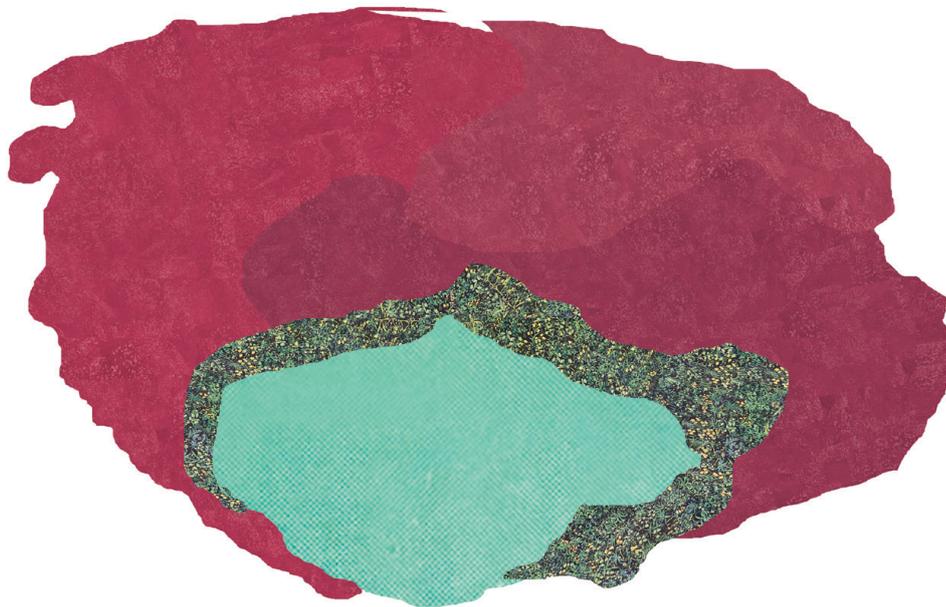


Tesi di Laurea Magistrale

PROPOSTA PER UN COMPLESSO MUSEALE ALLE CAVE DI BAUXITE DI OTRANTO

Capecce Nicolò



Politecnico di Torino
Corso di Laurea Magistrale in
Architettura per il progetto sostenibile
a.a. 2017\2018

Relatore: Silvia Gron
Correlatore: Niccolò Suraci

Indice

Introduzione

Prima parte

Capitolo 1

1.0 La continuità territoriale

1.1 La Landart come strumento per la continuità

Seconda parte

Capitolo 2

2.0 Analisi e catalogazione dei casi studio

2.1 Conclusioni

Capitolo 3

3.0 Progetto come recupero di aree alterate

3.1 La normativa sulle cave in Italia

Terza parte

Introduzione all'area di progetto, le cave di bauxite di Otranto.

Progetto

Introduzione

L'idea di una proposta progettuale per le ex cave di Bauxite di Otranto parte da una sfida personale; l'interesse nel capire e saper leggere un territorio ferito, e contemporaneamente contemplare la capacità della natura di riconquistarlo. L'intervento dell'uomo, in questo caso specifico, si propone come un supporto all'osservazione di tale fenomeno di resilienza, adattando al territorio delle strutture non solo in grado di ridare valore ad un'area abbandonata ma anche permettere ai visitatori di immergersi all'interno di ambienti introspettivi, riscoprendo le proprie percezioni. Il contributo favorevole alla corretta lettura del territorio è caratterizzato dalla ricerca della continuità territoriale, non solo avendo coscienza della memoria dei luoghi, ma anche attraverso una lettura sensibile di ciò che li circonda e di cosa sono composti; i materiali, le caratteristiche dello spazio, la luce, le ombre, i suoni, gli odori, ecc.... Questa ricerca, si contrappone alla riflessione posta trovandosi ai confini delle città, dove i vuoti volumetrici sono evidenti e dove l'intervento dell'uomo si è interrotto pur avendo esplorato o utilizzato in passato quello spazio. A tal fine, la Land Art risulta una disciplina adatta al raggiungimento della continuità territoriale. Infatti, questo movimento artistico considera la terra come una tela nel quale si svolgono

“azioni” che rappresentano vere e proprie interazioni con lo spazio. Risulta quindi uno stretto legame tra il fare architettura e Land Art, che pone le basi non sul valore economico di un luogo, caratteristica da considerare, ma sulla capacità del paesaggio di suscitare una reazione. La prima parte del lavoro, si è posta come obiettivo quello di ricercare non solo una definizione di continuità territoriale, ma proporre un metodo concreto che si cela, in questo caso, nel movimento artistico della LandArt, che diventa a sua volta propedeutico alla lettura di un luogo. Con questi presupposti l’idea del complesso museale in grado di unire cultura e territorio rappresenta la chiave di lettura del progetto. Nella seconda parte dell’elaborato, sono stati presi in esame sei casi studio, che avevano caratteristiche affini all’idea progettuale in termini di; dimensione, composizione architettonica, attività culturali. L’analisi di questi esempi si è svolta confrontandoli con parametri in grado di dare un carattere quantitativo utile all’elaborazione di un risultato finale, che desse delle direttive numeriche al progetto. Nello specifico, si è cercato di dare una dimensione concreta all’idea. Il raggiungimento di tale risultato ha svolto da guida al progetto, il complesso così si articola in tre zone: il museo, la residenza, e la terrazza.

Metodologia

La proposta per un complesso museale alle cave di bauxite di Otranto, si sviluppa in tre paragrafi.

Nel primo paragrafo, si cercano le basi e gli indici per una lettura corretta del territorio ponendo come obiettivo; la continuità territoriale. La riflessione parte dall'analisi della terminologia che ha portato il "territorio" ad assumere numerose sfaccettature. Il territorio come "palinsesto" come "teatro" come "oggetto del tempo" o come una possibile soluzione in grado di risolvere il rapporto tra il diffuso urbano e il territorio circostante privo di urbanizzazione. A seguire l'analisi della forma e del legame che è in grado di creare con il territorio aprendo la discussione sul tema dello "scavo". Infine, la ricerca di uno strumento utile per la continuità territoriale che si concretizza nella LandArt. In questo capitolo, si legano storia, obiettivi e opere dei maggiori esponenti del movimento. La seconda parte della tesi è quella analitica. La scelta dei casi studio si individua su aspetti dimensionali e di composizione architettonica efficaci. I sei esempi presi in esame sono: Serralves(PT), Ruhr Museum(GER), Tippet Rise (USA), Benesse ArtSite(JAP), Chateau La Coste(FR), MIEC\MAAP(PT). Questi vengono analizzati su sei parametri scelti: Sito, Parco, Edifici, Percorsi, Servizi, Utenti\Attività. I risultati dimensionali

ottenuti vengono successivamente resi in percentuale e viene attribuito un valore in scala (0-10) in modo da essere facilmente paragonabili. I valori ottenuti così tramite misurazione e tramite media matematica diverranno le linee guida del progetto in grado di rapportare l'idea su una scala reale. Successivamente, l'analisi della normativa in Italia sulle cave fa emergere criticità e possibilità sul territorio che non presenta questo tipo di intervento, e al contempo tutela l'area con una normativa che non favorisce lo sviluppo. Nell'ultima parte della tesi, si sviluppa il progetto che parte dall'inquadramento dalla città di Otranto alla cava per finire sul dettaglio dei singoli edifici che compongono la proposta progettuale.

Prima parte

1.0 La continuità territoriale

Il territorio è interpretazione, esso è caratterizzato da molteplici significati che appartengono a discipline differenti, dal giuridico al sociologico, i quali entrano in una fitta rete comunicativa e di relazione. Il paesaggio si concretizza quindi in uno scenario nel quale vi è un processo di trasformazione e dinamismo legato al tempo e alla coscienza dei suoi abitanti. Comprenderne le dinamiche, significa quindi elencare le discipline ad esso collegate e le interpretazioni non solo linguistiche che gli vengono attribuite. Per farne un esempio, in campo giuridico si fa riferimento al territorio considerandolo come limite geografico e legislativo, o nel settore dei pianificatori, vengono considerati aspetti quali la geologia, la topografia e il clima¹. In termini antropologici il superamento della divisione netta tra città e campagna, quindi tra ambiente rurale e ambiente urbano, ha reso possibile un'elevazione simbolica del termine "territorio" non più inteso come terreno, ma come un insieme di elementi (infrastrutture, abitazioni, servizi) in grado di esprimere ed esprimer-

¹ Corboz, A., *Il territorio come palinsesto*, in Casabella, n.516, Settembre 1985, pp. 22-27.

² *Ibidem*

si attraverso il linguaggio dell'architettura come prodotto umano. Già per Virgilio e ancor prima nella Bibbia, *"la campagna-rifugio, si contrappone alla città corrotta; gli umanisti prima e i romantici poi si riprendono questo tema retorico, con maggior ragione i secondi, che hanno vissuto la nascita degli agglomerati"*².

Il concetto di teatro, quindi di territorio, tuttavia non è applicabile al singolo individuo ma alla collettività, e questo fattore rende più complessa la questione, in quanto non bisogna concepire la società come un corpo unico ma come un agglomerato che possiede delle spinte individualiste molto forti e che non agisce singolarmente. Il concetto stesso di territorio ha assunto quindi significati frammentari a causa della rapidità stessa dei suoi mutamenti che limitano la capacità di riflessione e previsione³, nella normativa e nella progettazione architettonica. *"La dimensione temporale inietta insopprimibili gradi di incertezza in ogni sistema evolutivo. L'affondarsi della previsione in un divenire che si vuole libero e multiforme ma anche dominabile ha un'ambiguità di fondo. Nel*

³ Nicoletti, M., *Continuità evoluzione architettura*, Dedalo Libri, Bari 1978. pp. 16-34.

*rinnovamento le strutture determinate sono realtà irreversibili e condizionano dei vuoti ricettivi dell'indeterminato ma secondo processi reversibili e quindi non sincronici con il resto. Tuttavia, l'unità architettonica richiede la simultaneità di equilibri costanti. Non sono le discordanze stilistiche quelle da temere, tutt'altro, ma le rotture ecologiche, gli inquinamenti fisici e psicologici*⁴.

Il tempo stesso diviene quindi motore e sfondo nel quale il paesaggio viene concepito come "teatro per l'architettura"⁵. Secondo Eugenio Turri, geografo e consulente per la pianificazione territoriale, *"paesaggio come teatro" "significa riconoscere l'importanza della rappresentazione di sé che l'uomo sa dare attraverso il paesaggio: quella capacità propria degli antichi greci che attraverso l'azione teatrale hanno saputo rappresentare sé stessi, i propri drammi sullo sfondo di una natura sorda, dominata dall'indifferenza degli dei"*⁶. Il paesaggio si modifica e le sue forme vengono conseguentemente mutate in funzione delle attività antropologiche e geologiche. La forma, in relazione al tempo, diviene quindi un contenitore di significato che si espri-

me attraverso il linguaggio architettonico.

All'interno del progetto per le Cave di Bauxite, oggetto di tesi, si può notare questo aspetto, come il territorio sia mutato nel tempo grazie all'unione di fattori antropologici, quindi l'estrazione mineraria, e fattori geologici, ovvero la presenza di falde acquifere nel sottosuolo che hanno reso possibile la formazione del "laghetto" peculiarità del sito. Questo lavoro di comprensione e lettura del territorio favorisce quindi un approccio di continuità, da intendersi come capacità di un territorio di ricucirsi non solo per quanto riguarda i suoi aspetti morfologici, ma considerandone anche la storia e la lettura, attraverso le forme, dei suoi simboli e significati. Le trasformazioni in continuità necessitano di un equilibrio funzionale per ciascuna fase della progettazione comprendendo numerosi caratteri, estetici e psicologici difficilmente quantificabili⁷.

⁴ Ibidem

⁵ Turri, E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.

⁶ Snell, B., *La cultura greca*, Einaudi, Torino 2002.

⁷ Nicoletti, M., *Continuità evoluzione architettura*, op.cit.

Ne risulta così la forma come risultato di forze antropiche, endogene e ambientali che con il tempo sono state assorbite e rielaborate nel tentativo di una continuità territoriale. A questo punto, il territorio non sarà solo interpretazione, ma diverrà anche “prodotto”⁸ in quanto la modifica della forma stabilisce non solo un’impronta sul suolo ma un legame di tipo organizzativo e pianificatore con i suoi abitanti. La memoria del luogo quindi si anteporrà ad un approccio razionale e frettoloso, ma darà spazio al silenzio e alla percezione sensoriale che diverranno un incentivo a prevedere e visualizzare. *“All’inizio di ogni progetto bisogna ritornare fanciulli. Percepire il reale con occhi, se possibile, che nulla hanno visto prima. Entrare in esso con rispetto, disarmati, incapaci di vedere e disegnare come già visto e disegnato. Ad ogni progetto occorre riapprendere come essere uomini ed architetti, reinventare il mondo, l’architettura e la libertà”*⁹. Non a caso ciò che si prende in considerazione durante l’osservazione di un luogo, non è la sua oggettività e l’analisi diretta della sua conformazione geologica, ma il valore che

l’osservatore stesso gli attribuisce. Una visione soggettiva che si sovrappone ad altre¹⁰. Attraverso questa consapevolezza, capire il paesaggio che si sta osservando consisterà nel giudicarlo e catalogarlo rispetto a tutti gli altri di cui si è fatta esperienza, quindi comprendere quale sia la sua specificità, ovvero la caratteristica di uno spazio nel quale l’uomo ha vissuto¹¹. Infatti, *l’atmosfera parla alla nostra percezione emotiva, ovvero alla percezione che funziona più rapidamente perché è quella di cui l’essere umano necessita per sopravvivere. Qualcosa dentro di noi ci dice subito se una cosa ci piace o se dobbiamo tenercene lontani, senza ogni volta dover stare a riflettere a lungo su una situazione*¹². L’utente infatti rende concreto lo spazio e dà valore all’architettura unendo la dimensione percettiva a quella intellettuale, riprendendo la teoria di Bernard Tschumi secondo il quale¹³ viviamo lo spazio attraverso le percezioni nel tentativo di semplificarle a geometrie semplici e modelli astratti. Risulta quindi molto difficile ricondurre ad uno stesso schema il “modello” e la “percezione”.

⁸ Corboz, A., *Il territorio come palinsesto*, op.cit.

⁹ Nicoletti, M., *Continuità evoluzione architettura*, op.cit.

¹⁰ Corboz, A., *Il territorio come palinsesto*, op.cit.

¹¹ Zevi, B., *Saper vedere l’architettura*, Einaudi, Torino 1993.

¹² Zumthor, P., *Atmosfera, Ambienti architettonici le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Verona 2007, p. 11.

¹³ Costanzo, M., Tschumi, B., *L’architettura della disgiunzione*, Testo e Immagine, Torino 2002.

L'approccio di continuità risulta essere la chiave di lettura in grado di risolvere in parte il difficile rapporto tra il "diffuso urbano" e il territorio circostante privo di quell'importa evidente caratterizzata dai volumi cittadini. Spesso i confini delle città risultano avere dei veri e propri vuoti volumetrici come se la città avesse deciso di fermarsi in un punto preciso, ma la realtà è ben diversa, in quanto l'uomo si è posto quel limite pur avendo esplorato e sfruttato l'ambiente circostante. La decisione di non inglobare quegli ambienti sembra un tentativo di dimenticarsi di un territorio, di abbandonarlo a sé. Tuttavia, le forme della continuità non si limitano a porre delle tracce fisiche, ovvero a limitarsi a "forma" ma considerano aspetti sensoriali come la luce, la temperatura, il suono o i materiali che lo caratterizzano senza escludere l'incidenza del tempo. Peter Zumthor arriva ad individuare nove punti in grado di riflettere sulla domanda: "cos'è nella sostanza la qualità architettonica?"¹⁴. I punti in questione sono i seguenti:

¹⁴ Zumthor, P., *Atmosfera, Ambienti architettonici le cose che ci circondano*, op. cit. p.9.

- *Il corpo dell'architettura*

La presenza materiale dell'architettura resa possibile tramite la sua struttura, in pratica, ciò che si può toccare. *“Così come noi abbiamo il nostro corpo con una sua anatomia e cose che non si vedono e una pelle ecc., questa stessa percezione l'avverto rispetto all'architettura”*¹⁵.

- *La consonanza dei materiali*

Il legame armonioso creato dai materiali che crea qualità in quanto ogni singolo materiale contiene in sé molte caratteristiche in grado di dare valore e significato agli oggetti.

- *Il suono dello spazio*

Concepire lo spazio come uno strumento musicale in grado di risuonare. Questa possibilità è favorita non solo dalla forma dell'oggetto architettonico ma anche dal materiale che lo compone. Considerare le vibrazioni delle superfici. *“Prendiamo ad esempio un magnifico pavimento in legno d'abete rosso come la cassa di un violino e utilizziamolo per intarsiare il pavimento in legno di una stanza. Oppure un'altra immagine: proviamo ad incollarlo*

¹⁵ Ivi. p.21.

*su una lastra di cemento. Vi accorgete della differenza di suono?”*¹⁶.

- *La temperatura dello spazio*

Zumthor si riferisce alla “temperatura psichica” di ciò che si può sentire e toccare, generata dalla capacità dei materiali di reagire al calore conservandolo e riflettendolo.

- *Gli oggetti che mi circondano*

Considerare gli oggetti d'uso di uno spazio, trovando in essa una relazione e una corrispondenza con il suo fruitore.

- *Tra calma e seduzione*

Considerare l'architettura come arte dello spazio nel quale ci si muove lasciandosi sedurre. Zumthor propone un esempio: *“nella costruzione delle terme di Vals, volevamo far sì che la gente “vagasse liberamente”, volevamo produrre un'atmosfera in cui il visitatore si sentisse sedotto più che guidato. I corridoi degli ospedali sono spazi che ci guidano; ma esiste anche un modo di sedurre, di indurre di lasciarsi andare, a muoversi liberamente, e questa capacità che ha un po' a che fare con la scenografia, a volte”*¹⁷.

¹⁶ Ivi. p.27.

- *Tensione tra interno ed esterno*

La differenza tra interno ed esterno genera la consapevolezza del luogo, *“una sensazione improvvisa di concentrazione nel momento in cui questa membrana di punto in bianco ci sta in torno, e ci raccoglie, e ci contiene, molti di noi o una sola persona”*¹⁷.

- *Gradi dell'intimità*

Consiste nel considerare la scala e la grandezza secondo il quale l'architettura è concepita, utilizzando come metro “l'uomo”.

- *La luce sulle cose*

*“Ho osservato per alcuni minuti il salotto di casa mia. Come si presenta veramente. La qualità della luce. Ed è incredibile! Di sicuro è così anche da voi. Ho osservato dove si posava la luce e dove invece c'erano le zone d'ombra. Mi sono soffermato sulle superfici, alcune opache altre lucide, altre ancora irradianti in tutta la loro profondità”*¹⁸.

¹⁶ Ivi. p.41.

¹⁷ Ivi. p.45.

¹⁸ Ivi. p.61.

La consonanza dei materiali...



Il corpo dell'architettura...



Il suono dello spazio...

Tra calma e seduzione...

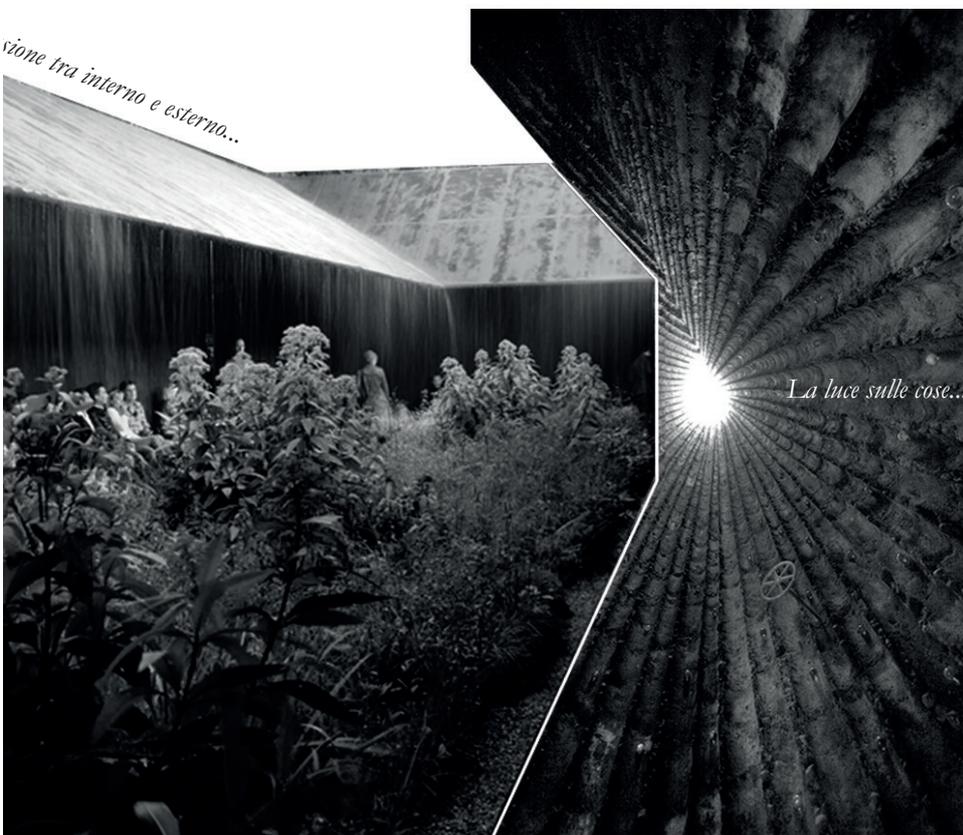


La temperatura dello spazio...



Gli oggetti che ci circondano...

visione tra interno e esterno...



La luce sulle cose...

I gradi dell'intimità...

Il raggiungimento di “un’atmosfera” quindi il legame tra i criteri sensoriali racchiusi nei nove punti non si sottrae tuttavia alle trasformazioni generate dal tempo. Infatti, *“ogni nuova costruzione comporta un intervento in una determinata situazione storica”*¹⁹, ovvero la caratteristica di un luogo creare un legame con ciò che esiste e stimolarci a guardare l’esistente in modo inedito . Considerare le caratteristiche oggettive e fisiche del luogo non deve influenzare la capacità del progettista di immaginare. Con questa affermazione non si vuole escludere l’importanza della logica e dei criteri razionali attraverso i quali un edificio viene pensato, ma si vuole sottolineare l’importanza delle emozioni, frutto di sensibilità emotiva personale, durante l’atto della progettazione. In altri termini, un giusto equilibrio tra sentimento e ragione può rappresentare uno strumento in grado di dirci se un intervento architettonico, in questo caso, sia adeguato o meno. Il prodotto conseguito sarà in grado così di assorbire e raccontare tracce di vita umana attraverso l’esaltazione della memoria di un luogo tramite la sua valorizzazione.

¹⁹Zumthor, P., *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003.

BIBLIOGRAFIA

Corboz, A., *Il territorio come palinsesto*, in “Casabella”, n.516, Settembre 1985.

Costanzo, M.,\Tschumi, B., *l'architettura della disgiunzione*, Torino 2002.

Nicoletti, M., *Continuità evoluzione architettura*, Dedalo Libri, Bari 1978.

Rossi, A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1996.

Rossi, A., *Autobiografia scientifica*, Nuova pratiche Editrice, Milano 1999.

Snell, B., *La cultura greca*, Einaudi, Torino 2002.

Turri, E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.

Zevi, B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1993.

Zumthor, P., *Atmosfere, Ambienti architettonici le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Verona 2007.

Zumthor, P., *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003.

FONTE ILLUSTRAZIONI

Fernando Guerra

<https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>

Antonio Martinelli, per gentile concessione di Atelier Peter Zumthor & Partner

<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=29269>

John Madden 2016

<http://johnmaddenphoto.com/gallery/peter-zumthor/>

Urszula Kijek

http://www.flickr.com/photos/small_moon/5948393960/in/photostream/

Hélène Binet

<https://www.dezeen.com/2009/08/27/photographs-of-the-work-of-peter-zumthor-by-helene-binet/>

<https://www.architectural-revuen.com/essays/reviews/peter-zumthor-the-swiss-shaman/8667039.article>

Prima parte

1.1 La Land Art come strumento per la continuità

L'approccio di continuità, all'interno del progetto di tesi, è frutto di una ricerca ed un interesse parallelo per quanto riguarda l'arte l'architettura e il paesaggio, aspetti che si equilibrano e dialogano attraverso la disciplina della Land Art.

La Land Art è un movimento nato negli anni 60' in America che lega l'arte alla natura. Essa consiste in *“una forma integrata di scultura come paesaggio e di paesaggio come scultura in cui il contesto con le sue mutevoli condizioni assume valore di soggetto principe nella formazione e nella percezione dell'opera”*¹. Le forme d'arte quindi non sono posizionate nello spazio, ma è il territorio stesso ad attribuirne un significato². La terra è concepita come soggetto materiale, un oggetto, una sfera plasmabile ed è considerabile come pratica della propria arte, che cerca di trascendere i limiti della pittura e della scultura classica che restava nelle gallerie. Il movimento della Land Art rifletteva il tempo vero, la realtà della guerra del Vietnam, inglobata nello stesso sistema del mondo reale. I voli aerei cambiano la concezione dell'arte osservandola

dall'alto si sviluppa l'idea di lasciare un segno sulla sfera, in questo caso sulla terra³.

A destra: Opere e fotografie di Zander Olsen

¹ Beardley, J. *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, New York 1984.

² Weilacher, U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Berlino 1999.

³ Tratto dal film: *Troublemakers: La storia della Land Art*, un film di James Crump, 2015.

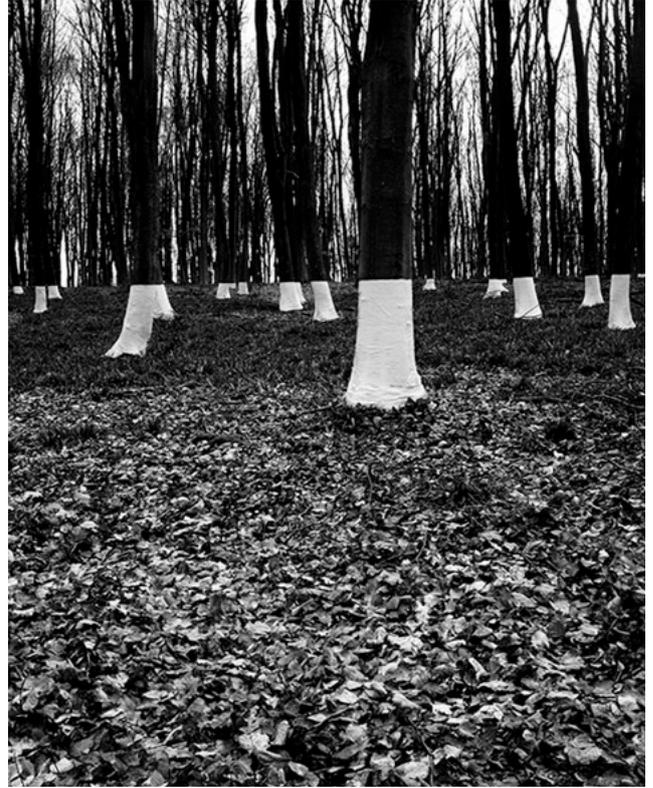
"This is an ongoing series of constructed photographs rooted in the forest. These works, carried out in Surrey, Hampshire and Wales, involve site specific interventions in the landscape, 'wrapping' trees with white material to construct a visual relationship between tree, not-tree and the line of horizon according to the camera's viewpoint."

Zander Olsen

"Untitled (Cader)" 2008



"faggi" 2004



"Untitled (Corbi)" 2005



"Jbutti" 2004

La differenza degli interventi; dall'impronta di grandi dimensioni al segno debole sul territorio non è rilevante in quanto è l'azione ad assumere importanza⁴, lo dimostrano le opere di Michael Heizer, *"Circular Surface"*, nel quale l'artista ripropone le stesse intersezioni geometriche su scale differenti. L'intuizione umana infatti, prevede l'utilizzo del materiale naturale concretizzandosi in azioni che mutano inevitabilmente il territorio. La scelta di operare in un ambiente naturale, il più lontano possibile da qualsiasi forma di civilizzazione, contiene il desiderio di un ritorno inevitabile alla terra e alla natura.



Sopra: Michael Heizer, *"Circular Surface Planar Displacement Etching"* 1944.

A destra: Michael Heizer, *"Circular Surface Planar Displacement Etching"* a El Mirage Dry Lake 1969.

⁴ Sartorelli, I., *Arte e ambiente l'esperienza della land art*, in *Micron* anno X, n.27, Dicembre 2013, p. 24.



Spiral Jetty, un'enorme spirale costruita nel deserto dello Utah ad opera di Robert Smithson rappresenta al meglio la sintesi riflessiva che caratterizza gli artisti della Land Art degli anni 70'; riflessioni sullo spazio fratturato, sul tempo, sul materiale come capace di trasportare messaggi allegorici. *“Il tracciato di cristallo si attorciglierà in una spirale in crescita a un ritmo costante la spirale sembrerà ruotare, le dislocazioni a destra e sinistra danno origine a spirali in senso orario e antiorario. Alla fine, fissando intensamente il gigantesco sole, abbiamo risolto l'enigma del suo aspetto inconsueto, non si trattava di un singolo astro fiammeggiante, ma di milioni e milioni, tutti assiepati fittamente come uno sciame di api. La loro eccessiva densità creava l'immagine ingannevole di una fiamma solida impenetrabile. Era in effetti una grande nebulosa aspirale di innumerevoli soli”*⁵

⁵Tratto dal film: *Troublemakers: La storia della Land Art*, un film di James Crump, 2015.



Robert Smithson, "*Spiral Jetty*" 1970. Foto: Ray Boren, Deseret News archivio, 2009



Il termine “Land Art” infatti, racchiude un significato complicato, frutto di riflessioni culminate al termine degli anni 60’ e pubblicate da *Kunsthalle Bielefeld*⁶. Land Art non era solo arte del territorio, ma anche Arte Concettuale, Arte Minimalista, Arte Povera e Land Art, presentandosi come una commistione di idee e concetti non riducibili ad un singolo significato. Parallelamente, era conosciuta in Europa con il nome di Earthworks, e Earth Art⁷, terminologia che come nelle definizioni precedenti non includeva indicazioni stilistiche precise. Il panorama artistico americano a cavallo tra gli anni ‘60 e ‘70 ha generato la “risposta” critica alla Pop-Art e alle altre forme d’arte generate, presentandosi come una visione opposta e polemica rispetto all’era della plastica. Per comprendere meglio questa interpretazione dell’arte bisogna scavare nella storia, teoria supportata dagli studi di Thomas Karin⁸, che afferma l’abbandono da parte delle forme d’arte del XX secolo, degli aspetti che lo legano alla natura e alle percezioni. Il legame tra la Land Art e l’architettura si

esprime tra le riflessioni di Gilles Tiberghien⁹, che interpreta l’architettura come una “scultura inorganica”, ovvero un’architettura pura e dalle forme semplici.

La Land Art si configura quindi come “un’interazione dinamica con il paesaggio naturale ed i suoi elementi”¹⁰ infatti l’oggetto perde la sua importanza all’interno di questo approccio artistico ma diviene il pretesto per un’azione, un atto. Come sostiene Peter Walker:

*“...nel nostro mestiere esploriamo certi elementi formali e concettuali per creare, col minimo dei mezzi, dei luoghi che possono essere utilizzati o apprezzati da persone con caratteri e gusti diversi. Il gesto è uno di questi elementi. Un lungo canale tutto dritto, una strada bordata da un filare di alberi, il tracciato realizzato da André con pezzi di legno che punteggiano una prateria, la linea ondulata di tessuto con cui Christo ha rivestito le falesie della California: si tratta di gesti formali che permettono di attirare l’occhio verso il paesaggio e di elevare lo spirito al di sopra delle preoccupazioni quotidiane di spazio e movimento...”*¹¹.

⁶ Kunsthalle Bielefeld, *Concept art, Minimal art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*. Bielefeld, 1990, p. 264.

⁷ Weilacher, U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, op. cit. p. 11.

⁸ Thomas, K., *Bis heute: Stilgeschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln, 1994, p. 25.

⁹ Tiberghien, G., *Sculptures Inorganique*, in *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n.39, 1992.

¹⁰ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001, p. 25.

¹¹ Walker, P., *Paysage minimaliste et classicisme*, in J-P. Le Dantec, *Jardin et Paysage*, n.4, Larousse, 1992-1993.



Christo e Jeanne-Claude, *"Fence Running"*, 1976.
Foto: Wolfgang Volz

Il territorio diventa ancora una volta protagonista e teatro del sensibile umano, metaforicamente come un teatro nel quale gli attori svolgono le proprie scene mutando la scenografia nel quale operano in maniera reversibile o irreversibile. La natura di queste “azioni” tuttavia non è fine a sé stessa, ma implica un processo di interazione sensibile e percettiva da parte dei suoi attori, inevitabilmente fuori dai mercati, fuori dalle norme e dai tecnicismi. L’atto della costruzione rappresenta quindi un’azione sul territorio, per questo motivo è strettamente correlato alla poetica del movimento. Le architetture della Land Art si compongono di forme semplici: rette, linee, semicerchi e forme che rimandano a geometrie simboliche come il labirinto, la piramide, o la spirale. Ma il significato di questi oggetti è marginale rispetto al dialogo che si intende creare con il paesaggio. L’opera di Walter de Maria, “*Lightning Field*” (1971-1979) realizzato nel deserto del Quemado in Nuovo Messico, è simbolo della forte interazione tra la Land Art e il territorio. L’opera consiste in settecentocinquanta

pali di acciaio posti a distanza tra loro nel deserto che riflettono a luce del sole. Sebbene l’opera occupi un miglio quadrato nel deserto, non disturba l’orizzontalità del territorio creando tuttavia un’esperienza sensoriale che lega chi la osserva con il posto in cui si trova, come se lo rendesse capace di percepire al meglio ciò che lo circonda.

A destra: Walter de Maria, “Lightning Field”, Quemado, NM 87829, 1971-1979.

foto dal documentario Troublemakers: La storia di Land Art, un film di James Crump. Foto: Gianfranco Gorgoni. Courtesy Getty Research Institute, Los Angeles.



L'opera di Michael Heizer, *Double Negative*, concretizza la relazione tra architettura-paesaggio-natura attraverso un'azione di *landscape design*¹² ovvero di modellazione del terreno. L'opera si configura su due solchi di 535 metri scavati per una profondità di 15 metri nel deserto del Nevada tra il 1969 e il 1970. Il significato dell'opera è in grado di proiettare i visitatori in un'esperienza di riflessione sullo spazio, sul vuoto e sul tempo, non a caso l'opera, ha come unica regola quella di dover essere lasciata in balia degli eventi e dell'erosione. Oggi appartiene al MoCA (Museum of Contemporary Art di Los Angeles)¹³. Lo scavo e i solchi rappresentano quindi *il simbolo della modifica da parte dell'uomo dell'ambiente naturale, il primo atto di ogni attività insediativa*¹⁴, ma allo stesso tempo sottolineano lo stretto legame filosofico e concettuale tra Land Art e architettura, inevitabilmente tra architettura e territorio. La massima espressione di continuità territoriale si può quindi raggiungere non solo attraverso l'osservazione percettiva e sensibile di un territorio, in grado di attivarne la memoria, ma anche attraverso "azioni",

come lo scavo e il solco, concettualmente valide per gli artisti della Land Art. L'architettura ipogea quindi è in grado di valorizzare il fattore "continuità". L'azione dello scavo, seppur considerabile come un atto di privazione, quindi discontinuità rispetto alla "materia" territoriale, crea invece continuità in quanto generatrice di tensione umana. La terra suscita nell'uomo una forte simbologia con cui si è sempre rapportato; come la nascita e la morte. Rintanarsi nella terra consente quindi all'uomo di riscoprire esperienze ataviche nel ricordo della "grotta". Bisogna inoltre specificare che non si tratta di un'azione attua a nascondere l'architettura, bensì ad osservarla dall'interno, come una metafora di introspezione rispetto al sé. Questo consente al progettista e ai fruitori di "perdere lo spazio" quindi ricreare una condizione di vuoto in grado di connetterci sensazionalmente al paesaggio.

A destra: Michael Heizer, "Double Negative", Mormon Mesa, Nevada, 1969. Foto: Chris Taylor.

¹² Mele, F., *Double Negative: due canyon artificiali nel paesaggio del Deserto del Nevada*, in, "Artwort", 2014. (<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-deserto-del-nevada/>)

¹³ Ibidem

¹⁴ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001, p. 28.





Nancy Holt, "*Sun Tunnels*", Great Basin Desert, Utah, 1976
*Foto:*Holt Fondazione Smithsonian. Concesso in licenza da VAGA, New York.



Nancy Holt, "*Sun Tunnels*", Great Basin Desert, Utah, 1976
*Foto:*UMFA, Utah Museum of Fine Arts.

BIBLIOGRAFIA

Beardley, J. *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, New York 1984.

Christo e Jeanne-Claud, a cura di Chiappini, R., *Christo e Jeanne-Claude*, Skira, Lugano 2006.

Kunsthalle Bielefeld, *Concept art, Minimal art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*. Bielefeld 1990.

Mele, F., *Double Negative: due canyon artificiali nel paesaggio del Deserto del Nevada*, in, "Artwort", 2014. (<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-dese>).

Sartorelli, I., *Arte e ambiente l'esperienza della land art*, in "Micron" anno X, n.27, Dicembre 2013, p. 24.

Thomas, K., *Bis heute: Stilgeschichte der Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln 1994, p. 25.

Tiberghien, G., *Landart*, Carré, Parigi 1995.

Tiberghien, G., *Sculptures Inorganique*, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.39, 1992

Trasi, N., *Paesaggi rifuntati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001, p. 25.

Walker, P., *Paysage minimaliste et classicisme*, in J-P. Le Dantec, *Jardin et Paysage*, n.4, Larousse, 1992-1993.

Weilacher, U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Berlino 1999.

FONTE ILLUSTRAZIONI

https://www.zanderolsen.com/Tree_Line.html

<https://www.deseretnews.com/article/865690357/The-Great-Salt-Lakes-Spiral-Jetty-is-a-symbol-of-the-Utahs-magnificent-history.html>

<https://www.sonomamag.com/40-years-later-christos-running-fence-in-sonoma-marin/>

<https://www.curbed.com/maps/the-big-dig-a-map-of-land-art-across-america>

<https://landarts.org/2017/09/22/double-negative-4/double-negative-4/>

<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-deserto-del-nevada/>

<https://www.inigoart.com/contemporary-art-pilgrimages/>

<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-dese>

FILMOGRAFIA

Troublemakers: La storia della Land Art, James Crump, 2015.

2.0 Analisi e catalogazione dei casi studio

Nella seconda parte del lavoro di tesi, la scelta dei casi studio ha come obiettivo l'individuazione di caratteri e parametri qualitativi e quantitativi, in grado di dare non solo un'idea dimensionale tra progetto e territorio, ma anche di scoprirne i modelli di gestione e le attività che hanno reso quei complessi efficaci. Il fine ultimo consiste quindi nel dare al progetto di tesi, non solo l'idea, ma delle linee guida dimensionali e di gestione in grado di favorire lo sviluppo dell'area in termini architettonici, sociali, ed economici. I complessi museali presi in esame sono:

Serralves (*Portogallo*), Ruhr Museum (*Germania*), Tippet Rise (*USA*), Naoshima, Benesse Art Site (*Giappone*), MIEC (*Portogallo*), Chateau la-Coste (*Francia*).

La selezione e la catalogazione dei parametri di confronto, studiati e applicati in relazione ai complessi museali esistenti, darà come risultato un confronto tra percentuali, attraverso il quale si determineranno i caratteri dimensionali e le attività attribuibili al progetto di tesi per le Cave di Bauxite di Otranto.

I risultati delle analisi di ciascun caso studio saranno messi a confronto tra di loro e spiegati attraverso l'uso di grafici radar e istogrammi in grado di visualizzare graficamente le relazioni tra i siti per confrontarli con l'area di progetto.

I parametri in esame sono:

- Sito:

L'analisi e l'osservazione del sito, consente di individuare non solo le caratteristiche morfologiche del territorio, ma anche ad individuare eventuali tracce utilizzate come linea guida al progetto. L'analisi del parametro si conduce attraverso la misurazione dell'area in analisi, condotta mediante l'uso di immagini satellitari e indagini sul campo. Il risultato prodotto dalla serie di misurazioni sarà determinare il totale (mq) di superficie nel quale il caso studio di sviluppa e conseguentemente stabilirne le percentuali delle diverse destinazioni d'uso es. (parchi, giardini, aree edificate ecc..).

(SITO= PARCO+EDIFICI+PERCORSI)

- Parco:

Il parametro indica la quantità di area naturale e di giardini, riferendosi alla quantità di lavoro di trasformazione e modifica eseguito sull'area. Parco quindi indica l'area misurata anch'essa tramite l'uso di immagini satellitari e indagini sul luogo, lasciata per lo più alla natura, (zone a fitta vegetazione, boschive ecc.).

(PARCO= A.NATURALE + GIARDINI)

- Edifici:

Il parametro indica la quantità di superficie occupata da costruzioni e blocchi adibiti a funzioni differenti. Le misurazioni avvengono mediante l'uso di immagini satellitari e i risultati ottenuti (mq) vengono successivamente sommati e trasformati in un indice percentuale rispetto al totale.

- Percorsi:

L'analisi della superficie dei percorsi si riferisce esclusivamente a quelli esterni (tuttavia compresi all'interno dell'area progettuale): di servizio, tematici ecc... La misurazione si effettua in due fasi: in una prima fase si determina la lunghezza totale, tramite la somma delle lunghezze di percorso parziali. Nella seconda fase si calcola la media delle larghezze di percorso parziali ottenute mediante la misurazione.

Il risultato, espresso in (mq), è dato dal prodotto della lunghezza totale per la media delle larghezze parziali.

(PERCORSO= LUNGH.TOT X MEDIA LARGH.PARZ.)

- Servizi:

L'analisi viene effettuata mediante la ricerca e catalogazione dei servizi che il sito in analisi offre.

Viene quindi presa in considerazione la capacità di attrarre visitatori attraverso i servizi, tra questi:

Hotel, ristorazione, sala polivalente, auditorium, negozi, biblioteca, spa, uffici, aree sportive.

Ad ogni servizio, viene attribuita quindi una scala percentuale in base alla capacità di accogliere e soddisfare le esigenze dei propri utenti ed in relazione al numero.

La scala percentuale è la seguente:

- 30% Hotel
- 15% Ristorazione
- 15% Sala Polifunzionale
- 10% Auditorium
- 10% Negozi
- 5% Biblioteca
- 5% Spa
- 5% Uffici

- Utenti\Attività:

L'osservazione e ricerca delle attività individua quelle in grado di soddisfare il maggior numero di utenti tra adulti e bambini. L'assegnazione di un peso percentuale, non ha la finalità di attribuire importanza ad un'attività rispetto ad un'altra, ma quella di sottolineare la rosa di attività presenti nei casi studio e analizzare quelle potenzialmente utilizzabili nel progetto di tesi. Tra le attività:

10% Cinema

10% Musica

10% Fotografia

10% Conferenze

10% Corsi

10% Attività per bambini

10% Attività per famiglie

10% Attività per disabili

10% Attività Istituzionali

- Presistenza

Per quanto concerne il parametro della presistenza si fa riferimento all'importanza storica del sito suddividendosi in due voci: "area naturale" e "edifici storici". Entrambi contribuiscono a dare un'idea dell'area preesistente, quindi che ha una valenza storica, rispetto al totale.

(PREESISTENZA= ED.STORICI+A.NATURALE)

SERRALVES

I movimenti sociali attraverso la loro espressività rivoluzionaria hanno mutato profondamente la città di Oporto, muovendosi in sincronia alla ricerca di spazi nel tessuto urbano per promuoverne l'arte e dare rilievo ai segni delle trasformazioni che hanno caratterizzato gli anni della Rivoluzione dei Garofani¹. La nascita di diverse iniziative, tra cui il Centro d'arte Contemporanea guidato da Fernando Pernes, hanno reso possibile un dialogo tra l'arte e la città stessa culminato nel 1986 con l'acquisto da parte dello Stato della Quinta do Serralves².

¹ Cfr. (https://it.wikipedia.org/wiki/Rivoluzione_dei_garofani).

² Quinta do Serralves Categoria: MN - Monumento Nazionale, Decreto n.º 31-G / 2012, DR, prima serie, n.º 252 del 31 Dicembre 2012 / ZEP, ordinanza n.º 593/99, DR, 2.º Serie, n.º 133, del 9 giugno 1999 * 1, tratto da SIPA, Sistema de Informação para o Património Arquitetónico.

A destra: Vista ingresso museo.





Nel 1991 la costruzione del Museo nazionale d'Arte Contemporanea è affidata all'architetto portoghese Alvaro Siza Vieira e finanziata dai fondi dell'UE. Il Parco del Serralves ha un'origine e una storia più complessa e stratificata, risalente al 1923 quando il secondo Conte di Vizela, Carlo Alberto Cabral, eredita la proprietà di famiglia. La progettazione del parco e della Serralves House fu attribuita a Jacques Grèber sul modello dei canoni vittoriani di fine Ottocento. La progettazione procede per gradi in diversi periodi: dalla Serralves House al Museo d'Arte Contemporanea. Tuttavia il progetto, come scrive Leonor Oliveira³ nei suoi studi, ha uno sviluppo tortuoso e complica-

to che vede al suo culmine la realizzazione di un simbolo per la politica locale e per una fazione della società che hanno conquistato il loro spazio artistico sul territorio. Oliveira analizza attentamente i processi sociali, economici e politici che hanno portato alla risoluzione di numerosi problemi tra cui: la mancanza di spazi e la paura sulla loro "impraticabilità", la situazione politica posteriore al 25 Aprile 1975⁴, e il ritardo burocratico accumulato successivamente nel tentativo di trovare una soluzione ai problemi.

In alto: Vista esterna Museo Serralves

A destra: Vista cortile interno

³ Oliveira, L., 2013. *Museo d'Arte Contemporanea di Serralves, lo sfondo, 1974-1989*. Lisbona: National Press Zecca. 255 pagine, URL: <http://journals.openedition.org/midas/632>.

⁴ Cfr. https://it.wikipedia.org/wiki/Rivoluzione_dei_ga-rofani.





Vista ingresso

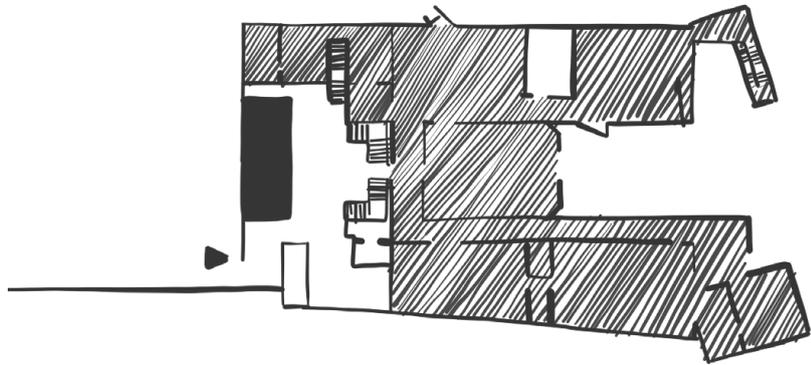
Una prima vittoria politica nel 1985 sancisce la possibilità di acquisto della Quinta de Serralves e il nuovo modello di gestione dell'area sostenuto da una fondazione promuseo⁵. Nel 1986 la prima mostra all'interno della Casa do Serralves ne sottolinea il traguardo raggiunto e caratterizza così uno slancio inevitabile ai successivi cambiamenti. Serralves così diventa un "riferimento singolare nel patrimonio paesaggistico in Portogallo che riassume e simboleggia la conoscenza sulle trasformazioni territoriali nello spazio, nel tempo e in un dato contesto culturale a cavallo tra il XIX e il XX secolo"⁶.

Oggi, situato nel Parco di Serralves il nuovo museo si sviluppa lungo un asse longitudinale orientato nord-sud, che presenta un dislivello di circa 9 m, e una pendenza sullo stesso asse del 5%⁷. Nel punto più alto rispetto al dislivello si colloca l'ingresso al museo. L'edificio è diviso in due parti separate da un cortile interno, che ridisegna le sue fattezze dall'accostarsi di due blocchi, rispettivamente a forma di U e L.

⁵ (*Fundação Pró-Museu Nacional de Arte Moderna*).

⁶ Cfr. <https://www.serralves.pt/pt/>

⁷ E.Moura, Alvaro Siza: *Museo Serralves, Iluminação natural e aberturas integram os espaços com o exterior*, in «Projecto Design - Arcoweb», #262, 2001.



AREA ESPOSITIVA



SALA POLIVALENTE



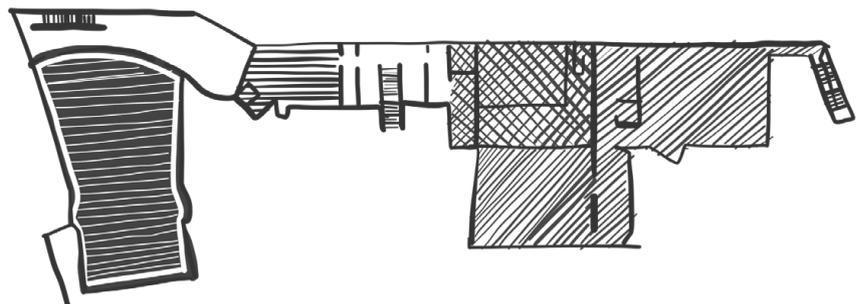
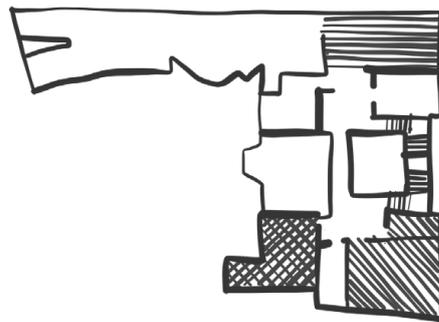
AREA RISTORAZIONE



NEGOZI



AUDITORIUM



Nello stesso cortile interno, adiacente all'ingresso, vi è l'accesso al giardino, quindi ai suoi percorsi e al parcheggio interrato.

Il museo si sviluppa su tre piani e presenta oltre 14 sale espositive illuminate dalla combinazione di luce naturale e artificiale resa possibile dal disegno di Siza di aperture e fughe prospettiche, che mettono in relazione parco, museo, opera e visitatore al fine di costituire uno spazio *eterotopico*⁸.

Oltre alle sale espositive sono presenti all'interno del complesso museale, un auditorium, ristorante, caffetteria e un negozio di souvenir. Una grande sala principale situata davanti all'ingresso e contenente reception e guardaroba, funge da filtro rispetto agli altri ambienti della struttura e comunica attraverso ampie finestre l'estensione del parco adiacente al museo.

Le altezze di interpiano variano da stanza in stanza, da 2,88 m a 9,50 m (con una media di 6,20 m), questo espe-

⁸ Pezzini, I., *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari:2011.





diente garantisce funzionalità e luce alla struttura per opere e visitatori⁹. La struttura dell'edificio è realizzata in cemento e acciaio, rifinita con intonaco verniciato.

Vista atrio principale del museo

⁹Cfr. (<https://www.serralves.pt/pt/>).

Il parco raggiunge la dimensione di 18 ettari, includendo la flora autoctona ed esotica in 230 specie differenti e all'incirca 8000 copie di piante legnose¹⁰. Il restauro e la riqualificazione proposta nel 2001, si propone alla riabilitazione degli spazi in un compendio tra uso e funzione.

L'introduzione di attività come la Festa d'Autunno, che si ripete ogni anno a settembre per trascorrere una giornata nella natura, ha sicuramente contribuito a rivalutare il parco e i suoi 2,9km di percorsi politematici.

¹⁰ Ibid.

A destra: Parco della Quinta do Serralves



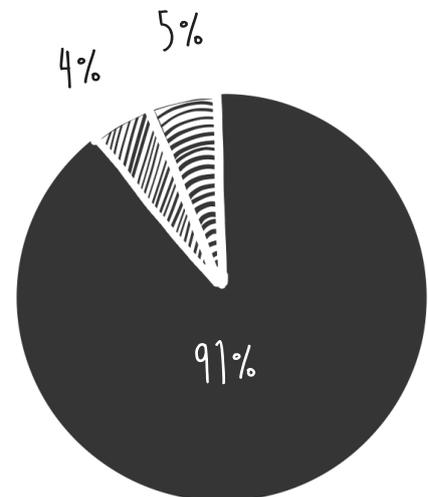




ANALISI DEL SITO

GIARDINI	AREA NATURALE	PARCO	91%
6252,2	190039		
10432,6	9000		
1524,3	8257,5		
3000	51544		
4411,7			
2777			
13154,8			
4610,1			
1344,4			
2226			
1810,9			
TOTALE 51544 MQ (30%)	TOTALE 121237,5MQ(70%)		

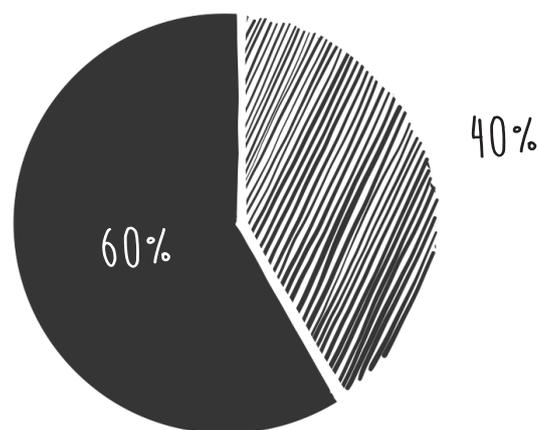
EDIFICI	PERCORSI
5318	LARGHEZZA MEDIA
1744	3,00 MT
716,	
406,5	LUNGHEZZA
72,21	3000 MT
TOTALE 8257,4 MQ	TOTALE 9000 MQ
4%	5%



ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI SERRALVES	VALORE
HOTEL	30%	RISTORAZIONE	15%
RISTORAZIONE	15%	SALA POLIFUNZIONALE	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	AUDITORIUM	10%
AUDITORIUM	10%	NEGOZI	10%
NEGOZI	10%	UFFICI	5%
BIBLIOTECA	5%	BIBLIOTECA	5%
SPA	5%		
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%		VALORE 60%

L'analisi dei servizi è stata realizzata tenendo in considerazione i possibili servizi presenti all'interno delle aree museali e quelli attualmente presenti. Lo scopo di questa analisi è raggiungere delle linee guida in grado di mettere a confronto diversi musei e trovarne le successive soluzioni progettuali.



 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX

 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX

ANALISI SU UTENTI\ATTIVITA'

UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	UNA SERRALVES	VALORE
CINEMA	10%	CINEMA	10%
MUSICA	10%	MUSICA	10%
CONFERENZE	10%	CONFERENZE	10%
CORSI	10%	CORSI	10%
FOTOGRAFIA	10%	FOTOGRAFIA	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	ATTIVITA' BAMBINI	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%	ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%
ATTIVITA' DISABILI	10%	ATTIVITA' DISABILI	10%
ATTIVITA' SPECIALI	10%	ATTIVITA' SPECIALI	10%
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 100%

Le attività dei musei sono tratte direttamente dagli opuscoli informativi e dai siti competenti. Nel caso di Serralves, vengono soddisfatti in pieno i requisiti prestabiliti che assegno un punteggio del 10% alle attività principali che potrebbero essere svolte all'interno di un complesso museale .



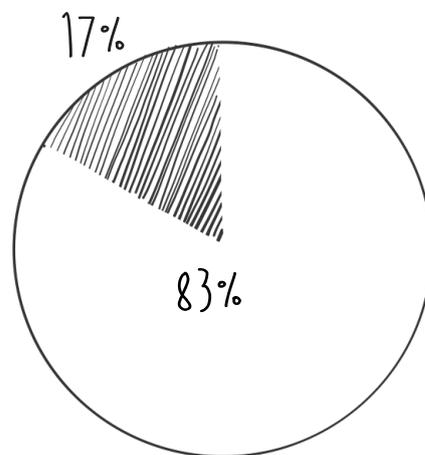
■ UTENTI\ATT. PRESENTI SUL VALORE MAX

PREESISTENZA

AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
121237,5	1524	77%	23%
	255009		
121237,5	146746		
83%	17%		

□ AREA NATURALE SULLA PREESISTENZA

▨ EDIFICI STORICI SULLA PREESISTENZA



BIBLIOGRAFIA

Moura, E., Siza, A., *Museo Serralves, Iluminação natural e aberturas integram os espaços com o exterior*, in “Projecto Design - Arcoweb”, #262, 2001.

Oliveira, L., *Museo d'Arte Contemporanea di Serralves, lo sfondo 1974-1989*. Lisbona, 2013. URL: <http://journals.openedition.org/midas/632>.

Pezzini, I., *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari 2011.

SITOGRAFIA

<https://www.serralves.pt/pt/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Rivoluzione_dei_garofani

<http://journals.openedition.org/midas/632>

<http://www.arcoweb.com.br/projetodesign/arquitetura/alvaro-siza-vieira-museu-serralves-02-01-2002>

<http://www.cultural-brands.com/providers/europe/serralves-foundation> fonte

FONTE ILLUSTRAZIONI

<https://cm4p558201261.files.wordpress.com/2018/01/serralves.jpg>

ATELIER XYZ

<https://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-vieira-xyz-serralves-museum-of-contemporary-art>

Edouard Cailliau

<http://www.sims.fr/2014/01/27/34220/>

Karen Halliburton

<http://karenhalliburton.com/Caminhadas-na-floresta-de-neve-Via-elenamorelli-caminhos.html>

RUHR MUSEUM



Il bacino della Ruhr, che prende il nome dal fiume stesso che lo percorre per 240 km, è stato teatro a partire dai primi decenni del XIX secolo di un notevole incremento economico e demografico, dovuto all'abbondante presenza di giacimenti minerari¹. L'ingente potenziale energetico presente a Essen, ne ha determinato la presenza di grandi complessi siderurgici.

La Zollverein Coal Mine situato in Essen è un complesso industriale che ospita diverse strutture divenute nel 2001 patrimonio UNESCO². Il complesso riqualificato successivamente, comprende fino a 88 blocchi e 4km di percorsi ciclopodali. L'area offre numerosi servizi tra cui: ristoranti, caffè, aree giochi per bambini, e visite guidate. L'importanza storica e stratificata dell'area ne ha sicuramente incrementato il

¹"Ruhr" In Enciclopedia Treccani, (<http://www.treccani.it/enciclopedia/ruhr/>).

²Cfr. <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/975.pdf>



suo valore da tanto da spingere gli investitori ad averne un occhio di riguardo.

La laveria di carbone della Zollverein è stata inaugurata il 9 gennaio del 2010, dopo il suo restauro, come Museo della Ruhr.

Il museo, finanziato dallo Stato Federale del NordReno-Vestfalia, dal Consiglio Regionale della Renania, e dalla città di

Essen, comprende diverse strutture: la laveria, la torre, e il giardino, simboli della storia naturale e culturale della regione.

A sinistra: Ruota panoramica nella Zeche Zollverein Essen

In alto: Ingresso al Ruhr Museum

La laveria di carbone misura 90 m di lunghezza, 30 m di larghezza e 40 m d'altezza, risultando l'edificio più grande della Zollverein Coal Mine³.

La morfologia del complesso era dedicata in toto alla gestione, stoccaggio e distribuzione del carbone. La riqualificazione da parte dello studio di Rem Koolhaas e Heinrich Böll ha ricavato degli ambienti adatti all'esposizione museale che allo stesso tempo conservano il linguaggio del vecchio edificio, esaltandone e sottolineando, nel dettaglio degli interni, la storia del museo.

³Cfr. <https://www.ruhrmuseum.de/en/museum/location/coal-washery/>



L'ex impianto di lavaggio del carbone, oggi sede del Museo della Ruhr.



L'ingresso della struttura, posto al margine dello scalo industriale e l'alternarsi, all'interno, di nastri trasportatori e scale mobili su livelli differenti, attirano l'attenzione del visitatore. Le stanze sono illuminate principalmente attraverso luci artificiali puntiformi per evitare una diffusione eccessiva della luminosità. La torre del complesso sorge nelle vicinanze della laveria di carbone, è collegata agli altri blocchi da vecchi nastri trasportatori inglobati nel disegno architettonico del nuovo museo. Al suo interno gli ambienti sono stati riconvertiti in sale multifunzionali separate da pannelli insonorizzati che permettono lo svolgersi di più attività contemporaneamente.

Il museo attira più di 400.000 visitatori⁴ in un anno, esponendo più di 6000 oggetti⁵ e abbracciando temi differenti che vengono divisi per livello all'interno della struttura:

A destra: Vista allestimento interno

⁴ Fonte <https://www.ruhrmuseum.de/en/museum/>.

⁵ V. Hierholzer: recensione su: Ruhr Museum, (2010, Gennaio 10), Essen, in: "H-Soz-Kult", 2011 Gennaio 15, <https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-133>.



Dimensione di progetto

Zollverein Coal Mine

Area: 3,5kmq

Museo Ruhr

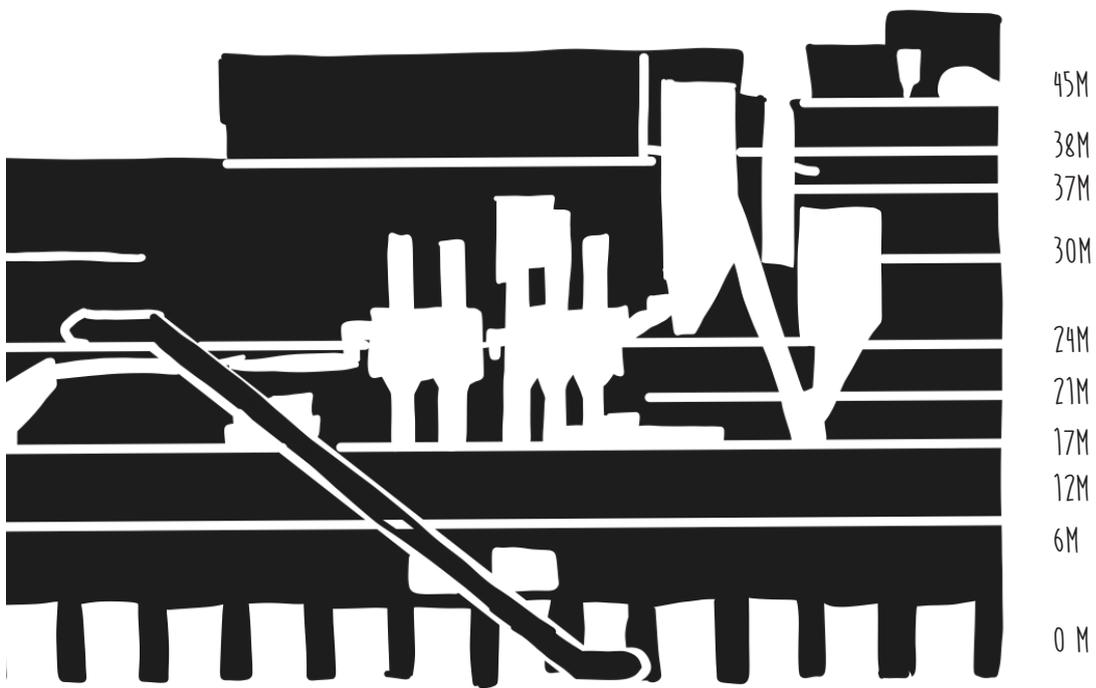
Area progettuale: 16.000mq

Area espositiva: 7000mq

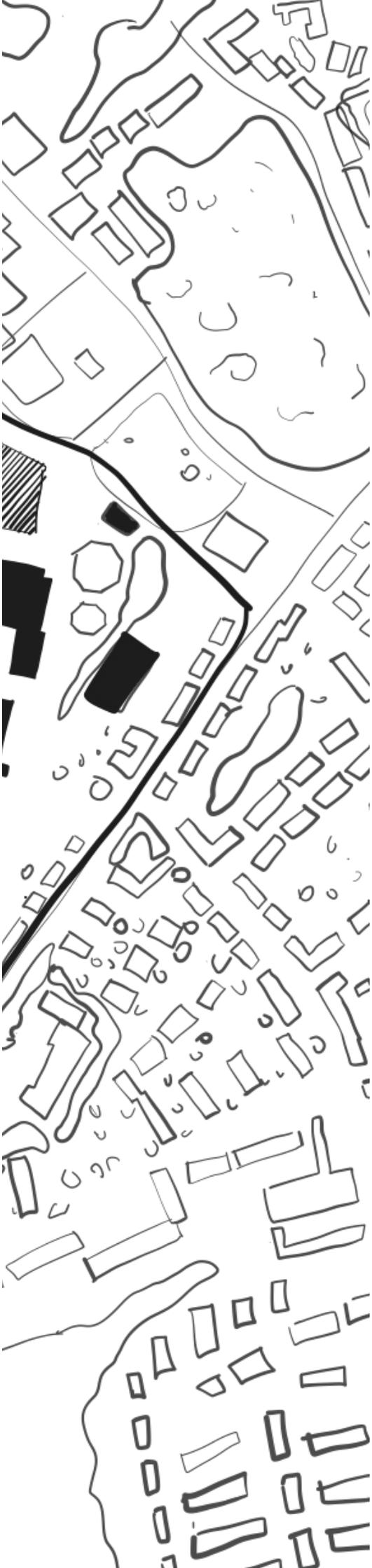
Divisione in livelli dal contenuto espositivo

politematico:

45m	Terrazza panoramica
38m	Padiglione Erich Brost
37m	Servizi \ guardaroba – WC
30m	Portale cultura industriale \ aule – percorsi
24m	Museo Ruhr \ foyer – biglietteria – negozio – WC centro visitatori – luogo d’incontro
21m	Museo Ruhr \ gallerie - guardaroba - WC
17m	Museo Ruhr \ esposizione permanente
12m	Museo Ruhr \ esposizione permanente “tema memoria”
6m	Museo Ruhr \ esposizione permanente “storia del distretto”
0m	Ingresso con rampe e ascensori su lato nord e lato est



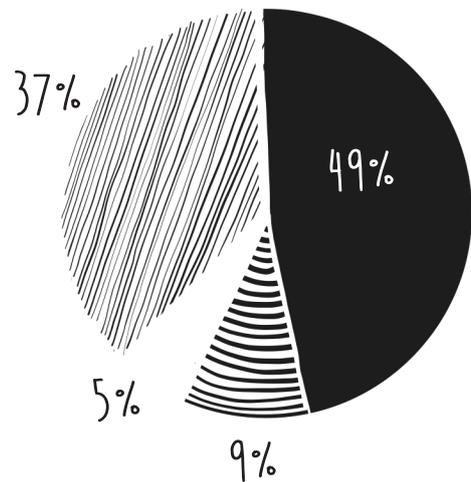




ANALISI DEL SITO

GIARDINI	AREA NATURALE	PARCO	49%
7036,99	148280,3		
9312,2	3043		
1762,3			
2548			
1690,1			
7876,9			
2517,1			
5032,8			
9794,6			
3043,4			
TOTALE 46614,79 (24%)	TOTALE 145237,3 (76%)		

EDIFICI	PERCORSI
5318	LARGHEZZA MEDIA
1744	3,00 MT
716,	
406,5	LUNGHEZZA
72,21	3000 MT
TOTALE 8257,4	TOTALE 9000
9%	5%



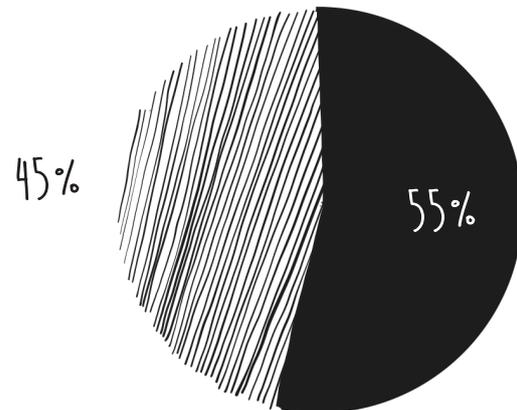
- PARCO
- RESTANTE (ALTRO)
- EDIFICI
- PERCORSI

ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI RUHR MUSEUM	VALORE
HOTEL	30%	RISTORAZIONE	15%
RISTORAZIONE	15%	SALA POLIFUNZIONALE	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	NEGOZI	10%
AUDITORIUM	10%	UFFICI	5%
NEGOZI	10%		
BIBLIOTECA	5%		
SPA	5%		
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%	VALORE DI SERVIZIO MANCANTE 55%	VALORE 45%

 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX

 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX



ANALISI SU UTENTI\ATTIVITA'

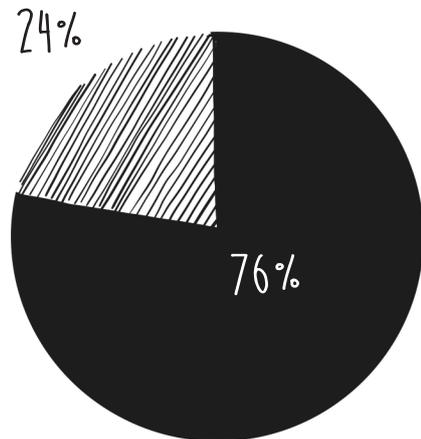
UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	UVA RUHR MUSEUM	VALORE
CINEMA	10%	CINEMA	10%
MUSICA	10%	MUSICA	10%
CONFERENZE	10%	CONFERENZE	10%
CORSI	10%	CORSI	10%
FOTOGRAFIA	10%	FOTOGRAFIA	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	ATTIVITA' BAMBINI	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%	ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%
ATTIVITA' DISABILI	10%	ATTIVITA' DISABILI	10%
ATTIVITA' SPECIALI	10%	ATTIVITA' SPECIALI	10%
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 100%

■ UTENTI\ATT.



PREESISTENZA

AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
145237,3	35536,3	58%	42%
145237,3	35536,3		
76%	24%		



BIBLIOGRAFIA

V.Hierholzer: recensione su: Ruhr Museum, (2010, Gennaio 10), Essen, in: “*H-Soz-Kult*”, (2011, Gennaio 15), (<https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-133>)

SITOGRAFIA

Ruhr. In Enciclopedia Treccani,
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ruhr/>

<https://www.ruhrmuseum.de/en/museum/>

<http://urbanchange.eu/2009/04/28/zeche-zollverein-revisited/>

<https://www.detail-online.com/article/ruhr-museum-14210/>

<https://www.ruhrmuseum.de/en/museum/>

<https://www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-133>

<http://oma.eu/projects/zollverein-kohlenwaesche>

<http://www.erco.com/projects/culture/coal-washery-mine-zollverein-2777/it/index.php>

FONTE ILLUSTRAZIONI

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187375-d320073-i128859990-Zollverein_Coal_Mine_Industrial_Complex_in_Essen-Essen_North_Rhine_Westph.html

www.ruhrmuseum.de

Helen Simonsson

https://en.wikipedia.org/wiki/Ruhr_Museum#/media/File:Ruhrmuseum_Kohlenwäschanlage_Coalwash_Zeche_Zollverein_Essen.jpg

<https://backstage.worldarchitecturenews.com/wa-nawards/project/ruhr-museum-at-zollverein-world-heritage-site/?source=sector&selection=all>

TIPPET RISE ART CENTRE



Sullo sfondo delle montagne rocciose Beartooth, sorge nella comunità di Fishtail in Montana, il Tippet Rise Art Centre ideato su un territorio adibito a ranch di 4.654 ettari¹. Il centro d'arte dialoga indissolubilmente con il contesto, frammentandosi in varie strutture peculiari dislocate lungo i percorsi in cui è facile perdere lo sguardo. La *Rockefeller Philanthropy Advisors*² e la *Sidney E. Frank Foundation*³ agiscono insieme amministrata da Peter e Cathy Halstead già dal 1972⁴, si è occupata della gestione

del museo e di numerose iniziative artistiche comprendenti teatro, cinema e musica.

In alto: scultura "Domo", Ensemble Studio,
A destra: scultura "Proverb", Mark di Suvero.

¹Webb, M., *Art in the Wilderness*, in *ExMark Magazine*, 2015, p. 166

²Cfr. <http://www.rockpa.org>

³ Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Sidney_Frank#Philanthropy.

⁴Cfr. <https://tippetrise.org/about>.

⁵ Peter e Cathy Halstead, in <https://tippetrise.org/mision-statement>.

“Tippet Rise is a metaphor. It is an intersection where art, music, land, sky, and poetry can weave together into an algorithm which is greater than the sum of its parts. Music isn’t about notes, anymore than poetry is about words. Notes and words and the angles of a sculpture are just the shadows of the essences which hide behind them”⁵.



Nella citazione viene descritto come la mescolanza fra arte, musica, cielo e terra possa sussistere armoniosamente assumendo un significato di maggior portata. Si pone l'esempio infatti della musica o della poesia che non rappresentano soltanto note o parole ma contengono al loro interno un senso e un sentimento intrinseco che le rende vive e dense di contenuto.

A tal proposito, il Tippet Rise non si configura soltanto come un paesaggio nel quale vi sono presenti forme d'arte scultoree, ma racchiude un significato e una simbologia più profonda che ne esalta senza dubbio le sue caratteristiche concrete. La filosofia della fondazione, riportata precedentemente come un manifesto, si riflette senza dubbio sui percorsi che si snodano

lungo l'area, creando un forte legame dialettico tra paesaggio, scultura, architettura e musica. I 5,6 km di percorso⁶ ospitano nove "ambienti" scultorei caratterizzati da un'acustica particolare in cui è possibile presenziare all'ascolto di concerti di musica classica entrando in relazione con il contesto circostante. Le installazioni permanenti, di cui parte ad opera di Ensemble Studio, sono delle vere e proprie opere di landart che trasformano i materiali del luogo in landmark riconoscibili nell'orizzontalità dell'area. Le opere a larga scala di espressionismo astratto create da Stephen Talasnik e Mark di Suvero⁷, entrano in relazione con il contesto rompendo gli schemi tradizionali e le barriere concettuali dei classici musei.

⁶ McKnight, J., *Tippet Rise Art Centre opens on a cattle ranch in rural Montana*, in «Dezeen», 2016 Luglio 5. <https://www.dezeen.com/2016/07/05/tippet-rise-art-center-cattle-ranch-rural-montana-ensemble-studio-sculptures/>.

⁷ Blahut, C., *Tippet Rise Art Center Opens to the Public*, in «Architectmagazine», 2016 Giugno 17.

In basso: scultura "Beartooth Portal", Ensemble Studio.

A destra: "Domo" con musicista, Ensemble Studio.







In alto: Oliver Barn Centre.
A destra: scultura “Daydreams”.

La filosofia della fondazione, riportata precedentemente come un manifesto, si riflette senza dubbio sui percorsi che si snodano lungo l'area, creando un forte legame dialettico tra paesaggio, scultura, architettura e musica. L'Oliver Barn Visitors Centre è all'ingresso di questa serie di percorsi e in quanto edificio principale ospita i visitatori. La struttura è composta in legno, sormontata da un tetto a falde in grado di smaltire le nevicate copiose caratteristiche del periodo invernale del luogo. Nel complesso è presente un auditorium coperto di 150 posti e uno esterno da 100 che garantisce un'ottima acustica grazie a una copertura in legno che richiama l'architettura dei tetti a falde delle stalle tradizionali. Ma la mimesi diventa un concetto palpabile e concre-

to nell'installazione di Patrick Dougherty, che intreccia letteralmente le radici di un salice e una schoolhouse del Montana. Il masterplan ideato nel 2010 da Arup, ha fornito all'area i dettagli tecnologici; dal servizio di trasporto, agli accorgimenti sull'acustica e sull'illuminotecnica. Caratteristica del sito è infatti, l'approccio sostenibile del progetto, che utilizza quasi esclusivamente fonti di energia rinnovabili per lo svolgimento delle sue funzioni⁸.

⁸Cfr. <https://www.arup.com/projects/tippet-rise-arts-center>.

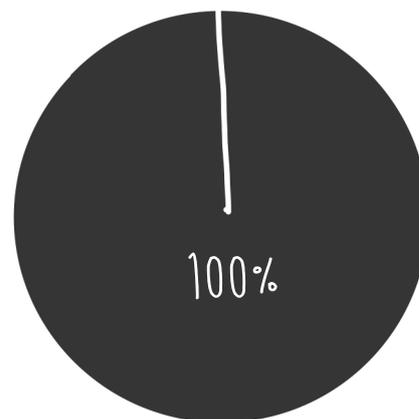




ANALISI DEL SITO

GIARDINI		AREA NATURALE		PARCO		100%	
		46000000		46000000			
TOTALE	0% MQ	TOTALE	46000000 (100%)	TOTALE	46000000 (100%)		

EDIFICI		PERCORSI	
595,9		LARGHEZZA MEDIA	
1997,8		5,00 MT	
671,6			
156,4		LUNGHEZZA	
407		32200 MT	
405			
220			
675			
TOTALE	5129,2	TOTALE	161000
0,3%		0,5%	

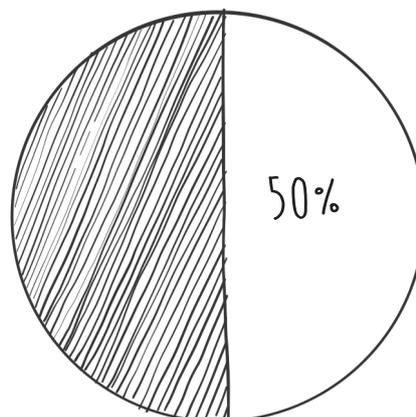


■ PARCO

ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI TIPPET RISE	VALORE
HOTEL	30%	RISTORAZIONE	15%
RISTORAZIONE	15%	SALA POLIFUNZIONALE	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	AUDITORIUM	10%
AUDITORIUM	10%	UFFICI	10%
NEGOZI	10%		
BIBLIOTECA	5%		
SPA	5%		
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%	VALORE DI SERVIZIO MANCANTE 55%	VALORE 50%

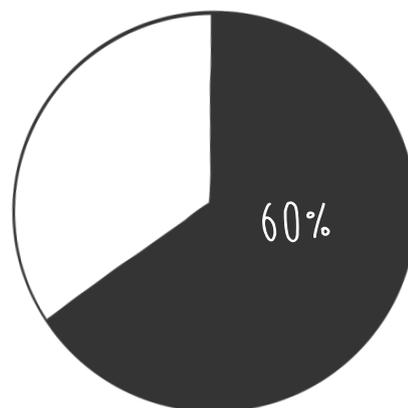
- SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX
- SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX



ANALISI SU UTENTI\ATTIVITA'

UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	UNA TIPPET RISE	VALORE
CINEMA	10%	MUSICA	10%
MUSICA	10%	CONFERENZE	10%
CONFERENZE	10%	CORSI	10%
CORSI	10%	ATTIVITA' BAMBINI	10%
FOTOGRAFIA	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	ATTIVITA' SPECIALI	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%		
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%		
ATTIVITA' DISABILI	10%		
ATTIVITA' SPECIALI	10%		
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 60%

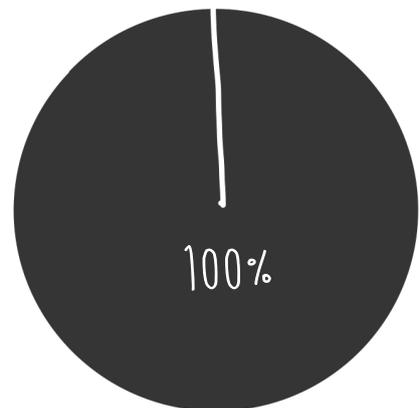
- UTENTI\ATT. MANCANTI SUL VALORE MAX
- UTENTI\ATT. PRESENTI SUL VALORE MAX



PREESISTENZA

AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
46000000		100%	0%
46000000			
100%	0%		


 AREA NATURALE SU PREESISTENZA



BIBLIOGRAFIA

Webb, M., *Art in the Wilderness*, in E«Mark Magazine», 2015.

McKnight, J., *Tippet Rise Art Centre opens on a cattle ranch in rural Montana*, in “Dezeen”, Luglio 2016. <https://www.dezeen.com/2016/07/05/tippet-rise-art-center-cattle-ranch-rural-montana-ensamble-studio-sculptures/>.

Blahut, C., *Tippet Rise Art Center Opens to the Public*, in «Architectmagazine», Giugno 2016.

SITOGRAFIA

<http://www.rockpa.org>

https://en.wikipedia.org/wiki/Sidney_Frank#Philanthropy

<https://tippetrise.org/about>

<https://tippetrise.org/mission-statement>

<https://www.dezeen.com/2016/07/05/tippet-rise-art-center-cattle-ranch-rural-montana-ensamble-studio-sculptures/>

<https://www.arup.com/projects/tippet-rise-arts-center>

FONTE ILLUSTRAZIONI

<https://cm4p558201261.files.wordpress.com/2018/01/serralves.jpg>

ATELIER XYZ

<https://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-vieira-xyz-serralves-museum-of-contemporary-art>

Edouard Cailliau

<http://www.sims.fr/2014/01/27/34220/>

Karen Halliburton

<http://karenhalliburton.com/Caminhadas-na-floresta-de-neve-Via-elenamorelli-caminhos.html>



N
A
O
S
H
I
M
A
A
R
T
I
S
T
T
E
I
M
A

Il Benesse Art Site dell'isola giapponese di Naoshima, coinvolge anche le isole di Teshima e Inujima¹ ed è il compendio di più attività artistiche. A partire dal 1989, la Benesse Holdings, Inc. e la Fukutake Foundation² hanno reso possibile un'importante trasformazione del territorio mettendo in risonanza l'attività artistica contemporanea con l'architettura e le bellezze naturali e storiche del luogo. In diversi anni le tre isole giapponesi vedono la nascita di diverse strutture, dai musei ai luoghi di ristoro e hotel in grado di ospitare numerosi visitatori e proiettarli nell'amalgama culturale proposta dall'organizzazione. A beneficiare di queste iniziative è la popolazione locale che ha instauran-

do un rapporto simbiotico tra le strutture e i visitatori, ha incrementato le proprie opportunità economiche e lavorative.

¹ Benesse Art Site, Press kit, 2016. <http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>.

² Cfr. <http://benesse-artsite.jp/en/about/>.

Naoshima è una cittadina giapponese di 3.000 abitanti nella Prefettura di Kagawa. I tre villaggi di Naoshima; Miyanoura, Honmura e Tsumu'ura, rappresentano il cuore storico dell'isola fondata sul commercio marittimo. Sull'isola sono presenti anche una scuola elementare e un polo industriale³. Il sito comprende 7 strutture che vanno a completare solo una parte del quadro artistico del “Benesse Art Site”⁴:

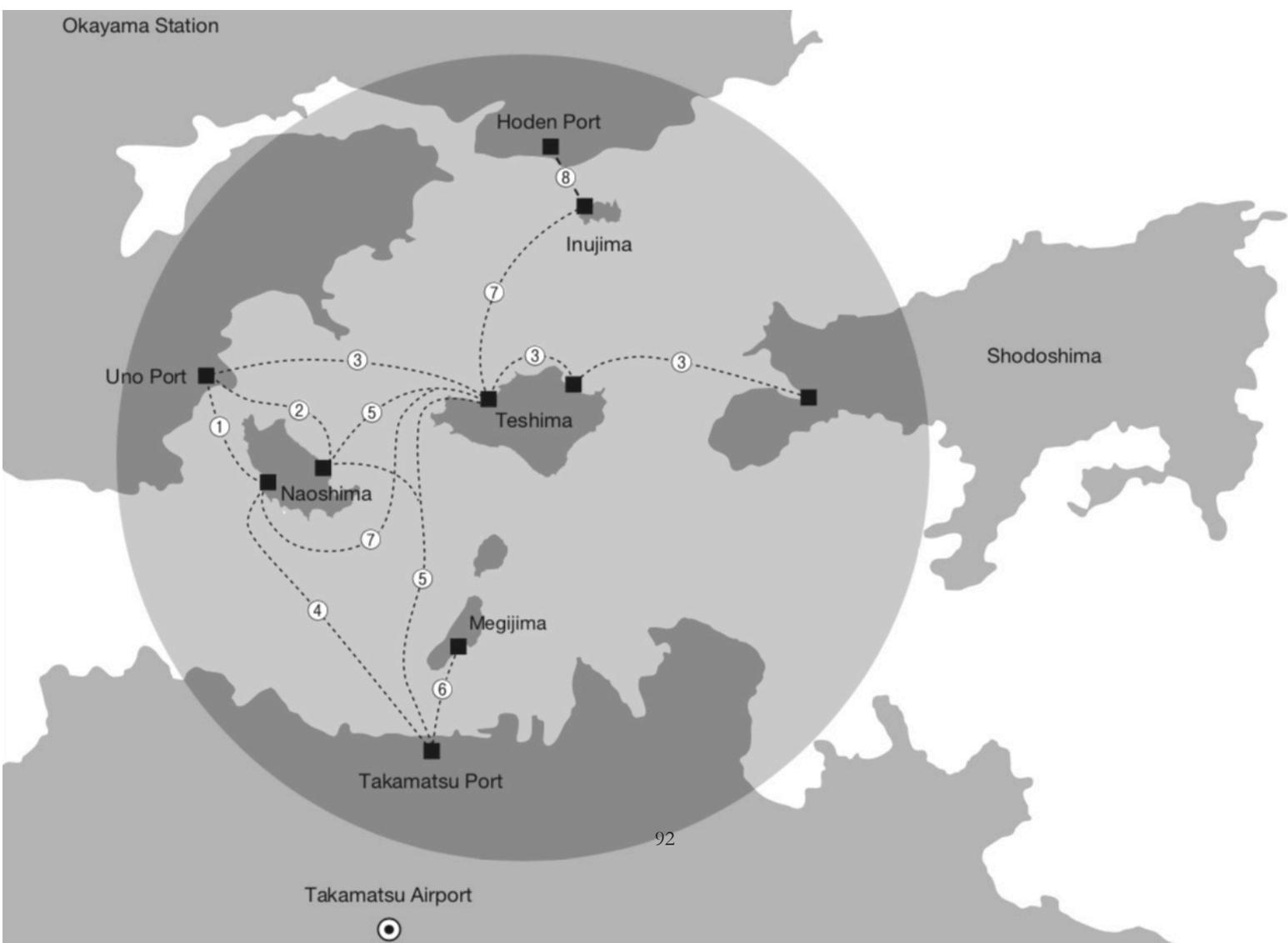
- La Benesse House
- Art House Project
- Chichu Art Museum
- Naoshima Bath
- Lee Ufan Museum
- Ando Museum
- Miyanoura Gallery 6

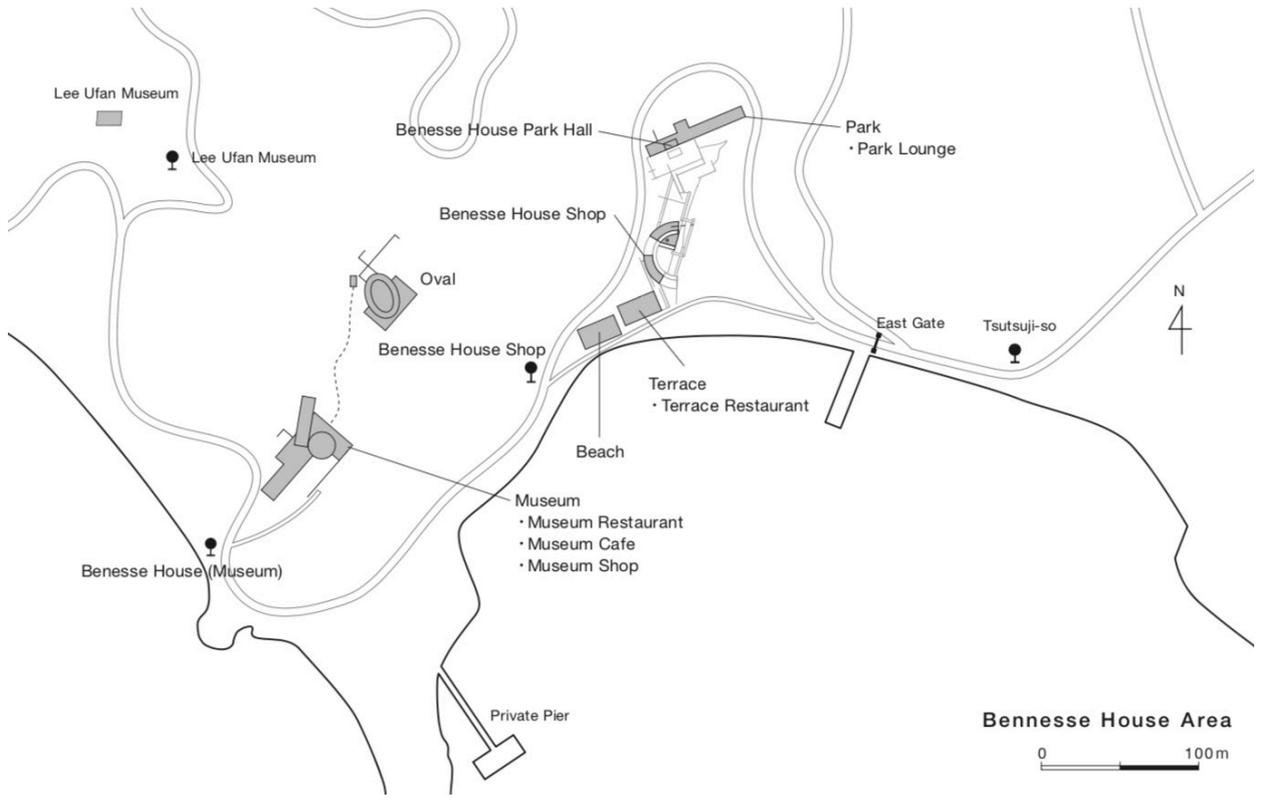
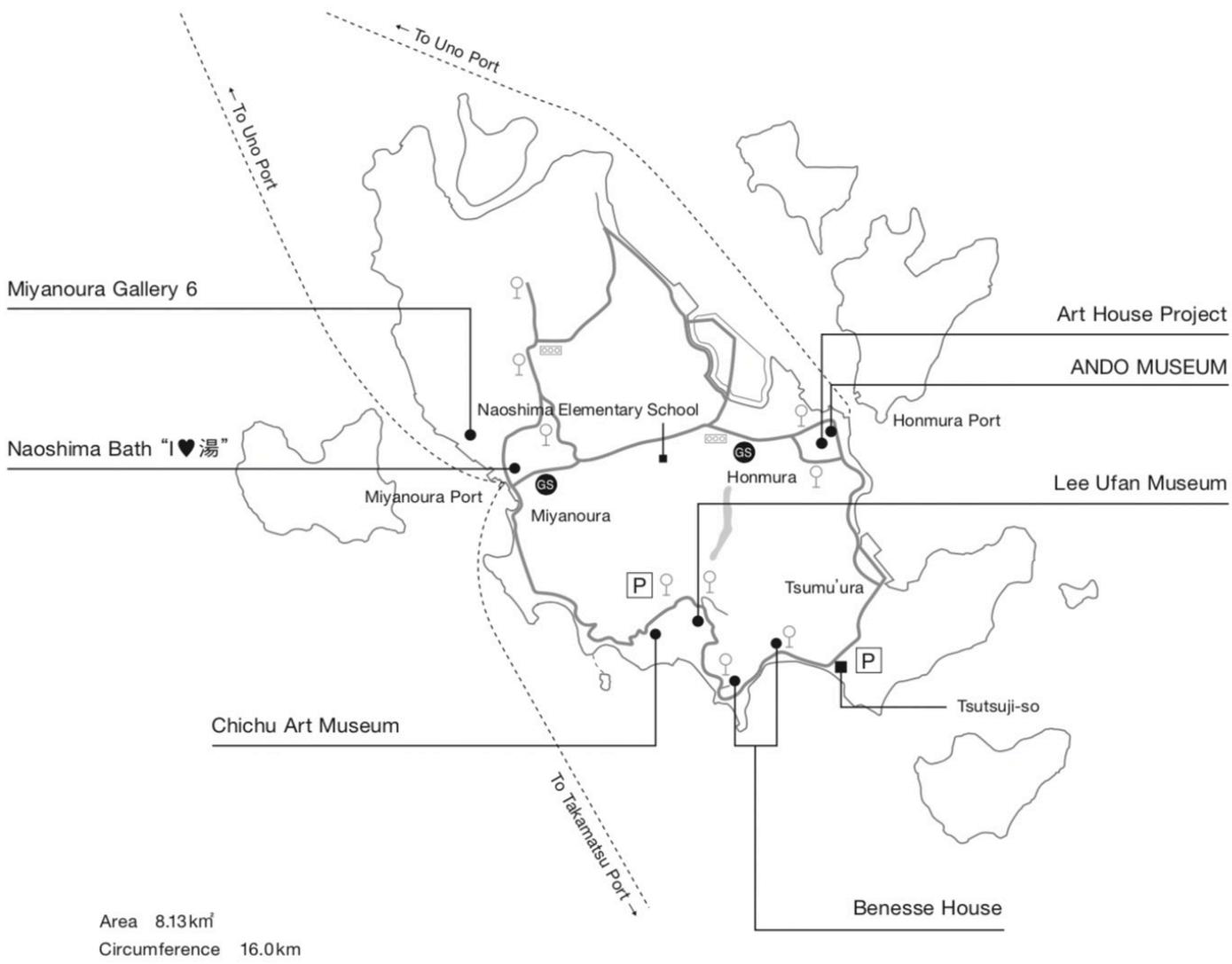
In basso: Localizzazione delle tre isole del complesso museale.

A destra: Focus sull'isola di Naoshima e individuazione dei sette musei.

³ Benesse Art Site, Press kit, cit., 2.4, p. 01

⁴ Ibidem.







Di particolare rilevanza per questa analisi, la *Benesse House*, il *Chichu Art Museum*, *Lee Ufan Museum* e *l'Ando Museum*, a opera dell'architetto giapponese Tadao Ando. Questi blocchi, oltre che per il contenuto artistico, si configurano come dei veri e propri modelli d'architettura espositiva capaci di dare una forte riconoscibilità a luoghi bisognosi di un rinnovo d'identità. Coinvolgendo i visitatori attraverso la cura

dettagliata degli spazi e dell'allestimento, si genera una relazione marcata tra l'interno e l'esterno del museo. Una continuità effimera dello spazio che si concretizza attraverso luci e ombre generate dai tagli nella struttura, dalle rampe e scale che immergono e fanno emergere l'architettura nel territorio.



Teshima Art Museum, Architetto Ryue Nishizawa.

Il *Benesse House Museum* aperto nel 1992, integra alla zona museale un hotel. Il museo, costruito su un'altura si affaccia sul Mare Interno di Seto e sull'entroterra dell'isola⁵. L'edificio ospita 10 camere da letto oltre che ristorante, caffetteria e negozi di souvenir. Una monorotaia funicolare, collega così il museo "all'ovale" del complesso in un'area boschiva. Nel rispetto dello skyline dell'isola gran parte delle strutture, (ovale

compreso) sono state costruite sottoterra. L'ovale ipogeo adibito ad hotel, misura 20m sull'asse corto per 40m su quello lungo, ospitando 6 camere di lusso, 2 suite, e una Tea House. La piscina occupa il cortile centrale dell'ovale, formando un portico usato saltuariamente per l'esposizioni all'aperto.

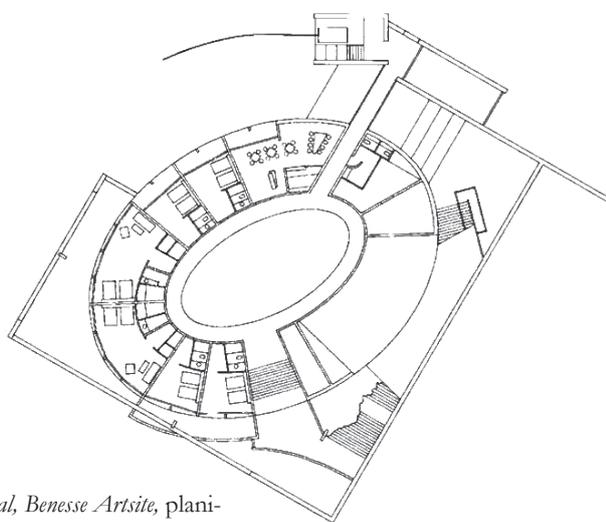
⁵ Ibidem.



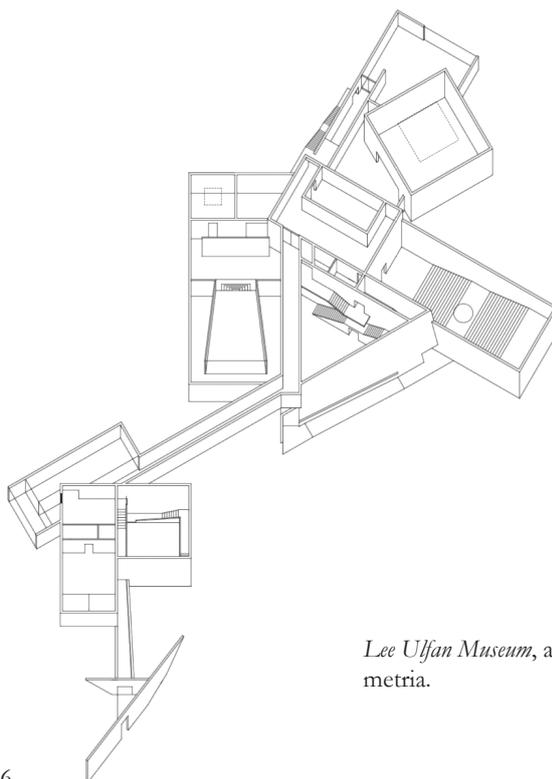
Oval, Benesse House Museum, Architetto: Tadao Ando.

Non distante dal *Benesse House Museum*, prende forma il *Chichu Art Museum*. Edificato nel 2004 e disegnato anch'esso da Tadao Ando, il museo ospita l'esposizione permanente di Claude Monet, Walter de Maria e James Turrel. Come gli altri edifici del complesso la struttura del *Chichu Art Museum* è anch'essa parzialmente

interrata. Quest'ultimo aspetto rende interessante questa architettura che non segue assi immaginari sul territorio, ma ne asseconda e si modella sulla morfologia.

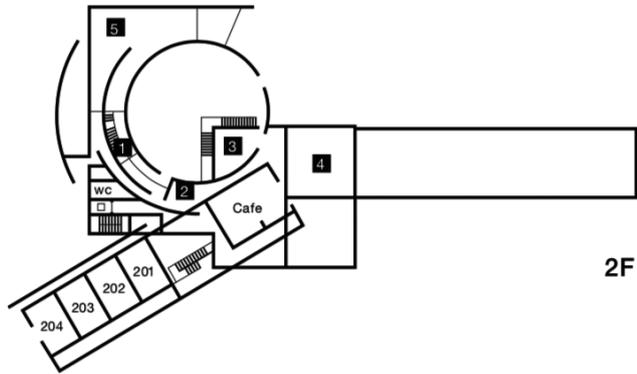


Oval, Benesse Artsite, planimetria

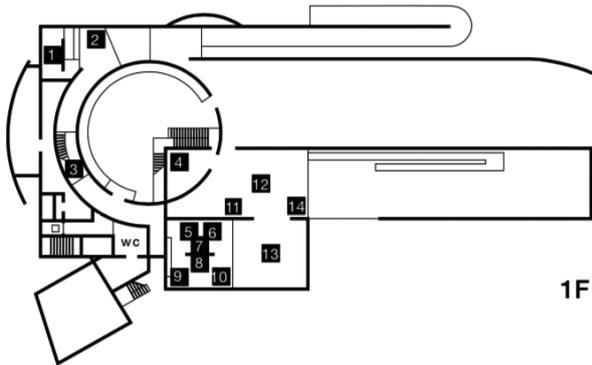


Lee Ufan Museum, assonometria.

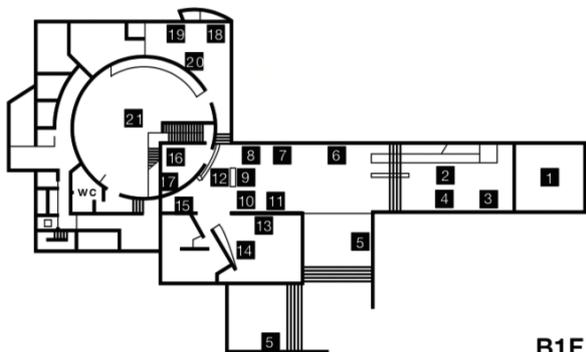
BENESSE HOUSE MUSEUM



2F



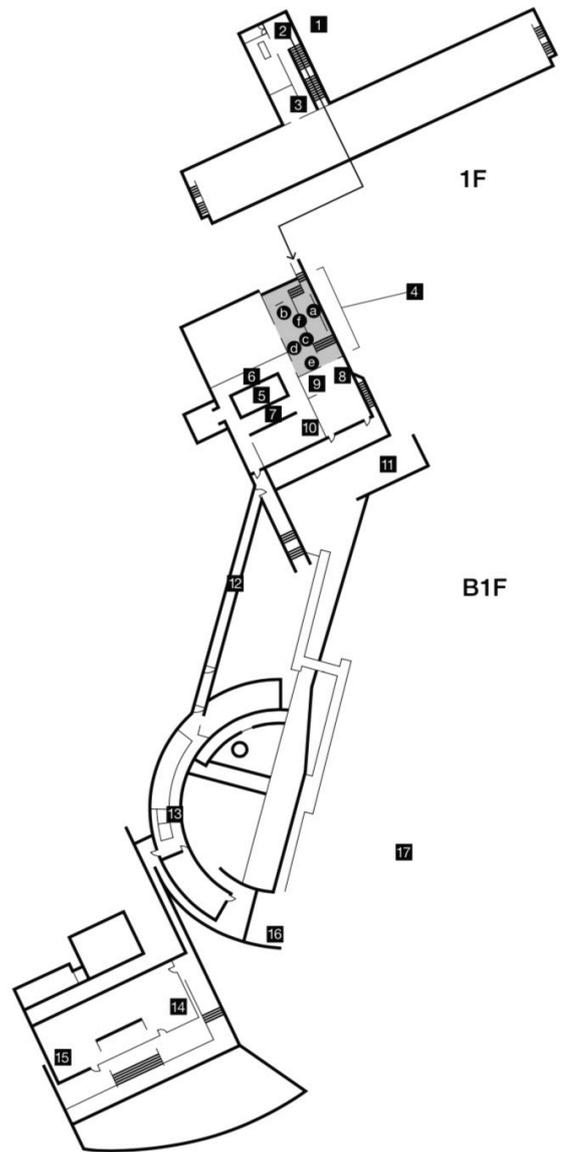
1F



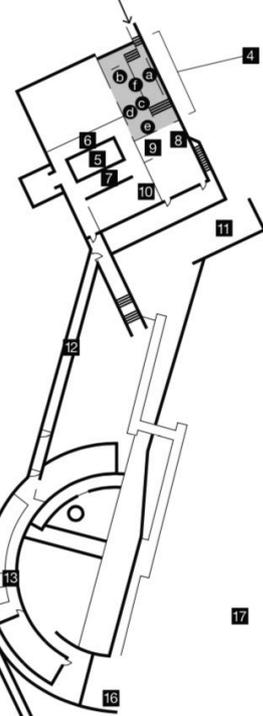
B1F

Schemi distributivi del *Benesse House Museum*.

BENESSE HOUSE PARK



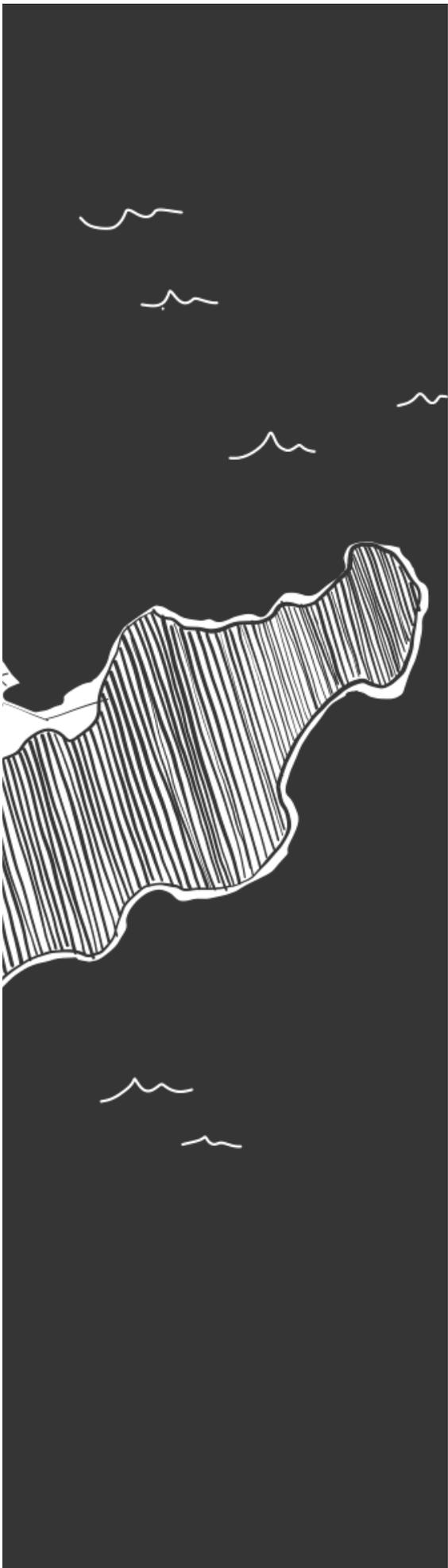
1F



B1F

Schemi distributivi del *Benesse House Park*.

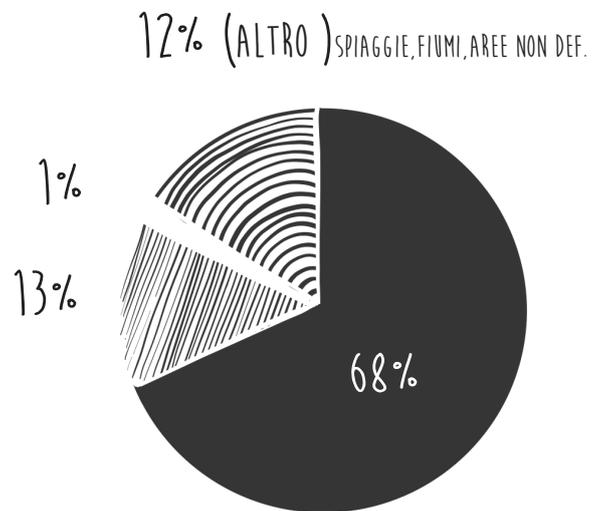




ANALISI DEL SITO

GIARDINI	AREA NATURALE	PARCO	68%
6693,8	2000000	2053744,8	
17872			
14328,2			
14850,8			
53744,8			
TOTALE 3% MQ	TOTALE 2000000 (97%)	TOTALE 2053744,8 (68%)	

EDIFICI	PERCORSI
188557,4	LARGHEZZA MEDIA
127974,3	5,40 MT
29030,6	
17225,3	LUNGHEZZA
44473,5	4500 MT
4123,9	
2014,6	
1411,2	
182,6	
74,66	
TOTALE 375068,16 MQ	TOTALE 24300
13%	1%



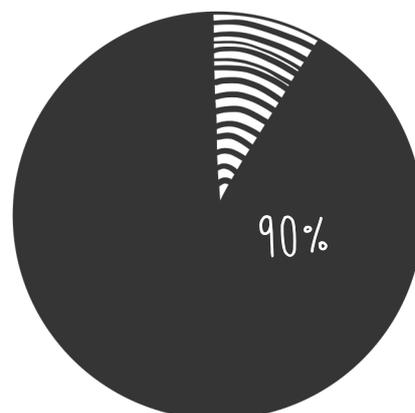
- PARCO
- EDIFICI
- ALTRO (SPIAGGIE, FIUMI ECC)
- PERCORSI

ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI NAOSHIMA	VALORE
HOTEL	30%	HOTEL	30%
RISTORAZIONE	15%	RISTORAZIONE	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	SALA POLIVALENTE	15%
AUDITORIUM	10%	AUDITORIUM	10%
NEGOZI	10%	NEGOZI	10%
BIBLIOTECA	5%	UFFICI	5%
SPA	5%	SPA	5%
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%	VALORE DI SERVIZIO MANCANTE 10%	VALORE 90%

 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX

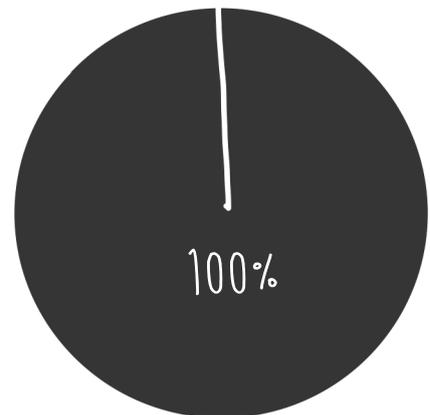
 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX



ANALISI SU UTENTI \ ATTIVITA'

UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	U \ NAOSHIMA	VALORE
CINEMA	10%	CINEMA	10%
MUSICA	10%	MUSICA	10%
CONFERENZE	10%	CONFERENZE	10%
CORSI	10%	CORSI	10%
FOTOGRAFIA	10%	FOTOGRAFIA	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	ATTIVITA' BAMBINI	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%	ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%
ATTIVITA' DISABILI	10%	ATTIVITA' DISABILI	10%
ATTIVITA' SPECIALI	10%	ATTIVITA' SPECIALI	10%
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 100%

■ SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX



PREESISTENZA

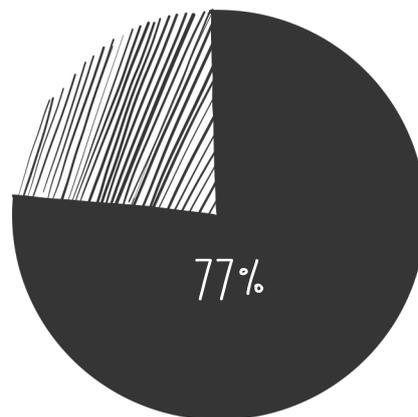
AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
2000000		77%	23%
2000000			
100%	0%		



MANCANTE



PREESISTENZA SUL TOTALE



BIBLIOGRAFIA

Benesse Art Site, Press kit, 2016. <http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>

SITOGRAFIA

<http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>

<http://benesse-artsite.jp/en/about/>

<https://arcspace.com/feature/naoshima-contemporary-art-museum>

<https://www.theguardian.com/travel/2011/jul/10/japan-travel-art-island-naoshima>

<http://www.tourismshikoku.org/brochures/pdf/kagawa10.pdf>

<http://archeyes.com/benesse-house-tadao-ando/>

FONTE ILLUSTRAZIONI

Benesse Art Site Naoshima.
<http://benesse-artsite.jp/en/>

<http://www.hisitaly.com/blog/benesse-house/>

Press kit, 2016. (<http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>)

CHÂTEAU LA-COSTE

"Crouching spider", Louise Bourgeois, 2003, Richard Haughton.



Château La Coste, è un centro polifunzionale caratterizzato dalla simbiosi armonica tra arte, architettura e produzione vinicola. Il sito, che si trova a pochi chilometri da Aix-en-Provence, a sud-est della Francia, si estende all'interno di un parco naturale di 200 ettari. Nel 2004, l'idea alla base della creazione del centro d'arte, fu quella di creare un polo in cui l'architettura e i prodotti della terra riuscissero a legarsi¹, sfruttando la cornice dei paesaggi che la Provenza offre. Château La Coste è costituito da 26 padiglioni, gran parte disegnati dalle stelle dell'architettura contemporanea: Tadao Ando, Frank Gehry, Jean Nouvel, Norman Foster, Richard Rogers² etc., il tutto collegato da

una serie di percorsi museali e scultorei immersi nel verde prevalente della zona. Ai fini dell'analisi di confronto si prendono in esempio tre padiglioni che possono offrire risposta rispetto ai parametri scelti in precedenza.

¹Chateau La Coste, in «Arcspace», Marzo 2014. <https://arcspace.com/travel/chateau-la-coste/>.

²Durand, J.M., *Renzo Piano au Château La Coste: un nouveau rêve d'architecte*, in «LesInrockuptibles», Maggio 2017.





ART CENTRE – TADAO ANDO

Tadao Ando ha contribuito in maniera incisiva sulla trasformazione del luogo attraverso l'Art Centre, struttura centrale del complesso, dell'ingresso e del Pavillon "Four" Cubes. La struttura dell'Art Centre è caratterizzata da una forma a "V" adagiata delicatamente su uno specchio d'acqua di 4000 m³. All'edificio costituito principalmente da cemento e vetro si accosta un colonnato che si estende fino a disperdersi concettualmente tra le vigne. Gli interni del centro d'arte sono modellati al punto da rendere la luce protagonista degli spazi e dialogare con le

percezioni dei visitatori in uno spazio neutrale e adatto all'esposizione. Non mancano i luoghi per lo svago e il ristoro, infatti L'Art Centre ospita anche una caffetteria, un ristorante e una libreria.

Area tot: 770mq + 4000mq (lago).

In alto: Centre d'Art, Tadao Ando.

³ Art Centre Chateau La Coste, in "Archilovers". <http://www.archilovers.com/projects/53906/art-centre-chateau-la-coste.html#info>.



Viste esterne del *Centre d'Art*, Architetto: Tadao Ando, © Andrew Pattman 2015.





CHAIS DE VINIFICATION - JEAN NOUVEL

Il processo di vinificazione e lo stoccaggio dei materiali è custodito all'interno di due grandi coperture in alluminio lucidato ad opera di Jean Nouvel. I padiglioni collegati da tunnel e camere di stoccaggio sotterranee rappresentano uno degli impianti di vinificazione più moderni in Francia⁴. Area tot: 1700mq.

⁴ R.Phillips, Chateau La Coste, France. Winery as installation, in «Nuvo Magazine». (2016, Agosto 5).

Dettaglio dei silos per la produzione vinicola.



Viste del *Padiglione di Fotografia*, Architetto: Renzo piano, ©
Stephan Aboudaram, Siamo Contents.

PAVILLON DE LA PHOTOGRAPHIE - RENZO PIANO

Il padiglione di Renzo Piano è il più recente ed è stato collocato nel cuore del parco. La struttura non si limita ad essere uno spazio espositivo per la fotografia, ma è in grado di ospitare concerti e manifestazioni artistiche di diverso tipo⁵. L'edificio si colloca all'interno di uno scavo profondo 6m, e si estende per 285 mq di cui 160mq dedicati agli spazi espositivi⁶.

⁵ Durand, J.M., *Renzo Piano au Château La Coste: un nouveau rêve d'architecte*, op. cit.

La copertura si ispira alle forme dei soffitti delle antiche macchine fotografiche e si separa da una teca di vetro che divide lo spazio interno da quello esterno. Area tot: 285mq di cui 160mq (spazio espositivo).

⁶ Milan, L., *Architettura del vino: Renzo Piano BW per Château la Coste*, in «Architetto.info». Settembre 2017. <http://www.architetto.info/news/progettazione/architettura-del-vino-renzo-piano-bw-per-chateau-la-coste/>.





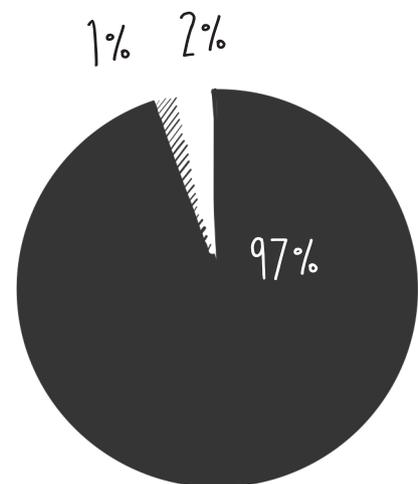


	GIARDINI
	NATURALE
	EDIFICI

ANALISI DEL SITO

GIARDINI	AREA NATURALE	PARCO	97%
787333,3	30037		
	40000		
	26629,4		
	2902,1		
	3252,6		
TOTALE 787333,3 (88%)	TOTALE 102821,1 (12%) MQ		

EDIFICI	PERCORSI
4000	LARGHEZZA MEDIA
11255,1	3,50 MT
908,7	
885,3	LUNGHEZZA
854,4	4800 MT
782,5	
666,8	
650	
594,2	
572	
517,3	
465	
275	
132	
114	
149	
54	
TOTALE 12833,6	TOTALE 16800
1%	2%

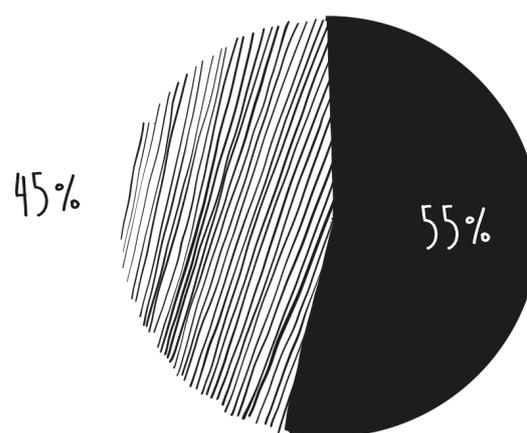


ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI CHATEAU L.C	VALORE
HOTEL	30%	RISTORAZIONE	15%
RISTORAZIONE	15%	SALA POLIFUNZIONALE	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	NEGOZI	10%
AUDITORIUM	10%	UFFICI	5%
NEGOZI	10%		
BIBLIOTECA	5%		
SPA	5%		
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%	VALORE DI SERVIZIO MANCANTE 55%	VALORE 45%

 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX

 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX



ANALISI SU UTENTI \ ATTIVITA'

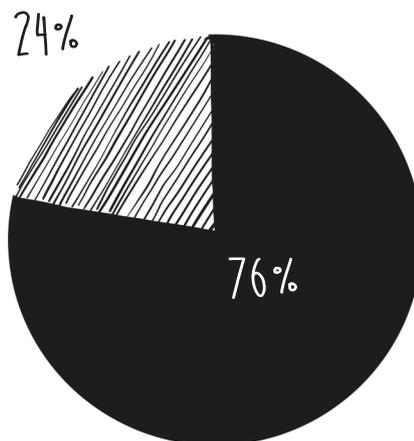
UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	UNA CHATEAU L.C	VALORE
CINEMA	10%	CINEMA	10%
MUSICA	10%	MUSICA	10%
CONFERENZE	10%	CONFERENZE	10%
CORSI	10%	CORSI	10%
FOTOGRAFIA	10%	FOTOGRAFIA	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	ATTIVITA' BAMBINI	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%	ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%
ATTIVITA' DISABILI	10%	ATTIVITA' DISABILI	10%
ATTIVITA' SPECIALI	10%	ATTIVITA' SPECIALI	10%
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 100%

■ UTENTI \ ATT.



PREESISTENZA

AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
145237,3	35536,3	58%	42%
145237,3	35536,3		
76%	24%		



BIBLIOGRAFIA

Art Centre Chateau La Coste, in “Archilovers”. <http://www.archilovers.com/projects/53906/art-centre-chateau-la-coste.html#info>.

Chateau La Coste, in “Arcspace”, Marzo 2014. <https://arcspace.com/travel/chateau-la-coste/>.

Durand, J.M., *Renzo Piano au Château La Coste: un nouveau rêve d'architecte*, in «LesInrockuptibles», Maggio 2017.

Milan, L., *Architettura del vino: Renzo Piano BW per Château la Coste*, in “Architetto.info”. Settembre 2017. <http://www.architetto.info/news/progettazione/architettura-del-vino-renzo-piano-bw-per-chateau-la-coste/>.

Phillips, R., Chateau La Coste, France. Winery as installation, in “Nuvo Magazine”. Agosto 2016.

SITOGRAFIA

<https://chateau-la-coste.com/walk/>

<https://www.randomania.fr/chateau-la-coste-parcours-dart-et-architecture/>

<http://nuvomagazine.com/magazine/summer-2016/chateau-la-coste-france>

<https://www.dezeen.com/2017/05/19/renzo-piano-building-workshop-chateau-la-coste-sunken-art-gallery-sails-vineyard-winery-aix-en-provence-france/>

<http://www.archilovers.com/projects/53906/art-centre-chateau-la-coste.html#info>

<https://www.lesinrocks.com/2017/05/21/arts/renzo-piano-au-chateau-la-coste-un-nouveau-reve-darchitecte-11946282/>

<https://arcspace.com/travel/chateau-la-coste/>

<http://www.architetto.info/news/progettazione/architettura-del-vino-renzo-piano-bw-per-chateau-la-coste/>

FONTE ILLUSTRAZIONI

<https://www.museum.com/museum/chateau-la-coste/>

“Dronimage” 2016

Louise Bourgeois, Crouching Spider 2003 © Château la Coste, Sean Scully, la Fondazione Easton. ADAGP Paris 2016.

Perry Tak.

<https://www.flickr.com/photos/meteorry/15014290290>

Stephan Aboudaram, Siamo Contents.

<https://divisare.com/projects/345166-renzo-piano-building-workshop-stephane-aboudaram-we-are-contents-photography-pavilion>

MIEC+MMAP SANTO TIRSO



Il comune di Santo Tirso, nel distretto portoghese della città Porto, ospita dal 1990 il MIEC (Museo Internazionale di Scultura Contemporanea) e il MMAP, Museo Civico Abade di Pedrosa, ad opera degli architetti portoghesi Eduardo Souto de Moura e Alvaro Siza Vieira. Sulle proporzioni del monastero di S.Bento, complesso che ospiterà il MMAP dopo il suo restauro, sono stati individuati i parametri formali con cui l'adiacente MIEC è stato edificato. L'idea di riunire sotto un unico progetto il MIEC e il MMAP, nasce sia dall'esigenza di preservare le caratteristiche storiche e architettoniche del complesso monastico preesistente sia per valorizzarlo. Questi obiettivi sono stati soddisfatti tramite l'ag-

giunta del museo, la cui costruzione ha inoltre garantito la messa in sicurezza del sito. Entrambi gli interventi spiccano per il loro approccio di continuità formale tra preesistenza storica e architettura, utilizzando il museo come forma di contatto promotrice di trasformazione del luogo. Il rispetto dei parametri di continuità si concretizza in primo luogo diminuendo le altezze dei nuovi blocchi ed enfatizzando così la presenza del monastero, la cui copertura e il cornicione sono visibili dalla strada. Rispetto al livello della strada e a quello della Misericordia di Santo Tirso, i due edifici si trovano su un livello più basso, creando conseguentemente un sistema di connessione composto da rampe e dislivelli.

¹ GA Document, #141: Herzog & De Meuron, Gehry, Siza, Aires Mateus Etc, Ada Edita Global Architecture.

²Cfr. *Museo Abade Pedrosa*, in «Domus», (2016, Giugno 6). (https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/06/06/siza_souto_de_moura_abade_pedrosa_museum_renovation.html).

ILMIEC

L'edificio che ospita il MIEC è composto da un volume attaccato trasversalmente al monastero. L'architettura del MIEC si accosta come un "braccio" al corpo architettonico del monastero consentendo un'armonia percettiva tra le parti. Questa disposizione genera un passaggio che si apre sul cortile interno accostando contemporaneamente l'edificio storico alla nuova architettura. Il Museo Internazionale di Scultura Contemporanea è inoltre un museo a cielo aperto. Infatti sei poli espositivi tra cui: il parco di Geão, il parco urbano della Rabada etc., gemellati con la fondazione del museo, forniscono gli spazi necessari all'esposizioni³.

Sebbene non presenti un elevato numero di aperture, il Museo Internazionale di Scultura Contemporanea, combinando luce naturale a quella artificiale, è riuscita a disporre un'ambiente adatto ai fini dell'esposizione. Gli interni sono realizzati con un gusto prevalentemente "scultoreo" deducibile dalla scelta dei materiali e dalla forma della scalinata che si affaccia sull'atrio principale. Il museo si sviluppa su due piani. Il piano terreno, oltre alle sale espositive, presenta diversi servizi tra cui: una sala polivalente, uffici e un'aula studio; il livello superiore ospita un bar e ampi spazi espositivi⁴.

³ "Un museo a cielo abierto" in "La voz de Galicia", Ottobre 2016.

⁴ *GA Document*, #141: Herzog & De Meuron, Gehry, Siza, Aires Mateus Etc, cit.

A destra: Vista dell'ingresso e del cortile del MIEC.







IL MMAP

Il Museo Civico Abade di Pedrosa prende vita all'interno del Monastero di São Bento, complesso cinquecentesco classificato nel 1977 come Monumento Nazionale. L'edificio ha una pianta rettangolare che si sviluppa in lunghezza. L'interno si estende su due piani presentando lunghi corridoi con gli ingressi delle camere in cui storicamente alloggiavano i monaci dell'ordine. Le facciate e gli alzati del monastero, composti in granito, sono intonacati e dipinti di bianco . Gli interventi di restauro che hanno coinvolto nella sua interezza l'edificio, hanno permesso l'utilizzo dei suoi ambienti e il cambio delle destinazioni d'uso. Gli spazi al suo inter

no sono organizzati in 4 aree principali:

- Una reception condivisa per entrambi i musei
- Corridoi e gallerie di distribuzione tra i musei
- Un auditorium per 56 spettatori
- Spazi espositivi collocati in 7 stanze caratterizzate da una circolazione alternata.

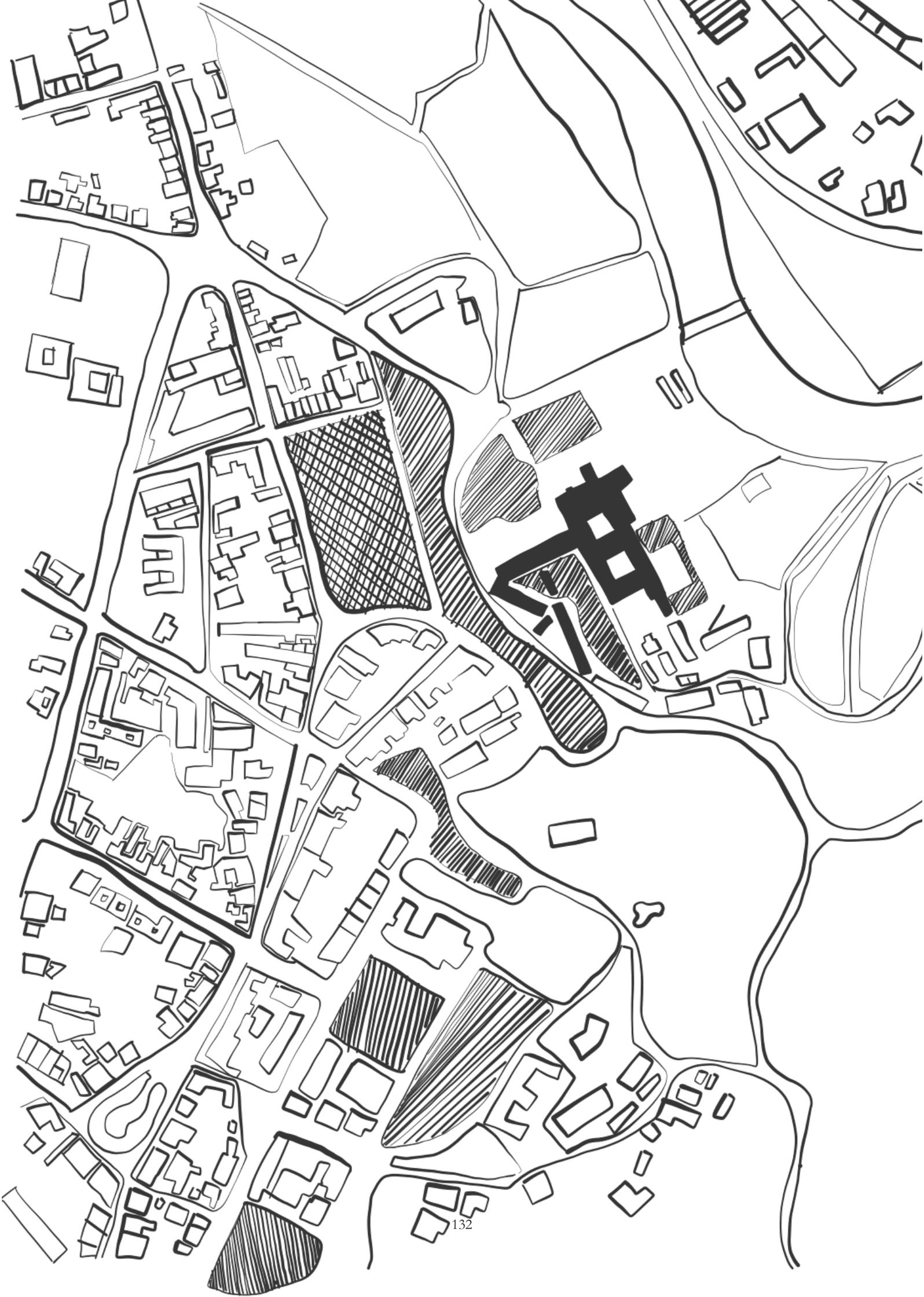
⁵ Ibidem.

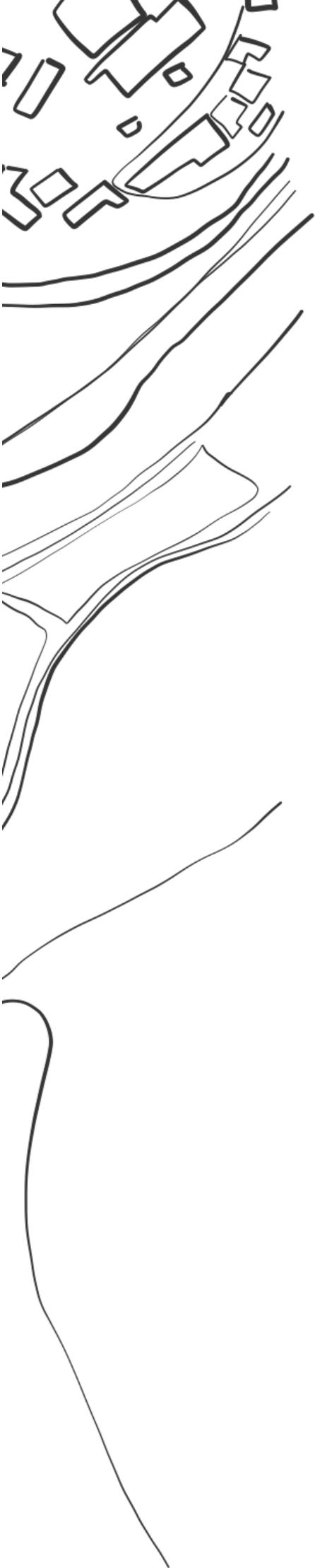
⁶ Ibidem.











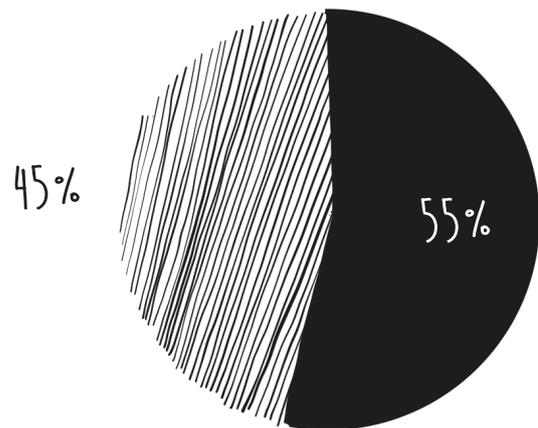
	GIARDINI
	NATURALE
	EDIFICI

ANALISI DEI SERVIZI

TUTTI I SERVIZI	VALORE	SERVIZI MIECMMAP	VALORE
HOTEL	30%	RISTORAZ.	15%
RISTORAZIONE	15%	SALA POL.	15%
SALA POLIFUNZIONALE	15%	AUDITORIUM	10%
AUDITORIUM	10%	NEGOZI	10%
NEGOZI	10%	UFFICI	5%
BIBLIOTECA	5%		
SPA	5%		
UFFICI	5%		
AREA SPORTIVA	5%		
LISTA SERVIZI POSSIBILI	VALORE MAX 100%	VALORE DI SERVIZIO MANCANTE 45%	VALORE 55%

 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX

 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX

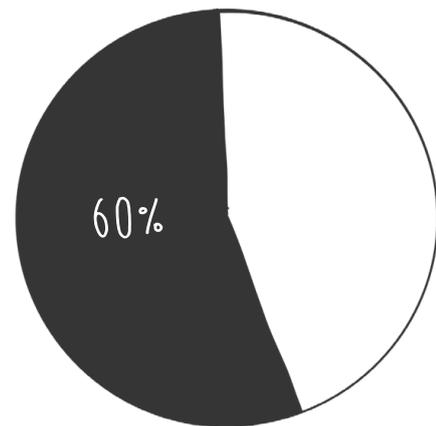


ANALISI SU UTENTI \ ATTIVITA'

UTENTI \ ATTIVITA'	VALORE	UNA MIEC \ MMAP	VALORE
CINEMA	10%	MUSICA	10%
MUSICA	10%	CONFERENZE	10%
CONFERENZE	10%	CORSI	10%
CORSI	10%	ATTIVITA' FAMIGLIE	10%
FOTOGRAFIA	10%	E.SPECIALI	10%
ATTIVITA' BAMBINI	10%	FOTOGRAFIA	10%
ATTIVITA' FAMIGLIE	10%		
ATTIVITA' ISTITUZIONI	10%		
ATTIVITA' DISABILI	10%		
ATTIVITA' SPECIALI	10%		
LISTA ATTIVITA' POSSIBILI	VALORE MAX 100%	LISTA ATTIVITA'	VALORE 60%

UTENTI \ ATTIVITA' MANCANTI SUL VALORE MAX

UTENTI \ ATTIVITA' PRESENTI SUL VALORE MAX

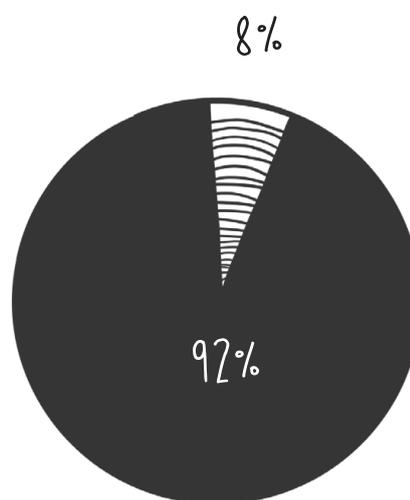


PREESISTENZA

AREA NATURALE	EDIFICI STORICI	PREESISTENZA SUL TOT	RESTANTE
	5541,7	8%	92%
	5541,7		
	8%		

 SERVIZI MANCANTI SUL VALORE MAX

 SERVIZI PRESENTI SUL VALORE MAX



BIBLIOGRAFIA

GA Document, #141: Herzog & De Meuron, Gehry, Siza, Aires Mateus Etc, Ada Edita Global Architecture.

Museo Abade Pedrosa, in «Domus», Giugno 2016.

https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/06/06/siza_souto_de_moura_abade_pedrosa_museum_renovation.html).

“*Un museo a cielo abierto*” in “La voz de Galicia”, Ottobre 2016.

<http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/>.

SITOGRAFIA

https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/06/06/siza_souto_de_moura_abade_pedrosa_museum_renovation.html

<http://miec.cm-stirso.pt/en/>

https://www.archdaily.com/788789/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura#_=_

<http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/>

<https://www.dezeen.com/2016/06/03/alvaro-siza-eduardo-souto-de-moura-municipal-museum-abade-pedrosa-former-monastery-sao-bento-santo-tirso-portugal/>

<https://www.area-arch.it/abade-pedrosa-museum/>

<http://www.platform-ad.com/municipal-museum-abade-pedrosa-mmap-and-international-contemporary-sculpture-museum-miec/>

FONTE ILLUSTRAZIONI

Fonte Archdaily, foto Joao Morgado

<http://miec.cm-stirso.pt/miec-mmap-alvaro-siza-eduardo-souto-moura/>

Joao Morgado

<https://www.archdaily.com/788789/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura#> =

2.1 Conclusioni dell'analisi sui casi studio

istruzioni



PARAMETRO IN ANALISI

Il valore attribuito in scala da 1 a 10, è dato in base alla proporzione secondo il quale il valore massimo ricavato rappresenta il 100% e tutti i valori restanti si ricavano per proporzione: es.

3	9	7	6	1	4	9
1	7	6	8	0	9	1
%	%	%	%	0	%	%
				%		

VALORE ATTRIBUITO SCALA 1-10

VALORE RICAVATO (% O NUMERO)

PARCO

Serralves: 91% del "SITO"

Ruhr: 49%

Tippet Rise: 100%

Naoshima: 68%

MIEC: 76%

Chateau I.C: 97%

In questo caso il valore di Tippet Rise è il valore massimo, quindi, prendendo in esame " Ruhr":

$$x(\text{percentuale T}) : (y \text{ valore max}) = x(\text{percentuale R}) : y(\text{valore})$$

es.

$$91:100 = 49: y$$

$$y = 5,3 (\text{valore})$$

La scala di valori quindi corrisponderà a :

Serralves: 91% \ 9

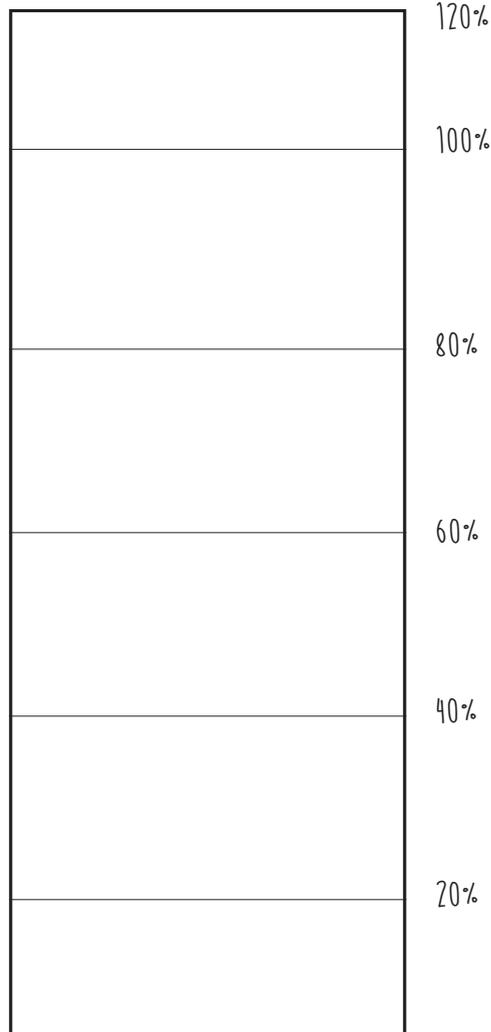
Ruhr: 49% \ 5

Tippet Rise: 100% \ 10

Naoshima: 68% \ 7

MIEC: 76% \ 8

Chateau I.C: 97% \ 10 aross.



Vengono integrati nello studio anche le misurazioni relative al progetto (OTRANTO), tra queste:

SITO

PERCORSI

PARCO

i restanti invece, saranno ricavati tramite esclusione e valori medi.

O C M N T R S
 T H I A I U E
 R A E O P H R
 A T C S P R R
 N E \ H E A
 T A M I T L
 O U M M V
 L A A R E
 C P 142 S

SITI IN ANALISI

VALORI
SITO

SITO

PARCO

[0-2]
LOCALE

5 8 1 9,8 10 4 2

3 10 8 7 10 5 9

[2-5]
REGIONALE

5 9 6 3 4 3 1
0 1 5 0 6 9 9
6 9 3 0 0 4 0

3 9 7 6 1 4 9
1 7 6 8 0 9 1
% % % % 0 % %

[5-7]
NAZIONALE

4 7 0 0 0 3 0
4 8 5 0 0 8 3
5 8 0 0 2 9

%

[7-10]
INTERNAZIONALE

. . 0 0
0

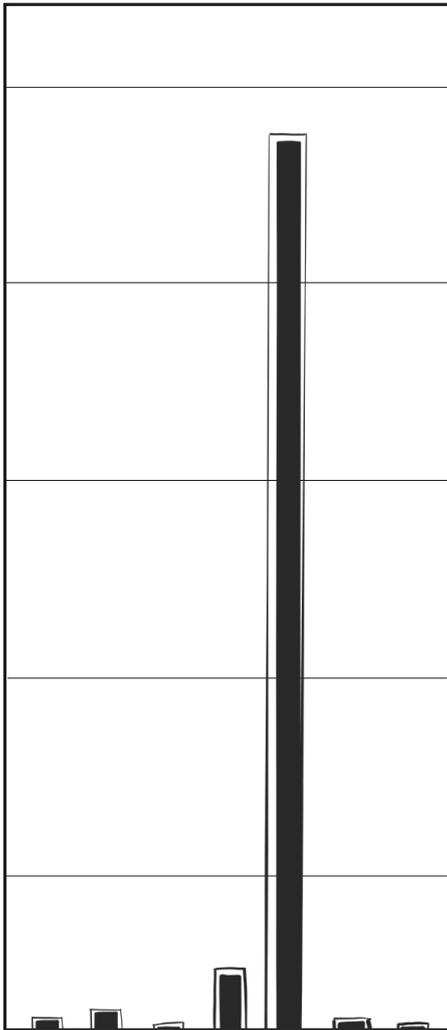
50000000

40000000

30000000

20000000

10000000



O C M N T R S
T H I A I U E
R A E O P H R
A T C S P R R
N E \ H E A
T A M I T L
O U M M V
L. A A R. E
C. P S

120%

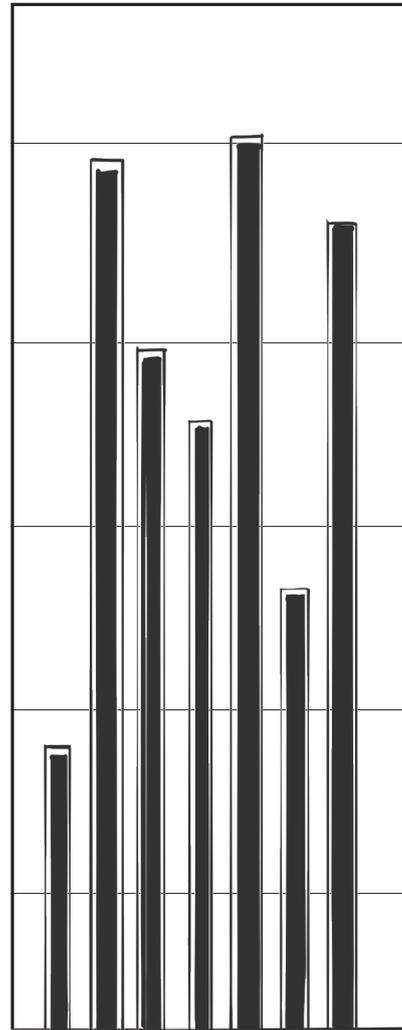
100%

80%

60%

40%

20%

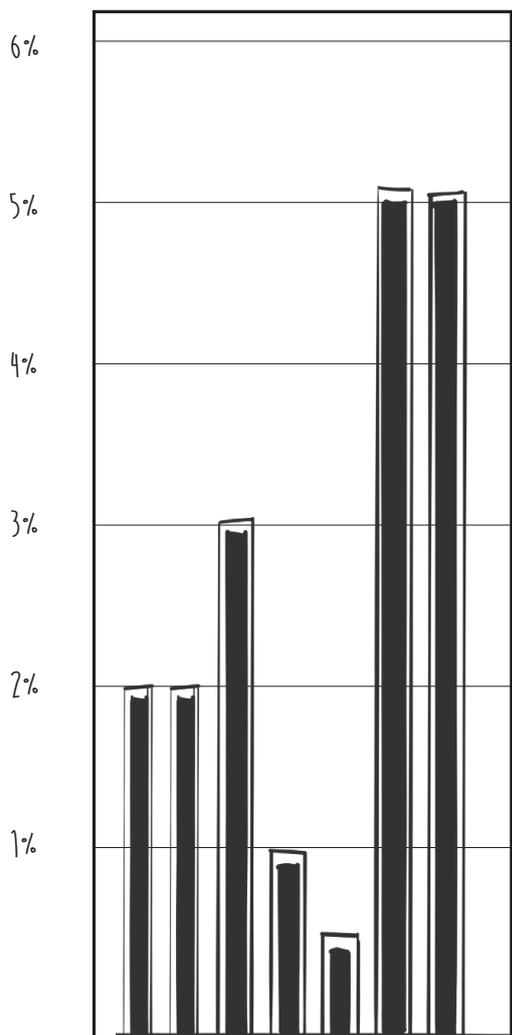


O C M N T R S
T H I A I U E
R A E O P H R
A T C S P R R
N E \ H E A
T A M I T L
O U M M V
L. A A R. E
C. P S

PERCORSI

4 4 5 2 2 10 10

2 2 3 1 1 5 5
% % % % % % %

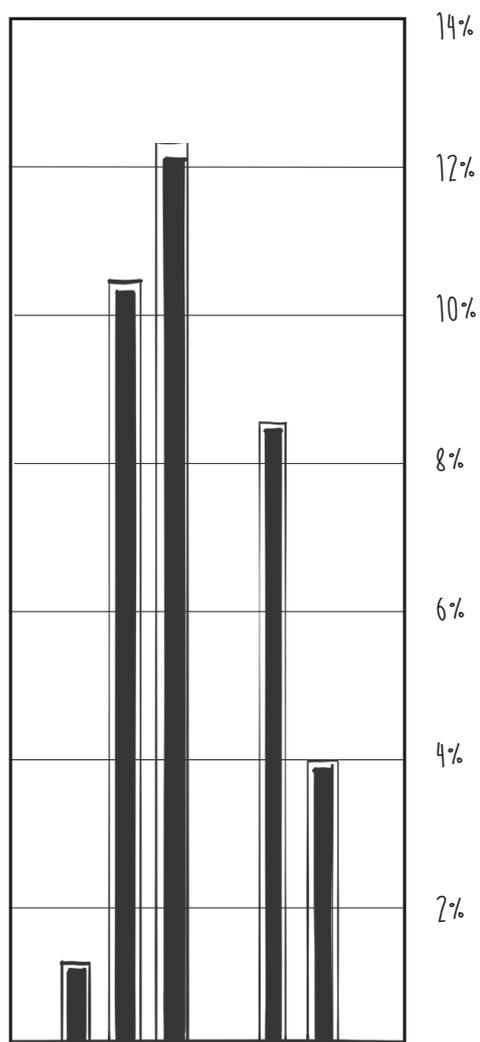


O T R A N T O
C H A E I A O P H R
M I A E O P H R
N E \ H E
T A M I T
O U M M V
L A A R. E
C. P S

EDIFICI

3 10 8 10 5 9

1 1 1 0 9 4
% 1 3 % % %
% %

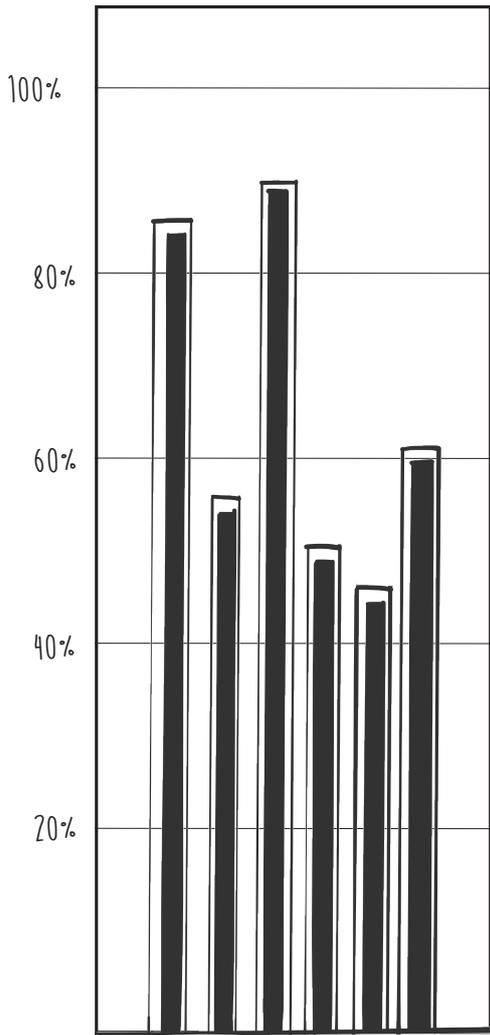


C H A T E A U M V
M I A E O P H R
N E \ H E
T C S P R R
O U M M V
L A A R. E
C. P S

SERVIZI

8,5 5,5 9 5 4,5 6

8	5	9	5	4	6
5	5	0	0	5	0
%	%	%	%	%	%

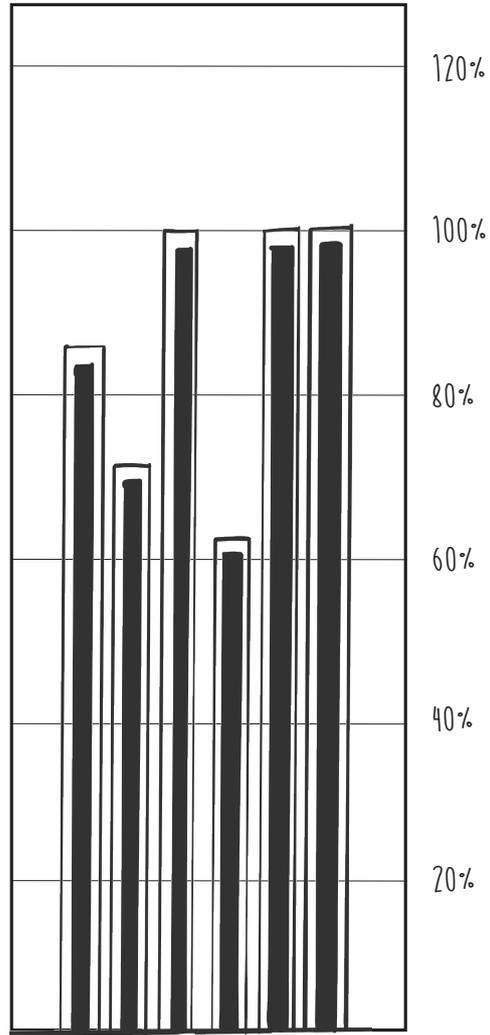


C H A T E
M I A I U
N E O P H R
T C S P R R
E \ H E A
A M I T L
U M M V
L. A A R. E
C. P S

UTENTINA.

8,5 7 10 6 10 10

8	7	1	6	1	1
5	0	0	0	0	0
%	%	0	%	0	0
		%		%	%



C H A T R S
M I A I U E
N E O P H R
T C S P R R
E \ H E A
A M I T L
U M M V
L. A A R. E
C. P S

SITO

8 1 9,8 10 4 2

PARCO

10 8 7 10 5 9

PERCORSI

4 5 2 2 10 10

EDIFICI

3 10 8 10 5 9

SERVIZI

8,5 5,5 9 5 4,5 6

UTENTINA.

8,5 7 10 6 10 10

C H A T E A U L. C.146
M I E C \ M M A P
N A O S H I M A
T I P P E T R.
R U H R
S E R R A L V E S

5

VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS)

3

VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS)

4

VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS)

1,5

VALORE MEDIO OTTENUTO : VALORI CONSIDERATI: SERRALVES ESCLUSIONI- : RUHR
TIPPET MIEC
CHATEAU L.C NAOSHIMA

6,5

VALORE MEDIO OTTENUTO - VALORI CONSIDERATI : TUTTI

8,3

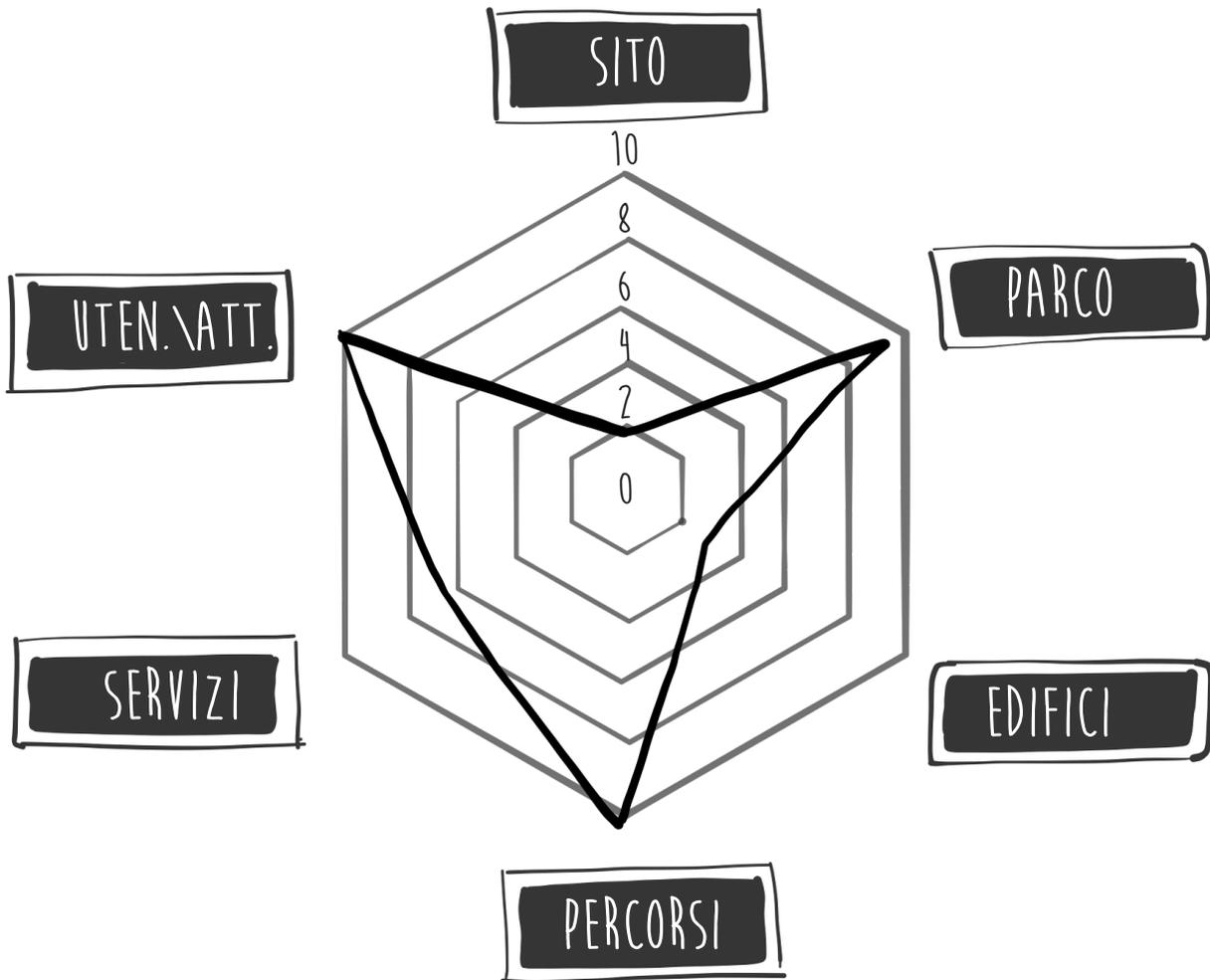
VALORE MEDIO OTTENUTO - VALORI CONSIDERATI : TUTTI

0
T
R
A
N
T
0

SERRALVES

SERRALVES [0-10]	
SITO	2
PARCO	9
EDIFICI	3
PERCORSI	10
SERVIZI	6
UTENTI\ATTIVITA'	10

Il sito nel quale è collocato il museo di Serralves è uno dei più piccoli tra quelli presi in esame, come si evince dal grafico radar che ne descrive i risultati post-analisi. Una delle particolarità evidenti emersa dall'analisi delle mappe del sito di Serralves, è l'area strettamente delimitata e circoscritta all'interno del tessuto urbano della città di Porto. Infatti il complesso composto dal museo, dal parco e dalla Serralves House, è delimitato da un muro che si interrompe solo in prossimità degli ingressi dislocati lungo il perimetro. Questo espediente, che si configura più come una necessità, permette di tenere sotto controllo tutta l'area, a discapito però di porne una barriera all'estensione delle aree esterne. Come si evince dal grafico, il complesso da particolare importanza all'area esterna del parco, che comprende giardini storici e aree boschive prive di particolari interventi di origine antropica. A servizio delle zone esterne il sistema dei percorsi è ben strutturato. Questi assumono una significativa importanza grazie all'esposizioni scultoree che il museo mette a disposizione creando una continuità (interno-esterno) tra il museo e l'ambiente in cui è immerso. I percorsi di questo sito infatti riducono la pressione generata dal flusso dei visitatori all'interno del museo e della villa e ne risultano un collegamento dialettico tra architettura contemporanea e storia. Ed è proprio la forte presenza storica della quinta di Serralves a non garantire abbastanza spazio per l'introduzione al suo interno di nuovi edifici, museo a parte. Tuttavia i metri quadri degli edifici si concentrano nel museo e nella villa, e sono composti da spazi che mirano ad un'architettura dell'essenziale e di qualità. All'interno di essi i servizi presenti supportano le numerose attività proposte che si svolgono per ovviare alla mancanza di spazio all'esterno del museo.

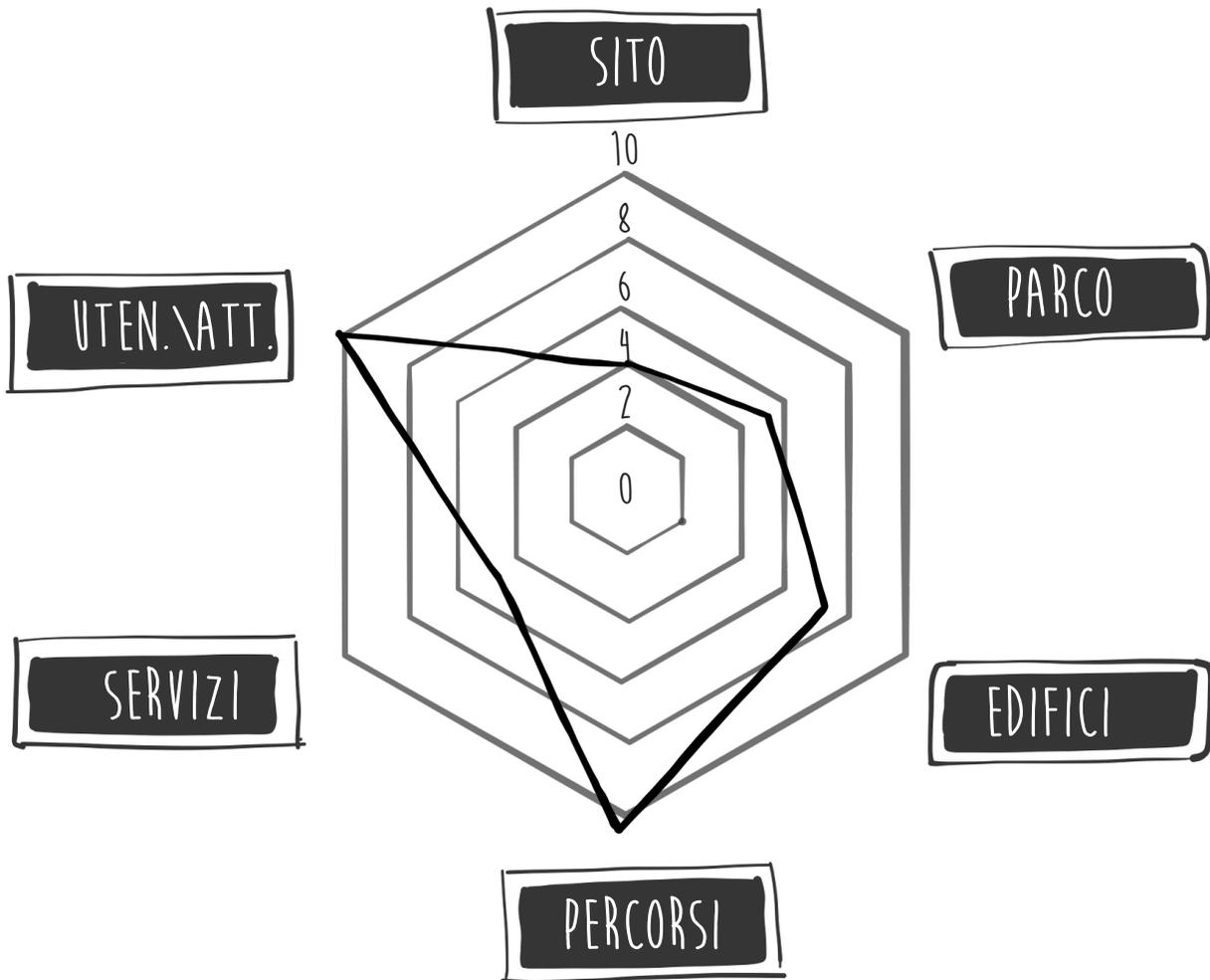


RUHR MUSEUM

RUHR MUSEUM [0-10]	
SITO	4
PARCO	5
EDIFICI	6,9
PERCORSI	10
SERVIZI	4,5
UTENTI\ATTIVITA'	10

Il museo della Ruhr si inserisce nel contesto della Zollverein e del recupero di aree industriali dismesse. E' situato a pochi chilometri dal centro di Essen in un'area fortemente urbanizzata e marcata dalla presenza di strutture industriali adibite allo stoccaggio e lavorazione del carbone.

L'area non presenta delimitazioni nette e barriere che ne delimitano il perimetro, tuttavia il linguaggio architettonico peculiare degli edifici ne marca la zona. L'intervento museale non riguarda tutta l'area industriale ma solamente una parte. Complessivamente in un'area ridotta rispetto alla vastità del territorio. L'altezza degli edifici e delle torri ne fanno da polo attrattivo per il resto della città e rendono la circostanza architettonica perfetta al riuso. Il parco fa da sfondo all'ex-miniera occupando la metà di tutto il sito e diventando simbolicamente il polmone dell'organo museale. Infatti quest'ultimo è composto principalmente da aree caratterizzate da una fitta alberazione che ne nasconde un percorso scultoreo. I percorsi si concentrano all'interno del perimetro comprendente il museo. L'edificato del complesso museale si frammenta in diversi blocchi che forniranno in parte il sistema dei servizi separati dal corpo principale del museo riservato per la maggior parte dei suoi spazi all'esposizione. Essendo immerso in prossimità di un nucleo urbano, il numero di attività proposte garantisce una fascia d'utenza ampia e numerosa.

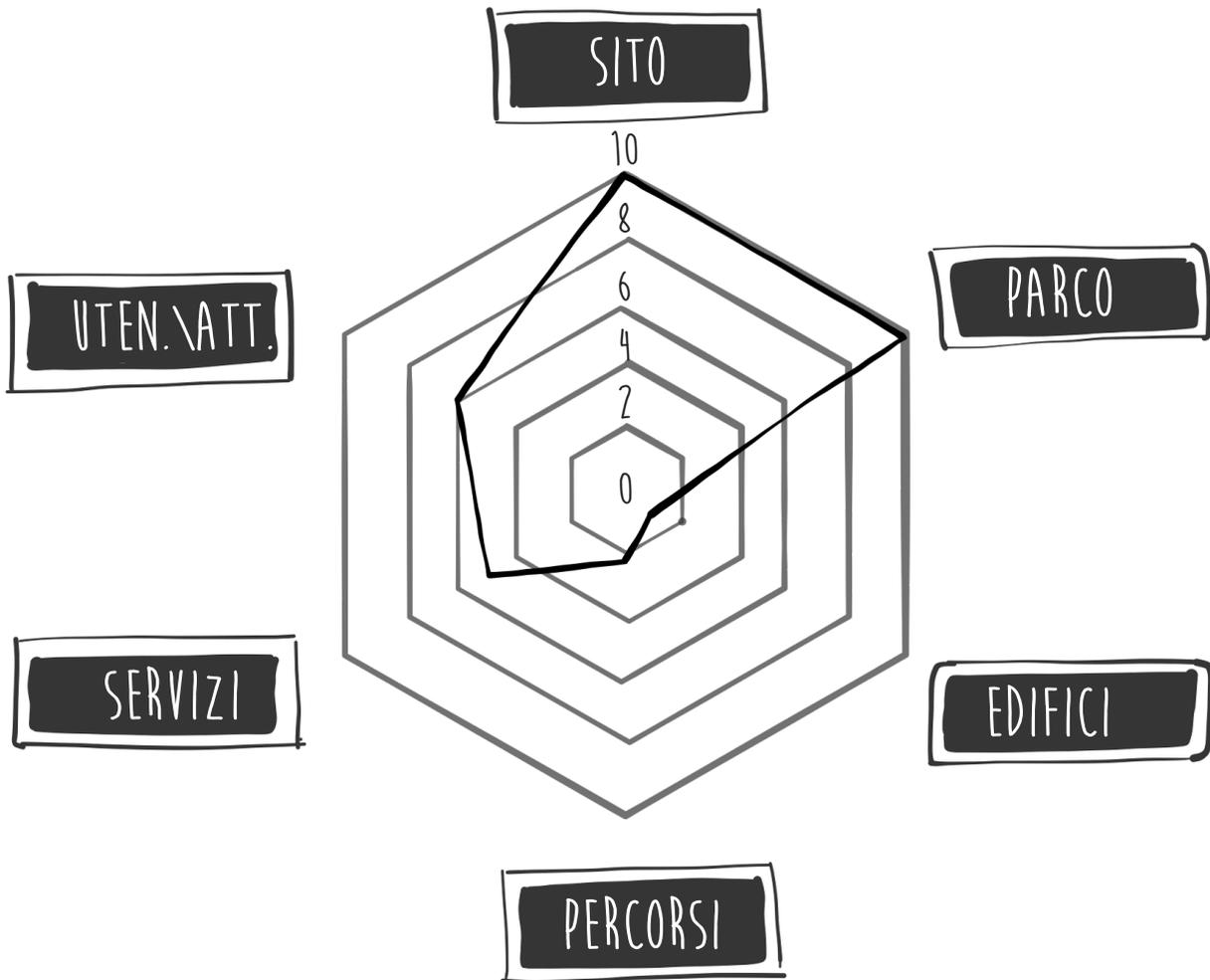


TIPPET RISE ART CENTRE

TIPPET RISE [0-10]	
SITO	10
PARCO	10
EDIFICI	1
PERCORSI	2
SERVIZI	5
UTENTI\ATTIVITA'	6

Il sito in cui si colloca il Tippet Rise Art Centre, supera in estensione tutti gli altri musei e complessi presi in esame. Immerso in un'immensa zona pre-collinare del Montana nella contea di Fishtail, il sito è caratterizzato dalla forte presenza delle aree naturali spalmate su un'area di 200 ettari.

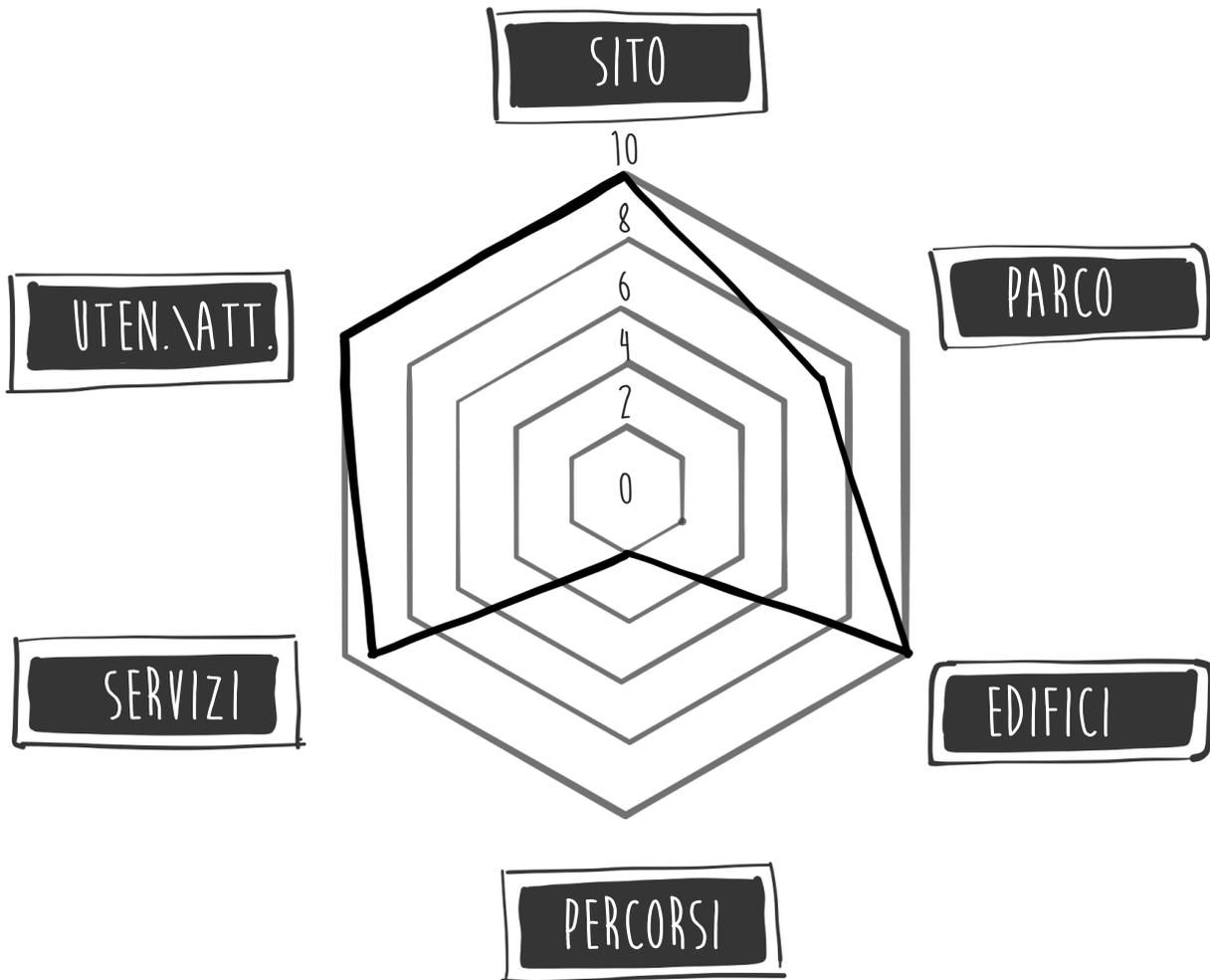
Contrariamente ai primi due casi studio, il museo si colloca in un'area lontana dai centri abitati e dalle zone densamente popolate, riuscendo ad attrarre tuttavia un pubblico numeroso che si reca in zona per l'opportunità e i servizi che offre il complesso. Nonostante il numero e la lunghezza dei percorsi, la dimensione del sito e la scala del paesaggio li rendono insufficienti al fine di servire tutta l'area. Gli edifici si concentrano all'inizio dei percorsi tematici riuscendo a fornire rispetto alle dimensioni ridotte e attraverso delle convenzioni con altri ranch locali, gran parte dei servizi utili ai visitatori. L'esclusività e la bellezza del posto viene valorizzata in maniera appropriata dalle attività proposte dai curatori del museo. L'esposizione riguarda unicamente musica e scultura che si legano culminando in opere di landart e performance sul territorio.



NAOSHIMA

NAOSHIMA [0-10]	
SITO	9,8
PARCO	7
EDIFICI	10
PERCORSI	2
SERVIZI	9
UTENTI\ATTIVITA'	10

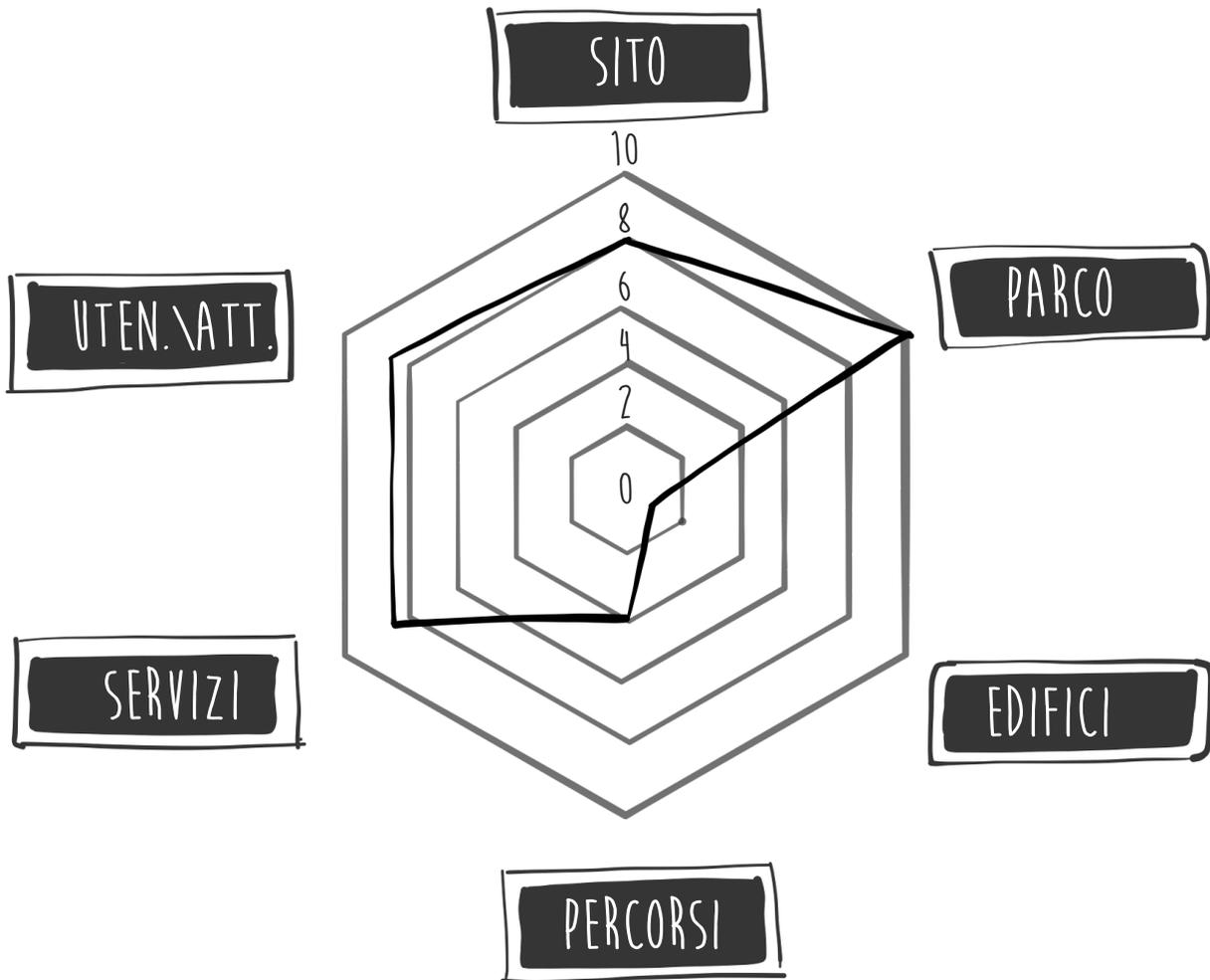
Benesse Art Site è il titolo che raggruppa il progetto museale che coinvolge tre isole dell'arcipelago giapponese. L'analisi in questione si concentra su una di esse: Naoshima. Il sito, dopo il Tippet Rise Art Centre, è il più grande e riunisce la storia antica del luogo con acqua, cielo, terra. A favorire questo incontro è la frammentaria disposizione degli edifici appartenenti al complesso museale. Infatti, il museo e i relativi servizi non si concentrano in un luogo solo ma si espandono dalle coste dell'isola all'entroterra fondendosi con l'edificato storico a discapito però di una chiara localizzazione delle strutture che risultano essere invece disomogenee e acentriche. Questa frammentarietà degli edifici a supporto del museo rende necessari una serie di collegamenti e percorsi in grado di servire la zona. I collegamenti sono presenti, ma rispetto al numero della superficie edificata vi è uno scompensamento. Benesse Art Site riserva una grande attenzione per l'architettura che deve dialogare necessariamente con il paesaggio. L'esposizione museale è presente sia all'interno che all'esterno degli edifici, ma rimane comunque interdetta nelle zone prossime ai musei. Non risulta un percorso di tipo artistico e scultoreo sul luogo. Utenti, Attività e Servizi si equilibrano perfettamente dando ai visitatori ciò di cui hanno bisogno, non concentrandosi solamente al museo e all'arte ma riservandone del tempo per il relax e per lo svago.



CHÂTEAU LA-COSTE

CHATEAU LA COSTE [0-10]	
SITO	8
PARCO	10
EDIFICI	1
PERCORSI	4
SERVIZI	8,5
UTENTI\ATTIVITA'	8,5

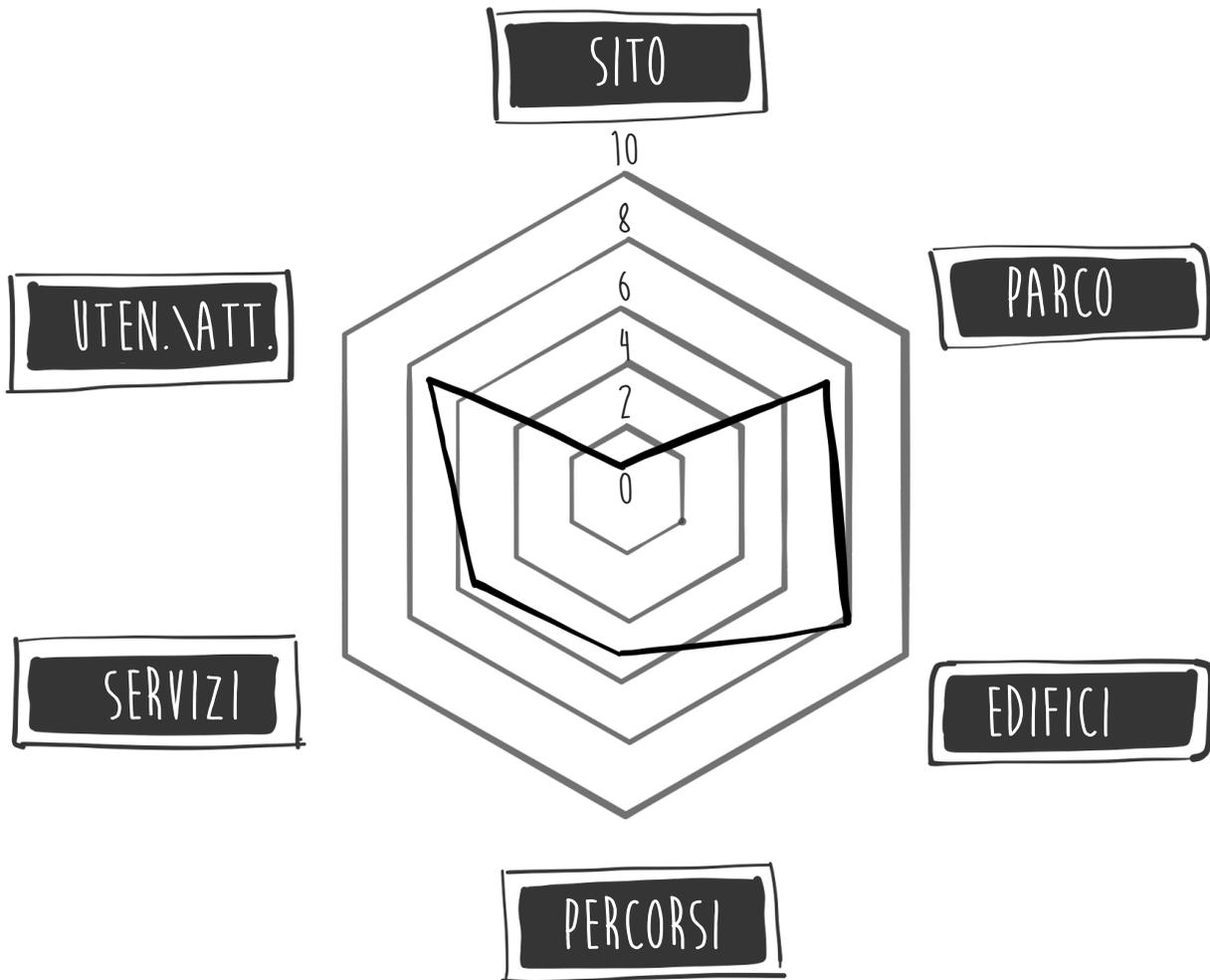
Il centro d'arte di Chateau la Coste si sviluppa in una vasta area dedicata principalmente alla produzione vinicola della Provenza francese. L'area di competenza è delimitata dalla presenza delle viti utili all'azienda e al museo. Infatti la produzione e vendita dei vini sottolinea ancora una volta l'importanza del territorio esaltandone i prodotti e mettendo in relazione i sapori del luogo accompagnati da arte e architettura di qualità. L'architettura del sito si concentra in padiglioni d'autore e mira alla qualità piuttosto che alla quantità di strutture. I percorsi coprono buona parte del sito e vantano la presenza di opere all'aperto assumendo così significato. Per quanto concerne le attività, gli utenti e i servizi, il sito offre una vasta gamma di servizi principali tra cui un hotel. La possibilità di pernottare sul luogo, come nel caso di Naoshima è sicuramente un ottimo espediente per attirare una buona fetta di turismo che vuole dedicare più tempo alle attività locali.



MIEC+MMAAP

MIEC\MAAP [0-10]	
SITO	1
PARCO	7
EDIFICI	8
PERCORSI	5
SERVIZI	5,5
UTENTI\ATTIVITA'	7

Il “Museo di Scultura Contemporanea” MIEC, si fonda sul contributo di Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura che hanno riqualificato un convento e un monastero proponendone un museo. Le dimensioni del sito rispetto agli altri casi studio sono irrisorie, ma questa analisi risulta essere un buon esempio di riqualificazione e ri-uso di edifici storici. Il MIEC e IL MAAP si trovano all’interno del tessuto urbano di Santo Tirso in Portogallo. Contrariamente al caso studio di Serralves il museo non ha un perimetro prestabilito ma frammenta la sua “zona verde” e opere all’aperto in diverse aree verdi della città. Tuttavia l’ex monastero e l’ex convento risultano avere una buona percentuale rispetto alla totalità del sito. Non vi è un percorso “prestabilito” all’esterno delle strutture in quanto vengono direttamente assorbiti dal tessuto e dal traffico della città. (E’ stato dunque ipotizzato un valore elitario per non alterare i risultati grafici). I servizi all’interno dei due edifici sono equilibrati rispetto allo spazio disponibile. E’ necessario infatti avere un buon equilibrio tra zona espositiva e area a servizio senza precluderne le funzioni in entrambe i casi.



LE CAVE DI BAUXITE (Otranto)

OTRANTO [0-10]	
SITO	5
PARCO	4
EDIFICI	1,5
PERCORSI	3
SERVIZI	6,5 (+2,5)
UTENTI\ATTIVITA'	8,5

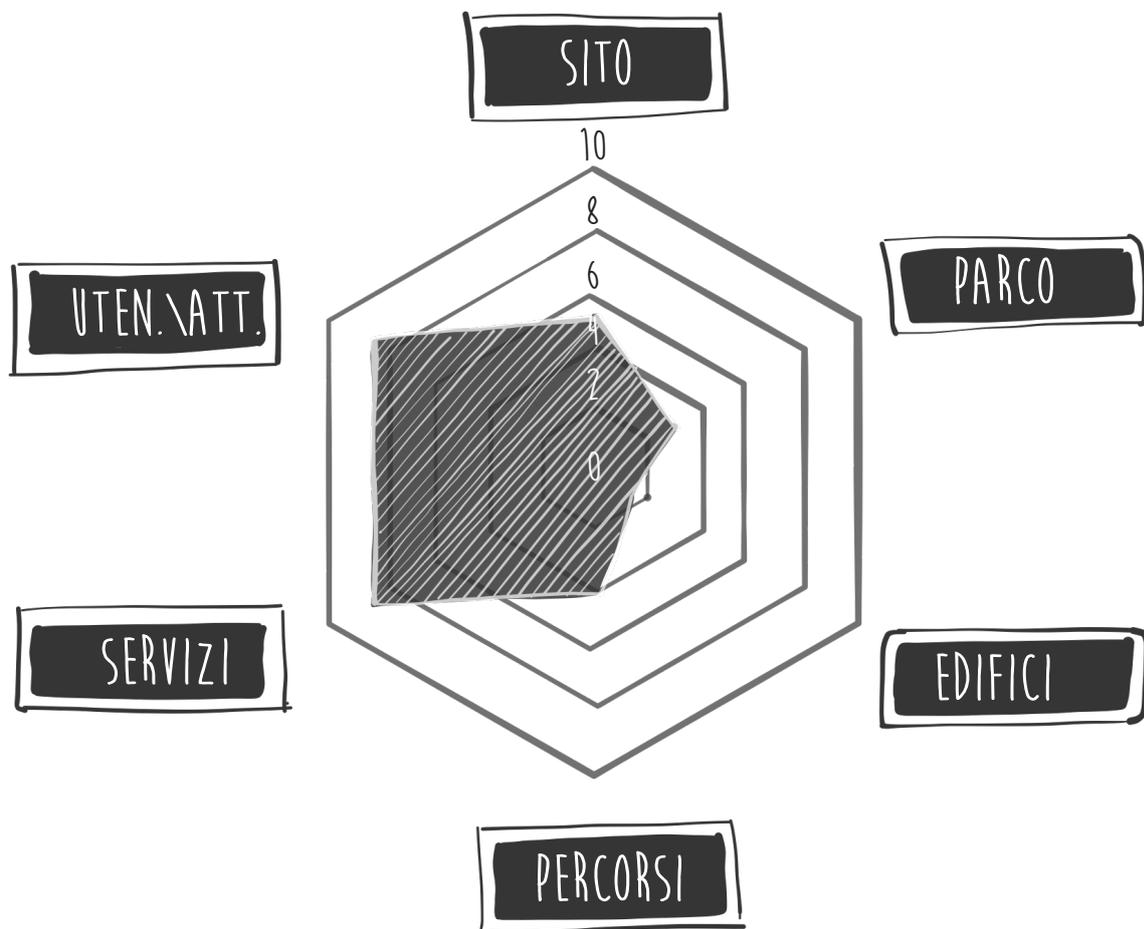
Per quanto riguarda il progetto di tesi alle cave di Bauxite di Otranto, la catalogazione e analisi dei casi studio ha portato all'individuazione di parametri esistenti e parametri ipotetici di progetto ricavati da valori medi ed esclusioni su criteri affini all'intervento. Ne consegue, come si evince dal grafico, una forma equilibrata che tende a valorizzare il territorio attraverso utenti e servizi, attraverso la messa in sicurezza dei percorsi esistenti e l'aggiunta di tre edifici, un totale di (5000mq) a destinazione e gestione privata su circa 500000mq di SLP.

I 5000mq attribuibili ad edificio si suddividono in:

2500mq destinati a MUSEO

1500mq destinati a RESIDENZA

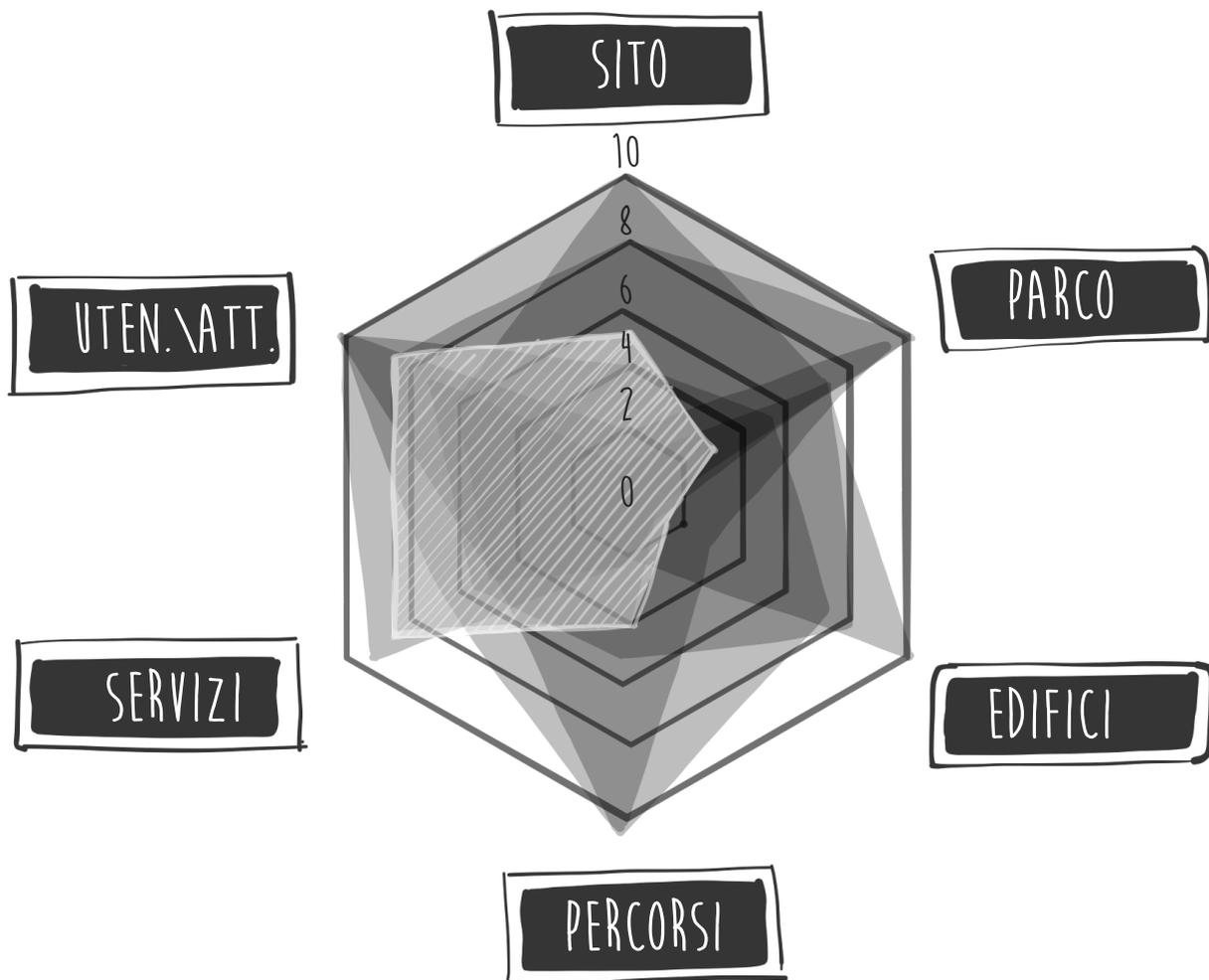
1000mq destinati a TERRAZZA POLIVALENTE



VALORE [0-10]

SITO	5	<p><u>VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS).</u> E' CONFRONTATO CON LE GRANDEZZE DEGLI ALTRI CASI STUDIO. LA SCELTA DEI CASI STUDIO E' PROPORZIONATA INFATTI A QUELLA DEL SITO DI PROGETTO.</p>
PARCO	4	<p><u>VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS).</u> L'AREA E' INSERITA IN UN CONTESTO NATURALE NEL QUALE E' PRESENTE VEGETAZIONE BOSCHIVA SOLO IN AREE PRECISE. MENTRE IL RESTO È VEGETAZIONE INCOLTA E INCONTROLLATA.</p> <p><u>40% DEL SITO. AREA PREESENTENTE.</u> L'INTERVENTO PROPONE COME OBIETTIVO LA CONSERVAZIONE E IL RIPOLAMENTO DELL'AREA BOSCHIVA (PARCO).</p>
PERCORSI	3	<p><u>VALORE MISURATO (CARTA TECNICA, GOOGLE MAPS).</u> I PERCORSI PRESI IN CONSIDERAZIONE NELL'ANALISI SONO QUELLI ESISTENTI.</p> <p><u>30% DEL SITO. AREA PREESENTENTE.</u> L'INTERVENTO PROPONE COME OBIETTIVO LA MESSA IN SICUREZZA DEI PERCORSI ATTUALI E LA DIVISIONE DEI FLUSSI TURISTICI NELLA ZONA CHE METTONO A RISCHIO IL TERRITORIO E L'INCOLUMITA' DEI VISITATORI.</p>
EDIFICI	1,5	<p><u>VALORE MEDIO OTTENUTO.</u> ESCLUDENDO I DATI CHE SI DISCOSTANO DALLA SCELTA PROGETTUALE PER LA CAVA DI UN INTERVENTO DI CONTINUITA' TERRITORIALE. <u>ESCLUSIONI: RUHR, MIEC, NAOSHIMA.</u></p> <p><u>1,5% SUL SITO DI PROGETTO E' ATTRIBUITO AGLI EDIFICI CORRISPONDENTE A 5000MQ</u> DA DIVIDERE TRA: MUSEO, RESIDENZA, E TERRAZZA POLIVALENTE.</p>
SERVIZI	8,5	<p><u>VALORE MEDIO OTTENUTO.</u> SI CONSIDERA LA MEDIA DEL VALORE DI TUTTI I CASI STUDIO, EQUILIBRATI SULLA POSSIBILITA' DEL PROGETTO DI OSPITARE LE STRUTTURE NECESSARIE PER I SERVIZI.</p> <p><u>65% SUL TOTALE DI SERVIZI POSSIBILI.</u> I SERVIZI IN QUESTIONE SONO: HOTEL, SALA POLIF., UFFICI, SPA, AUDITORIUM.</p> <p><u>+20% DI SERVIZI IN AGGIUNTA: RISTORAZIONE E BIBLIOTECA.</u></p>
UTENTI \ ATT.	8,5	<p><u>VALORE MEDIO OTTENUTO.</u> SI CONSIDERA LA MEDIA DEL VALORE DI TUTTI I CASI STUDIO, EQUILIBRATI SULLA POSSIBILITA' DELLE STRUTTURE DI OSPITARE TALI ATTIVITA'.</p> <p><u>85% SUL TOTALE DI ATTIVITA' POSSIBILI.</u> TRA QUESTE: MUSICA, CINEMA, FOTOGRAFIA, CORSI, ATTIVITA' PER FAMIGLIE, ATTIVITA' PER BAMBINI, ATTIVITA' PER DISABILI, CONFERENZE.</p>

GRAFICO DI RIEPILOGO E CONFRONTO



La sovrapposizione delle aree riportata dal grafico, inquadra la tendenza dei vari casi studio rispetto ai parametri scelti. Per quanto concerne il progetto, l'area del grafico risulta la più equilibrata rispetto a quella degli complessi museali presi in analisi. Questo consente di avere degli indici per il progetto che considerano la dimensione del sito, e quindi una divisione proporzionata delle metrature in grado di garantire funzionalità al progetto sulla base di casi esistenti.

3.0 Progetto come recupero di aree alterate

Riprendendo il tema della ricerca e attribuzione di significato al termine “territorio” non si possono escludere le teorie in merito di Norberg-Schulz che affermava:

*“la struttura del luogo si manifesta come totalità ambientali che comprendono gli aspetti del carattere e dello spazio”*¹, attribuendo al sostantivo “territorio” un’idea che teneva conto delle relazioni che intercorrono in esso come, materia, tempo e spazio.

La concezione di *Genius Loci*, concepibile come lo spirito del luogo, è il motore in grado di dare un senso all’esistenza del territorio e dei suoi abitanti, che nella realtà sensibile non concepiscono direttamente lo spazio, ma gli oggetti che vi interagiscono. Interrogandosi dunque per quanto riguarda la natura dello spazio, è inevitabile non tenere in considerazione dei suoi mutamenti e alterazioni. A tal proposito, Schulz si sofferma sui mutamenti generati dalla Seconda Guerra Mondiale che hanno cambiato irreversibilmente non solo la morfologia dei tessuti urbani e cittadini attraverso la distruzione, ma hanno anche posto le basi

¹ Schulz, N., *Genius Loci*, Electa, Milano 1992, p. 189.



Luigi Ghirri. (1943-1992) Sassuolo 1982

La fotografia di Luigi Ghirri, studiata in relazione alle inquadrature delle sue immagini che limitano e racchiudono lo spazio, ne concedono al contempo una visione del reale non rappresentato. Queste immagini innescano quindi una dialettica tra tempo, spazio e natura.

per una trasformazione radicale all'interno dei nuclei urbani in grado di abbattere le mura e successivamente espandersi.

Il paesaggio *“ha smarrito il suo significato di estensione comprensiva e si è ridotto a fare da componente nella rete intricata degli elementi artificiali”*², tuttavia gli strumenti per superare la perdita del *Genius loci*, non mancano.

La rovina infatti, entra a far parte della nuova sensibilità al progetto, costituita non solo sul tentativo di integrarsi alla ricostruzione delle città ma ad una sfida che l'uomo deve essere in grado di vincere nell'eventualità di un nuovo conflitto.

Considerare un luogo *“alterato”* significa quindi divenire consapevoli che le sue risor-

se e la sua materia è stata trasformata e manipolata in un prodotto comunque denso di memoria e significato. L'uomo e la società non ha mai attribuito un'accezione positiva al significato di alterazione, che è stata concepita come il risultato di un processo imperfetto, quindi di uno scarto.

Franco Guerzoni³ e Luigi Ghirri⁴ attraverso il sodalizio filosofico e fotografico documentato nei loro *“viaggi randagi”*⁵, esprimono l'idea dell'alterazione come *“reperto di realtà”*, frammenti di luoghi assoluti irriconoscibili, se non attraverso il loro ricordo.

Infatti, camminare *“spaesati”* quindi senza un obiettivo specifico fra i ruderi, caratterizza un percorso ricco di domande. Antonella Tarpino, storica, racconta questo

² Schulz, N., *Genius Loci*, cit., p. 189.

³ *Franco Guerzoni*, (Modena 1948), artista, fotografo, conduce una ricerca personale dedicata all'archeologia e agli aspetti legati alla stratificazione della cultura e all'idea di antico come perdita e sottrazione.

⁴ *Luigi Ghirri*, (Scandiano 1943), fotografo, compone serie evocative di immagini negli anni 70' riflettendo su vari temi: l'immagine naturale e quella artificiale, l'ambiguità del paesaggio contemporaneo, la memoria, il consumo ecc.. Le sue indagini sul territorio lo legano all'architettura e a collaborazioni artistiche con scrittori e musicisti.

⁵ Guerzoni, F., *Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri*, Skira, 2014.



Franco Guerzoni, *Riprese per Archeologie*, 1973 Foto di Luigi Ghirri
Courtesy Archivio Guerzoni

A destra: Luigi Ghirri, *Untitled*, MoMa Collection 1970s.

ritrovo di “memoria” incamminandosi tra i luoghi abbandonati d’Italia:

“Racconto edifici in rovina che, a tratti, però parlano ancora, sullo sfondo di macerie ben più recenti eppure ferme nel tempo, mute a tutti gli effetti. E’ un presente dispotico quello in cui siamo immersi, tale da recidere ogni legame con il passato (anche quello prossimo) ma insieme inaspettatamente gravido di corpi morti. Spenti, in un inesausto oltrepassamento”⁶.

Ricreare un contatto ipotetico tra memoria e futuro significa quindi tornare a comprendere i margini delle città, trascurati finora, in quanto non risultano solo macerie ma il frutto trasformato di un’intera epoca.

Kevin Lynch⁷ ci fa riflettere sul concetto dell’inevitabilità della dissipazione e della creazione della rovina come risultato di un consumo e cambiamento rapido di territorio;

“...la dissipazione è un processo che pervade (per quanto allegramente ignorato) la società umana, proprio come il sistema vivente più in generale. È un carattere del flusso più profondo che ci trascina, dell’eterna provvisorietà delle cose. C’è la dissipazione rapida degli oggetti, e quella lenta dei luoghi

e ciascuna ha le sue caratteristiche. La dissipazione minaccia la nostra salute, il nostro benessere e i nostri sentimenti. Interferisce con l’efficienza delle nostre imprese. E tuttavia ha un suo valore. È una minaccia incessante se cerchiamo di conservare le cose. Ma potrebbe essere mutata in un vantaggio se cerchiamo la continuità piuttosto che la permanenza”⁸.

La necessità dell’uomo di intervenire su questi spazi non è solo il riflesso di un bisogno di rivalsa su un luogo precedentemente abbandonato o accidentato, ma anche la necessità di attribuirgli una funzione quindi un nuovo valore. L’architettura diventa nuovamente così generatrice di luogo, riallacciandosi necessariamente alle visioni di Louis Kahn che affermava:

“una stanza, è un luogo dotato di un particolare carattere, di una sua “aura spirituale”, ed un edificio è una “società di stanze”. La strada è una “stanza di intesa”, e la città un’assemblea di luoghi investita dalla responsabilità di mantenere “il senso di una forma di vita”⁹.

⁶Tarpino, A., *Spaesati*, Einaudi, Torino 2012. cit. p. 6.

⁷Kevin Lynch, (Chicago 1918) urbanista ed architetto statunitense. La sua ricerca verte nello studio e percezione del paesaggio urbano spaziando dalla psicologia ambientale alla geografia della percezione.

⁸Lynch, K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli 1992.

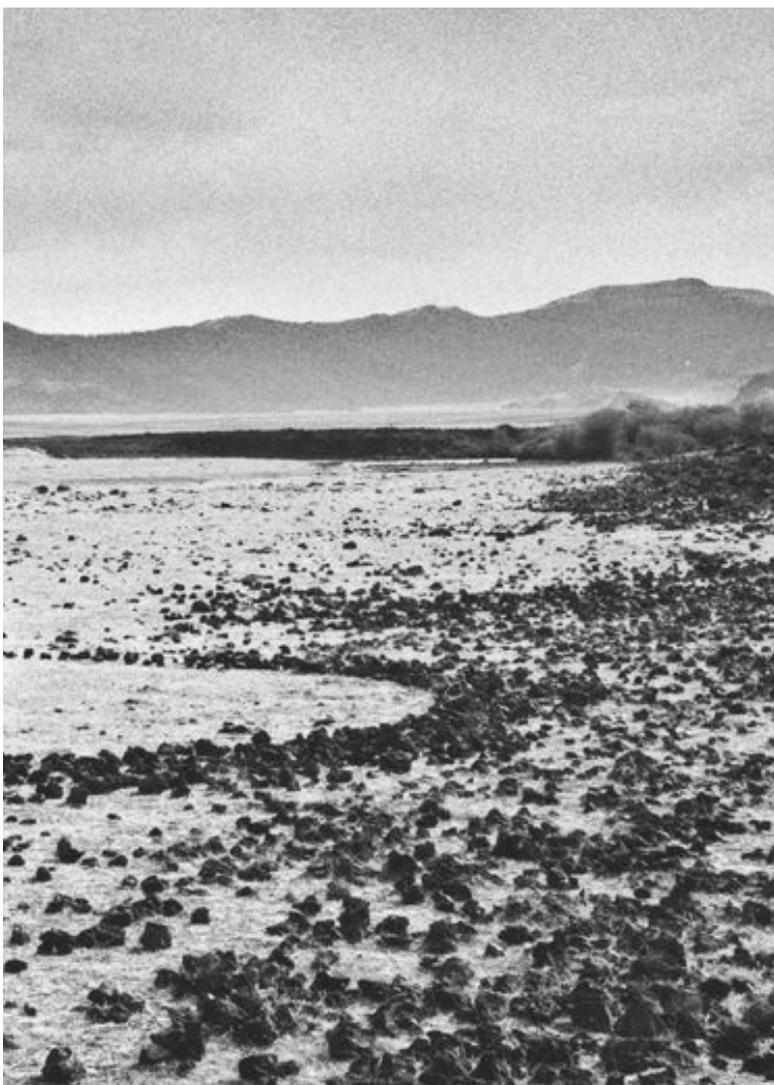
⁹Kahn, L., in “*Architectural design*” n° 5., p.280, 1974.



Riflettere sullo “scarto”, in questo caso, osservare e contemplare il territorio in maniera creativa, ci induce ad accettare i nostri limiti e non a colpevolizzarci sugli incidenti che spesso provochiamo sul territorio in quanto la sua vera essenza consiste nel non essere un artefatto eterno.

Come affrontato nel capitolo precedente, l'utilizzo dello strumento della *Land Art*, può essere utile nel rintracciare le qualità del territorio esistente e a leggerne i vari livelli che l'hanno reso irrimediabilmente alterato. Il limite non si pone sulla scala del territorio o sulla sua qualità estetica, ma sulla difficoltà di leggerne correttamente le sue tracce per non stravolgerne la memoria, precludendosi la possibilità della continuità. È utile interrogarsi su come un paesaggio, nel nostro caso una cava, sia passata da territorio ferito a territorio riconquistato dalla natura, osservando e classificando la morfologia del terreno e le percezioni sensoriali scaturite da quest'ultimo.





Tuttavia, non bisogna escludere che la società post-bellica si è ritrovata con paesaggi abbandonati come cave, porti, strade, dentro il loro tessuto urbano e da lì hanno sempre tentato di escluderli o di renderli luoghi usa e getta.

Il recupero di questi *terrein vague*¹⁰ ovvero dei terreni obsoleti, si può quindi affidare al contributo degli artisti.

Richard Long, *Nomad Circle*, 1996

¹⁰ Ignasi de Solà Morales, "Terrain vague", in *Quaderns*, n. 212, 1996, pp. 36-38.





Questi attraverso il loro apporto, rileggono il paesaggio al fine di attribuire nuovamente un valore attraverso il canale delle loro espressioni. Basti pensare al contributo dell'artista inglese Richard Long, che produce la sua arte in deserti e paesaggi di larga scala proprio per sottolineare le condizioni di vuoto in cui l'uomo può operare, ritrovando attraverso le sue azioni e i suoi interventi, il contatto tra natura e uomo.

Richard Long, *Walking a Line in Perù*, 1972.

Tuttavia, questa idea di attribuire un senso artistico ai luoghi si ritrova nelle teorie di Alain Roger, filosofo e studioso di teoria del paesaggio, che sviluppa la teoria dell'*Artialisation*¹¹.

Secondo Roger, per creare il “paesaggio” è necessario attribuire al “paese” un codice artistico. Per fare ciò, bisogna considerare fondamentalmente due maniere di artalizzare: *l'artalizzazione in visu*, ovvero indiretta, un apporto artistico possibile tramite lo sguardo e la percezione, e *artalizzazione in situ*, diretta, l'apporto artistico concreto, direttamente sul terreno. Roger quindi, nelle sue teorie, conferisce agli artisti il ruolo di rielaborare, o addirittura riscrivere, il senso del paesaggio, in quanto la società si è dimenticata dell'importanza e del valore dei luoghi in cui si è insediato, a causa dell'economia che spesso, ha deprezzato i luoghi che non sono più sfruttabili dal punto di vista monetario.

È interessante ritrovare analogie nel contributo di Lassus, paesaggista francese, che afferma “*l'obbligo dell'invenzione*”¹², inteso tuttavia come intervento minimo.

Sosteneva che il paesaggio “*è anche una connivenza nel sensibile di ciò che il concreto (ciò che è ciò che non è) può offrire*”¹³. Conseguentemente a ciò si può dedurre che la trasformazione paesaggistica non implichi per forza una trasformazione fisica del suolo.

¹¹ Roger, A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Parigi 1997.

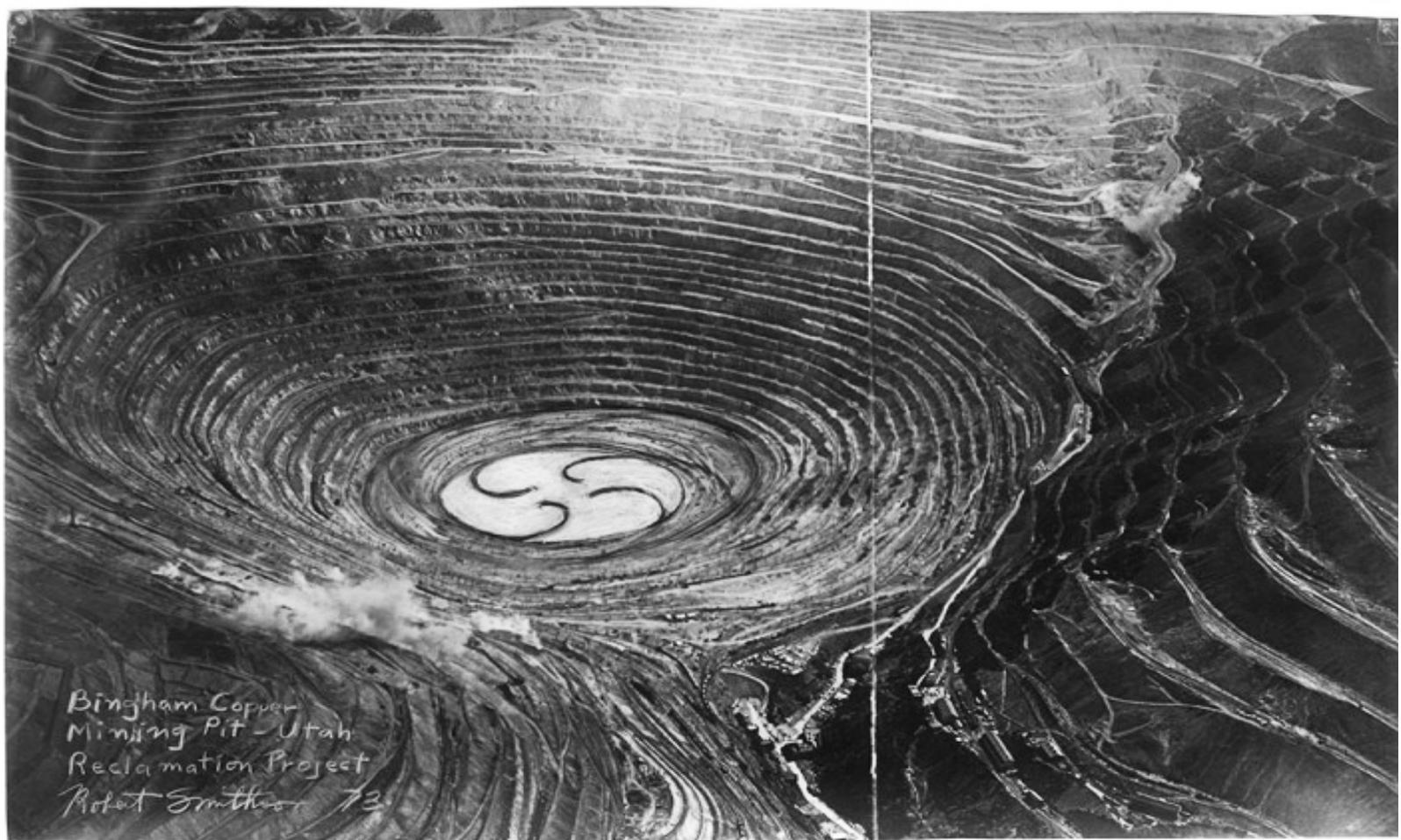
¹² Lassus, B., *L'obligation de l'invention. du paysage aux ambiances successives*, in “Urbanisme et Architecture”, n. 250, 1991.

¹³ Ibid.

I modelli e le teorie di Roger e di Lassus innescano quindi riflessioni sul concetto di “Natura”, che entra in relazione con l’opera d’arte non come oggetto di *mimesi* ma come tela e materiale artistico non solo riferendosi però a paesaggi desertici e incontaminati ma anche a quelli alterati. Robert Smithson, nei suoi scritti spiega spesso il compito dell’uomo rispetto ai siti prodotti dall’industria o da distruzioni e urbanizzazioni incontrollate:

“Quando la violenza di una tale incisione sul suolo si è attenuata ed è stata parzialmente dissimulata e imbellita dagli effetti del tempo e dal progredire della vegetazione, tutto ciò che è diverso da questo progresso abituale, diventa pittoresco; è il caso delle cave e delle miniere, che sono inizialmente difformi dal contesto e considerate come tali da coloro che vogliono livellarle per migliorarle e renderle pittoresche”¹⁴.

¹⁴ Smithson, R., *The writing of R. Smithson*, ed. By N.Holt, New York 1979.



Robert Smithson, *Bingham Copper Mining Pit - Utah*, Bonifica Progetto 1973.

sintetizzando questi “incidenti” come pittoreschi ed in grado di aumentare il grado di entropia dei siti sul territorio. L’attribuzione del termine “entropia”, termine usato in maniera più metaforica che scientifica, viene introdotto all’interno della poetica di Smithson nel 1967 sulla rivista “Artforum”, “The Monuments of Passaic”. All’interno dell’articolo, non vi pone né cause né rimedi, ma si limita a dare dimostrazione e spiegazione del termine attraverso una commistione tra un reportage fotografico e un racconto. Descrive quindi i simboli della civiltà contemporanea, costruzioni civili, parcheggi, infrastrutture industriali, ecc...alludendo alla riflessione temporale di una decadenza inevitabile, che porterà la civiltà a uno stadio primordiale. L’utilizzo della fotografia per documentare

e raccontare questi concetti non è casuale, in quanto viene utilizzato per iperbolizzare questa crescita entropica di cui fa riferimento, conferendo pause e non dando un riferimento temporale preciso per sottolineare la visione disomogenea del mondo.

A destra: Fotografie da ‘Monuments of Passaic’ (1967), scattate da Robert Smithson all’esterno dello stadio della Passaic High School. (Estate of Robert Smithson and James Cohan Gallery).



a The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks
g The Rocky Platform Monument: Two Ways
m The Industrial Steel Foundation Monument
s The Gabion Basket Monument

b (The Bridge Monument - Bottom View)
h The Spiral Pillar Monument
n (The West Pier Monument: Front View)
t (Unidentified Monument - Steering Wheel)

c The Sailor Boat Monument
i (The Spiral Pillar Monument: Close up)
o (The West Pier Monument: Side View)
u (Unidentified Monument - Anchor Puller)



d *The Overlooking Monument Platform*

j *The West Pier Monument*

p *The Pavilion Monument*

v *The Ribbed Structured Monument*

e *The Observatory Tower Monument*

k *(The West Pier Monument: Pillars)*

q *(Unidentified Monument: Doughnut)*

w *The Abandoned Sailor Boat Monument*

f *The Brighton Pier Entrance Monument*

l *(Unidentified Monument: The Wooden Arc)*

r *(Unidentified Monument - Wooden Lug)*

x *The Framed Cave Monument*

Il progetto per le Cave di bauxite, oggetto di tesi, è inscrivibile all'interno di questa visione di irreversibilità. È proprio all'interno di questo concetto temporale che bisogna rivolgersi per avere indicazioni sulla qualità dell'azione da proporre. Donald Worster, professore di storia dell'Università di Yale, affermava infatti che

“la salvaguardia ambientale diventa uno sforzo per proteggere alcuni tassi di cambiamento che si verificano nel mondo biologico da mutamenti incompatibili presenti nell'economia e nella tecnologia. Questo programma non vuole rinchiudere la natura in un museo, congelandola per l'eternità; al contrario, la salvaguardia deve fondersi sull'idea che proteggere la diversità di mutamento è una cosa positiva e sicura. Alcune cose hanno bisogno di più tempo per crescere o migliorare, alcune non si adattano velocemente come altre e quelle differenze ci sono state rivelate dalla storia”¹⁵.

Molti oggetti e luoghi accidentati e perduti nel passato vengono impregnati di nostalgia e ripresentati come monumenti o oggetti museali, quindi utilizzati per considerare solo il passato piuttosto che presente e futuro. Questo fenomeno è considerato da Nicoletta Trasi, come “una sorta di sindrome postmoderna”¹⁶.

¹⁵Worster, D., *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994 (orig.: “*Nature's economy. A history of Ecological ideas*”, Cambridge University Press, 1985).

¹⁶Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001.

La domanda dunque sorge spontanea, come inserire il progetto all'interno di un'area alterata?

Considerando quindi i paesaggi alterati come frutto di azioni umane e non, che li hanno scuciti e consumati, l'osservazione percettiva e la riesumazione della memoria di un luogo perduto agiscono insieme con un obiettivo comune: la continuità.

I siti alterati, nel nostro caso specifico le cave, non avendo più una funzione economica diventano un riferimento poetico, che gli viene attribuito dal sentimento artistico. Configurandosi come un aspetto astratto e legato alle sensazioni quindi, sorge il problema dell'equilibrio di un luogo e di come il progetto si accosta a esso. Rispetto a ciò, il concetto di *stabilizzazione*¹⁷, è utile in quanto considera il progetto non come un "oggetto" che da decontestualizzato si contestualizza, ma come se lo stesso fosse nato e prodotto sul sito. La scelta dei materiali, l'organizzazione degli spazi e la cura dimensionale per il progetto stesso diventa evidenziazione del suolo. *"Ogni albero piantato, in un certo senso,*

*esprime, attraverso l'ampiezza del suo tronco, la profondità delle sue radici"*¹⁸, parallelamente anche la lettura del territorio, l'individuazione di caratteristiche topografiche, cromatiche e sensibili possono fornire un suggerimento da prendere in considerazione come punto di partenza per il progetto. Il fine ultimo, rispetto a questa lettura, è la ricerca della *stabilizzazione* in grado di far passare il luogo da stato di progetto a luogo adulto, sebbene in continua evoluzione.

¹⁷ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, cit., p. 48.

¹⁸ *ibid.*

La scelta di considerare le cave, tra tutte le aree “alterate”, parte non solo dalla volontà di una sfida che ha come obiettivo il ripristino di un’area non in termini di mimesi ma di consapevolezza di trasformazione del territorio, ma anche da una presa d’atto nei confronti del nodo che riguarda le aree astrattive abbandonate in Europa e in Italia che generano luoghi svalutati. Nel primo caso, il presupposto di non poter riportare l’area della cava in una condizione originaria in cui il suolo non è stato modellato, conduce a uno spirito di accettazione della trasformazione dei luoghi e della produzione di scarti, implicando così una soluzione più progettuale e pragmatica rispetto alla sola idea di ricerca di una conservazione ecologica. Questo approccio rientra nell’idea di irreversibilità di Smithson, *“Mi piacerebbe stabilire l’irreversibilità dell’eternità per mezzo di una semplice esperienza che provoca l’entropia. Immaginate questa vasca di sabbia divisa in due, una parte di sabbia nera e l’altra di sabbia bianca. Prendiamo un bambino e facciamolo correre nella vasca per cento volte seguendo la direzione delle lancette*

*di un orologio, fin quando la sabbia si mescola e comincia a diventare grigia; poi facciamolo correre in senso inverso; questo non porterà a ristabilire la divisione iniziale, ma a un aumento del grigio e a un’entropia accresciuta. Certamente se filmassimo l’azione potremmo fare la dimostrazione della reversibilità dell’eternità mostrandolo all’inverso, ma prima o poi sarà il film che si disintegrerà o sarà perduto, per finire in uno stato di irreversibilità”*¹⁹, il ricordo e la memoria non deve configurarsi quindi come l’unico spunto progettuale ma congiunto a sua volta con uno spazio funzionale per il presente ed il futuro.

Lo studio delle tipologie di coltivazioni e degli approcci che si possono affiancare ad essa sono utili e affini al progetto, in quanto non solo hanno indirizzato la scelta progettuale fornendo varie soluzioni a seconda della tipologia di cava, ma hanno proposto uno spunto che va aldilà del concreto, in grado di sottolinearne le potenzialità e non nascondere il progetto all’interno del contesto naturale ferito.

¹⁹ Smithson, R., *The Monuments of Passaic*, «Artforum», December 1967.



Robert Smithson, *Rundown*, 1994.

Tuttavia, è utile una classificazione delle tipologie di cave presenti per individuare successivamente le possibili modalità di recupero. Le tecniche estrattive, condotte in zone localizzate, possono avvenire in sotterraneo ad elevate profondità (miniere) o in superficie\poca profondità richiedendo lavori estrattivi a cielo aperto (cave).

Per quanto riguarda la legislazione italiana, la distinzione è basata sul tipo di materiale e sostanza estratta (cfr. R.D. 29/7/1927 n. 1443). Vengono distinte due categorie; la categoria I, ovvero quella dei minerali estratti da miniera, e la categoria II, delle sostanze estratte da cave. La messa in funzione delle cave solitamente è preceduta da una fase preliminare di (prospezione geologica) e da una fase di accertamento chiamata (prospezione mineraria). La prima fase identifica la conformazione geologica del territorio, la diffusione ed estensione delle aree, le caratteristiche geo-mineralogiche. La seconda fase invece, ha come compito non solo la valutazione della composizione mineralo-

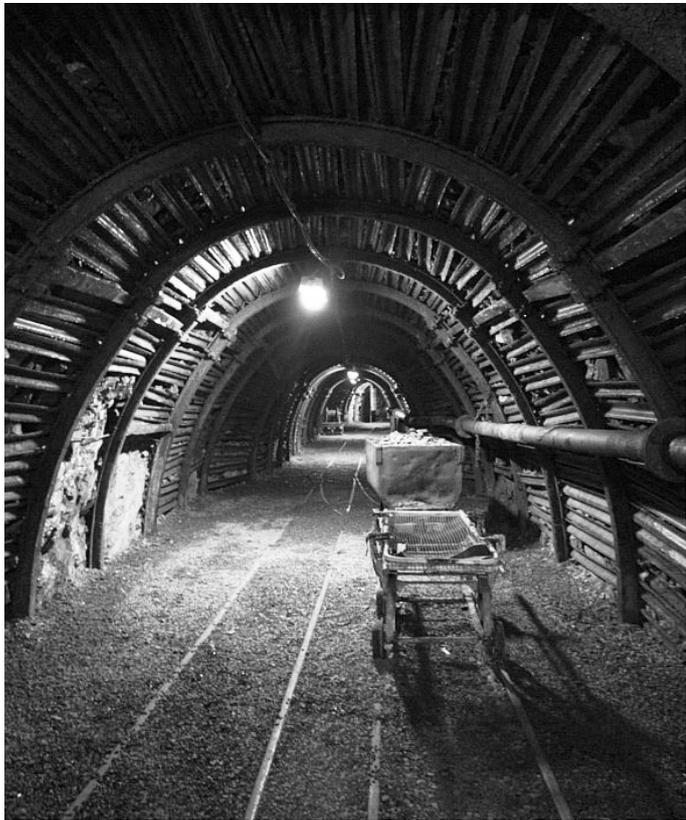
gica ma anche sulla valutazione economica, nonché sulla prospettiva di mercato, e sul tenore di lavorabilità del prodotto²⁰.

In generale si possono elencare due categorie di coltivazione: le coltivazioni “a cielo aperto”, e le coltivazioni “in sotterraneo”.

In alto a destra: Miniera di rame a cielo aperto, Kennecott, Salt Lake City.

In basso a destra: Miniera di sale sotterranea, Wieliczka in Polonia.

²⁰<http://www.vantini.it/wp-content/uploads/2017/01/xClasse3-202-cave-e-metodi-di-coltivazione.pdf>



Le coltivazioni “a cielo aperto”, si possono distinguere in:

a) Cave di versante:

Vengono aperte generalmente in zone di pendio, dal punto più alto a quello più basso di questa, in cui viene posto il deposito e il piazzale della cava. Questa tipologia di cava si suddivide ulteriormente in: “a gradoni”, attraverso la realizzazione di terrazzamenti, e “dall’alto” realizzate attraverso la formazione di un’unica parete e procedendo per strisce verticali.

b) Cave a fossa:

Tipologia di coltivazione spesso in uso per le aree pianeggianti, procedendo a gradoni dall’alto verso il basso ed espandendo la fossa contemporaneamente verso l’esterno. A questa tipologia di cava appartiene il progetto di tesi che verrà introdotto successivamente.

c) Cave ad imbuto:

Escavazione a fossa che termina verso il basso con pozzi verticali raccordati per lo smaltimento e il deposito del materiale estratto.

d) Cave a varata:

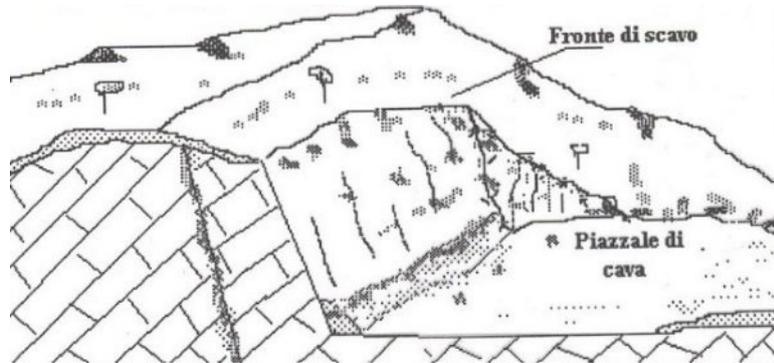
Cave che basano l’attività estrattiva sull’utilizzo di esplosivi di rilevanti volumi di roccia precedentemente indebolita mediante fori e cunicoli. Questa tipologia è utilizzata principalmente quando l’ammasso roccioso ha delle buone caratteristiche di resistenza meccanica.

e) Cave di fondovalle:

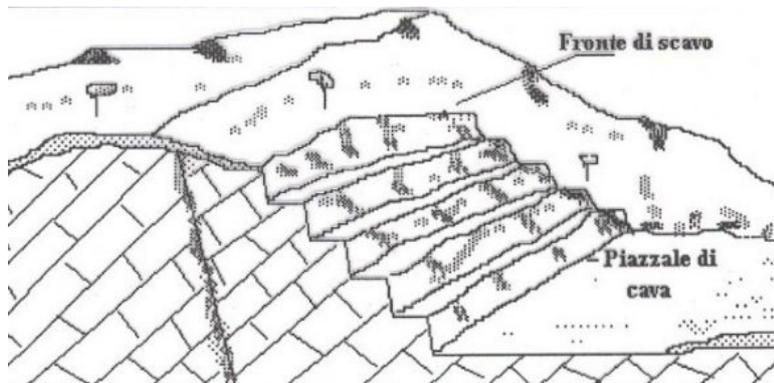
Generalmente questo tipo di cava non ha estensioni e profondità rilevanti e viene utilizzata principalmente per l’estrazione di sabbie e ghiaie.

A destra: Schema tipologico di coltivazioni

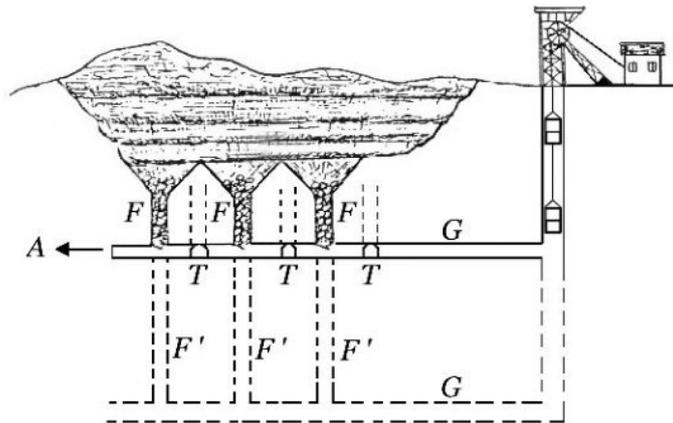
a.

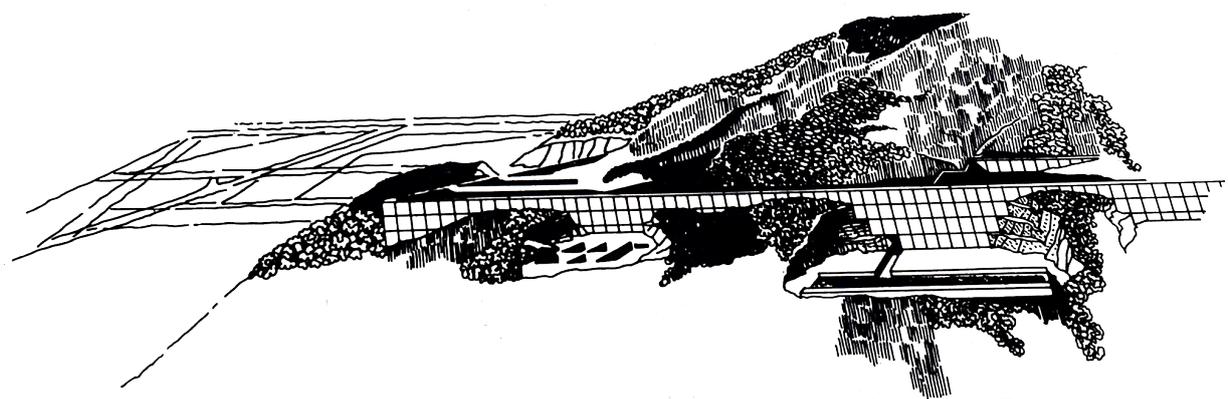


b.



c.





Il problema delle cave dismesse, nasce in tempi recenti, agli inizi degli anni 70' con la crescita dei movimenti di tutela dell'ambiente e dell'ecologia, con l'obiettivo primario di sostituire, totalmente o in parte, le fonti di energia non rinnovabili con quelle rinnovabili, preservando quindi il territorio. Da questo momento in poi, l'impegno principale si orienta verso il recupero delle cave abbandonate in modo che potessero ritornare produttive e/o tornare utili in seguito ad una *rifunzionalizzazione*.

Secondo gli studi di N. Trasi²¹ possono essere distinti tre tipi di atteggiamento nei confronti del recupero delle cave. Il primo, si pone come obiettivo la ricostruzione "così com'era" prima dell'attività estrattiva. Fa riferimento a tutti quegli interventi che mirano a risanare la ferita sul territorio. Il secondo atteggiamento ha come scopo la ricerca di una nuova destinazione d'uso, in grado di soddisfare esigenze precise dettate da una comunità. L'ultimo approccio invece, considerato come il più frequente e comune, consiste nella sistemazione prov-

visoria e parziale delle aree derelitte. L'area viene quindi messa in sospenso, nell'eventualità che sorga la necessità di intervento "...si tratta cioè di mettere le aree in una sorta di *parcheggio ambientale* costituito da interventi spesso compromettenti per destinazioni future..."²².

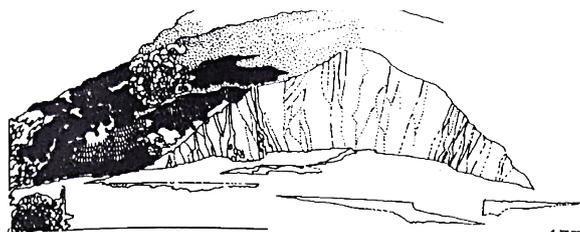
Esistono tuttavia vari modelli di riqualificazione di cave interessanti che vanno opportunamente considerati, tra questi progetti: *La sistemazione delle cave di Monte Ricco* dell'architetto Franco Purini, e *Lex Baux de Provence* di Anne Plécy. Entrambi i riferimenti, risulteranno utili nella successiva progettazione in quanto costituiscono un tipo di intervento interessante dal punto di vista di composizione progettuale e di morfologia del territorio. Nel primo caso, è interessante lo sviluppo dell'idea progettuale che ginge il territorio. Per quanto riguarda il secondo esempio, progetto concluso, è interessante notare come sia avvenuto il riuso degli spazi attraverso il modello culturale del museo digitalizzato.

²¹ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei*, cit., p.71.

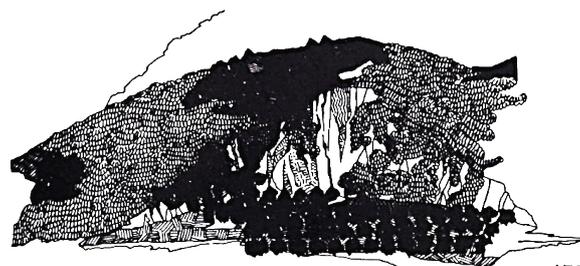
LA SISTEMAZIONE DELLE CAVE DI MONTE RICCO - Franco Purini

Il sito si localizza nell'area di Montericco, ma presenta un'ambiguità organizzativa in quanto si spartisce su due versanti; uno sulla regione di Monselice (Padova), l'altro appartenente al sistema degli Euganei. Questa indeterminazione diventa lo spunto progettuale, in quanto anche per quanto riguarda il passato si leggono le tracce di questa connessione incompiuta, riscontrabili nelle scale monumentali che si inerpicano, nelle cave, nella scomparsa delle mura di città e nella strada che nonostante cinga la zona estrattiva conduce ad un luogo sacro. Questi elementi che riconducono alla memoria del luogo sensibilizzano la progettazione nell'idea di un muro che incornicia il territorio. Il muro, percorribile alla sua base e sulla sua sommità grazie a uno sbalzo, si inserisce nel territorio percorrendolo da una quota di 160m fino al piazzale della cava. I punti di ingresso del percorso sono tre: la scalea che da Monselice connette idealmente alcuni punti della regione, e i due piazzali attrezzati delle cave, posti all'estremità del percorso. L'assetto del muro tuttavia, non vuole rimarcare un nuovo assetto urbano, ma incorniciare solamente ciò che già c'è ri-funzionalizzando senza snaturare il luogo²².

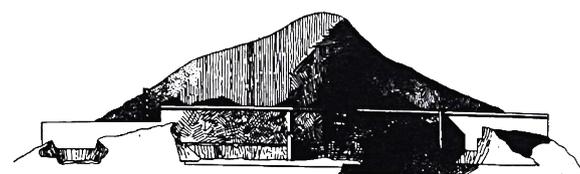
²² Purini, F., *Luogo e Progetto / presentazione di Francesco Moschini*, Kappa, Roma 1981.



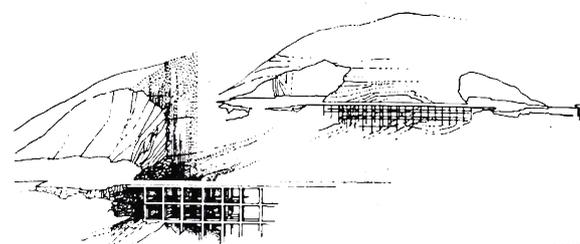
177



179



181



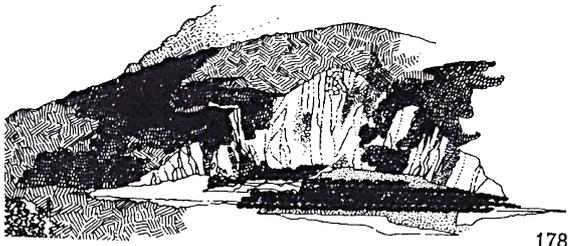
183



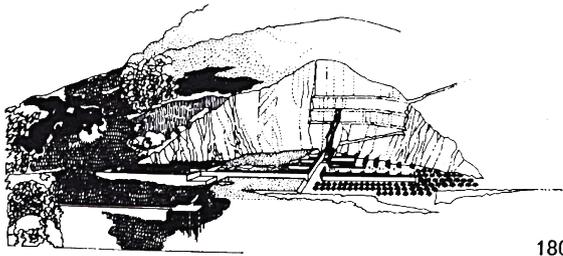
185



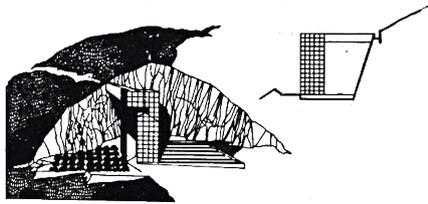
187



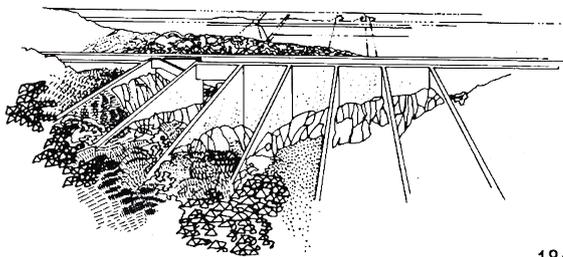
178



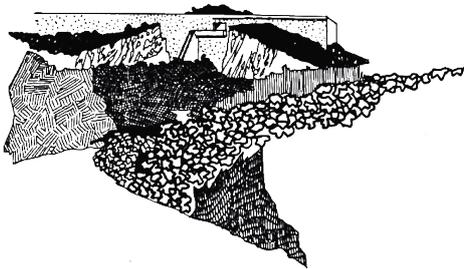
180



182



184



186

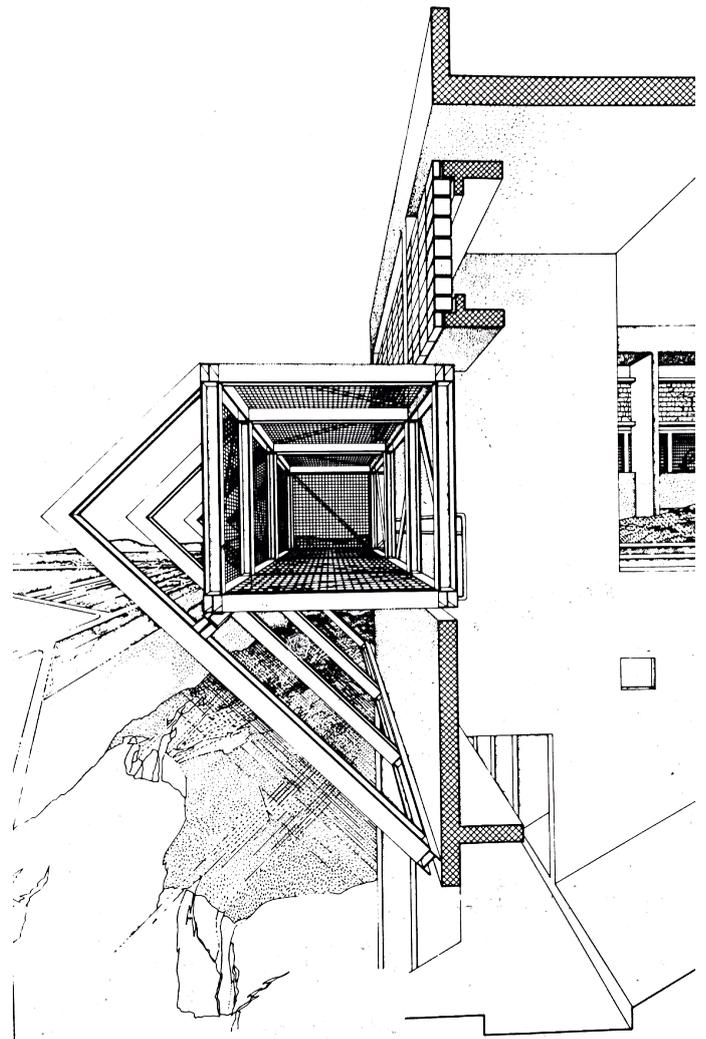


188

A sinistra: Studi preliminari. Il restauro delle cave attraverso l'invasione del verde.

In basso: Sezione prospettica del muro.

A destra: Schema generale dell'intervento.





LES BAUX DE PROVENCE - Anne Plécy, Albert Plécy.

Il sito, localizzato a Les Baux in Provenza, in origine si configurava come una cava di bauxite aperta sia in superficie come “cava di pianura” sia nel sottosuolo come “cava a fossa” all’interno dei quali vi erano numerosi cunicoli per lo smistamento ed estrazione dei materiali. L’intuizione da parte di Albert Plécy, giornalista e fotografo, nel 1975 di sottolineare le potenzialità del sito e valorizzarlo attraverso la sua idea. Quest’ultima consisteva e consiste tutt’ora nella proiezione di immagini e mostre su superfici multiple, in grado di proiettare lo spettatore in “un’immagine totale”.

L’area di intervento ha cambiato così la sua funzione dal 1977 diventando uno spazio culturale e creativo, valorizzando l’area attraverso un forte richiamo turistico, non solo per le bellezze intrinseche al territorio ma per la proposta originale conferita al luogo dall’artista.²³

Lo spazio non subisce solo *artalizzazione*, ovvero l’attribuzione di un senso artistico da parte dell’uomo al territorio, ma diventa esso stesso un oggetto in grado di conferire ed attrarre arte. La fotografia di Lucien Clergue, ispirata dal set di regia di Jean Cocteau, ne sono un esempio.

²³ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei*, cit., p. 88.

L'homme cheval dans la carrière des Baux de Provence, 1959 - Lucien Clergue

Nel 1959, quando Jean Cocteau preparando le riprese del suo ultimo film nella cava di Les Baux, invitò Lucien Clergue per fotografare le riprese del film, dietro le quinte e gli attori. Queste fotografie furono successivamente pubblicate con le didascalie di Jean Cocteau, nel libro intitolato *Phénixologie*.





Sopra e a destra: Viste interne degli spazi espositivi della ex-cava di Les Baux. Gli spazi ricavati sulle pareti rocciose vengono utilizzati per proiettare in questo caso delle esperienze artistiche digitalizzate.



BIBLIOGRAFIA

Guerzoni, F., *Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri*, Skira, 2014.

Ignasi de Solà Morales, "Terrain vague", in *Quaderns*, n. 212, 1996.

Kahn, L., in "Architectural design" n° 5., p.280,1974.

Lynch, K., *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli 1992.

Lassus, B., *L'obligation de l'invention. du paysage aux ambiances successives*, in "Urbanisme et Architecture", n. 250, 1991.

Purini, F., *Luogo e Progetto / presentazione di Francesco Moschini*, Kappa, Roma 1981.

Roger, A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Parigi 1997.

Smithson, R., *The writing of R.Smithson*, ed. By N.Holt, New York 1979.

Schulz, N., *Genius Loci*, Electa, Milano 1992.

Smithson, R., *The Monuments of Passaic*, «Artforum», December 1967.

Tarpino, A., *Spaesati*, Einaudi, Torino 2012.

Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001.

Worster, D., *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994 (orig.: "Nature's economy. A history of Ecological ideas", Cambridge University Press, 1985)

FONTE ILLUSTRAZIONI

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2018/07/10/luigi-ghirri-il-paesaggio-dellarchitettura.html>

<https://www.domusweb.it/it/notizie/2012/09/19/off-screen-natura-e-citta.html>

<https://www.moma.org/collection/works/165427>

https://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_001-11/Riflessioni_1_La_fotografia_l_arte_la_memoria-11/

<https://www.espoarte.net/arte/le-sedimentazioni-del-tempo-opere-di-franco-guerzoni-con-luigi-ghirri/>

<http://studiolacitta.it/artisti/vincenzo-castella/>
<http://www.landscapestories.net/interviews/82-2014-vincenzo-castella?lang=it>

<http://www.urban-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/?C=S;O=D>

<https://www.lissongallery.com/artists/richard-long>

<https://www.artimage.org.uk/4645/richard-long/nomad-circle--1996>

<https://toursofUtah.com/things-to-do-in-salt-lake-city/2014/5/29/kennecott-copper-mine-things-to-do-in-salt-lake-city>

<https://www.artsy.net/artwork/lucien-clergue-le-testament-dorphee-les-baux>

<https://www.museecocteaumonton.fr/Le-Don-Lucien-Clergue.html>

Prima parte

3.1 La normativa sulle cave in Italia

Il quadro normativo italiano in merito alle cave dismesse, risale al settecento con il quale venivano individuate e catalogate le cave già aperte e quelle da aprirsi. L'editto del 1Febbraio 1751 di Maria Teresa, Duchessa di Massa, Principessa di Carrara ha aperto la discussione in merito alle cave che è stata oggetto di sentenza e dibattito fino ad oggi¹ :

MARIA TERESA

*Duchessa di Massa, Principessa di Carrara e
Principessa Ereditaria di Modena*

....nel qual caso dovranno esse Cave levarsi dal rispettivo Estimo, non essendo ragionevole che lo stesso fondo sia gravato dalle collette ed insieme dal canone a favore della vicinanza. La quantità di tal canone non dovrà però misurarsi dallo stato presente della cava, della quale accadrà trattarsi, ma sul merito di quella porzione di Agri sulla quale sarà stata aperta, e la quale sarà di pertinenza della cava della quale accadrà di trattarsi, anzi, medesima, avuto però insieme qualche riguardo all'uso per cui è destinata. E quantunque la promessa di tale annua prestazio-

ne debba farsi come si è detto, in forma di livello, il possessore nondimeno avrà sempre l'arbitrio e la facoltà di ritirarsene, con rilasciare qualunque volta a lui così piacerà, eziandio dopo cento anni, la cava, o vogliam dire l'occupata porzione di Agri alla vicinanza, ben inteso che a questa o ai suoi Uffiziali ne faccia Giudiciale disdetta. Per altro le cave tutte allibrate agli estimi dei particolari avranno la presunzione di esservi state descritte prima del decennio, e sarà incombenza delle rispettive vicinanze, di mostrare il contrario, volendo Elleno porre in pratica la premessa provvidenza. Per le cave aperte poi negli agri suddetti ma non descritte negli estimi dei particolari avranno le rispettive vicinanze assolutamente il diritto d'interpellare, e costringere i possessori a quanto abbiamo disposto per le allibrativi dal tempo di venti anni a questa parte, e volendo eglino ritenerle, dovranno assumere l'obbligo di detta annua prestazione, seppure non giustificheranno altro titolo, giustificando il quale dovrà farsene l'allibrazione all'estimo loro, non potendosi dar mai alcun titolo, il quale esenti da allibrazione per l'effetto di non doversene pagare le collette. In ordine a che dichiariamo per maggior intelligenza della Nostra Mente, che le cave allibrate già agl'estimi, e che vi si allibreranno, a

¹ Cfr.<http://www.studiolegalesquassoni.it/blog/beni-estimati-leditto-maria-teresa-del-1-febbraio-1751/>

favore di un giusto titolo, rimarranno gravate del peso delle collette, ma non di canone veruno, e che viceversa le gravate di qualche canone non riceveranno onere alcuno rispettivamente alle collette. Resta a trattarsi delle Cave non ancora aperte, e per questo ordiniamo, che chiunque vorrà negli Agri della sua Vicinanza cercarvi coi suoi lavori all'azzardo delle Cave, possa farlo con piena libertà, purché osservi la giusta moderazione di farla in luogo ove non possa derivarne pregiudizio all'altrui...

*Dato in Massa, 1 febbraio 1751
Ricciarda – d'ordine*

All'interno dell'editto, si stabilivano i seguenti punti² :

- Richiesta e denuncia alla comunità per lo sfruttamento della cava.
- Ottenuta l'autorizzazione, caduta dell'autorizzazione per inoperosità o mancato pagamento degli oneri, ricognizione area ogni 29 anni.
- Interruzione del pascolo e dei servizi.
- Tassa per le strade di trasporto dei

²Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001, p. 156.

marmi.

Il dibattito riguardante la normativa sulle attività estrattive in Italia prosegue nel dopoguerra, con una legge statale del 1927 (regio decreto 29 Luglio 1927, n. 1443)³ che mira a rispondere alle esigenze economiche senza considerare l'attività e l'organizzazione sul piano territoriale e ambientale. Il problema principale sorte durante gli anni è stato quello di una mancanza di coesione di leggi statali e nazionali in grado di regolare il quadro normativo regionale. Quest'ultimo infatti si è differenziato a tal punto che è difficile garantire uno sviluppo economico equilibrato ed orizzontale su tutto il territorio.

³Ibidem.

Il D.P.R. 14/1/1972 n.2 e il D.P.R. 24/7/1997 n.616 (art.50)/delegano infatti le competenze amministrative dell'attività estrattiva alle regioni: "sono trasferite alle regioni le funzioni amministrative dello stato e degli enti di cui all'art.1 nelle materie : fiere e mercati, turismo ed industria alberghiera, acque minerali e termali, cave e torbiere, artigianato, agricoltura e foreste, come attinenti allo sviluppo economico delle rispettive popolazioni; l'art.62 trasmette alle regioni tutte le funzioni amministrative già comprese nel R.D. 1443/27, nei D.P.R. n.2 1972,547/55, 302/56, 128/59"⁴.

Gli articoli sanciscono⁵:

- Autorizzazioni per i materiali in disponibilità del proprietario fondiario
- Concessione dei materiali sottratti alla proprietà del suolo
- Pianificazione del sito estrattivo
- Progetto di recupero per le coltivazioni e ambiente.

⁴ Ibidem.

⁵ Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, op. cit. p. 157.

Il "Rapporto Cave" 2017 di Legambiente, è utile al fine di completare il quadro generale della situazione cave in Italia. Infatti, studia i numeri e gli impatti economici e ambientali delle attività estrattive nel territorio italiano ed europeo. In un primo quadro generale infatti viene sottolineati cambiamenti dei principali stati europei, che negli anni della crisi hanno ridotto il numero di cave attive (-20,6% rispetto al 2010) e hanno cambiato la classificazione dei materiali estrattivi con una divaricazione tra i materiali inerti e di pregio. Tuttavia, la politica nazionale nei confronti dell'attività estrattiva non è cambiata. Secondo il rapporto , le cave attive in Italia sono circa 4752, mentre quelle abbandonate sono 13.414 nelle regioni in cui c'è un monitoraggio. Per le cave dismesse, è grave la situazione per 6 regioni in cui le cave abbandonate sono più di mille: Lombardia, Puglia, Toscana, Trentino, Veneto e Marche.

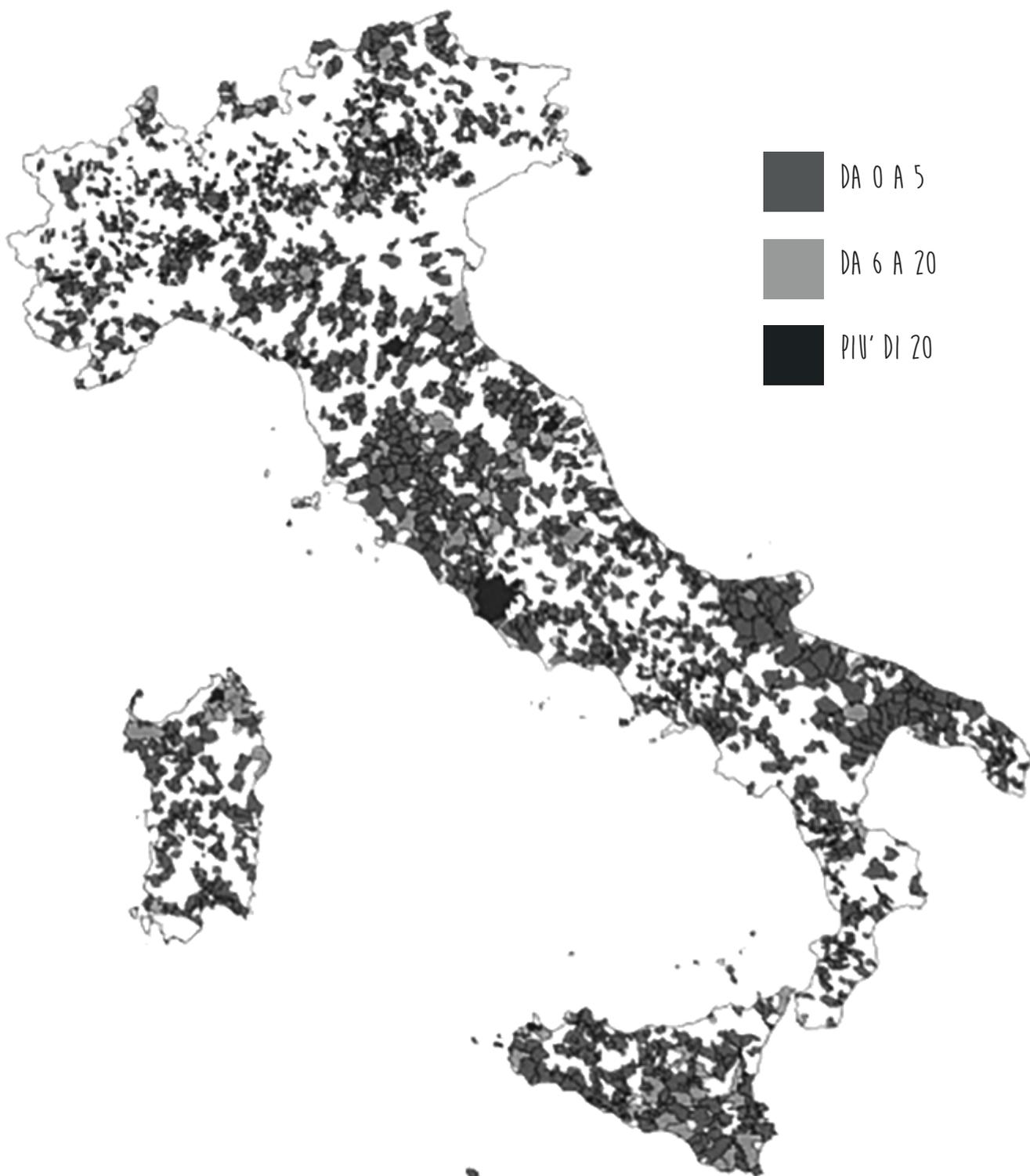
⁶https://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/rapporto_cave_2017.pdf

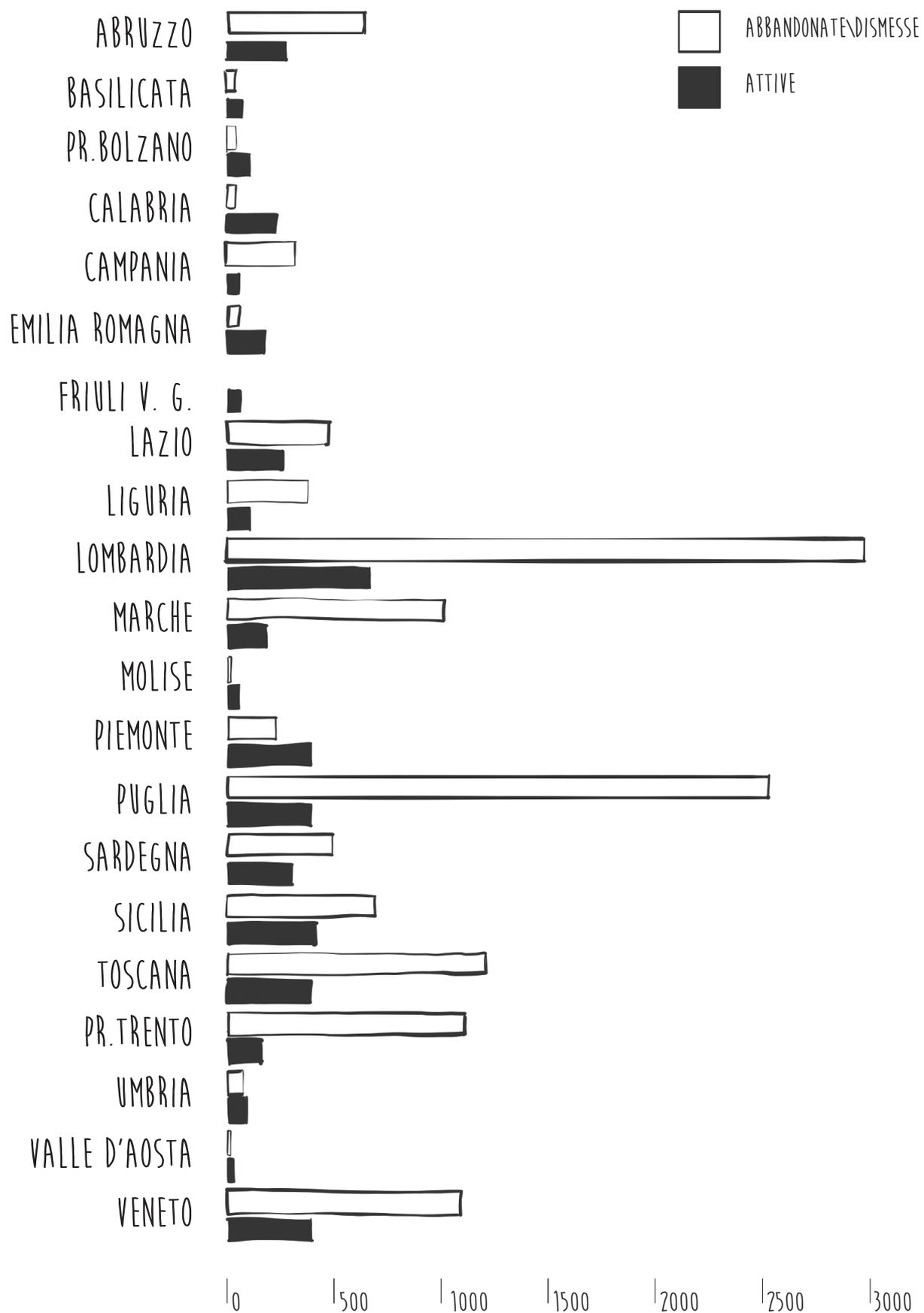
Per quanto riguarda la Puglia, si pone ai primi posti tra le regioni italiane per quantità di materiale lapideo estratto e per numero di cave attive. I costi irrisori di estrazione, hanno creato un fenomeno di proliferazione incontrollata di aree a coltivazione, creando un forte disequilibrio sul territorio. (una cava ogni 8,1Km²). Inoltre, la lavorazione meccanica e massiva delle estrazioni ha creato delle ferite profonde modificando l'assetto idro-morfologico del territorio. Il recupero e ripristino delle aree, deve essere preso in considerazione già dall'apertura della coltivazione, condotta attraverso un progetto appropriato e tecniche aggiornate, anche se questo aspetto non è un requisito di legge. I requisiti di ripristino devono prevedere che al termine delle estrazioni l'area dovrà essere sostanzialmente simile alle condizioni originali al fine di agevolare un recupero ipotetico. Un altro atto necessario, secondo Legambiente, consisterebbe nella rinaturalizzazione da effettuarsi al termine delle attività o all'ab-

bandono a lungo termine della cava. Questi interventi servirebbero ad accelerare il ripristino delle condizioni naturali originali.

REGIONE	CAVE ATTIVE	CAVE ABBANDONATE
ABRUZZO	265	640
BASILICATA	63	35
PR. BOLZANO	102	35
CALABRIA	237	49
CAMPANIA	48	312
EMILIA ROMAGNA	177	63
FRIULI VENEZIA GIULIA	64	-
LAZIO	260	475
LIGURIA	104	380
LOMBARDIA	653	2965
MARCHE	181	1002
MOLISE	52	17
PIEMONTE	394	224
PUGLIA	396	2522
SARDEGNA	303	492
SICILIA	420	691
TOSCANA	380	1208
PR. TRENTO	151	1107
UMBRIA	83	77
VALLE D'AOSTA	31	20
VENETO	388	1102
TOTALE	4752	13414

LEGAMBIENTE 2018





BIBLIOGRAFIA

Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi ricilati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001.

SITOGRAFIA

<http://www.studiolegalesquassoni.it/blog/beni-estimati-ledit-to-maria-teresa-del-1-febbraio-1751/>

https://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/rapporto_cave_2017.pdf

Introduzione all'area di progetto, le cave di bauxite di Otranto



Le cave di Bauxite di Otranto rappresentano una delle zone più visitate e fotografate del Salento. Il sito si colloca nelle vicinanze del faro di Punta Palascia e del comune di Monte Sant'Angelo.

Sul litorale adriatico della costa salentina, Otranto è la città più orientale situata a circa 45km da Lecce. La storia della città si stratifica su più epoche e culture, quella greca-messapica, quella bizantina e quella romana, avendo come centro comune il “Bongo antico di Otranto” e il Castello Aragonese. Otranto infatti ha avuto il riconoscimento dell’Unesco in quanto “luogo testimone dell’incontro delle culture e delle civiltà come fondamento di pace”¹. A livello territoriale, la città possiede caratteristiche geologiche diversificate: nell’entroterra è caratterizzato da tufi calcarei risalenti al Pliocene, mentre nella fascia costiera, il territorio presenta delle marcate differenze di quota, dirupi e grotte di natura carsica. La zona marittima che va capo d’Otranto a nord fino al molo di Porto Badisco, è caratterizzata da scogliere prominenti e inse-

nature che si alternano a zone di spiagge sabbiose e piane. La vegetazione della zona antistante Otranto e le cave di bauxite è ricca e rigogliosa. La pianta più presente è il pino marittimo, seguita dal pino d’Aleppo, e il pino domestico, infatti la crescita di questa tipologia di piante è favorita dal clima mite durante l’anno, che registra temperature medie che oscillano nel periodo invernale tra i 6° e i 10°(media), mentre nel periodo estivo tra i 25° e i 30° (media) ².

Il giacimento di bauxite fu scoperto negli anni 40’ in seguito al ritrovamento di un masso minerale da parte di uno studente del Professor Liborio Salomi, docente di storia naturale presso l’Istituto Tecnico “O.G.Costa” di Lecce. Successivamente, in epoca fascista la cava fu oggetto di studio da parte dell’Ing. Dott. Camillo Crema, convinto dalla forte presenza di bauxite nel Promontorio Garganico, riferimenti già anticipati nel suo studio intitolato “*Osservazioni sui giacimenti di bauxite dell’Appennino dell’Istria e della Dalmazia*”³ nel quale aveva notato l’esistenza presso Fasano di un giac-

¹ Cfr. <https://unescootrantowordpress.com>

² Cfr. <https://www.comune.otranto.le.it/vivere-il-comune/territorio/informazioni-generaliterritorio>

³ Crema, C., *Osservazioni sui giacimenti di bauxite dell’Appennino dell’Istria e della Dalmazia*, Rend.d.Acc. dei Lincei, vol XXIX, serie 5, Roma 1920, p. 462.

cimento di sabbia silicea, che notoriamente è un indice di presenza di bauxite. I suoi studi inoltre trovano conferma nella descrizione di “terre rosse” pubblicate dal professor De Giorgi⁴, dagli studi dell’ingegner Dell’Erba⁵ e di quelli del professor Galdieri⁶, che aveva notato l’esistenza ad Otranto di depositi di terra rossa, senza specificarne l’esatta natura. Da questo momento in poi il sito venne considerato zona coltivabile dal Ministero dell’Economia nazionale, insieme ad altri 45 siti in tutta la regione. La cava di bauxite rimase così una coltivazione attiva per tutti gli anni 60’ fino al 1976 anno in cui l’estrazione del minerale venne chiusa, e il materiale estratto in precedenza spedito al porto di Marghera. La chiusura fu il risultato di un’attenta analisi che rivelava le bauxiti estratte in tutta la zona non era una vera e propria bauxite, ma un conglomerato ricco di pisolite, ovvero aggregati di roccia sedimentaria a cristalli, che presentano un tenore di alluminio scarso, di conseguenza l’estrazione nelle cave non ricopriva più i costi di mantenimento e produzione.

⁴ De Giorgi, C., *La terra rossa nel Leccese*, *Boll. R. Com. geol. D’It. Vol VII*, Roma 1876, p. 294. – *Note geologiche sulla provincia di Lecce*, vol.I, Lecce 1876, pp. 82-18.

⁵ Dall’Erba, L., *Costituzione lito-geografica di una zona barese ad alabastrici calcarei*.

⁶ Galdieri, A., *Sul bolo di terra d’Otranto, di Portici*, vol. XI, Portici 1913.



La presenza di acque ristagnanti e l'effetto delle azioni erosive sul territorio ha creato depositi colluviali ricchi di pisolite di colore rossastro. La zona del leccese infatti è una zona carsica estremamente urbanizzata che presenta diverse problematiche a livello territoriale. Tra queste, il ristagno delle acque superficiali che generano cedimenti del terreno e depressioni in tutta Puglia rendono difficile l'uso e lo sfruttamento del territorio caratterizzando ulteriori fattori di rischio in quanto il problema sussiste su una scala troppo estesa per essere mappata con accuratezza, *“si raccoglievano d'inverno tutte le acque di vastissimi bacini idrografici e vi duravano in certi anni fino al mese di maggio, sottraendo una grande e fertilissima zona all'agricoltura”*⁷. Inoltre, l'estensione delle terre in cui ristagna l'acqua ammonta a circa 1500ha⁸. L'ex coltivazione si estende per circa 50.000 mq creando un bacino di escavazione di circa 500 m di circonferenza nel quale, dopo l'abbandono della cava, si è formato un deposito d'acqua causato dalle infiltrazioni piovane nel terreno, che han-

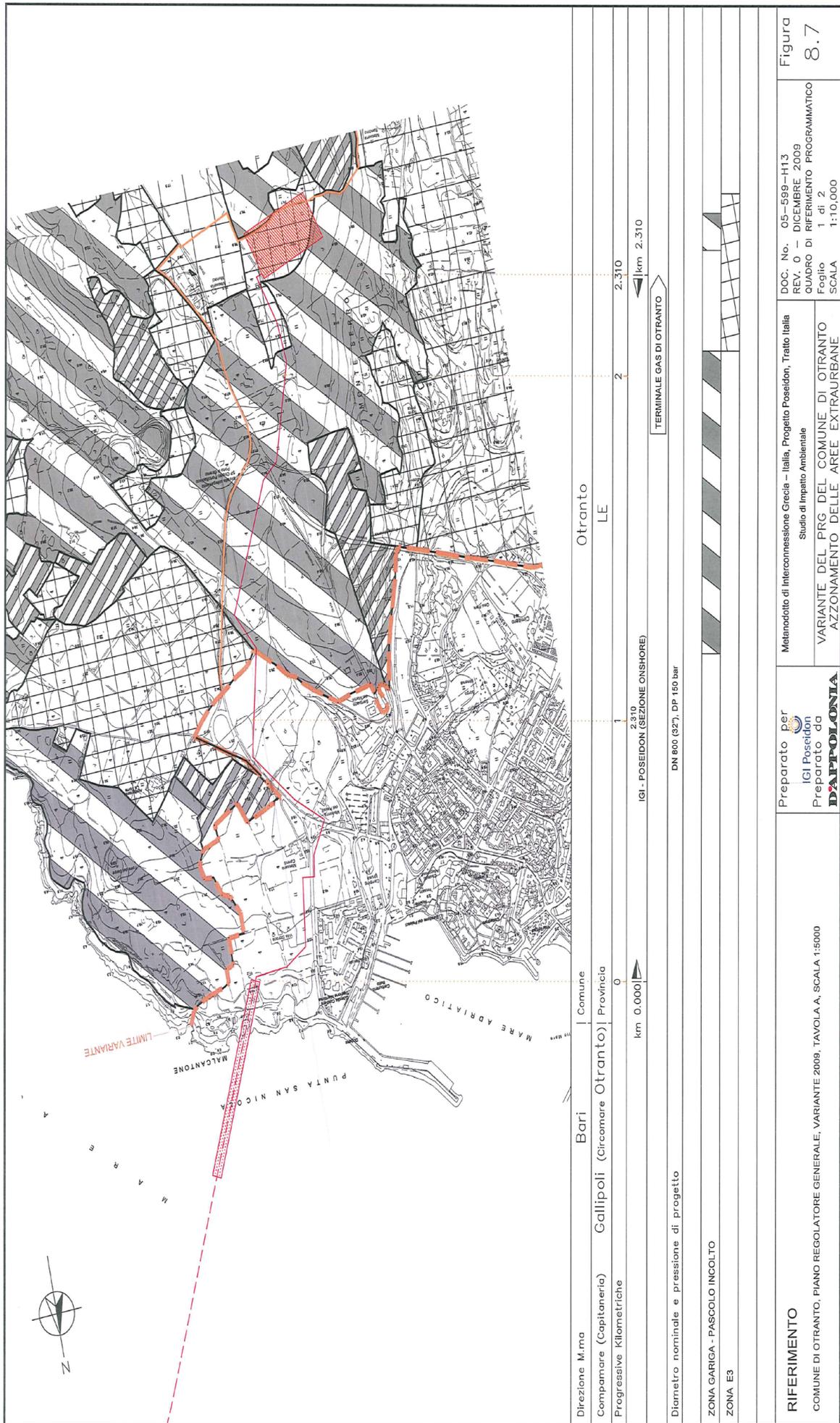
no assunto un colore smeraldo dovuto alle sedimentazioni minerali e alla vegetazione presente sul fondo, caratterizzando così un forte contrasto con il rosso della bauxite. L'area di progetto è registrata come “zona gariga a pascolo incolto” nel P.R.G del 2009 del comune di Otranto, e per tale motivo non è possibile costruire se non per piccoli interventi di manutenzione. Nell'area non è presente alcun indice di edificabilità in quanto è soggetto a normativa di edificazione agricola. L'area non rientra nel Parco Regionale, tuttavia, si considera il potenziale dell'area, non solo dal punto di vista di un turismo attivo sia nel periodo invernale che in quello estivo, ma anche dal punto di vista di un territorio peculiare che rappresenta una “macchia forte” sul territorio salentino. Lo stato di fatto dell'area risulta essere inadatto alle visite turistiche. Si registrano infatti notizie recenti di “cadute accidentali” che danno consapevolezza sul bisogno di un intervento, riadattando conseguentemente la norma.

⁷De Giorgi, C., *Cenni di Geografia Fisica della Provincia di Lecce*, Tipo-Litografia Ed. Salentina, 1884, p. 121.

⁸Pareto, R., *Sulle bonificazioni, risaje ed irrigazioni del regno d'Italia*, Vol. in 8°. Tipografia e Litografia degli Ingegneri, Milano 1865.

“Otranto, 32enne in vacanza si sporge dalla cava di bauxite e cade nel lago: ferito.”

Repubblica 02 maggio 2018

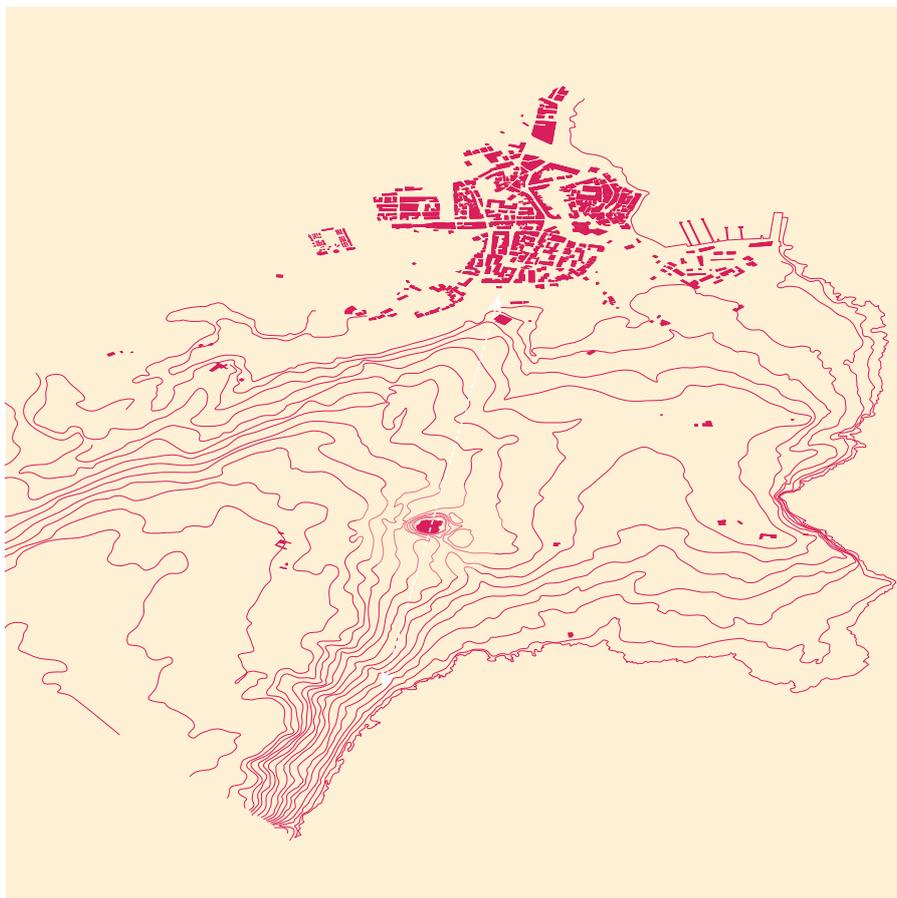


<p>RIFERIMENTO COMUNE DI OTRANTO, PIANO REGOLATORE GENERALE, VARIANTE 2009, TAVOLA A, SCALA 1:5000</p>	<p>Preparato per  IGI Poseidon Preparato da </p>	<p>Melanodito di Interconnessione Grecia - Italia, Progetto Poseidon, Tratto Italia Studio di Impatto Ambientale</p>	<p>DOC. No. 05-599-H13 REV. 0 - DICEMBRE 2009 QUADRO DI RIFERIMENTO PROGRAMMATICO Foglio 1 di 2 SCALA 1:10.000</p>
<p>VARIANTE DEL PRG DEL COMUNE DI OTRANTO AZZONAMENTO DELLE AREE EXTRAURBANE</p>		<p>Figura 8.7</p>	

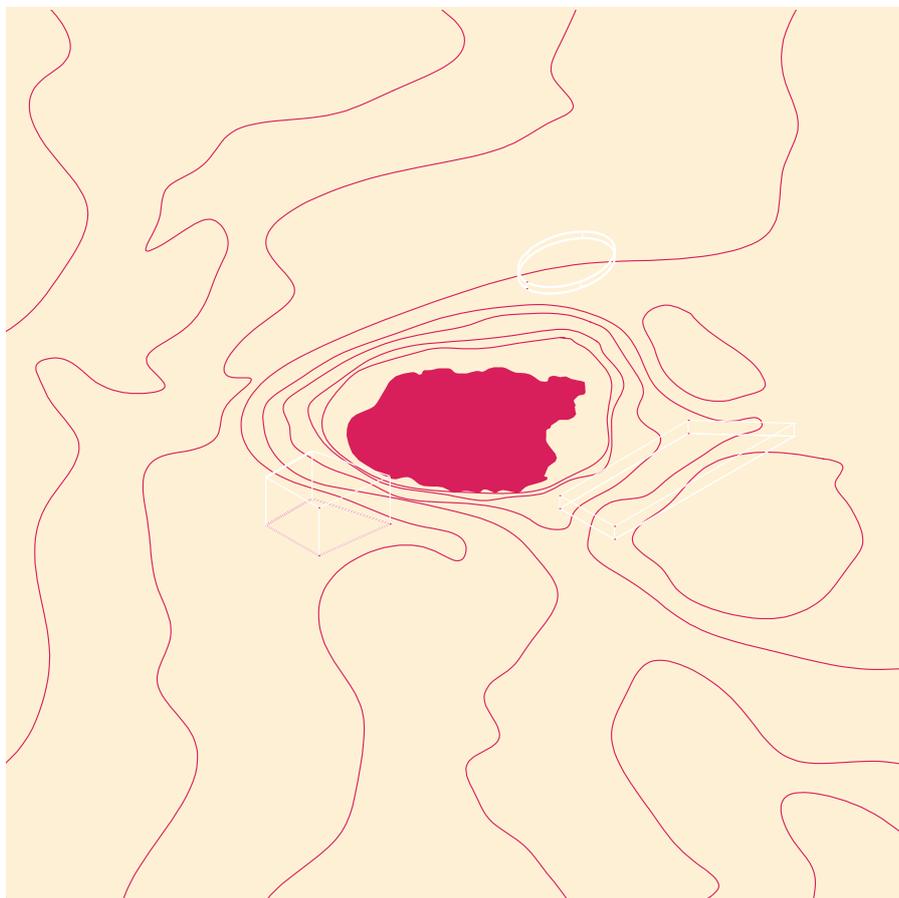
Il sito è raggiungibile sia in auto che a piedi, partendo dal porto della città. L'area è costeggiata dalla Strada Provinciale 87 che collega Otranto a Porto Badisco, ed è distante circa 600 m dalla Spiaggia di Cala Cassotto e da quella di Porto Grande, raggiungibili tramite una serie di percorsi su strada sterrata che si diramano in tutta l'area e nella pineta del Bosco d'Orte. Essendo l'area fortemente turistica, vengono organizzate spesso escursioni turistiche a piedi, a cavallo, o in bicicletta, che ripercorrono le tappe storico-naturalistiche dell'intera area. Tra le zone di interesse presenti nell'area vi è il Parco naturale regionale Costa-Otranto- Santa Maria di Leuca e Bosco di Tricase, istituito con la Legge Regionale del 26 Ottobre 2006⁹, che si estendono sul territorio regionale abbracciando diversi comuni tra cui Otranto e Punta Palascia. La recente organizzazione del parco si pone come obiettivo la salvaguardia dei valori storici e ambientali delle aree edificate e del patrimonio architettonico rurale, la regolamentazione delle attività antropiche esistenti e indicazioni sulla tipologia e le modalità di rea-

lizzazione di ampliamenti, trasformazioni, variazioni di destinazioni d'uso per edifici e manufatti esistenti. Il parco naturale costeggia l'area delle cave inglobando a sé altri manufatti storici e naturali divenute tappe turistiche per chi visita l'area. Tra queste Torre del Serpe, Torre dell'Orte, e le grotte carsiche dislocate sulla costa che si alternano alle spiagge balneabili sull'Adriatico.

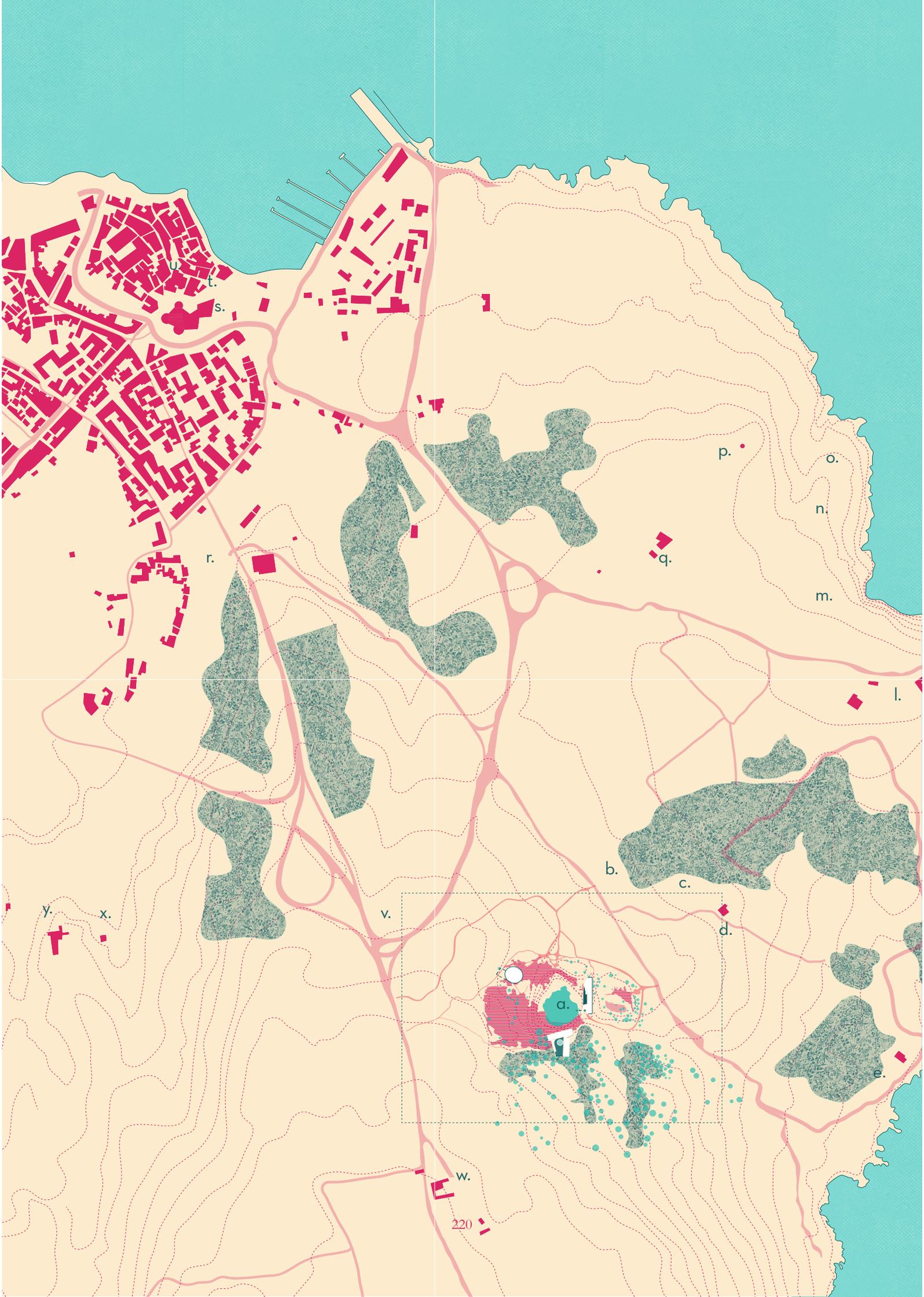
⁹ Cfr. Bollettino Ufficiale della Regione Puglia, n. 143 del 3/11/2006, L.R. 26/10/2006, n. 30



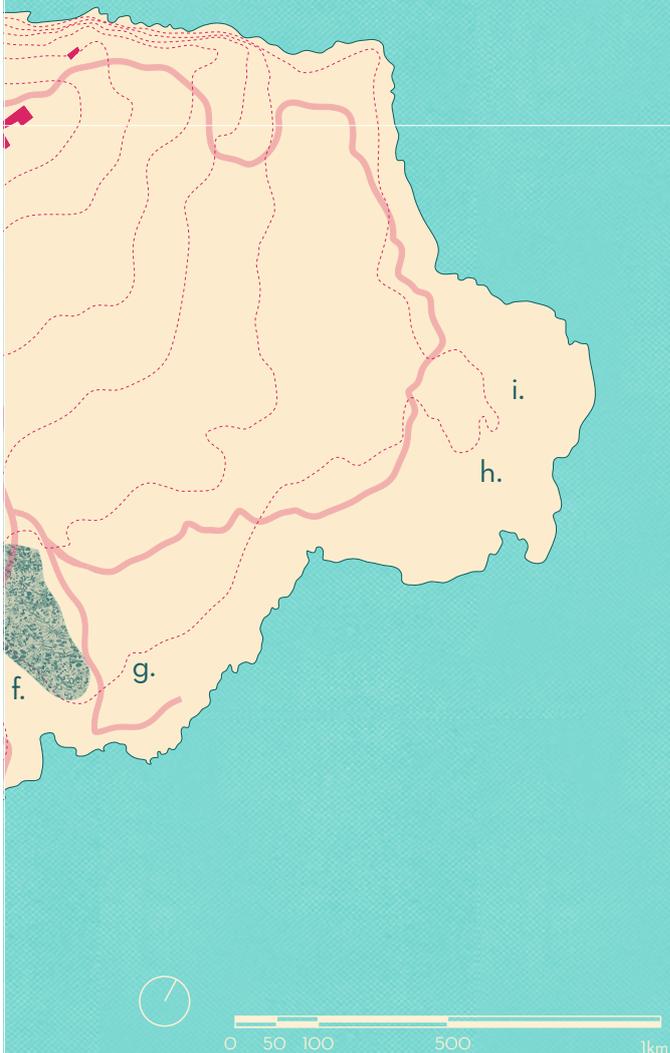
La Cava di Bauxite di Otranto è attualmente una tappa “obbligatoria” per i turisti che visitano la zona, il complesso museale si pone come obiettivo il collegamento ipotetico tra turismo balneare e culturale, o semplicemente per chi si trova di passaggio



L'aggiunta del complesso museale prevede l'inserimento nel territorio di tre blocchi; il museo, la residenza e "la terrazza". L'approccio compositivo pone le basi sulla continuità territoriale e sul rispetto della memoria del luogo riconquistato dalla natura. Gli edifici quindi, non si nascondono nella terra, ma sono dei punti di osservazione "interni" ideati per la contemplazione del territorio in comunione all'arte.



- a. Laghetto delle Cave di Bauxite
- b. Parcheggio stagionale custodito
- c. Bosco Orte
- d. Sud- Est Diving
- e. Casato Cannime
- f. Spiaggia di Baia dell'Orte
- g. Spiaggia di Porto Grande
- h. Punta Facì
- i. Grotta du Lampiune
- l. Masseria dell'Orte
- m. Baia dell'Orte
- n. Baia Palombara
- o. Grotta Palombara
- p. Torre del Serpe
- q. Agriturismo la Torre
- r. Santuario dei Martiri
- s. Castello Aragonese
- t. Torre Matta
- u. Torre dell'Orologio
- v. Collegamento Otranto\Porto Pal.
- w. Masseria Monaco
- x. Torre Pinta
- y. Bed and Breakfast



L'idea per un polo aperto al paesaggio. La divisione dello spazio attraverso l'aggiunta di un museo, di un hotel e di un auditorium, su una scala definita a "parametri" permette un collegamento sul territorio e una ricucitura finalizzata all'ambiente, alla cultura, e al turismo. L'integrazione con il paesaggio è favorita dall'aggiunta di nuovi percorsi nel sito delle cave e dalla messa in sicurezza di quelli esistenti. L'obiettivo primario resta quello di preservare il territorio e in particolare il sito, la sua peculiarità e la sua valenza storica.

Il territorio attorno alle cave di bauxite è quindi un'area rurale turistica che offre la prospettiva di un miglioramento non solo economico e turistico per la città, ma anche di una consapevolezza ambientale scaturita dalla diversità storica e naturale offerta. L'obiettivo di questo studio, è quello di garantire la ricucitura del territorio segnato dall'attività di estrazione, considerabile come un incidente su un territorio ferito e riconquistato dalla natura. Il progetto si pone in simbiosi con il territorio con lo scopo di realizzare un punto di osservazione interno ed esterno di questo fenomeno di riconquista resiliente della natura. Il modello culturale del complesso museale, come affrontato nei casi studio dei musei presi in analisi, risulta offrire la possibilità di fornire una risposta valida in termini di valorizzazione territoriale. Lo studio di Massimo Preite e Gabriella Maciocco intitolato *"Da miniere a museo"*¹⁰ sottolinea la potenzialità della musealizzazione del patrimonio minerario di siti giunti alla conclusione del loro processo di estrazione riassumendo i temi della museologia contemporanea e sottolineando l'importanza della conservazione del paesaggio "offeso" come carico di "brutalismo" visivo divenuto sensibile al fascino postumo del danno ambientale. Infatti, *"ci troviamo costretti ad elaborare strategie di riqualificazione ambientale paradossalmente compatibili con la conservazione dei manufatti e degli impianti che sono stati all'origine di alterazioni am-*

*bientali che oggi non vorremmo più cancellare"*¹¹.

Nel caso specifico delle Cave di Bauxite di Otranto, l'analisi sulla lettura del territorio, la scelta di esempi e casi studio hanno come obiettivo il raggiungimento non solo di linee guida in grado di dare alla progettazione dell'idea un rapporto dimensionale su scala reale, ma anche di sviluppare e arricchire la sensibilità personale in grado di saper ascoltare e osservare un territorio ferito, che tuttavia è ancora in grado di "offrire" alla città e ai suoi visitatori. Il sito infatti presenta diverse opportunità, ad esempio; la possibilità di espandere e collegare l'area turistica città di Otranto a quella balneare, utilizzando il sito della cava come un "ponte turistico", la possibilità di incremento sul settore storico culturale, in grado di incrementare i guadagni per ripristinare il patrimonio esistente, l'inserimento di nuovi posti lavorativi, la regolarizzazione sul territorio in grado di combattere gli abusivismi sulle zone comunali "dimenticate", ma non dall'attività turistica, la conseguente messa in sicurezza del sito e dei percorsi che annualmente generano feriti tra i curiosi che lo visitano.

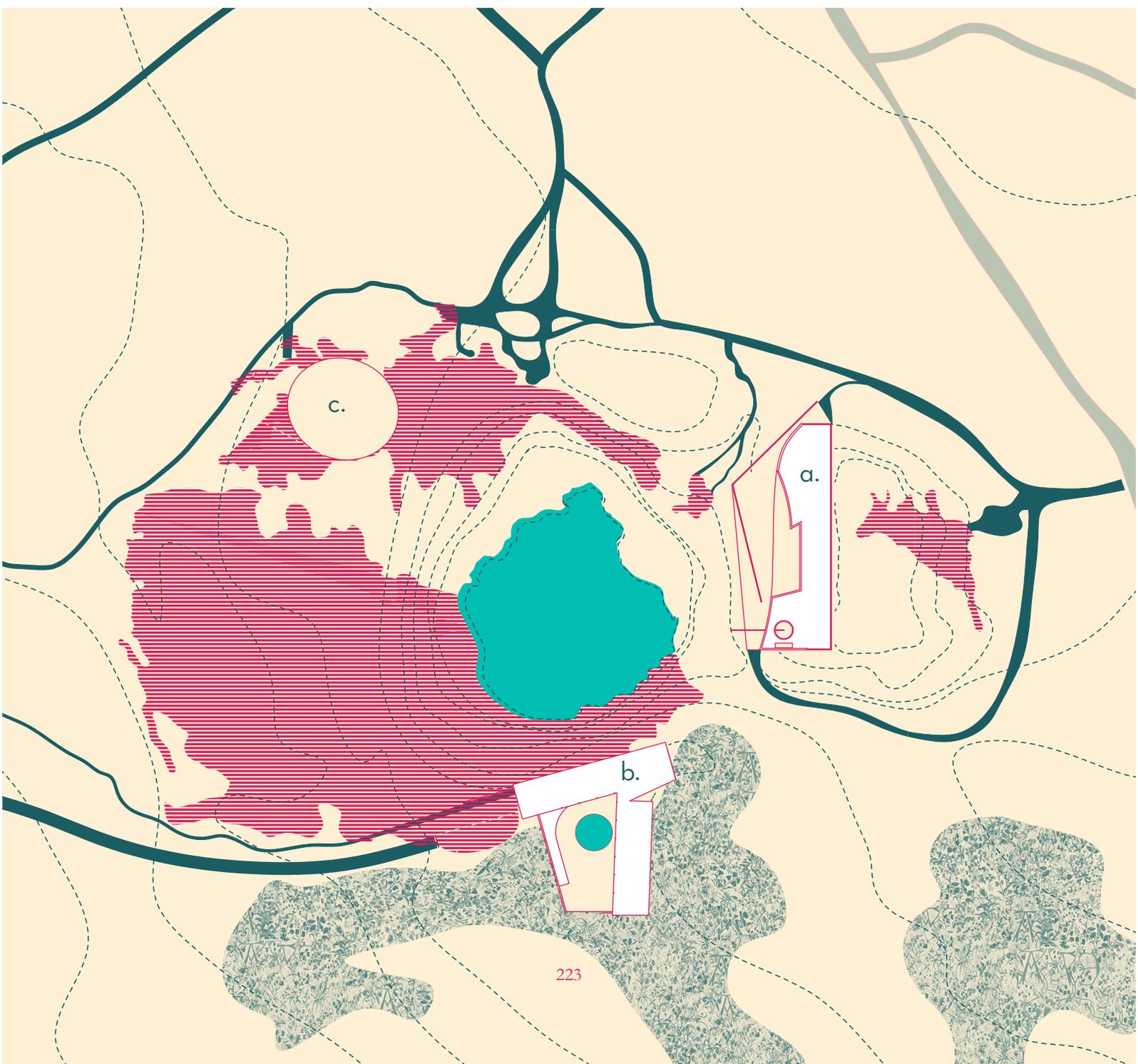
¹⁰ Preite, M., Maciocco, G., *da miniera a museo, il recupero dei siti minerari in Europa*, Alinea Editrice, Firenze 2000, p 14

¹¹ Ibidem

A seguito dell'analisi dei parametri dei casi studio il progetto si articola su tre blocchi: il museo, la residenza, e l'area polifunzionale. Il sito si estende per circa 506000 mq, la percentuale ricavata dall'analisi richiede all'incirca che l'1,5% dell'area sia dedicata a superficie edificata. Si tratta di 5000 mq a destinazione privata su 500000 mq di SLP 5000 mq si suddividono in:

- a. 2500mq destinati a **MUSEO**
- b. 1500mq destinati a **RESIDENZA**
- c. 1000mq destinati a **TERRAZZA POLIVALENTE**.

1:2000







IL MUSEO

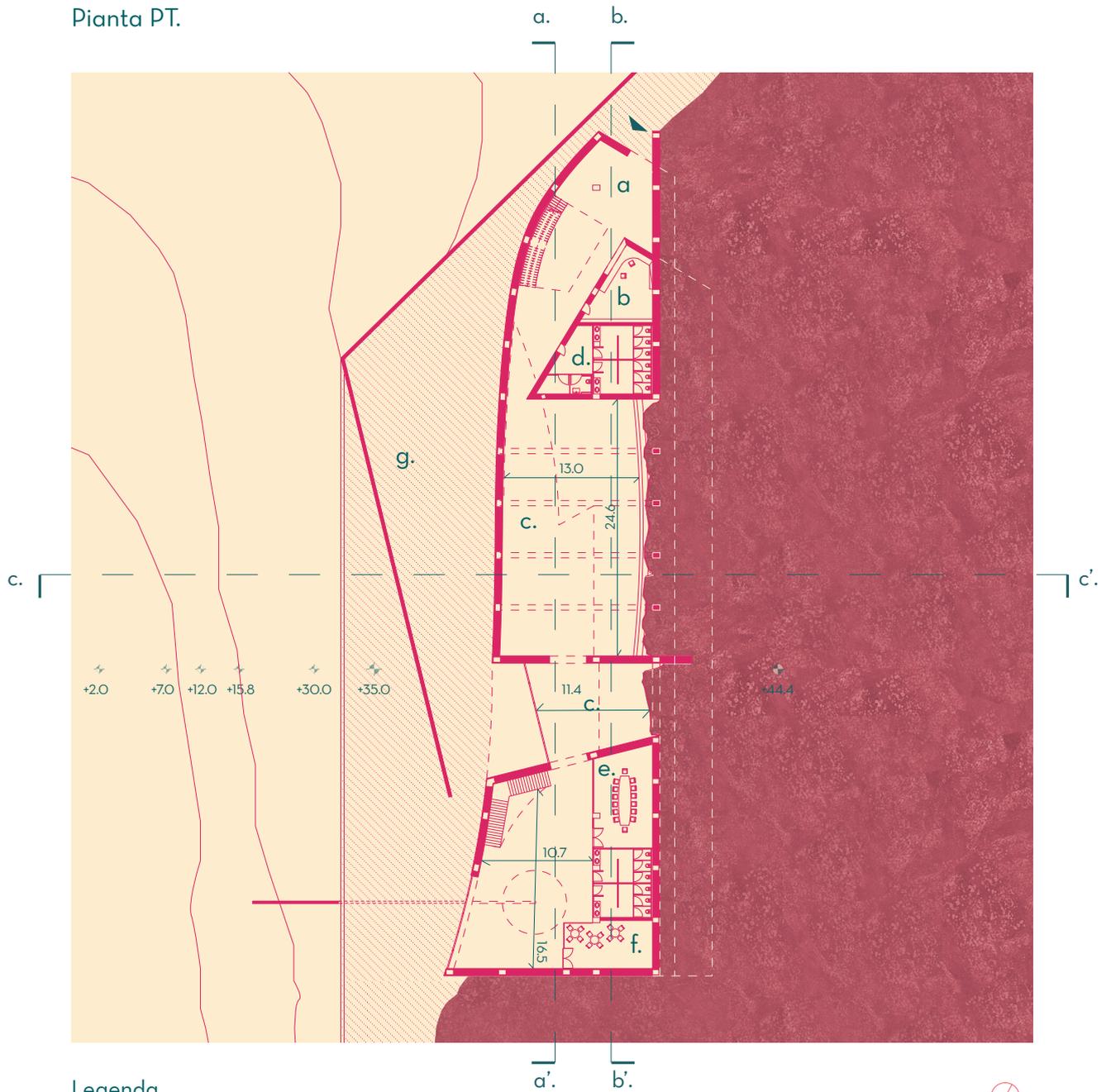
L'idea che concerne il disegno architettonico del museo parte dall'osservazione topografica e morfologica del territorio. A tal proposito il progetto segue le curve di livello territoriali, al fine di evidenziarne i tratti e attribuire una concretezza architettonica al sito, a interrompere volutamente questo flusso si contrappongono dei tagli artificiali marcati da una scelta materiale differente. L'edificio è considerabile come un unico blocco cavo scolpito, così come è avvenuto sul territorio. I tagli generano aperture in grado di dare l'illuminazione necessaria agli ambienti interni e a fornire ai suoi fruitori degli scorci esterni sulla cava e sull'orizzonte, dove è intravedibile il mare. Entrando così all'interno dell'edificio, ci si dimentica temporaneamente dell'esterno, cercando di compensare i propri sensi attraverso un ambiente introspettivo che lascia spazio ai suoni, alle temperature e alla luce. Questo alternarsi di pareti e spazi in cui è presente la roccia rossa a vista, rappresenta un legame continuativo tra l'architettura e il territorio ferito, come se esso stesso avesse il suo spazio permanente in cui

essere esposto, ma non solo all'esterno. L'edificio si sviluppa su due piani sotterranei, a est si affaccia direttamente sul grande scavo, dentro il quale si è formato un laghetto profondo circa 10m che attinge l'acqua da falde acquifere sotterranee che convogliano le acque pluviali in parte in quel punto e in parte proseguono verso il mare. Gli ingressi sono situati a nord e a sud per agevolare i flussi, mentre a ovest l'edificio ingloba, attraverso la geometria della copertura, la roccia che entra a contatto con le aree espositive del progetto poste sul primo livello. La hall principale che contiene la biglietteria e un ufficio, presenta una scalinata che porta direttamente al piano superiore. L'ingresso a sud invece, presenta un bar, un'area relax, servizi, ascensori, e una sala privata per riunioni e conferenze di gestione. Il corpo centrale del primo livello è costituito da due grandi sale espositive rispettivamente di 312 mq e di 108 mq pensate per essere divise attraverso dei separé mobili adattabili a qualsiasi tipo di mostra ed esposizione. La sala più piccola mostra ad est una



vetrata in grado di dare uno scorcio sullo spazio esterno, mentre sul lato opposto presenta uno spazio a tutt'altezza utile per l'esposizione di sculture e opere più grandi. Al piano superiore, è presente un'area relax, con relativi servizi, che è collegata all'altra ala dell'edificio tramite un lungo corridoio affiancato da una passerella. Questa percorre l'edificio in tutta la sua lunghezza accostandosi alla bauxite. La copertura è praticabile ed è pensata per eventi ed esposizioni. Con la sua forma si propone come una continuazione del livello del suolo inglobando tuttavia la bauxite sottostante con il progetto. Il museo non vuole nascondersi nel territorio, ma creare in esso un'ambiente all'interno del quale il visitatore perde l'idea dell'esterno per concentrarsi sui propri sensi. A rompere questo silenzio, aperture e scorci sul laghetto interno della cava che attraverso i colori e contrasti riconcedono ai fruitori la vista interrotta in precedenza.

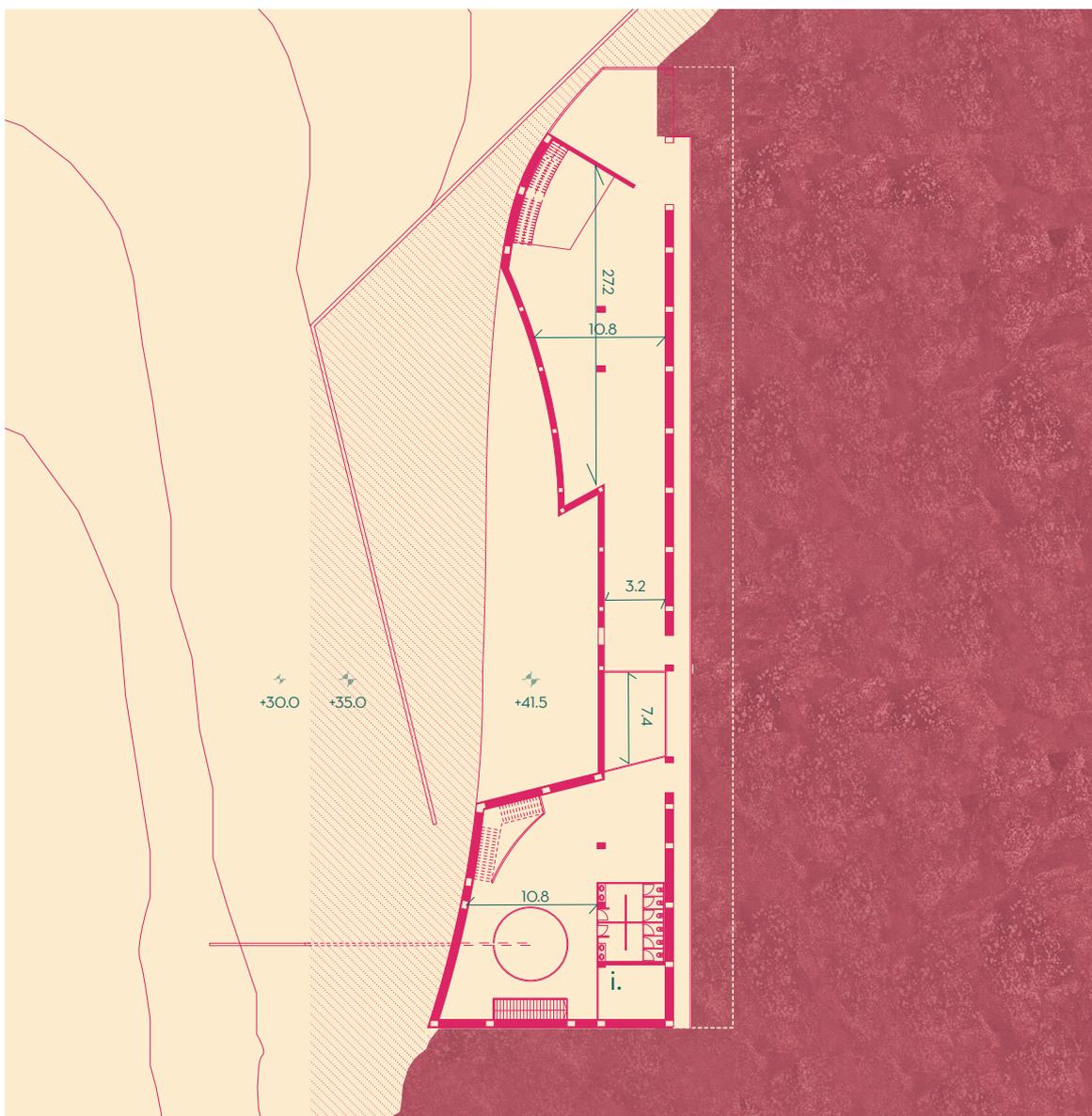
Pianta PT.



Legenda

- a. hall
- b. biglietteria\info
- c. spazio espositivo
- d. servizi
- e. ufficio\deposito
- f. bar
- g. terrazza panoramica

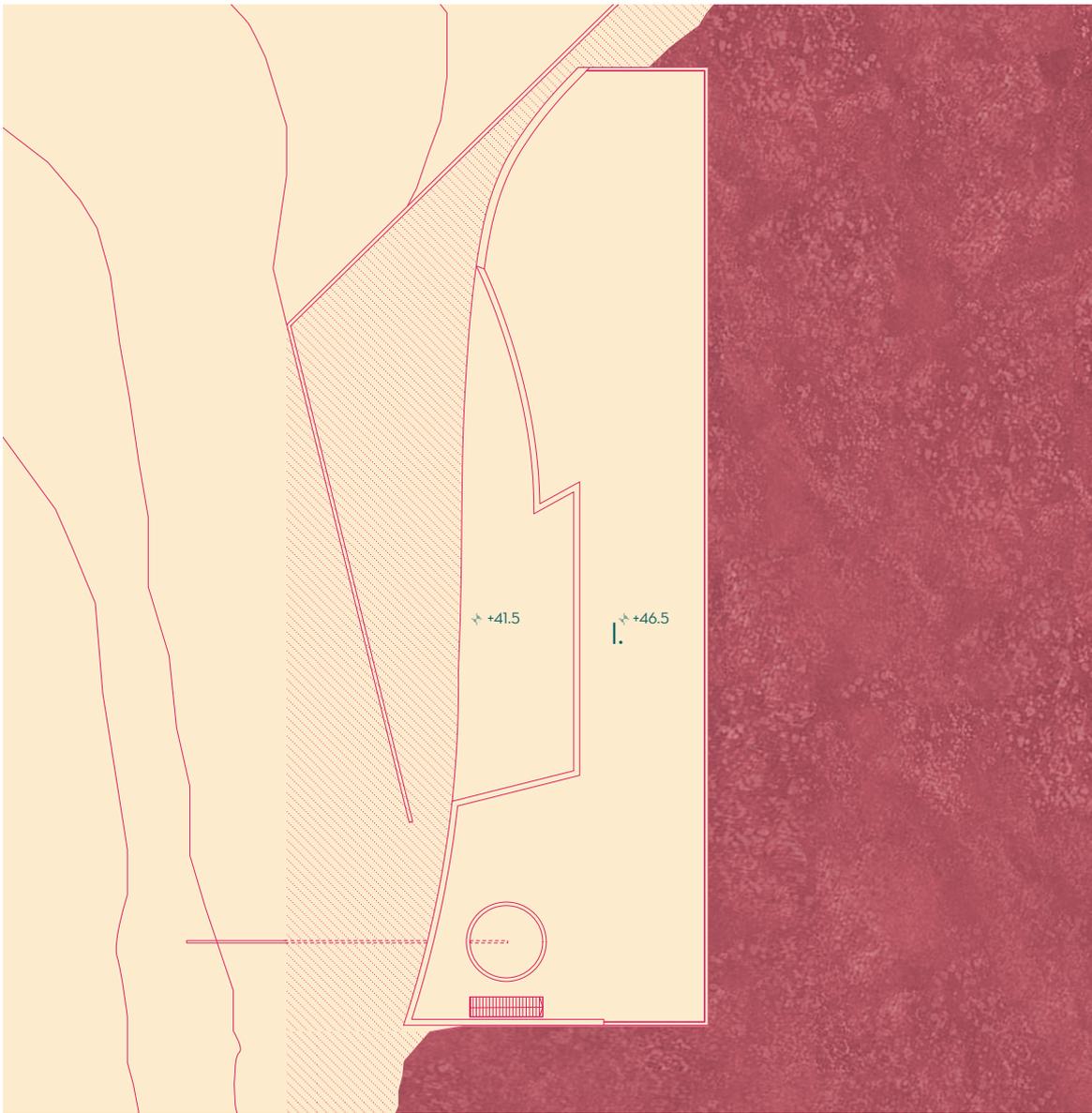
Pianta p.1



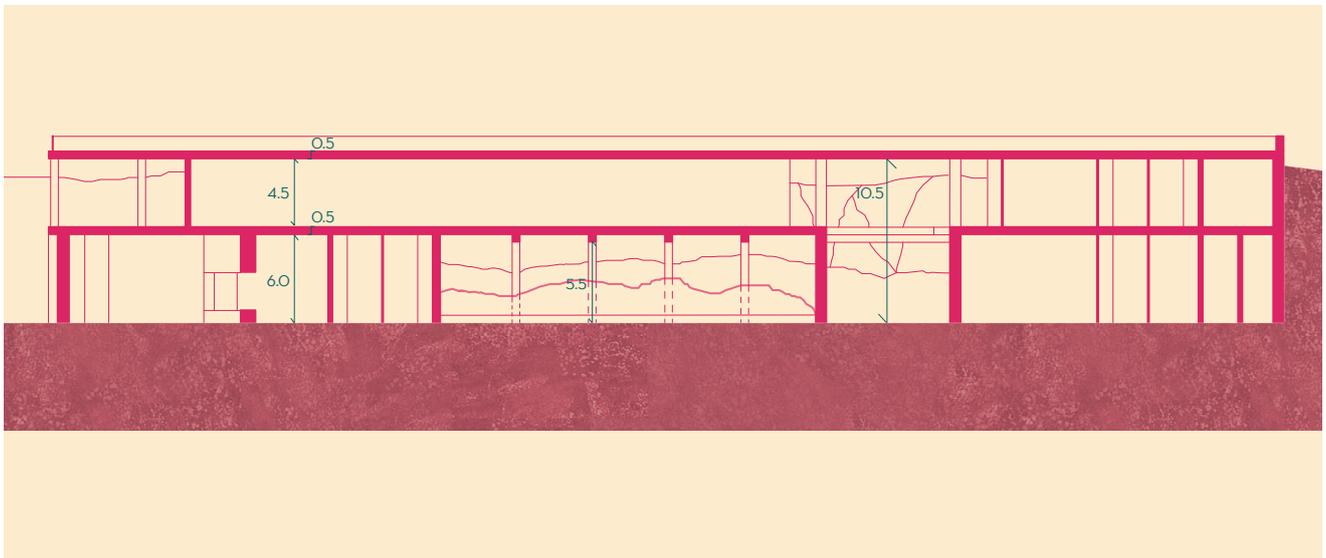
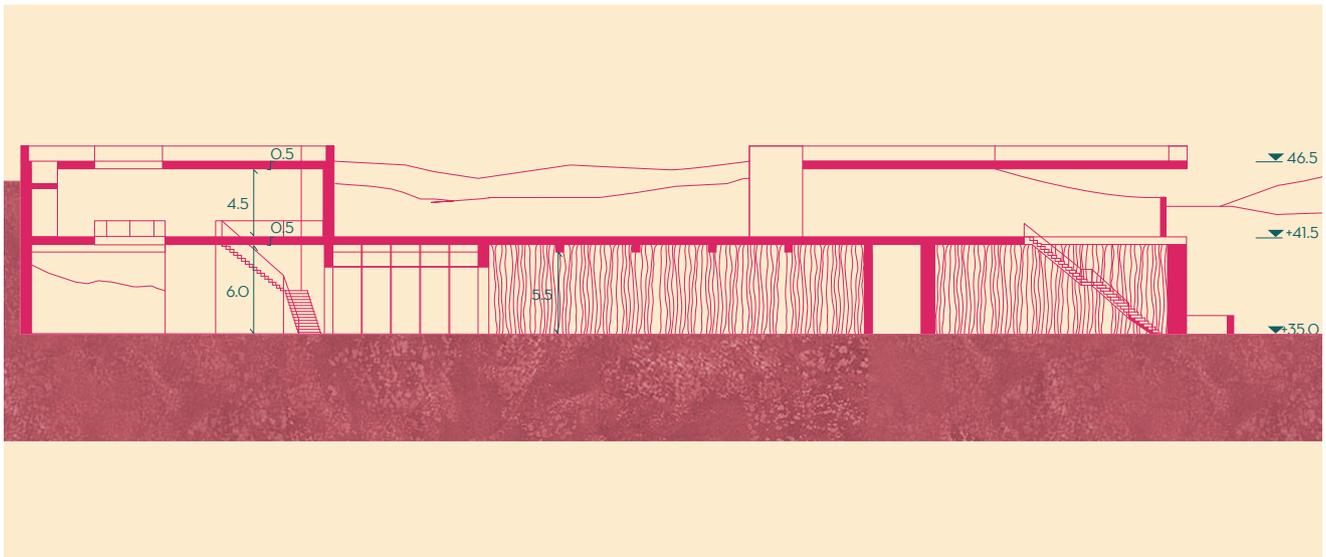
Legenda

- h. spazio espositivo
- i. negozio
- l. copertura praticabile

Pianta copertura

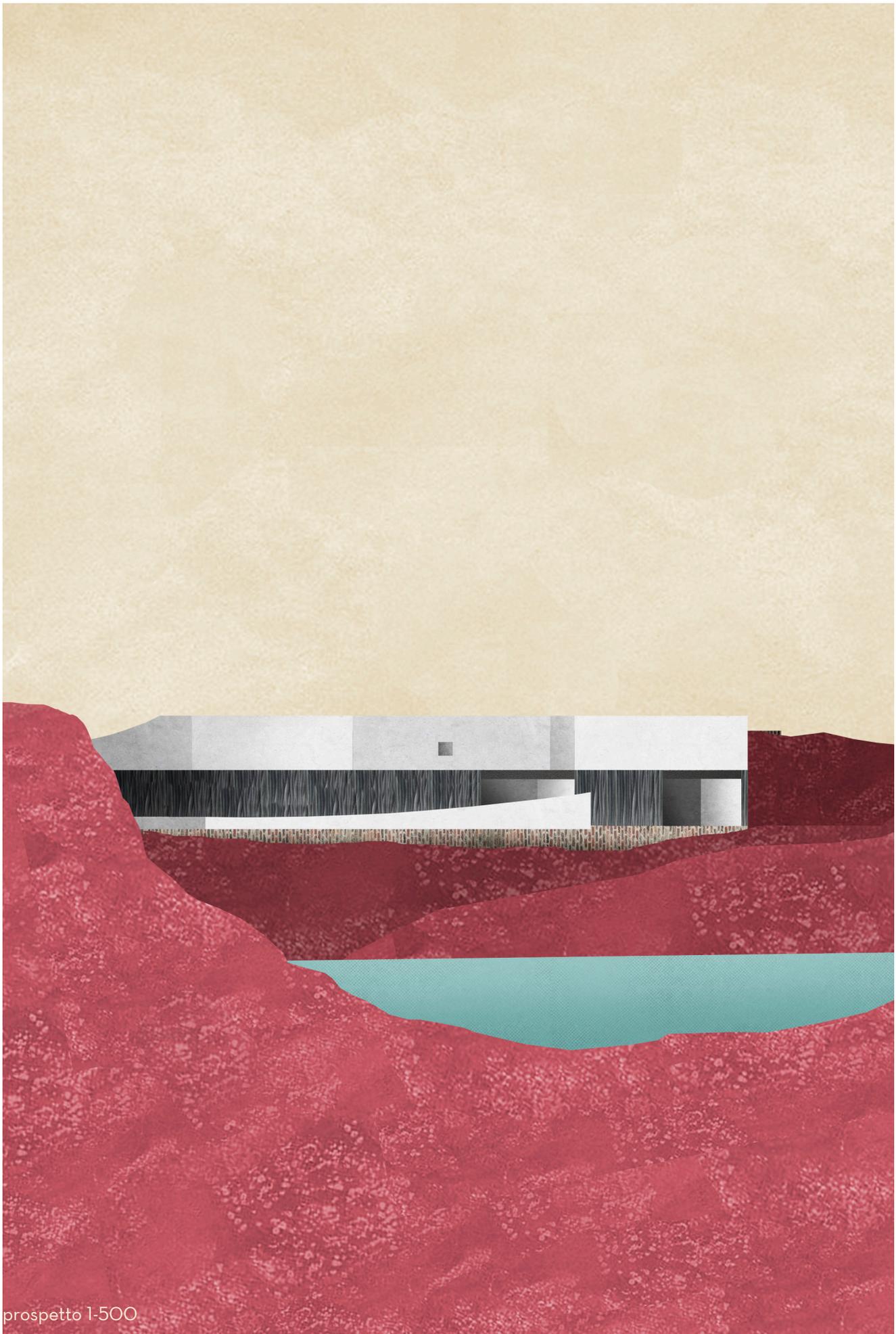


Sezione b-b'



Sezione a-a'

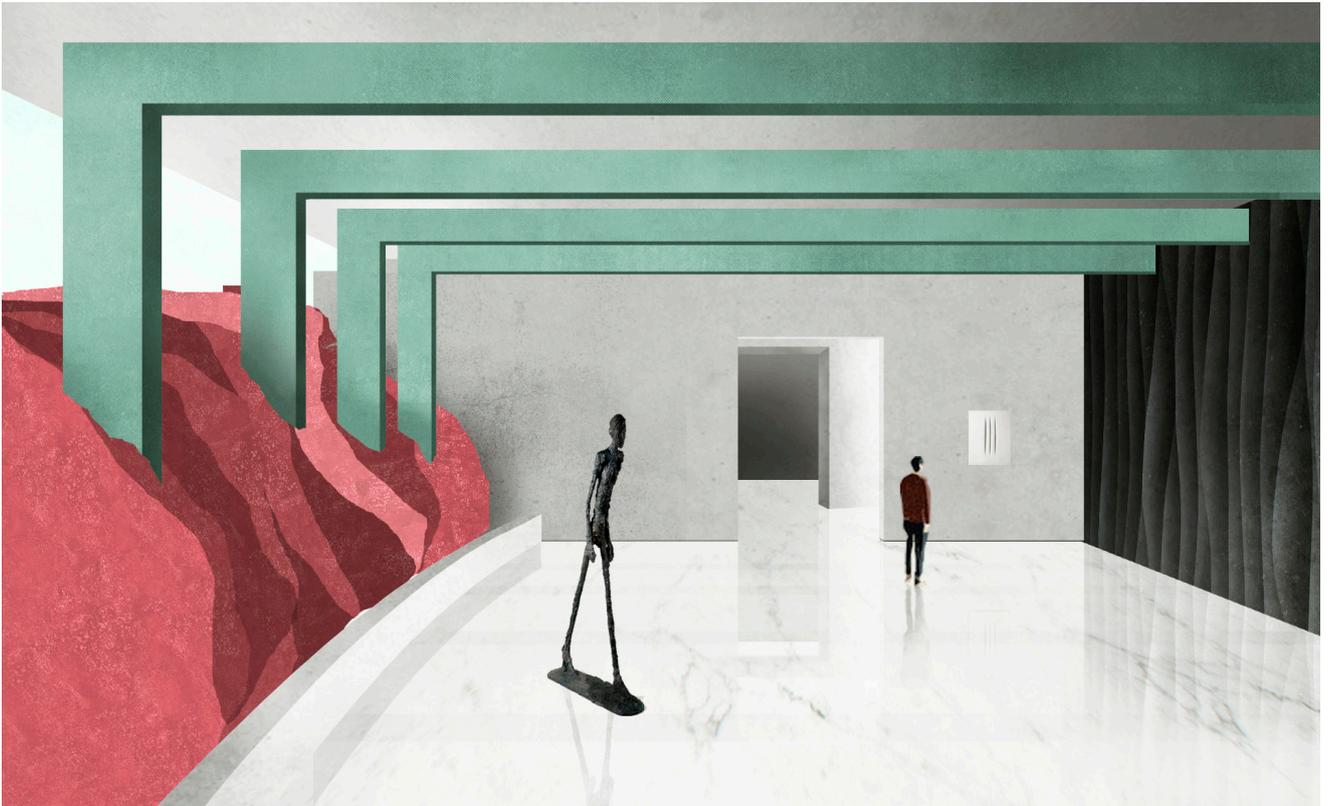




prospetto 1-500



sezione c-c'

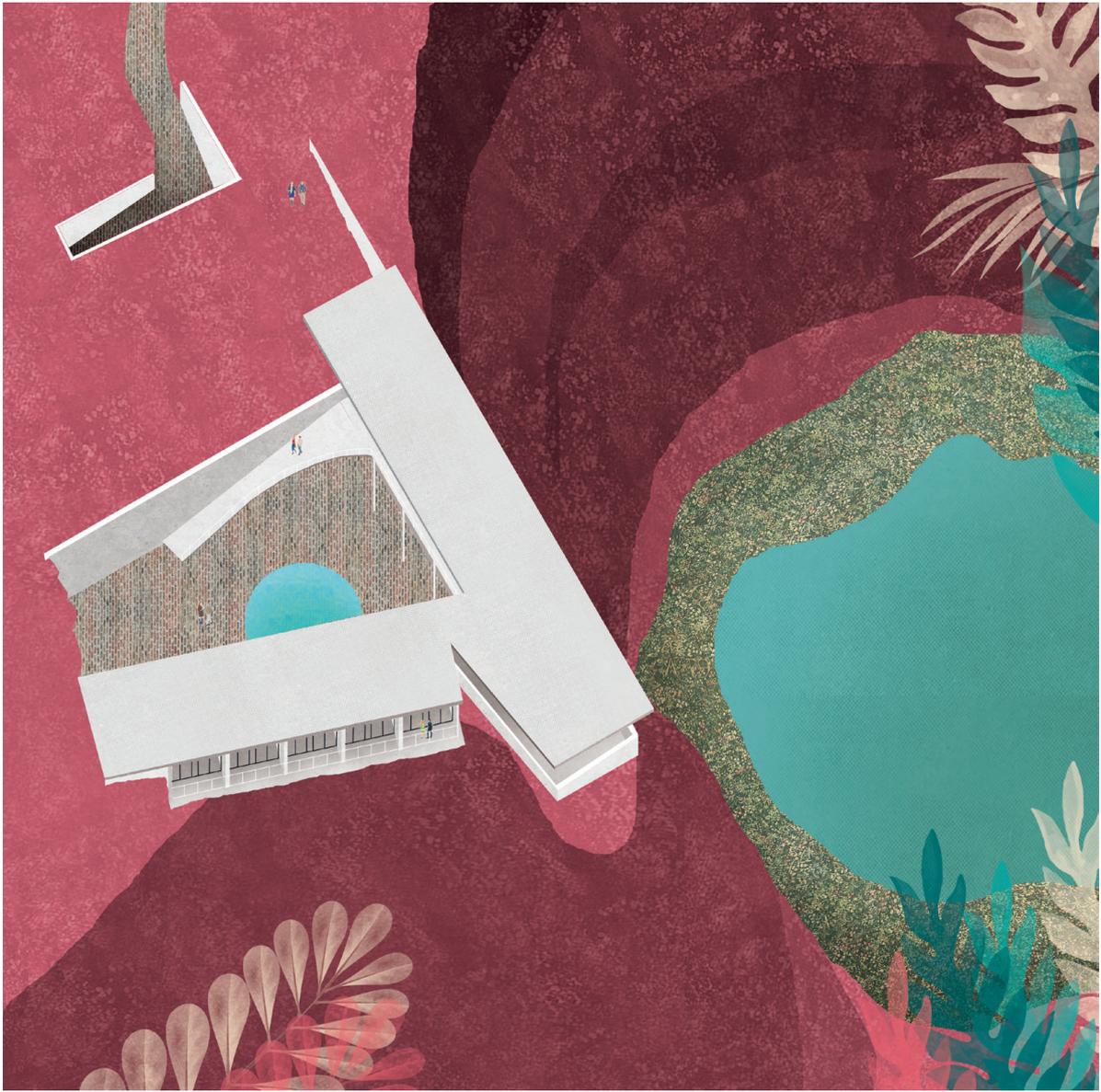


area espositiva

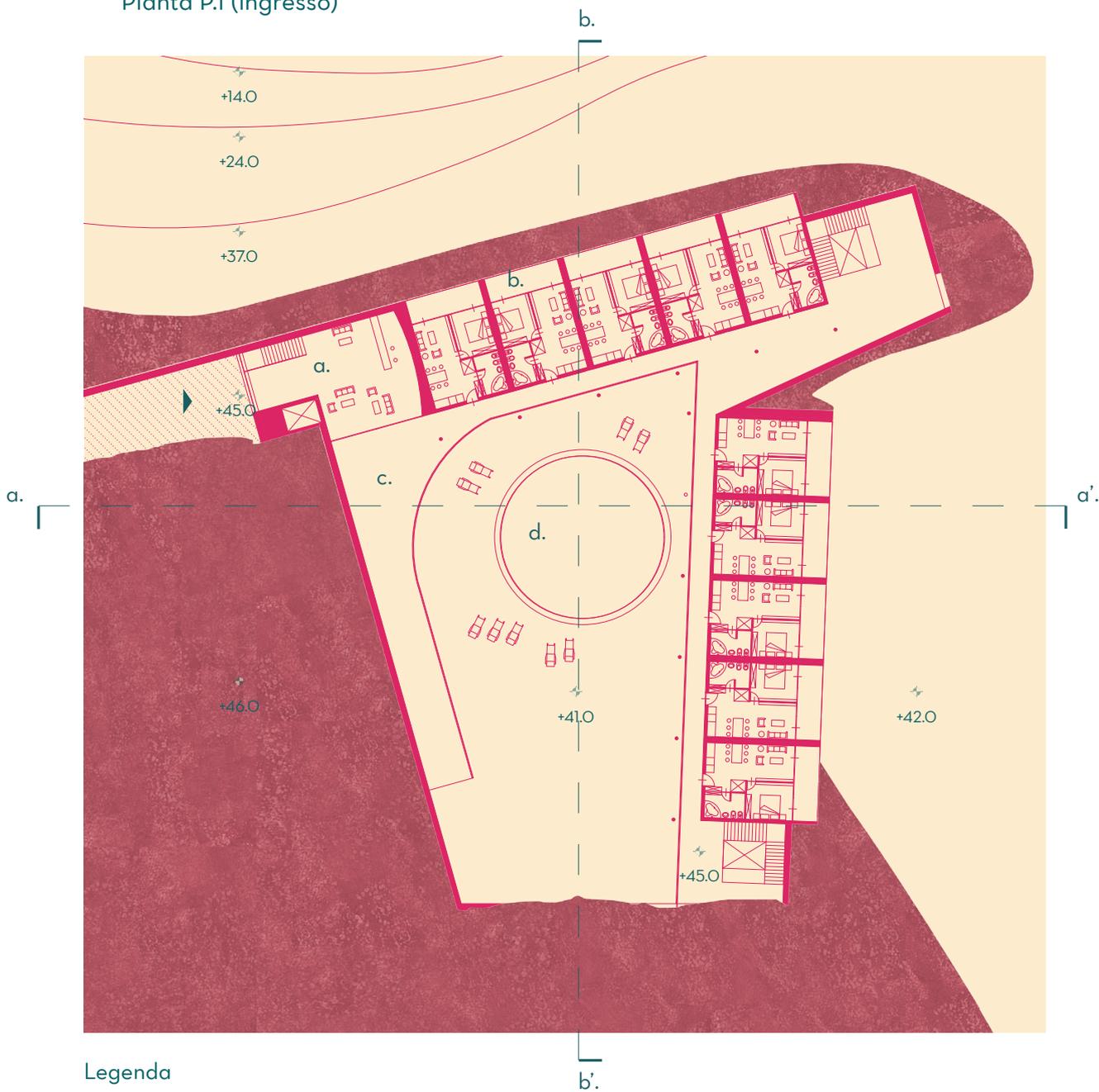
LA RESIDENZA

Il complesso residenziale parte dall'esigenza di dare al settore turistico la possibilità di pernottare, considerando che nell'area non è presente una struttura finalizzata alla medesima funzione. La forma della residenza dona continuità con il museo e l'area polifunzionale utilizzando come schema compositivo la morfologia del territorio. Anche in questo caso la struttura ipogea si compone su due livelli. Al piano superiore sono presenti 10 camere per il pernottamento adatte a 3-4 persone per un totale (di 35mq) a camera. Al piano inferiore sono presenti diversi servizi in grado di fornire la possibilità ai fruitori di trascorrere il loro tempo all'interno del complesso, quali ristorazione, area piscina, palestra, area benessere e area relax. Al fine di mettere in comunicazione i due piani, sono stati collegati due nuclei scala con ascensore all'estremità di ciascuna manica, mentre una rampa lega il complesso al territorio fornendo una fuga prospettica che si perde nella bauxite. La residenza possiede complessivamente due ingressi: uno, è pedonale e si lega sia al museo sia all'area polifunzionale, attraverso per-

corsi già presenti in precedenza messi in sicurezza tramite l'uso di pavimentazioni e parapetti; dalla strada al parcheggio interrato, riservato agli utenti delle camere e al personale, ha sede l'altro ingresso. Le stanze sono disposte una a fianco all'altra su due schiere; una verso il laghetto della cava, l'altra orientate ad est verso il mare. Ogni camera si struttura in 9 metri per 6 e comprende non solo un bagno con jacuzzi ma anche un terrazzo per garantire il massimo del comfort.



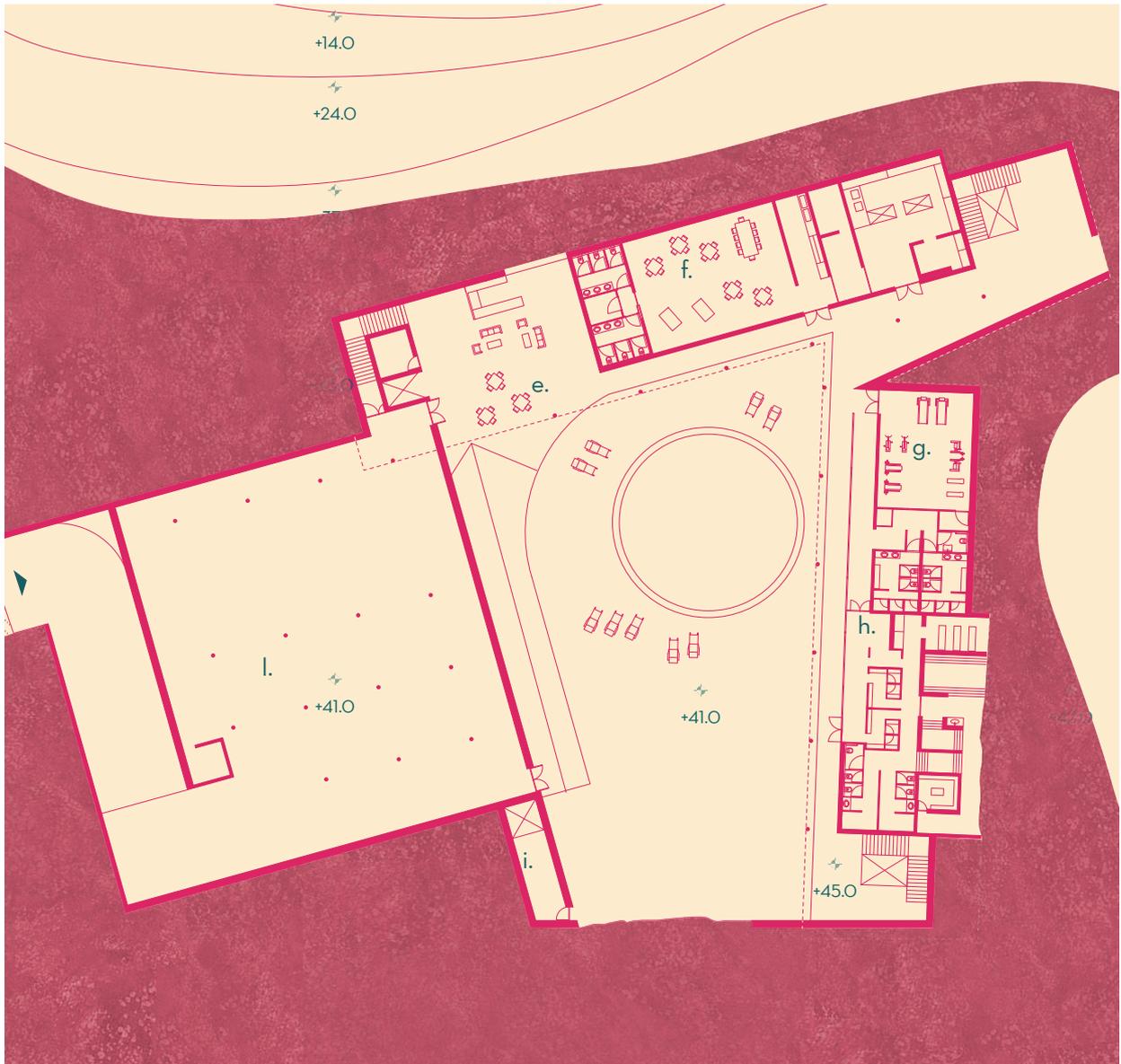
Pianta P.1 (ingresso)



Legenda

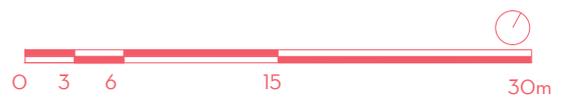
- a. hall\reception
- b. stanze
- c. rampa
- d. piscina

Pianta P.-1

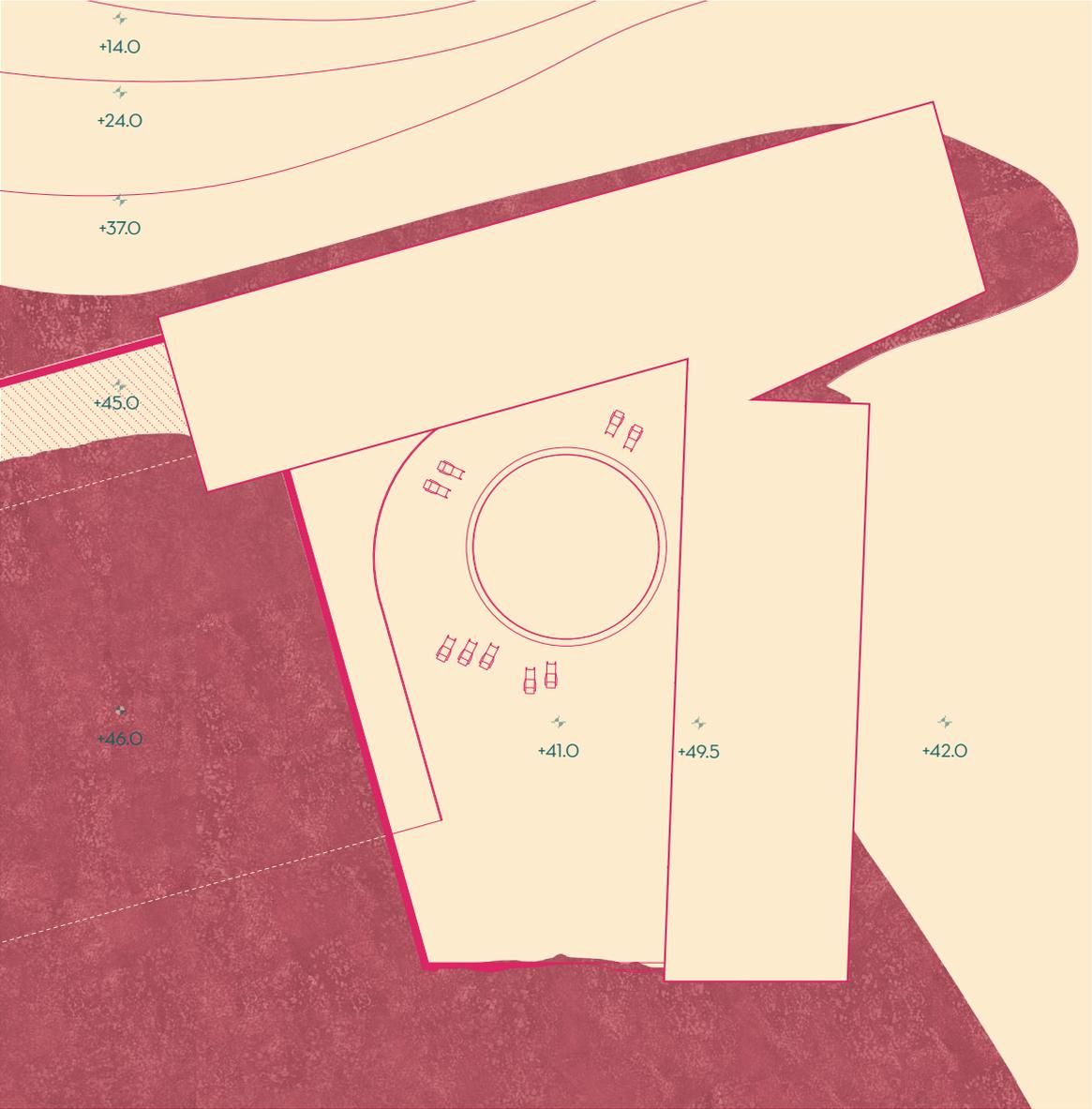


Legenda

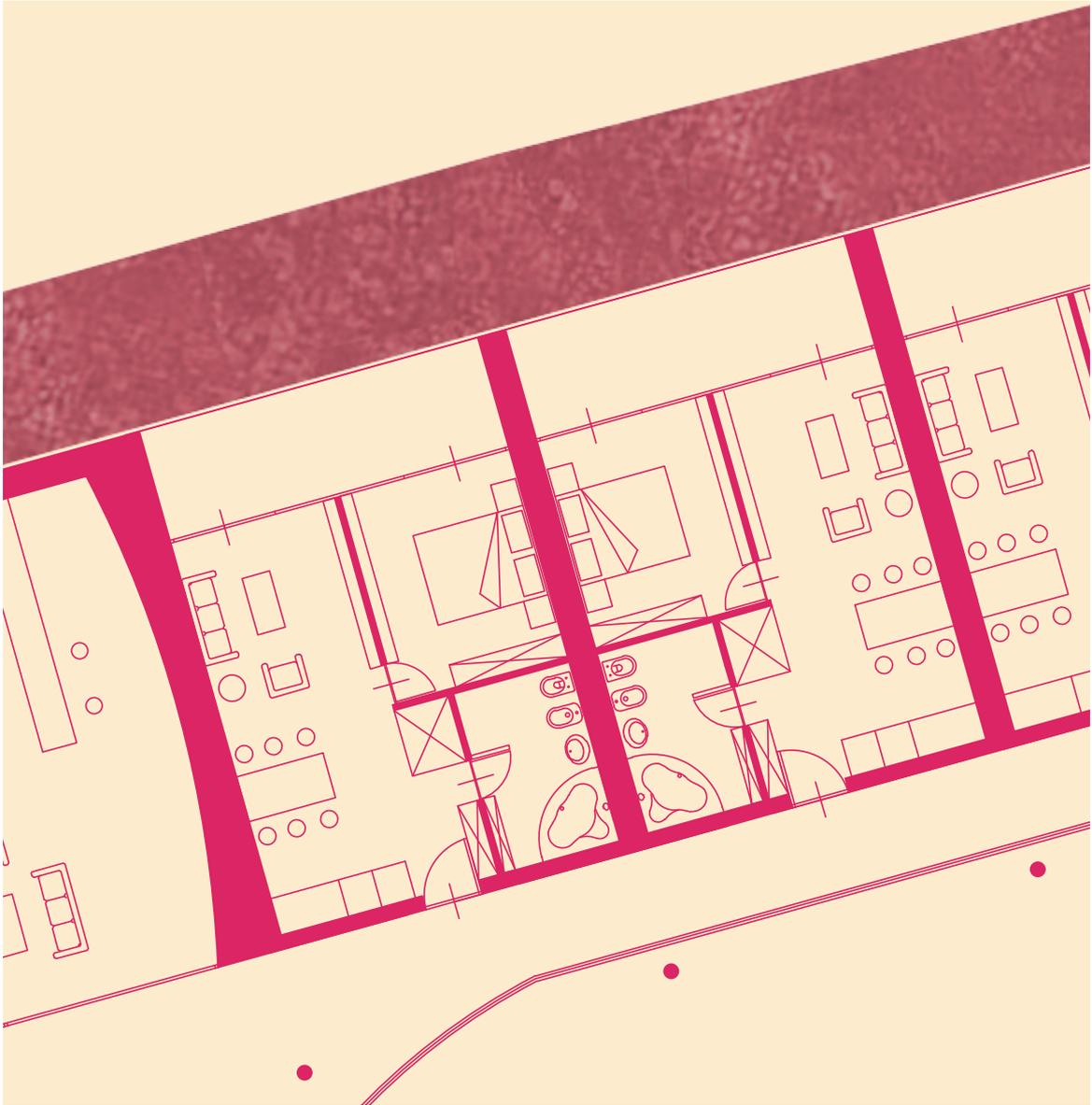
- e. bar locale piscina
- f. ristorante
- g. palestra
- h. spa\benessere
- i. deposito\loc.piscina
- l. parcheggio riservato

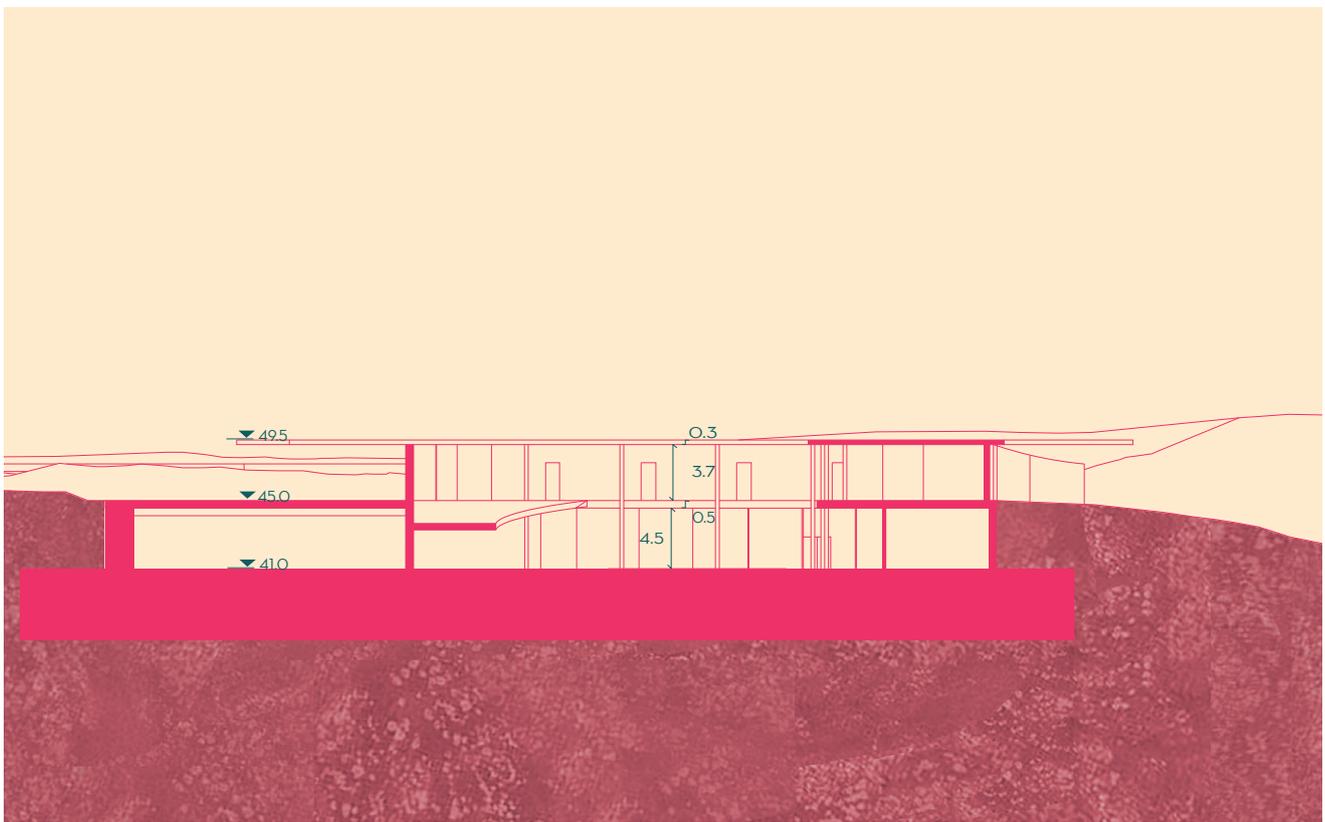


Pianta copertura



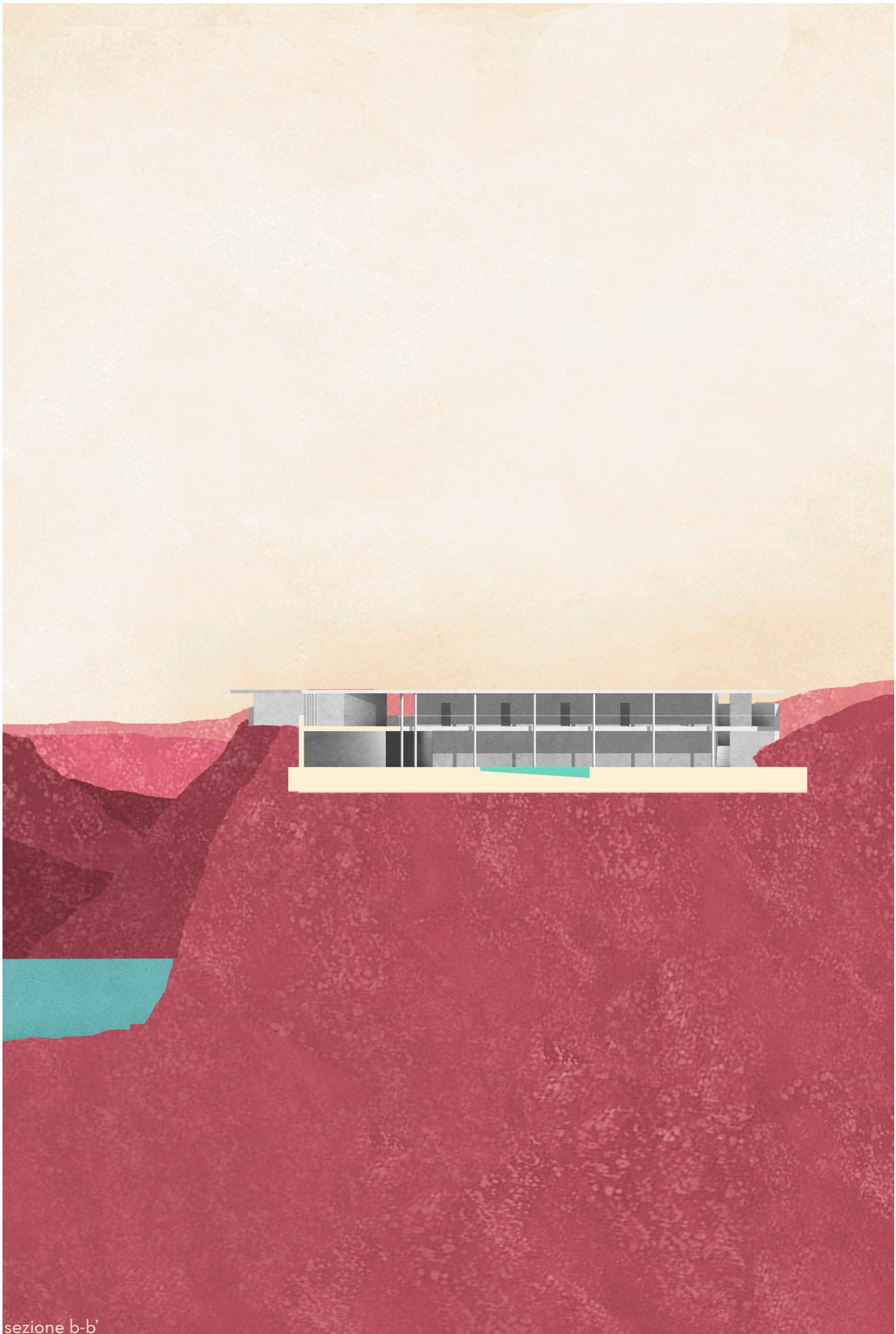
Stanze





Sezione a-a'

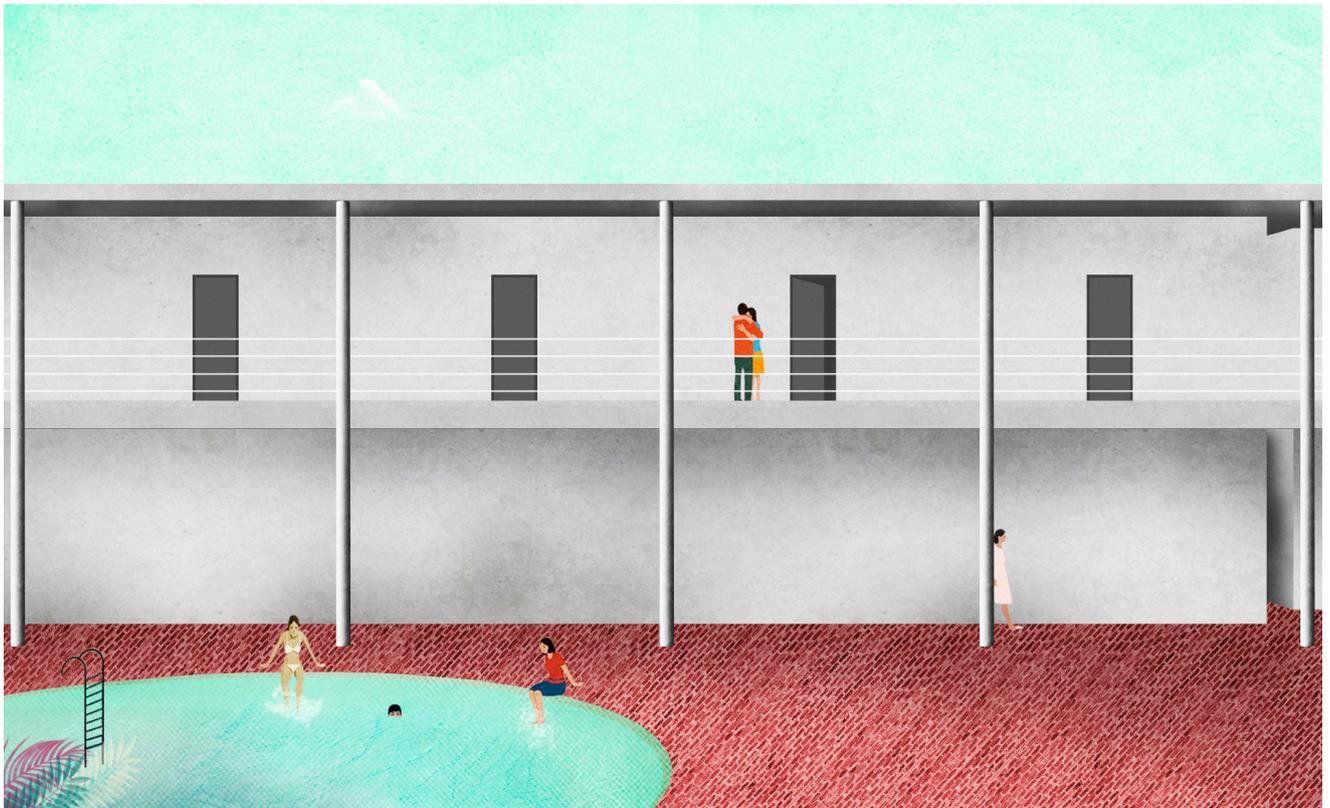




sezione b-b'



prospetto nord 1:500



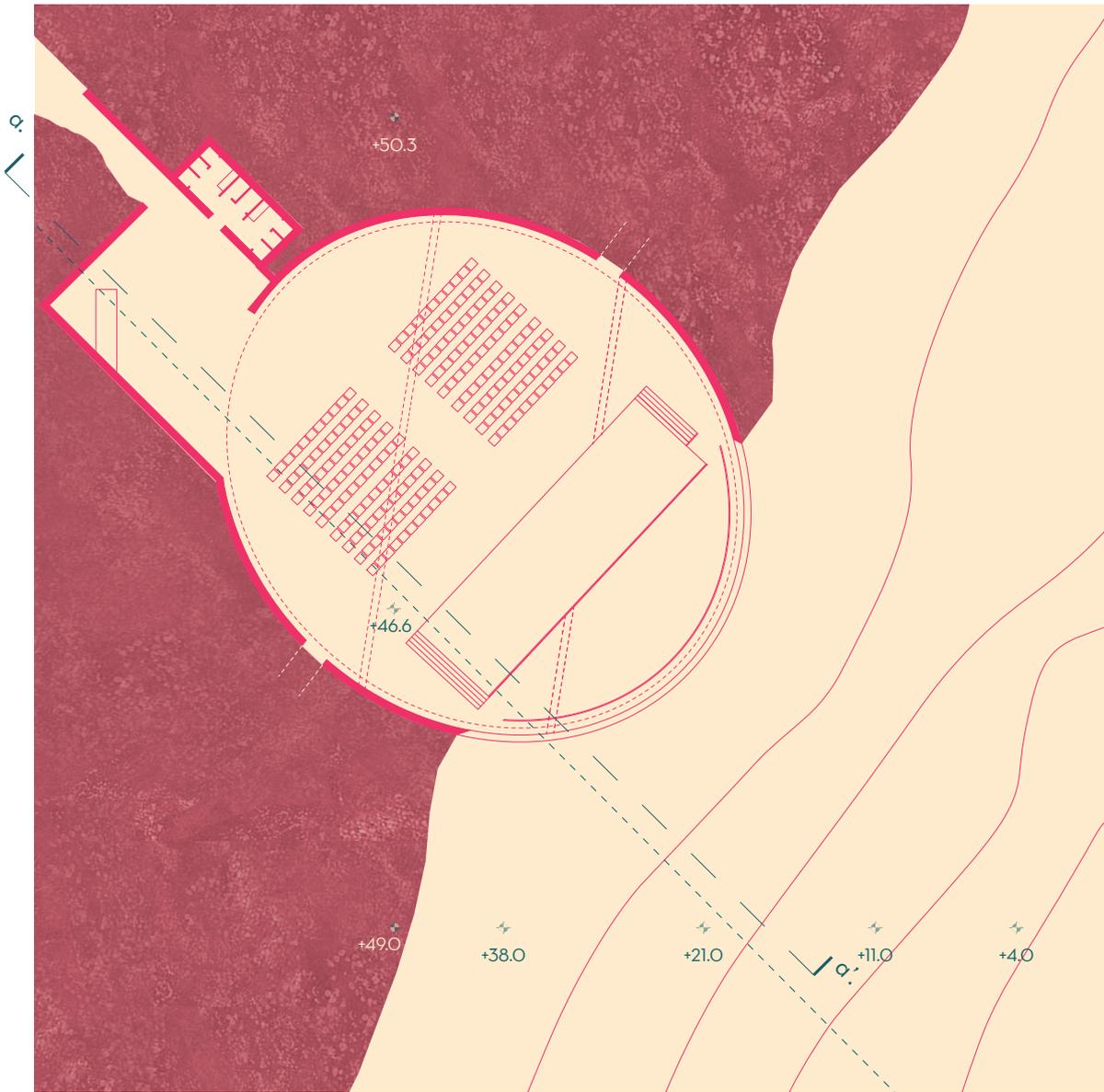
area piscina

LA TERRAZZA

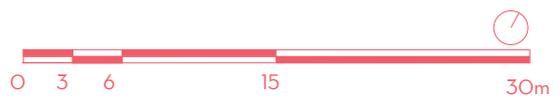
La terrazza polivalente è pensata come uno spazio rivolto verso l'interno della cava e verso l'orizzonte che tocca il mare. E' posizionata a nord ovest rispetto al museo e alla residenza chiudendo così il percorso anulare intorno al laghetto della cava. La struttura ipogea non è percepibile direttamente dalla strada e all'esterno del complesso. Questo espediente concede ai visitatori di farsi un'idea dell'architettura solamente all'interno di essa. L'ingresso alla struttura infatti è interrato posto al termine di uno dei percorsi che porta al complesso museale partendo da ovest. Una volta entrati all'interno della struttura la biglietteria e il banco informazioni accolgono i visitatori, per condurli all'area vera e propria posta all'esterno. Lo spazio si configura come un ovale di 40 m per 34 m e non ha una copertura. L'area è pensata per eventi all'aperto e attività libere quali concerti, allestimenti, e ricreazione. L'aggiunta di questa struttura al complesso incrementa la possibilità di aggiungere servizi e attività a supporto del blocco residenziale e museale. La piastra in calcestruzzo ospita gli impianti neces-

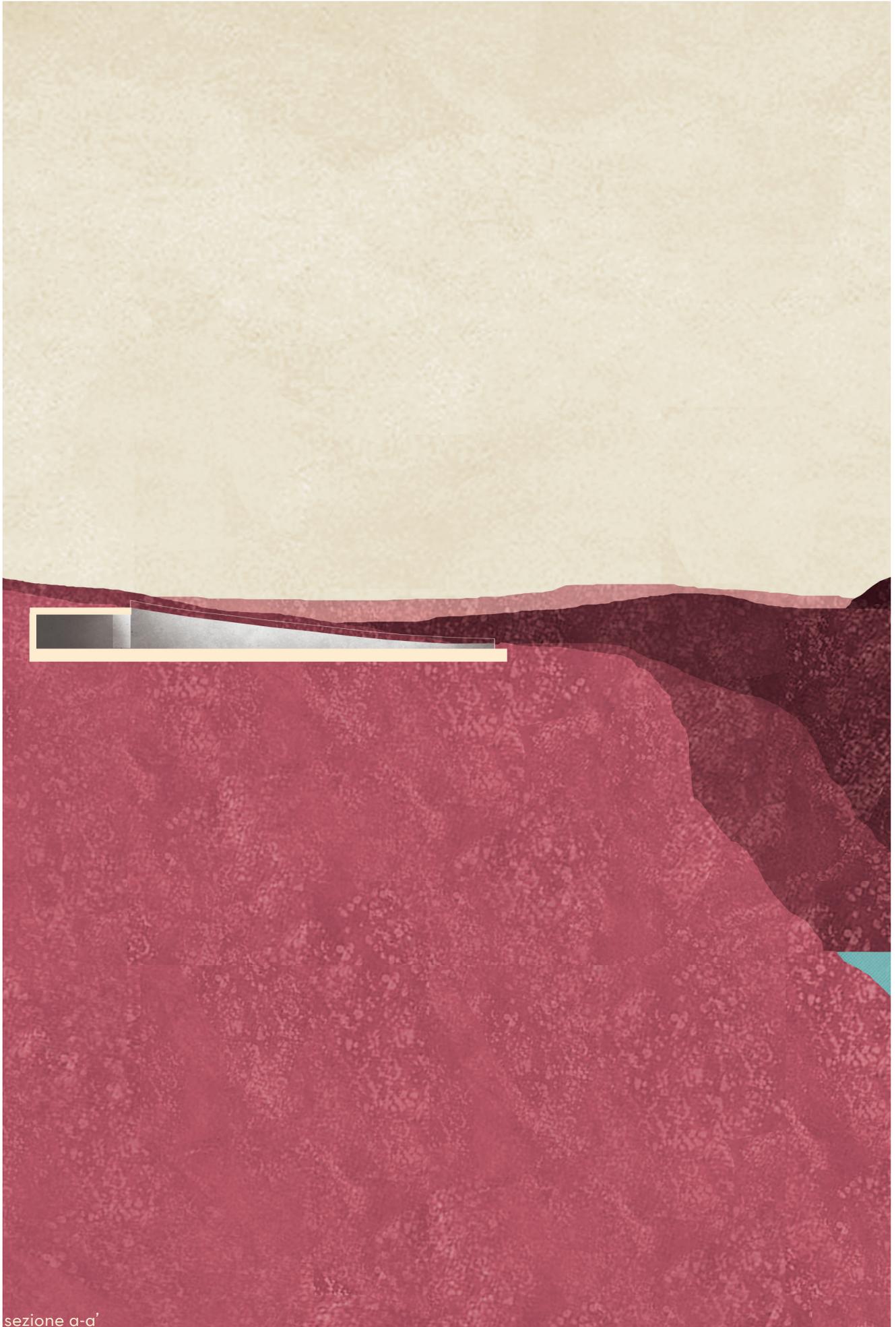
sari per l'installazione di luci e quinte. L'aggiunta di questa terrazza è in grado di fornire al complesso lo spazio in più necessario alle attività all'aperto, esposizioni comprese. Infatti non vi è solo dialogo compositivo tra le diverse aree ma si completano funzionalmente per garantire la massima efficienza.



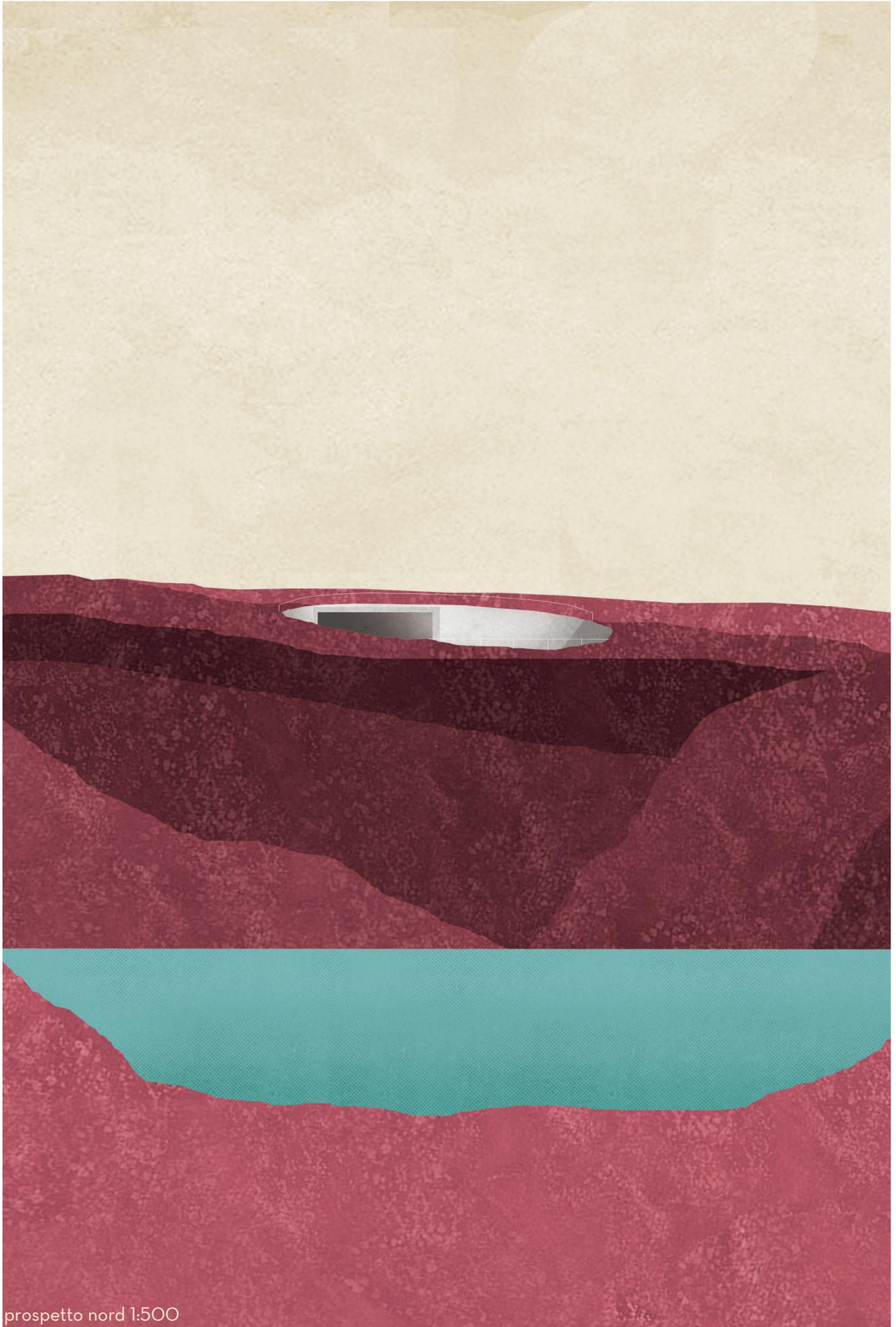


Sezione a-a'

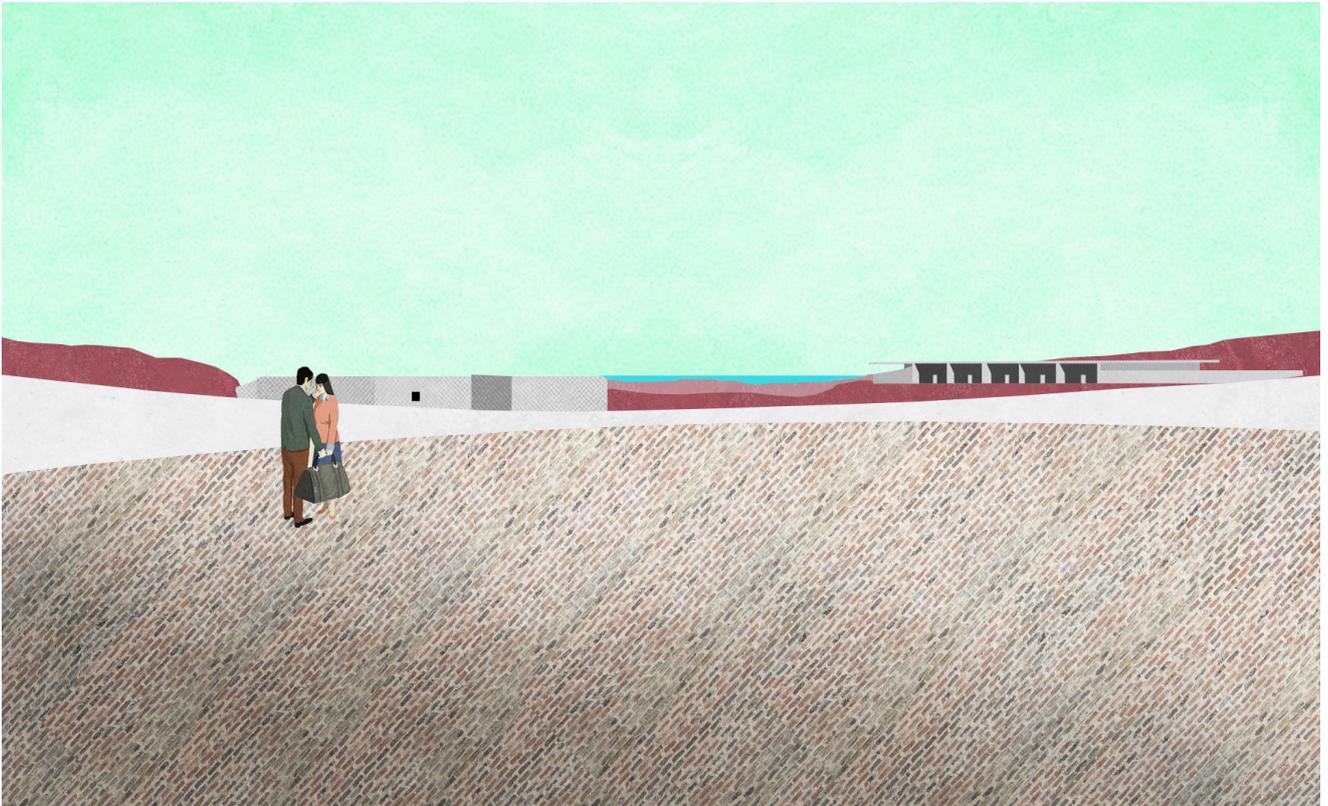




sezione a-a'



prospetto nord 1:500



La terrazza

La proposta progettuale per le cave di bauxite di Otranto si contestualizza in un'area nel quale attualmente non è possibile costruire. Tuttavia, considerando il potenziale turistico dell'area si avvalorava l'idea di un intervento in grado di riconnetterlo con la città e inglobarlo in un percorso turistico più tutelato e inglobato nel territorio. L'intervento ha quindi l'obiettivo di sensibilizzare i visitatori ad avere una maggiore consapevolezza del territorio e della capacità della natura di rimediare agli errori umani. Il tutto, attraverso l'arte e le esperienze sensoriali possibili attraverso l'unione tra architettura arte e paesaggio. In questo caso specifico guardare il territorio con gli occhi dell'artista di LandArt è stato un esercizio utile per dimenticare quindi temporaneamente di tecnicismi e concentrarsi sul territorio e sulla memoria di quest'ultimo. Favorire la continuità è stato utile non solo a comprendere meglio la ferita sul territorio ma anche a mettere in luce i nuovi punti attraverso il quale la proposta progettuale è stata ideata. Alternare quindi all'andamento naturale del terreno l'intervento artificiale caratterizzato da tagli e aggiunte geometriche in grado di mettere in luce la topografia del paesaggio e attribuirgli una funzione.

Bibliografia

- Art Centre Chateau La Coste*, in “Archilovers”. <http://www.archilovers.com/projects/53906/art-centre-chateau-la-coste.html#info>.
- Beardley, J., *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, New York 1984.
- Benesse Art Site Naoshima, *Press kit*, 2016. <http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>
- Blahut, C., *Tippet Rise Art Center Opens to the Public*, in “Architectmagazine”, 2016 Giugno 17.
- Chateau La Coste, in «Arcspace», (2014, Marzo 23). (<https://arcspace.com/travel/chateau-la-coste/>).
- Christo e Jeanne-Claude*, a cura di Chiappini, R., Christo e Jeanne-Claude, Skira, Lugano 2006.
- Corboz, A., *Il territorio come palinsesto*, in Casabella, n.516, Settembre 1985.
- Costanzo, M.,\Tschumi, B., *l'architettura della disgiunzione*, Testo e Immagine, Torino 2002.
- Crema, C., *Osservazioni sui giacimenti di bauxite dell'Appennino dell'Istria e della Dalmazia*, Rend.d.Acc. dei Lincei, vol XXIX, serie 5, Roma 1920, p. 462.
- Dall'Erba, L., *Costituzione lito-geografica di una zona barese ad alabastrici calcarei*.
- De Giorgi, C., *Cenni di Geografia Fisica della Provincia di Lecce*, Tipo-Litografia Ed. Salentina, 1884, p.121.
- De Giorgi, C., *La terra rossa nel Leccese*, Boll. R. Com. geol. D'It. Vol VII, Roma 1876, p. 294. – Note geologiche sulla provincia di lecce, vol.I, Lecce 1876, pp. 82-18.
- Durand, J.M., *Renzo Piano au Château La Coste: un nouveau rêve d'architecte*, in «LesInrockuptibles», (2017, Maggio 21).
- GA Document, #141: Herzog & De Meuron, Gehry, Siza, Aires Mateus Etc, Ada Edita Global Architecture.
- Galdieri, A., *Sul bolo di terra d'Otranto*, di Portici, vol. XI, Portici 1913.
- Guerzoni, F., *Nessun luogo da nessuna parte*. Viaggi randagi con Luigi Ghirri, Skira, 2014.
- Ignasi de Solà Morales, *Terrain vague*, in Quaderns, n. 212, 1996.
- J.McKnight, *Tippet Rise Art Centre opens on a cattle ranch in rural Montana*, in «Dezeen», 2016 Luglio 5. <https://www.dezeen.com/2016/07/05/tippet-rise-art-center-cattle-ranch-rural-montana-ensamble-studio-sculptures/>.

- Kahn, L., in "Architectural design" n° 5., p.280,1974.
- Kunsthalle Bielefeld, *Concept art, Minimal art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona*. Bielefeld, 1990, p.264.
- Lassus, B., *L'obligation de l'invention. du paysage aux ambiances successives*, in "Urbanisme et Architecture", n. 250, 1991.
- Lynch, K., *Deperire*. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città, Cuen, Napoli 1992.
- Mele, F., *Double Negative: due canyon artificiali nel paesaggio del Deserto del Nevada*, in, "Artwort", 2014.
- Milan, L., *Architettura del vino: Renzo Piano BW per Château la Coste*, in «Architetto.info». (2017, Settembre 14). <http://www.architetto.info/news/progettazione/architettura-del-vino-renzo-piano-bw-per-chateau-la-coste/>.
- Moura, E., Siza,A., *Museo Serralves, Iluminação natural e aberturas integram os espaços com o exterior*, in « Projecto Design - Arcoweb», #262, 2001.
- Museo Abade Pedrosa*, in "Domus", (2016, Giugno 6). https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/06/06/siza_souto_de_moura_abade_pedrosa_museum_renovation.html.
- Nicoletti, M., *Continuità evoluzione architettura*, Dedalo Libri, Bari 1978.
- Oliveira, L., 2013. *Museo d'Arte Contemporanea di Serralves, lo sfondo, 1974-1989*.Lisbona: National Press Zecca.
- Pareto, R., *Sulle bonificazioni, risaje ed irrigazioni del regno d'Italia*, Vol. in 8°. Tipografia e Litografia degli Ingegneri, Milano 1865.
- Pezzini, I., *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Roma-Bari: 2011.
- Phillips, R., *Chateau La Coste, France. Winery as installation*, in «Nuvo Magazine». (2016, Agosto 5).
- Preite, M., Maciocco, G., *da miniera a museo, il recupero dei siti minerari in Europa*, Alinea Editrice, Firenze 2000, p 14
- Purini, F., *Luogo e Progetto / presentazione di Francesco Moschini*, Kappa, Roma 1981.
- Roger, A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Parigi 1997.
- Rossi, A., *Autobiografia scientifica*, Nuova pratiche Editrice, Milano 1999.
- Rossi, A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1996.
- Sartorelli, I., *Arte e ambiente l'esperienza della land art*, in "Micron" anno X, n.27, Dicembre 2013, p. 24.

- Schulz, N., *Genius Loci*, Electa, Milano 1992.
- Smithson, R., *The Monuments of Passaic*, "Artforum", December 1967.
- Smithson, R., *The writing of R. Smithson*, ed. By N.Holt, New York 1979.
- Snell, B., *La cultura greca*, Einaudi, Torino 2002.
- Tarpino, A., *Spaesati*, Einaudi, Torino 2012.
- Thomas, K., *Bis heute: Stilgeschichtliche der Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln, 1994, p.25
- Tiberghien, G., *Landart*, Carré, Parigi, 1995.
- Tiberghien, G., *Sculptures Inorganique*, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.39, 1992.
- Trasi, N., *Paesaggi rifiutati Paesaggi riciclati. Prospettive e approcci contemporanei*, Dedalo, Roma 2001.
- Turri, E., *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.
- Un museo a cielo aperto* in «La voz de Galicia», (2016, Ottobre 27). <http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/>. (<http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/>)
- V.Hierholzer: recensione su: *Ruhr Museum*, (2010, Gennaio 10), Essen, in: *H-Soz-Kult*, (2011, Gennaio 15)
- Walker, P., *Paysage minimaliste et classicisme*, in J-P. Le Dantec, *Jardin et Paysage*, n.4, Larousse, 1992-1993
- Webb, M., *Art in the Wilderness*, in E«Mark Magazine», 2015.
- Weilacher, U., *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Berlino 1999.
- Worster, D., *Storia delle idee ecologiche*, Il Mulino, Bologna 1994 (orig.: "Nature's economy. A history of Ecological ideas", Cambridge University Press, 1985)
- Zevi, B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1993.
- Zumthor, P., *Atmosfera, Ambienti architettonici le cose che ci circondano*, Mondadori Electa, Verona 2007.
- Zumthor, P., *Pensare architettura*, Mondadori Electa, Milano 2003.

Sitografia

<https://unescootranto.wordpress.com>

<https://www.comune.otranto.le.it/vivere-il-comune/territorio/informazioni-general-territorio>

<http://www.archilovers.com/projects/53906/art-centre-chateau-la-coste.html#info>

<http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>

<https://arcspace.com/travel/chateau-la-coste/>

<https://www.dezeen.com/2016/07/05/tippet-rise-art-center-cattle-ranch-rural-montana-ensamble-studio-sculptures/>

<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-dese>

<http://www.architetto.info/news/progettazione/architettura-del-vino-renzo-piano-bw-per-chateau-la-coste/>

https://www.domusweb.it/it/architettura/2016/06/06/siza_souto_de_moura_abade_pedrosa_museum_renovation.html

<http://journals.openedition.org/midas/632>.

[\(http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/](http://miec.cm-stirso.pt/noticia-la-voz-de-galicia/)
www.hsozkult.de/exhibitionreview/id/rezausstellungen-133

Fonti illustrazioni

PRIMA PARTE

Capitolo1- 1.0 Il concetto di continuità territoriale.

<https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>

Antonio Martinelli, per gentile concessione di Atelier Peter Zumthor & Partner
<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=29269>

John Madden 2016
<http://johnmaddenphoto.com/gallery/peter-zumthor/>

Urszula Kijek
http://www.flickr.com/photos/small_moon/5948393960/in/photostream/

Hélène Binet
<https://www.dezeen.com/2009/08/27/photographs-of-the-work-of-peter-zumthor-by-helene-binet/>

<https://www.architectural-reviev.com/essays/reviews/peter-zumthor-the-swiss-shaman/8667039.article>

Capitolo1- 1.1 La Land Art come strumento per la continuità.

https://www.zanderolsen.com/Tree_Line.html

<https://www.deseretnews.com/article/865690357/The-Great-Salt-Lakes-Spiral-Jetty-is-a-symbol-of-the-Utahs-magnificent-history.html>

<https://www.sonomamag.com/40-years-later-christos-running-fence-in-sonoma-marin/>

<https://www.curbed.com/maps/the-big-dig-a-map-of-land-art-across-america>

<https://landarts.org/2017/09/22/double-negative-4/double-negative-4/>

<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-deserto-del-nevada/>

<https://www.inigoart.com/contemporary-art-pilgrimages/>

<http://www.artwort.com/2014/04/24/arte/land-art/double-negative-due-canyon-artificiali-nel-paesaggio-del-dese>

<https://cm4p558201261.files.wordpress.com/2018/01/serralves.jpg>

SECONDA PARTE

Capitolo2- 2.0 Analisi e catalogazione dei casi studio.

Paragrafo Serralves:

<https://cm4p558201261.files.wordpress.com/2018/01/serralves.jpg>

ATELIER XYZ

<https://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-vieira-xyz-serralves-museum-of-contemporary-art>

Edouard Cailliau

<http://www.sims.fr/2014/01/27/34220/>

Karen Halliburton

<http://karenhalliburton.com/Caminhadas-na-floresta-de-neve-Via-elenamorelli-caminhos.html>

Paragrafo Ruhr Museum:

https://www.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g187375-d320073-i128859990-Zollverein_Coal_Mine_Industrial_Complex_in_Essen-Essen_North_Rhine_Westph.html

www.ruhrmuseum.de

Helen Simonsson

https://en.wikipedia.org/wiki/Ruhr_Museum#/media/File:Ruhrmuseum_Kohlenwäschanlage_Coalwash_Zeche_Zollverein_Essen.jpg

<https://backstage.worldarchitecturenews.com/wanawards/project/ruhr-museum-at-zollverein-world-heritage-site/?source=sector&selection=all>

<https://cm4p558201261.files.wordpress.com/2018/01/serralves.jpg>

ATELIER XYZ

<https://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-vieira-xyz-serralves-museum-of-contemporary-art>

Edouard Cailliau

<http://www.sims.fr/2014/01/27/34220/>

Karen Halliburton

<http://karenhalliburton.com/Caminhadas-na-floresta-de-neve-Via-elenamorelli-caminhos.html>

Paragrafo Naoshima:

Benesse Art Site Naoshima.

<http://benesse-artsite.jp/en/>

<http://www.hisitaly.com/blog/benesse-house/>

Press kit, 2016. (<http://benesse-artsite.jp/en/contact/press/>)

Paragrafo Chateau la Coste:

<https://www.museum.com/museum/chateau-la-coste/>

Dronimage 2016

[Louise Bourgeois Crouching Spider 2003 © Château la Coste, Sean Scully, la Fondazione Easton. ADAGP Paris 2016.](#)

Perry Tak.

<https://www.flickr.com/photos/meteorrry/15014290290>

Stephan Aboudaram, Siamo Contents.

<https://divisare.com/projects/345166-renzo-piano-building-workshop-stephane-aboudaram-we-are-contents-photography-pavilion>

Paragrafo Miec\Mmap Santo Tirso:

Fonte Archdaily, foto Joao Morgado

<http://miec.cm-stirso.pt/miec-mmap-alvaro-siza-eduardo-souto-moura/>

Joao Morgado

https://www.archdaily.com/788789/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura#_=_

Capitolo3- 3.0 Progetto come recupero di aree alterate.

<https://www.domusweb.it/it/architettura/2018/07/10/luigi-ghirri-il-paesaggio-dellarchitettura.html>

<https://www.domusweb.it/it/notizie/2012/09/19/off-screen-natura-e-citta.html>

<https://www.moma.org/collection/works/165427>

https://www.fpmagazine.eu/ita/FPmag_001-11/Riflessioni_1_La_fotografia_l_arte_la_memoria-11/

<https://www.espoarte.net/arte/le-sedimentazioni-del-tempo-opere-di-franco-guerzoni-con-luigi-ghirri/>

<http://studiolacitta.it/artisti/vincenzo-castella/>

<http://www.landscapestories.net/interviews/82-2014-vincenzo-castella?lang=it>

<http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/?C=S;O=D>

<https://www.lissongallery.com/artists/richard-long>

<https://www.artimage.org.uk/4645/richard-long/nomad-circle--1996>

<https://toursofutah.com/things-to-do-in-salt-lake-city/2014/5/29/kennecott-copper-mine-things-to-do-in-salt-lake-city>

<https://www.artsy.net/artwork/lucien-clergue-le-testament-dorphee-les-baux>

<https://www.museecocteaumonton.fr/Le-Don-Lucien-Clergue.html>

