

Roberta Malara (1988), Architetto

Dottoranda di ricerca del XXX ciclo [2014-2018], in Paesaggio e Ambiente del dipartimento di architettura e progetto (DiAP) - Università degli studi di Roma “La Sapienza”, si è laureata con lode presso l’Università degli Studi “Mediterranea” di Reggio Calabria con la tesi Specialistica “Parco urbano a Pentimele”, relatore Prof. Valerio Morabito, pubblicata in “Landscape in Prograss. Idee e Progetti per la città Metropolitana di Reggio Calabria” da Gangemi Editore. è stata vincitrice della borsa di studio per uno stage linguistico presso la University of St. Andrews in Scozia. Ha partecipato a diversi workshop sia in Italia che all'estero, e ha svolto attività di ricerca presso il dipartimento di Architettura e Progetto dell’Università “La Sapienza” di Roma dove si è occupata dei problemi inerenti la rigenerazione del paesaggio urbano, che ha portato alla pubblicazione di saggi fra cui:

- “Sulla psicologia della percezione” e proposta progettuale per “Piazza Anco Marzio” a Roma;
- “Tutela dei paesaggi e del patrimonio culturale”;
- “Paesaggi Ibridi e infrastrutture verdi: strategie e progetti”.

Paesaggio e Rovina. Lettura critica del rapporto tra beni archeologici e paesaggio. Nel corso dei secoli, il rapporto instaurato tra rovina e paesaggio nella pittura e nella letteratura diviene fondamentale per la lettura progettuale di giardini e paesaggi. Il Grand Tour segnò l’evoluzione dello sguardo sui siti storici e archeologici, in particolare nel Sud Italia; la crescita esponenziale di importanti spedizioni archeologiche ha trasformato il modo di rapportarsi col passato fino ad allora principalmente incentrato sulle fonti letterarie, lasciando spazio alle indagini dirette nei siti archeologici e segnando la nascita di una metodologia scientifica che porta alla creazione e alla consapevole necessità di un parco archeologico. Nel comprendere in che modo viene affrontato il progetto di paesaggio archeologico e in che modo si rapporta oggi con il passato, si esaminano alcuni parchi archeologici del Sud Italia presi in esame in maniera critica. Nel delicato rapporto tra passato e presente, l’archeologia rischia di riconoscersi più facilmente nel passato, diminuendo così i legami con la contemporaneità, il cui raggio d’azione opera necessariamente nell’ambito delle motivazioni e delle restituzioni di senso. È importante quindi agire sulla ricerca di una conciliazione tra la tutela del patrimonio delle discipline archeologiche e il superamento dei loro confini attraverso il progetto di paesaggio come forma di rigenerazione contemporanea.

Landscape and Ruin. Critical reading of the relationship between archaeological heritage and landscape. Over the centuries, the relationship established between ruin and landscape in painting and literature has become essential for the design of gardens and landscapes. The Grand Tour marked the evolution of the perspective on historical and archaeological sites, particularly in Southern Italy; the exponential growth of important archaeological expeditions, such as Ercolano and Pompei, transformed the perception of the past up to then mainly based on literary sources, leaving room for direct investigations in archaeological sites, thus marking the birth of a scientific methodology that leads to the creation and the conscious need for an archaeological park. In understanding how the archaeological landscape project is dealt with and how it relates to the past today, we examine critically some archaeological parks in Southern Italy. In the delicate relationship between past and present, archeology takes the risk of recognizing itself more easily in the past, thus diminishing ties with contemporaneity, that necessarily works in the context of motivations and meaning returns. It is therefore important to act on the search for a reconciliation between the protection of the heritage of archaeological disciplines and the overcoming of their borders through the landscape project as a form of contemporary regeneration.



Roberta Malara

Paesaggio e Rovina. Lettura critica del rapporto tra beni archeologici e paesaggio



Paesaggio e Rovina

Lettura critica del rapporto tra beni archeologici e Paesaggio



Roberta Malara



XXX CICLO DI DOTTORATO
Coordinatrice
Alessandra Capuano



Docenti di riferimento
Rita Biasi
Alessandra Capuano
Gianni Celestini

Sapienza Università di Roma

Dottorato Paesaggio e Ambiente
XXX CICLO
2014-2017

Coordinatrice
Alessandra Capuano (ICAR 14)

Collegio dei docenti

Rita Biasi (AGR 03)
Lucina Caravaggi (ICAR 15)
Gianni Celestini (ICAR 15)
Donatella Cialdea ((ICAR 21)
Piermaria Corona (AGR 05)
Isotta Cortesi (ICAR 15)
Fabio Di Carlo (ICAR 15)
Laura Valeria Ferretti (ICAR 14)
Vincenzo Gioffré (ICAR 15)
Cristina Imbroglini (ICAR 15)
Davide Marino (AGR 01)
Sara Protasoni (ICAR 15)
Luca Reale (ICAR 14)
Giuseppe Scarascia Mugnozza (AGR 05)
Fabrizio Toppetti (ICAR 14)

Foto copertina:
Valle dei Templi di Agrigento, Sicilia ©Anna Lurye

Paesaggio e Rovina

Lettura critica del rapporto tra beni archeologici e Paesaggio

Roberta Malara

XXX CICLO DI DOTTORATO
Coordinatrice
Alessandra Capuano



DOTTORATO IN
PAESAGGIO E AMBIENTE

SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Docenti di riferimento
Rita Biasi
Alessandra Capuano
Gianni Celestini

*Alla mia famiglia,
il mio tesoro più grande.*

Ringraziamenti

Desidero ringraziare i miei docenti di riferimento, il Prof. Gianni Celestini, la Prof.ssa Alessandra Capuano e la Prof.ssa Rita Biasi, per la disponibilità, la pazienza e il supporto manifestato durante il mio percorso di dottorato. I loro preziosi consigli sono stati fondamentali per la stesura di questa tesi. Un pensiero è rivolto al Prof. Achille Maria Ippolito, per l'entusiasmo con cui ha coordinato le attività del dottorato nei miei primi due anni di studio. Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, per il sostegno costante e affettuoso di ogni giorno; in particolar modo ringrazio i miei genitori, per tutto quello che hanno fatto per me, per avermi aiutata e incoraggiata nei momenti più difficili spronandomi ad andare avanti per la mia strada, e per essere per me un grande esempio da seguire.

Ringrazio mio fratello Giovanni, da sempre la mia gioia e la mia più preziosa fonte di sostegno che illumina ogni momento buio; Antonella, per il supporto morale, per i consigli e per essere in grado di trasmettere il dono dell'entusiasmo; e a mia cugina Francesca, per essere sempre presente tanto nei momenti più difficili, aiutandomi a superarli, quanto nei momenti più belli. Un grazie di cuore va a Maria Chiara, per l'incredibile sostegno psicologico, per tutti i consigli e gli incoraggiamenti, per avermi sopportata con affetto e aiutata da buona mentore in tutti questi anni.

Un sentito ringraziamento va anche ai miei colleghi di lavoro, per aver creduto in me, per essermi stata vicina e per non avermi mai fatto perdere la speranza. Un ringraziamento particolare va a Francesco e Daniela, esempi di perseveranza, coraggio e forza, che mi hanno incoraggiata ad intraprendere questo percorso di studi.

Ringrazio infine il mio fidanzato Matteo, per la pazienza con cui mi ha sopportata nei periodi più intensi di preparazione di questa tesi, per la grande forza che ha saputo e sa infondermi ogni giorno, e per l'amorevole fiducia che ha in me e in quello che faccio.

Indice

Introduzione.....	3
Introduction.....	5
Capitolo 1: Rapporto tra paesaggio e rovina	7
<i>1.1 - Paesaggio e rovina nella pittura e nella letteratura dall'Ottocento alla Modernità</i>	<i>7</i>
<i>1.2 – Il ruolo delle rovine dall'Ottocento alla modernità: l'evoluzione attraverso i principali eventi storici.....</i>	<i>27</i>
Capitolo 2: Parco archeologico	38
<i>2.1 – La nascita del parco archeologico.....</i>	<i>38</i>
<i>2.2 – L'evoluzione del parco archeologico, dalla nascita alla modernità.....</i>	<i>45</i>
Capitolo 3: L'evoluzione dei parchi archeologici nel Sud Italia dall'Ottocento alla Modernità: Lettura critica dei casi studio	64
<i>3.1 – Parco archeologico di Locri Epizefiri – Calabria.....</i>	<i>64</i>
<i>3.2 – Parco archeologico di Paestum – Campania.....</i>	<i>83</i>
<i>3.3 – Parco archeologico di Naxos – Sicilia.....</i>	<i>98</i>
<i>3.4 – Parco archeologico della Valle dei Templi – Sicilia.....</i>	<i>116</i>
<i>3.5 - Parco archeologico di Selinunte – Sicilia.....</i>	<i>129</i>
<i>3.6 – Parco archeologico di Pompei – Campania.....</i>	<i>141</i>

Capitolo 4 – Lettura critica dei beni archeologici nel paesaggio	150
4.1 – <i>Rapporto passato-presente, natura-architettura</i>	150
4.2 – <i>Modi d'uso e forme di rigenerazione contemporanea</i> ...	169
Conclusioni.....	179
Bibliografia	182
Indice delle figure.....	193

Introduzione

La tematica delle rovine è stata oggetto di diverse interpretazioni e declinazioni. Nel corso dei secoli, il particolare rapporto che si instaura tra rovina e paesaggio nella pittura e nella letteratura diviene fondamentale per la lettura progettuale di giardini e paesaggi. Con la nascita del Grand Tour e con le innovazioni che il pensiero illuminista ha portato, le rovine diventano componenti nel disegno del paesaggio pittoresco, utilizzati come elementi destinati ad evocare luoghi e culture. La rovina, ha assunto nel tempo una nuova valenza con la scoperta consapevole dei paesaggi archeologici nel momento in cui acquisisce valore documentario e diventa testimonianza della storia passata.

Attraverso una prima indagine conoscitiva, si è proceduto, lungo tutta la tesi, ad analizzare in maniera critica il rapporto instaurato tra paesaggio e rovina, in particolare nella pittura e nella letteratura nel primo capitolo, mediante un percorso storico che inizia dall'800 fino alla modernità, ed esaminando la sua evoluzione nei vari contesti temporali attraverso i principali eventi storici.

Una serie di importanti fenomeni culturali hanno condotto a diverse declinazioni del tema del paesaggio con rovine che, attraverso le categorie estetiche utilizzate nella raffigurazione pittorica e letteraria, assunse valore autonomo, stimolando molteplici composizioni nel disegno di giardini e paesaggi. Il particolare rapporto che si instaura nel corso del settecento tra rovina e paesaggio nella pittura, diviene fondamentale per la lettura progettuale di giardini e paesaggi, tanto che i ruderi diventano segni che si materializzano sotto forma di "alfabeto tridimensionale", adoperato per comporre narrazioni. Il Grand Tour, fu fondamentale per l'evoluzione dello sguardo sui siti storici ed archeologici d'Italia, spostando l'attenzione sulle scoperte archeologiche e portando successivamente alla scoperta consapevole dei paesaggi archeologici

studiati con intenti progettuali. A tutto ciò, come affrontato nel secondo capitolo, si aggiunge un incremento esponenziale di importanti spedizioni archeologiche, fra cui gli scavi effettuati nei siti di Ercolano e Pompei, che hanno trasformato il modo di rapportarsi col passato, fino ad allora principalmente incentrato sulle fonti letterarie, lasciando spazio alle indagini dirette nei siti archeologici e segnando la nascita di una vera e propria metodologia scientifica, che porta alla creazione e alla consapevole necessità di un parco archeologico. Nel comprendere in che modo viene affrontato oggi il progetto di paesaggio archeologico, nella fattispecie nel Sud Italia, si effettua una critica della narrazione in esame nel terzo capitolo.

Nel rapporto tra passato e presente il tema sta nel valore della memoria, delle forme e della comunicazione, non solo nella sua conservazione, quanto più nella sua trasmissione, che è un processo attivo in grado di mantenersi costante nel presente. In questo delicato rapporto, affrontato criticamente nel quarto capitolo, l'archeologia rischia di riconoscersi più facilmente nel passato. Questo affievolisce le aspirazioni metodologiche, trattenendo e diminuendo così i legami con la contemporaneità, il cui raggio d'azione opera necessariamente nell'ambito delle motivazioni e delle restituzioni di senso. Con questa incongruenza, è importante lavorare sulla ricerca di una conciliazione tra la tutela del patrimonio delle discipline archeologiche e lo smontamento dei loro confini attraverso il progetto di paesaggio come forma di rigenerazione contemporanea.

Introduction

The theme of ruins has been the object of various interpretations. Over the centuries, the particular relationship established between ruin and landscape in painting and literature becomes fundamental for the design of gardens and landscapes. Thanks to the Grand Tour and the innovations that the Enlightenment thought has brought, the ruins become components of the design of the picturesque landscape, used as elements designed to evoke places and cultures. The ruin, over time, has acquired a new meaning with the conscious discovery of archaeological landscapes when it gains a documentary value and becomes a testimony of the history.

Through a first cognitive survey, we proceeded, throughout the thesis, to critically analyze the relationship established between landscape and ruin, especially in painting and literature in the first chapter, through an historical journey that starts from '800 up to modernity, and examining its evolution in the various temporal contexts through the main historical events.

A series of important cultural phenomena led to different interpretation of the landscape theme with ruins that, through the aesthetic categories used in pictorial and literary representation, assumed autonomous value, leading to multiple compositions in the design of gardens and landscapes. The particular relationship established during the eighteenth century between ruin and landscape in painting became so fundamental for the design of gardens and landscapes, that the ruins became signs materializing in the form of a "three-dimensional alphabet", used to construct narrations. The Grand Tour was fundamental for the evolution of the perspective on the historical and archaeological sites of Italy, by moving the attention on the archaeological discoveries and subsequently bringing to the conscious discovery of the archaeological landscapes

studied with design purposes. In addition to that, as discussed in the second chapter, an increasing number of important archaeological expeditions was conducted, including excavations carried out at the sites of Herculaneum and Pompeii. Those experiences have changed the way of approaching the past, until then mainly focused on literary sources, by focusing on direct investigations in archaeological sites and marking the beginning of the real scientific methodology, which leads to the creation and the conscious need of an archaeological park. To understand how the archaeological landscape design is conducted nowadays, in particular in the context of Southern Italy, a critical perspective is proposed in the third chapter.

In the relationship between past and present the theme is the value of memory, forms and communication. Thus, not only its conservation, but its transmission, which is an active process able to persist in the present. In this delicate relationship, critically addressed in the fourth chapter, the archeology takes the risk of recognizing itself more easily in the past. This weakens the methodological aspirations, thus restraining and diminishing the bonds with the contemporaneity, whose range of action necessarily operates in the context of motivations and sense returns. With this incongruity, it is important to work on the search for a reconciliation between the protection of the heritage of archaeological disciplines and the dismantling of their borders through the landscape design as a form of contemporary regeneration.

Capitolo 1: Rapporto tra paesaggio e rovina

1.1 - Paesaggio e rovina nella pittura e nella letteratura dall'Ottocento alla Modernità

Nel corso dei secoli, il particolare rapporto che si instaura tra rovina e paesaggio nella pittura e nella letteratura diviene fondamentale per la lettura progettuale di giardini e paesaggi. Con la nascita del Grand Tour e con le innovazioni che il pensiero illuminista ha portato, le rovine diventano componenti nel disegno del paesaggio pittoresco, utilizzati come elementi destinati ad evocare luoghi e culture. Attraverso il concetto di sublime, pensiero di matrice estetica e filosofica che porta alla materializzazione spaziale dei paesaggi dalla tela alle tre dimensioni del giardino reale, si va a creare un'intima simbiosi tra pittura del paesaggio e disegno del giardino; "riconciliazione" che, come afferma Georg Simmel in *Die Ruine*¹, genera continui contrasti dialettici tra natura e cultura, portando la rovina a diventarne naturale rappresentazione dell'espressione estetica e concettuale. Le rovine diventano fonte di conoscenza e allo stesso tempo sono mezzi espressivi adoperati per suscitare emozioni ed oggetti che attirano lo sguardo; sono eyecatcher che misurano distanze, scandiscono un tempo e danno significato allo spazio. Questa vera e propria rivoluzione, scaturita dall'arrivo dell'Illuminismo e dalla sua razionalità, ha portato alla conseguente creazione di un genere: quello del vedutismo. L'evoluzione non avviene improvvisamente, ma è preceduta da una numerosa produzione di

¹ Simmel G., *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur*, Gesammelte Essays, Klinkhardt, Leipzig 1911

capricci, spesso adoperati anche come sfondi scenografici per opere teatrali.

L'armata di Napoleone in Italia, nel 1796, ha segnato improvvisamente l'inizio di un radicale cambiamento della concezione di Grand tour. Nell'Ottocento gli artisti, continuarono ad attraversare le alpi in un periodo in cui la pittura di paesaggio si distacca notevolmente dalla tradizione seicentesca e dalla veduta topografica del cinquecento, per divenire rappresentazione della sensibilità dell'artista e scenario di uno stato d'animo. Inoltre cambiarono profondamente le modalità di percorrenza degli itinerari; nuovi ceti sono affascinati dalla moda del viaggio con la comparsa della prima locomotiva, dando inizio alle organizzazioni di viaggi di gruppo. Dopo le pubblicazioni di opere di esponenti quali William Hogarth² con l'analisi sulla "linea della bellezza", Edmund Burke³ con l'introduzione al concetto di sublime e le conseguenti osservazioni di Thomas Whately⁴, fra fine settecento e inizi dell'ottocento, William Gilpin teorizza un concetto fondamentale per la percezione moderna del paesaggio: il pittoresco. Questo principio, fondato sulla difformità e la molteplicità, richiama costantemente lo spettatore attraverso emozioni suscitate dalle rovine. L'evoluzione di questa corrente si svela nella sua totalità attraverso l'arte dei giardini, dove la natura diventa *paesaggio*, un luogo destinato a suscitare emozioni. Franca Franchi ad esempio, in *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières*⁵, mette in risalto l'ideale settecentesco del giardino, che oltre a rispecchiare la razionalità illuminista, esprime la nuova idea di natura che non può sottrarsi dalla nuova consapevolezza del passaggio legato al tempo e alla memoria.

² Hogarth W., *The Analysis of Beauty*, London, printed by J. Reeves for the author, and Sold by him at his House in Leicester Fields, 1753. Opera dedicata all'analisi della linea della bellezza (Line of Beauty o linea serpentina) come sintesi di varietà e di movimento

³ Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful*, 1757

⁴ Whately T., *Observations on Modern Gardening*, 1770

⁵ Franca F., *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières*, Harmattan, 2008

Denis Diderot è uno dei più importanti esponenti e promotori di questa intuizione così sensibile che, nel *Salons: Salon de 1767*⁶, percepisce il paesaggio con rovine attraverso un punto di vista differente, non più prevalentemente morale, bensì estetico. Le rovine si offrono all'uomo in quanto rappresentazione del suo destino, non rappresentano più esclusivamente la magnificenza di un passato perduto e non sono più considerate come resti dell'opera originaria. Citando lo stesso Diderot:

"L'effetto di queste composizioni, buone o cattive che siano, è di lasciarvi in uno stato di dolce melanconia. Portiamo il nostro sguardo sui frammenti di un arco di trionfo, di un portico, di una piramide, di un tempio, di un palazzo e ritorniamo comunque sempre a noi stessi. Anticipiamo il flusso del tempo, e la nostra immaginazione si disperde sulla terra e sugli edifici stessi che abitiamo. Di colpo, la solitudine e il silenzio regnano intorno a noi. Siamo soli, orfani di tutta una generazione che non c'è più. Questo è il primo verso della poetica delle rovine."
(Diderot Denis, 1767)

Le rovine cominciano a essere percepite quindi come frammenti autonomi e come risultato del trascorrere del tempo, ed in quanto tali si unificano alla natura. Nella capacità di armonizzare la temporaneità propria della natura e la tensione verso l'Infinito dell'arte, la rovina si pone in una forma differenziata rispetto all'universo circostante. Non è più riconosciuta come un frammento architettonico e mera testimonianza del tempo passato, bensì come "sopravvivenza all'oblio", "quindi anche come specchio della fragilità umana". Questo approccio estetizzante rimanda anche a un'idea d'identificazione da parte dell'uomo nella natura su cui riflette, attraverso lo sguardo, il proprio stato d'animo. Lo scenario di fine Settecento consegna, pertanto, una determinata rappresentazione delle rovine che,

⁶ Diderot D., *Ruines et paysage. Salon de 1767, [1767]*, Hermann, Paris, 2005

riconsiderate in quanto riflesso dell'animo umano le assimila come "paesaggio", esito di un intimo legame tra uomo e natura.

L'Italia e le sue antiche rovine sono state la meta principale di artisti e letterari, che nei loro numerosi viaggi, contribuirono allo sviluppo di un nuovo sguardo estetico. Basti pensare ad esempio a Charles Dickens, che nelle sue *Letters from Italy*⁷ descrive le rovine del Colosseo:

"la bellezza diventa demoniaca, e difficilmente si trova un'espressione su cento, fra la gente comune nelle strade, che non sarebbe appropriata e appagata in un Colosseo rinnovato domani [...]. [all'interno dell'arena] colpiscono subito dopo lo straniero, come un dolore addolcito, la sua solitudine, la sua maestosa bellezza ed estrema desolazione; e mai più nella sua vita egli sarà forse così commosso e sopraffatto da alcuna vista che non sia connessa direttamente ai suoi affetti e alle sue afflizioni." (Charles Dickens, 1846)

Il paesaggio si mostra qui "affettivo", poiché accoglie e trasmette una certa sensibilità legata alla malinconia. Allo stesso modo, secondo Flaubert⁸:

"The melancholy of the antique world seems to me more profound than that of the moderns, all of whom more or less imply that beyond the dark void lies immortality. But for the ancients that "black hole" is infinity itself; their dreams loom and vanish against a background of immutable ebony. No crying out, no convulsions – nothing but the fixity of the pensive gaze..." (Flaubert Gustave, 1861)

⁷ Dickens C., *Letters from Italy*, 1846, in *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Woodward C., Guanda, Biblioteca della Fenice, 2008

⁸ Flaubert G., *letter to Madame Roger des Genettes (1861) [?]*, in *The Letters of Gustave Flaubert: 1857-1880*

Ad esprimere questa associazione tra malinconia e rovina, fu tra i primi autori Bernardin de Saint-Pierre, che in *Études de la nature*⁹ descrive le rovine in quanto espressione di *dolce malinconia*:

"Le rovine, dove la natura combatte contro l'arte dell'uomo, ispirano un sentimento di dolce melanconia." (Bernardin de Saint-Pierre, 1784)

In quegli anni è stato introdotto il termine "nostalgia", dal greco νοστος (ritorno) αλγος (dolore), il quale rimanda all'idea di un viaggio nel dolore, di un ritorno verso l'origine ormai perduta. La poetica delle rovine comincia ad esprimere una perdita, e a sviluppare una dialettica basata sulla presenza e sull'assenza all'interno di un paesaggio malinconico. Come afferma Jean Starobinski¹⁰:

"fantasticare sulle rovine significa sentire che la nostra esistenza non ci appartiene e che raggiunge l'immensità dell'oblio." (Starobinski, 1964)

Diderot infatti, quando menziona le rovine come espressione dell'aspirazione dell'uomo all'eternità, afferma che:

"Le idee che le rovine risvegliano in me sono grandiose. Tutto passa, tutto perisce. Soltanto il mondo resiste. Soltanto il tempo continua a durare. Io cammino tra due eternità. Ovunque io guardi, gli oggetti che mi circondano, mi annunciano la fine, e mi mettono in guardia rispetto a ciò che mi attende. Cos'è la mia esistenza effimera in comparazione a quella di una roccia che sprofonda nella terra o a quella di una valle che si frantuma o ancora a quella di questa foresta che cambia come queste masse che, sospese sopra la mia testa, si muovono? [...] Un torrente conduce le nazioni, una sopra l'altra, verso una vertigine comune; io voglio

⁹ De Saint-Pierre B., *Études de la nature*, 1784

¹⁰ Starobinski J., *Melancholy among the ruins*, 1964

restare sul bordo e fermare l'onda che scorre al mio fianco!" (Diderot Denis, 1767)

Da qui appare evidente, inoltre, come Diderot si rivolga in maniera diretta ad un'associazione tra rovine, cultura e natura. In particolare, attraverso l'opera *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines* del pittore Hubert Robert, principale interprete della melanconia delle rovine, è possibile riscontrare concetti propri di Diderot, secondo cui l'arte non deve necessariamente ritrarre la natura ma deve inventarla.

Nei suoi quadri, Hubert Robert, elabora spesso composizioni immaginarie, dove scene di vita quotidiana si mescolano a sfondi immaginari, intrecciando la natura alle rovine. La galleria della *Grande Galerie du Louvre en ruines*, appare infatti come un'architettura dalle dimensioni indefinite, illimitate, che rasentano l'eterno e che si proiettano, allo stesso tempo, sotto forma di rovine future. Secondo Diderot, in particolare, la pittura di paesaggio deve rammentare senza riprodurre esattamente la realtà, ma ritraendo la suggestioni della natura in quanto soggetta alle trasformazioni del tempo. La riflessione diderotiana supera le vecchie teorie dell'imitazione e predilige una rappresentazione paesaggistica indefinita, in grado di mettere in discussione il senso dell'operare artistico e l'identità dell'oggetto dipinto legandosi intimamente alla concezione di sublime di Edmund Burke:

"Perché un bello schizzo ci affascina più di un quadro compiuto? È che ha più vita, e meno forme. Quando s'introducono le forme, la vita viene meno." (Diderot 1767)



Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796

Diderot esprime una predilezione per l'opera d'arte che esprime un valore simbolico ed emotivo e non soltanto un'armonia estetica delle forme; diventando espressione di uno stato d'animo, le rovine hanno la possibilità di offrirsi come ritratto dell'osservatore stesso.

René de Chateaubriand ad esempio, arriva a identificare se stesso nelle rovine; in particolare nelle *Mémoires d'Outre-tombe*¹¹, nel ricordare il passato, l'autore descrive se stesso come:

“un edificio caduto [...] un palazzo crollato e ricostruito con delle rovine”
(Chateaubriand 1849-50: 302)

E negli scambi epistolari con l'amico De Fontanes, torna a parlare in maniera incisiva dell'accostamento tra sé e la rovina:

¹¹ De Chateaubriand R., *Memorie d'Oltretomba*, (1849-1850), Longanesi, 2001

"l'uomo che cerca delle ragioni per convincersi della sua vanità, medita sui resti degli imperi, ma non pensa che lui stesso sia una rovina destinata a crollare prima di tutti i monumenti." (Chateaubriand 1804)

Inoltre, in *Génie du Christianisme*¹², Chateaubriand aveva introdotto la concezione romantica di assenza, dando vita ad un legame intenso tra le rovine, la religione cristiana e l'identità nazionale.

Charles Dickens in *Letters From Italy* afferma:

"Vedere il Colosseo sgretolarsi, un paio di centimetri all'anno; i suoi muri e i suoi archi coperti di vegetazione; i suoi corridoi aperti alla luce del giorno; l'erba lunga cresce sotto i suoi portici; alberelli nati ieri che spuntano dai suoi parapetti crepati e fanno frutti: prodotto casuale dei semi contenuti negli escrementi degli uccelli che nidificano qui nelle sue fessure e spaccature; vedere l'arena in cui un tempo si lottava riempita di terra, e la pacifica Croce piantata nel centro; salire nelle sue sale superiori, e guardare in basso non vedendo altro che rovine, rovine, rovine tutto intorno [...], significa vedere lo spirito dell'antica Roma, mirabile antica città malvagia, che infestava il terreno stesso calpestato dalla sua gente. Questa è la vista più impressionante, la più imponente, solenne, grandiosa, maestosa, luttuosa, che si possa concepire. Mai, nel suo periodo più cruento, la vista del gigantesco Colosseo, traboccante di folla e pulsante della vita più robusta, può avere commosso più di quanto debba commuovere coloro che lo guardano oggi, un rudere." (Charles Dickens, 1846)

Ma nel raccontare il dialogo fra incompiutezza e immaginazione, una particolare reazione all'arena del Colosseo è stata quella scaturita dal

¹² De Chateaubriand R., *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Volume 4, Ballanche, 1804

pensiero di Edgar Allan Poe, seppure non si sia mai recato personalmente in Italia. Nella sua poesia *The Colosseum* inclusa all'interno del *Poliziano*¹³, scriveva:

*"Or queste pietre grigie sono tutto ciò che rimane
di un grande e glorioso passato, son tutto ciò che le Ore
nel loro corso impietoso al Fato e a me hanno lasciato?*

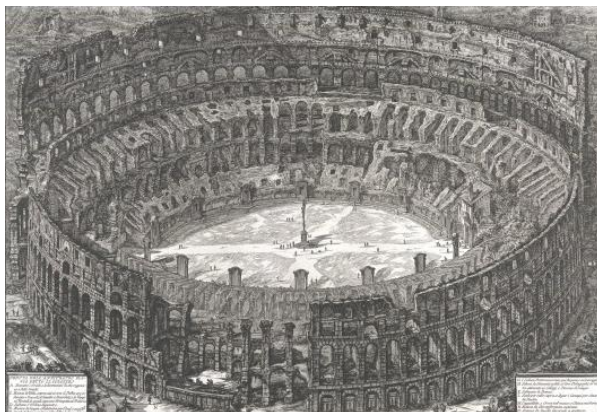
[...]

*Alte profetiche voci si levano eterne qui intorno
da noi e d'ogni rovina, rivolte al saggio che ascolta,
come la voce che sale all'aurora da Memnone ai raggi del sole.
Noi dominiamo il cuore dei più potenti uomini,
con cenno dispotico noi le menti più grandi pieghiamo.
Non siamo del tutto impotenti ormai, noi pallide pietre,
non tutto il potere è passato, non tutta la fama,
non sono svaniti del tutto del nostro nome il richiamo,
né il muto stupore che ancor ci circonda, né tutti i misteri
qui ascosti e i ricordi che intorno aleggiano, e un manto
formano a noi d'intorno che vale più della gloria." (Edgar Allan Poe, 1833)*

Poe, affascinato probabilmente dalle incisioni sulle *vedute dell'anfiteatro Flavio* di Piranesi, non percepiva solo un edificio in pietre mutato in rovina, bensì ne scorgeva una "sorgente pulsante di energia, magica ed eterna"¹⁴.

¹³ Poe E. A., *The Coliseum*, in *Poliziano*, 1833

¹⁴ Woodward C., *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Biblioteca della Fenice, 2008



Views of Rome: Veduta del Colosseo, Giovanni Battista Piranesi, 1776

Nell'Ottocento, Francois-René visconte di Chateaubriand è il primo autore ad adottare i ruderi architettonici come metafora di sé stesso, rispecchiando l'evoluzione del pensiero e della rappresentazione delle rovine in pittura in quanto riflesso dello stato d'animo dell'uomo. Nel 1804 Chateaubriand, scrivendo all'amico De Fontanes durante il suo soggiorno romano, preannunciava una vera e propria poetica affettiva del paesaggio:

"Per bastare a noi stessi, occorre guardare ancora con interesse alla natura e investirla dei ricordi della società. [...] Le rovine devono assumere diversi caratteri secondo i ricordi di cui sono investite" (Chateaubriand 1804).

Il paesaggio nelle *Mémoires d'Outre-tombe*, in particolare, genera una sensazione di totale abbandono alle rovine, che rappresentano l'immagine dell'autore stesso, in quanto chiara espressione dell'incapacità di lasciare alle spalle il proprio passato. Nello specifico:

"Ritornando dalla mia famiglia che non c'è più, ricordando le illusioni passate, dimenticherò il mondo in cui vivo e rispetto al quale mi sento estraneo." (Chateaubriand 1849)

Questo *paesaggio-stato d'animo*, invocato attraverso il continuo accostamento di diversi piani temporali, sostiene lo sfondo di uno scenario in cui il legame conflittuale dell'uomo persiste con la memoria. Se il passato riecheggia costantemente facendo appello al presente, i ricordi che ne derivano si fanno tormento, diventando così come una rovina:

"Evocando tutti questi ricordi, a forza di rovine, diventerò folle ... La mia memoria contrappone costantemente i miei viaggi ai miei viaggi, le montagne alle montagne, i fiumi ai fiumi, la foresta alla foresta. La mia vita distrugge la mia vita." (Chateaubriand 1849-50)

Con questa visione nostalgica, totalmente legata all'inesorabile trascorrere del tempo, si riconosce nel rapporto tra rovina e natura, una sorta di "paesaggio-palinese" ¹⁵ in grado di mettere in evidenza la particolare tensione che si crea tra presente e passato all'interno del paesaggio, causata dall'incapacità di fare a meno del ricordo. Il testo stesso, si propone come una vasta rovina in cui ogni elemento naturale assume la forma di un evento personale o storico ben distante da quel tempo. La scrittura allora, come nei dipinti di Hubert Robert, dissolve il paesaggio reale per poi ricomporlo secondo uno scenario differente, basato sull'assenza ed in grado di materializzare la sopravvivenza del silenzio e del ricordo.

¹⁵ A. Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, FrancoAngeli edizioni, 1998



Le pont sur le torrent, Hubert Robert, 1796

L'opera di Chateaubriand, essendo la celebrazione di una spazialità emotiva fondata sulle reminiscenze, non può che essere gremita di rovine. Una poetica definita da un intimo e costante dialogo tra lo stato di rovina e l'io narrante, tormentato dal desiderio di colmare il divario tra il tempo presente e quello passato.

Michel Delon¹⁶ delinea una ben precisa raffigurazione letteraria degli uomini dell'epoca:

"Assomigliano a naufraghi approdati su un'isola deserta; ognuno è costretto a dimenticare la propria condizione per ritornare allo stato di natura." (Delon 2010)

¹⁶ Delon M., in Seth C., *Le château ou le lieu de la crise imaginaires gothiques aux sources du roman noir français*, Desjonquères, Paris, 2010



Tempête avec naufrage d'un vaisseau, Claude Joseph Vernet, 1770

Nel romanzo di Coiffier de Moret, *Les enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien*¹⁷, le rovine del castello si confondono con gli alberi di un bosco impenetrabile, una vera e propria barriera vegetale cresciuta sui residui di ciò che fu in passato. Il protagonista prosegue lungo il percorso “a fatica tra i cespugli spessissimi, una barriera di muri [...]”. La stretta connessione tra la vegetazione e le rovine del castello, la barriera vegetale creata dagli alberi e dai cespugli del bosco, infondendo un senso di incertezza, paura ed estraneità, rispecchia lo stato d’animo del personaggio.

¹⁷ S. De Coiffier De Moret, *Les enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien*, 1799



Ruins at the Ancient City of Gour formerly on the banks of the river Ganges,
Daniel Thomas, 1795

Se la natura cancella i segni, frutto delle opere dell'uomo, il castello ne preserva invece la memoria. Dal contrasto generato dall'eterno conflitto tra natura e rovina, ha origine un paesaggio che esprime il profondo desiderio d'eternità a cui da sempre auspica l'uomo.



Tintern Abbey, William Turner, 1820

L'immaginario della desolazione sotto forma di invasione della vegetazione emerge in numerosi autori letterari, di cui tra gli eredi più rappresentativi vi è Edgar Allan Poe. Nel suo *The Fall of the House of Usher*¹⁸, le rovine, ricoperte di funghi e di muschi da cui emergono spazi marginali, vuoti, si fanno metafora dell'abbandono. In particolare è nel paesaggio notturno che riaffiorano i desideri e i tormenti dei personaggi del romanzo.



Abbazia nel bosco di querce, Caspar David Friedrich, 1809-1810

Se "la misura della defunzionalizzazione di luoghi e di oggetti è data dal tema dell'invasione vegetale"¹⁹, "allora la presenza pervasiva della natura nell'edificio assume un valore simbolico legato alla perdita".

¹⁸ E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, 1839

¹⁹ Orlando F., Pellegrini L., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, 1993, Einaudi, Torino.



Eldena Ruin, Caspar David Friedrich, 1825

Riguardo a ciò, Chateaubriand ad esempio, sempre nella lettera a De Fontanes, discute in merito al "quadro pittoresco e selvaggio" del paesaggio romano:

"Prima di partire per Napoli, sono passato per Tivoli, ho visitato le rovine dei dintorni, soprattutto quelle di Villa Adriana. Sorpreso dalla pioggia, mi sono rifugiato negli atri delle terme di Poecile, sotto un albero che, crescendo, aveva rovesciato un muro. In una piccola sala, una vigna nuova s'insinuava attraverso la volta dell'edificio e con il suo grosso ceppo, rossastro e tortuoso, si arrampicava sul muro come un serpente. Intorno a me, tra gli archi in rovina, si aprivano degli squarci sulla campagna romana. Dei cespugli fitti riempivano le sale deserte, la vegetazione disegnava un tessuto di mosaici sul bianco dei marmi. In questi palazzi della morte cipressi altissimi sostituivano le colonne; l'acanto selvatico ricopriva le rovine, come se la natura si fosse compiaciuta a riprodurre sui capolavori mutilati dell'architettura l'ornamento della loro bellezza passata. [...] Mentre contemplavo questo quadro pittoresco e selvaggio, mille idee si succedevano nella mia testa: pensavo a tutto un mondo perduto." (Chateaubriand 1804)

Con l'arrivo del Novecento e a seguito di un lungo periodo che si portava alle spalle la scia dalla moda del Grand Tour, il paesaggio "nuovo" che si è andato a configurare diventa, nelle sue descrizioni un paesaggio ibrido, risultato tra le nuove conoscenze e quelle antiche. La cultura di fine Settecento e Ottocento ha lasciato in eredità una sensibilità riconoscibile principalmente nelle rovine, in quanto elette come "oggetti la cui presenza ci parla di un'epoca perduta" (Starobinski 1964). Come afferma Marc Augè²⁰, "le rovine sono, come l'arte, un invito a sentire il tempo", rappresentano il tempo storico e allo stesso tempo lo spazio spettacolarizzato, poiché lo spettatore di fronte ad essi è in grado di avvertire il "tempo puro" e l'attualità del presente rappresentando il culmine dell'opera artistica. La percezione di un tempo puro alla vista delle rovine è un tempo non databile, totalmente assente dal nostro mondo; le rovine secondo Augè rappresentano un tempo perduto che l'arte, tuttavia, riesce a riscoprire. Contemprarle significa fare esperienza del tempo, "*le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse*". È possibile afferrare un tempo attraverso cui "l'individuo che le contempla è sensibile, come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui"²¹.

Secondo Reinhart Koselleck²², la tensione generata dalle rovine cresce sempre più con la tensione che si crea verso la temporalità futuro centrica dei moderni e di conseguenza con la nascita di due grandi idee della modernità: il progresso e l'evoluzione. Quanto più la visione si rivolge al futuro tanto più si rivolge al passato. Le rovine sono una rimessa in questione della nostra idea del contemporaneo, del nostro rapporto col presente che non può essere inteso come attualità, ma è un presente sempre rivolto al futuro da un lato, ma anche verso il passato dall'altro.

²⁰ Augè M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, 2004

²¹ M. Augé, op. cit., p.41

²² Koselleck R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, 2007

In Walter Benjamin²³, abbiamo un'inversione simbolica della prospettiva infuturante:

"C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta."(Walter Benjamin, 2012)²⁴



Angelus Novus, Paul Klee, 1910

²³ Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, 2014

²⁴ Benjamin W., *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, 2012

L'angelo di Benjamin volge le spalle al futuro e guarda alle rovine del passato cercando disperatamente di ricomporre l'infranto. La tempesta del progresso verso il futuro però, lo trascina sempre più non facendo in tempo a ricomporre l'infranto. Soltanto all'umanità redenta, cioè liberata, spetterà legittimamente il proprio passato per intero e avremo così la possibilità di rientrare in relazione con esso.

Per Benjamin è falso considerare la storia come un processo progressivo, continuo e uniforme nel tempo. La redenzione dell'umanità deve essere provocata dalla visione del passato, fatto di "rovine su rovine". L'Angelus Novus, dipinto in un acquerello di Paul Klee, rappresenta quindi l'Angelo della storia necessario per poter affrontare il futuro. Per Walter Benjamin le rovine si sono concretizzate come una delle metafore più potenti della cultura occidentale, in grado di rappresentare la dualità naturale-spirituale, negativo-positivo, distruttivo-costruttivo. Egli afferma che occorre puntare solo su un atteggiamento negativo, distruttivo, che porterà così all'incremento della produzione di rovine. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera²⁵.

Questo pensiero, può rappresentare un esempio di riappropriazione, è un ribaltamento della visione delle rovine da un punto di vista nostalgico ad

²⁵ Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Einaudi, 1997

una dimensione messianica. Simmel sosteneva che il tratto caratterizzante della rovina sta nel fatto che un'opera umana diviene prodotto della natura. È un reperto in cui la natura prende la rivincita sull'artefatto umano. Ma Simmel afferma anche che la rovina può essere un artefatto umano adoperato non solo nella forma attiva della distruzione, ma anche nella versione passiva del lasciare andare le cose in quanto modalità dell'agire. Simmel sembra quindi evocare l'altra faccia delle rovine rispetto, ad esempio, alla visione di Roma in quanto sepolcro di sé stessa. Le rovine pongono la nostra relazione col passato non solo in termini di tempo ma anche di *spazi* della memoria e di *luoghi* del tempo. Logiche con cui elementi del passato vengono riesumati e ricomposti in forme nuove. Essi recuperano vitalità nel riuso e in assemblaggi sincretici, attivano moti sentimentali e memoriali, aprono vie di espressione all'arte, acquisiscono funzioni e dimensioni di patrimonio. In questo senso le rovine, per quanto strumenti privilegiati di evocazione e testimoni del passato, appartengono anche al presente, poiché le finalità a cui vengono destinate dipendono dallo sguardo che si posa su di esse. Nell'opera *Filosofia del paesaggio*²⁶, Simmel afferma che la coscienza necessita "di una nuova totalità unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi". Suddetta unità è proprio il paesaggio. Un frammento di natura, sostiene Simmel, non è paesaggio, a meno che non vi sia un osservatore che lo percepisca in quanto frammento di una totalità. Un'unità non è il prodotto di una soggettività, ma una proprietà intrinseca del frammento osservato, estirpato e mutato in paesaggio. In linea con questo pensiero, Niccoli afferma:

"Perché si abbia pittura di paesaggio non è sufficiente che elementi paesistici siano raffigurati in un dipinto: è necessario che lo scenario

²⁶ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in Sassatelli M, *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006

naturale non sia concepito come elemento accessorio per le composizioni figurative, ma venga sentito come tema autonomo, capace di suggerire di per sé un'emozione spirituale ed estetica" (Niccoli,1974)

Con l'arrivo della globalizzazione lo spazio si contrae, e non possiamo pensare più al futuro nel senso di una crescita quantitativa, ma anche in crescita qualitativa. Sorge il senso della goethiana "erstarrte musik", ovvero musica pietrificata, che in questo caso è pietra umanizzata. Le rovine, come preventivato da Baudelaire, Simmel e Lukacs, sono diventate espressione del dualismo tra compenetrazione e conflitto, natura e spirito, anima e forme. In questo modo le rovine diventano il regno del poeta, angelo caduto, imponente ma in rovina, colui che persevera nonostante le avversità. Colui il cui obiettivo e le cui capacità sono in grado di creare somiglianze e unificare il molteplice. In questo senso, "la loro sede propria non coincide più con un passato vetusto e irraggiungibile ma con il territorio meno inafferrabile della finzione e del fantastico quotidiano"²⁷.

1.2 – Il ruolo delle rovine dall'Ottocento alla modernità: l'evoluzione attraverso i principali eventi storici

Per molti secoli, nel corso della storia della società dell'occidente, le rovine sono state considerate come delle macerie abbandonate, tracce anonime da radere al suolo per poter edificare nuovamente o da sfruttare come deposito di materiali e, in alcuni casi, pensate come base a partire dalle quali poter ricostruire. Grazie al fervore degli studi pre-umanistici però, le cose cominciano a cambiare. Con le collezioni pubbliche e private dei reperti del mondo antico, comincia ad avanzare un nuovo punto di vista

²⁷ D. Borrelli e P. Di Cori, *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, 2010

storicizzante che dà origine della cultura antiquaria e in seguito a teorie che portarono le rovine a divenire dei veri e propri documenti storici, divenendo quindi, più rispettosi nei confronti delle vestigia del passato. Questo scenario consente di vedere la rovina non più come un inutile dissesto architettonico di cui sbarazzarsi, o come possibile fonte di recupero di piccoli oggetti da aggiungere alla propria collezione privata, ma come traccia di qualcosa che è esistito e che non c'è più, su cui potersi specchiare e su cui poter ricordare. A partire dall'Ottocento e per lungo tempo ancora, le rovine rappresentano esclusivamente ciò che permane da molto tempo dell'antichità: resti di templi e delle architetture delle civiltà, precedenti le invasioni barbariche.

Con il XIX secolo si assiste a un vero e proprio mutamento indotto da eventi che hanno segnato improvvisamente la fine di un'epoca, oltre ad un radicale cambiamento della concezione del Grand tour: la rivoluzione francese e l'armata di Napoleone in Italia, nel 1796. Napoleone sottomise l'intera penisola occupando il territorio e trasportò i più grandi tesori dell'arte italiana a Parigi. Dovranno trascorrere due decenni prima che i viaggi del fino ad allora consueto Grand Tour, possano riprendere normalmente. Gli artisti, in seguito, continueranno numerosi ad attraversare le alpi a cavallo dell'Ottocento e per tutta la prima metà del secolo, in un periodo in cui la società ha acquisito nuovi ritmi e nuovi valori. La scoperta del viaggio divenne sempre meno individuale ed intima, e sempre più legata a informazioni predisposte da una "guida", divenuto il nuovo strumento del viaggiatore. Il viaggiatore non predispose più un programma da seguire autonomamente, ma viene condotto dalla nuova figura dell'"organizzatore di viaggi". Quest'ultimo, come intuito da Thomas Cook, determina le priorità conoscitive del viaggio in base ad esigenze economiche piuttosto che culturali, avvalendosi anche della nuova viabilità ferroviaria. Si crea perciò il fenomeno, tuttora vitale, del turismo organizzato e di massa.

La Rivoluzione francese inoltre, aveva da una parte determinato una frattura nella società e, dall'altra, aveva prodotto una ferita nello scenario complessivo dell'epoca, ormai completamente abbandonato al lutto. Il mondo rivoluzionato obbliga la cerchia rappresentante dell'aristocrazia, a misurarsi con i valori di una società decisamente nuova.

Inoltre i primi anni dell'800 hanno portato fondamentali evoluzioni inerenti le rovine. Le precedenti scoperte archeologiche di Ercolano, nel 1738, e Pompei, 1748, determinarono non solo nuove coordinate negli itinerari italiani, ma comportarono l'affinarsi dei metodi di scavo e di ricerca, accentuando la questione della sensibilità nei confronti dei problemi della tutela, comunque già ipotizzati durante il periodo illuminista. In Francia, personalità come Quatremère de Quincy, verso la fine del secolo, avevano auspicato che gli antiquari, e soprattutto i governi, ponessero fine al pensiero incentrato sulle antichità di Roma e della Grecia e si preoccupassero di valorizzare le antichità nazionali creando nuovi musei locali. "A questa nuova coscienza del valore del contesto si legava intimamente la valutazione della cultura materiale, per la quale non solo le opere d'arte o le iscrizioni o gli oggetti comunque singolari erano degni di considerazione, ma anche tutti i materiali da costruzione, gli utensili, i mobili, gli oggetti della vita quotidiana seppur frammentari". Nel corso del XIX secolo l'archeologia diventa allora scienza. I monumenti e i resti antichi tendono ad allontanarsi dall'influenza ereditata dagli ideali umanistici, lasciando posto a nuovi valori che mirano alla ricostruzione della storia del passato. La pubblicazione delle scoperte si fece necessità tecnica per una divulgazione letteraria e l'arrivo della fotografia sostituì lo schizzo, il disegno e l'incisione del contesto. In particolare, nella seconda metà dell'800 in contemporanea con gli studi sull'evoluzione darwiniani, muterà fortemente il pensiero scientifico: torna a farsi viva l'attenzione verso scheletri antichi di Pompei, diventando materia di studio per gli antropologi, *introducendo un approccio multidisciplinare agli studi.*

All'inizio del XIX secolo la rovina emergeva come una delle *Belle Arti*; era fonte d'ispirazione per i romantici e allo stesso tempo divenne sinonimo di sconfitta a cui ci si oppone con regolari operazioni di restauro. L'inizio del XX secolo è caratterizzato dal rivoluzionario cambiamento sulla rivalutazione della rovina: la conservazione dello stato in cui si trova in quanto testimonianza del passato; e l'affermazione verso la fine del XX secolo della disciplina del restauro. A cavallo del XVIII e XIX secolo quindi, grazie al nuovo e fertile contesto culturale, si affermò gradualmente il moderno concetto di conservazione in quanto atto di preservazione di una testimonianza del passato. La presa di coscienza del patrimonio, instaurata con la Rivoluzione Francese, si radica totalmente con la Restaurazione, in cui il sentimento patriottico si fonde con il sentimento patrimoniale; il patrimonio culturale diventa un elemento di *coesione sociale*. Con il sentimento romantico, va a rafforzarsi la coscienza del passato, considerando le rovine sia come uno strumento di cristallizzazione della memoria sia come fattore di coesione sociale. I letterati prendono inoltre le difese del patrimonio in innumerevoli scritti, come ad esempio Victor Hugo nelle *Odes et Ballades* del 1822, e in *Guerre aux démolisseurs*²⁸ nel 1825-32, in cui esplicita la propria disapprovazione riguardo tutti coloro che distruggono il patrimonio evidenziando che esso è dispensatore di valori. Il conflitto che ha regnato in quel periodo tra le due correnti di pensiero, una del restauro stilistico e l'altra della conservazione estrema fino al "rovinismo" rappresentate rispettivamente

²⁸ "Le moment est venue où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. Tous les genres de profanation, de dégradation et de ruine menacent à la fois le peu qui nous reste de ces admirables monuments du Moyen-Age auxquels s'attachent la mémoire des rois et la tradition du peuple. Tandis que l'on construit à grands frais je ne sais quel édifice batards qui ne sont ni romains ni grecs, on laisse tomber en ruine d'autres édifices originaux dont le seul tort est d'être français", V. Hugo, 1825, "*Guerre aux démolisseurs!*" in "*Œuvre illustrées: Littérature et philosophie mêlées*", Paris, Laffont, 1834-2001

da Viollet-le-Duc e Ruskin, verrà superata da Camillo Boito²⁹ agli inizi del novecento. Per Boito il monumento è un'opera d'arte che ha una valenza storica, in quanto elemento fondamentale per la conoscenza della storia dei costumi e della civilizzazione. Dalla rivoluzione francese fino al XIX secolo, quindi, il patrimonio divenuto in quei tempi oggetto di un sentimento d'identificazione, assume poi una funzione politica che porterà allo sviluppo delle prime regole di diritto: prende il via la prima legge di protezione dei monumenti, datata 30 marzo 1887. Nel XIX secolo si diffuse inoltre l'istituzione del museo che, nata durante il periodo dei Lumi, trova piena realizzazione in corrispondenza della diffusione della teoria del darwinismo. L'impulso alla base dell'attività museale di datare, classificare, catalogare, può essere interpretato come l'applicazione della teoria dell'evoluzione al patrimonio. Per conoscere il patrimonio, e riconoscersi in esso, si sentì la necessità di studiarlo alla luce di questa teoria scientifica; da questo approccio prende forma un ampliamento del concetto di patrimonio, che non comprende solamente i monumenti e le opere d'arte. È negli ultimi decenni del secolo che, da Goethe, Bertola a Hegel, le rovine vengono recepite come un'unica "tensione geomorfica" che non fa distinzioni tra le *pietre* della terra e quelle degli edifici. Giunto a Roma, Goethe, paragona infatti i ruderi dei palazzi imperiali come delle rocce³⁰. Nel *Viaggio nelle Alpi bernesi*, Hegel sottolinea le similitudini tra la natura irrequieta della terra e le costruzioni umane: le cime innevate delle montagne, appaiono a seconda della compattezza dei ghiacci come delle *piramidi semoventi*. È l'imponenza della forza della natura a dettare le sue leggi, e a lasciare un segno indelebile della propria *potenza*. Persino il botanico inglese Richard Deakin in *Flora of the Colosseum nel 1855*, nel descrivere il Colosseo cataloga e illustra più di quattrocento specie di

²⁹ Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, International Center for Art Economics, Università Cà Foscari di Venezia, Franco Angeli, 2007

³⁰ Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, 1816

piante che crescevano all'interno del rudere; una sorta di microclima, un paesaggio all'interno del quale crescevano i fiori più rari dell'epoca. Al riguardo, nel descrivere i fiori il botanico afferma:

"Formano un legame nella memoria, e ci insegnano lezioni di speranza e consolazione, in mezzo alla tristezza delle epoche passate: e dev'essere in effetti ben freddo il cuore che non risponde al loro tacito appello: poiché, anche senza parlare, essi ci dicono del potere rigenerante che anima la polvere della grandezza che si sgretola." (Richard Deakin, 1855)

Quindici anni dopo ogni albero ed ogni fiore furono strappati alle rovine con l'arrivo degli archeologi, a cui il governo del 1870, a seguito dell'unità d'Italia, aveva assegnato il controllo delle rovine.

George Simmel in *Saggi sul paesaggio* afferma che:

"Le rovine di un edificio mostrano che altre forze e altre forme, quelle della natura, sono cresciute nelle parti scomparse o distrutte dell'opera d'arte; e così, da ciò che dell'arte in esse vive ancora e da quella parte di natura che già vive in esse è scaturita una nuova totalità, un'unità caratteristica. [...] Il fascino delle rovine è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un'opera della natura. [...] Le rovine creano la forma presente di una vita passata, non restituendo i suoi contenuti o i suoi resti, bensì il suo passato quanto tale. Questo è anche il fascino delle antichità, delle quali solo una logica ottusa può affermare che una imitazione assolutamente esatta da un punto di vista estetico avrebbe lo stesso valore." (George Simmel)

Il progressivo e poi definitivo abbandono del latino, come lingua ufficiale della comunicazione scientifica, inoltre, fa perdere da una parte quegli spontanei riscontri derivanti dalla consuetudine con gli antichi classici,

dall'altra la tecnica traduce in effetti pratici quello che via via la scienza va scoprendo, legando così quest'ultima allo sviluppo economico.

Il vincolo che lega l'architettura al proprio stato rovinoso si fa ancora più stretto nel Novecento con la *Waste Land*, la metropoli frammentata, diventando un'immagine permanente che si riflette nelle riflessioni di Walter Benjamin sul destino degli edifici moderni e nelle fotografie di Atget, che cattura la città di Parigi in uno stato di demolizioni e ricostruzioni simultanee.

"La parola *waste* viene dal latino *vastus*, che vuol dire disabitato o desolato, un termine affine al latino *vanus* (vuoto o vano), e al vocabolo sanscrito per mancante o difettoso. Così in origine esso significava grosso, vuoto, spoglio, inutile e ostile all'uomo: '*un'ampia e malinconica desolazione [...]'*³¹ (Percy Bysshe Shelley, 1815)

La seconda guerra mondiale spinge il gusto per le rovine ai suoi limiti: le distruzioni apocalittiche e terribili causate dai reich aerei non lasciano spazio a riflessioni malinconiche o ad abbandoni estetici, ma colpiscono e affasciano ugualmente a tal punto che nell'immediato dopoguerra, soprattutto in Germania, si sviluppa un intero genere cinematografico ambientato nei paesaggi creati dai bombardamenti alleati. Hitler, ad esempio, affascinato dalle rovine di Roma a seguito di un viaggio nella capitale in occasione di una visita di stato nel 1938, studiò il Colosseo traendone ispirazione per la nuova Sala dei Congressi a Norimberga. Quest'ultimo assunse poi la forma di un anfiteatro, per cui l'architetto di Hitler, Albert Speer si ispirò all'immagine del Colosseo di Goethe, secondo cui la folla all'interno dell'anfiteatro diventava un unico spirito. Dopo il suo ritorno in Germania Hitler avviò la politica della *Theorie von Ruinwert*, la

³¹ Shelley P. B., *Alastor o The Spirit of Solitude*, 1815

teoria del valore delle rovine. Per Hitler il Colosseo non rappresentava una rovina, bensì un monumento, e fu attratto dalla permanenza delle opere in muratura, tanto da appendere alle pareti del Kabinetttraum al Reichstag dipinti delle vedute settecentesche del Foro Romano, del pittore Robert Hubert. "I poeti e i pittori amano le rovine, mentre i dittatori amano i monumenti"³². Sarà proprio quando, dopo la seconda guerra mondiale, si comincerà ad affermare il turismo di massa e quindi apparirà chiaro che il patrimonio archeologico costituisce di fatto anche una risorsa economica, che diverrà pressante il problema della manutenzione e del restauro e non solo. La guerra e la sua distruzione hanno fatto sì che la rovina andasse a far parte dell'idea del progetto, attivando nuove spinte progettuali per il paesaggio e nuove realtà.

Oggi, nell'epoca della multimedialità e dei dati visivi, le rovine sono diventate onnipresenti. Spesso fanno capolino immagini che descrivono una realtà cruda, che spesso non concepiamo come tali perché costantemente bersagliati da una lunga tradizione di *visione delle rovine* che ormai fa parte della nostra stessa cultura. Queste immagini *nuove*, vengono quasi totalmente sovrastate da quelle immagini iconiche che rappresentano le rovine dei secoli passati.

Walter Benjamin sviluppa un collegamento tra la rovina nel "regno del tangibile" e l'immagine di essa per il "mondo dei pensieri", dove per entrambe la forma e il significato sono soggette a rottura. Lo stesso Freud interpreta il subconscio come una sorta di territorio in rovina bisognoso di essere condotto alla luce. Secondo Diderot:

"Le idee che le rovine suscitano in me sono grandiose. Tutto si annienta, tutto perisce, tutto passa. Soltanto il mondo resta. Soltanto il tempo dura [...]. Una corrente irresistibile trascina le nazioni le une sulle altre in fondo

³² Woodward C., Guanda U., *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Editore, 2008

*ad un abisso comune; io solo pretendo arrestarmi sul ciglio e fendere il flusso che scorre intorno a me*³³ (Denis Diderot, 1767)

Queste frequentazioni permettono all'autore di riscoprire la propria interiorità e di approcciarla senza ansietà e preoccupazioni. Le rovine per Diderot sono quindi il luogo della libertà e dell'immaginazione. Esse emancipano i nostri sensi e favoriscono l'introspezione. Tim Edensor, celebrando la forza trasgressiva e la natura ibrida delle rovine, lascia trasparire alcuni punti di contatto con il pensiero di Diderot. Secondo lo studioso le rovine possiedono dei contorni sfuocati spazialmente e temporalmente, in quanto presentano confini poco netti e mostrano una stratificazione di più livelli temporali. Il collasso dell'ordine pubblico che accompagna il loro divenire rilascia nel mondo energia sottoforma di creatività. Le rovine sono dunque luoghi dove possono emergere nuove forme, nuovi ordini, nuove speranze estetiche³⁴. Edensor condivide con Diderot il pensiero che le rovine mettono in discussione la legittimità dell'ordine sociale, ma il suo interesse è indirizzato più verso le pratiche collettive che verso la soggettività individuale. Secondo Walter Benjamin le rovine rappresentano delle "storie", esse esprimono un *vuoto*, un'assenza che necessita di essere narrata. Le rovine ispirano narratività e le storie permettono di riempire i vuoti creati dai resti materiali, per raccontare gli splendori del passato, le catastrofi improvvise, la lenta decadenza che le ha portate all'abbandono. Questa narratività, che ha bisogno sempre di un supporto esterno come un racconto scritto, un disegno, una guida, ci permette di riportare la rovina alle sue condizioni originali, e di immaginarla com'era contemporaneamente a come la vedono i nostri occhi. Il desiderio di esorcizzare la catastrofe sta, ad esempio, al fondo della scelta della città di Gibellina. Dopo la distruzione

³³ D. Diderot, *Salon*, 1767

³⁴ Edensor T., *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Bloomsbury Publishing PLC, 2005

totale causata dal terremoto del Belice del 1968, Gibellina decise di fare un buon uso delle proprie rovine, affidando ad Alberto Burri il compito di trasformarle in un gigantesco *cretto* che nei suoi tagli conserva il ricordo delle antiche strade della città morta: una potente 'metarovina' che ingloba in sé la memoria e l'oblio, la vita e la morte. Freud ha usato la metafora della rovina parlando della struttura dell'inconscio, ma c'è un artista che è riuscito a rappresentare in forma sintetica e poetica questa complessità. Questo artista è Jean Cocteau: pittore, poeta, drammaturgo, cineasta. "Nel film *Orphée*, del 1950, c'è una scena in cui Orfeo, guidato dal suo psicopompo, che qui si chiama Heurtebise, attraversa un paesaggio di rovine desolate, accompagnato dal suono straniante della musica di Gluck. «Dove siamo?» chiede Orfeo. «*C'est la zone*, è la zona – gli spiega Heurtebise – fatta dei ricordi degli uomini e delle rovine delle loro abitudini». L'intuizione poetica di Cocteau sta proprio nell'aver situato le rovine in questa *zona di mezzo*, che non appartiene interamente alla vita ma neppure interamente alla morte: un *non luogo*, una utopia dove si adunano i nostri ricordi, le speranze, le promesse, le delusioni, tutto quello di cui la rovina è al tempo stesso icona e metafora³⁵.

In conclusione, nel XVIII secolo la scoperta del valore storico-monumentale delle rovine annuncia il sorgere di una nuova consapevolezza sospesa tra il presente vissuto come tale e un passato da cui ci si sente finalmente emancipati: permette, in questo senso, la costruzione di uno sguardo unico sul tempo. Rende possibile osservare le epoche trascorse per quello che sono state e non per quanto sono diventate: un oggetto tangibile che, nell'esperienza quotidiana che se ne fa, si lascia toccare e vivere nei termini di una distanza. Nel XIX secolo, questa distanza con cui si possono osservare le cose per meglio disporne

³⁵ Tortora G., *Semantica delle rovine*, manifestolibri srl, 2006

risulta completamente scompaginata e le rovine, lungi dall'offrire un'immagine serena e distaccata delle cose, si presentano come elemento sensibile del sogno poetico: come uno specchio dell'anima. Nel XX secolo le rovine non costituiscono più la casa dei mostri ma un luogo di meravigliose metamorfosi. Si rinuncia, quindi, a vedere tragicamente questo specchio e si prende a considerarlo come un parco incantato visitabile e perfino godibile, dove appagarsi dello spaesamento senza lasciarsi troppo impressionare. Il XXI secolo rende infine abitabili le rovine: dona loro la forma dell'industria culturale. In tal modo un'esperienza che, nei secoli passati, ha indicato il perdersi nelle brume del delirio o dell'alienazione mentale, diventa un aspetto comune della vita ordinaria, e senza vita nell'esperienza quotidiana.

Capitolo 2: Parco archeologico

2.1 – La nascita del parco archeologico

L'indagine sul tema del rudere nel paesaggio culturale, ha assunto all'interno dello scenario valenze documentarie, estetiche, semantiche ed evocative, innescando processi di costruzione spaziale, percettiva e narrativa, oltre a diverse sfaccettature e trame di significati che vanno a succedersi nel corso dei secoli. Dalla metà del cinquecento, una serie di importanti fenomeni culturali conducono a diverse declinazioni del tema del *paesaggio con rovine* che, attraverso le categorie estetiche utilizzate nella raffigurazione pittorica e letteraria, assume valore autonomo, stimolando molteplici declinazioni nel disegno di giardini e paesaggi. Il particolare rapporto che si instaura nel corso del seicento tra rovina e paesaggio nella pittura diviene fondamentale per la lettura progettuale di giardini e paesaggi, attraverso l'introduzione delle cosiddette Ruines. Insieme ad altri fattori di natura economica, politica, sociale e culturale, agli inizi del settecento la nascita del giardino paesaggistico può essere paragonata, come intuito da Alain Roger³⁶ e John Dixon Hunt³⁷, alla pittura paesaggistica a tre dimensioni come la riproduzione di una serie di quadri posti in successione. In questi tipi di paesaggi sono spesso presenti dei resti archeologici, reali o artificiali, ed elementi puntuali denominati *fabriques*³⁸. Questi oggetti rappresentano degli

³⁶ Roger A., *Court traité du paysage*, Éditions Gallimard, Paris, 1997

³⁷ Dixon Hunt J., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, MIT Press, 1992

³⁸ Ferrara G., Rizzo G. Giulio e Zoppi M., *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti: 1997-2007*, Firenze University Press, 2007

elementi significanti all'interno del paesaggio, che fungono da attrattori per lo sguardo e da fuochi prospettici in grado di evocare "paesaggi lontani nello spazio e nel tempo". I ruderi diventano segni che si materializzano sotto forma di "alfabeto tridimensionale", adoperato per comporre narrazioni.

Il giardino si traduce così in una macchina culturale, arricchita da citazioni di luoghi, culture e da una collezione di repertori vegetali importati da altri continenti che affiancano le specie autoctone, secondo la moda del collezionismo botanico di quel tempo. Dixon Hunt evidenzia infatti come tutta l'arte del giardino nella prima metà del 700, possa essere considerata come una vera e propria pittura paesaggistica, che adotta modalità percettive e compositive appartenenti all'ambito pittorico per arrivare a risultati estetici paragonabili a quelli elaborati su tela³⁹.

Ciò ha determinato, nell'evoluzione del giardino settecentesco, la nascita di due fasi distinte individuate con la presenza delle *fabriques*, che assumono due aspetti diversi dal punto di vista semantico. Come afferma Thomas Whately⁴⁰, primo autore a considerare la rovina, sia autentica che artificiale, come un elemento compositivo nel disegno di giardini e paesaggi; è possibile individuare un *paesaggio emblematico*, nel quale le *fabriques* rappresentano un elemento compositivo, ed un *paesaggio espressivo*, in cui l'approccio estetico e percettivo diventano fondamentali all'interno del paesaggio. Gli elementi caratterizzanti la prima stagione del giardino paesaggistico, si evolvono nella seconda metà del Settecento: "la *fabrique*, e la rovina in particolare, divengono componenti nel disegno del paesaggio 'pittresco', utilizzati come repertorio figurativo destinato

³⁹ Dixon Hunt J., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, MIT Press, 1992

⁴⁰ Whately T., *Observations on modern gardening, Printed for T. Payne and Son at the Mews-Gate, London, 1777*

ad evocare luoghi e culture lontane nei *parc à fabriques*, una tipologia di paesaggio artificiale esemplificato nel progetto del *Jardin Monceau*, costruito tra il 1773 ed il 1778, da Louis Carrogis "Carmontelle" per il Duca di Chartres.



Vue des Jardins de Monceau, la remise des clefs au Duc de Chartres

Il giardino viene progettato con l'intento di ospitare una serie di *fabriques*, che rimandano a luoghi ed epoche differenti fra loro; un giardino in cui riunire tutti i tempi e tutti i luoghi attraverso architetture che mantengono un ruolo definito e significativo, che differenziano e caratterizzano innumerevoli codici identificativi⁴¹.

In questi parchi, come intuì Diderot⁴², la rovina assume quindi la funzione particolare di decentralizzare l'attenzione sulla dimensione spaziale per determinare una dimensione temporale.

I paesaggi con rovine sono così diventati materiale per la costruzione ideale ed estetica del *landscape gardening*, in cui il *tour* aggiunse una

⁴¹ Mosser M., Teyssot G., *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Mondadori Electa, 1999

⁴² Diderot D., *Ruines et paysage. Salon 1767*, Yale University Press, 1995

componente simbolica ed evocativa. Fu dalla prima metà del XVI secolo infatti che poeti, artisti e uomini di cultura percorsero i paesaggi italiani storici con l'obiettivo di individuare tracce del passato e di "compiere nuove esperienze estetiche". Inizialmente fu una pratica spontanea, ma a partire dal settecento divenne quasi un obbligo per la formazione umanistica. Con la nascita del *Grand Tour* quindi, un *tour* culturale fondamentale per comprendere l'evoluzione dello sguardo sui siti storici ed archeologici d'Italia nel periodo umanista, si sviluppa un nuovo interesse rivolto alle cose e alla loro ricerca; l'attenzione si concentrò sulle scoperte archeologiche.

Presero il via scavi archeologici con un preciso sistema programmatico in cui, ad esempio a Roma, le finalità principali delle ricerche furono le Terme di Caracalla e il Foro Romano.

È chiaro come la scoperta consapevole dei paesaggi archeologici studiati con intenti progettuali, abbia portato la rovina ad assumere valore documentario, divenendo testimonianza dell'eredità classica in quanto ispirazione primaria della nuova cultura umanista.

Prima affidato esclusivamente ai testi letterari della tradizione classica, e dagli inizi del XV secolo al documento archeologico inserito nel suo paesaggio, le rovine divengono elementi capaci di narrare la storia, la cultura, e la tecnica del mondo antico. Divengono uno strumento di rinnovamento progettuale per le arti a cui si ispirano i testi fondamentali per la creazione dei principi dell'architettura dell'Umanesimo. Nella pittura del 500 infatti la rovina non è più un oggetto antiquario o un elemento a sé, ma rappresenta uno stato generale di abbandono e di incertezza. È con la concezione dei paesaggi archeologici del 700 che avviene il cambiamento; attraverso il concetto di *sublime*⁴³, pensiero di matrice estetica e filosofica, che

⁴³ Burke E., *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, J. Dodsley, 1767

porta alla materializzazione spaziale dei paesaggi dalla tela alle tre dimensioni del giardino reale, creando un'intima simbiosi tra pittura del paesaggio e disegno del giardino. Questa "riconciliazione", come afferma Georg Simmel in *Die Ruine*⁴⁴, genera continui contrasti dialettici tra natura e cultura, portando la rovina a diventarne naturale rappresentazione dell'espressione estetica e concettuale.

Le rovine sono fonte di conoscenza e allo stesso tempo sono mezzi espressivi adoperati per suscitare emozioni ed oggetti che attirano lo sguardo; sono *eyecatcher* che misurano distanze, scandiscono un tempo e danno significato allo spazio. Questa vera e propria rivoluzione, scaturita dall'arrivo dell'Illuminismo e dalla sua sete di razionalità, ha portato alla conseguente creazione di un genere: quello del vedutismo. L'evoluzione non avviene tutta d'un tratto ed è preceduta dalla larga produzione di *capricci*, che fungeranno spesso anche da fondali scenografici per opere teatrali. Questo nuovo modo di vedere le rovine influenzato dalla coscienza illuminista, fu possibile grazie al nuovo modo di intendere l'archeologia diffusosi nel Settecento, determinando un'innovativa concezione della storia della cultura. A tutto ciò si aggiunse la moltiplicazione di importanti spedizioni archeologiche, fra cui gli scavi effettuati nei siti di Ercolano e Pompei⁴⁵. Questi ultimi, la politica "ufficiale" intrapresa dai Borbone, ed i grandi sforzi da questi profusi nella promozione degli studi e delle ricerche scientifiche attraverso la fondazione delle Accademie, rappresentò, senz'altro, un primo, imprescindibile passo perché la città venisse inserita all'interno di un circuito internazionale⁴⁶. I

⁴⁴ Simmel G., *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur, Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig 1911

⁴⁵ Barbanera M., *Idee per una storia dell'archeologia classica in Italia dalla fine del settecento al dopoguerra*, In *Archeologia teoria, X Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia*, Certosa di Pontignano (Siena), 9-14 Agosto 1999. Firenze, All'insegna del Giglio, 2001

⁴⁶ J. Raspi Serra, G. Simoncini, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, Centro DI, Firenze 1986, passim.

ritrovamenti archeologici ed il conseguente avvio delle relative campagne di scavo accrebbe⁴⁷, in maniera significativa, la venuta del fenomeno del Grand Tour. Quest'ultimo portò studiosi, esteti ed artisti stranieri ad interessarsi e ad appassionarsi all'Italia meridionale, che si manifestava come evidente e tangibile espressione dell'*antico*. Gli occhi di tutto l'Occidente puntavano quindi sul Sud Italia come un esempio di suprema razionalità e perfezione estetica⁴⁸. Le scoperte archeologiche hanno trasformato il modo di rapportarsi col passato fino ad allora principalmente incentrato sulle fonti letterarie, lasciando spazio alle indagini dirette nei siti archeologici e segnando la nascita di una vera e propria metodologia scientifica.

Con l'inizio dell'800 e con l'affinarsi dei metodi di scavo e di ricerca, si accentua la sensibilità verso i problemi della tutela, già posti nell'età dell'illuminismo. Verso la fine del secolo, in Francia, Quatremère de Quincy sperava che gli antiquari ed i governi smettessero di riporre l'attenzione verso le antichità romane e greche, e che si preoccupassero piuttosto di valorizzare le antichità nazionali attraverso la realizzazione di nuovi musei locali. A questa nuova consapevolezza e coscienza del valore del *contesto*, si legava una particolare considerazione verso la cultura materiale, ovvero non solo verso le opere d'arte o le iscrizioni, ma anche verso tutti i materiali da costruzione, gli utensili, i mobili, gli oggetti della vita quotidiana sebbene frammentari. Questo periodo rappresenta un momento molto significativo, poiché parte di un processo di ampliamento del concetto di bene culturale e dei suoi sviluppi. L'epoca degli scavi quindi, ha segnato così la nascita del parco archeologico così come concepito oggi.

⁴⁷ A. Gambardella, in C. Lenza, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica: l'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996

⁴⁸ C. Lenza, *La cultura architettonica e le antichità scavi, rilievi, editoria antiquaria e dibattito teorico*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000

Nel 900 il determinarsi di una serie di importanti sperimentazioni culturali e filosofiche, contribuiscono ad attribuire un ulteriore valore simbolico alle rovine, interpretandoli come "elemento integrato e 'riconciliato' all'interno del paesaggio, come luogo di pacificazione di tutti i conflitti"⁴⁹, da George Simmel nel 1911⁵⁰. Secondo Simmel, la rovina è l'unione tra architettura e natura, tra spirito e materialità, mentre per Makarius⁵¹, è il simbolo della solitudine, della frammentazione e dell'incompletezza. Nel novecento allora, le rovine costituiscono degli elementi utilizzati come dispositivi simbolici ed evocativi.

Le rovine del moderno restano così in attesa di una risposta, elementi da ricucire all'interno di spazi in continua trasformazione, mediante la creazione di nuovi valori estetici e semantici. In particolare la questione sulla definizione paesaggistica dello spazio viene approfondita nella riconfigurazione delle zone industriali dismesse, che aumentano in maniera esponenziale nel secondo dopoguerra, dando origine a periferie desolate e private del loro significato originario; dei paesaggi in attesa di essere ripensati e riprogettati con nuove estetiche e nuove funzioni.

L'indagine sul rudere nel paesaggio culturale del Novecento porta alla scoperta di un'essenziale rinnovamento linguistico, legato all'estensione semantico del termine archeologia, rivolto non più solamente a indagini sulle vestigia di antichi edifici classici ma anche alle rovine postbelliche, ai ruderi di strutture moderne e ai complessi industriali dismessi. Così la rovina, si allontana dalla visione del romantico isolamento nel paesaggio naturale e la sua prerogativa pittoresca, per mostrarsi all'interno di paesaggi periurbani degradati

⁴⁹ Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009

⁵⁰ Simmel G., *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur, Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig 1911

⁵¹ Makarius M., *Ruines*, Flammarion, Paris, 2004

e in aree bombardate, facendosi carico di un nuovo ruolo, quello di "denuncia del degrado sociale e paesaggistico nel contemporaneo"⁵², a cui si affiancano nuovi potenziali significati legati alle nuove archeologie.

2.2 – L'evoluzione del parco archeologico, dalla nascita alla modernità

Con la nascita dei primi scavi archeologici, voluti da Carlo di Borbone nel 1738 in occasione del rinvenimento della distrutta Ercolano, si dà inizio ad un'impresa "antiquario-archeologica" che non ha precedenti né equivalenti, e che per "larghezza di mezzi e ampiezza di prospettive può essere considerata la più importante di tutto il Settecento"⁵³. L'obiettivo principale degli scavi era quello del sistematico saccheggio delle opere destinate a diventare ornamento delle sale della reggia di Portici e parte della collezione di antichità del Museo Ercolanese nello stesso edificio. La scoperta di Ercolano inoltre, diventa parte del progetto di formazione del nuovo Regno delle Due Sicilie e re Carlo di Borbone grazie agli scavi⁵⁴, mira alla conquista del prestigio internazionale che porti Napoli alla ribalta della scena culturale europea ed il conseguente accrescimento del prestigio della corte. La pratica dello scavo dà il via a sperimentazioni di nuove metodologie, "dando inizio alla pratica di lasciare in situ i reperti quando possibile, e svilupperà le pratiche documentative elaborando accuratissimi rilievi." L'impresa ercolanese rappresenta

⁵² Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009

⁵³ aa. vv., *Electa, L'età delle Rivoluzioni*, 2006

⁵⁴ Barbanera M., *Idee per una storia dell'archeologia classica in Italia dalla fine del settecento al dopoguerra*, In *Archeologia teoria, X Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia*, Certosa di Pontignano (Siena), 9-14 Agosto 1999. Firenze, All'insegna del Giglio, 2001

anche la storia della graduale necessità dell'utilizzo di una tecnica e di un metodo di lavoro, che non può essere paragonabile a nessuna esperienza precedente. Nascono infatti nuovi orientamenti moderni e nuove categorie che si rivolgono soprattutto all'acquisizione dei dati storici, il manufatto antico assume valore documentario, la riproduzione della sua esattezza topografica e l'elaborazione di una nuova matrice evocativa che si serve del potenziale emotivo dei ruderi per delineare nuovi paesaggi immaginari. Volge quindi al termine l'era del recupero di 'pezzi di museo' negli obiettivi di scavo e ci si oppone al selezionamento degli oggetti più significativi. La rovina in definitiva, assumerà il suo effettivo riconoscimento di elemento estetico, da rovine come elemento di sfondo a rovine come effettivi protagonisti della scena. Di grande spessore furono le teorie fortemente innovative e moderne dell'architetto Giovan Battista Piranesi, che progetta il *nuovo* attraverso lo *strumento* delle suggestioni del passato. Piranesi si stabilisce a Roma nel 1744, in un momento in cui le rovine romane sono per lo più considerate elementi decorativi o semplici curiosità suggestive. Le sue incisioni, dedicate alle antichità romane, sono in grado di diffondere in tutta Europa la visione della grandezza romana che non è ispirata dalla nostalgia di un potente impero ormai caduto, ma deriva dalla profonda ammirazione per la "magnificenza ancora sublime dell'architettura antica". Questo sentimento è tutto l'opposto rispetto a quello di J. H. Fusli che, nell'acquerello dal titolo *La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi*, rappresenta la frustrazione dell'uomo di fronte a un passato irraggiungibile e irripetibile. Piranesi invece, riesce a conferire alle rovine di Roma una nuova dimensione. Il sentimento del "sublime" che Fusli interpreta col sentimento dell'"impotenza", diventa in Piranesi un sentimento di "sublime grandezza" del passato e dell'uomo che ne appartiene. La

Roma di Piranesi è in perenne bilico tra il pittoresco e il sublime, è suddivisa in spazi pubblici complessi e frammentati che si *moltiplicano* l'uno nell'altro. È la poetica dell'infinito, espressa nelle contemporanee *Carceri d'invenzione*, decretando quella "perdita del centro" che segnò una frattura capitale nella storia del pensiero e dell'arte occidentali. Come afferma Mario Praz, "Con le Carceri il Piranesi è il solo degl'italiani ad affacciarsi sull'abisso del caos, quel caos che di più in più diventerà appannaggio del mondo moderno». Nelle *Vedute di Roma*, appare improvvisamente l'immagine labirintica, frammentaria e opprimente, anticipando di oltre un secolo i contenuti dell'estetica metropolitana e dando conferma della modernità dello sguardo piranesiano. Tema delle sue incisioni, inoltre, non erano gli spazi della città, sebbene emergessero nella sua tecnica chiaroscurale, bensì i singoli monumenti o i complessi monumentali che ne costituivano le principali *mirabilia*. Ad ogni modo, "la ferita aperta da Piranesi nel cuore dell'estetica occidentale era destinata a non rimarginarsi più, anzi, a farsi sempre più profonda".

Il pensiero innovativo sta nella nuova visione che Piranesi dimostra di avere verso i frammenti di un passato sparsi nel territorio romano, che diventano l'anello di congiunzione tra un *approccio documentario* e un metodo "proto-scientifico con intenti evocativi e semantici". I frammenti non sono considerati come elementi di "rottura", non sono più collezioni disintegrate di parti sconnesse, ma divengono un mezzo di *connessione*. Nei suoi lavori fornisce, attraverso lo strumento della "frammentazione", i collegamenti mediante i quali è possibile costruire la storia per recuperarne la continuità. In contrapposizione con Winckelmann, che considera i frammenti come un unicum, Piranesi li moltiplica, "esalta la loro

disgiunzione e richiama l'attenzione sulla loro potenzialità di creare molteplici azioni e strategie. Questa tesi esalta i vuoti degli spazi risultanti, spazi vuoti di conoscenza, piuttosto che non considerarli". Piranesi propone un quadro storico in opposizione a quello degli ideali greci di Winckelmann, e considera i frammenti come una modalità da cui è possibile generare storia, costituendone uno strumento metodologico. Ma "nella visione dell'artista, Roma non è soltanto un luogo, o un ideale", bensì possiede quella capacità particolare attraverso cui è possibile dialogare col nuovo attraverso i frammenti e le suggestioni del passato, che diventano "uno strumento insostituibile per il progettista".

La società del XVIII secolo, dialoga intimamente con la Grecia e la Roma antica, probabilmente grazie alle scoperte archeologiche avvenute negli scavi di Ercolano, avviati dal 1738 per volere di Carlo III per poi avviare quelli di Pompei a distanza di dieci anni; o la riscoperta, alla fine del secolo, dei monumenti greci a Paestum, in Sicilia, in Grecia e in Turchia. Senza per nulla contare che nella seconda metà del secolo questa nuova idea dell'antichità è sostenuta da una solida elaborazione estetica dovuta all'opera di Joann Joachim Winckelmann. Per la società europea, vissuta tra la seconda metà del XVIII secolo e i primi anni del XIX, l'antichità non fu solamente un oggetto di studio ma «quasi un perduto Eden nel quale tutti anelavano a tornare»⁵⁵. ». Attraverso l'antichità si offriva un ideale estetico su cui impostare le scelte artistiche e l'immagine del proprio mondo, dovuto probabilmente al "rimpianto della società contemporanea per le condizioni sociali e politiche che avevano permesso la costruzione di quei monumenti". Ritornare a quell'arte, quindi, poteva essere considerato un modo per "rigenerarsi alla

⁵⁵ R. Assunto, *L'antichità come futuro: Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973

maniera degli antichi". Questo fenomeno si palesa ad esempio in Germania a partire dal primo decennio dell'Ottocento. La Prussia, a seguito delle sconfitte napoleoniche, era alla ricerca di una propria identità, che ripose sull'idea dell'antica Grecia scatenando una sorta di filellenismo germanico su cui il paese ripose i propri principi. Si ripropose come una nuova Ellade e personaggi quali l'architetto neoclassico Schinkel ne ridisegnarono la capitale Berlino come una nuova Atene, su cui trionfano colonnati dorici; la nuova Università infatti, fondata da Wilhelm von Humboldt nel 1810 si struttura sull'insegnamento della filologia classica. Da ciò si constata come i ritrovamenti archeologici siano stati fondamentali nel processo di definizione dell'identità umana, nel corso degli anni. La fondamentale differenza sta nel fatto che per la Germania, il rapporto con l'antichità greca già dai tempi di Winckelmann, ma in particolare dall'inizio dell'800, ha coinciso con la ricerca di un'identità nazionale; per l'Italia non si è verificato invece lo stesso fenomeno. Con la *Geschichte der Kunst des Althertums* di Winckelmann, viene messa in evidenza la necessità di unire le testimonianze del mondo antico in un unico *sistema*. Tale sistema venne trasposto come modello istituzionale attraverso la creazione del museo, spazio in cui, da quel momento, le opere d'arte vengono esibite e classificate a seconda dello stile e della provenienza.

Con l'armata di Napoleone in Italia, nel 1796, viene segnata improvvisamente la fine di un'epoca, oltre al radicale cambiamento della concezione di Grand tour. La pittura di paesaggio si distacca sempre di più dalla tradizione seicentesca e dalla veduta topografica del cinquecento, per farsi proiezione della sensibilità dell'artista e scenario di uno stato d'animo. C'è da dire che l'archeologia come studio e ricerca dei monumenti antichi ebbe origine con il concetto

che ebbero gli uomini del rinascimento, e dell'Europa moderna, dell'antico; attraverso cui venne sentito, per la civiltà classica, il desiderio di ritrovare una propria tradizione, di "riconquistare un proprio patrimonio storico del quale i moderni si ritenevano legittimi eredi". Ma "l'idea di un'archeologia avente lo scopo di riconoscere le proprie origini e celebrare certe glorie tradizionali del passato" prese piede con l'affermarsi delle ideologie nazionali del XIX secolo. Secolo in cui Roma cominciò a perdere la sua centralità nel mondo della cultura e Parigi, in particolare, divenne il nuovo centro delle arti. All'inizio dell'800 l'affinarsi dei metodi di scavo e di ricerca accentuano inoltre la sensibilità nei confronti dei problemi della tutela, già ipotizzati durante il periodo illuminista. In Francia, personalità come Quatremère de Quincy, verso la fine del secolo, avevano auspicato che gli antiquari, e soprattutto i governi, ponessero fine al pensiero incentrato sulle antichità di Roma e della Grecia e si preoccupassero di valorizzare le antichità nazionali creando nuovi musei locali e portando l'attenzione sul contesto. "A questa nuova coscienza del valore del contesto si legava intimamente la valutazione della cultura materiale, per la quale non solo le opere d'arte o le iscrizioni o gli oggetti comunque singolari erano degni di considerazione, ma anche tutti i materiali da costruzione, gli utensili, i mobili, gli oggetti della vita quotidiana seppur frammentari". Un momento molto significativo di questo processo di espansione del concetto di bene culturale e delle sue derivazioni nel campo della tutela si ebbe in Italia pochi anni dopo con il chirografo del 1802, il cui autore materiale dell'editto fu Carlo Fea e che segnò la nascita del concetto di tutela dei beni culturali. Nel corso del XIX secolo l'archeologia diventa allora scienza. I monumenti e i resti antichi tendono ad allontanarsi dall'influenza ereditata dagli ideali umanistici, lasciando posto a nuovi valori che mirano alla ricostruzione della

storia del passato. La pubblicazione delle scoperte si fece necessità tecnica per una divulgazione letteraria e l'arrivo della fotografia sostituì lo schizzo, il disegno e l'incisione del contesto. Tra la fine dell'800 e l'inizio del 900 aumentarono le spedizioni archeologiche in Italia e con l'annessione al Regno d'Italia e la proclamazione di Roma come capitale del regno, entrò in azione il programma di riconquista del passato e la ricostruzione storica della nazione. Vennero quindi eseguiti lavori che determinarono imponenti sbancamenti e l'urgenza di costruire nuovi edifici. Rodolfo Lanciani⁵⁶ fu l'ingegnere e topografo che documentò questa attività e che si contraddistinse con la pubblicazione di una monografia sui *Commentari di Frontino sugli acquedotti di Roma*. Chiamato alla cattedra di topografia nel 1882, Lanciani⁵⁷ è considerato il fondatore della moderna topografia di Roma; per la precisione e le caratteristiche delle sue rappresentazioni, per l'obiettività della documentazione, per la qualità grafica, i suoi disegni risultano enormemente innovativi rispetto alla precedente tradizione del disegno archeologico, divenendo allo stesso tempo documentazione, ricostruzione e interpretazione del monumento antico. Nel corso della sua carriera gli sono stati affidati importanti incarichi, fra cui quello dello scavo del Foro Romano nel 1884-85, che ebbe in seguito il passaggio del testimone a Giacomo Boni nel 1898. Giacomo Boni, architetto e archeologo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, intuisce l'enorme importanza della connessione tra i diversi sistemi archeologici romani, per creare un

⁵⁶ All'incirca contemporaneo di Lanciani fu Paolo Orsi che, dopo una iniziale attività di ricerca antiquaria legata ai luoghi di origine, giunse a Siracusa nel 1888 come ispettore del Museo Archeologico. Durante una lunga attività di ricerca e di scavo, prolungatasi per oltre quarant'anni, prima in Sicilia e poi in Calabria, Orsi dette un enorme apporto alla ricerca archeologica dalla preistoria all'età bizantina.

⁵⁷ D. Palombi, *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, "L'Erma" di Bretschneider, 2006

continuum di spazi verdi all'interno del paesaggio urbano. I Due si contraddistinsero per i differenti obiettivi scientifici: per Lanciani era di primaria importanza la ricomposizione del contesto topografico, mentre Boni, personaggio che si pose ai margini del sistema archeologico tradizionale, riteneva di dover effettuare indagini approfondite per analizzare la storia repubblicana e arcaica del sito. Boni non ebbe cattedre e svolse studi di archeologia, bensì aveva fatto studi di architettura; l'ambiente di Venezia però, luogo in cui svolse i suoi primi lavori, e la comprensione della lingua inglese gli avevano consentito di avvicinarsi alla cultura in cui era si era sviluppato il movimento neogotico di William Morris, di John Ruskin e di Philip Webb. Probabilmente queste frequentazioni hanno contribuito nell'elaborazione di un approccio al monumento considerato come testimonianza storica e non solo antiquaria. Quando gli venne assegnata la direzione degli scavi del Foro Romano, la comunità scientifica credeva che si conoscessero già i monumenti principali del Foro, ma grazie a una lunga campagna di scavi venne condotta per la prima volta un'impresa di scavo su ampia scala, applicando una metodologia di indagine stratigrafica che consentì l'identificazione di ventitré strati archeologici profondi quattro metri sotto il lastricato medievale. Così Boni avvertì, all'epoca, la necessità di teorizzare le norme dello scavo, pubblicando nel 1901 *Il metodo negli scavi archeologici*⁵⁸ collocando la sua opera tra i momenti più positivi dell'archeologia italiana. La vera innovazione del metodo stratigrafico fu quella di anticipare l'importanza del valore e del ruolo della sezione e dei testimoni⁵⁹, l'attenzione nel raccogliere

⁵⁸ Lanciani R., *Il metodo negli scavi archeologici*, Direzione della Nuova Antologia, 1901

⁵⁹ Da cui poi Wheeler sviluppa il suo metodo, esposto nel manuale "*Archaeology from the Earth*" pubblicato nel 1954. Diede "il via alla stratigrafia verticale e a saggi per quadrati di area limitata, proponendo di contrassegnare ogni strato con un cartellino.", in *Ananke 72 Quadrimestrale di*

e registrare i materiali, anche quelli più minuti e di natura organica, e la pulizia della superficie degli strati. La sua pubblicazione fu completa di disegni molto accurati di sezioni e di descrizioni, con valenze teoriche anticipatrici dei concetti di un nuovo movimento di stampo anglo-americano: la New Archaeology⁶⁰. La diffusione di una sorta di sicurezza metodologica sul piano della stratigrafia ha reso più attuale il tema delle strategie dello scavo, offrendo in particolare uno scenario sulla diffusione dello scavo per grandi aree. Questa strategia aiuta a cogliere ampie situazioni topografiche contemporanee, esaminando lo sviluppo orizzontale di un sito nello spazio con derivanti vantaggi per l'interpretazione funzionale degli insediamenti. La *stratigrafia per le grandi aree* suggerisce una visione 'etnografica', riprendendo un'intuizione di André Leroi-Gourhan, che ha lo scopo di mettere in evidenza il legame che si crea tra le attività umane esercitate in un'area e il relativo deposito archeologico. In altre parole, è un metodo che riesce a conciliare le due forme di conoscenza, necessarie per comprendere la complessità delle stratificazioni sia nella loro disposizione temporale, sia spaziale, ovvero stratigrafica e topografica. La stratificazione può essere quindi definita da un lato come caso "sequenziale-lineare", dall'altro può essere definita "simultanea", ovvero caratterizzata dalla 'capacità di trattare nello stesso tempo più informazioni, senza però che sia possibile stabilire un ordine, una successione e quindi una gerarchia'.

cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto, maggio 2014, Direttore Responsabile: Dezzi Bardeschi M.

⁶⁰ Negli stessi anni si sviluppò, in particolare negli Stati Uniti la cosiddetta archeologia processuale o "nuova archeologia" ("Processual Archaeology" o "New Archaeology"), soprattutto in ambito preistorico e protostorico, che ambiva a collocare l'archeologia tra le scienze esatte attraverso l'elaborazione di un metodo completamente nuovo, che partisse da ipotesi teoriche sui grandi processi culturali, da verificare attraverso metodi scientifici quali quello dello scavo. Si criticava in modo particolare la tendenza degli archeologi "tradizionali" a limitarsi alla pura e semplice raccolta di manufatti e il loro mero inserimento in serie cronologiche e la mancanza di una riflessione metodologica e sugli scopi della disciplina.

Si denota quindi, come i ripetuti mutamenti politici che caratterizzarono la prima metà dell'800 influenzarono fortemente la vita culturale di quel periodo; la necessità di ristabilire il principio di autorità passò dal mondo politico a quello accademico. Uomini di scienze osservavano le continue scoperte archeologiche dell'area vesuviana sfruttandole come campo di sperimentazione per nuovi metodi di indagine, fissando i primi segnali che segnavano la separazione dello studio umanistico da quello naturalistico, distacco che diventerà sempre più netto nel corso degli anni. In particolare, sarà nella seconda metà dell'800, con gli studi Darwiniani sull'evoluzione che cambierà fortemente il pensiero scientifico, tornando a volgere l'attenzione sugli scheletri antichi di Pompei diventando materia di studio per gli antropologi. Questa sarà l'ultima occasione di sintesi tra scienze e archeologia, quando le cosiddette "scienze applicate" si allontanano definitivamente dal mondo archeologico. Inoltre, mentre da una parte il progressivo allontanamento dall'utilizzo della lingua latina, in quanto lingua ufficiale della comunicazione scientifica, perde di conseguenza gli spontanei confronti con gli antichi testi classici, dall'altra la *tecnica* traduce in *pratica* quello che la scienza va scoprendo. In tal modo, la scienza si connette allo sviluppo economico, portando ad una visione apparentemente negativa quella del tempo dedicato al patrimonio archeologico.

Sarà dopo la seconda guerra mondiale, quando comincerà ad affermarsi il turismo di massa, che apparirà chiaro che il patrimonio archeologico rappresenta anche una risorsa economica. Diverrà, così, particolarmente importante il problema della manutenzione e del restauro. Questa nuova situazione, farà sì che le scienze tornino a guardare con interesse alle antiche città, in particolare quelle vesuviane per quell'epoca, applicando su di esse nuove tecniche di

indagine e sperimentazioni di metodi e materiali di nuova generazione⁶¹.

Determinante e quanto mai decisiva è l'importanza che assume il *contesto* che comincia a farsi strada a partire dalla metà del XX secolo; fino alla piena affermazione delle formulazioni teoriche della Contextual Archeology⁶², in netta opposizione con la New Archeology e la sua filosofia. L'attenzione verso il contesto implica nell'indagine archeologica l'utilizzo del metodo stratigrafico, ed il metodo stratigrafico di Boni pone l'attenzione sul terreno inteso come documento di studio, procedendo per piccoli sondaggi laterali, con una precisa numerazione degli strati e catalogazione del materiale associato.

Il metodo stratigrafico è oggetto di dibattito disciplinare soprattutto in ambito anglosassone, a seguito degli scavi di Mortimer Wheeler a Maiden Castle e alla pubblicazione delle prime sezioni stratigrafiche. Il metodo di Wheeler, esposto nel manuale *Archaeology from the Earth*⁶³, dà inizio all'utilizzo della stratigrafia verticale e ai saggi per quadrati di area limitata, proponendo di contrassegnare ogni strato con un cartellino. Secondo Kanyon (1956) lo studio stratigrafico include anche fosse, fossati e altri tipi di interfacce oltre agli strati in senso stretto; principi che sono poi diventati la colonna portante del sistema "Wheeler-Kenyon". Tra gli anni cinquanta e sessanta il

⁶¹ A. Ciarallo, *Scienziati a Pompei tra Settecento e Ottocento*, l'"ERMA" di Bretschneider, studi della soprintendenza archeologica di Pompei, 2007

⁶² Approccio all'interpretazione archeologica proposta da Ian Hodder nella metà del 1980 in cui si dà enfasi ai metodi di intensificazione e studio dei contesti per la comprensione del significato, sviluppandosi su due direzioni. Da un lato considera l'ambiente e le azioni del contesto, ad esempio in relazione all'intero ruolo funzionale su cui tende. Dall'altro si sviluppa in relazione a reti di associazioni in cui gli oggetti si trovavano nel passato e provando a leggerne il significato da questi raggruppamenti come se gli oggetti fossero parole all'interno di un testo. Qui l'analogia sta nel fatto che le parole in sé stesse significano relativamente poco; è solo quando sono messe insieme in maniera strutturata che il significato complessivo comincia ad essere chiaro.

⁶³ Sir Wheeler M., *Archaeology from the Earth*, Oxford, Clarendon Press, 1954.

metodo Wheeler è il più diffuso, attribuendo una grande importanza alla logica 'in verticale' per quadrati. Questo particolare interesse verso un metodo trova, a livello internazionale, le sue prime formulazioni nelle Raccomandazioni UNESCO sui principi internazionali applicabili agli scavi archeologici⁶⁴, in cui si definisce con maggiori dettagli il metodo dello scavo archeologico e si mette l'accento sulla "sistematicità" delle ricerche, sia terrestri che subacquee⁶⁵. La fine degli anni settanta sancisce poi un punto di passaggio nel mondo dell'archeologia: in Gran Bretagna, Barker promuove lo *scavo d'estensione*, assegnando alla planimetria un vero e proprio ruolo guida⁶⁶. "Il sistema Barker, 'per grandi aree' con diagramma stratigrafico e 'sezioni volanti', è spesso utilizzato insieme a quello Wheeler"⁶⁷, altrimenti detto "Sistema Barker-Wheeler"⁶⁸. Con i *principles of archaeological Stratigraphy*⁶⁹ Edward C. Harris pone nuove e importanti basi teoriche, oggetto di studio per un'intera nuova generazione di studi e ricerche sul campo. La stratigrafia diventa la premessa indispensabile dell'archeologia. Seppur con difficoltà, il metodo stratigrafico di stampo britannico si è affermato anche in Italia dalla fine degli anni Settanta con il manuale *Storia della terra* del 1981. Oggi, è riconosciuto come metodo indispensabile nella Carta italiana del restauro⁷⁰ e, a livello europeo, dalla Convenzione

⁶⁴ *Recommendation on international principles applicable to archaeological excavations*, New Delhi, 1956

⁶⁵ art.1 – definitions: by archaeological excavations is meant any research aimed at the discovery of objects of archaeological character, whether such research involves digging of the ground or systematic exploration of its surface or is carried out on the bed or in the sub-soil of inland or territorial waters of a Member State

⁶⁶ Barker P., *Techniques of Archaeological Excavation*, London, 1977

⁶⁷ Dezzi Bardeschi C., *Archaeology and Conservation. Theories, methodologies and field practices*, Maggioli Editore, 2007

⁶⁸ *Ananke 72. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto*, Dezzi Bardeschi M., maggio 2014

⁶⁹ E. C. Harris, *Principles of archaeological Stratigraphy*, 1979

⁷⁰ *Carta italiana del restauro*, 1972

della Valletta⁷¹. Sostanziale è l'apporto rappresentato dall'introduzione, a partire dalla metà del XX secolo, delle indagini non invasive e, a partire dagli anni Novanta del XX secolo, delle metodologie di telerilevamento e GIS, in quanto sistemi che vedono piena adozione nelle campagne diagnostiche svolte all'interno delle grandi campagne di salvaguardia internazionale promosse dall'UNESCO, quali quelle in Nubia (1969), Cartagine (1972-92) ed Angkor; metodologie integrate anch'esse nella Carta del Restauro e nella Convenzione Europea de La Valletta. L'attenzione verso i contesti aumenta con la consapevolezza di garantirne la conservazione e la fruizione, concetti di base che danno origine al Codice dei Beni culturali e del Paesaggio⁷². Il restauro archeologico come disciplina, a partire dalle formulazioni teoretiche di Camillo Boito⁷³, Giacomo Boni⁷⁴ e di Gustavo Giovannoni, il quale fece una distinzione tra monumenti morti e monumenti vivi⁷⁵, ponendo l'accento sulla continuità e sulla discontinuità dell'uso e della funzione dei contesti antichi. Si creò inoltre un dibattito che pose l'attenzione sulla collaborazione tra figure professionali, come quella tra archeologo e architetto⁷⁶ e l'introduzione ai temi di conservazione dei contesti esposti con lo scavo⁷⁷, l'articolazione su più momenti di intervento⁷⁸ anticipando la conservazione attraverso una serie di misure preventive e di pronto intervento per garantire la

⁷¹ *Convenzione della Valletta*, 1992

⁷² D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 - *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137

⁷³ C. Boito, *Questioni pratiche di belle arti*, 1893

⁷⁴ G. Boni, E. Calzone, *Il metodo nelle esplorazioni archeologiche*, 1912

⁷⁵ I monumenti morti sono lontani dalle concezioni di arte e civiltà moderne, mentre i monumenti vivi rispondono a un concetto e a una destinazione che ancora sussiste.

⁷⁶ C. Perogalli, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano, 1955

⁷⁷ Romanelli P., *La conservazione delle zone archeologiche*, in *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Napoli 1958*, Roma, 1961

⁷⁸ Borrelli L. V., *Il futuro dell'archeologia*, in *Ulisse*, 1966

conservazione in situ dei contesti antichi. L'essenziale aspetto della cura e della conservazione in situ dei resti scavati, il monitoraggio e la manutenzione sistematica, vengono ribadite dalla carta di Venezia⁷⁹, in particolare negli art. 4 e 7, in cui la prevenzione anticipa l'intervento di conservazione, con la pianificazione dello scavo, la gestione del cantiere e il controllo dei rischi, la fruizione e l'accessibilità dei cantieri. Con il Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, nell'art.29, si riconferma che l'obiettivo del restauro è la conservazione dell'integrità materiali, decretando il pieno rispetto dell'autenticità dell'opera nel suo insieme e la sua adeguata trasmissione al futuro. La Conservazione e la valorizzazione tramite il progetto del nuovo, sono infatti l'obiettivo di ogni corretto progetto d'intervento. Nello scritto *Filosofia del paesaggio*⁸⁰, Georg Simmel afferma che la coscienza ha bisogno «di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi». Tale unità è esattamente il paesaggio: una visione autosufficiente e contemporaneamente intrecciata a qualcosa di infinitamente più esteso. Nello specifico, un *frammento* di natura, come afferma Simmel, non è paesaggio fino a quando non interviene un *osservatore che percepisce* tale *frammento* come parte di una totalità; "riconoscendo in esso un'unità che non è produzione soggettiva, ma proprietà insita del frammento osservato, estratto e trasformato in paesaggio"⁸¹. Tale proprietà è la *Stimmung* che, come scrive Monica Sassatelli, «è appunto ciò che fa il paesaggio, la sua

⁷⁹ Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti storici, *Carta di Venezia*, 31 maggio 1964

⁸⁰ G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in Sassatelli M., *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006

⁸¹ Ferrando D. T., *La Città come Storia dell'idea di paesaggio urbano*, Tesi di dottorato in architettura e progettazione edilizia, XXIV ciclo, Politecnico di Torino, 2012

specifica tonalità spirituale [...] l'atmosfera, se vogliamo, che scaturisce dall'insieme dei suoi elementi, che per questo vengono recisi dal resto e riallacciati più strettamente al centro»⁸². Un aspetto che contrassegna la scuola italiana, a partire da Boito, Boni e Giovannoni, riguarda la consapevolezza dell'autenticità, unicità e irriproducibilità del manufatto e del prioritario impegno alla permanenza e alla conservazione del documento. Due grandi scuole sviluppano i propri approcci nell'ambito dell'archeologia del paesaggio fra gli anni sessanta e settanta: la New Archaeology, o archeologia processuale negli USA, e la Spatial Archaeology in Gran Bretagna.

A partire dagli anni settanta furono numerose le sperimentazioni condotte in particolare sui siti dell'archeologia industriale, nel momento in cui il concetto di paesaggio comincia a mutare. Personalità di spicco nell'archeologia del dopoguerra italiano fino agli anni settanta è stata quella di Bianchi Bandinelli che, con un'ampia visione scientifica, sente il continuo bisogno di legare l'archeologia ai problemi contemporanei.

Bisogna comunque sottolineare come l'attenzione per il contesto fosse già predominante nelle vedute settecentesche. L'attenzione per l'ambientazione dominava sulla forma di un monumento, la percezione che è propria della memoria e della fantasia del viaggiatore cerca la ricostruzione del contesto, non distinguendo gerarchicamente gli elementi al suo interno. "L'area archeologia o il singolo monumento si perdono nell'atmosfera che il pittore vuole fissare". Le loro dimensioni erano ridotte a favore di uno sguardo più esteso sul contesto, cioè sul "vuoto" che sta intorno⁸³. Il "vuoto" diventa uno spazio di collegamento e di dissolvimento delle forme

⁸² M. Sassarelli, *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, 2006

⁸³ M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Il vuoto*, Gangemi Editore, 2008

storiche nella sensazione della percezione. Questo vuoto, detto anche *blanck*, secondo l'artista contemporaneo Haim Steinback, è lo spazio significante, ovvero lo spazio che definisce il senso attraverso la relazione. Relazioni tra cose, parole, ma anche tra collezioni di cose, invece che attraverso la forma in sé. "Dal punto di vista umanistico il vuoto tra le cose non ha valore ma è un principio astratto, come la categoria a priori dello spazio, ordinatore di relazioni gerarchiche tra le cose, e tra gli uomini e le cose. È il contenitore della storia, senza la quale non esiste. Il mondo invece si fa cosa grazie a un punto di vista personale che lavora sulle relazioni"⁸⁴.

Per Martin Seel è necessario che un determinato luogo si presenti allo sguardo in maniera aperta, frammentaria e non sintetica affinché si possa fare esperienza di esso come di un paesaggio. La rovina è tale quando:

*"[...] è esposta a vedute in contrasto tra di loro, quando risuona del fracasso delle varie attività, quando le sue architetture non segmentano anche il cielo, quando non si lascia circoscrivere in un recinto dominato da una sua propria legge"*⁸⁵ (Martin Seel)

La distinzione operata da Seel in realtà conferma l'importanza del salto estetico avvenuto nel XVIII secolo con Piranesi, grazie al quale il paesaggio con rovine smise di essere pensato, osservato e rappresentato come una scena, o come spazio a sé stante e artisticamente strutturato all'interno di un quadro; per iniziare ad assumere le caratteristiche del frammento, figura caratterizzante dell'immagine della rovina diffusa all'interno dei paesaggi del

⁸⁴ F. Speroni, *Rovina in scena: per un'estetica della comunicazione*, Booklet Milano, 2002

⁸⁵ M. Seel, *Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio*, in *Estetica e paesaggio*, D'Angelo P., il mulino editore, 2009

quotidiano. Il frammento è una forma della rovina, la quale è una eccedenza sia rispetto alla conservazione, in quanto non si lascia restaurare resistendo al ripristino, che rispetto alla sparizione, restando per definizione a testimoniare qualcosa. Già nella Teoria del Restauro di Cesare Brandi⁸⁶ il rudere è un caso limite estremo ed una forma di mutismo. Si può uscire dal silenzio "interrogando" questi frammenti a metà tra la certezza di avere una traccia, seppur incompleta, in grado di poter evocare una memoria, e l'illusione di poter risalire all'intero e alla sua completezza. Ciascun frammento è, ognuno nella sua singolarità, portatore di un'unità potenziale e lo spirito dell'opera d'arte vive, secondo Brandi, come un intero in ciascuno di essi. Le rovine del moderno divengono così domande aperte in attesa di una risposta, ferite da cicatrizzare all'interno di spazi in trasformazione, attraverso la creazione di nuove valenze estetiche e semantiche. In particolare la tematica della definizione paesaggistica dello spazio viene esplorata nella riconfigurazione delle aree industriali dismesse, che si moltiplicano nel secondo dopoguerra, creando nelle periferie desolati sistemi di *no-man's land*, svuotati della forma e del significato originari, *paesaggi in attesa* di essere ripensati e ridisegnati con nuove estetiche e per nuove funzioni. A partire dal '45 le rovine non evocano più un lontano passato, ma un presente in cui la guerra cambia scala, diventando pervasiva, con l'avvento dei bombardamenti aerei.

Le rovine del moderno divengono importanti elementi di comunicazione e di insegnamento, ed oggi, come afferma Augè, "[...] Abbiamo bisogno di ritrovare il Tempo, per credere alla storia."⁸⁷

John Brinckerhoff Jackson conferma la necessità delle rovine poiché stimolo culturale ed etico per la rinascita di un nuovo paesaggio ed

⁸⁶ Brandi C., *Teoria del Restauro*, 1963

⁸⁷ M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri

"[...] importante elemento semantico, in quanto agisce come un richiamo potente [...]".

Lo studio del rapporto tra ricerca archeologica, progetto architettonico e disegno del paesaggio si è sviluppato, quindi, negli ultimi anni attraverso intensi dibattiti scientifici interdisciplinari. In passato sovrascrivere le tracce della storia con edifici di nuova costruzione era pratica comune, e la rifunzionalizzazione di alcune fabbriche ne ha permesso la sopravvivenza attraverso i secoli, creando un processo di sedimentazione della storia ancora leggibile come testimonianza della continuità nell'uso dei territori attraverso il tempo. Oggi la riflessione sul "riciclo dell'esistente" definisce un ampio campo di ricerca, teso a precisare come attraverso il riciclo si possano condizionare, o meglio indirizzare, quelle che sono le trasformazioni della città e del paesaggio contemporaneo, incluso il patrimonio storico che di esso è parte essenziale. Un resto archeologico, in quanto emergenza, condiziona la morfologia della città contemporanea, e instaura, per contrasto, una frattura che solo un programma basato sul contributo di professionalità diverse può ricomporre e tradurre in progetto. Quest'ultimo deve riconsegnare leggibilità, restituire consapevolezza ed essere in grado di reintrodurre delle tracce del passato nell'ambito della città e del paesaggio del presente.

L'indagine sul tema del rudere nel paesaggio culturale si evolve così nel tempo, arrivando alla scoperta di un'importante innovazione linguistica, legata all'ampliamento semantico del termine archeologia riferito non più esclusivamente alle indagini sulle vestigia di edifici antichi, classici, o medioevali. La rovina abbandona il suo romantico isolamento nel paesaggio naturale e la sua connotazione pittoresca, per apparire all'interno di parchi archeologici come *elementi chiave* del paesaggio contemporaneo e potenziali strumenti di ricucitura e

di rigenerazione all'interno del paesaggio quotidiano; elementi colmi di significato semantico in quanto testimonianze del passato e contemporaneamente generatrici di tracce future. I parchi archeologici hanno così le potenzialità per divenire un richiamo potente, e per costituire un vero e proprio *paesaggio della riconciliazione*.

Capitolo 3: L'evoluzione dei parchi archeologici nel Sud Italia dall'Ottocento alla Modernità: Lettura critica dei casi studio

3.1 – Parco archeologico di Locri Epizefiri – Calabria

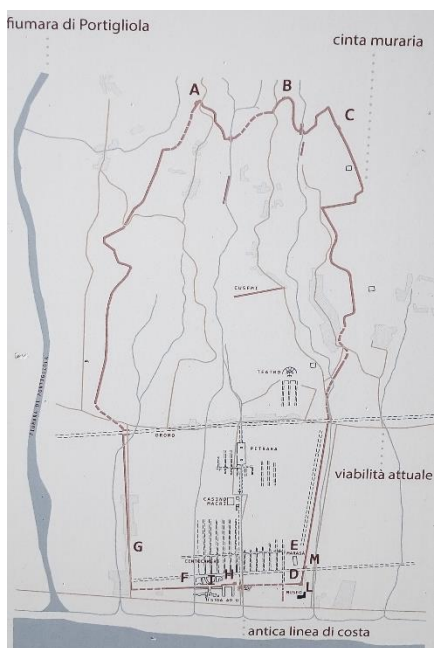
*“Locri, città d'Italia ordinata a leggi bellissime, dove per copia di
sostanze e gentilezza di sangue non istà dopo a niuno [...]”*

Platone. Timeo, II

L'area archeologica di Locri Epizefiri si colloca sulla costa Jonica nel territorio di Portigliola, a circa 3 Km a Sud dell'odierno centro abitato del comune di Locri. L'ampio parco, si suddivide in una vasta area pianeggiante e in una sezione collinare che offre delle piccole vedute panoramiche e stretti valloni lussureggianti e ricchi di vegetazione. Trovandosi nei pressi dell'odierno centro abitato, parte della città antica è stata preservata, inserendosi da luglio 2006, all'interno del Parco Archeologico di Locri. Il Parco, custodisce una vasta area in cui è stata riconosciuta l'antica colonia locrese, articolandosi su una vasta area, pianeggiante e collinare, molto irregolare, con alture panoramiche e stretti valloni ricchi di vegetazione ad alto fusto, con interessanti particolarità naturalistiche all'interno della quale si succedono una serie di itinerari ragionati, che consentono di fruire l'intero parco archeologico in maniera organica⁸⁸. La creazione di percorsi di visita unitari, collegano sistematicamente i principali scavi,

⁸⁸ R. Agostino, *Il parco archeologico di Locri Epizefiri*, Laruffa, Reggio Calabria, 2012

migliorando in maniera netta la comprensione dell'organizzazione spaziale della città antica. La sua configurazione urbanistica di struttura regolare, perpendicolare alla linea di costa ed attraversata da un'ampia strada principale, preserva ancora oggi il nome greco di "Dròmos". La porzione di abitato antico più conosciuta è quello che si colloca sulla pianura costiera: un'area quadrangolare di circa un kilometro di lato ripartita attraverso un sistema di assi ortogonali (*platèiai*) lunghi 14 metri e (*stenopòi*) di 4 metri di lunghezza che insieme tracciano isolati stretti e lunghi.

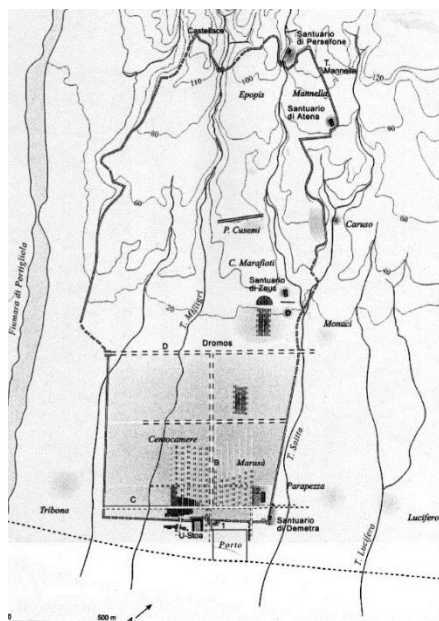


Perimetro del parco

La sola irregolarità che si rileva in questo sistema, è quella nella fascia vicino alle mura verso il mare, nella località di Centocamere, in cui la regola urbana viene sostituita ed occupata da un quartiere produttivo verso la metà del IV secolo a.C. costituita da isolati che non rispettavano un ritmo regolare. L'abitato si sviluppava anche al di fuori delle mura, specialmente nella zona più vicina al mare, dove probabilmente vi era collocato un piccolo bacino portuale⁸⁹.

Mentre la topografia dell'abitato in età greca appare più definita, la lettura della topografia romana è invece molto più frammentata, a causa della mancanza di scavi regolari, ed estesi nella parte centrale dell'abitato.

⁸⁹ Costamagna L. e Sabbione C., *Una Città in Magna Grecia Locri Epizefiri*, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 1990



Antico assetto urbanistico

Con la fine del III secolo a.C. il quartiere di Centocamere, che rappresentava l'area più periferica e attigua al mare, risalente all'abitato di età greca, venne gradualmente abbandonato, concentrando la vita quotidiana degli abitanti ai piedi dell'area collinare lungo il tratto dell'asse principale.



Percorso nel quartiere di Centocamere parallelo al perimetro murario

La trama viaria di età greca viene fondamentalmente mantenuta, e il percorso delle mura sembra continuare a rappresentare il confine dell'area urbana. La città di Locri era infatti definita da un circuito murario, con tre torri localizzate nella parte collinare, risalenti all'età ellenista (IV-III secolo a.C.) e, nei pressi dell'area pianeggiante di Centocamere, sono riconducibili ad un impianto più antico risalente attorno alla metà del VI secolo a.C.

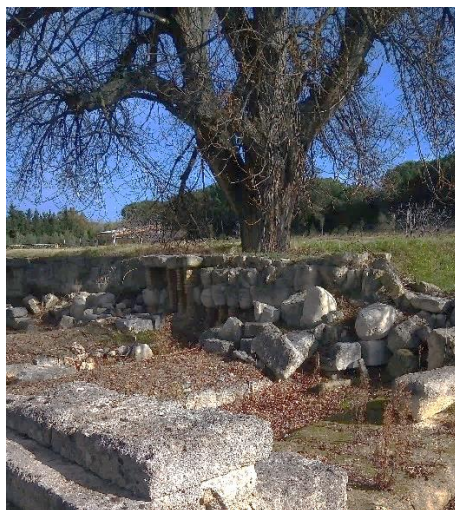
Le mura erano realizzate in blocchi squadrati di arenaria tenera locale detta *ammollis*⁹⁰; all'interno del perimetro si aprivano dei varchi di accesso alla città, in connessione con gli assi viari urbani più importanti, e per permettere il transito verso importanti aree extraurbane come ad esempio la spiaggia con i punti di approdo.

⁹⁰ Sabbione C., *Locri Epizefiri*, in "Archeologia Viva", n.31 Luglio/Agosto 1992, Giunti Editore, Firenze



Perimetro murario

Lungo il percorso murario è situato il Propileo monumentale, che metteva in comunicazione la città con la zona litoranea; agli inizi del III secolo a.C. questo tratto del perimetro murario fu regolarizzato rimuovendo una rientranza in corrispondenza della Stoa ad U, e rafforzando e chiudendo il Propileo.



Porta di Propileo

Il periodo di fioritura della città, tra il I e il II secolo d.C., coincide con la realizzazione degli unici edifici romani distinguibili nell'area urbana: la grande struttura pubblica in contrada Petrara e l'edificio termale annesso alle mura del *Casino Macrì*, che sovrapponendosi agli assi viari greci rivelano una trasformazione dell'impianto della città, rispetto a quello originario⁹¹. Il Casino Macrì, è una masseria ottocentesca che ha assimilato strutture murarie monumentali di un edificio termale pubblico del II secolo d.C. In quest'area si sovrappongono edifici e testimonianze che narrano 2700 anni di storia, a partire dalla fondazione di Locri Epizefiri fino ai nostri giorni.



Casino Macrì

⁹¹ Manti A., *Rilievo, Modello, Analisi Critica e Comunicazione del Parco Archeologico di Locri Epizefiri. Disegni e rilievi del Tempio Ionico e della Stoa*, Tesi di dottorato di Ricerca ciclo XXVI. Dottorato di ricerca in Architettura curriculum Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura Mediterranea.



Tracce dell'edificio termale nei pressi del Casino Macrì

Nel settecento, dopo secoli di abbandono, questa parte della città antica costituiva il Podere delle Centocamere i cui proprietari erano i principi Grimaldi-Serra, che nella metà dell'Ottocento lo vendettero alla famiglia Macrì. Nel 1940 la residenza venne abbandonata, mentre alcune case coloniche erano ancora abitate fino agli anni novanta.



Abitazioni greche nel Casino Macrì

Osservandola complessivamente, è possibile seguire la storia stratigrafica del sito dal VII secolo a. C. fino ai giorni nostri, mantenendo uno stato conservativo sbalorditivo. Gli scavi ebbero

inizio nel 1999, mettendo in evidenza le strutture dell'abitato di età greca e dell'edificio termale di età imperiale. Il recupero degli edifici ottocenteschi venne realizzato in maniera tale da mantenere il più possibile l'aspetto originario della masseria dei baroni Macrì, sviluppata proprio al di sopra dei ruderi romani.



Tracce delle terme romane al di sopra delle quali sorge il Casino Macrì

L'ultima trasformazione, per la sua destinazione d'uso a museo e fruizione degli scavi, consente di individuare con immediatezza gli elementi costituenti le varie fasi storiche d'età romana, a loro volta sorti sulla base dell'orientamento dell'impianto urbanistico di età greca.



Interno del Casino Macrì, terme romane

Nel corso dei secoli, molti viaggiatori sono stati affascinati dell'antica Locri Epizefiri, fra cui l'abate di Saint-Non⁹², descrivendola nei loro diari di viaggio; memorie attraverso cui siamo al corrente dei resti dell'antica città mediante le varie stratificazioni temporali.

Dopo i primi annunci di rinvenimenti di reperti, dovuti a Honoré Théodoric d'Albert Duca di Luynes⁹³, tra la fine del XVIII e i primi decenni del XIX secolo, nascono le prime planimetrie di Locri dello stesso, datate nel 1831. Successivamente, Pasquale Scaglione pubblicò nel 1856 l'opera dal titolo "Storie di Locri e di Gerace"⁹⁴, attraverso cui si registrano elementi distrutti o coperti, e mai pervenuti o comunque verificabili. L'inizio della storia archeologica moderna di Locri Epizefiri, si ebbe definitivamente nel 1889 con Paolo Orsi, un giovane archeologo di Rovereto che venne incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione per affiancare l'archeologo tedesco Eugen von Petersen; egli riuscì ad ottenere l'autorizzazione

⁹² Saint-Non J. C. R., *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786

⁹³ Duc De Luynes H. T., *Ruine di Locri del Duca di Luynes voltate in Italiano da Antonio Capialbi - con aggiunta di brevi note e delle isorizioni Locresi*, Porcelli, 1849

⁹⁴ Scaglione P. - *Storie di Locri e Gerace*, Vol. I-II, Franco Pancallo Editore, Locri (RC) 2003 (rist. anastatica dell'edizione originale stampata a Napoli nel 1856)

per svolgere una campagna di scavo tedesca in terra locrese e, con a fianco Paolo Orsi, approfondì gli studi del Tempio di Marasà⁹⁵. L'esistenza del Tempio fu testimoniata dai viaggiatori del Grand Tour, in particolare, l'abate Saint-Non nell'opera *Vue de la Tour de Pagliapoli, e du Golphe ou étou située l'ancienne Ville des Locriens Epizephiriens*, ci indica che nel 1781 alcune colonne erano ancora in piedi; fu intorno al 1820 che non esistevano più, quando il Duca di Luynes condusse un breve scavo che mise alla luce alcuni gradini del tempio. Questi ultimi, furono anch'essi demoliti ed espoliati dei blocchi di pietra per essere reimpiegati in altri edifici.



Vue de la Tour de Pagliapoli, e du Golphe ou étou située l'ancienne Ville des Locriens Epizephiriens

Le informazioni sul tempio si devono allo scavo condotto nel 1910 da Paolo Orsi, che riuscì ad identificare le trincee di fondazione scavate

⁹⁵ C. Belli, *Paolo Orsi e la sua straordinaria avventura in terra di Locri* - Le sue parole (pagine scelte da G. Incorpora), Reggio Calabria 1985

nella collina, portando alla luce i pochi blocchi risparmiati dai cavatori di pietra all'angolo nord-occidentale e sud-orientale del tempio. Orsi però non limitò la sua attenzione solo agli scavi per il Tempio di Marasà e ai depositi votivi di Parapezza, ma estese le sue ricerche a tutta la città antica, dopo anni di abbandono, devastazioni e saccheggi. Orsi si dedicò prima di tutto ai resti della cinta muraria, di cui molti segmenti erano allora più visibili di oggi, ma anche a ruderi romani di grandi o piccole dimensioni, che emergevano dal terreno in vari settori, ed evidenziati in una planimetria in scala 1:5000 predisposta a seguito della campagna del 1890⁹⁶.



Tempio di Marasà

Con l'istituzione delle Soprintendenze per tutelare maggiormente il patrimonio archeologico nazionale, nel 1907, nacque la Soprintendenza per la Calabria, che venne affidata proprio a Paolo Orsi. Egli diede così inizio ad una lunga sequenza di campagne di

⁹⁶ Orsi P., Resoconto sulla terza campagna di scavi Locresi (aprile-giugno 1908), Edizioni Zaleuco, Locri (RC), 1999

scavo, non solo a Locri, ma anche in altri importanti centri archeologici della Calabria. Con la conclusione del mandato, nel 1915, l'area interessata all'attività archeologica vive in una situazione stazionaria per lungo tempo, fino all'arrivo di Paolo Enrico Arias, che identificò il Santuario di Grotta Caruso e riportò alla luce il Teatro nel 1940⁹⁷.

Il teatro di Locri Epizefiri, risalente al IV secolo a.C., fu soggetto a diverse modifiche in età romana; nel periodo greco venne utilizzato sia per rappresentazioni teatrali sia per assemblee. Come da tradizione greca, anche il teatro locrese si sviluppa lungo il naturale declivio di una collina, in una zona che si contraddistingue tutt'oggi per la sua stupefacente e suggestiva acustica, particolarmente apprezzabile oggi dalla comunità e non solo, in occasione delle rappresentazioni liriche, con la cavea rivolta verso il mare.



Teatro di Locri Epizefiri

In prossimità dell'area del teatro, in direzione mare, sono stati eseguiti saggi di scavo che hanno portato alla luce parte dell'antico centro

⁹⁷ M. Barra Bagnasco - Locri Epizefiri, Framasud, Chiaravalle C.le (CZ) 1984

abitato, slegata dalla zona del teatro da una plateia e sviluppata in modo regolare; con ciò si ipotizza che l'impianto urbano regolare, fosse esteso a tutta la città fino ai piedi delle colline. Dopo tali scoperte avvenne la svolta decisiva con Gaspere Oliverio⁹⁸, che si occupò in particolare degli scavi nella Contrada di Centocamere con gli scavi a Centocamere nel 1950. Egli, promosse la zona come campo sperimentale di ricerca e formazione sul terreno degli allievi della Scuola Nazionale di Archeologia di Roma, ai tempi la sola scuola in Italia di specializzazione in archeologia⁹⁹. Sfortunatamente, gli scavi vennero interrotti nel 1956 con l'improvvisa scomparsa di Oliverio e nonostante il completamento degli scavi ad opera di Elisa Lissi, i responsabili della Scuola Nazionale di Archeologia determinarono la fine delle ricerche locresi. Ad eccezione di un articolo di grande interesse di Elisa Lissi, non venne pubblicato nulla sullo scavo effettuato da Oliverio a Centocamere, così come altri scavi importanti negli anni 50 su cui non vennero effettuate alcune pubblicazioni. Si può trovare un'interessante descrizione di G. Procopio sulle strutture relative l'abitato di età greca scoperte nel 1953 a seguito di lavori agricoli per l'impianto di un agrumeto nella zona subito a monte dello scavo di Centocamere. Tre anni dopo, nel 1956, l'attività archeologica riprese con gli scavi presso il Tempio di Marasà, condotta da Alfonso De Franciscis¹⁰⁰; con ciò è stato possibile comprendere che il Tempio è allineato con la grande plateia, messa in luce a Centocamere da Oliverio, così come di mettere in relazione l'abitato con uno stenopos portato alla luce durante gli anni 60 vicino al teatro. Le condizioni sulle ricerche a Locri cambiarono nel 1969, con la ripresa degli scavi a

⁹⁸ Lepore L., Turi P., *Caulonia tra Crotone e Locri: atti del convegno internazionale, Firenze, 30 maggio-1 giugno 2007*, Firenze University Press, 2010

⁹⁹ Lepore L. e Turi P., *Caulonia tra Crotone e Locri. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 30 maggio-1 giugno 2007*, Tomo 2, University Press, Firenze, 2010

¹⁰⁰ De Franciscis A., *Il santuario di Marasà in Locri Epizefiri, Volume 1*, G. Macchiaroli, 1979

Centocamere con Giorgio Gullini a seguito degli accordi tra la Soprintendenza Archeologica della Calabria e l'Università di Torino, fino agli anni 70, con Marcella Bagnasco. Quest'ultima, a partire dagli isolati portati alla luce a monte della plateia di Centocamere, che si affianca alla linea di costa, analizzò i caratteri dell'impianto urbanistico regolare che si colloca nell'area pianeggiante della città¹⁰¹. Analizzando il territorio all'interno dell'odierno perimetro delle antiche mura della città di Locri Epizefiri, si nota come solo una piccola parte sia occupata da aree costruite, mentre la restante porzione dell'antica città non è stata indagata. La rimanente area dell'antica Locri, si caratterizza di terreni agricoli, coltivati a uliveti, vigneti e agrumeti o di scoscese vallate alluvionali.

Lo studio delle evidenze archeologiche di Locri ci permette quindi di avere un quadro completo della pianificazione territoriale greca in occidente, in particolare della strutturazione della vita religiosa, caposaldo sociale delle comunità elleniche occidentali, permettendoci di analizzare l'organizzazione degli spazi sacri urbani mediante una cintura sacra e non attraverso il sistema più diffuso dell'acropoli; inoltre è possibile analizzare della pianificazione urbana dell'abitato del VI-V secolo a.C. e la successiva pianificazione industriale degli isolati produttivi di IV secolo a.C.

Oggi L'Archeologia a Locri diviene materia viva che, con il Polo Museale, è in grado di narrare attraverso un ritmo composto da miti, riti, credenze e storia della Magna Grecia, quel mondo passato e allo stesso tempo così presente, illustrato nella pittura vascolare, nei manufatti e nelle suppellettili.

Subito dopo aver varcato la soglia del museo, la ricchezza della natura incolta e selvaggia incanta il visitatore. La bellezza suggestiva

¹⁰¹Barra Bagnasco M., *Apporti esterni ed elaborazione locale nella coroplastica locrese tra il V e il IV secolo a.C.*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, stampa 1985

del luogo, si fa contenitore di papaveri, margherite e alberi imponenti che subito manifestano il loro intimo legame con le attività produttive del territorio.



Centocamere

Sebbene l'erba incolta nasconda allo sguardo parte degli scavi di Centocamere ostacolando la visione integrale del sito, da un'altra parte avvolge i ruderi di un'attrazione unica e di un fascino antico. Gli scavi che si sviluppano lungo il percorso, si costituiscono non solo di resti architettonici, ma si accompagna della vegetazione mediterranea nativa del luogo, con alberi maestosi e piante di rosmarino, che rendono piacevole il loro attraversamento non solo attraverso lo sguardo, ma anche coinvolgendo il senso dell'olfatto, provocando un'emozione sensoriale e al contempo *vitale*.



Percorso al tempio di Marasà accompagnato dalla vegetazione autoctona

Giungendo al Tempio di Marasà, e dopo aver percorso la torre di Parapezza, il Santuario di Zeus Saettante e il Santuario di Demetra Thesmophòros, in cui Paolo Orsi aveva recuperato innumerevoli manufatti, è possibile soffermarsi ad una lettura comprensibile degli scavi, ricomponendo, interpretando e fantasticando sull'originaria spazialità del sito. Le emozioni che si provano percorrendo il parco sono innegabili; è possibile percepirlo come un luogo in cui tutto narra della storia di un tempo passato, di cui il fruitore non può non sentirsi parte, portando quest'ultimo a percorrere un autentico e coinvolgente viaggio attraverso cui nasce un'intima e romantica sinergia fra *storia*, che diventa al contempo intimamente presente, e *visitatore*, totalmente catapultato in un mondo parallelo, entrambi coinvolti in un reciproco scambio di *epoche*.



Tempio di Marasà

“Per sentieri stretti e polverosi procediamo sotto un sole crudele che arroventa la campagna piena di silenzio. Olivi giganteschi dai tronchi robusti come pilastri custodivano la pace della natura, appena turbata da voci pacate che si levano dalle trincee degli scavi, sparse tra gli alberi secolari non ancora abbattuti [...]” - Vincenzo Ciardo¹⁰²

Il parco archeologico di Locri Epizephiri diviene il motore portante di un processo che, sviluppandosi nel tempo, mette in luce un paesaggio storico definito dal particolare rapporto tra uomo e ambiente. La sua comprensione attraverso dati ricavati dagli scavi e dalle osservazioni dirette, non fa solo parte di un’informazione culturale, bensì rappresenta un elemento dal carattere fortemente attivo, sia in fase diagnostica e di valorizzazione sia nel coinvolgimento della comunità. Il parco, infatti, si fa carico di una condivisione di valori che va al di là del mero atteggiamento riduttivo rivolto al solo flusso turistico, ma si estende alla popolazione del luogo instaurando un dialogo *culturale, economico e identitario*, che

¹⁰² Ciardo V. in *“Brutium”*, del 1957. Rivista fondata nel 1922, dal Prof. A. Frangipane, protagonista di ogni manifestazione volta a promuovere l’immagine, la cultura, l’arte e l’artigianato Calabrese.

influisce sulla qualità della vita della popolazione e sul loro *tempo*. Il paesaggio che ne deriva si fa narratore dei valori trasmessi attraverso un processo evolutivo storico-ambientale e con gli insediamenti umani.



Percorso interno al parco con vegetazione tipica del luogo

La vegetazione rappresenta il tessuto unificante del parco con il territorio, che contribuisce ad avviare un processo di conciliazione e integrazione tra le rovine che costituiscono il parco e il territorio su cui sorgono. La morfologia e la vegetazione costituiscono al contempo un dispositivo di delimitazione del luogo così come di unione con il contesto; una sorta di recinto capace di divenire una parte attiva e dinamica nella composizione del sito, ed in grado di stabilire una relazione tra lo spazio interno definito e l'area circostante. L'archeologia assume così un ruolo nei confronti della collettività attraverso la comunicazione e l'educazione al patrimonio, contribuendo alla crescita culturale e al rilancio del territorio.

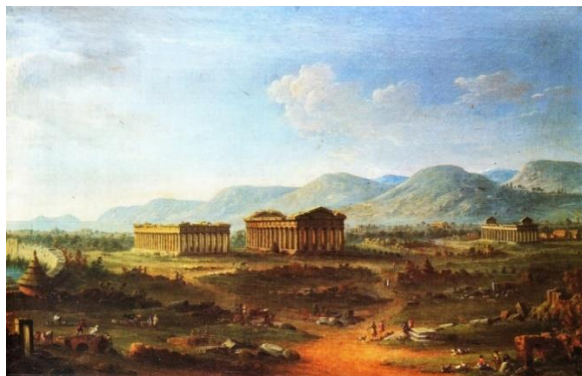
3.2 – Parco archeologico di Paestum – Campania

“C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, anzi d'antico”

Giovanni Pascoli

La nascita del Parco archeologico a Paestum e la sua scoperta, si riconducono all'interesse di quegli intellettuali che, dalla metà del settecento, associano le sue rovine ad un'immagine artistica e letteraria dettata dal Grand Tour. L'evoluzione di quest'ultimo, che da viaggio intellettuale per i nobili diventa cammino di rivelazione di un passato remoto, ha segnato l'iniziazione di un cammino percorso attraverso un paesaggio silenzioso, fondato sulla memoria dei tre templi pestani che si ergevano in tutta la loro maestosità, in una fitta boscaglia umida e inaccessibile. Tra la metà del Settecento e gran parte dell'Ottocento, Paestum diventa infatti una delle mete maggiormente ambite dai vedutisti del Grand Tour, che da Roma procedono nel loro viaggio verso il Sud Italia per fissare in maniera indelebile, attraverso la loro arte, le numerose testimonianze ereditate dal passato. Il viaggio in Italia rappresentava quindi una tappa necessaria per la formazione dell'estetica e della cultura di un artista, un cammino che veniva affrontato con spirito esplorativo e alla scoperta archeologica, antropologica e naturalistica di un luogo.

Paestum rinasce quindi proprio con l'arte del Grand Tour, ed in particolare, con il pittore Antonio Joli, esponente del vedutismo, il quale tra il 1756 e il 1759 dipinse una serie di vedute della Piana del Sele; il risultato fu quello di una vera e propria indagine sul posto, compiuta come per accertarsi della reale unicità del manufatto antico.



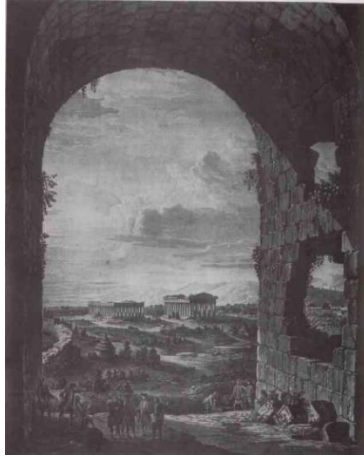
Antonio Joli, *La Piana di Paestum*, 1759, olio su tela, Londra

Le vedute di Joli raccontano le più antiche e veritiere rappresentazioni pittoriche della storia settecentesca di Paestum, sulla base delle quali vennero realizzate le successive illustrazioni del sito¹⁰³. La loro attendibilità viene infatti confermata dall'edizione napoletana del 1765 da Filippo Morghen nelle "*Vedute della città di Paestum*", e da quelle londinesi nelle incisioni di Thomas Major¹⁰⁴, nel 1768, in "*The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia*"¹⁰⁵.

¹⁰³ Musto G., *Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour*, In *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di De Seta C., Buccaro A., Napoli, Electa Napoli, 2007

¹⁰⁴ Raspi Serra J., *Paestum idea e immagine: antologia di testi critici e di immagini di Paestum, 1750-1836*, Modena, F. C. Panini, 1990

¹⁰⁵ Major T., Barthélemy J. J. *The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia, Printed by James Dixwell, 1768*



Filippo Morghen, A North View of the City of Paestum taken from under the Gate, 1765

L'interesse verso i monumenti pestiani in questo periodo diventa quasi ossessivo, soprattutto nell'ambiente britannico, molti inglesi acquistano infatti le opere di Joli facendo riemergere il sito archeologico da un silenzioso stato di abbandono.



Thomas Major, The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia, 1768

Nel 1758 il padre dell'archeologia, Johann Joaquim Winckelmann, effettua un resoconto nelle sue "Osservazioni sull'architettura degli antichi"¹⁰⁶ relativo ai templi di Paestum, inserendoli nella storia dell'architettura e proponendoli come archetipo e ideale dell'architettura greca. Dalla metà del XVIII secolo quindi, prende piede un vero e proprio pellegrinaggio a Paestum per ammirare lo scenario suggestivo arricchito dai poderosi templi in travertino. Da questo momento in poi, le scoperte archeologiche e l'affascinante paesaggio mediterraneo lungo le pendici del Vesuvio attrae innumerevoli stranieri spinti dal richiamo della seduzione delle rovine di Paestum, in un racconto nel cuore della Magna Grecia. Persino il pittore Hubert Robert fu chiaramente colpito dal paesaggio Meridionale e da Paestum, tanto da realizzare una serie di opere inserite successivamente nel "Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile"¹⁰⁷, appunti e annotazioni del viaggio in Italia dell'abate Saint-Non¹⁰⁸.

Un'interpretazione assolutamente personale di Paestum venne data da Giovanni Battista Piranesi, che nella sua opera grafica propone una propria lettura del recupero dell'antico. Piranesi infatti, si oppone al recupero archeologico credendo fermamente che ciò che è andato in rovina non può essere risanato, e pubblica negli anni 1777-1778¹⁰⁹ una raccolta di incisioni su Paestum che lo fece interprete dell'antico sito archeologico.

¹⁰⁶ Winckelmann, J., *Osservazioni sull'architettura degli antichi*, 1756

¹⁰⁷ Abate Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-86

¹⁰⁸ Raspi Serra J., *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Firenze, Centro Di, 1986

¹⁰⁹ Pane R., *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980

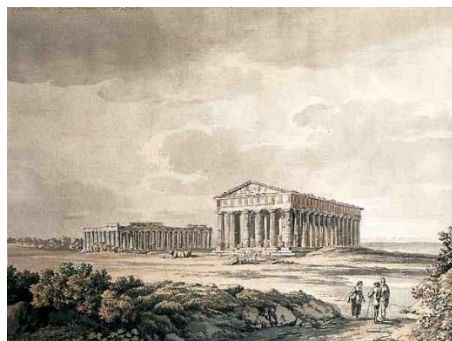


Veduta dell'interno del pronao del Tempio di Nettuno di Paestum, Differenti vedute di Paestum, 1777-1778, incisione, acquaforte

Piranesi vede Paestum come un luogo che non è ancora parte della coscienza del collettivo, né rappresentazione romantica che si protrae verso il sentimento della natura e del passato; viene visto bensì come una fotografia, una rappresentazione letterale di come appare. È un'ambizione sempre più assillante infatti, presente dalla fine del Settecento, quella di immortalare in tutti i suoi dettagli le molteplici forme della natura in ogni singolo istante per entrare in simbiosi con essa; come testimoniato dallo stesso Goethe, attraverso l'esperienza diretta si voleva mettere in moto un processo creativo. Piranesi, si pone come punto nodale per la comprensione del palinsesto antico con la realizzazione delle ventuno acquaforti che "offrono spunti [...] poiché forniscono una possibilità di confronto fra la loro interpretazione settecentesca e la realtà attuale"¹¹⁰.

¹¹⁰ Pane R., *Paestum nelle acquaforti di Piranesi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980

Una testimonianza altrettanto importante deriva dall'interpretazione significativa del paesaggio di Paestum di Jacob Philipp Hackert, prosecutore della tradizione della pittura paesaggista.



Jakob Philipp Hackert, Die Tempel von Paestum, 1777

Hackert, propone una visione del paesaggio in quanto evento naturale di cui analizza meticolosamente i fenomeni atmosferici e geologici¹¹¹, portando le sue opere ad assumere carattere topografico oltre che vero e proprio contenuto documentario visivo, che segnò la svolta per questo tipo di pittura e che fu fondamentale per il sito archeologico di Paestum. Questo periodo rappresentò una fase di preambolo per la precisione con cui vennero rilevate le rovine, e la rappresentazione delle architetture diventò uno strumento indispensabile per la loro conoscenza, gettando così le basi che segnarono la nascita della scienza archeologica.

¹¹¹ Chiarini P., *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Roma, Artemide Edizioni, 1994



Tempio di Hera e tempio di Nettuno

Nel corso del XVIII secolo, la storia dell'iconografia di Paestum venne interpretata attraverso molteplici atteggiamenti nei confronti del sito. Mentre da un lato vi furono innumerevoli pittori e vedutisti attratti nel ritrarre le vestigia antiche, dall'altro vi erano editori e scrittori, che delegavano disegni e vedute ad architetti e disegnatori. Così come molti furono gli architetti che, nel tentativo di comprendere il sito, effettuarono rilievi analizzando i dettagli costruttivi e i materiali caratterizzanti le antiche architetture così da poterle replicare.

Il primo approccio alle antiche testimonianze di Paestum, si individua nelle campagne conoscitive di scavo condotte da Felice Gazzola¹¹² nel 1750, a cui si deve la riconsiderazione del sito archeologico e l'attenta analisi dei templi. I primi rilievi rappresentano la prima reale volontà di fornire una documentazione completa delle architetture presenti nel luogo, attraverso un approccio prettamente scientifico e, sebbene l'operazione svolta dall'equipe di Gazzola non venne pubblicata, diventò ugualmente la principale fonte di conoscenza e di

¹¹² Simoncini C., *Ritorni al passato nell'architettura francese: fra Seicento e primo Ottocento*, Editoriale Jaca Book, 2001

divulgazione scientifica; le tavole di rilievo infatti, vennero utilizzate per pubblicazioni effettuate da autori in via successiva.

Quando Winckelmann visitò il sito nel 1758, valutò Paestum come vero e proprio topos del pensiero storico dell'architettura e, con l'aiuto di Antonio Joli, si diede inizio alla prima documentazione visiva delle architetture dell'area archeologica¹¹³. Le vedute da egli realizzate, divennero delle iconografie che si distinsero per l'utilizzo di un approccio di tipo topografico per la descrizione del sito. Basti pensare ad esempio alla veduta della Piana di Paestum che, nonostante fosse inquadrata in lontananza, è ricca di particolari dettagli.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento i sistemi di rappresentazione cambiarono notevolmente con l'arrivo della fotografia. A partire dalla metà del XIX secolo, la fotografia prese il posto delle vedute, realizzate con tecniche diverse, e che rappresentarono l'unico mezzo di documentazione visiva e conoscitiva della città del tempo¹¹⁴. Strumento maggiormente attendibile ed economico a differenza delle incisioni e dei disegni, iniziò ad assumere un ruolo indispensabile nel supporto per la documentazione e per la diffusione dei risultati delle attività scientifiche inerenti al sito archeologico. Nelle prime immagini fotografiche però, si pone in primo piano la figura dei templi, dimostrando in questo modo che i modelli iconografici del vedutismo dell'Ottocento continuarono ad esercitare la propria influenza in maniera determinante nella valutazione delle inquadrature e dei soggetti oggetti del racconto. Giorgio Sommer ad esempio, può essere considerato come il maggiore esponente della fotografia di

¹¹³ Briganti, *Storia dell'arte italiana*, 2 voll., Milano, Electa, 1986

¹¹⁴ Cipriani M., Longo F., *Il Museo archeologico nazionale di Paestum. La storia, la struttura, l'esposizione*, Paestum, Pandemos Srl, 2010

questa fase di transito tra iconografia e fotografia, in cui prevalgono in maniera evidente le influenze della prima sulla seconda. I suoi scatti ricordano infatti le visioni di Hackert, in entrambi i casi le imponenti architetture emergono in un paesaggio perpetuo, invariato, privo di cambiamenti antropici e ancora "col sapore di un tempo sospeso"¹¹⁵. I primi scorci fotografici sembrano non prestare attenzione alla documentazione dell'ambiente, di rado è infatti possibile apprezzare il contesto paesaggistico, al quale viene assegnato un ruolo unicamente scenografico¹¹⁶.



Giorgio Sommer, "Paestum - Temple of Neptune", Catalogue 2066

Solo in seguito, con i primi decenni del XX secolo, la fotografia iniziò ad essere un vero e proprio *strumento* di documentazione, diventando essa stessa una chiave di lettura dal sapore strettamente

¹¹⁵ Mansueto L., *La natura e le atmosfere nelle istantanee en plein air di Paestum*, In «Annali Online Lettere -Ferrara» VI, 2011

¹¹⁶ Vecchio S., Leto A., *All'ombra dei templi di Paestum. Dai maestri della fotografia ai saluti in cartolina*, Salerno, Plectica Editrice, 2003

archeologico, divulgativo e successivamente turistico. La validità scientifica della fotografia per la costruzione della conoscenza del patrimonio archeologico si è distinta per il suo utilizzo nella documentazione degli interventi concretizzati a partire dagli anni Cinquanta. Contemporaneamente, l'immagine dei monumenti di Paestum iniziò a diffondersi tra un pubblico sempre più ampio grazie all'utilizzo delle cartoline postali, in grado di alimentare maggiore consapevolezza sul senso del valore dell'antico che aveva dato origine all'"invenzione del mito"¹¹⁷.



Tempio di Nettuno e tempio di Hera

L'Area Archeologica di Paestum, è oggi riconosciuta dall'UNESCO come patrimonio dell'umanità dal 1988, e si estende per oltre 120 ettari. Il Parco archeologico oggi, si inserisce in un'area che rappresenta soltanto una piccola parte della città antica, il cui perimetro è definito da un circuito di mura di cinta, in blocchi di calcare. Le mura, sono dotate di ventotto torri e di quattro porte principali: la Porta Aurea a Nord, la Porta Sirena ad Est, la Porta

¹¹⁷Buccaro A., De Seta C., *Città mediterranee in trasformazione Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi CIRICE 2014, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 13-15 marzo 2014

Marina ad Ovest e la Porta Giustizia a Sud¹¹⁸. I rinomati templi che hanno reso celebre Paestum, esempi dell'architettura antica magnogreca, fanno parte di un percorso di visita che intende narrare lo sviluppo urbanistico della città.

Quando i romani conquistarono Paestum, conservarono l'originale impianto greco del territorio, le antiche strutture ed i templi, assumendo una conformazione di carattere greco-romano; è possibile infatti distinguere l'area del foro, l'anfiteatro, le varie abitazioni e le strade che costituiscono l'intero parco.

La costruzione dei templi ebbe inizio pochi decenni dopo la nascita della città, chiamata in origine Poseidonia, nel 600 a.C. A fondare la città furono gli stessi coloni provenienti dalla città di Sibari, in Calabria, che occuparono il territorio a sud del fiume Sele, con gli Etruschi di Pontecagnano posti a Nord e ai popoli indigeni nelle montagne a Est. Fu con la conquistata compiuta dai Lucani alla fine del V secolo che la città divenne colonia latina nel 273 a.C., ed acquisì il nome odierno di Paestum.



Percorso - Via sacra, Paestum

¹¹⁸ Longo F., *Le mura di Paestum. Antologia di testi, dipinti, stampe grafiche e fotografiche dal Cinquecento agli anni Trenta del Novecento*, Pandemos, 2012

Il sito ha attratto sin dal Settecento viaggiatori e artisti di fama che hanno da sempre rappresentato i tre templi, oggetto di meraviglia, all'interno del sito: il tempio di Hera, risalente al VI secolo a.C. ed il più antico dei templi; il tempio di Nettuno risalente al V secolo a.C., maestosa costruzione in travertino che assume varie sfumature durante le diverse ore del giorno; ed il Tempio di Cerere, dedicato alla dea Athena che, trasformato in epoca medievale in una chiesa, custodisce tre tombe cristiane.



Percorso - Via sacra, Paestum

Il Tempio di Hera, detto anche "Basilica" per la quasi totale scomparsa dei muri della cella, del frontone e della trabeazione, venne dedicato alla moglie di Zeus, Hera, la prima divinità di Poseidonia, con un orientamento Ovest-Est che, con le colonne in stile Dorico possiedono, insieme al Tempio di Cerere, il collarino del capitello decorato con motivi floreali. Il secondo Tempio, detto di "Poseidone", rappresenta il più completo esempio di architettura greca in Occidente; costruito intorno al 450 a.C. Quest'ultimo rispecchia lo stile architettonico dorico classico, come quello che possiamo leggere

nel Partenone di Atene, ed è posto con un orientamento che va da ovest ad est. Infine, il Tempio di "Cerere", costruito nella zona più elevata della città, possiede un frontone particolarmente alto e dal carattere unico: unisce due stili differenti, il dorico arcaico e lo ionico. Intorno ai templi, si estendevano i quartieri abitativi ed il mercato: una piazza centrale in cui si tenevano le assemblee dei cittadini e si venerava la tomba del fondatore di Paestum¹¹⁹. Molti sono inoltre i resti antichi di enorme valore custoditi all'interno del Museo di Paestum, tra cui la famosa "Tomba del Tuffatore", ritrovata nel 1968, i cui affreschi sono l'unico esempio di pittura di età greca della Magna Grecia.



Anfiteatro

Le mura, rinforzate dai romani, definiscono quindi il perimetro del sito, sviluppandosi per una lunghezza di 5 Km, con altezze prossime ai quindici metri e profonde tra i cinque ed i sette metri; ad esse si affiancava esternamente un fossato perimetrale, profondo diversi

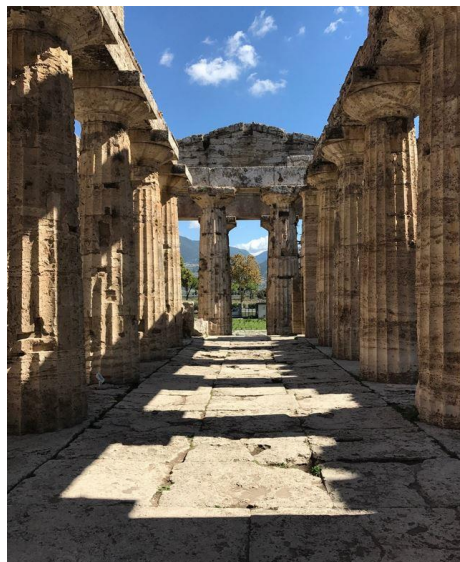
¹¹⁹ Del Verme L., *Paestum. Il parco archeologico. Il museo. Il santuario di Hera Argiva*, Arte'm, 2013

metri e tenuto ricolmo d'acqua, così che svolgesse un'azione protettiva.



Ingresso - Perimetro murario del sito archeologico

All'interno di queste mura, ci si trova oggi di fronte ad uno dei parchi archeologici più ricchi del mondo, uno scenario all'interno del quale i tre templi regnano in maniera incontrastata e con atteggiamento solenne, sulla pianura verde, mutando e riflettendo costantemente la propria vita e la propria memoria attraverso lo strato materiale di cui si compongono, per un costante gioco di luci che dura da una vita e sembra che voglia durare per l'eternità.



Tempio di Nettuno

L'incredibile magnificenza dei templi, con la complessa struttura del tessuto urbano della città, rappresentano un affascinante percorso da compiere tra archeologia, storia e paesaggio, in una successione di racconti che si ripetono e si rinnovano oggi, a distanza di migliaia di anni. Passeggiando all'interno del parco, tra le antiche abitazioni romane, la brulicante vegetazione e tra gli imponenti templi, ogni scorcio appare come un dipinto in cui i raggi del sole, che colpiscono le antiche rovine al tramonto, sembrano alludere tutt'oggi alla presenza divina, in un ritmo incalzante composto da ombre e luci.

3.3 – Parco archeologico di Naxos – Sicilia

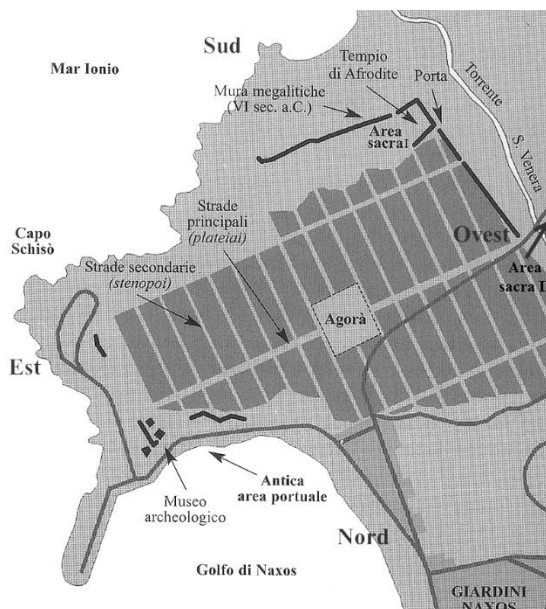
"Primi fra i Greci i Calcedesi venuti per mare dall'Eubea fondarono Nasso ed innalzarono un altare ad Apollo Archegetes..."
(Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, libro VI, 3,1)

L'area archeologica dell'antica città di Naxos nasce su una zona vulcanica della penisola di Schisò e si sviluppa su un'area di circa 40 ettari in cui si localizza a sud-est il torrente Santa Venera e a nord-est la baia. Accanto, vi è la presenza del museo che decanta la storia della colonia greca, le cui origini risalgono al 734 a.C. ad opera dei Calcedesi d'Eubea con cui si allearono i Nassi della grande isola dell'Egeo.

Oggi, il parco archeologico di Naxos rappresenta insieme alla vicina Taormina, di cui è stato per molto tempo il porto, una delle maggiori destinazioni turistiche di questa zona della Sicilia. L'area, si offre agli occhi dei visitatori come un ampio giardino, dove è possibile leggere alcune tracce lasciate da resti di abitazioni, sacelli, edifici di culto e da antiche strade che congiungevano le diverse zone della città. Naxos fu la prima colonia fondata in Sicilia, e nacque in una zona che fu, per molto tempo, la rotta principale per l'attraversamento di navi commerciali dirette ad Ischia, per commercializzare con gli Etruschi. La sua storia¹²⁰ si distinse per la particolare rivalità con la potente Siracusa; nel 403 a.C. infatti, Dionigi I conquistò le mura delle città riducendo in schiavitù la popolazione e consegnando il territorio ai Siculi per vendicare l'alleanza stipulata con gli Ateniesi nel conflitto contro Siracusa. Attraverso le diverse analisi effettuate sulla trama archeologica, si suppone che, in origine, Naxos risiedesse su una superficie ridotta, non superando più di dieci ettari. Il primo nucleo si estendeva nella zona della baia, luogo in cui gli archeologi hanno

¹²⁰ Alaimo F., Lentini M. C., *Naxos: la prima colonia greca di Sicilia, gli abitati, l'architettura sacra, le necropoli, i culti* Orlando, 1997

rinvenuto i più significativi manufatti antichi, legati in particolare all'epoca della fondazione dell'antica città. Fu solo a partire dal V secolo a.C. che l'abitato cominciò ad assumere i caratteri di una città, con la realizzazione delle principali arterie stradali che collegavano la zona della baia con quella dell'entroterra.



Impianto urbanistico della città di Naxos nel V secolo a.C.

La nuova città dall'impianto rigidamente geometrico venne edificata annullando la conformazione arcaica, con la costruzione di edifici sacri o sacelli, costruzioni dai tratti semplici, con una pianta rettangolare e privi di colonnato esterno¹²¹; la costruzione delle mura di cinta edificate nel VI secolo a.C., che resistette all'attacco di

¹²¹ Pelagatti P., *Naxos – Relazione preliminare delle campagne di scavo 1961-64*, Bda 49, 1964

Ippocrate di Gela; la realizzazione nel VII secolo a.C. dell'area sacra presso la foce del Torrente Santa Venera, uno dei più gradi e dei più importanti dell'antica Naxos. La città era inoltre provvista di un alto numero di fornaci per la cottura dei manufatti in terracotta, dovuta alla presenza, particolarmente generosa, di materia prima agevolmente recuperabile nelle zone antistante la baia. La città di Naxos raggiunse il periodo di maggiore ricchezza con la presenza della zecca, segno di una società ormai ricca ed evoluta che, già alla fine del VI secolo a.C., coniava monete d'argento¹²². Una successiva rifondazione viene attribuita, dalla gran parte degli studiosi, a Ierone e agli eventi che nei primi decenni del secolo sconvolsero gli equilibri politici e sociali della Sicilia greca. Il nuovo impianto urbano si basava su una divisione geometrica molto severa dello spazio, costituito da tre assi viari che attraversavano la città da oriente a occidente, individuando nella zona centrale isolati molto allungati di forma rettangolare all'interno dei quali nacquero all'incirca una quarantina di case. Gran parte delle testimonianze venute alla luce nell'antica Naxos sono custodite oggi all'interno del Museo Archeologico, situato al margine della penisola di Schisò nei pressi delle rovine di un fortino borbonico eretto tra il XVII e il XVIII secolo.

¹²² Mertens D., *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, L'erma Di Bretschneider, 2006



Parco Archeologico di Naxos – Torrione del fortino borbonico

Il Parco archeologico di Naxos, collocato nel Comune di Giardini Naxos, in Provincia di Messina, iniziò il suo iter amministrativo nel 2001, quando l'Assessorato dei Beni Culturali ed Ambientali e della Pubblica Istruzione costituì il sistema dei Parchi Archeologici siciliani, segnando la nascita del parco nel luglio del 2007. Il Parco archeologico di Naxos racchiude, oltre i resti dell'antica colonia greca, anche il Museo archeologico regionale di Naxos, il Teatro antico, Villa Caronia, il Museo naturalistico dell'Isolabella ricadenti nel territorio di Taormina e l'area archeologica del comune di Francavilla di Sicilia, a Messina.

L'antica città di Naxos, fu la prima colonia greca in Sicilia, fondata nel 734-733 a.C. all'imbocco meridionale dello Stretto di Messina. La sua nascita viene attribuita a Thoukles, capo di un contingente di Calcidesi dall'isola di Eubea e dei Nassi dall'Isola Cicladica di Naxos¹²³. All'interno dell'area che costituisce il Parco archeologico, sono visibili le tracce che testimoniano le varie vicende storiche ed urbanistiche della città, dall'età arcaica fino alla sua distruzione avvenuta nel 403

¹²³ Pelagatti P., *Naxos II – Ricerche Topografiche e scavi 1965-1970, relazione preliminare*, BdA 57, 1972

a.C., ad opera di Dionigi I di Siracusa. Nel sito archeologico si distinguono varie aree sacre (Temene) che, collocate ai margini dell'area urbana, testimoniano la vita religiosa dell'insediamento greco. Il culto ridondante di Apollo e Dioniso, viene documentato dalla presenza di centinaia di antefisse a maschera silenica messi in mostra all'interno del Museo, che ospita innumerevoli materiali provenienti da scavi effettuati in situ, nell'arco temporale che va dal 1953 al 2006.

Il Parco Archeologico di Naxos, rappresenta un sito indispensabile per la conoscenza della storia del luogo, in quanto specchio della memoria identitaria della comunità e rappresenta, inoltre, la storia più antica dell'urbanistica greca dell'occidente, per la sua antichità e per la sua storia, concentrata in un breve lasso di tempo che si sviluppa in poco più di 300 anni. Alleata di Atene nella guerra del Peloponneso, venne distrutta da Dionisio di Siracusa, alleato di Cartagine e Sparta; Naxos rimase comunque quel cuore che continuava a pulsare per anni, secoli, sotto una terra che aveva ricoperto i suoi resti facendone perdere tracce e ubicazione. Le sue maestose mura, ed i suoi residui dopo la devastazione, sono state sommerse da stratificazioni temporali scandite da madre terra, come ultimo atto di amorevole protezione delle spoglie rimaste e generoso regalo per le generazioni future dal grande valore etico e sociale. La città, si nascondeva sotto rigogliosi agrumeti e piante d'olivo, che ponevano le loro forti radici sulle origini del proprio passato.



Santuario Sud-occidentale

La svolta decisiva sugli studi di Naxos e sulla sua allora ipotizzata ubicazione, si ha a partire dal 1500. Il suo rinvenimento si deve allo studioso Tommaso Fazello che, visitando la zona della baia di Naxos, ebbe l'intuizione di scoprire i ruderi dell'antica città. Col passare del tempo e delle varie epoche, altri illustri personaggi tra studiosi, archeologi e scrittori come Goethe¹²⁴, Guy de Maupassant¹²⁵ o J.H. von Riedesel¹²⁶ e tanti altri, visitarono i luoghi segnalati da Fazzello, tracciando, attraverso le loro memorie, le ricchezze naturali e storiche che quest'area offriva. Visitando Taormina indagavano dalle pendici del monte Tauro l'orizzonte, verso capo Schisò, sognando di riconoscere quel luogo in cui un tempo si ergeva possente la città sacra.

Fu solo nella metà del 1800 che si hanno le prime fonti certe di ritrovamenti particolarmente significativi, comprovanti la tesi di

¹²⁴ Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 1991

¹²⁵ De Maupassant G., *Viaggio in Sicilia*, Palermo, Pietro Vittorietti Edizioni, 1998

¹²⁶ Von Riedesel J. H., *Viaggio in Sicilia*, Introduzione di Ruta C., Messina, Edi.bi.si., 2010

Fazzello: l'area di Schisò, fu il luogo in cui ebbe origine l'antica città di Naxos. Quasi certamente, l'agricoltura contribuì notevolmente alla scoperta degli inestimabili manufatti antichi con l'intensificarsi dell'attività, attraverso la piantagione di vigneti e agrumeti, e con il rimescolamento della terra, vennero alla luce i primi reperti, nell'area di Schisò.



Percorso interno al parco archeologico

È affascinante il pensiero che gli agricoltori di quel luogo, plasmando la loro terra, scoprivano spesso, seminati sottoterra, terracotta, cocci di vasetti e altri preziosi reperti. La piantumazione di nuovi agrumeti e delle viti riuscì ad amplificare le curiosità degli studiosi verso il territorio di Naxos, con il rinvenimento degli innumerevoli ed inestimabili reperti che di volta in volta si fecero frutto del raccolto dei contadini. La dimensione della realtà di un piccolo villaggio cominciava così a mutare, divenendo il Comune di Giardini nel 1847.



Sistema dell'abitato

Quelle scoperte costituirono un fondamentale punto di partenza per l'individuazione della città sepolta. Le prime notizie dei ritrovamenti iniziarono a diffondersi in Europa, e molti studiosi si recarono sul luogo. Tra questi, vi furono J. Houel¹²⁷, F. Ferrara, F.S. Cavallari, E. Freeman, A. Evans e H. Sayce, A. Holm¹²⁸. In particolare, quest'ultimo visitando la Sicilia tra il 1870 ed il 1871, fu tra i più convinti sostenitori che l'antica colonia doveva trovarsi proprio nell'area di Schisò. In questo modo i primi studi sul territorio si fecero concreti, e a partire dal ritrovamento delle monete si distinsero diverse tappe importanti sulle ricerche dell'antica Naxos. Sfortunatamente non vi sono testimonianze delle prime scoperte da parte degli agricoltori, viandanti e dei mercanti senza scrupoli di quell'epoca; tuttavia alcuni documenti del secolo scorso che testimoniano la scoperta di alcuni reperti, sono conservati presso l'Istituto Germanico di Roma¹²⁹, rivoluzionando ed incrementando l'interesse per le ricerche su Naxos da parte degli studiosi e degli archeologi di fama mondiale. In

¹²⁷ Houel J. P. L., *Il viaggio in Sicilia*, Edizioni di storia e studi sociali, Società Ed, 2013

¹²⁸ Holm A., *Storia della Sicilia nell'antichità*, C. Clausen, Torino, 1901

particolare la documentazione custodita nell'istituto consiste in circa 2000 monete d'argento del V secolo scoperto nel 1851 ed un gruppo di sculture ritrovate nello stesso periodo.



Mura interne al parco archeologico realizzate con pietra lavica in tecnica poligonale "ciclopica"

Il primo resoconto accurato delle rovine, in particolare delle mura di fortificazione, si deve a E. Freeman nella suo libro intitolato *History of Sicily*¹²⁹ del 1891. Egli visitò i luoghi con A. Evans il quale diede anch'egli un prezioso contributo comunicando la notizia del ritrovamento del manufatto storico scoperto nel 1851 in contrada Sciarudda; così come nel 1893, anche lo studioso T. Homolle nel *Bull. Corr. Hell.*¹³⁰ contribuisce sottolineando l'importanza che riveste il ritrovamento della cinta muraria di Naxos.

Un altro importante contributo è dato dalla monografia pubblicata da Pietro Rizzo nel 1894, allievo dell'archeologo Paolo Orsi, dal titolo

¹²⁹ Freeman E. A., *The history of Sicily from the earliest times*, Oxford, Clarendon press, 1891

¹³⁰ Th. Homolle, *Bull. Corr. Hell.*, in II, 1878

Naxos Siceliota¹³¹, in cui lo studioso descrive in maniera approfondita la storia di Naxos fino alla sua distruzione. Tra i più importanti contributi segnati da diversi studiosi, vi è senza dubbio l'opera dell'archeologo Paolo Orsi, che combatté strenuamente affinché l'area di Naxos fosse oggetto di finanziamenti per intraprendere le prime campagne di scavo nell'area della penisola di Schisò. L'aver creduto tenacemente che si trovasse proprio lì l'assetto urbano della città, contribuì ad eliminare dubbi e teorie contenute in una parte della letteratura del 1600 e del 1700, in cui si credeva che Naxos fosse ubicata a circa 5 Km a sud nel territorio dell'attuale cittadina di Fiumefreddo. Questo perché in quell'area, erano state trovate tracce di resti dell'età romanica e un'importante tomba monumentale a due piani, detta Torre rossa, presente tutt'ora.



Pianta della città - in rosso la fase urbana dei secoli VII-VI a.C.

¹³¹P.Rizzo, *Naxos Siceliota: storia, topografia, avanzi, monete*, Catania, 1894

Paolo Orsi iniziò quindi i primi sopralluoghi dell'area nell'aprile del 1893, partendo dallo studio del muro sud-occidentale che costeggiava il torrente di S. Venera¹³². Fu con la scoperta di quel muro, costruito con la tecnica detta "ciclopica", che i primi scavi cominciarono a prendere vita a Naxos, e che quei primi reperti sotto quegli agrumeti fossero il segnale definitivo della presenza dell'antica città sacra di Naxos, trepidante nell'attesa di risorgere.



Torrente Santa Venera

Paolo Orsi, si affrettò quindi a segnalare al Ministro della Pubblica Istruzione di aver riportato alla luce una traccia antica di fondamentale importanza, con la conseguente richiesta di avere a disposizione dei fondi straordinari per effettuare alcuni sondaggi. A quei tempi però, il Ministero non accolse la richiesta, plausibilmente per la presenza di coltivazioni pregiate e allo stesso tempo per ragioni economiche, considerando che l'occupazione dei terreni avrebbe comportato ingenti spese.

¹³² Pelagatti P., Naxos (Messina), Gli scavi extraurbani oltre il San Venera (1973-75), SNc 38-39, 1984-85



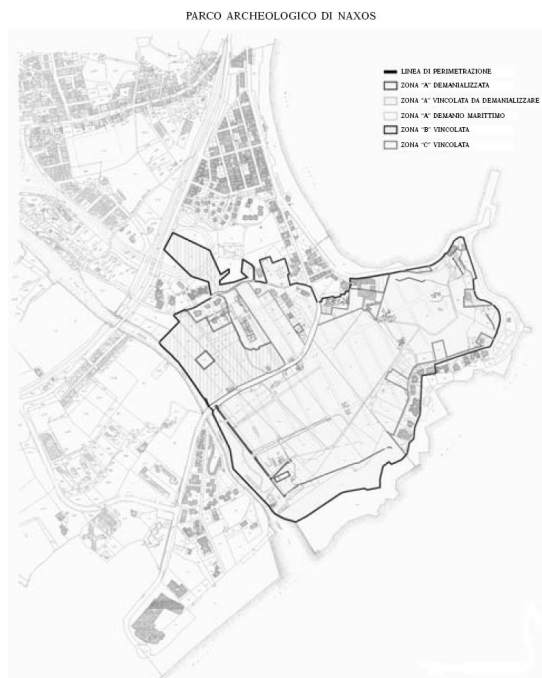
Mura di fortificazione realizzate con tecnica "ciclopica"

L'archeologo proseguì comunque le indagini a spese proprie e a cercare fondi con ostinazione, con l'intento di trovare altre tracce significative che provassero la presenza dell'antica città sepolta. Per mancanza di soldi, rivolse in seguito la sua attenzione a quei materiali facenti parte di collezioni private, o acquistate nei mercati di antiquariato taorminesi. Di questa avventura, si sostiene che quando non poteva averli in dono, o non poteva acquistarli per il museo di Siracusa, di cui era il direttore, realizzava degli schizzi per custodirne memoria, tentando in qualsiasi modo di salvare un patrimonio già gravemente danneggiato.

Sfortunatamente, Paolo Orsi lascia in seguito la Sicilia, e da quel momento in poi le indagini saranno sospese fino all'inizio dei primi veri scavi nel 1953¹³³. Di lui sono rimaste le cospicue testimonianze scritte e appunti che produceva con frequenza e puntigliosità, che contribuirono alla scoperta di quei reperti scomparsi nei mercati degli antiquari. Tra questi, l'Arula di Heidelberg, una sfinge in terracotta

¹³³Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, *Notizie degli scavi di antichità* – Vol. XV, Comunicate alla Accademia dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, 2007

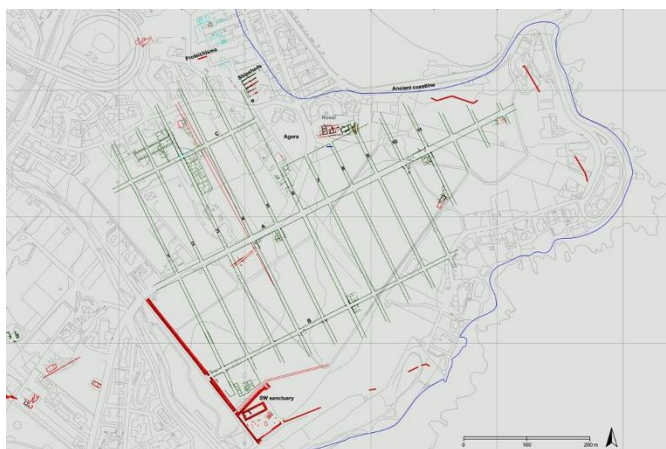
custodita nel museo della stessa città dopo essere stata acquistata e donata da un collezionista. La prova deriva dal taccuino di Paolo Orsi che, nella primavera del 1901 scrive di aver visto a Taormina una piccola Arula dalle stesse caratteristiche. Dopo anni di richieste, l'Arula fu riposta nel museo di Naxos nel 1990, in occasione di una mostra organizzata in suo onore.



Perimetrazione dell'area

Fu solamente tra il 1953 ed il 1956, con il Prof. Gentilini, che la soprintendenza archeologica di Siracusa dà il via ai primi scavi archeologici a Naxos, con l'utilizzo di fondi regionali. Nel corso delle campagne di scavo, venne circoscritto il perimetro delle mura urbane disposte lungo la costa della penisola di Schisò e lungo il torrente

Santa Venera¹³⁴; furono inoltre individuate delle rovine che, secondo il prof. Gentili, corrisponderebbero a al tempio di Afrodite. Vennero portati alla luce anche i primi resti di una abitazione della fine dell’VIII secolo a.C. e stratificazioni risalenti ad età diverse, comprovanti la presenza di una sovrapposizione di insediamenti provenienti dall’età del neolitico fino all’età del bronzo.



Resti archeologici e ricostruzione della griglia di Naxos in Sicilia, risalente al V secolo, sovrapposta alla pianta della città di Naxos moderna - Pianta della città a griglia ortogonale¹³⁵

Dato l’enorme valore delle scoperte eseguite durante le prime campagne di scavo, e le schiaccianti prove dell’ivi antica città, nel 1954 l’ampia area della penisola di Schisò venne sottoposta a vincolo archeologico per la prima volta, dando inizio ai primi provvedimenti

¹³⁴ Pelagatti P., Naxos (Messina), Gli scavi extraurbani oltre il San Venera (1973-75), Snc 38-39, 1984-85

¹³⁵ Lentini M.C., Pakkanen J., Sarris A., *Naxos of Sicily in the 5th Century BC: New Research*, in P. Adam-Veleni & D. Tsangari (eds), *Greek Colonisation: New Data, Current Approaches: Proceedings of the Scientific Meeting held in Thessaloniki (6 February 2015)*, Athens, Alpha Bank, 2015

della pubblica amministrazione per salvaguardare l'area archeologica. Le prime scoperte, ebbero un successo tale da accrescere il desiderio di proseguire gli scavi, instillando una grande sete di conoscenza per le antiche colonie greche di Sicilia tanto da intraprendere scavi in altre aree, quali quelle di Megara Hiblea e Lentini.

Con l'inizio degli anni 60, gli scavi proseguono con la direzione di una giovane studiosa in servizio presso la Soprintendenza alle antichità della Sicilia Orientale di Siracusa, Paola Pelagatti¹³⁶. La sua tenacia e la sua totale dedizione agli studi e agli scavi dell'antica città di Naxos, contribuirono a dare una forte spinta agli scavi archeologici sulla città che guidò fino al 1979. È stata la protagonista degli scavi su Naxos che a partire dagli anni sessanta guidò fino al 1979. Alla sua perseveranza e alla sua passione verso l'impresa, si deve la realizzazione del Museo di Naxos, ed il suo riconoscimento è tale da essere nominata cittadina onoraria nel 2000. A proseguire la sua opera fu l'archeologa Maria Costanza Lentini, nominata direttrice del Museo di Naxos che prosegue le indagini sull'area dell'antica colonia greca.

A nord della città, nelle vicinanze dell'area portuale, venne fatta un'altra grande scoperta: la necropoli più antica della colonia greca, intensificando le ricerche della squadra di Lentini soprattutto su quei livelli della città, risalenti al V° secolo a.C.

Dapprima, venne perlustrata la Platea B, uno dei più importanti assi stradali, successivamente, a partire dal 1983, venne riportata alla luce una larga parte di uno degli isolati urbani situati lungo la platea C. Tali scoperte furono di rilevante importanza, poiché testimonianza dell'architettura domestica delle abitazioni di quell'epoca.

¹³⁶ P. Pelagatti, *Naxos II: ricerche topografiche e scavi 1965-1970*, Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1972



Blocco delle abitazioni

Nell'area corrispondente all'incrocio tra la platea C e lo stenopos 6, venne successivamente rinvenuto uno spazio ampio, in terra battuta, sulla quale è appoggiata una base quadrangolare di m. 3,70 x 3,50. I connotati del luogo e del basamento rinvenuto e la sua ubicazione, hanno fatto presupporre che si potesse trattare del luogo su cui ergeva l'agorà, ove vi era l'altare dedicato ad Apollo Archegete. Con l'arrivo degli anni 90, Il museo e l'area archeologica vengono sempre più pubblicizzati e compresi fra i principali luoghi turistici dell'isola, segnando l'importante tappa della storia degli scavi di Naxos: il 5 giugno 1995, viene aperta al pubblico l'intera area archeologica demaniale di 25 ettari, in cui viene inaugurato un lungo percorso che attraversa i resti dell'antica città, consentendo al visitatore di effettuare un viaggio fino alle mura del versante occidentale, nei pressi del torrente Santa Venera. L'intera area archeologica divenne così, dal 2007, il Parco Archeologico di Naxos.



Blocco delle abitazioni

L'apertura al pubblico dell'area archeologica è stato il primo passo per valorizzare, proteggere e diffondere l'esistenza di un'area così importante sia per la comunità del luogo che per il mondo. La straordinaria importanza di tutto questo sta non solo nella conoscenza e nella conservazione del territorio, bensì risiede nel fatto che questo paesaggio archeologico riesce a colmare una mancanza che fu per molti anni, per la comunità, quasi ossessiva. Oggi, quest'ultima, è in grado di ricostruire un'esperienza emotiva ed educativa rapportandosi col passato, nel presente. In questo senso l'archeologia è stata in grado di andare oltre, verso nuove forme di sviluppo segnate dalla scoperta di valori riscoperti, suscitati dalla consapevolezza del valore del paesaggio archeologico. Oltre al suo valore storico, il parco archeologico di Naxos è un luogo meravigliosamente suggestivo, in cui ci si sente avvolti da un profondo senso di pace, dalle silenziose note poetiche scandite dal

battito delle rovine in pietra, accompagnate da un coro rigoglioso di
vegetazione mediterranea.

3.4 – Parco archeologico della Valle dei Templi – Sicilia

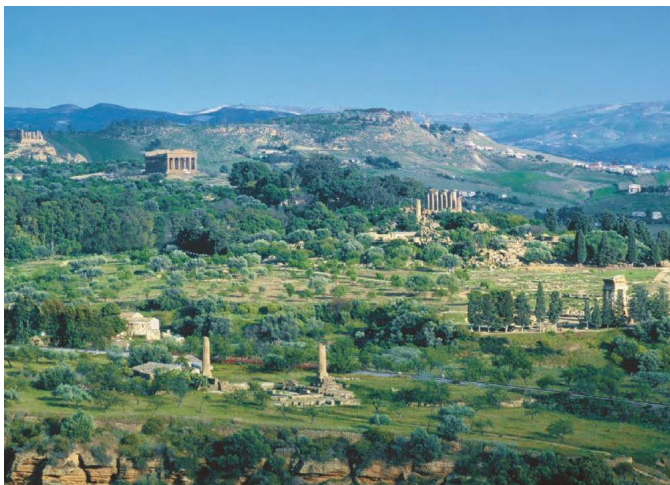
*“O amici, che la grande città lungo il biondo Akragas abitate
nell'alto della polis, occupati in opere buone, venerabili porti di
stranieri, inesperti di cattiveria, salve! Io tra voi come un dio
imperituro, non più mortale, cammino onorato da tutti, come pare,
cinto di nastri e di corone fiorite...”
Empedocle di Akragas, Frammenti*

Nella Valle dei Templi, a partire dal 1997 considerata “patrimonio mondiale dell’umanità” dall’Unesco, si trova uno dei più vasti ed importanti complessi archeologici di tutta l’area mediterranea, immerso in un paesaggio agricolo mozzafiato, prevalentemente costituito da ulivi centenari e mandorli.

Il parco archeologico sorge sui resti di Akragas, una delle più influenti e rinomate colonie greche dell’isola. Per la sua costruzione fu selezionato un altopiano ben protetto, incastonato tra la Rupe Atenea e la lunghissima collina dei templi, e delimitato lateralmente dai fiumi Akragas, da cui prende per l’appunto il nome, e Hypsas. Sul finire del VI sec. a.C., inoltre, Akragas fu completamente circondata da un’imponente cinta muraria lunga ben 12km e fornita di nove porte¹³⁷. Raggiunse infine il massimo splendore sotto la guida del tiranno Terone (488-471 a.C.), che l’ha condotta alla vittoria contro i Cartaginesi nel 480 a.C. e, in particolar modo, durante il breve periodo di democrazia instaurata grazie al filosofo locale Empedocle¹³⁸.

¹³⁷ Di Giovanni G., *Agrigento: la Valle dei Templi, il Museo Nazionale: itinerario archeologico*, Lo studente, 1979

¹³⁸ Picone G., *Memorie storiche Agrigentine, Girgenti, 1880*



Valle dei templi

È proprio a questo periodo che risale la costruzione della straordinaria rete di templi in stile dorico che si staglia lungo la collina meridionale. La polis di Akragas, che si era imposta come grande potenza commerciale sin dalla sua fondazione, venne successivamente distrutta nel corso di un ulteriore conflitto contro i cartaginesi¹³⁹.

¹³⁹ Crinò S., *Guida di Girgenti*, Girgenti 1911



Percorso interno al sistema della vegetazione

La grande prosperità di questa maestosa colonia greca, oggi possiamo dunque osservarla soltanto attraverso i suoi resti, conservati proprio all'interno del sito archeologico della Valle dei Templi, uno dei più grandi siti archeologici al mondo nel suo genere.



Tempio dei Dioscuri e giardino della Kolymbethra

Un'area enorme, vasta ben 1300 ettari, in cui il fascino dei monumenti archeologici sopravvissuti si integrano alla perfezione con il paesaggio naturale del luogo, impreziosito, tra le altre cose, anche da una perla paesaggistica quale il Giardino della Kolymbethra¹⁴⁰, che con la sua commistione di colori, sapori e profumi, rappresenta un magnifico anello di congiunzione tra la Sicilia attuale, e la storia dell'antica Akragas¹⁴¹.



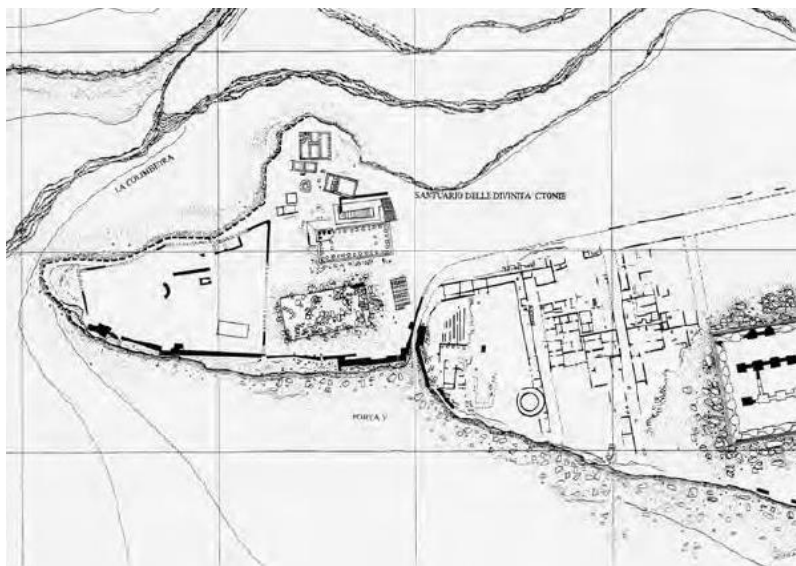
Mandoli in fiore dal giardino della Kolymbethra

Il giardino, si estende per circa cinque ettari all'interno di una delimitazione naturale costituita da pareti di tufo, incastonata tra il costone su cui si erge il tempio di Vulcano e la porzione più occidentale della Valle dei Templi, dominata dalle vestigia dei templi

¹⁴⁰ In greco, piscina

¹⁴¹ Barbera G., Lo Pilato G., *Il paesaggio della Valle dei Templi*, Atti del Convegno di Studi 5.5.1995, Agrigento, 1996

arcaici del santuario delle Divinità Ctonie¹⁴². Utilizzato come vivaio di pesci, era dotato di maestosi condotti idrici ipogei realizzati dopo la vittoria nella battaglia di Imera, oltre ad essere utilizzati come riserva d'acqua e tradizionalmente attribuiti all'architetto Feace¹⁴³.



La Kolymbethra e il santuario delle Divinità Ctonie

Mentre da una parte ci si sente sommersi da ulivi centenari, mandorli e agrumeti, dall'altra parte reperti, ipogei vecchi più di due millenni e templi dorici emergono in un impressionante stato di conservazione: una commistione perfetta tra storia e natura che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ha portato il Giardino a divenire una delle mete imprescindibili del Grand Tour.

¹⁴² De Miro E., *La Valle dei Templi di Agrigento*, Istituto Geografico DeAgostini, Novara, 1983

¹⁴³ Braccisi L., De Miro E., *Agrigento e la Sicilia greca: atti della settimana di studio, Agrigento, 2-8 maggio 1988*, L'erma Di Bretschneider, Roma, 1992



Sullo sfondo, il tempio dei dioscuri

Dopo qualche decennio passato in stato di progressivo abbandono, il Giardino è stato fortunatamente riportato in vita dall'intervento del FAI¹⁴⁴, il quale ha condotto un restauro conservativo volto a ripristinare la struttura originaria degli antichi alberi da frutto, ripiantati in modo tale da replicarne il posizionamento originario con l'aiuto delle testimonianze e degli sforzi congiunti di contadini e vecchi abitanti del luogo, secondo un processo non troppo dissimile da quello tipico della ricomposizione per anastilosi. Un altro grande lavoro è stato infine svolto sul ripristino dell'antico impianto di irrigazione e sulle strutture agricole tradizionali, tra cui muretti a secco, terrazzamenti, gebbie ecc.

¹⁴⁴Fondo Ambiente Italiano



Giardino della Kolymbethra

Tutto ciò ha fatto sì che il giardino potesse essere riaperto nel 2001, riportando in vita frammenti di paesaggio agrario storico che sembravano ormai perduti.



Collina dei templi

Un altro grande simbolo del Parco Archeologico della Valle dei Templi, resta la magnifica vista dei numerosi templi dorici del periodo ellenico, meta prediletta di una cospicua porzione dei viaggiatori del

Grand Tour attratti dall'architettura dorica. Su quelle colline si susseguono i resti, spesso molto ben conservati, di numerosi edifici sacri. Proseguendo, si va dal tempio dedicato a Hera Lacinia, posizionato sulla rupe più alta, a quello di Eracle ed il tempio di Zeus Olimpio, tra le tre strutture religiose più imponenti del mondo ellenico: un'opera purtroppo rimasta incompleta, della quale ad oggi si possono osservare soltanto alcune porzioni molto ridotte, oltre ai giganteschi resti di telamoni adagiati all'ombra della vegetazione che caratterizza il contesto naturale in cui l'opera si inserisce, tra cui ulivi e carrubi secolari.



Tempio di Hera Lacinia

Infine, il tempio di Castore e Polluce si configura quasi come una sorta di strumento narrativo paesaggistico dell'ottocento, in quanto atipica rovina ricostruita abbinando elementi risalenti a svariati periodi del secolo.



Rovine del Tempio di Castore e Polluce

La bellezza di tali costruzioni e del particolare rapporto di equilibrio da esse instaurato con la natura che le circonda, non è passata certamente inosservata. La compresenza di elementi architettonici di grande impatto e vedute paesaggistiche idilliache hanno stuzzicato la fantasia di numerosi vedutisti, pittori e disegnatori che, tra il settecento e l'ottocento, hanno cominciato ad immortalare la topografia del luogo utilizzando come elementi centrali delle proprie composizioni i profili dei templi dorici e i paesaggi ad essi adiacenti. La Sicilia ritrovata in letteratura alla fine del XVIII secolo, diviene non più una meta di passaggio, ma elemento di esordio ad un mondo sconosciuto, ad un passato fino a quel momento dimenticato, con i suoi paesaggi esotici ed i suoi abitanti. Grazie ai viaggiatori del Grand Tour¹⁴⁵ si diffuse in Europa, attraverso gli scritti e la numerosa iconografia realizzata, un movimento di pensiero che reintroduce la "grecoità"¹⁴⁶ della cultura siciliana che influenza tutto il continente

¹⁴⁵ AA.VV. *La Valle dei Templi tra Iconografia e Storia*, Assessorato regionale Beni Culturale e P.I., Palermo, 1994

¹⁴⁶ De Seta C., *La Sicilia del Settecento ed il Gran Tour*, in P. Chiarini, *Goethe in Sicilia, disegni e acquarelli da Weimar*, Artemide Edizioni, Roma, 1992

europeo. Allo spirito del pittoresco, si affianca inoltre lo spirito romantico per la ricerca della storia, della struttura geografica, e delle tradizioni Siciliane.



Edward-Lear-Girgenti-1847

L'interesse per il viaggio in Sicilia portò in particolare a condurre ricerche sull'antichità e sull'universo agrario dell'isola. La parte principale nella ricerca di questo percorso è rappresentata dalla Valle dei Templi; la sua nota bellezza, il suo spessore culturale, la capacità unica di scatenare l'immaginario europeo, porta il suo paesaggio a divenire simbolo dell'immagine della Sicilia stessa¹⁴⁷. Le descrizioni della Valle attraverso il suo paesaggio agrario, porta alla nascita di un paesaggio proprio della Valle dei Templi, la cui qualità, il suo rappresentare oggi una risorsa, deriva proprio dal suo essere unico.

"La veduta di Girgenti che domina tutti i dintorni è della più grande bellezza; il declivio dalla città fino al mare [...] è coperto di vigneti, di olivi, di mandorli, di grano eccellente e di giardini [...] ed in questo

¹⁴⁷ Barbera G., Lo Pilato G., *Il paesaggio della Valle dei Templi*, Atti del Convegno di Studi 5.5.1995, Agrigento, 1996

*paesaggio di delizie, vero e proprio Eden, si scorgono i resti venerabili dell'antichità. Questo insieme, aperto all'infinito sul mare, è di un effetto ammirevole.*¹⁴⁸



General view of the ruins of Agrigentum - Wilkins William - 1807

Johann Hermann von Riedesel, tra i primi a recarsi appositamente in Sicilia, descrive così la Valle dei Templi, come un paesaggio che è sintesi tra paesaggio archeologico e paesaggio agricolo. Alcuni anni dopo, con Swinburne¹⁴⁹, si estende l'interesse non solo verso gli aspetti archeologici, ma anche verso quelli naturali del luogo, e del rapporto tra rovine ed elementi vegetali. Questo tipo di riflessioni, saranno sempre più ricorrenti ed evidenziati da Jean-Pierre Louis Lauren Houël¹⁵⁰ in poi, nell'iconografia dei templi che accompagna la

¹⁴⁸ J. H. Riedesel, *Reise durch Sizilien und Gross-Griechenland*, bey Orell, Gessner, Füssli und Comp., Zurigo, 1771

¹⁴⁹ H. Swinburne, *Travel in the two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*, voll. 1-2, Londra, 1783-1785, vol. 4, 1790

¹⁵⁰ Houël J. P. L., *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, ou l'on traite des antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phenomenes que la nature y offre; du costume des habitans, & de quelques usages*, de l'Imprimerie de Monsieur, Paris, 1782

letteratura dei viaggiatori. L'importanza culturale e scientifica della Valle dei Templi fu sottoposta all'attenzione di Goethe¹⁵¹ nel suo viaggio tra il 1786 e il 1788. Egli si concentra particolarmente sulla *narrazione* dei luoghi, oltre che all'aspetto scientifico e tecnico della conformazione geografica, delle colture e dell'architettura della Valle dei Templi.



Jacob Philipp Hackert – Templi greci ad Agrigento, 1776, Hermitage Museum. Hackert godette della stima e dell'amicizia di Goethe.

In accordo coi nuovi interessi del tempo, la traduzione romantica del paesaggio della Valle viene sostituita dai libri di viaggio a tema geografico, politico ed economico. Le vedute della Valle dei Templi diventano immagini che propongono la veridicità del luogo, una forma di rappresentazione dallo spirito scientifico, per istruire architetti e archeologi. I due paesaggi, quello agrario e quello archeologico della Valle dei Templi, sembrerebbero procedere su strade diverse. Rilevante è quindi la possibilità di mettere a confronto le immagini del paesaggio narrato o disegnato con il paesaggio esistente, attraverso cui è possibile appurare l'effettiva attendibilità

¹⁵¹ Goethe J. Wolfgang, *Viaggio in Italia*, 1786-1788

delle immagini ed evincerne ogni minimo cambiamento, dal momento in cui la Valle dei Templi è diventato anche *paesaggio culturale*¹⁵²; inoltre, è possibile riesaminare il paesaggio attraverso una lettura complessiva che non si focalizza su elementi che hanno un valore assoluto e statico, bensì su un'immagine in continua trasformazione, in continuo cambiamento ed in continua evoluzione.

¹⁵²Barbera G., Di Rosa M., *Il paesaggio agrario della Valle dei Templi*, in Meridiana, No. 37, Risorse (aprile 2000), pp. 83-98

3.5 - Parco archeologico di Selinunte – Sicilia

*“Questa città, abitata dalla sua fondazione per un periodo di 242 anni, fu dunque conquistata”
Diodoro Siculo (Hist., XIII, 54-59)*

Fondata nel 650 a.C. tra le valli di Belice e Modione, Selinunte prendeva il proprio nome da una qualità di prezzemolo selvatico, in greco chiamato “sélinon”, che ancora oggi cresce spontaneamente nella zona. Così come accaduto per la vicina Akragas, anch’essa fu distrutta nel suo periodo di massimo splendore dai Cartaginesi di Annibale, i quali trasformarono l’evolutissimo tessuto urbano di Selinunte in un centro commerciale punico. Il grande fascino del Parco Archeologico di Selinunte, inaugurato quasi venticinque anni fa, nel 1993, risiede soprattutto nella notevolissima quantità di rovine in esso presenti e nelle loro ragguardevoli dimensioni¹⁵³. L’intera area è dominata dall’Acropoli, all’interno della quale sono ospitati alcuni dei templi più importanti, mentre altri templi minori sono spostati un po’ più verso est su di un’altra collina. All’interno del sito ciascuna rovina viene identificata attraverso una lettera dell’alfabeto, misura che si è resa necessaria a causa dell’impossibilità di risalire, nella maggior parte dei casi, alla reale attribuzione di ciascuna singola costruzione. Il terreno su cui sorge il Parco Archeologico di Selinunte è formato perlopiù da rocce molli, tufo e arenaria, e ciò ha dato origine a un’altra delle particolarità del sito¹⁵⁴: buona parte delle rovine in esso contenute, quelle che non sono state ricostruite

¹⁵³ G. Pirrone, *Un parco archeologico a Selinunte*, in *Palladio. Rivista di storia dell’architettura e restauro*, 17, 1967

¹⁵⁴ Tusa V., *Il parco archeologico di Selinunte*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, Rendiconti, 1988

successivamente per anastilosi, non si ergono verso il cielo come ci potremmo aspettare, ma giacciono anzi coricate al suolo.



Tempio C del parco archeologico di Selinunte

La prima area che si incontra partendo dall'entrata principale è quella della collina occidentale. Rappresenta la parte più esterna del parco, ed i tre templi che vi hanno trovato spazio, rappresentavano una sorta di dimostrazione di superiorità architettonica, nei confronti delle popolazioni indigene limitrofe.



Schema dell'impianto insediativo di Selinunte

La costruzione dei tre templi, perfettamente paralleli tra loro, per certi versi ricorda, dal punto di vista prospettico, quella riscontrabile a Paestum e grazie alla loro mole, tali templi non furono mai abbattuti completamente. La colonna più alta del tempio G, limitatamente restaurata, è ben visibile da lontano e rappresenta ancora oggi un punto di riferimento per la navigazione dei pescatori della zona. Il tempio E, invece, è stato restaurato quasi completamente tra gli anni '50 e '60.



Tempio E del parco archeologico di Selinunte

Nel luogo più prominente della zona, invece, troviamo l'Acropoli, vero e proprio centro nevralgico dell'antica Selinunte. Si tratta di un altopiano a strapiombo sul mare, diviso a sua volta in quartieri da due strade principali, all'interno dei quali vi erano collocati cinque templi dorici, attualmente contrassegnati dalle lettere A, B, C, D ed O.

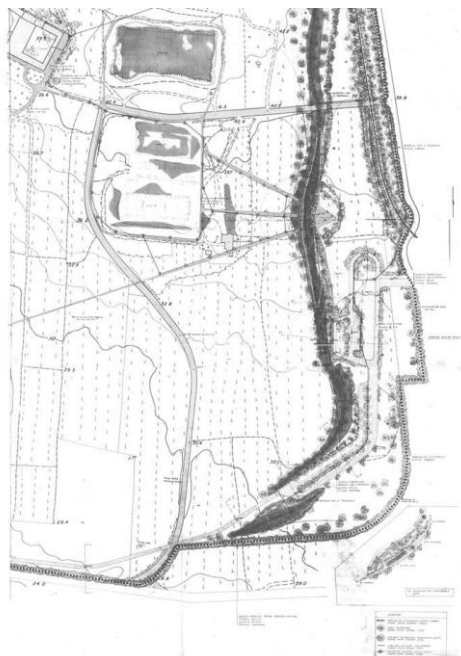


Foto aerea del tempio C. Nello sfondo a destra la collina est con il tempio E

Al progetto per il parco archeologico di Selinunte lavora Pietro Porcinai con il professor Franco Minissi e l'ingegner Matteo Arena a partire dal 1973. Attraverso il progetto del parco, si intendeva proteggere l'antico insediamento dall'edilizia esterna¹⁵⁵ e dall'abusivismo che rischiava di sovrastare il sito archeologico. La progettazione, consiste principalmente in interventi che hanno riguardato principalmente la viabilità e l'organizzazione di itinerari di chiaro interesse paesaggistico e archeologico, oculatamente

¹⁵⁵ Archivio: porcinai, fiesole, faldone 161, *Relazione tecnica sulle piante e piantagioni*

progettati in maniera tale da garantirne una perfetta coerenza sul piano funzionale, storico e percettivo. Buona parte della viabilità esistente è stata dunque totalmente rimpiazzata o potenziata, plasmata secondo criteri specifici che potessero garantire un elevato grado di accessibilità, oltre che la salvaguardia del parco stesso.



Planimetria d'ingresso del parco, Porcinai, Minissi, Arena, 1993.



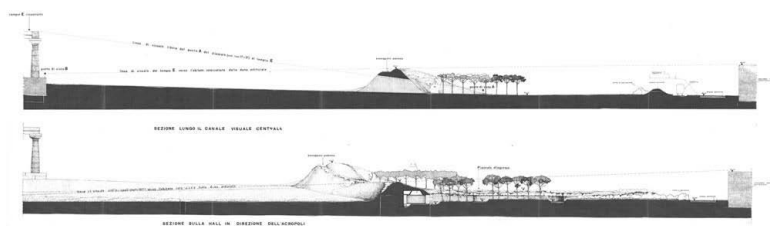
tridente di ingresso al parco

Sono pertanto stati aggiunti svariati percorsi ciclabili e pedonali, parcheggi esterni e punti di noleggio per biciclette.



Sistema dei percorsi interni al parco

Un altro nodo cruciale, è stato poi l'abbattimento di una strada statale interna al parco, un'ovvia fonte di inquinamento ambientale, visivo e sonoro che non poteva in alcun modo coesistere con il progetto in essere.



Sezioni ingresso parco, Minissi, Porcinai, Arena, 1993

A tale accorgimento, dunque, si è dovuta accompagnare la creazione di un nuovo ponte carrabile sul Modione¹⁵⁶. Per far sì che le nuove strutture si integrassero con il contesto, sono state impiegate soprattutto strutture vegetali di varie tipologie; un modo perfetto per lasciare in evidenza soltanto l'impronta archeologica e paesaggistica del parco. Per quanto concerne lo studio dei margini esterni, invece, zona particolarmente sensibile e a rischio, sono state previste ampie fasce "tampone" realizzate attraverso sistemazioni vegetali e interventi morfologici accurati, con lo scopo di tenere a distanza eventuali edifici creati successivamente in maniera abusiva e mantenere ben protetto il cuore del parco archeologico da agenti esterni di ogni tipo. In tal senso, fondamentale è stato anche lo studio

¹⁵⁶ Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009

di un sistema adeguato di recinzioni, elemento fondamentale al fine di proteggere il parco da malviventi e da intrusioni notturne, potenzialmente in grado di arrecare danni irreversibili alle strutture e ai resti degli edifici antichi. Tale tema è stato affrontato combinando molteplici tecniche costruttive diverse, tra cui estese piantagioni di piante spinose, trincee e muri Ha-Ha¹⁵⁷ congiunti a una fitta rete di siepi campestri.



Esempio di Muro Ha-Ha

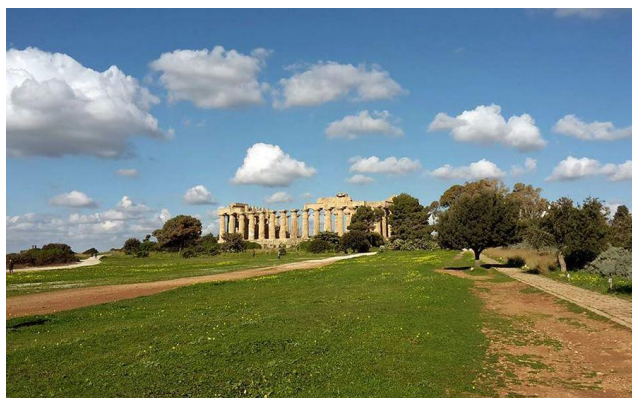
Nell'intento di conservare gli equilibri ambientali del parco, Porcinai prevede lo spostamento di un elettrodotto ed il mantenimento delle zone destinate ad area agricola e a pascolo, all'interno del parco.

¹⁵⁷ Muri ha-ha: Un ha-ha è un elemento di landscape design a incasso, capace di creare una barriera verticale senza per questo intaccare la visuale sul paesaggio che si estende oltre di esso. Tale soluzione viene spesso utilizzata nel landscape design per prevenire l'accesso a giardini o aree protette minimizzando l'ostruzione visiva per chiunque volesse osservare la zona dall'esterno. Il nome potrebbe derivare semplicemente dall'espressione di stupore collegata alla scoperta improvvisa del balzo verticale una volta che ci si avvicina ad esso.



Capre al pascolo nei pressi del tempio E

Seguendo la visione di Porcinai, progettista dell'opera assieme al professor Franco Minissi e all'ingegnere Matteo Arena, il parco diventa un vero e proprio sistema di percorsi panoramici, belvedere e corridoi visivi sui templi e sull'Acropoli, ciascuno dei quali è il risultato di attenti e approfonditi studi analitici sulla visibilità e sulla percezione nelle differenti aree del parco.



Percorso inserito all'interno del sistema archeologico e della vegetazione nei pressi del tempio E



Vegetazione che circonda il tempio E



Fruizione attraverso il percorso interno al tempio E

Interessante è la lunghissima duna artificiale che viene creata con il solo scopo di separare l'area archeologica dal traffico della strada carrabile che si sviluppa subito a fianco.

L'idea, era quella di inserire il visitatore all'interno di una sorta di limbo, che lo portasse a sganciarsi completamente dalla realtà per consentirgli di catapultarsi pienamente all'interno di una dimensione alternativa, quella del parco. Secondo il progetto originale, all'interno di questa porzione iniziale di parco, dovevano trovare collocazione anche altri spazi con funzione di filtro e ambienti di servizio interni alla duna stessa. Tale visione, però, è stata attuata soltanto parzialmente per mancanza di fondi.



Sullo sfondo, il sistema del verde e dei percorsi per raggiungere il tempio E

La città, difatti, non aveva mai accettato la realizzazione del parco nella sua totalità, e fortissimi furono, tra l'altro, anche i dissapori tra Soprintendenza e Amministrazione Comunale¹⁵⁸. Il Parco era sì visto come un'occasione per ripristinare e salvaguardare un bene che rischiava una progressiva distruzione a seguito dell'incurante

¹⁵⁸ Matteini T., *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009

avanzare delle nuove costruzioni, ma rappresentava allo stesso tempo una privazione per le popolazioni limitrofe, del diritto alla libera fruizione di un sito che da sempre era stato considerato patrimonio della cultura locale.



Percorso interno al parco archeologico

La metodologia applicata nella progettazione del parco archeologico di Selinunte rivela una grande attenzione verso le relazioni visive fra l'interno del sito ed il suo contesto, applicando una percezione del sito che porta il visitatore a sentirsi catapultato in un'altra dimensione. La trincea che divide fisicamente il parco dalla strada laterale costituisce tanto un ostacolo fisico quanto simbolico, che segna il confine attraverso il quale è possibile fruire e vivere i templi. La vegetazione utilizzata costituisce quindi l'esito di una progettazione attenta e consapevole della cultura del luogo. Inoltre è ecologicamente compatibile con il paesaggio storico a cui appartiene, ed in grado di unire in maniera innovativa tanto la trama archeologica quanto quella ambientale, coinvolgendo la sfera emozionale che caratterizza la natura del parco archeologico.

3.6 – Parco archeologico di Pompei – Campania

"A Pompei due passi separano la vita antica dalla vita moderna."

Théophile Gautier, 1852

Oggetto di numerosi dipinti nell'epoca del Grand Tour, Pompei è la protagonista dei disvelamenti materiali delle preesistenze, celate per secoli allo sguardo dell'uomo al di sotto di spesse stratificazioni di depositi vulcanici.

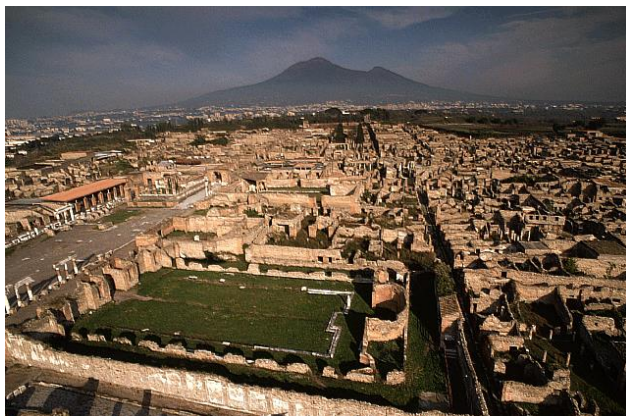
Il parco archeologico di Pompei è un contenitore di continui cambiamenti di forma, attraverso cui leggere sia la sequenza della graduale espansione ed il consolidamento del recinto archeologico in tutte le sue variazioni di forma e accessibilità, sia i cambiamenti effettuati nel tempo, sull'approccio al tema dell'antico, sotto il punto di vista scientifico della fruizione pubblica.



Excavations at Pompeii under the direction of the archaeologist Giuseppe Fiorelli, Emile Antoine Bayard

La caratterizzazione di Pompei in quanto risorsa territoriale fondamentale, ha fatto sì che la sua conformazione attuale, accompagnata dal movimento dello spazio turistico, assumesse quei segni distintivi sulla sua rappresentazione nell'immaginario comune e sulla modalità con cui la città si apre al pubblico¹⁵⁹. A Pompei, si crea infatti una particolare trama in cui si tesse una rete di tematiche globali, attraverso cui il turista assume il ruolo di protagonista all'interno del paesaggio urbano; ed un sistema di tematiche culturali legate all'evoluzione delle discipline urbane e archeologiche che hanno tracciato, in maniera sinergica, il modello dell'area archeologica odierna. Quest'ultima si relaziona con le trame locali, e le variazioni del recinto degli scavi dialogano con lo sviluppo della città contemporanea e col dinamismo degli abitanti stessi. Questi ultimi anni in particolare, si contraddistinguono per l'accelerata evoluzione del sito, dai primi germogli per la valorizzazione del bene immateriale e dell'effimero a quello dei manufatti archeologici, fino all'ingresso nel mondo dei beni culturali come prodotto dell'economia globale.

¹⁵⁹ Monnier M., *Pompei e i Pompeiani*, Osanna Edizioni, 2015



Pompei vista aerea

Sotto questo punto di vista, l'assetto del parco archeologico si pone come luogo di sintesi del difficile rapporto tra passato e presente e rappresenta, per il suo passato e per le sue estensioni, un caso unico, che consente al contempo di analizzare alcuni fenomeni sull'uso dello spazio culturale tipico contemporaneo, che possono riguardare anche ad altri siti archeologici che possiedono analoghi problemi di organizzazione, manutenzione, uso turistico e accessibilità.

Secondo quanto affermato da Marc Augé, i luoghi antropologici sono dei luoghi "identitari, relazionali e storici"¹⁶⁰; costituiscono cioè dei luoghi in cui la configurazione interna della casa, la sua relazione con gli isolati e con i quartieri, la collocazione degli edifici pubblici e dei luoghi sacri e la conformazione del territorio, derivano da una serie di possibilità, norme e vincoli il cui contenuto è simultaneamente di carattere spaziale e sociale. Si definiscono *identitari* in quanto l'identità individuale si crea nel luogo di nascita, in cui nasce al tempo stesso il senso di appartenenza. Parallelamente, essi sono *relazionali*,

¹⁶⁰ M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1993

poiché ogni individuo occupa un proprio spazio, gli stessi principi che regolano la sua abitazione, definiscono anche quelle degli altri individui, fissando così le regole per la coesistenza dei singoli e per l'occupazione degli spazi comuni. Unendo l'aspetto identitario e quello relazionale, il luogo antropologico diventa anche storico.



Foro di Pompei

Sia *identità* che *relazioni*, ipotizzano una passata persistenza e condivisione. In questo modo il luogo antropologico "è storico nella esatta misura in cui sfugge alla storia come scienza". Identità, relazione e storia, diventano strumenti narrativi del luogo antropologico, che, unendoli al passato, sono individuabili nei resti della città antica di Pompei, oggi visibili mediante l'utilizzo della storia come scienza. Si potrebbe affermare che Pompei sia stata, in quanto città *viva nel passato*, un luogo antropologico, suscitando l'interesse scientifico di storici e archeologi e l'interesse culturale dei turisti che la percorrono; inoltre, con la sua rinascita si rinnova come un luogo della memoria, dove poter rivivere ciò che siamo stati e non saremo più divenendo una sorta di *museo antropologico*.



Via dell'abbondanza – Pompei

La caratteristica unicità del sito archeologico è dovuta all'immagine della sua storia improvvisamente rubata alla vita urbana e all'assenza stessa della vita che ha plasmato e dato senso al luogo. A Pompei la materialità del manufatto prevale palesemente sui valori simbolici, poiché questi ultimi non sono lasciati alla libera interpretazione del fruitore, ma sono direttamente interpretabili. La sua narrazione simbolica invece, emerge immediatamente con la sua visione sorta nell'Ottocento dai viaggiatori del Grand Tour, diffuso attraverso la pittura e le fotografie. L'intera area archeologica, rientra così nell'idea di *città come manufatto*, in cui confluiscono esigenze sia di tutela, sia di organizzazione urbana nelle aree funzionali.

Il recinto assume così il duplice compito di *musealizzare* all'aperto reperti inamovibili e di mantenere inalterati interi contesti e sistemi di relazioni tra oggetti e territorio. La sua perimetrazione sembra voler *fissare* la presenza di un luogo; ma allo stesso tempo, la isola dal

flusso temporale e quindi evolutivo separandolo, se non dallo spazio, dal tempo.

"Se la Storia è continua creazione, l'isolamento di una sua qualsiasi fase, sia pure contenente ogni suo prodotto, è operazione anti-storica: così come il Museo sterilizza in vetrine elementi un tempo immersi nella vita, il Parco Archeologico cristallizza il continuo trasformarsi di una città, o di un suo settore, che nasce, si sviluppa e si trasforma, fino alla morte, come ogni organismo vivente"¹⁶¹.

In realtà, la vita a Pompei non è scomparsa, ma è una vita che ha oggi un legame differente con il luogo. La città antica è risorta¹⁶² in quanto costantemente preservata, studiata e percorsa; essa è giornalmente *vissuta* da migliaia di persone, ma non per motivi legati alle attività quotidiane della popolazione e dall'abitare, ma sono motivi strettamente legati alla componente turistica.

¹⁶¹ G. Longobardi, *Pompei come risorsa*, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2002

¹⁶² E. G. Bulwer-Lytton, prefazione a *"The Last Days of Pompeii"*, 1834: *"It is not unnatural, perhaps, [...] to people once more those deserted streets, to repair those graceful ruins, to reanimate the bones which were yet spared to his survey, to traverse the gulf of eighteen centuries, and to wake to a second existence the City of the Dead!"* E. G. Bulwer-Lytton, prefazione a *"The Last Days of Pompeii"*, 1834



Panificio inserito nel retro di una casa a due piani

Tutto ciò, influisce non soltanto sulla comunità locale e sul modo con cui essa si rapporta spazialmente alle aree archeologiche, ma anche sulle capacità di coinvolgere dei visitatori.

Il concetto di "*nonluogo*" inoltre, si distingue da un luogo antropologico se "non può definirsi né identitario né relazionale né storico [...]". L'idea di nonluogo che accompagna Pompei è intesa come area non più separabile dalla città antica; a definire il luogo, non è tanto la particolarità dello spazio quanto la *vita* generata dall'abitare. Come afferma Merleau-Ponty¹⁶³, lo spazio "geometrico" può farsi spazio "antropologico" o "esistenziale" se vi sono le condizioni vitali. Nel momento in cui gli individui si incontrano e socializzano danno origine ai *luoghi*; i *nonluoghi* invece, *accolgono* individui, che possono essere passeggeri, utenti, ascoltatori o visitatori.

¹⁶³ M. Merleau-Ponty *Fenomenologia della percezione*, ed. Il saggiatore, 1965



Veduta di una via con presenza turistica

Pompei è tuttavia un luogo in grado di accogliere nello stesso spazio, passato e presente, in completa rottura sia con il tempo tradizionale, la sua percezione infatti è influenzata dalla velocità dei mezzi di comunicazione contemporanei. Lo spazio, nel momento in cui si contrae diventando *distanza*, appare dilatato in quanto *luogo*, per cui il valore di Pompei passa anche attraverso la consapevolezza del suo ruolo visto con gli occhi dell'immaginario collettivo¹⁶⁴. Questi *nonluoghi* della memoria, se da un lato costituiscono una sorta di deposito delle testimonianze tangibili del passato, dall'altro stanno anche divenendo espressione della nostra epoca. Le realtà locali valuta a tali risorse con interesse, legati a nuove possibili modalità di sviluppo urbano. Queste attenzioni, stabiliscono nuove questioni che

¹⁶⁴ M. D'Eramo, *"lo sciamano in elicottero: per una storia del presente"*, Feltrinelli Editore, 1999: "Proprio perché non è uniforme l'annientamento dello spazio, oggi, per la stragrande maggioranza degli italiani del nord, la Sicilia e la Calabria sono più lontane della Florida e delle Seychelles. L'ovvia conseguenza è che, per i cittadini settentrionali, il sud del loro stesso paese è più alieno, più "estero", di nazioni esotiche e lontanissime. Un altro fattore di separatismo.", in *"lo sciamano in elicottero: per una storia del presente"*

ricercano nuovi equilibri tra l'interno e l'esterno dell'area archeologica con il coinvolgimento dei margini. Un approccio tanto equilibrato quanto sensibile che si lega alla necessità di conservare le testimonianze del passato e a quella di poterle liberamente fruire.

La surmodernità si individua, secondo Augé, proprio attraverso un atteggiamento differente verso il passato. La modernità non ha annullato i luoghi e i ritmi del passato, ma li ha fissati su uno *sfondo* classificandoli come "indicatori del tempo che passa e che sopravvive"¹⁶⁵.

¹⁶⁵ M. Augé, 1993

Capitolo 4 – Lettura critica dei beni archeologici nel paesaggio

4.1 – Rapporto passato-presente, natura-architettura

"la storia è seminata di resti di popoli, di religioni e d'imperi che non lasciano dietro ad essi che ricordi; ma i progressi che si verificarono in seno alla civiltà non furono mai perduti, e noi godiamo oggidi dei benefici di quei lunghi secoli di sforzi continuati e persistenti"

Gustave Le Bon

La rovina, nel corso del tempo, ha assunto all'interno del paesaggio valenze documentarie, estetiche, semantiche ed evocative, innescando processi di costruzione spaziale, percettiva e narrativa. Il tema dell'archeologia ha da sempre affascinato l'immaginario comune oltre che degli architetti: dal Grand tour fino ai giorni nostri, alle vedute oniriche piranesiane fino al contemporaneo, dove sempre più assiduamente il reperto archeologico diventa pretesto per la definizione del progetto. La capacità evocativa dello stesso "non finito" ha condotto allo sviluppo di molteplici configurazioni dello spazio che palesano il contrasto fra ciò che può apparentemente sembrare incompleto da un lato, e ciò che rappresenta continuità dall'altro, ovvero rispettivamente, tra ciò che è il passato e quello che oggi rappresenta il presente. Il nostro territorio è disseminato da tracce di un passato sepolto, che fortuitamente viene alla luce. Rendere attuali questi reperti, dando loro un nuovo significato, vorrebbe dire innescare quel processo simbolico e metaforico nella realizzazione di nuovi spazi che rimanda alle vestigia originali.

La figura della *ruine anticipée*, ovvero la rovina preventiva, dalle creazioni pittoriche e paesaggistiche di Hubert Robert alla *archeologie fiction* di Anne e Patrick Poirier, hanno connotato in maniera importante la costruzione di paesaggi immaginati. Nello scritto *Filosofia del paesaggio*¹⁶⁶, Simmel dichiara che la coscienza ha bisogno «di una nuova totalità, unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi». Tale unità è rappresentata dal paesaggio, che costituisce una visione autosufficiente. Un *frammento* di natura non è paesaggio, scrive Simmel, fino a quando non interviene un osservatore che lo percepisce come parte di una totalità, riconoscendo in esso un'unità che non è una produzione soggettiva, ma proprietà insita del frammento osservato, estratto e trasformato in paesaggio. Tale proprietà è la *Stimmung* che, come scrive Monica Sassatelli, «è appunto ciò che fa il paesaggio, la sua specifica tonalità spirituale [...] l'atmosfera, se vogliamo, che scaturisce dall'insieme dei suoi elementi, che per questo vengono recisi dal resto e riallacciati più strettamente al centro».

Seguendo le tesi di Burkhardt, e che Ritter fa sue successivamente, Simmel sviluppa il tema del paesaggio come compensazione rispetto a una natura da cui siamo ormai estraniati, agganciandole per la prima volta all'esperienza della vita moderna: «così la frammentarietà riscontrata nel turbinio della metropoli con le sue esposizioni industriali e divisione del lavoro esasperata, trova nel paesaggio non tanto un'altra faccia, un opposto, ma la conciliazione che la sfera estetica consente».

Occorre sottolineare come l'oggetto rovina abbia da sempre investito il paesaggio, fisico o mentale, di valenze culturali nuove e significative, trasformandone spazi e percezione, e conferendogli uno spessore temporale diverso. La presenza dell'elemento archeologico ha

¹⁶⁶ Simmel G., *Filosofia del paesaggio*, in M. Sassatelli, a cura di, G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006

accompagnato costantemente l'evoluzione della percezione, del significato e del disegno di paesaggio costruito.

È necessario considerare inoltre l'ambiguità nell'utilizzo dei termini *frammento* e *rovina*. Il frammento in realtà rende possibile il suo impiego sotto forma di testimonianza, da parte di un collezionista, fa parte cioè di un contesto valutativo caratterizzato da un criterio astratto, basato sull'oggetto estrapolato da un contesto. L'immissione del frammento all'interno di un contesto di fruizione lo reimmette in un *sistema* di scambi, restituendogli un valore d'uso che non lo rende più un frammento "differente al contesto", ma lo reinserisce in un ambito che oscilla necessariamente tra interno ed esterno, tra passato e presente. La presenza del fruitore determina il ripristino di un *sistema* di scambi fondato sul "punto di essere", come affermerebbe Derrick de Kerckhove¹⁶⁷, ovvero sull'esperienza attiva che innesci uno scambio reciproco tra fruitore e oggetto, o meglio, con la *rovina*. La "verità storica"¹⁶⁸, come esclusiva proiezione teorica del presente verso il passato, riconquista con la rovina il senso proprio dell'*ibrido*, o meglio, il punto intermedio tra presente e passato abitato. La presenza di un interprete riconsegna al frammento il carattere inequivocabile della rovina, ovvero il valore presente di stato intermedio, di feedback soggetto-oggetto, presente-passato¹⁶⁹. Il frammento in senso stretto, è una forma di rovina, che nella Teoria del Restauro di Cesare Brandi¹⁷⁰ assume un limite estremo. Le rovine possono andare oltre quella sorta di "silenzio ostinato", interpellando questi frammenti in bilico, tra l'evidenza di avere una testimonianza in grado di poter rievocare una memoria, e il sogno di

¹⁶⁷ De Kerckhove D., *Brainframes. Technology, Mind and Business*, 1991

¹⁶⁸ L. Canfora, *Il presente come storia. Perché il passato ci chiarisce le idee*, BUR, 2015:

"L'idea è meravigliosa [...], non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica per lui non è ciò che avvenne ma ciò che noi giudichiamo che avvenne", Jorge L. Borges, "Ficciones", 1944

¹⁶⁹ F. Speroni, *La rovina in scena: per un'estetica della comunicazione*, Meltemi Editore srl, 2002

¹⁷⁰ Brandi C., *Teoria del restauro*, 1963

poterlo ripercorrere per intero fino alla sua totale completezza. Ciascun frammento è potenzialmente un portatore di unità, e lo spirito dell'opera d'arte, secondo Brandi, vive in ciascuno di essi.

Svariati quindi furono i personaggi che esaminarono il tema delle relazioni tra ruderi e paesaggio, tra cui Ruskin¹⁷¹, sostenitore del bisogno etico della rovina; George Simmel, che nel saggio *Die Ruine* indaga sulle relazioni tra ruderi e paesaggio, interpretati come un *unicum* inscindibile; e Giacomo Boni, architetto archeologo operante sui siti romani degli inizi del Novecento, oltre che essere il primo teorico a creare un metodo protoscientifico: un sistema per affrontare il progetto e la gestione della vegetazione nei luoghi archeologici.

Nel Novecento, in particolare, il tema del rudere nel paesaggio culturale, è legato ad un più ampio significato semantico del termine *archeologia*, in riferimento non più soltanto agli studi e alle osservazioni delle vestigia di edifici antichi, classici, o medioevali, ma anche delle rovine postbelliche, dei ruderi di edifici moderni e delle strutture industriali in disuso. La rovina, abbandona così il suo isolamento all'interno del paesaggio naturale e il suo volto passato tipicamente *pittoresco*, apparendo all'interno di paesaggi periurbani degradati e di zone distrutte da bombardamenti, prendendosi carico di un nuovo ruolo ugualmente emblematico e rappresentativo rispetto a quello precedente: quello di disvelatrice del degrado sociale e paesaggistico nel contemporaneo.

Il paesaggio, da sempre abitato da rovine di ogni epoca, si priva della memoria del passato e dei suoi valori etici, estetici e culturali che quei ruderi erano soliti trasmettere. Nessuno comprende e coglie il richiamo del valore semantico delle rovine nel disordine paesaggistico del contemporaneo. Solo attraverso la *reinterpretazione* e la *didascalizzazione* degli elementi archeologici superstiti, all'interno del

¹⁷¹ Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*, 1849

paesaggio, è stato possibile riscoprirne *l'uso e la liturgia*, tracciandone la presenza e la poesia¹⁷², così come fa Pasolini:

*"Un solo rudere, sogno di un arco
di una volta romana o romanica
in un prato dove schiumeggia un sole
il cui calore è calmo come un mare:
lì ridotto il rudere è senza amore.
Uso e liturgia, ora profondamente estinti, vivono nel suo stile – e nel sole
– per chi ne comprenda presenza e poesia." (Pasolini P. P.)¹⁷³*

La tematica delle rovine è presente ed è collegata alla concezione di paesaggio, anche se non in maniera esplicita, già nella letteratura classica, repubblicana e imperiale. La loro decifrazione non è possibile senza un punto di appoggio forte; ed è qui che entra in gioco il paesaggio, in quanto *spazio aperto* generatore di forme. Il paesaggio diventa così lo strumento necessario attraverso cui è possibile ripristinare unità ai frammenti, mediante la loro messa a sistema. La separazione dei manufatti del passato dal loro sistema di azioni ed eventi che ne hanno generato l'esistenza, ne hanno implicato la loro musealizzazione, con particolari conseguenze nel caso di resti edilizi o di frammenti urbani. L'archeologia delle città o degli edifici non fa parte, come lo sono gli oggetti, di un ciclo temporale ben delimitato o a pratiche d'uso scomparse nel tempo. Qualunque sia l'epoca da cui derivano case, fortificazioni, luoghi di culto, ecc., nella maggior parte dei casi hanno sviluppato un'esistenza maturata nel tempo: ne hanno visto mutare modi d'uso senza cambiare forma, hanno attraversato ambiti temporali diversi mutando il loro ruolo. Una

¹⁷² Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009

¹⁷³ Pasolini P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 2006

volta svaniti, che sia per via di distruzione o di disuso, la loro influenza persiste ancora in quanto memorie, probabilmente anche amplificata da miti o da leggende. Lo spazio e il tempo che definiscono un'opera architettonica o urbana non si dissolvono con il degradamento o con l'interrarsi di muri o pavimentazioni; le relazioni con un determinato clima o con una geografia ben definita si possono affievolire, ma non possono mai scomparire totalmente. I profondi legami con la storia di un luogo si possono indebolire, ma ciò che lega i diversi edifici, o città, di epoche diverse ma apparse in uno stesso luogo, o in diversi luoghi, difficilmente si interrompe. Ciò che unisce il loro legame, è un'unica tradizione declinata in infiniti modi, architetture, paesaggi e città, ma in tempi differenti. Quel che governa questi fatti è il *tempo dell'architettura*, un tempo sottoposto ad *accelerazioni e ritorni*, connesso a lente evoluzioni, a spazialità che pure a distanza di secoli mantengono la loro riconoscibilità poiché destinate ad essere risposta alle esigenze umane primarie: l'abitare, il celebrare, ecc. Anche per questo i resti archeologici non possono essere totalmente separati dalla contemporaneità. Ciò si può dedurre dal fatto che le rovine di ogni tempo, si assomigliano tra loro quando le decorazioni che caratterizzano la loro epoca vengono meno, e quel che resta sono ritmi, dimensioni, proporzioni che possono renderli simili, in uno stesso luogo. Se però, quelle caratteristiche che hanno fatto sì che un edificio o un'architettura sorgessero nel passato, non scompaiono mai del tutto, la loro presenza potrebbe cambiare tanto da rendersi persino invisibili¹⁷⁴. Ciò potrebbe determinare uno stato di insignificanza tale da provocarne una sostanziale scomparsa pur essendo strutture evidenti. Per questo la museificazione di resti edilizi o urbani del passato risulta essere nociva rispetto a quella di qualunque altro manufatto ai fini di una sua effettiva comprensione; per questo l'architettura e l'archeologia possono svolgere

¹⁷⁴ Augè M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, 2004

un ruolo fondamentale nel chiarire ragioni non più evidenti, e con il paesaggio, nel riportare in vita relazioni apparentemente dissolte. Archeologia e architettura, vengono studiati oggi su fronti opposti. I loro saperi riescono solo raramente a recuperare quella sintonia con cui si sono accompagnati nel corso della storia: le loro azioni e le loro pratiche riescono, nel migliore dei casi, ad evolversi in parallelo raggiungendo molto raramente quella capacità di influenzarsi e relazionarsi reciprocamente; seppur contestabile in alcuni aspetti, questa condizione ha avuto in passato il merito di riuscire a salvare, a riconsegnare in modo comprensibile e a rendere vivi ambiti archeologici importanti. Nei confronti di aree di scavo o recinti archeologici, l'architettura contemporanea svolge per lo più un compito quasi "settoriale". Il suo campo d'azione si estende per lo più in quello delle coperture, dei musei, delle zone di accoglienza, all'interno dei quali la sua funzione si sviluppa in forma prevalentemente tecnologica o funzionale, adattandosi spesso ad una forma di "stile" che rende gli interventi in questo settore molto simili tra loro, per uso di materiali e di forme. Ma se la contemporaneità è in grado sempre più spesso di conservare i suoi manufatti in vetro, o in acciaio, accanto alle rovine del passato, la loro capacità di interagire con esse è più rara. Si tratta di sostenere interventi basati su relazioni più sottili, come quelle che legano le architetture ai paesaggi, alle condizioni climatiche, ad aspetti naturali e che risaltano attraverso la vista, l'udito, il tatto; attraverso i sensi. Reintegrare, mediante opportune coperture, forme di ombreggiamento, aerazione o altezze simili a quelle scomparse, evocare, attraverso strategie per la modellazione della terra, fortificazioni o recinti sacri, rendere di nuovamente possibili, tramite rialzi o piattaforme, viste interrotte, esaltare attraverso pavimentazioni o terre battute forme spezzate, reintrodurre l'utilizzo dell'acqua in modo non solo decorativo, ma là dove le acque svolgevano effettivamente un ruolo; ripristinare un dialogo tra i materiali edili, tra i colori, la vegetazione, e

sottolineare l'importanza di percorsi, valorizzare cavità o altre presenze sacre fino a reintrodurre funzioni simili a quelle antiche. Tutto ciò può ampliare esponenzialmente la sfera dei significati dei luoghi che sarebbero altrimenti condannati ad esprimere solamente il loro degradamento, dando la sola responsabilità a testi o a narrazioni specifiche per la conoscenza della loro storia. Se questo ruolo venisse ripreso in mano dall'architettura e dal paesaggio dei nostri giorni si schiuderebbe un ampio campo di intervento, che in un paese ricco di storia come il nostro, e in particolare con riferimento al Sud Italia, non riguarderebbe solamente il campo specifico dell'archeologia e dell'architettura, ma influenzerebbe inevitabilmente quello più ampio del paesaggio e delle città¹⁷⁵, favorendo in modo incredibilmente esponenziale il loro sviluppo economico e sociale.

I resti del passato devono essere messi in gioco dinamicamente, in una prospettiva di stratigrafia estetica. *Recuperare, raccogliere, studiare* i residui del passato, significa considerarli come "rimanenze vitali" di una storia culturale e archeologica, che non solo è unica nel suo specifico, ma "paradigmatica perché complessa e stratificata". L'obiettivo principale è quello di realizzare la trama di un racconto, un montaggio in cui gli spezzoni fotogrammatici assumano fonte di significato l'uno per l'altro. L'archeologia, l'architettura e il paesaggio come "ossatura" del passato che sostiene il presente. Il sottosuolo diviene la consapevolezza che il nostro passo insiste su pietre segnate dalla storia; una sorta di presenza radioattiva, da trattare con cura e attenzione, nella consapevolezza che il nostro presente insiste su di loro, e che i reperti del passato diffondono emissioni positive e potenzialmente fruttifere; invertendo così la

¹⁷⁵ A. Ferlenga, *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, in *Archeologia e contemporaneo*, luav: 81 giornale dell'università

percezione di una "radioattività"¹⁷⁶ di segno negativo, che rappresenta fastidi quando non è affatto dannosa agli interessi del singolo cittadino. Il "sottosuolo" può rappresentare una risorsa, una realtà archeologica come attrattiva che dà consapevolezza al presente, la memoria che è la base che dà valore alle azioni odierne; le rovine sono inoltre una risorsa che danno un rientro materiale economico, una spinta in più per le istituzioni nel garantire le attenzioni necessarie per il giusto mantenimento di un bene comune. Una progettazione architettonica e urbanistica può e deve dialogare con l'archeologia attraverso una connessione fatta di sguardi che dia vita alla memoria del passato e che diventi al contempo l'anima del progetto *attuale*, del presente.

Il carattere storico dello studio archeologico e filologico, si sovrappone e si mette in gioco attraverso un intreccio multidisciplinare con le proprie tematiche all'interno del progetto di paesaggio contemporaneo, consentendo di creare scenari dell'attualità. Attraverso il progetto di paesaggio non esistono sguardi neutrali, bensì esistono frammenti del passato che desiderano riacquistare vita e senso, di ritrovare espressività con le parole del nostro tempo. Lo "sguardo storico", è responsabile dello scarto che divide lo studioso, così come il visitatore di siti archeologici odierni, da quella sensibilità che era parte del manufatto antico, la sua cultura, i committenti e i fruitori del suo tempo. Uno sguardo 'archeologico' non può essere completo se non si affianca ad un progetto di restituzione architettonica e paesaggistica che restituisca la visione stratigrafica immateriale che è vissuta su un edificio, su un'opera o su un paesaggio, nel corso del tempo, fissandone la forma e il contorno. In questo modo si pone sull'oggetto antico una sorta di patina, una pellicola su cui si costruiscono proiezioni estetiche diverse che mutano sensibilmente la nostra visione. Attraverso lo strumento di paesaggio,

¹⁷⁶ Centanni M., *Sul metodo: per una archeologia della visione*, in *Archeologia e contemporaneo*, luav: 81 giornale dell'università

l'archeologia che non tende più alla esaustività del dato e della conoscenza, ma ragiona invece per frammenti e per impronte, recuperando una prospettiva parziale e orientata, che dia conto di uno sguardo articolato e mai imparziale dello studioso.¹⁷⁷

Attraverso la tricotomia paesaggio-architettura-rovine, è possibile superare il consueto, quanto superficiale, dualismo ripristino-conservazione integrale, alterando con audacia il "rudere" in frammento, accettandone il carattere incompleto, e allo stesso tempo rielaborando quel distacco che si poneva tra codici linguistici differenti. La poetica di Francesco Venezia ad esempio, trova la sua messa a punto in una progettazione poetica, costituita dai frammenti del passato che si rapportano alle riproduzioni dell'antico raffigurate da Piranesi, in cui la conoscenza archeologica si combina con l'immaginario. Francesco Venezia identifica nel frammento la capacità di saper proiettare l'esperienza di un manufatto antico oltre alla stessa durata temporale. Ciò può avvenire separando il frammento dal presente e risistemandolo, secondo regole e visuali attentamente controllate, in un luogo che ne valorizzi la capacità evocatrice. In questo modo possono "coabitare" antiche preesistenze e nuovi interventi, mettendo in risalto la "muta eloquenza" della rovina, del frammento così ricollocato. Venezia è convinto che la rovina abbia un ruolo proprio nella categoria dell'"architettura parlante", in grado di comunicare e produrre valori morali, e che ci si può servire della sua espressività al fine di una continuità che deriva proprio dal passato. Per esplicitare questa continuità, si è avvalso del sostegno della storia; l'attenzione per la grammatica costruttiva del frammento può definirsi estesa a una ricca serie di interpretazioni operative, essendosi confrontata in vari contesti con il particolare valore di determinanti preesistenze storiche, con il sistema "di

¹⁷⁷ Centanni M., *Sul metodo: per una archeologia della visione*, in *Archeologia e contemporaneo*, luav: 81 giornale dell'università

un consolidato paesaggio urbano, con la perentorietà, financo, del monumento o dell'ineffabile icona".¹⁷⁸ Inoltre, lo stesso Francesco Venezia, ha riflettuto in particolare in merito al materiale di spoglio, affermando che: "riportandolo nel vasto ambito delle relazioni [...] e delle trasformazioni ad esse connesse [...]", seppur "[...] laddove alle masse della pietra che dormono un sonno mortale nella terra, vanno sostituiti edifici o parti di edifici ridotti dal tempo a geografia [...]", saranno "[...] animati per sempre da relazioni già trasferite dall'ordine delle cose naturali a quello dell'architettura"¹⁷⁹. In questo senso le rovine inserite nel paesaggio fanno parte di un sistema in continua trasformazione; le rovine mutano *con* il paesaggio, così come per Venezia il materiale di spoglio di un edificio continuerà a vivere sempre in uno nuovo, "come una cifra misteriosa a lato o dentro il corpo di versi scritti in una lingua familiare. Al di là delle ragioni pratiche sono queste le attrattive dell'architettura di spoglio: un sistema in cui l'ordine delle cose naturali è già trasformato in quello dell'architettura - e in una qualche misura alla natura è ritornato - entra in gioco in un'opera nascente insieme a un sistema in cui un'analogica trasformazione inizia ad attuarsi per la prima volta."¹⁸⁰

Solo recentemente le ricerche sulle indagini archeologiche si sono caratterizzate, oltre che nell'ambito strettamente scientifico, anche per una differente visione del loro rapporto tra passato e presente, mettendo in primo piano non più solo il recupero dell'antichità, rivisto come un dato per lo più artistico ed estetico, ma si pone particolare attenzione alla comprensione complessiva di un'esperienza umana, che emerge in modo differente attraverso il processo storico. A fronte di questo obiettivo formatosi ai giorni nostri, corrisponde la necessità di mostrare

¹⁷⁸ F. Irace, 1997

¹⁷⁹ F. Venezia, *Il trasporto di un frammento. Un museo*, Lotus, n.33

¹⁸⁰ Op. Cit.

l'archeologia attraverso una fruizione diffusa, di rendere possibile in maniera diretta la ricerca delle proprie radici e delle proprie origini a fasce sempre più larghe di popolazione attraverso il rapporto con le testimonianze del passato, inteso come sintesi fenomenica che esprime quelli che furono i modi di vita, dell'abitare e dell'aggregarsi dell'uomo antico. Per un processo differente allora, l'archeologia come *parco* può rappresentare un patrimonio collettivo, una *pratica* che non favorisce più solo determinate oligarchie, che siano di tipo economico, politico o culturale, bensì diventa una componente fondamentale per la consapevolezza storica del presente. Con la nascita del concetto di parco archeologico, nasce un luogo sottratto all'uso privatistico, un luogo per il quale diventa predominante la funzione pubblica; nonché potenziale candidato che si pone come ambiente spaziale fortemente rigenerante in cui la natura, la testimonianza archeologica e tutto il processo di indagine specialistica e di natura scientifica, vengono presentati in un'unica, organica contestualità. In relazione alla congestione urbana e al degrado del contesto rurale, delle aree costiere e metropolitane, i parchi archeologici si prendono carico del valore di "nodi territoriali", in grado non solo di opporsi al complessivo deterioramento del sistema naturale, ma sono in grado di individuare una dimensione d'uso del suolo, come afferma Luciana Natoli, "positiva e attiva, rivolta alla fruizione umana e reinterpretata secondo le esigenze dell'attuale struttura di civiltà."¹⁸¹

Nel rapporto tra passato e presente il tema sta nel valore della memoria, delle forme e della comunicazione, non solo nella sua conservazione, quanto più nella sua trasmissione, che è un processo attivo in grado di mantenersi costante nel presente. In questo delicato rapporto, l'archeologia rischia di riconoscersi più facilmente nella prima sfera,

¹⁸¹ N. Allegro, O. Belvedere, N. Bonacasa, J. De Waele C. A. Di Stefano, A. Guli, V. Tusa, A. Tusa Cutroni, *Studi E Materiali, Istituto Di Archeologia Università Di Palermo, 3, Secondo Quaderno Imerese, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 1982*

ovvero nel passato. Questo, affievolisce le aspirazioni metodologiche, trattenendo e diminuendo così i legami con la contemporaneità, il cui raggio d'azione opera necessariamente nell'ambito delle motivazioni e delle restituzioni di senso. Con questa incongruenza, è importante lavorare sulla ricerca di una conciliazione tra la tutela del patrimonio delle discipline archeologiche e lo smontamento dei loro confini¹⁸² attraverso il progetto di paesaggio come forma di rigenerazione contemporanea.

Il patrimonio archeologico ha la capacità di creare interesse intorno ai luoghi e ai paesaggi, proponendosi come risorsa del territorio e come risorsa particolarmente significativa per la notevole ricchezza di valore economico e sociale. Immerse in un sistema unitario e integrato, si scoprono in grado di favorire lo sviluppo, garantire la tutela e l'arricchimento dei valori ambientali e culturali dei luoghi. Ai nostri tempi, il patrimonio archeologico è diventato oggetto di fruizione di un pubblico sempre più ampio di utenti che, a prescindere dal proprio livello culturale, si rapporta a questo mondo attratto dal suo fascino e dal desiderio nostalgico di comprendere, mediante il percorso archeologico, le proprie radici e la propria identità. Pertanto, il ruolo dell'archeologia, e del suo inserimento nel paesaggio odierno, non consiste nella rivitalizzazione di scienze antiquarie, ma è piuttosto quello di interrogarsi sul senso del nostro abitare un determinato luogo e in un determinato momento storico.

L'archeologia deve oggi confrontarsi con lo sviluppo urbano e le nuove esigenze infrastrutturali. Nel corso dei secoli si è assistito ad un processo evolutivo nei confronti dell'approccio all'antico, dal deturpamento delle antichità fino ai siti archeologici inviolabili. Nell'epoca attuale, la progettazione nelle aree archeologiche deve creare un intreccio di relazioni temporali e culturali per mezzo di idonee riformulazioni dello

¹⁸² A. L. D'Agata e S. Alaura, *Quale futuro per l'archeologia?*, Gangemi Editore, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Dipartimento Patrimonio Culturale

spazio senza trascurare quelle che sono le necessità del proprio tempo, così che il manufatto antico possa essere inserito nelle funzioni attuali e assicurandone in questo modo una più idonea conservazione.

Occorre precisare che non tutti i manufatti antichi possono essere in grado di rispondere alle necessità di fruibilità e di accessibilità del nostro tempo. Nel settore del restauro archeologico per esempio, si identificano gli edifici "vivi" e gli edifici "morti". I primi sono quelli che nel corso della fase progettuale hanno mostrato una struttura particolarmente adatta ad accogliere delle funzioni, e che godono delle compatibilità d'uso con delle attività contemporanee. Gli edifici "morti" sono quelle aree archeologiche che non hanno una predilezione all'uso e possono rappresentare solo un puro reperto da osservare e da studiare.¹⁸³

L'interesse verso l'archeologia non si limita al pensiero di un malinconico e nostalgico ritorno verso le forme del passato, ma rappresenta la naturale propensione verso l'ascolto degli spessori narrativi accumulati nel tempo, quelli dei luoghi, delle forme e delle tecniche. L'istintiva attrazione verso la voce del passato che inevitabilmente travolge il presente, racconta un processo di conoscenza che, facendo leva sulla tradizione, indaga sull'identità e la riconoscibilità. La tradizione rappresenta un'esperienza stratificatasi nel tempo ed esposta nel presente, sola fonte a disposizione attraverso cui poter avviare un processo di ideazione e conformazione. Questo processo, è una lenta successione di acquisizione dei saperi, che spinge a viaggiare a ritroso tra i meandri di quel che è accaduto, attraverso strati, frammenti e tracciati, con l'intento di comprendere e di ri-conoscere le diverse relazioni e corrispondenze, ponendo particolare attenzione sulle discontinuità, sulle permanenze e sui mutamenti, i punti di forza e le fragilità. In questo modo, attraversando il paesaggio permeato di elementi archeologici è possibile intraprendere un cammino immergendosi

¹⁸³ Garofolo I., Conti C., *Accessibilità e valorizzazione dei beni culturali. Temi per la progettazione di luoghi e spazi per tutti*, FrancoAngeli, 2012

all'interno di un tempo gravido di senso. Il paesaggio con i suoi corpi archeologici, diventa così sintesi della narrazione della storia dell'uomo. Così come anche vera e propria struttura e traccia materica del tempo e prefazione di una forma spaziale, racconta in modo inconfondibile un insieme di relazioni tra elementi che rappresentano, e sono fondativi del pensiero costruttivo: il territorio, le risorse, la materia, la tettonica e lo spazio. In questo scenario, il paesaggio con la "sua" archeologia, assume quel ruolo fondamentale attraverso cui il processo ideativo prende avvio, col suo offrirsi per mezzo di segni visibili e con memorie evocanti. L'incontro tra paesaggio e archeologia è come aver ri-cominciato, ri-affermando il bisogno di un incontro consapevole con l'eco del tempo e con il rapporto con le cose e i significati espressivi del loro apparire.¹⁸⁴ La ricerca archeologica rivolta alla pianificazione paesistica inizia così ad allargare i propri orizzonti verso molteplici tematiche che indagano sul particolare valore scientifico dei ritrovamenti, ma anche ogni aspetto relativo alla *presenza* o all'*assenza* che possa fungere da chiave interpretativa dello sviluppo evolutivo del territorio. Attraverso l'archeologia ed il paesaggio si pone attenzione sulle modalità di popolamento di un territorio, sulle loro relazioni e sulla costruzione del paesaggio. Questa catena di saperi, è strumento per la comprensione del presente. L'attenta analisi dei segni e delle evoluzioni storiche di un luogo, si pone come una "banca dati" per una modellizzazione teorica della caratterizzazione dei luoghi. Dato che nessun mutamento è interamente reversibile, Il paesaggio non può progettare il suo avvenire senza conoscerne il passato.

Nel Settecento, in particolare, il rapporto tra paesaggio e presenza archeologica rappresentò un ideale ben preciso dell'arte e della vita. Su tale nuova consapevolezza, il paesaggio, come l'arte, divenne una

¹⁸⁴ Garofolo I., Conti C., Op. cit.

categoria del pensiero e dell'attività umana, rappresentando in questo modo molteplici forme di architettura del fare e dell'immaginare. Inoltre, come disse Assunto sull'archeologia, il futuro è di chi, come fa l'archeologo, riuscirà ad indagare sui manufatti del passato in maniera tale da poter inventare un nuovo futuro, non per "crogiolarsi nella semplice negazione del presente, del divenire attuale"¹⁸⁵. Fu con l'inizio dell'800 che si sviluppò l'idea comune del bello nell'antichità classica; un'epoca in cui si cominciarono a sostenere gli ideali delle rivoluzioni e dei restauratori, tempi in cui l'antichità divenne mediatore tra natura e storia, tra paesaggio e archeologia. Occorre specificare che archeologia e natura sono, in particolare, due termini che Rosario Assunto vede soprattutto distinguersi nelle diverse forme di temporalità che esse esprimono. Ciò nonostante, nella stretta coesistenza tra territori naturali intensamente permeati da permanenze storiche, le rovine riescono a dimostrare delle capacità insolite: quella di dare vita a una nuova realtà, svincolata dai caratteri che caratterizzano i loro stessi soggetti. Il dialogo interno che va a svilupparsi tra i manufatti e il paesaggio, ha incoraggiato nel corso della storia alla riflessione, ed alimentato l'anima creativa di artisti, poeti, filosofi e scrittori, apportando contributi all'approfondimento del pensiero, incrementando la sensibilità comune verso l'arte e verso l'ambiente, oltre che al suo carattere e all'evoluzione della cultura.

La varietà di emozioni, di percezioni e di sentimenti che il paesaggio, arricchito da caratteri storici, trasmette, introduce aspetti relativi allo "sdoppiamento dell'immagine" e dell'ambiguità che ne deriva. Come afferma Giacomo Leopardi, ad esempio, questo tipo di condizione asseconda l'ampliamento della mente di coloro che la percepiscono. Si introduce quindi un'immagine seconda, in grado di mettere l'osservatore nelle condizioni di carpire orizzonti più ampi e più profondi. In questo

¹⁸⁵ R. Assunto, *L'antichità come futuro*, Medusa ed., 2001. "La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo", (La balsa de la Medusa, 32), Visor, Madrid, 1990 (1973)

modo, nota il poeta, egli vedrà “[...] con gli occhi una torre, una campagna; udrà con gli orecchi un suono d’una campana; e, nel tempo stesso, con l’immaginazione vedrà un’altra torre, un’altra campagna, udrà un altro suono”. È in questo “secondo genere” che si trova tutto il *bello* e il *piacevole* delle cose. “Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi, gli altri sentimenti ricevono la sensazione?”¹⁸⁶ Col passare delle diverse epoche, e principalmente a partire dal Novecento, la figura del territorio e la rappresentazione del paesaggio sono mutati notevolmente. Allo stesso tempo si è osservato come i grandi mutamenti, abbiano comportato profondi cambiamenti nella conoscenza e nella sensibilità umana. Tutto ciò è accaduto tra le righe della cultura e della storia, tra le rappresentazioni dei simboli e delle critiche, unitamente allo sviluppo dei valori della tradizione e dello sviluppo. Le diverse teorie ed esperienze si sono diluite nelle epoche delle *trasformazioni* e delle *memorie*; ciò nonostante è sempre la seconda immagine che si ripete nel disegno di rovina nel paesaggio. Il paesaggio, inteso come realtà e come rappresentazione, ha l’obiettivo di valorizzare e potenziare l’incontro tra la natura e la storia umana tramite un percorso fatto di segni e di presenze, che rimandano a eventi passati. È in questo percorso, che le molteplici bellezze del paesaggio naturale e del paesaggio costruito vengono lette nell’ambito dell’arte come risultato del *fare*, del *sentire* e dell’*immaginare*. I mutamenti del paesaggio sono, inoltre, il prodotto del continuo adattarsi delle popolazioni all’ambiente fisico e naturale, ed esito della necessità di definire e di organizzare le cose attorno al proprio habitat. Trasversalmente al miglioramento dei sistemi abitativi e produttivi, degli scambi e delle comunicazioni, in seguito, i territori “primitivi” hanno subito sempre maggiori trasformazioni, depositando e stratificando nel

¹⁸⁶ G. Leopardi, “Lettere”, Mondadori, Milano 1997

paesaggio molteplici tracce fisiche, biologiche e storiche, che possono essere intese come un *palinsesto* i cui frammenti vanno individuati, decifrati, studiati, tutelati e valorizzati.

Il paesaggio italiano, in particolare quello del sud Italia, è estremamente delicato, fragile e soggetto ad una generale trascuratezza, dovuta ad attività speculative e distruttive dettate dall'uomo, e all'abbandono al naturale degrado. Sotto il punto di vista del progetto, bisognerebbe essere in grado di cogliere i *transiti*, che vi si percepiscono nei paesaggi, tra la *memoria* e la necessità del *nuovo*, a favore di un equilibrio tra passato e futuro, così che emerga un'ipotesi possibile, contemporaneamente conservativa, inventiva e innovativa, al fine di stabilire una connessione tra le diverse funzioni e i diversi usi del territorio. Il punto è quello di escogitare, pensare a delle *azioni* attraverso cui il paesaggio sia il risultato generato da un processo compositivo della natura; riflettendo al tempo stesso sul fatto che il paesaggio è parallelamente *reale*, ovvero risultato del fare e dalla cultura di una comunità, e *mentale*, cioè connesso alla rappresentazione e alla visione che si ha del mondo. In questo senso, come afferma Georg Simmel, il paesaggio racconta della natura che si rivela esteticamente, diventando al tempo stesso uno strumento di *narrazione*. Considerando ciò, il tema del paesaggio archeologico, esaminandolo nei caratteri che lo diversificano, non può che far parte di un concetto molto più esteso di ambiente e di paesaggio antropico. La salvaguardia e la gestione di questa realtà, costituita da manufatti personali, propri e distintivi, sono spesso scanditi da modelli organizzativi di tipo museografico, dove sono tenute specificatamente in considerazione le testimonianze concernenti il rapporto tra *cultura* e *natura*, e quelle aree naturali e paesaggistiche di natura multiculturale. I siti archeologici all'aperto, così come i parchi tematici, gli ecomusei, i musei diffusi, i sistemi museali e i network fra parchi, raccontano interessanti e inimitabili soluzioni relativi al bisogno di

rigenerazione del paesaggio contemporaneo, e allo stesso tempo alle necessità legate all'*educazione*, a conoscere e riconoscere il proprio essere, la propria identità, per tutte le comunità degli uomini. Il patrimonio archeologico rappresenta, sotto ogni aspetto, un'importante componente per lo sviluppo economico-intellettuale della comunità, che non è più esclusivamente ritratto delle vestigia di un passato. Tale forma di paesaggio è costituito da un sistema di sistemi, ovvero da una trama di storie tessute su svariate forme e fondata su molteplici relazioni fisiche, biologiche e antropiche che interagisce con l'uomo. Questo tema, intimamente legato al legame tra archeologia e natura, ospita in sé sia la storia di un territorio che del suo ambiente, in maniera simultanea. Per questo, deve essere preso in esame mediante molteplici chiavi di lettura, che considerino ad esempio il sistema delle acque, tema che si colloca fra l'idrologia naturale e l'intervento antropico, o la questione della *sopravvivenza* del paesaggio, fino alle ipotesi di *difesa* della memoria dei luoghi, individuando nelle iniziative di protezione e di tutela un fattore indispensabile per il processo di recupero e di restituzione di significato, a quel "libero spazio di vita", come afferma Ezio Raimondi, "configurato dalla storia della natura e dalle generazioni umane che vi hanno lasciato la propria impronta interpretativa"¹⁸⁷.

Il paesaggio quindi, percepito dall'osservatore, diventa manifestazione visibile e sensibile dell'ambiente, che è stato da sempre parte essenziale della sfera accogliente e protettiva per la società, permettendo ad essa di esistere e di *rigenerarsi*. Gli elementi del paesaggio archeologico, sono potenziali riferimenti e modelli dagli infiniti significati simbolici, letterari ed artistici.

¹⁸⁷ F. Lenzi, *Archeologia e ambiente: atti del convegno internazionale*, Ferrara Fiere, 3-4 aprile 1998, Bologna: Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna; Forlì: ABACO, [1999]. - 637 p.: ill.; 24 cm. ((In cop.: Istituto per i beni artistici culturali naturali della Regione Emilia-Romagna.

Detto ciò, il paesaggio archeologico osservato, vissuto e sognato dall'uomo, può essere considerato come un grande *contenitore*, narratore del tempo, illustratore di tutte le arti e raccontatore di tutti gli eventi della storia, e per questo, si fa fonte di infinite forme interpretative di rigenerazione del territorio, in grado di influenzare non solo lo sviluppo di quest'ultimo, ma anche di condizionare, parallelamente, il processo evolutivo della società che lo abita, in quanto rappresentativo dell'identità dell'uomo.

4.2 – Modi d'uso e forme di rigenerazione contemporanea

"Sovente non è la verità archeologica quella che conta, ma piuttosto l'idea che di questa si poteva cogliere. La mera ricerca dell'antico diviene [...] un punto di partenza dal quale muovere per la definizione di nuove forme o l'invenzione di nuove tipologie"

Dario Matteoni

Attraverso una composizione progettuale in cui si combina *Azione e Narrazione*, è possibile creare una trama basata su un effetto sinergico; si crea cioè, un linguaggio. L'azione conoscitiva che precede il *disegno* di un parco archeologico non è un atto che si limita al momento della progettazione, ma è una fase in cui si assorbe il bagaglio culturale della popolazione protagonista di quell'ambiente, di quella società. È proprio per questo motivo che le bibliografie di base dei progetti di parchi archeologici persistono con l'indagare anche opere ormai remote nel tempo, così come quelli sulla storia di un determinato luogo e le fonti iconografiche. Per poter funzionare, il progetto di un parco archeologico necessita di una certa quantità di informazioni, dirette non tanto alla puntualizzazione degli eventi, quanto più alla definizione del paesaggio

storico a cui si riferiscono, che si rivolge generalmente all'epoca di maggiore progresso e maturazione dell'insediamento e di quei processi che hanno fissato nel tempo, in modo particolare, quel rapporto tra uomo e ambiente, intrinseco del paesaggio locale. Valorizzare il paesaggio storico di riferimento, estrapolare la sua *conoscenza* tramite i dati ottenuti dagli scavi e dalle indagini dirette, non è un'informazione unicamente ed esclusivamente culturale, ma è uno *strumento* unico, da cui è possibile estrapolare molteplici declinazioni progettuali unici di un luogo, nonché *elemento* attivo sia nella fase dell'identificazione che nelle fasi di valorizzazione, raggiungendo esiti sinergici spesso significativi. La conoscenza e la comprensione di un sistema generatore di un dato paesaggio, ha la capacità di portare alla comprensione della struttura del parco, non solo sotto il punto di vista della logica delle aree destinabili alla valorizzazione culturale perché libere da insediamenti o perché fornito di manufatti fisici di valore, ma anche dell'intero organismo del territorio a cui fa riferimento. In una prima fase, lo studio per il parco archeologico tende ad identificare il sistema insediativo ambientale nella sua interezza, con lo scopo di non limitarsi a proteggere i residui di un reperto, o di un'area libera; contrariamente facendo, si intensificherebbe il fenomeno della differenza di "velocità", che il vincolo dell'area protetta implica attraverso l'utilizzo di separazioni tra sistema antico e contesto moderno, oltre che vere e proprie rotture interne. Una progettazione improntata sulla *comprensività* del sistema paesaggistico nella tua interezza esige un salto di scala. Questo può essere effettuato per esempio attraverso un'effettiva perimetrazione di un'area di studio più vasta rispetto a quella dell'area del parco, o comunque sufficiente a comprendere l'intero sistema territoriale di riferimento archeologico in un contesto più esteso. Molte volte però, è possibile utilizzare forme di comunicazione più "soft", come quello didattico per esempio, che agisce in maniera diretta ed evocativa sui luoghi. In questo modo, il parco si estende verso il territorio

con fare *esplosivo*, mettendo in evidenza e tessendo nuovamente quei sottili legami che possono sfuggire ad un'osservazione superficiale, ma che in realtà costituiscono la colonna portante del paesaggio stesso; essi sono la chiave per la comprensione del sistema territoriale che avviene attraverso una riconnessione dello stesso in senso concettuale. L'intervento più efficace è quello che consente al paesaggio di farsi *narratore* dei valori da trasmettere, in una metaforica unione di significati tra bene culturale e il paesaggio. Nel processo evolutivo storico, ambiente e insediamenti umani si sono influenzati a vicenda in una continua *contaminazione* con un'accezione prettamente *diacronica*, in epoca odierna, e non solo, tanto che ogni condizione del sistema deriva anche da conformazioni assunte in precedenza. Ogni nuovo cambiamento sul paesaggio non dovrà solo tenere conto di questo, ma potrà sfruttare questa stessa potenzialità affinché tutti gli elementi possano essere utilizzati a scopo interpretativo¹⁸⁸.

L'analisi sulla comprensione del rapporto tra ricerca archeologica, progetto architettonico e disegno di paesaggio, si è ampiamente diffusa negli ultimi anni mediante profondi e proficui dibattiti scientifici interdisciplinari. Un tempo, sovrascrivere le orme tramandate dal passato con edifici di nuova costruzione era pratica comune; proprio la rifunzionalizzazione di alcune fabbriche ha permesso loro di sopravvivere attraverso i secoli, dando vita ad un *processo di sedimentazione* della storia tutt'ora leggibile, in quanto testimonianza di continuità nell'utilizzo dei territori nel tempo e per mezzo del tempo. Oggi, la riflessione sul "riciclo dell'esistente" definisce ambiti dettati dalla definizione di diversi modi d'uso della storia, tesi ad evidenziare in che modo, mediante l'utilizzo del riciclo come *strumento* si possano influenzare, o *indirizzare*,

¹⁸⁸Ferrara G., Rizzo G. G., Zoppi M., *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti: 1997-2007*, Firenze University Press, 2007

le trasformazioni delle città e dei paesaggi contemporanei compreso il patrimonio storico, parte fondamentale di esso. Un reperto archeologico condiziona la morfologia del paesaggio contemporaneo, tendendo ad instaurare, per contrasto, una frattura, che nell'ambito di un'azione conoscitiva che coinvolge molteplici professionalità, può ricomporsi e sintetizzarsi nel progetto. Tale progetto deve restituire leggibilità e comprensione al reinserimento dei manufatti antichi all'interno del paesaggio odierno, così come anche nelle città.

Tra coloro che hanno affrontato il tema della storia e la sedimentazione delle sue tracce trasformandole in materia di progetto, in particolare all'interno del contesto urbano, vi è uno fra i principali teorici nel panorama italiano del XX secolo, Aldo Rossi. Egli afferma che le testimonianze del passato, che emergono all'interno del tracciato urbano, partecipano al processo compositivo giustificando quelle che sono le motivazioni stesse dell'agire progettuale. La stretta relazione che si instaura fra architettura e archeologia può essere la chiave che aiuta a delineare azioni che, attraverso l'utilizzo di soluzioni e materiali nuovi, segnino tracce di continuità tra la storia del manufatto antico e il sito su cui sorge, contribuendo a riavvicinare la rovina al suo contesto¹⁸⁹ e alla società. Il rapporto di cooperazione sinergica tra i diversi approcci disciplinari è in questo senso necessaria per la comprensione, nonché traduzione stressa, di quelli che sono gli elementi emersi da un'azione di conoscenza. Settorializzare le competenze scientifiche, al contrario, ha portato invece ad interventi puntuali non connessi, i cui risultati non sono stati in grado di raggiungere gli obiettivi e la molteplicità degli aspetti richiamati nelle linee guida del Codice dei beni culturali e del paesaggio¹⁹⁰, relativi al pensiero e alle attività da svilupparsi sul patrimonio culturale italiano.

¹⁸⁹ J. Le Goff, *Documento/Monumento*, vol.V, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978

¹⁹⁰ D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42

Il Codice precisa che le operazioni da eseguire sui beni culturali e paesaggistici sono riconducibili alle azioni di tutela, conservazione, restauro e valorizzazione. Se i termini di tutela e conservazione includono l'esercizio di tutte quelle attività finalizzate al riconoscimento e alla conoscenza del bene culturale, alla sua protezione, manutenzione e restauro, il concetto di valorizzazione interessa tutte quelle forme di rigenerazione e azioni contemporanee indirizzate a incoraggiare la fruizione pubblica del bene, così da trasmettere i valori antichi e nuovi di cui tale patrimonio si fa messaggero. Ciò nonostante, individuando lo stato in cui si trova oggi una parte cospicua del patrimonio storico del nostro Paese, è possibile constatare come gli interventi contemporanei svolgano, spesso, solo un ruolo di base per quella tecnologia legata alle esigenze di conservazione fisica delle tracce archeologiche. Spesso sono azioni il cui fine è la mera messa in sicurezza o la manutenzione straordinaria dei beni, realizzate in condizioni d'urgenza per la conservazione fisica del patrimonio storico-archeologico. Il progetto si riduce quindi solamente nell'azione conservativa che, in poco tempo, assume le caratteristiche dell'abbandono, portando ad una sporadica e difficoltosa frequentazione dei beni, mutando l'immagine della "rovina" in "maceria"¹⁹¹. Basti pensare come talvolta, nella letteratura del progetto urbano, termini come "resti" e "rovine" interpretati come frammenti del patrimonio storico archeologico, possano essere compresi, nello stesso tempo, con i termini "scarto" e "detriti", all'interno di una definizione generale di "paesaggi dell'abbandono". Ciò è dovuto alla difficoltà nell'essere in grado di attribuire e percepire il valore dei luoghi, che dovrebbero essere visti, al contrario, come simbolo della memoria

¹⁹¹M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, traduzione di A. Serafini, Torino 2004, p. 135: "Le rovine [...] danno ancora segno di vita. Le macerie accumulate dalla storia recente e le rovine nate dal passato non si assomigliano. Vi è un grande scarto fra il tempo storico della distruzione, che rivela la follia della storia (le vie di Kabul o di Beirut), e il tempo puro, il "tempo in rovina", le rovine del tempo che ha perduto la storia o che la storia ha perduto"

collettiva della comunità. La chiusura fisica e l'impedimento del comune fruire del bene archeologico, si ripercuotono in un atteggiamento di disinteresse e di perdita di senso condiviso rispetto a quelle tracce che rappresentano il ricordo delle origini di ogni civiltà stabilitasi in un determinato luogo.

Come osservato da Andreina Ricci¹⁹², "se nell'epoca fascista l'isolare i monumenti e le rovine rientrava in un'ottica di manipolazione pedagogica della storia, in cui l'antico era assunto a simbolo di potere politico e doveva essere percepibile da quanti più cittadini possibile, oggi [...] siamo di fronte ad un atteggiamento diverso, che vede l'isolamento come anonimato". Ecco perché ad uno sguardo poco attento, molti siti archeologici recintati o coperti da opere prive di un progetto, sono recepiti come qualunque area di cantiere o uno spazio *residuale*. La disgiunzione fra manufatti antichi e tessuti contemporanei, e la loro discontinuità nell'utilizzo dello stesso contesto, dà origine ad una conflittualità che spesso trova faticosamente, ancora oggi, una soluzione nella pratica progettuale. Il progetto di studio di un sito archeologico dovrebbe dare inizio ad un interscambio di conoscenze che, con il progetto paesaggistico e architettonico, cooperi nel restituire al territorio la migliore risposta per una rigenerazione di esso, tenendo in considerazione i diversi caratteri di cui ciascun luogo è in possesso. Il rapporto tra paesaggio e rovina, può variare a seconda della natura del reperto, a partire dall'estensione, dalla tipologia, dalla capacità simbolica; ma anche dalle sue condizioni rispetto al contesto, contemporaneo, in cui si trova: in prossimità di una città, all'interno di un contesto urbano o in un paesaggio aperto, ad esempio.

C'è da sottolineare come anche il fattore *antropologico* dei luoghi dell'archeologia incida in modo imprescindibile sul rapporto tra paesaggio

¹⁹² Ricci A., *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, 2006.

e archeologia. Le tracce della storia, estratte dai loro contesti e spogliate della loro dimensione antropologica, sono comparabili a dei "non luoghi"¹⁹³. In questi siti archeologici, vi è un'assoluta condizione di isolamento, sia sotto il punto di vista fisico-spaziale, che temporale; in altre situazioni, le condizioni di isolamento sono per lo più determinate dalle modalità con cui vengono vissute.

C'è da dire che non tutti i siti archeologici esclusi dal vissuto quotidiano hanno una scarsa fruizione. Basti pensare al sito archeologico di Pompei, che continua ad essere vissuto incessantemente da milioni di visitatori ogni anno. Ciò che muta è la *tipologia* di fruizione del patrimonio archeologico, che attualmente ha a che vedere con i sistemi di sviluppo economici legati al turismo più che a una serie di modi d'uso nella quotidianità. Proteggere la storicità dell'esistente non deve ostacolare la *continuità* del processo di trasformazione; intervenire sull'antico implica l'utilizzo di specifiche azioni contemporanee, per la trasmissione dei valori trasmessi mediante i manufatti antichi, vere e proprie tracce della storia passata¹⁹⁴. Bisognerebbe, quindi, creare una figura contemporanea nuova per il territorio, in virtù di una maggiore diffusione del valore dello spazio fisico esistente, che può determinarsi attraverso un rapporto multidisciplinare che coinvolga simultaneamente paesaggio, archeologia e architettura, agendo su più livelli e per più tipologie di fruitori, sottraendosi da un *uso* di carattere monotematico delle aree, a totale beneficio della fruizione turistica, non sempre cosciente del contesto storico e antropologico nel quale si colloca il bene.

Una delle azioni più antiche compiute dall'uomo è quella di *recingere*; fissando dei limiti e marcando dei tracciati egli si serve di un atto di fondazione, sceglie e riconosce come proprio un determinato luogo fra i numerosi luoghi esistenti. Ogni atto di fondazione rimanda a due

¹⁹³ M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 2009

¹⁹⁴ Torsello B. P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, 2005

tipologie spaziali, quello di *misura* e di *orientamento*; queste categorie, secondo modelli legati al processo della conoscenza e alle mappe mentali comuni, si ricollegano al termine *recinto*. I segni caratterizzanti il recinto sono numerosi, e riguardano la *morfologia* e *tipologia* del luogo e dello stesso elemento collocato come dispositivo di delimitazione¹⁹⁵. In una prima fase, va tenuta in considerazione la dimensione e l'ubicazione dell'oggetto in analisi, la relazione, in termini di distanza, tra l'unità spaziale finita e l'area circostante. Altro elemento caratteristico, è la natura dello spazio compreso all'interno del recinto, che può alternarsi tra aree vuote a aree occupate da organismi edificati. L'altra tipologia e caratteristica di tale *meccanismo*, riguarda inoltre la destinazione *d'uso*. Quello del recinto è un archetipo, che si mostra alle volte reale, in forma continua o frammentata, e in quanto forma primitiva e persistente, continua a sussistere in svariate forme anche nel paesaggio contemporaneo. Nell'immaginario cognitivo comune, si associa spesso al recinto un limite, un cambiamento di destinazione d'uso o di proprietà che diversifica la sfera privata da quella pubblica e, in alcuni casi, individuano immediatamente un luogo e lo identificano in un particolare uso che viene svolto al suo interno. Il recinto può essere un elemento di *misura* in grado di restituire leggibilità alle gerarchie del territorio. Da una visione satellitare del paesaggio contemporaneo, si scopre come un *sistema* di recinti, che varia per estensione, delimitazione, compattezza, carattere, forma, tipologia, formino delle *reti* che si pongono in connessione gli uni con gli altri.

In questo senso, è possibile quindi distinguere due tipi di parco archeologico, ovvero quello *perimetrato*, la cui la componente storico-archeologica risulta particolarmente significativa o evidente, e quello in *rete*, in cui i vasti sistemi di emergenze archeologiche sono collegati in

¹⁹⁵ Ferrara G., Rizzo G. Giulio e Zoppi M., *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti: 1997-2007*, Firenze University Press, 2007

base a prospettive di carattere tematico o tipologico, sincronico o diacronico, in cui le criticità quasi si rincorrono.

Concludendo, ogni progetto di paesaggio volto alla valorizzazione del patrimonio archeologico deve puntare da un lato all'identificabilità del singolo elemento su cui si interviene, e dall'altro, anche alla sua possibile riconduzione ad un disegno unitario che ha il potere di coinvolgere il paesaggio contemporaneo nella sua interezza e complessità, perché, come afferma Kevin Lynch "una scena vivida ed integrata, capace di produrre un'immagine distinta, ha una strumentalità sociale. Essa offre la materia prima per i simboli e le memorie collettive della comunicazione di gruppo"¹⁹⁶, poiché "l'immagine ambientale non è che il risultato di un processo reciproco tra l'osservatore ed il suo ambiente. L'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni, l'osservatore con grande adattabilità e per specifici propositi seleziona, organizza, ed attribuisce significati a ciò che vede". Il paesaggio pertanto, "è in ogni luogo", è "componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità"¹⁹⁷.

La progettazione di un parco archeologico diventa, pertanto, anche una progettazione culturale. Il parco archeologico stesso rappresenta una vera e propria forma di rigenerazione contemporanea, in quanto simbolo di memoria storica e bene archeologico, che rappresenta quella parte del territorio in cui l'identità e l'evoluzione di una società si intrecciano, arrivando ad essere il nucleo fondamentale per lo sviluppo non solo economico per la società, ma anche per il processo conoscitivo della comunità stessa, poiché l'archeologia e il paesaggio sono entrambi il

¹⁹⁶ Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 2006 [1964]

¹⁹⁷ *Convenzione Europea del Paesaggio*, Consiglio d'Europa, Firenze, 2000

prodotto del vivere dell'uomo, specchio dell'evoluzione della sua identità e della sua conoscenza.

Conclusioni

L'indagine sul tema del rudere nel paesaggio, si evolve nel tempo arrivando alla scoperta di un'importante innovazione linguistica, legata all'ampliamento semantico del termine *archeologia*.

Un resto archeologico, in quanto emergenza, condiziona la morfologia della città contemporanea, e instaura, per contrasto, una *frattura* che solo un programma fondato sulla partecipazione di professionalità diverse può ricomporre e tradurre in progetto. Quest'ultimo deve riconsegnare leggibilità, restituire consapevolezza ed essere in grado di reintrodurre le tracce del passato nell'ambito della città e del paesaggio del presente.

Recentemente le ricerche sulle indagini archeologiche si sono caratterizzate, oltre che nell'ambito strettamente scientifico, anche per una differente visione del loro rapporto tra passato e presente, mettendo in primo piano non più solo il recupero dell'antichità, rivisto come un dato per lo più artistico ed estetico, ma si pone particolare attenzione alla comprensione complessiva di un'esperienza umana, che emerge in modo differente attraverso il processo storico. A fronte di questo obiettivo formatosi ai giorni nostri, corrisponde la necessità di mostrare l'archeologia attraverso una fruizione diffusa; di rendere possibile in maniera diretta la ricerca delle proprie radici e delle proprie origini a fasce sempre più larghe di popolazione, attraverso il rapporto con le testimonianze del passato inteso come sintesi fenomenica che esprime quelli che furono i modi di vita, dell'abitare e dell'aggregarsi dell'uomo antico.

Per un processo differente, l'archeologia come *parco* può rappresentare un patrimonio collettivo, una *pratica* che non favorisce più solo determinate oligarchie, che siano di tipo economico, politico o culturale, bensì diventa una componente fondamentale per la consapevolezza

storica del presente. Con la nascita del concetto di parco archeologico, nasce allora un luogo per il quale diventa predominante la funzione pubblica, nonché un potenziale candidato che si pone come ambiente spaziale fortemente rigenerante in cui la natura, la testimonianza archeologica e tutto il processo di indagine specialistica e di natura scientifica, vengono presentati in un'unica, organica contestualità. I parchi archeologici si prendono inoltre carico del valore di "nodi territoriali", in grado non solo di ostacolare il complessivo deterioramento del sistema naturale, ma sono in grado di individuare una dimensione d'uso del suolo, come afferma Luciana Natoli, "positiva e attiva, rivolta alla fruizione umana e reinterpretata secondo le esigenze dell'attuale struttura di civiltà."

Tutto ciò può ampliare esponenzialmente la sfera dei significati dei luoghi che sarebbero altrimenti condannati ad esprimere solamente il loro degradamento, dando la sola responsabilità a testi o a narrazioni specifiche per la conoscenza della loro storia. Se questo ruolo venisse ripreso in mano dall'architettura e dal paesaggio dei nostri giorni si schiuderebbe un ampio campo di intervento, che in un paese ricco di storia come il nostro, e in particolare con riferimento al Sud Italia, non riguarderebbe solamente il campo specifico dell'archeologia e dell'architettura, ma influirebbe indubbiamente su un ambito più ampio quale quello del paesaggio e delle città, favorendo in modo incredibilmente esponenziale il loro sviluppo sociale e la loro crescita economica.

Le testimonianze del passato devono essere messe in gioco dinamicamente, in una prospettiva di stratigrafia estetica. *Recuperare, raccogliere, studiare* i residui del passato, significa considerarli come "rimanenze vitali" di una storia culturale e archeologica, che non solo è unica nel suo essere, ma "paradigmatica perché complessa e stratificata". L'obiettivo principale è quello di *narrare* la trama di un racconto, una composizione attraverso cui gli elementi diventino fonte di significato

l'uno per l'altro. L'archeologia, l'architettura e il paesaggio come "ossatura" del passato che sostiene il presente.

Il sottosuolo diviene la consapevolezza che il nostro passo insiste su pietre segnate dalla storia; un elemento da esaminare con cura e con cautela, nella consapevolezza che il nostro presente insiste su di loro, e che i reperti del passato rappresentano una fonte di *azioni* potenzialmente fruttifere; invertendo così l'immagine negativa che rappresenta disturbi e fastidi, quando non è assolutamente dannosa agli interessi del singolo cittadino. Abbandonando nel tempo il suo romantico isolamento nel paesaggio naturale e la sua connotazione pittoresca quindi, la rovina riemerge all'interno dei parchi archeologici come *elementi chiave* e come strumenti di ricucitura e di rigenerazione all'interno del paesaggio contemporaneo. In quanto elementi colmi di significato semantico, testimonianze del passato e contemporaneamente generatrici di tracce future, le rovine all'interno dei parchi archeologici hanno così le potenzialità per divenire un richiamo potente, e per costituire un vero e proprio *paesaggio della riconciliazione*.

Bibliografia

- A. Gambardella, in C. Lenza, *Monumento e tipo nell'architettura neoclassica: l'opera di Pietro Valente nella cultura napoletana dell'800*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996
- AA. VV., *L'eta' delle Rivoluzioni*, Electa, 2006
- AA. VV., *Studi e materiali*, Istituto di archeologia, Università di Palermo, 3. Secondo quaderno imerese, a cura di N. Allegro, O. Belvedere, N. Bonacasa, J. de Waele, C. A. di Stefano, A. Guli, V. Tusa, A. Tusa Cutroni. Estratto., L'erma Di Bretschneider, 1982
- AA.VV. *La Valle dei Templi tra Iconografia e Storia*, Assessorato regionale Beni Culturale e P.I., Palermo, 1994
- Abate Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, (Clousier), 1781-86
- Agostino R., *Il parco archeologico di Locri Epizefiri*, Laruffa, Reggio Calabria, 2012
- Alaimo F., Lentini M. C., *Naxos: la prima colonia greca di Sicilia, gli abitati, l'architettura sacra, le necropoli, i culti*, Orlando, 1997
- Assunto R., *"L'antichità come futuro: Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo"*, Milano 1973
- Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei, *Notizie degli scavi di antichità – Vol XV*, Comunicate alla Accademia dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma, 2007
- Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1993
- Augé Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, 2004
- Bandarin Francesco e Van Oers Ron, *"The Historic Urban Landscape, Managing heritage in an urban century"*, 2012

- Barbera G., Lo Pilato G., *Il paesaggio della Valle dei Templi*, Atti del Convegno di Studi 5.5.1995, Agrigento, 1996
- Bardeschi Marco Dezzi, *Ananke 72. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto*, maggio 2014
- Barker Philip, *Techniques of Archaeological Excavation*, London, 1977
- Barra Bagnasco M., *Apporti esterni ed elaborazione locale nella coroplastica locrese tra il V e il IV secolo a.C.*, 1984
- Benjamin Walter, *Angelus Novus*, Einaudi, 2014
- Benjamin Walter, *Sul concetto di storia*, Einaudi, 1997
- Benjamin Walter, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, 2012
- Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, 1784
- Boito Camillo, *Questioni pratiche di belle arti*, 1893
- Boni G., *Il metodo nelle esplorazioni archeologiche*, E. Calzone, 1912
- Borrelli D. e Di Cori P., *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, 2010
- Borrelli L. V., *Il futuro dell'archeologia*, in *Ulisse*, 1966
- Brandi C., *Teoria del restauro*, 1963
- Briganti, *Storia dell'arte italiana*, 2 voll., Milano, Electa, 1986
- Buccaro A., De Seta C., *Città mediterranee in trasformazione Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Studi Cirice 2014, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 13-15 marzo 2014
- Burke E., *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, J. Dodsley, 1767
- C. Belli, *Paolo Orsi e la sua straordinaria avventura in terra di Locri* - Le sue parole (pagine scelte da G. Incorpora), Reggio Calabria 1985

- C. Lenza, *La cultura architettonica e le antichità scavi, rilievi, editoria antiquaria e dibattito teorico*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000
- Capuano A., Carpenzano O., Toppetti F., *Il parco e la città. Il territorio storico dell'appia nel futuro di Roma*, Quodlibet, 2013
- Carta italiana del restauro, 1972
- Centanni M., Sul metodo: per una archeologia della visione, in *Archeologia e contemporaneo*, luav: 81 giornale dell'università
- Cesare B., *Teoria del Restauro*, 1963
- Chiarini P., *Il paesaggio secondo natura. Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), Roma, Artemide Edizioni, 1994
- Ciarallo A., *Scienziati a Pompei tra Settecento e Ottocento*, L'Erma di Bretschneider, studi della soprintendenza archeologica di Pompei, 2007
- Ciardo V., *Brutium*, 1957
- Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti storici, *Carta di Venezia*, 31 maggio 1964
- Consiglio d'Europa, *Convenzione Europea del Paesaggio*, Firenze 20 ottobre 2000
- Convenzione della Valletta, 1992
- Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, *Convenzione Faro*, 27 ottobre 2005
- Corboz A., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, FrancoAngeli edizioni, 1998
- Costamagna L. e Sabbione C., *Una Città in Magna Grecia Locri Epizefiri*, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 1990
- Crinò S., *Guida di Girgenti*, Girgenti 1911

- D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 - *Codice dei beni culturali e del paesaggio*
- D'Agata A. L. e Alaura S., *Quale futuro per l'archeologia?* Gangemi Editore, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Dipartimento Patrimonio Culturale
- D'angelo P., *Estetica e paesaggio*, il mulino, 2009
- De Chateaubriand R., *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne, Volume 4*, Ballanche, 1804
- De Chateaubriand R., *Memorie d'Oltretomba*, (1849-1850), Longanesi, 2001
- De Coiffier De Moret S., *Les enfants des Vosges, ou Mémoires d'un vieillard alsacien*, 1799
- De Kerckhove D., *Brainframes. Technology, Mind and Business*, 1991
- Del Lungo S., Sabia A. Canio, Pacella C., *Landscape and cultural heritage: best practices for planning and local development: an example from Southern Italy*, 2015
- Del Verme L., *Paestum. Il parco archeologico. Il museo. Il santuario di Hera Argiva*, Arte'm, 2013
- Delon M., *Le château ou le lieu de la crise*, in Seth C. (a cura di), *Imaginaires gothiques aux sources du roman noir français*, Desjonquères, Paris, 2010
- Dezzi Bardeschi C., *Archaeology and Conservation. Theories, methodologies and field practices*, Maggioli Editore, 2007
- Di Giovanni G., *Agrigento: la Valle dei Templi, il Museo Nazionale: itinerario archeologico*, Lo studente, 1979
- Dickens C., *Letters from Italy*, 1846, in *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Woodward C., Guanda, Biblioteca della Fenice, 2008

- Diderot D., *Ruines et paysage. Salon 1767*, Yale University Press, 1995
- Dixon Hunt J., *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, MIT Press, 1992
- E. G. Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, 1834
- Edensor T., *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Bloomsbury Publishing PLC, 2005
- Ferlenga A., *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, in *Archeologia e contemporaneo*, luav: 81 giornale dell'università
- Ferrando D. T., *La Città come Storia dell'idea di paesaggio urbano*, Tesi di dottorato in architettura e progettazione edilizia, XXIV ciclo, Politecnico di Torino, 2012
- Ferrara G., Rizzo G. Giulio e Zoppi M., *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti: 1997-2007*, Firenze University Press, 2007
- Franchi F., *Promenade au pays des émotions. Le jardin des lumières*, Harmattan, 2008
- Freeman E. A., *The history of Sicily from the earliest times*, 1891, Oxford, At the Clarendon press
- G. Pirrone, *Un parco archeologico a Selinunte*, in *Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro*, 17, 1967
- Garofolo I. e Conti C., *Accessibilità e valorizzazione dei beni culturali. Temi per la progettazione di luoghi e spazi per tutti*, FrancoAngeli, 2012
- Goethe J. Wolfgang, *Viaggio in Italia*, 1786-1788
- H. Swinburne, *Travel in the two Sicilies in the years 1777, 1778, 1779 and 1780*, voll. 1-2, Londra, 1783-1785, vol. 4, 1790
- Hogarth W., *The Analysis of Beauty*, London, printed by J. Reeves for the author, and Sold by him at his House in Leicester Fields, 1753
- Holm A., *Storia della Sicilia nell'antichità*, C. Clausen, Torino, 1901

- Homolle Th., *Bull. Corr. Hell.*, in II, 1878
- Houel J. P. L., *Il viaggio in Sicilia, Edizioni di storia e studi sociali*, Società Ed, 2013
- ICOMOS, *Carta di Enane*, per l'Interpretazione e Presentazione dei Siti di Patrimonio Culturale, 2007
- J. H. Riedesel, *Reise durch Sizilien und Gross-Griechenland, bey Orell, Gessner, Füssli und Comp.*, Zurigo, 1771
- J. Raspi Serra, G. Simoncini, *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico (1750-1830)*, Centro DI, Firenze 1986, passim.
- Koolhaas R., *Preservation is Overtaking Us*, GSAPP Books, 2014
- Koselleck R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, 2007
- Lanciani R., *Il metodo negli scavi archeologici*, Direzione della Nuova Antologia, 1901
- Le Goff J., *Documento/Monumento*, vol. V, Enciclopedia Einaudi, Torino 1978
- Lenzi F., *Archeologia e ambiente: atti del convegno internazionale*, Fiere Ferrara, 3-4 aprile 1998, - Bologna: Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna; Forlì, Abaco, 1999
- Leopardi G., *Lettere*, Mondadori, Milano 1997
- Lepore L. e Turi P. "Caulonia tra Crotone e Locri. Atti del Convegno Internazionale, Firenze 30 maggio-1 giugno 2007" *Tomo 2 – Firenze: Firenze University Press, 2010*
- Longo F., *Le mura di Paestum. Antologia di testi, dipinti, stampe grafiche e fotografiche dal Cinquecento agli anni Trenta del Novecento*, Pandemos, 2012
- Longobardi G., *Pompei come risorsa*, L'erma Di Bretschneider, 2002
- Lynch K., *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia, 2006 [1964]

- M. Barra Bagnasco - *Locri Epizefiri*, Framasud, Chiaravalle C.le (CZ) 1984
- M. D'Eramo, "Lo sciamano in elicottero: per una storia del presente", Feltrinelli Editore, 1999:
- Major T., Barthélemy J. J., *The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia*, Printed by James Dixwell, 1768
- Makarius M., Ruines, Flammarion, Paris, 2004
- Manieri E. M., *Topos e progetto. Il vuoto*, Gangemi Editore, 2008
- Manti A., *Rilievo, Modello, Analisi Critica e Comunicazione del Parco Archeologico di Locri Epizefiri. Disegni e rilievi del Tempio Ionico e della Stoa*, tesi di dottorato in Architettura curriculum Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura Mediterranea, ciclo XXVI, 2014
- Mascari G. F., Mautone M., Molledo L., Salonia P., *Landscapes, Heritage and Culture*, 2008
- Matteini T., *Paesaggi del tempo: documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*, Alinea Editrice, 2009
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, ed. Il saggiatore, 1965
- Monnier M., *Pompei e i Pompeiani*, Osanna Edizioni, 2015
- Moore W. C., Mitchell J. W., Turnbull W., *Poetica dei giardini*, Franco Muzzio editore, Padova 1991
- Mosser M., Teyssot G., *L'architettura dei giardini d'Occidente. Dal Rinascimento al Novecento*, Mondadori Electa, 1999
- Musto G., *Un itinerario tra il mito e l'immagine: Paestum nei percorsi del Grand Tour*, In *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di De Seta C., Buccaro A., Napoli, Electa Napoli, 2007

- Nucifora M., *Il paesaggio della storia: per un approccio paesistico territoriale alla valorizzazione del patrimonio archeologico diffuso*, Officina di Studi Medievali, 2008
- Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1993
- Orsi P., Resoconto sulla terza campagna di scavi Locresi (aprile-giugno 1908), Edizioni Zaleuco, Locri (RC), 1999
- Pakkanen J., Lentini M. C., Sarris A., *Naxos of Sicily in the 5th Century BC: New Research*, in *Greek Colonisation: New Data Approches: Proceedings of the Scientific Meeting held in Thessaloniki* (6 Feb. 2015). Ed./Polyxeni A. Veleni; D. Tsangari. Athens, Alpha Bank, 2015
- Palombi D., *Rodolfo Lanciani: l'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, "L'Erma" di Bretschneider, 2006
- Pane R., *Paestum nelle acqueforti di Piranesi*, 1980, Milano, Edizioni di Comunità
- Pasolini P. P., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 2006
- Pelagatti P., *Naxos – Relazione preliminare delle campagne di scavo 1961-64*, Bda 49, 1964
- Pelagatti P., *Naxos (Messina), Gli scavi extraurbani oltre il San Venera (1973-75)*, SNc 38-39, 1984-85
- Pelagatti P., *Naxos II – Ricerche Topografiche e scavi 1965-1970, relazione preliminare*, BdA 57, 1972
- Perletti G., *Mutevoli labirinti di forme. Natura e Meramorfosi*, Elephant Castle, 2011
- Perogalli C., *La progettazione del restauro monumentale*, Milano, Tamburini, 1955
- Picone G., *Memorie storiche Agrigentine*, Girgenti, 1880
- Poe E. A., *The Coliseum*, in Poliziano, 1833
- Poe E. A., *The Fall of the House of Usher*, 1839

- Raspi Serra J., *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, Firenze, Centro Di, 1986
- Raspi Serra J., *Paestum idea e imagine: antologia di testi critici e di immagini di Paestum, 1750-1836*, Modena, F. C. Panini, 1990
- Ricci A., *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli Editore, Roma, 2006
- Rizzo P., *Naxos Siceliota: storia, topografia, avanzi, monete*, Catania, 1894
- Romanelli P., *La conservazione delle zone archeologiche*, in "Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Napoli 1958", Roma, 1961
- Ruskin J., *Le sette lampade dell'architettura*, 1849
- Sabbione C., *Locri Epizefiri*, in "Archeologia Viva", n.31 Luglio/Agosto 1992, Giunti Editore, Firenze
- Saint-Non J. C. R., *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786
- Scaglione P. - *Storie di Locri e Gerace*, Vol. I-II, Franco Pancallo Editore, Locri (RC) 2003 (rist. anastatica dell'edizione originale stampata a Napoli nel 1856)
- Seel M., *Uno sguardo retrospettivo alla natura del paesaggio*, D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit. p. 205, 2009
- Selman P., *What do we mean by sustainable landscape?*, 2008
- Shelley P. B., *Alastor o The Spirit of Solitude*, 1815
- Simmel G., *Die Ruine*, in Philosophische Kultur, Gesammelte Essays, Klinkhardt, Leipzig 1911
- Simmel G., *Filosofia del paesaggio*, in Sassatelli Monica (a cura di), *Georg Simmel. Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006,
- Simoncini C., *Ritorni al passato nell'architettura francese: fra Seicento e primo Ottocento*, Editoriale Jaca Book, 2001

- Speroni F., *La rovina in scena: per un'estetica della comunicazione*, Meltemi Editore srl, 2002
- Starobinski J., *Melancholy among the ruins*, 1964
- Stenseke M., Local participation in cultural landscape maintenance: Lessons from Sweden, 2008
- Taylor K., *Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia*, 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: '*Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible*', 29 sept – 4 oct 2008, Quebec, Canada
- Tengberg A., Fredholm S., Eliasson I., Knez I., Saltzman K., Wetterberg O., *Cultural ecosystem services provided by landscapes: Assessment of heritage values and identity*, 2012
- Toppetti F., *Paesaggi e città storica. Teorie e politiche del progetto*, Alinea editrice, 2011
- Torsello B. P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio editore, Venezia, 2005
- Tortora G., *Semantica delle rovine*, manifestolibri srl, 2006
- Tusa V., *Il parco archeologico di Selinunte*, in Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti, 1988
- UNESCO, *Convenzione dell'Aja*, 14 maggio 1954, entrata in vigore: 7 agosto 1956,
- UNESCO, *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale, culturale e naturale dell'Umanità*, 16 novembre 1972
- UNESCO, *Vienna Memorandum*, Conferenza internazionale "*World Heritage and Contemporary Architecture - Managing the Historic Urban Landscape*", maggio 2005
- Vasile V., Surugiu M., Login I., Andreea S., "Innovative valuing of the cultural heritage assets. Economic implication on local

- employability, small entrepreneurship development and social inclusion", 2015
- Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, International Center for Art Economics, Università Cà Foscari di Venezia, Franco Angeli, 2007
 - Venezia F., *Il trasporto di un frammento. Un museo*, Lotus n.33
 - Vitta M., *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi editore, 2005
 - Whately T., *Observations on modern gardening*, Printed for T. Payne and Son at the Mews-Gate, London, 1777
 - Wheeler Sir M., *Archaeology from the Earth*, Exford, Clarendon Press, 1954
 - Woodward C., *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Biblioteca della Fenice, 2008
 - Worthing D. e Bond S., *Managing Built Heritage - The Role of Cultural Significance*, 2016

Indice delle figure

Capitolo 1:

- Hubert Robert, Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines, 1796
- Views of Rome: Veduta del Colosseo, Giovanni Battista Piranesi, 1776
- Le pont sur le torrent, Hubert Robert, 1796
- Tempête avec naufrage d'un vaisseau, Claude Joseph Vernet, 1770
- Ruins at the Ancient City of Gour formerly on the banks of the river Ganges, Daniel Thomas, 1795
- Tintern Abbey, William Turner, 1820
- Abbazia nel bosco di querce, Caspar David Friedrich, 1809-1810
- Eldena Ruin, Caspar David Friedrich, 1825
- Angelus Novus, Paul Klee, 1910

Capitolo 2:

- Vue des Jardins de Monceau, la remise des clefs au Duc de Chartres, Louis De Carmontelle, 1784

Capitolo 3:

3.1 - Parco archeologico di Locri Epizefiri – Calabria

- Perimetro del parco (fonte: web)
- Antico assetto urbanistico (fonte: web)
- Percorso nel quartiere di Centocamere parallelo al perimetro murario (foto di Roberta Malara)

- Perimetro murario (foto di Roberta Malara)
- Porta di Propileo (foto di Roberta Malara)
- Casino Macrì (foto di Roberta Malara)
- Tracce dell'edificio termale nei pressi del Casino Macrì (foto di Roberta Malara)
- Abitazioni greche nel Casino Macrì (foto di Roberta Malara)
- Tracce delle terme romane al di sopra delle quali sorge il Casino Macrì (foto di Roberta Malara)
- Interno del Casino Macrì, terme romane (foto di Roberta Malara)
- Vue de la Tour de Pagliapoli, e du Golphe ou étou située l'ancienne Ville des Locriens Epizephiriens - Richard De Saint Non
- Tempio di Marasà (fonte: web)
- Teatro di Locri Epizefiri (fonte: web)
- Centocamere (fonte: web)
- Percorso al tempio di Marasà accompagnato dalla vegetazione autoctona (foto di Roberta Malara)
- Tempio di Marasà (fonte: web)
- Percorso interno al parco con vegetazione tipica del luogo (foto di Roberta Malara)

3.2 - Parco archeologico di Paestum – Campania

- Antonio Joli, La Piana di Paestum, 1759, olio su tela, Londra
- Filippo Morghen, A North View of the City of Paestum taken from under the Gate, 1765
- Thomas Major, The ruins of Paestum, otherwise Posidonia, in Magna Graecia, 1768
- Veduta dell'interno del pronao del Tempio di Nettuno di Paestum, Differenti vedute di Paestum, 1777-1778, incisione, acquaforte, Giovanni Battista Piranesi

- Jakob Philipp Hackert, Die Tempel von Paestum, 1777
- Tempio di Hera e tempio di Nettuno (fonte: web)
- Giorgio Sommer, "Paestum - Temple of Neptune", Catalogue 2066
- Tempio di Nettuno e tempio di Hera (fonte: web)
- Percorso - Via sacra, Paestum (fonte: web)
- Percorso - Via sacra, Paestum (fonte: web)
- Anfiteatro (fonte: web)
- Ingresso - Perimetro murario del sito archeologico (fonte: web)
- Tempio di Nettuno (fonte: web)

3.3 - Parco archeologico di Paestum – Campania

- Impianto urbanistico della città di Naxos nel V secolo a.C. (fonte: web)
- Parco Archeologico di Naxos – Torrione del fortino borbonico (fonte: web)
- Santuario Sud-occidentale (fonte: web)
- Percorso interno al parco archeologico (fonte: web)
- Sistema dell'abitato (fonte: web)
- Mura interne al parco archeologico realizzate con pietra lavica in tecnica poligonale "ciclopica" (fonte: web)
- Pianta della città - in rosso la fase urbana dei secoli VII-VI a.C. (fonte: web)
- Torrente Santa Venera (fonte: web)
- Mura di fortificazione realizzate con tecnica "ciclopica" (fonte: web)
- Perimetrazione dell'area (fonte: web)
- Resti archeologici e ricostruzione della griglia di Naxos in Sicilia, risalente al V secolo, sovrapposta alla pianta della città di Naxos

moderna - Pianta della città a griglia ortogonale (fonte: Lentini M.C., Pakkanen J., Sarris A., 2015)

- Blocco delle abitazioni (fonte: web)
- Blocco delle abitazioni (fonte: web)

3.3 - Parco archeologico di Paestum – Campania

- Valle dei templi (fonte: web)
- Percorso interno al sistema della vegetazione (fonte: web)
- Tempio dei Dioscuri e giardino della Kolymbethra (fonte: web)
- Mandoli in fiore dal giardino della Kolymbethra (fonte: web)
- La Kolymbethra e il santuario delle Divinità Ctonie (fonte: web)
- Sullo sfondo, il tempio dei dioscuri (fonte: web)
- Giardino della Kolymbethra (fonte: web)
- Collina dei templi (fonte: web)
- Tempio di Hera Lacinia (fonte: web)
- Rovine del Tempio di Castore e Polluce (fonte: web)
- Edward Lear Girgenti-1847
- General view of the ruins of Agrigentum - Wilkins William – 1807
- Jacob Philipp Hackert – Templi greci ad Agrigento, 1776, Hermitage Museum. Hackert godette della stima e dell'amicizia di Goethe.

3.5 - Parco archeologico di Selinunte – Sicilia

- Tempio C del parco archeologico di Selinunte (fonte: web)
- Schema dell'impianto insediativo di Selinunte (fonte: web)
- Tempio E del parco archeologico di Selinunte (fonte: web)
- Foto aerea del tempio C. Nello sfondo a destra la collina est con il tempio E (fonte: web)
- Planimetria d'ingresso del parco, Porcinai, Minissi, Arena, 1993

- tridente di ingresso al parco (fonte: web)
- Sistema dei percorsi interni al parco (fonte: web)
- Sezioni ingresso parco, Minissi, Porcinai, Arena, 1993
- Esempio di Muro Ha-Ha (fonte: web)
- Capre al pascolo nei pressi del tempio E (fonte: web)
- Percorso inserito all'interno del sistema archeologico e della vegetazione nei pressi del tempio E (fonte: web)
- Vegetazione che circonda il tempio E (fonte: web)
- Fruizione attraverso il percorso interno al tempio E (fonte: web)
- Sullo sfondo, il sistema del verde e dei percorsi per raggiungere il tempio E (fonte: web)
- Percorso interno al parco archeologico (fonte: web)

3.6 – Parco archeologico di Pompei – Campania

- Excavations at Pompeii under the direction of the archaeologist Giuseppe Fiorelli, Emile Antoine Bayard
- Pompei vista aerea (fonte: web)
- Foro di Pompei (fonte: web)
- Via dell'abbondanza – Pompei (fonte: web)
- Panificio inserito nel retro di una casa a due piani (fonte: web)
- Veduta di una via con presenza turistica (fonte: web)