.com/project/neues_museum

Codice dei beni culturali e del paesaggio (2004)

Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (10 July 2019)



Mu subito "grazie" all'Accademia Adriatica
e in particolare al prof. Lion, per avermi
fatto conoscere la magnificenza della Grande
Bellezza - Interpretata quanto possono eccellenza
è stata la miglior scelta in questi anni
risurrentieri.

Mu ringraziamo ai miei grandi genitori, che
mi hanno sempre permesso di scegliere liberamente
e che, anche da lontano, non mi hanno mai
fatto sentire la loro mancanza.

Ringrazio mio cugino Daniele, grande orolotto e
splendida persona, placatore di anime e dispensatore di
aiuti. Confido in una proficua e luminosa
collaborazione insieme in futuro.

Grazie anche alle Dark Pat Gang, esempio perfetto
di amici sociali, miei carriani amici e fedeli
compagni in questo intimo percorso.

Infine, un "grazie" speciale a Conilla, splendida donna.
Alturista, magnanima, intelligente; non mi sarebbe
potuta capitare una compagna di vita migliore.

Con animo grato.



