

In Aquileia, the work of the two architects from Brescia, pupils and heirs to some of the most important Italian masters of exhibition design and museography, appears in its aptness, as the closing of a virtuous circle which, beginning precisely from the survey, from the historical and archaeological research, and from the diagnostic and conservative requirements, manages to make the ruins of the monument, therefore its most tangible dimension, become a active fact and not simply an entity to be preserved.

Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni

Musealizzazione dell'Aula meridionale del battistero della basilica patriarcale, Aquileia

Turning the southern Hall of the baptistery of the Patriarchal Basilica of Aquileia into a museum

Fabio Fabbrizzi

Karl von Lanckoroński, principe polacco nato a Vienna attorno alla metà dell'Ottocento, ha dedicato tutta la sua vita e il suo patrimonio al mondo dell'archeologia finanziando campagne di scavo in Asia Minore e in Italia. Giunto ad Aquileia alla fine del 1891 e accortosi dell'immenso valore storico e artistico della basilica patriarcale, chiama a sé lo storico dell'antichità Heinrich Swoboda, attivo presso l'Università di Praga, affinché rediga una approfondita storia delle fasi di sviluppo del complesso architettonico. Per eseguire i rilievi dell'insieme, von Lanckoroński si avvale di una personalità altrettanto competente, ovvero, quel George Niemann che dal 1893 al 1897, appena pochi anni prima di diventare Rettore dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, compie uno straordinario lavoro di misurazione degli edifici che compongono il complesso, restituendone la descrizione e la consistenza tramite piante e alzati pubblicati poi nel volume *Der Dome von Aquileia* del 1906¹.

Le acquisizioni di questi primi lavori, il cui valore ha assunto un ruolo di canonicità anche negli sviluppi successivi, ha costituito il solido caposaldo di più di un secolo di scavi e di ricerche, i cui esiti vengono oggi conservati e rivelati tramite l'intervento di musealizzazione che Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, vincitori di un concorso indetto ormai nel lontano 2004, hanno attuato per brani e per fasi successive.

Ad Aquileia, il lavoro dei due architetti bresciani, allievi ed eredi di alcuni tra i più importanti maestri della lezione italiana dell'allestimento e della museografia², appare nella sua appropriatezza, come la chiusura di una virtuosa circolarità che partendo proprio dal rilievo, dalle indagini storiche e archeologiche,

Karl von Lanckoroński was a Polish prince born in Vienna in the mid-19th century who dedicated his entire life and fortune to archaeology, financing excavation campaigns in Asia Minor and in Italy. When he arrived in Aquileia at the end of 1891 and became aware of the immense historical and artistic value of the patriarchal basilica, he called upon the historian of antiquity Heinrich Swoboda, who was then working at the University of Prague, to draw up a thorough history of the phases of development of the architectural complex. In order to carry out the survey of the complex, von Lanckoroński availed himself of the services of another equally competent individual, George Niemann, who from 1893 to 1897, just a few years before becoming Rector of the Academy of Fine Arts in Vienna, executed an extraordinary work of measuring the buildings that compose the complex, providing detailed descriptions through plans and views which were later published in the volume *Der Dome von Aquileia* in 1906¹.

The acquisitions of these first works, which have assumed a canonical role in later developments, constituted the solid cornerstone of more than a century of excavations and research, the results of which are now preserved and exhibited thanks to the intervention undertaken by Giovanni Tortelli and Roberto Frassoni, winners of a competition that was announced back in 2004, and implemented through successive sections and phases.

In the case of Aquileia, the work of the two architects from Brescia, pupils and heirs to some of the most important Italian masters of exhibition design and museography², appears in its aptness, as the closing of a virtuous circle which, beginning with the survey, then continuing with the historical and archaeological research,



nonché dalle esigenze diagnostiche e conservative, riesce a far diventare le rovine del monumento, quindi la dimensione più tangibile della sua testimonianza, un fatto vitale e non un'entità semplicemente da conservare. La rovina, infatti, contiene in potenza tutta la forza dell'architettura di cui è la memoria, perché nella sua nudità e nella sua scarnificazione, essa ha la capacità di mostrare all'unisono la carne e la vertebra dell'edificio, la sua pianta e la sua sezione, conducendoci dritti alla vera forza della forma e rivelandoci, come nulla riesce a fare meglio, l'essenza compositiva dello spazio.

Ma questo immenso patrimonio di fermenti incarnato dalla rovina può desolatamente rappresentare un solo cumulo di macerie se non si attuano quei meccanismi atti a restituire relazioni e implicazioni che in origine hanno dato senso al monumento, ovvero, se non si riesce a ripristinare colloqui interrotti, così come se non si riesce a nominare ragioni e intenzioni originarie e riferirle in un inedito processo di chiarificazione. La discriminante tra questi due opposti risiede sicuramente nella qualità del progetto architettonico contemporaneo atto alla musealizzazione delle stesse rovine, il quale può trattare ciò che rimane del monumento come una entità semplicemente da conservare e tutt'al più valorizzare, oppure, come un'entità alla quale va restituito il proprio senso sottratto dalle sue ragioni originarie, andando a declinare quel che resta fisicamente, all'interno di una nuova narrazione che metta insieme i vari frammenti superstiti con i diversi tempi dell'architettura e con l'insieme spesso incredibilmente vasto dei suoi sensi e dei suoi significati.

Tutti gli interventi realizzati nel complesso monumentale della Basilica di Aquileia, ruotano attorno alla cosiddetta Aula di Cromazio, ovvero, l'Aula Meridionale del Battistero, la *Südhalle*, scoperta nelle campagne di scavi volute da von Lanckoroński fin dalla fine dell'Ottocento ma successivamente rinterrata con la consapevolezza che la preziosità del pavimento musivo riportato alla luce necessitasse di una protezione permanente che al tempo non poteva essere garantita.

L'approccio progettuale seguito da Tortelli e Frassoni indica nella scelta dell'addizione volumetrica, finita di costruire a fianco del battistero nel 2011, la sola strada percorribile che sia capace, oltre a dare protezione e conservazione ai lacerti del IV secolo, di attuare anche la restituzione di un possibile senso originario del monumento scomparso, nella ricerca di quella continuità e assonanza che ogni opera contemporanea dovrebbe istituire nei confronti del proprio contesto.

Per questo si sceglie la strada della riconsegna di un generale equilibrio di insieme, una composizione di masse e di ritmi, piuttosto che un elaborato gioco di contrapposizioni basato sul dialogo tra il nuovo e l'antico. All'ossessiva e intellettualistica pratica della sintassi declaratoria, nella quale ogni elemento si stacca dall'altro nella sua singolare accentuazione – come un corrente approccio di maniera consiglierebbe – viene privilegiata la ricerca di una serena immagine ricostruttiva di inserimento. Un'immagine forse maggiormente prevedibile, a tratti banale e quindi per certi aspetti più 'popolare' che non elitaria, ma proprio per questa ragione, maggiormente efficace sul piano semantico, perché più felicemente concreta nell'apparire in tutta la sua compiutezza. In un campo come quello dell'archeologia, dove tutto è frammento, dove tutto è separazione e dove tutto è allusione a una unità andata irrimediabilmente infranta, questo intervento ha la forza di ricomporre tutti gli elementi in gioco in una narrazione che è al contempo segno e sostanza, significato e senso, linguaggio e contenuto, descrivendo nella sua interezza, la certezza di una nuova unità non semplicemente intravista, bensì realmente messa in atto.

and finally with the diagnostic and conservative requirements, manages to make the ruins of the monument, therefore its most tangible dimension, become an active fact and not simply an entity to be preserved. The ruin, in fact, potentially contains all the force of the architecture of which it is the memory, because in its nudity and in its defleshing, it is capable of showing simultaneously both the flesh and the vertebra of the building, its plan and its section, leading us straight to the true force of the form and revealing to us, as nothing can, the compositional essence of space.

Yet this immense heritage of ferment embodied by the ruin, can desolately appear as only a heap of rubble if we do not implement those mechanisms that are capable of restoring those relationships and implications which originally gave meaning to the monument, in other words, if we do not succeed in restoring interrupted conversations, or if we are not capable of naming original reasons and intentions, so as to then re-ferment them in a new process of elucidation. The discriminating factor between these two opposites most certainly lies in the quality of the contemporary architectural project for turning the ruins themselves into a museum, which has the choice of treating the remains of the monument solely as something to be preserved and at most valorised, or else as an entity whose own original meaning, based on its original reasons, must be restored, by interpreting any physical remains within a new narrative that puts together the various surviving fragments with the different eras of the architecture and with the often incredibly vast scope of its significances and meanings.

All the interventions carried out in the monumental complex of the Basilica of Aquileia, concern the so-called Aula di Cromazio, or Southern Hall of the Baptistery, the *Südhalle*, discovered since the late 19th century during the excavations under von Lanckoroński, yet buried again knowing well that in order to bring the precious mosaic floor to light, a permanent protection was required which at the time could not be guaranteed.

Tortelli and Frassoni's choice of the volumetric addition which was completed next to the baptistery in 2011, represented the only viable design approach capable of protecting and preserving the 4th century fragments while also implementing the restitution of the possible original sense of the lost monument, in search of the continuity and harmony that every contemporary work should establish with its context.

It is for this reason that the architect chose the path of restoring the general balance of the whole, a composition of masses and rhythms, rather than an elaborate game of contrasts based on the dialogue between the new and the old. Instead of the obsessive and intellectualistic practice of the declaratory syntax, in which every element is detached from the other in its singular process of highlighting – as a current approach would suggest –, the search for a serene reconstructive image of insertion is favoured. An image that is perhaps more predictable, at times banal and therefore in some respects more 'popular' than elitist, but precisely for this reason, more effective on a semantic level, since it is more successfully tangible in the way it appears in all its completeness. In a field such as that of archaeology, where everything is a fragment of something, where everything is separated and serves as an allusion to a unity that has been hopelessly lost, this intervention has the power of recomposing all the elements involved through a narrative which is both sign and substance, meaning and significance, language and content, thus describing in its completeness the certainty of a new unit which is not simply glimpsed but also enacted.

In its composition, the diacritical accents are in fact reduced to the minimum and limited to the skillful gesture of visually separating the new masonry which stands above from the original masonry

Nella sua composizione, gli accenti diacritici sono infatti ridotti al minimo e si limitano al gesto sapiente di separare visivamente la nuova muratura di elevazione dalle murature originarie di fondazione attraverso una semplice fuga d'ombra orizzontale, così come allo staccare la nuova copertura piana dall'esistente muratura in elevazione tramite una trave metallica posta parallelamente ad essa.

Come lo sono stati nel corso della storia molti degli edifici giunti fino a noi, anche il nuovo edificio posto a protezione dell'aula, fa propria quella caratteristica presente anche ad Aquileia, ovvero, quel nutrirsi della stessa materia costruttiva delle architetture del passato per la propria realizzazione. I blocchi di pietra arenaria e i residui dei mattoni romani ottenuti dagli scavi e altrimenti destinati alla discarica vengono, infatti, impiegati per costruire il paramento murario del nuovo volume parallelepipedo posto a protezione degli scavi. Si ottiene così, davanti al battistero che emerge dalle sue spalle, un parallelepipedo moderato e armonico, dotato di una misura e di un'appropriatezza caratterizzate da una sorta di 'silenziosità' che appare come il frutto dell'attenzione data sia alla dimensione generale che a quella del particolare, entrambe rivolte a ottenere un'astratta essenzialità di fondo che pare lavorare sugli assoluti. Il nuovo volume, infatti, sembra appartenere alla consistenza materica, geometrica e formale dell'esistente e appare, pur nella sua doverosa differenza, proprio 'come se ci fosse sempre stato', anche se la nuova forma non rinuncia a denunciare lo stato transitorio del proprio divenire. I suoi lunghi muri posti in parallelo alla preesistenza, vengono infatti lasciati non finiti nelle sue teste, a testimoniare la possibilità di futuri agganci, insieme alla volontà di esaltare il ruolo di momento intermedio di una sedimentazione che pare non avere fine, mentre il lato corto del volume, denuncia la propria nuova consistenza attraverso un paramento murario più regolare. Il lungo muro rivolto verso il battistero e verso il corpo che lo collega alla cattedrale presenta, invece, una grande apertura vetrata in modo da percepire l'esterno dall'interno e viceversa. Di notte, questa apertura consente di vedere da fuori i mosaici e gli altri resti illuminati artificialmente. Questo lungo spazio intermedio a cielo aperto e stretto tra due muri, rappresenta il cuore della composizione, il luogo dove l'interno e l'esterno si incontrano, dove la storia e il presente trovano un punto di relazione al contempo ideale e concreto.

Ma a ben guardare, la qualità dell'intervento è data, oltre che dall'accogliente aura generale ottenuta dalla sensibilità della forma e della materia, anche dal registro dei particolari e dei dettagli. Al gesto assoluto ed assertivo della ricostruzione, fa da controcanto quello più pacato di un'internità sfumata e avvolgente. La spinosa questione dell'espressività del contenitore architettonico che può andare a soverchiare quella del contenuto archeologico che lo protegge, viene abilmente risolta anche nello spazio interno con l'utilizzo di un rivestimento continuo in pannelli di acciaio trattato a polvere di colore bruno, montato indifferentemente sia sulle pareti che sul soffitto, in modo da ottenere un effetto omogeneo capace di uniformare e attutire la presenza della nuova architettura, dando così maggiore risalto ai mosaici esistenti. Il collegamento con il battistero avviene tramite un portale altomedievale murato nell'Ottocento e riaperto per l'occasione. Da questo portale, una grande piastra impercettibilmente sospesa sul piano archeologico e realizzata in acciaio con pavimentazione in pietra arenaria a spacco, consente di affacciarsi sulla vastità dello spazio dedicato alla conservazione dei resti musivi e apprezzarne la magnificenza, mentre analoghe piastre metalliche vengono collocate sulle lacune del mosaico ad accogliere altri resti archeologici.

of the foundations through a simple horizontal shadow gap, as well as detaching the new flat roof from the existing elevated masonry through the use of a metal beam placed parallel to it.

Like many of the buildings that have reached us throughout history, the new building that protects the hall presents the same feature as the one found in Aquileia, that is, it uses in its construction the same building material as the architecture of the past. The blocks of sandstone and the remains of Roman bricks found in the excavations, which otherwise would have been discarded, were used instead to build the walls of the new parallelepiped volume placed to protect the excavations. In this way, a moderate and harmonious parallelepiped is obtained in front of the baptistery that emerges from behind it, provided with a measure and an aptness characterised by a sort of 'silence' which appears to be the result of the attention given to both the general and the particular dimensions, aimed at obtaining an abstract simplicity that seems to work on absolutes. The new volume, in fact, seems to belong to the material, geometric and formal consistency of the existing and appears, all due differences considered, 'as if it had always stood there', even if the new form neither renounces nor declares the transitory state of its own becoming. Its long walls placed in parallel to the pre-existing structure are in fact left unfinished at its ends, thus allowing the possibility for future connections, as well as the wish to exalt the role as an intermediate moment of an apparently endless process of sedimentation, while the short side of the volume declares its new consistency through a more regular wall face. The long wall that faces the baptistery and the body that connects it to the cathedral presents, instead, a large glass opening which makes it possible to perceive the outside from the inside and vice versa. At night, this opening allows the mosaics and other artificially illuminated remains to be seen from the outside. This long intermediate open space between two walls represents the core of the composition, the place where interior and exterior meet, where history and the present find a point of relation that is both ideal and concrete.

Yet on closer inspection, the quality of the intervention is revealed not only by the cozy general aura obtained from the sensitive nature of form and matter, but also by the range and style of the details. The absolute and assertive act of reconstruction is counterbalanced by another, more subdued, that produces a veiled and entrancing interiority. The thorny issue concerning the expressiveness of the architectural container, which can overwhelm that of the archaeological content it protects, is skilfully solved, even in the interior space, through a continuous cladding of steel panels treated with brown powder, mounted both on the walls and on the ceiling, which results in a homogeneous effect that both unifies and attenuates the presence of the new architecture, thus highlighting even more the existing mosaics. The connection with the baptistery was obtained through the reopening of an early mediaeval gateway which had been walled up during the 19th century. From this portal, a large steel plate with sandstone paving, imperceptibly suspended over the archaeological level, allows the visitor to overlook the vastness of the space devoted to the preservation of mosaic remains and appreciate its magnificence, while similar metal plates are placed on the gaps of the mosaic to accommodate other archaeological remains.

Outside the reconstructed volume, the design of two separate squares, one made of stone and the other of greenery, recovers the site of the ancient buildings of the post-Theodorian quadriporticus and of Constantine's great horrea, that is the warehouses and storage rooms which originally were part of the overall complex, thus triggering a refined allusive process which recalls the size and strength of the past buildings without actually showing them.



Complesso monumentale della basilica patriarcale di
Aquilaia. Aula meridionale del Battistero (Südhalle) e
piazza Patriarcato
Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni
2009-2011

Committenti: Arcidiocesi di Gorizia, Fondazione Aquileia
Assegnazione: concorso internazionale, progetto vincitore
Attività: Progetto preliminare, definitivo, esecutivo,
direzione tecnica degli scavi, direzione lavori
Direzione Scientifica: Soprintendenza per i Beni
Archeologici del Friuli Venezia Giulia

p. 63

Lo spazio interstiziale tra la nuova Aula e il corpo del battistero

pp. 66-67

*Sezione longitudinale, sezione trasversale e pianta della nuova Aula
nelle quali si evidenzia il rapporto con l'adiacente battistero*

pp. 68-69

*Veduta di insieme dell'inserimento del nuovo volume nel contesto della basilica
e del battistero*

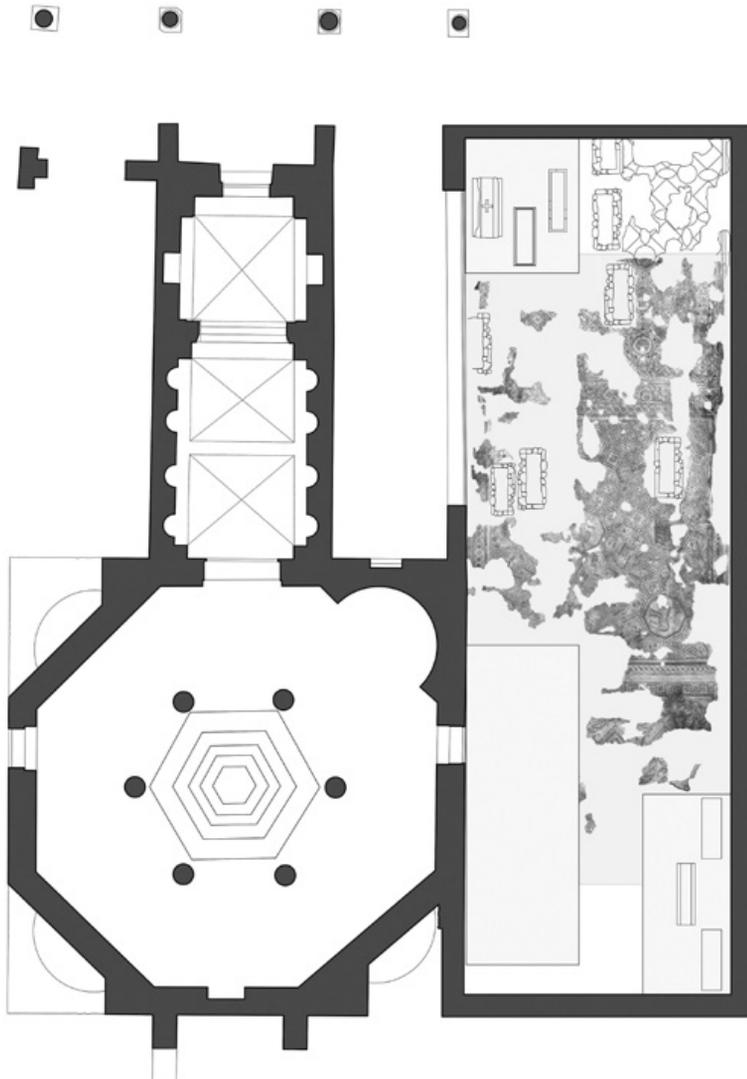
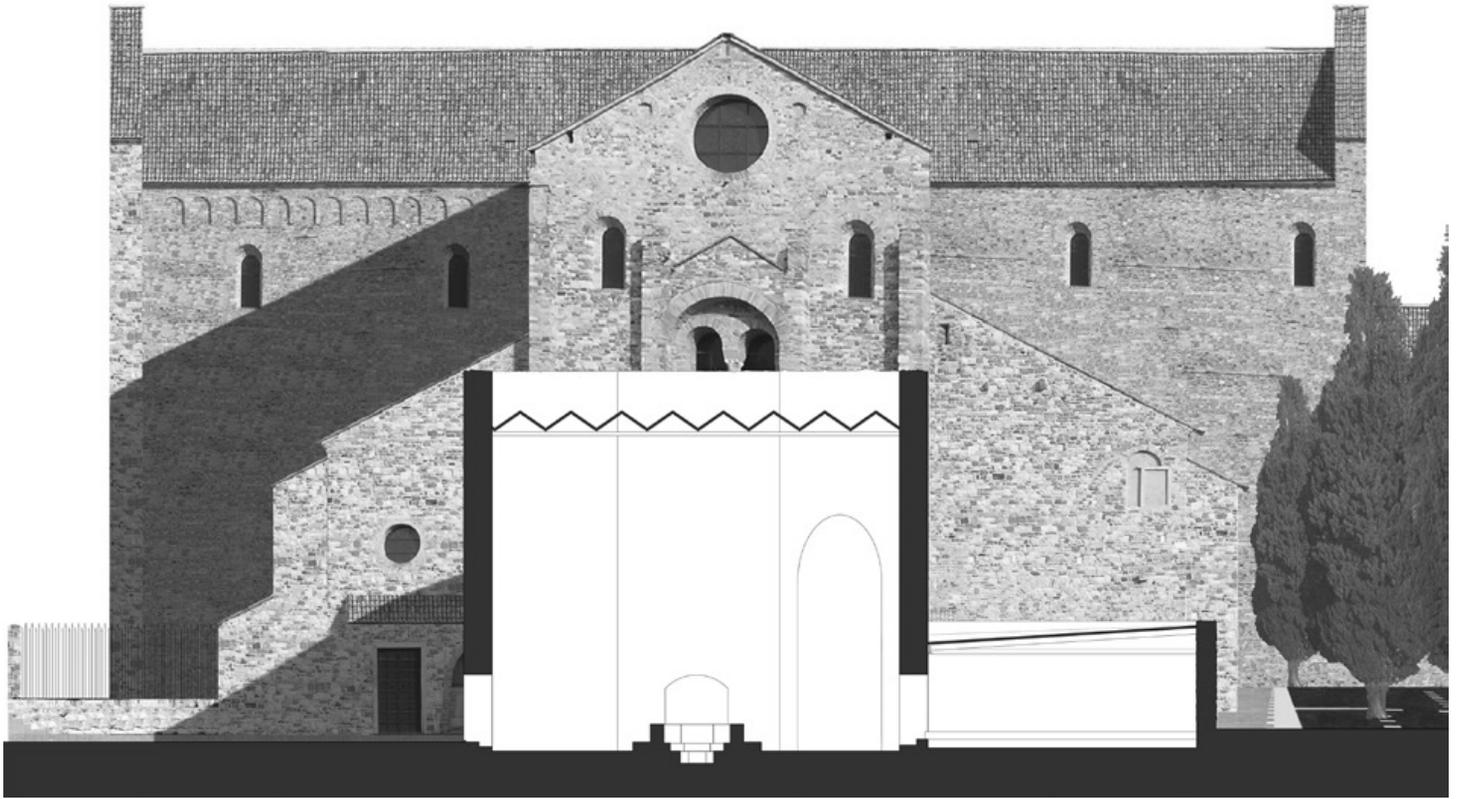
p. 71

Particolare del vano vetrato che permette di vedere i mosaici anche dall'esterno.

Planimetria delle parti archeologiche

pp. 72-73

Rapporto tra l'interno e l'esterno messo in atto dall'architettura della nuova Aula







All'esterno del volume ricostruito, il disegno di due distinte piazze, una di pietra e l'altra di verde, recupera il sedime delle antiche fabbriche del quadriportico post-teodoriano e dei grandi *horrea* di Costantino, cioè dei magazzini e dei depositi che in origine erano parte integrante dell'intero complesso, dando vita a un raffinato processo allusivo che rammemora la dimensione e la forza dei passati edifici, senza di fatto, mostrarli.

Questo intervento di musealizzazione *in-situ*, a distanza ormai di più di un decennio dalla sua realizzazione, offre intatta la messa in pratica dei principi basilari che ogni atto di conservazione del patrimonio storico dovrebbe necessitare, rispondendo fedelmente a quei criteri di minimo intervento, di reversibilità e di distinguibilità, cari alla tradizionale cultura italiana del restauro architettonico. A essi, si aggiunge quel sapiente intreccio interdisciplinare che prendendo l'avvio dalle acquisizioni scientifiche e storiche iniziate con gli studi austriaci, approda a una nuova tappa della sua evoluzione, concretizzandosi in una risposta progettuale che altro non è che un vero e proprio atto critico. Un atto capace di liberare nuovamente la forza del monumento attraverso una sua possibile odierna interpretazione, nella quale non risulta difficile scorgere, oltre alle applicazioni dei dettami e delle visioni professate dai vari personaggi quali Roberto Pane e Renato Bonelli, ovvero, i padri del cosiddetto restauro critico, non solo le necessità di conservazione, protezione e finanche di rivelazione, ma soprattutto una precisa e globale esigenza di nuova interpretazione. Infatti, attraverso la dimensione minimale e per certi versi scontata dell'intervento, i pezzi disvelati del passato riescono ad acquisire una loro prospettiva di relazione capace di innescare il processo ermeneutico su cui si fonda questo intero processo compositivo. Un processo di progettazione non per l'archeologia ma con l'archeologia, nel quale i frammenti del passato altro non sono che 'mattoni' per costruire il nuovo spazio.

Uno spazio nel quale si possa impostare il riconoscimento della rovina archeologica non solo nella sua fisicità ma anche nella sua doppia polarità storica ed estetica, in perfetta sintonia con l'ancora attualissimo pensiero di un altro maestro della lezione italiana del restauro e della museografia, ovvero, quel Cesare Brandi, che professava che il destino di ogni opera, di ogni monumento e quindi di ogni rovina archeologica, altro non sia che la sua auspicabile quanto necessaria «trasmissione al futuro»³.

¹ Cfr. K.G. Lanckoroński con G. Niemann, H. Swoboda, *Der Dome von Aquileia*, Verlag von Gerlach & Wiedlig, Wien 1906.

² Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni si laureano entrambi con Franca Helg portando avanti in tempi diversi temi di recupero contemporaneo di beni architettonici storici. Entrambi, sia durante che dopo la laurea, frequentano per molto tempo lo studio Albini Helg Piva, impegnandosi fattivamente in diverse concrete esperienze di progettazione museale. Prima di strutturarsi all'inizio degli anni Novanta in un proprio studio associato, entrambi frequentano anche lo studio BBPR a fianco di Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

³ Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963.

This *in-situ* intervention destined to turn the site into a museum, presents intact the implementation of the fundamental principles which every act aimed at the preservation of the historical heritage should put into practice, faithfully responding to criteria of minimum intervention and discernibility, so dear to the traditional Italian culture of architectural restoration. These are supplemented with a wise interdisciplinary interweaving which, beginning from the scientific and historical acquisitions initiated with the Austrian studies, reaches a new stage in its evolution, crystallising in a design that is in itself a true critical act. An act that is capable of releasing once again the force of the monument through a possible current interpretation, which reflects, in addition to the application of the precepts and views professed by a series of figures, such as Roberto Pane and Renato Bonelli, that is, the fathers of the so-called critical restoration, the need for preservation, protection and even revelation, as well as, and especially, a specific and global need for new interpretation. In fact, through the minimal and in a certain way obvious dimension of the intervention, the unveiled pieces of the past manage to acquire their own perspective, generating relationships capable in turn of triggering the hermeneutic process on which the whole compositional process is based. A design process that is not developed for archaeology, but rather with archaeology, in which the fragments of the past are nothing but 'bricks' with which to build the new space.

A space which provides the setting for the recognition of the archaeological ruin not only in its physical dimension, but also in its historical and aesthetic duality, in perfect harmony with the still relevant thought of another Italian master of restoration and museography, Cesare Brandi, who declared that the destiny of every work, of every monument and therefore of every archaeological ruin, is none other than its hopeful and necessary "transmission to the future"³.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. K.G. Lanckoroński, G. Niemann, H. Swoboda, *Der Dome von Aquileia*, Verlag von Gerlach & Wiedlig, Wien 1906.

² Giovanni Tortelli and Roberto Frassoni both graduated under Franca Helg, studying at different moments a variety of topics concerning the contemporary rehabilitation of historical architectural assets. Both also were habitual presences at studio Albini Helg Piva, and were involved in several projects of museum design. Before setting up an associated studio of their own, they both also collaborated with studio BBPR, together with Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

³ Cf. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 1963.

