

# LE POLEIS GRECHE AFFACCIATE SUL MEANDRO RIFLESSIONI SUI LUOGHI DELL'ANTICO

ORESTE LUBRANO

Federico II University Press



fedOA Press

ALTER\_CITY | 2

## **Le poleis greche affacciate sul Meandro. Riflessioni sui luoghi dell'antico**

Oreste Lubrano

Napoli: FedOAPress, 2025  
245 pp.; 21x25 cm  
(ALTERsCITY; 2).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>  
ISBN: 978-88-6887-379-0  
DOI: 10.6093/978-88-6887-379-0

Federico II University Press



fedOA Press

### **Collana ALTERsCITY | 2**

La collana si propone come una piattaforma culturale, uno spazio di confronto nel quale far confluire e convergere attività di ricerca interessate all'alterità e alle forme che essa assume nella città.

La collana è dedicata alla pubblicazione di ricerche tese a reinterpretare e reinterrogare eredità complesse alla luce di nuove condizioni.

ALTERsCITY vuole sostenere, sia la necessità di considerare come non più procrastinabile la centralità dell'altrove e dell'altro (*alter*, in latino), sia il valore dell'abbandonato e del rimosso che necessitano di modificazioni (*to alter*, in inglese).

L'altro non è inteso come diverso quanto piuttosto in termini di molteplicità e variazione, ovvero differenza che compone una più grande unità.

Anche in questo senso, ricerche interdisciplinari e transdisciplinari finalizzate ad un progetto – anzitutto culturale – dello spazio, dello spazio altro, dello spazio di scarto, dello spazio di margine, dello spazio al limite, possono trovare in ALTERsCITY un luogo di espressione.

Un significativo esempio in forma urbana dell'alterità è sicuramente costituito dalle eterotopie foucaultiane; patrimonio urbano, sociale, culturale e politico dello scorso secolo che rappresenta una premessa per ALTERsCITY.

#### **© 2025 FedOAPress - Federico II University Press**

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>  
Published in Italy  
Prima edizione: ottobre 2025

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con  
licenza Creative Commons Attribution 4.0 International.

#### **Edizioni**

Federico II University Press, fedOA Press

#### **Direttrice**

Angela D'Agostino [UNINA]

#### **Comitato scientifico**

Ottavio Amaro [UNIRC] Gemma Belli [UNINA] Frédéric Bertrand [ÉNSA Paris-Belleville] Camillo Boano [Polito] Francesco Casetti [Yale University] Pier Francesco Cherchi [UNICA] Oana Diaconescu [UAUIM] Luigi Franciosini [UNIROMA3] Andrea Maglio [UNINA] Fabio Mangone [UNINA] Giuseppina Mari [UNINA] Maria Luna Nobile [UMA] Rita Occhiuto [ULiège] Carmine Pisano [UNINA] Carmine Piscopo [UNINA] Giuliano Poli [UNINA] Anna Riciputo [UNIROMA1] Guendalina Salimei [UNIROMA1] Marella Santangelo [UNINA] Giuseppina Scavuzzo [UNITS] Rosa Sessa [UNINA] Massimiliano Sommantico [UNINA] Luigi Stendardo [UNINA] Anne Tietjen [UCPH] Marina Tornatora [UNIRC] Giovangiuseppe Vannelli [UNINA]

#### **Segreteria di redazione**

Gennaro Vitolo [UNINA]

#### **Autore delle immagini**

Oreste Lubrano

#### **In copertina**

*poleis meandriche*,  
penne a sfera su carta da spolvero, 40x30 cm,  
disegno dell'autore





# **LE POLEIS GRECHE**

# **AFFACCIATE SUL MEANDRO**

## **RIFLESSIONI SUI LUOGHI DELL'ANTICO**

ORESTE LUBRANO

Federico II University Press



fedOA Press



9

## PREMESSA

### Introduzione

Metodo e figura per la città antica

19

## L'ARCHITETTURA COME MISURA DEI LUOGHI DELL'ANTICO

### La tradizione delle forme antiche

Ri-costruire "con" la rovina

### La forma architettonica "dinanzi" la vestigia archeologica

Costruire "al cospetto" della rovina

### L'architettura "al fianco" dell'archeologia

Restituire figura allo spazio "tra" le rovine

### Limite, spazio e luogo. Dall'isolamento all'insediamento archeologico come "parte" del territorio

Costruire "per" la rovina. Architetture a carattere multiscalare esterne alla *buffer-zone*

51

## L'ARCHEOLOGIA "ALTROVE". UNA QUESTIONE APERTA

### Tratteggio analogico

Priene. L'ordine fondativo della città antica

La ricostruzione necessaria della Hiera Stoà e del Bouleuterion

### Analogia *in praesentia*

Atene. L'ordine fondativo della città antica

Il nuovo museo come occasione di confronto con il Partenone

### Relazioni sintagmatiche tra antico e nuovo

*Tyndaris*. L'ordine fondativo della città antica

Una moderna Stoà per disegnare la forma urbana

### Le *strigae*. Architetture a respiro morfologico per riscoprire la struttura della città

Siracusa. L'ordine fondativo della città antica

L'architettura come "ponte" per la città archeologica

109

## FORME URBANE ANTICHE E IDENTITÀ GEOGRAFICA IN TURCHIA

### *Theatroeides*. L'apogeo dell'architettura ellenistica sulle coste occidentali dell'Anatolia

Dalla terra

Egeo, nascita della civiltà

Egeo, rinascita della civiltà

La Grecia lontana dalla Grecia

Hestia ed Hermes. Il vuoto al centro, il centro tra i vuoti

### La valle del Meandro

Priene. "La città come opera d'arte totale"

Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Priene

Mileto. "L'ornamento della Ionia"

Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Mileto

Magnesia al Meandro. "La città di Artemide dalle sopracciglia bianche"

Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Magnesia

215

## CONCLUSIONI

231

## BIBLIOGRAFIA



# PREMESSA

# Premessa

Il presente studio, intitolato *Le poleis greche affacciate sul Meandro. Riflessioni sui luoghi dell'antico*, propone la costruzione di un discorso scientifico (e non meramente scienziato) temperato e riflessivo, sul tema del rapporto tra "antico" e "nuovo" occupandosi, come annuncia il titolo, della dimensione conoscitiva e aprendo a un percorso sperimentale che considera il progetto come modalità di indagine nella composizione architettonica e urbana. Si tratta della prima restituzione derivante dalla ricerca dottorale conclusa nel 2025 presso la Sapienza Università di Roma<sup>1</sup>: un primo approfondimento è stato in precedenza pubblicato per i tipi Libria<sup>2</sup>, mentre una trattazione più sintetica seguirà in una pubblicazione successiva.

*L'Introduzione* del volume inquadra i temi in termini generali e fornisce il quadro critico che sostiene lo sviluppo dei capitoli. Il saggio si articola in tre sezioni tematiche: alle prime due sono associate quattro linee metodologiche che corrispondono alle categorie d'intervento individuate: la ricostruzione (*sulla* rovina), la costruzione al cospetto (*dinanzi* la rovina), la costruzione al fianco (*tra* le rovine) e la struttura (*per* la rovina). La prima sezione, intitolata *L'architettura come misura dei luoghi dell'antico*, conduce una ricognizione dello stato dell'arte e affronta questioni teoriche, tra le quali i criteri oggi ritenuti legittimi per intervenire nelle aree archeologiche. La seconda sezione – *L'archeologia "altrove". Una questione aperta* – propone una verifica concettuale delle categorie attraverso l'analisi di elaborazioni progettuali afferenti alla tradizione della scuola napoletana, misurando il rapporto tra le forme urbane e la morfologia del territorio. La terza sezione – *Forme urbane antiche e identità geografica*

**[1]** La ricerca *L'ordine fondativo della città antica. Ragioni e modi di intervento per le poleis della Ionia* è stata discussa il 3 marzo 2025 a Roma (XXXVII ciclo del Dottorato in Architettura e Costruzione), con la supervisione dei proff. Renato Capozzi e Federica Visconti e il prof. Alessandro Camiz in qualità di relatore esterno.

**[2]** O. Lubrano, *Ordine e misura della città greca. Synoikismós e apoikía in Atene e Priene*, Libria, Melfi 2025.

*in Turchia* – presenta i “casi applicativi” in Anatolia e ospita la parte operativo-sperimentale che verifica le ipotesi e le categorie discusse in precedenza.

Questa articolazione costituisce la chiave metodologica del volume. Difatti, essa è pensata come una sequenza logica e consequenziale – conoscitiva, sperimentale, applicativa – dove ogni tappa si alimenta reciprocamente con le altre: la loro concatenazione rende possibile un percorso circolare fra teoria e prassi, dove il progetto non è solo esito ma strumento di indagine e la teoria trova nel riscontro operativo la sua verifica e il suo rilancio.

*Alle Conclusioni segue la Bibliografia tematica.*

## Introduzione

La ricerca si iscrive, in termini generali, nel novero degli studi che si occupano del rapporto tra architettura e archeologia, fondandosi sulla ipotesi che il progetto di architettura –inteso come valido strumento di misura dell’antico – possa restituire chiarezza e comprensibilità alla struttura insediativa delle città antiche, specialmente alla scala territoriale. All’interno dell’indagine sono state selezionate alcune città archeologiche non “centrali” nel contesto Mediterraneo, le quali presentano problematiche radicalmente differenti dall’archeologia definita “urbana”. Se il vasto patrimonio archeologico presente nei contesti urbani consolidati, o nelle loro immediate vicinanze, è generalmente accessibile e studiato, i siti extraurbani, seppur equivalenti sotto il profilo valoriale e formale, non godono delle stesse condizioni di conoscenza e tutela. Tale disparità ha prodotto non solo uno sviluppo divergente della conoscenza di questi siti “periferici”, ma in non pochi casi ne ha favorito l’abbandono e il degrado. Proprio questi sistemi insediativi urbani sono il fulcro del presente studio, nella convinzione che il progetto di architettura, in consonanza con l’antico, sia lo strumento capace non solo di adeguare il sito a nuove condizioni d’uso, ma soprattutto di rendere nuovamente leggibile la struttura morfologica della città anche al visitatore non specialista.

L’obiettivo, tuttavia, non è esclusivamente “pratico”: il volume intende infatti affrontare il tema della legittimità dell’intervento contemporaneo ai fini della conoscenza e della fruizione del patrimonio antico. Progettare per il “patrimonio”<sup>3</sup> antico significa riconoscere l’appello

[3] Cfr. R. Capozzi, F. Costanzo, F. Defilippis, F. Visconti (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura*, Quodlibet, Macerata 2021.

che le forme preesistenti rivolgono continuamente a chi guarda, offrendo l'occasione di valorizzare il bene non soltanto attraverso misure di tutela e fruizione, ma soprattutto sul piano eminentemente formale, esaltandone le intrinseche qualità figurali e rendendo nuovamente riconoscibile il suo significato originario per la collettività.

Se si accoglie l'idea – ripresa, tra gli altri, da José Ignacio Linazasoro – delle evidenze archeologiche come “vere eredità del passato”<sup>4</sup>, testimoni del lento trascorrere della memoria umana nel tempo, allora occorre investigare, per mezzo del progetto, il significato profondo di questa eredità<sup>5</sup>: quel *patrimōnium* che può essere nuovamente accolto e riconosciuto da una comunità. Parlare di progetto del nuovo per l'antico significa di fatto affrontare l'apparente opposizione tra conservazione e trasformazione: due azioni parimenti necessarie, tra le quali il progetto architettonico ha il compito di mediare, trovando sintesi tra memoria – e dunque la tutela – e rinnovamento – spesso inevitabile – e delineando così un “futuro per il passato”<sup>6</sup> capace di rispondere alle pressioni trasformative e culturali contemporanee, che richiedono l'integrazione delle vestigia archeologiche nei caratteri del paesaggio attuale. In un'epoca di imperanti specialismi e di compartimentazioni disciplinari – “fatali”, per usare un'espressione cara a Francesco Venezia<sup>7</sup> – tra cultura della conservazione e cultura del progetto, soltanto di recente alcuni studiosi si orientano verso il superamento di questa frammentazione, aspirando a una visione più “olistica”<sup>8</sup> propedeutica alla costruzione sistematica e metodica di una “teoria”<sup>9</sup> informata dalla “prassi” operativa.

Di fronte alle plurime e talvolta occultate identità culturali e mitiche del patrimonio antico, la domanda centrale è dunque: come intervenire oggi l'architettura? Sebbene le ricerche teoriche offerte da alcuni studiosi sui caratteri di generalità e trasmissibilità intrinseci della dialettica tra antico e nuovo siano state oggetto di ampie discussioni<sup>10</sup>, esse continuano ad animare ciclicamente il dibattito architettonico italiano e non solo. E qui, con riferimento al particolare ambito di indagine delle città antiche “lontane” dalle odierne città, il volume accoglie l'invito proposto da Andreina Ricci, ovvero quello di indagare possibili modalità di intervento nelle aree “esterne alle mura”, specialmente nei territori marginali, dove «occorre interrogarsi, più che altrove, sul significato di nozioni, come “memoria” e “identità”, rispetto alle quali, i resti del passato, dovrebbero costruire dei veicoli più importanti di moltissimi altri»<sup>11</sup>.

Molti avrebbero potuto essere le città oggetto d'interesse, ma le ragioni che hanno guidato la scelta dei luoghi d'indagine si radicano

[4] Cfr. J.I. Linazasoro, “Rovine”, in A. Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze 2010, p. 17.

[5] Il termine “eredità”, soprattutto se legato a una corretta interpretazione dell’“eredità del passato”, appare una questione di grande complessità e attualità. Basti pensare all'eterogeneo quadro delineato da Andreina Ricci con la definizione, per i beni archeologici, di “eredità difficili” in quanto «magnifici culturali pervenuti dal passato carichi di potenzialità ma al contempo ricchi di equivoci legati a una distorta idea di tutela e protezione». Cfr. A. Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma 2003.

[6] Ci si riferisce al concetto di “pre-azione” proposto da Uwe Schröder per «l'attualizzazione del passato nel presente». Si tratta di uno sguardo, quello proposto dal professore di Aachen, che consente di attualizzare un “ricordo” proveniente dal passato riconoscendo in esso, tramite uno sforzo di natura “immaginativa”, i caratteri di permanenza capaci di far corrispondere “l'architettura al proprio tempo”. Si veda a riguardo: U. Schröder, “IX. Progettare significa ricordare”, in Id., *Architettura lingua romana. La città romanticizzata*, 16 Frammenti, Aión, Firenze 2022, p. 36.

[7] F. Venezia, *Che cos'è l'architettura*, Electa, Milano 2011, pp. 12-25.

[8] Si condivide pienamente la posizione espressa da Giuliano Volpe in: G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Electa, Milano 2015, pp. 27 e sgg.

in due operazioni complementari: una interrogazione e un'osservazione. La prima domanda è di natura storica e formale: è possibile rintracciare l'origine del fenomeno per cui uomini di epoche passate rinnovarono il senso di un luogo, radicandovi una chiarezza morfologica capace di sintetizzare esperienze precedenti e di costituire, nel tempo, un elemento fondante per le città future? L'osservazione, invece, riguarda la possibilità di leggere le forme antiche di città – il loro senso, la loro natura – nei luoghi ove stava formando il *logos*, un pensiero razionale che definiva rapporti, proporzioni e geometrie capaci di trascendere le vicende inscritte nelle consuete e umanissime dinamiche dell'abitare quotidiano per formare una coscienza comune in grado di andare significativamente oltre la vita degli individui.

In Anatolia – l'attuale Turchia – è possibile individuare e riconoscere una pluralità di evidenze archeologiche che sembrano strutturare un sistema complesso di centri – finiti nel tempo e nello spazio – i cui paradigmi identitari, un tempo posti a baluardo dei valori civili e religiosi della collettività, si ritrovano oggi in condizioni periferiche, spesso esclusi dalle strategie di rinnovamento urbano e territoriale. Si tratta a ben vedere della eredità di uno dei momenti più felici della nostra cultura, in cui la costruzione della *polis* fu intesa anzitutto come fenomeno urbano, e umano, per eccellenza: una sublimazione progettata in unità complessa, candidata a moltiplicarsi nel territorio così da determinare plurime strutture spaziali in tensione, dove diversi ordini formali agiscono simultaneamente generando cultura, spazio e vita nell'ampia *chora*. Le straordinarie qualità insediative attraverso le quali le città egee si relazionano con la natura, giacciono ora come frammenti urbani archeologici di realtà molteplici ma disarticolate, ma forse ancora idonei a restituire tracce del loro ordinamento razionale in un più ampio quadro morfologico.

Per queste ragioni la ricerca ha focalizzato l'attenzione sul “modo” dei greci ionici di fondare le città: è qui, forse più che altrove, che si può leggere uno sforzo costante volto a fissare, nelle forme della città, i caratteri salienti di esperienze urbane pregresse, esperienze maturate, tra l'altro, dai greci migranti sulle coste del *mare nostrum* e in altre situazioni geografiche topograficamente più distanti. Un impegno collettivo, quello *hellenikon*<sup>12</sup>, che non sembra più appagarsi nell'abitare il mondo *katà komas*, cioè per villaggi dispersi<sup>13</sup>, né si riconduce semplicisticamente all'impianto “a strisce”, bensì dà forma e spazio alla dimensione plurale iscritta nella ciacunità della vita di tutti, che consente agli individui di riconoscersi non solo nella finitezza della *polis*, ma nella rete di costellazioni urbane compiuti che

**[9]** Cfr. E. Pitzalis, “Come ripensare l'esistente?”. Piccolo prontuario descrittivo di alcuni nodi compositivi per ricomporre l'infranto”, in G. B. Cocco, C. Giannattasio (a cura di), *Misurare innestare comporre. Architetture storiche e progetto*, Pisa University Press, Pisa 2017, pp. 41-48.

**[10]** Si pensi, ad esempio, alle ricerche sviluppate da archeologi come Andreina Ricci, Marcello Barbanera, Daniele Manacorda e Giuliano Volpe, integrate da alcune riflessioni avanzate da architetti come Mario Manieri Elia, Francesco Cellini, Luigi Franciosini, Carlo Moccia, ma anche Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría e Darío Álvarez Álvarez. Esperienze, queste, affiancate da numerose collaborazioni formative – promosse dall'Università Federico II di Napoli e dall'Accademia Adrianea – che, coordinate dai professori Renato Capozzi e Federica Visconti per la tappa napoletana, oramai da diversi anni hanno individuato la sede partenopea come parte fondamentale del percorso del Master in *Architettura e Museografia per l'Archeologia. Progettazione strategica e gestione innovativa del patrimonio archeologico*. Queste esercitazioni progettuali hanno rappresentato una occasione importante per mettere in campo, mediante l'esperienza del Workshop, alcune metodologie di intervento sperimentate per differenti luoghi dell'antichità – Capri, Baia, Pompei e Paestum – rinvenibili nel territorio campano. Cfr.: R. Capozzi, G. Fusco, F. Visconti, *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Aión, Firenze 2018; R. Capozzi, G. Fusco, F. Visconti, *Villa Jovis. Architettura e paesaggi dell'archeologia*, Aión, Firenze 2019; F. Coppolino, V. Tolve (a cura di), *Progettare l'archeologia. Progetti dell'analogia a Pompei*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2024; O. Lubrano, V. Tolve (a cura di), *Progettare l'archeologia. Interrogare le rovine dell'antica Paestum*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2025.

**[11]** A. Ricci, *op. cit.*, 2003, p. 102.

**[12]** Tale locuzione, utilizzata da Erodoto nel libro VIII delle *Storie*, indica l'identità collettiva dei greci, fatta di legami di sangue, di passioni condivise, di

comunanze religiose e linguistiche che consente di sentirsi come appartenenti ad un'unica cultura.

**[13]** Citando Tucidide (I, 10), Emanuele Greco utilizza questo termine per affrontare il tema legato agli *apoikiai*, ovvero i luoghi fondati dagli *apoikoi* (migranti) che con intelligenza e ingegnosità costruiscono la città come principio d'ordine ed elemento fondante della vita. Cfr. E. Greco, "Città greche di Magna Grecia e Sicilia: caratteri e strutture", Enciclopedia Treccani, Roma, 2012, p. 67.

**[14]** Cfr. E. Greco, "introduzione", in Id., (a cura di), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli Editore, Roma 1999.

**[15]** Su questo tema si veda: F. Morgia, "Spazio pubblico vs archeologia. Autoctonia e identità", in M. M. Segarra Lagunes (a cura di), *Rassegna di architettura e urbanistica. Architettura e archeologia*, n. 151, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 103-111.

**[16]** Già tempo fa, Roland Martin aveva indicato la necessità di investigare le relazioni tra forme urbane e sfruttamento del suolo, vale a dire tra l'ordine geometrico delle *poleis* e le attività agrarie e produttive sulle quali esse prendevano forma, in modi e tempi diversi, nelle *chorai* delle rispettive città: «Sembra che l'influenza del territorio, della sua distribuzione e del suo utilizzo si faccia sentire a livello di gruppo urbano, così come sulle strutture architettoniche stesse, sugli edifici pubblici e sulle abitazioni, e persino sul rapporto tra la città e le sue necropoli. [...] In effetti, durante il periodo dello sviluppo coloniale, esistevano due tipi di raggruppamenti urbani di importanza quasi uguale, le cui diverse strutture corrispondevano a due modalità di occupazione e sfruttamento del territorio. Da un lato, troviamo città senza territorio da sfruttare, orientate agli scambi commerciali: sono le città mercantili, un gruppo a cui, come

puntellano il territorio: una "casa" condivisa di una condizione umana comune.

Un sensibile "impoverimento culturale"<sup>14</sup> – per citare Emanuele Greco – ha eroso valori di autoctonia, e identità<sup>15</sup>, lasciando luoghi abbandonati, popolati da lacerti archeologici isolati e decadenti che reclamano interventi di studio, accessibilità, accoglienza e, almeno per frammenti, il ripristino dell'intellegibilità formale. L'eccezionalità dei luoghi studiati risiede inoltre nella loro indissolubile connessione con il contesto geografico: in essi si rintracciano profonde relazioni morfologiche tra geografia, natura, città e suolo<sup>16</sup>. Esempi emblematici sono rintracciabili nell'Italia meridionale – Agrigento, Tindari, Selinunte – e nell'Acropoli di Atene, luoghi che illustrano l'interdipendenza tra strutture formali e τόπος (luogo) e che nel presente possono essere risignificati alla scala contemporanea della città e del territorio. Un legame "alto", questo, in cui l'azione trasformativa – successivamente precisata nel corso della trattazione mediante l'individuazione di quattro distinte categorie di intervento – ha l'ambizione di offrirsi come risposta alternativa alle sempre crescenti pratiche di musealizzazione realizzando una più profonda conoscenza delle realtà archeologiche tesa ad un loro possibile reinserimento negli ordini urbani e territoriali.

La costruzione di un impalcato teorico – nella parte prima – e la partecipazione a diverse occasioni di sperimentazione – didattiche, di workshop, di concorsi di progettazione – nella scuola e all'interno del gruppo di ricerca coordinato da Renato Capozzi e Federica Visconti – oggetto della parte seconda – hanno reso possibile elaborare riflessioni teoriche generalizzabili e verificare, per l'unità morfologico-territoriale delle città sulle rive del fiume Meandro – Priene, Mileto e Magnesia – la validità delle ipotesi mediante il progetto.

Nuove configurazioni di forma, dentro e fuori i confini della *polis*, sono chiamate a restituire visibilità al sistema insediativo antico. A questo scopo si propone un "uso analogico" dell'archeologia, perpetuato attraverso la ri-proposizione, sul luogo d'origine, di nuove strutture formali che, riconoscendo il frammento, rinvenuto *in praesentia*, come riferimento d'elezione, ambiscono a riaffermare il senso della città archeologica nella contemporaneità, ricostituendo, per quanto possibile, le relazioni fondative su vasta scala oggi perdute. L'apparato decorativo dei ritrovamenti, invece, potrà essere restituito *in absentia* evocandone, qualora necessario, la dimensione e l'altezza antiche al fine di restituire chiarezza tipologica e formale alle testimonianze urbane. L'individuazione di queste modalità d'intervento co-

struisce un fertile campo di indagine e di applicazione potenzialmente esteso, capace di implementare la conoscenza formale, spaziale e figurale delle *poleis* indagate e di promuoverne un futuro sviluppo virtuoso, non solo in Anatolia ma oltre i suoi confini.

## Metodo e figura per la città antica

Le città archeologiche e i relativi progetti indagati in questo volume sono stati affrontati mediante le pratiche analitiche e sintetiche proprie della morfologia urbana e della composizione architettonica. La ricerca ha adottato tecniche di indagine formale, rilievo critico e ridisegno interpretativo finalizzate a mettere in luce le sintassi correlative degli assetti urbani. I progetti presentati nella seconda sezione sono stati ripensati graficamente mettendo in risalto le loro relazioni con le forme geografiche ospitanti e con i sistemi di presenza archeologica. Le città vengono lette per fasi storiche successive – dalla fondazione alla trasformazione, fino allo stato attuale di rovina – attraverso il ridisegno critico-interpretativo, che mira a restituire il vincolo formale che lega l'insediamento antico alla fisionomia del territorio. Le stesse strutture archeologiche sono dunque indagate mediante schemi tipologici e ipotesi ricostruttive che fanno emergere assetti compositivi e topologici non soltanto delle singole emergenze monumentali, ma dell'intera città antica: ciò consente di "suggerire" collocazione e forma dei nuovi complessi architettonici "in sintonia" con i reperti circostanti e con il disegno urbano complessivo. La vasta attività di ridisegno, le indagini storiche e l'esperienza sul campo si sono integrate in una metodologia descrittiva volta a decifrare gli straordinari valori tipologici e architettonici delle forme urbane antiche alla scala geografica, al fine di definire il ruolo e le finalità dell'intervento architettonico rispetto alle vestigia urbane. L'analisi critica di alcuni *exempla* e di sperimentazioni progettuali, presentata con valenza comparativa, ha permesso l'articolazione di strategie d'intervento candidate a supportare la costruzione del progetto per i siti archeologici territoriali.

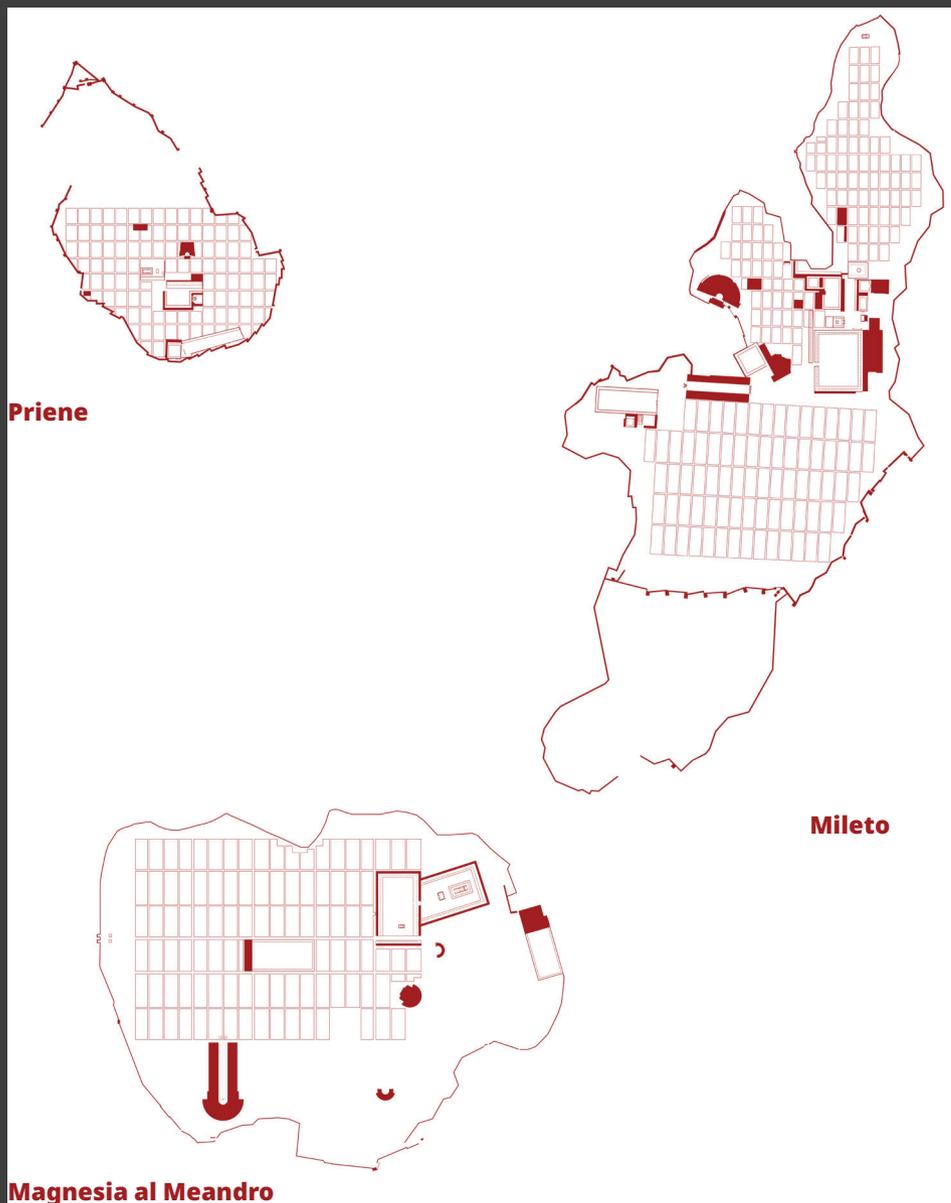
Ridisegnare criticamente vuol dire assumere una precisa impostazione metodologica che ambisce a restituire una conoscenza orientata, perpetuata attraverso strumenti ineludibilmente legati alla tecnica del pensiero formale. In questo senso, l'atto del ridisegno è capace di dischiudere sinotticamente, attraverso una composizione policromatica – ereditata, da un lato, dalle sezioni stratigrafiche di

le loro metropoli, appartengono tutte le colonie foci e che potrebbe quasi assumere il valore di un tipo; dall'altro, troviamo città con un vasto territorio, la cui attività è essenzialmente agricola, strettamente dipendente dalla loro *chora*, di cui gli esempi meglio definiti sono Gela, Locres, Metaponto a ovest, Chersonese, solo nel IV secolo, e Olbia a est». Si rimanda a R. Martin, "Rapports entre les structures urbaines et les modes de division et d'exploitation du territoire" in Id., *Architecture et urbanisme. Préface de Jean Pouilloux et Georges Vallet*, École Française de Rome, Roma 1987, pp. 581-597.

Rodolfo Lanciani per la *Forma Urbis Romae*, e, dall'altro, dai disegni di Augusto Romano Burelli – strutture tipologiche riconducibili alla città antica (in nero) forme di città di più recente espansione (in grigio) e l'azione progettuale (in rosso). Su questa base sono state rilevate, descritte e nominate quattro tecniche compositive per le città archeologiche alla scala territoriale: il *tratteggio analogico*, l'*analogia in praesentia*, la *relazione sintagmatica* e le *strigae*.

Il *tratteggio analogico* opera come una ri-composizione astratta che, anche in assenza di frammenti originari, ricostruisce la forma e lo spazio degli elementi diruti evitando precarie similitudini linguistiche. L'*analogia in praesentia* si stabilisce mediante il confronto diretto tra due architetture – una nuova e l'altra antica – le quali trovano senso e misura nel loro reciproco fronteggiarsi: non posizionandosi mai “al” fianco o al “centro” di due o più gruppi di architetture (come invece succede nel caso del *sintagma*), questa tecnica compositiva si basa esclusivamente su precise corrispondenze analogiche che giustificano la “presenza” dell'una e dell'altra forma nella contemporaneità. La *relazione sintagmatica* introduce una nuova figura architettonica che consente di porre in equilibrio un sistema di forze diseguali, agendo sul rapporto tra i loro pesi e le loro distanze insediandosi rispetto ad un punto centrale precedentemente assente. Le *strigae* infine sono grandi architetture, a respiro morfologico che, collocate all'esterno del recinto archeologico, risolvono problematiche legate alla accessibilità e chiarificano il principio d'ordine che tiene insieme le pietre del passato, rievocandone la struttura soggiacente nella dimensione territoriale nella quale le *poleis* stabilivano relazioni reciproche in una certa *chora* costruendo luoghi eletti per l'abitare civile.

La definizione di questa impostazione metodologica è parte integrante dell'indagine e segnala anche una precisa posizione teorica che orienta le scelte interpretative e progettuali. Come anticipato precedentemente, in una prima fase le categorie generali – ricostruzione (*sulla* rovina), costruzione al cospetto (*dinanzi* alla rovina), costruzione al fianco (*tra* le rovine), struttura (*per* la rovina) – sono state identificate mediante disamina critica di testi ritenuti d'elezione. Successivamente tali categorie sono state confrontate con alcuni progetti della scuola napoletana, indicati come “casi dimostratori”, per verificarne la portata concettuale e il valore esplicativo alla scala territoriale. Infine, in relazione ai “casi applicativi” – Priene, Mileto e Magnesia al Meandro – le tecniche proposte sono state integrate e sperimentate nella loro combinazione per verificarne l'efficacia in una concezione sincronica del tempo e finita nello spazio.



*Le poleis greche – Priene, Mileto e Magnesia – affacciate sul Meandro*

In sintesi, allo studio critico dei testi e dei progetti si è affiancata la pratica del ridisegno, con l'obiettivo di individuare modi e categorie d'intervento e di verificarli prima nei "casi dimostratori" e poi nella sezione applicativa. Questo percorso metodologico ha mostrato, da un lato, la possibilità di rendere nuovamente intelleggibili i legami che uniscono territorio e testimonianze – antiche e recenti – dell'opera umana e, dall'altro, di comprendere, attraverso un'azione trasformativa giustificata, i rapporti geometrici e spaziali legati alla genesi della forma nelle città di antica fondazione.



# **L'ARCHITETTURA COME MISURA DEI LUOGHI DELL'ANTICO**

# L'architettura come misura dei luoghi dell'antico

Parlare di *architettura come misura dei luoghi dell'antico* significa considerare il valore che l'azione compositiva assume quando si confronta con un patrimonio di forme proveniente da un tempo altro, indagando la complessità insita nel perpetuo dialogo tra nuovo e antico. Si propone qui l'idea che la linea del tempo non debba essere letta esclusivamente in senso lineare, ma che sia possibile attivare concatenazioni circolari di eventi che consentano, attraverso il progetto, una ri-significazione dell'antico entro la nostra contemporaneità, inserendolo in un ordine delle forme che ne favorisca la riconoscibilità. Nell'ambito di questa ricerca la selezione dei casi e l'individuazione delle categorie d'intervento sono quindi partite da una concezione del tempo in cui antico e moderno fungono da poli di una tensione eraclitea: vita – creazione del nuovo – e morte – caducità della rovina – si confrontano incessantemente nel tentativo di misurare (con l'architettura) la condizione transeunte delle forme (antiche). La rovina, pur non restituendo immediatamente la sua forma originaria, è costantemente sottoposta a un'idea "metamorfica"<sup>1</sup> e può, in forza di ciò, generare nuove configurazioni formali capaci di disvelare, in termini architettonici, piccoli brani di quell'unità irrimediabilmente perduta. Ciclicamente decomposta in forme indecifrabili la Molteplicità, reificata in piccoli frammenti fa il suo ritorno, ed è compito dell'architetto annetterla nuovamente all'Uno – *archè* – dal quale ha avuto origine, ricostruendo o rendendo nuovamente intellegibili con differenti modalità operative, i tratti permanenti e i principî immutabili che hanno a suo tempo generato le forme architettoniche. A questo proposito, Renato Capozzi – partendo dal concetto nietzschiano *eterno ritorno all'uguale* – osserva che:

[1] Metamorfosi, dal greco *metamórphōsis* – *metà* – trasformazione e – *morphē* – forma, viene descritto da Focillon come un concetto in continuo divenire, proponendo una sorta di processo morfogenetico della forma, in quanto «La forma, nel gioco delle metamorfosi, va perpetuamente dalla sua necessità di libertà». Cfr. H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 101.

*«se l'archeologia lavora sullo svelamento e sul chiarimento dell'archè (dell'origine, del principio oltre che dell'antico), l'architettura a sua volta rimanda, nella sua costruzione mutevole e incessante, a quello stesso archè da cui parte e ritorna continuamente. Se la prima contempla un ordine interrotto da decifrare, la seconda tende a costruire, ogni volta, un ordine riconoscibile ed evidente, una unità e una finitezza»<sup>2</sup>.*

È proprio mediante la traduzione critica dei segni provenienti dal passato – meglio esplicitata più avanti in quattro distinte categorie di intervento – che è possibile rilevare la “lunga durata del permanere”, per usare le parole di Fernand Braudel, il suo valore più contingente, capace di elevare le testimonianze del passato a elementi “eterni” del processo di sedimentazione delle esperienze.

## La tradizione delle forme antiche

*«[...] Le pietre d'attesa. È un'espressione che usa uno storico francese Henri Pirenne parlando della città del medioevo. Ma io non ripropongo qui questa immagine dentro una sorta di esercizio di inseguimento all'indietro per scoprire sempre nuovi fenomeni d'abbandono. In realtà proponevo questa immagine delle pietre d'attesa di Henri Pirenne perché mi sembra che nel suo libro sulle città medievali ci fossero delle intuizioni che forse possono essere riprese [...]. Pirenne parla del fenomeno delle città morte, città che rimangono come città di pietra ma svuotate di vita urbana. [...] Così Pirenne dice questa frase molto bella “Quelle città morte erano per così dire pietre d'attesa: intorno alle loro mura le città stavano per prendere forma con la rinascita economica i cui sintomi che erano apparsi nel decimo secolo, si erano ormai resi manifesti”. Ora è chiaro che questo fatto per cui un manufatto abbandonato diventa un luogo di attesa di un altro evento non si verifica sempre. L'abbandono è una categoria molto generica, molto complicata. L'abbandono è a volte semplicemente disfacimento o rovina. Qualche volta accade che l'abbandono stia a significare l'attesa di un nuovo evento, che le pietre attendano una vita diversa che vi si può insediare, e Pirenne così parla delle città romane. Dice che le città antiche romane per ragioni geografiche verranno poi riusate per la loro collocazione e poi ancora per es-*

**[2]** R. Capozzi, “Archeologia e Architettura: l'eterno ritorno dell'unità”, in R. Capozzi, A. Picone, F. Visconti (a cura di), *Archeo Urb. Archeologia e città*, Clean, Napoli 2011, p. 28.

*sere un bene economico dal quale non si poteva prescindere. Ma, infine, lì la vita ritorna, perché le città romane erano, dice Pirenne, un riferimento anche d'ordine psicologico, o d'ordine culturale complessivo»<sup>3</sup>.*

**[3]** D. Vitale, "Le pietre d'attesa", in *Progettazione urbana, Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana, Università degli Studi di Napoli Federico II, Argomenti 2, 1996, pp. 39-42*

**[4]** In ambito musicale, ad esempio, si vuole richiamare l'azione ri-costruttiva operata da Luciano Berio a partire dai frammenti (schizzi) della Decima sinfonia in re maggiore, rimasta incompiuta di Franz Schubert. Analogamente all'architettura, anche in questo caso il compositore si trova a doversi confrontare con una scrittura a lui parzialmente estranea, proveniente da un tempo lontano. Per motivare la sua Rendering, Berio parla di "restauro", chiarendo che esistono due modi per metterlo in pratica: uno di natura filologica, inseguendo una sorta di "mimesi" che condurrebbe a «completare la Sinfonia come Schubert stesso avrebbe potuto farlo», e un secondo modo, evidentemente più interessante che si pone il problema di «riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione». La relazione tra le cose, il "nuovo evento", viene raggiunta tramite la ri-composizione di un testo interrotto, un nuovo ordine – chiamato dall'autore "cemento musicale" – che «commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l'altro». Cfr. L. Berio, "Rendering (nota dell'autore)", <http://www.lucianoberio.org/rendering-nota-dellautore?1113584796=1>. Questo parallelo tra l'intervento musicale e quello architettonico è stato proposto da Carlo Moccia in occasione di un seminario organizzato dal Dipartimento di Architettura di Napoli nel 2021 dal titolo: "Natura e infrastruttura nel progetto per la città. Visioni per Berlin City West".

**[5]** «I visitatori non disturbavano

La riedizione di ciò che permane nel tempo, come lucidamente Henri Pirenne, citato da Daniele Vitale, descriveva a proposito delle città romane, non si è sempre realizzata. Di molte forme urbane del passato spesso non restano che labili impronte ed esse appaiono ancora in attesa del "nuovo evento" capace di ritrovare una nuova relazione tra le cose<sup>4</sup>, un nuovo principio d'ordine in grado di trasformare cumuli di indecifrabili pietre in luoghi ricchi di senso, di modo che "una vita diversa vi si possa insediare". Evidentemente, non si intende qui sostenere che oggi le città archeologiche possano tornare a "vivere" come se la frattura temporale che ha portato via la vita possa in qualche modo sanarsi. D'altra parte il turismo oggi per lo più distratto e "irriverente"<sup>5</sup> appare quanto mai distante dal poter conferire alle tracce del nostro passato quel ruolo che spetterebbe loro nella costruzione di un pensiero ancora fertile nella contemporaneità. Decodificare le antiche tracce deve poter voler dire ricucire i fili interrotti di una testimonianza antica ma ancora viva, per riscoprire le proprie origini e insieme la radice stessa delle cose, così da trarne alcuni principî ancora efficienti da porre alla base del progetto del nuovo *sull'antico*, che "attende" da noi «il suo completamento e il suo divenire forma».<sup>6</sup>

Uno degli strumenti di cui l'architetto dispone per interrogare e comprendere le forme del passato, quando "regredite" ad archeologia, è ragionare sulla ricostruzione "potenziale" della loro unità figurativa. A ben guardare, la ri-costruzione è stata, forse per millenni, la forma di costruzione privilegiata per l'uomo antico, e le città si sono sempre modificate secondo tradizione e continuità, innestando il nuovo sul preesistente e facendosi così carico del peso delle azioni passate. Oggi, rispetto alla particolarità della condizione archeologica, si tratta di mettersi in ascolto dei frammenti della storia che permeano il luogo e reclamano interventi di ri-composizione capaci di restituire la ragione essenziale dell'architettura oggi in rovina.

*«L'archeologia presenta sempre una ricostruzione, nel senso che ci spinge ad una ricostruzione. Di fronte ad una serie di elementi archeologici il disegno della ricomposizione è opera di invenzio-*

*ne, che utilizza un materiale. Naturalmente questo materiale è straordinario: esso stesso è memoria»<sup>7</sup>.*

Basterebbe la sintetica ma eloquente citazione di Aldo Rossi per comprendere come il confronto con l'antico sia innanzitutto un fatto architettonico, ineludibilmente sospeso tra memoria e invenzione. La correlazione tra i due termini qui individuati – memoria e invenzione – passa attraverso la ricostruzione, che presuppone necessariamente un atto critico intento a rilevare l'essenza delle cose e non soltanto la loro forma esteriore. Si tratta, si potrebbe dire, di una forma di traduzione (da *tradĕre* nella doppia accezione di “tradurre” e “tradire”) che mette in discussione il patrimonio di conoscenze e le pratiche acquisite attraverso il simultaneo riconoscimento dell'alterità del mondo antico e dell'identità moderna. La “traduzione” dell'opera antica nella dimensione attuale rappresenta una pratica complessa in cui il compito del “traduttore” è di trasportare, seguendo Walter Benjamin<sup>8</sup>, la *intentio* originaria verso un significato “altro”, immaginando di ricostruirla, nella propria lingua, per piccoli brani di senso che vanno oltre i confini linguistici e geografici d'origine. Ma se la traduzione “fedele” dell'opera, così come avanzato da Benjamin, potrebbe allontanarci dall'intelligibilità della stessa, anche la “libertà”, pur conservando il significato originario, rischia di produrre esiti tutt'altro che convincenti. Allora il lavoro del traduttore risiede proprio nel rivelare il significato – *Sinn* – attraverso la contaminazione tra i due termini – fedeltà e libertà – se è vero che:

*«come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande»<sup>9</sup>.*

Ecco, dunque, che il “tradimento” non è più un atto di “infedeltà”, ma un'azione fondamentale per veicolare l'intenzione prima «rispettato alla lingua d'arrivo dove si ridesti l'eco dell'originale»<sup>10</sup>. Venendo quindi al tema della relazione tra progetto e archeologia, si potrebbe affermare che, se la prima azione necessaria è quella della tradu-

tanto per il fatto di invadere in folla i sentieri e i sacri luoghi. Ciò che infastidiva era piuttosto quel loro andare e venire, quella loro smania del guardare [...] che impoveriva le opere che avevo appena osservato trasformandole in semplici oggetti esposti all'attenzione del turista. [...] Ne derivò una crescente distanza da ciò che è, un progressivo allontanamento che, nonostante la moda dei viaggi, del resto intrapresi alla leggera, rende incapaci di pensare alla frattura che separa l'oggi dallo ieri e di riconoscere il destino che regna nello spazio di questa frattura». Cfr. M. Heidegger, *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Ugo Guanda Editore, Parma 1997, p. 48,61.

[6] L. Franciosini, “Paesaggi antichi lungo la via Clodia. Introduzione al laboratorio di tesi di laurea in progettazione architettonica nel contesto territoriale dell'Etruria Meridionale”, in Id., *Archeologia e Progetto. Paesaggi antichi lungo la via Clodia. Tesi di laurea nella facoltà di architettura*, Gangemi Editore, Roma 2014, pp. 9-15.

[7] Cfr. A. Rossi, “Architettura, architettura analitica, città analoga”, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972, in Id. *I Quaderni azzurri: 1968-1992*, a cura di F. Dal Co, Electa Milano 1999.

[8] Benjamin definisce la “traduzione” come una forma (letteraria) in cui «si estrinseca un determinato significato, inerente agli originali». Nel celebre testo *Il compito del traduttore* (1920) egli propone il superamento dei termini “fedeltà” e “libertà” in luogo di una conciliazione dialettica. Nello specifico, se la “libertà” riguarda il “modo” in cui si attua la traduzione, ovvero nella propria lingua, «La fedeltà di traduzione della singola parola non restituisce quasi mai interamente il senso che essa ha nell'originale. Infatti, il senso non si esaurisce in ciò che si intende nel significato poetico per l'originale, ma si acquisisce nel modo in cui in una determinata parola ciò che si intende si lega al modo di intendere». Si veda a riguardo: W. Benjamin, “Il compit-

to del traduttore”, in L. Belloi, L. Lotti (a cura di), *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 65-82.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] Interessante è l'introduzione di Paolo Jedlosky che, rivendicando il tempo presente come fattore necessario affinché la memoria prenda forma, dichiara: «Essa è essenzialmente ricostruzione del passato in funzione del presente [...] ogni forma di memoria è una ricostruzione parziale e selettiva del passato, i cui punti di riferimento sono forniti dagli interessi e dalla conformazione della società presente». Cfr. P. Jedlosky, *Introduzione alla prima edizione*, in M. Halbwachs, *La mémoire collective*, PUF, Paris 1950, trad. it. Id., *La memoria collettiva*, a cura di P. Jedloski, T. Grande, Unicopli, Milano 2001, pp. 23-25. Considerazioni, queste, notevolmente fertili nel campo della composizione architettonica e urbana. Sono noti i commenti e le integrazioni operate da Aldo Rossi alla tesi di Halbwachs: «[...] la città stessa è la memoria collettiva dei popoli [...] la città è il locus della memoria collettiva. [...] La memoria collettiva diventa la stessa trasformazione dello spazio a opera della collettività [...]. La memoria diventa il filo conduttore dell'intera e complessa struttura. [...] La memoria all'interno di questa struttura è la coscienza della città». Si veda A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, pp. 169-170.

[12] Con questo termine si vuole richiamare la nozione di *longue durée*, coniata da Fernand Braudel per designare l'orizzonte temporale nel quale si dispiega la storia profonda. Applicata all'archeologia, questa prospettiva consente di riconoscere nelle tracce perdurate le fisionomie originarie: l'archeologia è così "la più duratura delle scritture". Cfr. F. Braudel, *Il Mediterraneo: lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano 2008.

[13] F. Spirito, *Tre traverse da montagna a marina*, Falzea editore, Reggio

zione, per leggere e decifrare le antiche testimonianze che le civiltà del passato ci hanno tramandato, la seconda è quella del trasferirne – tradendo – il significato in una lingua e in una cultura diversa, quella dell'oggi. Traduzione e tradimento hanno altresì una comune derivazione etimologica con "tradizione" – *traditio-ōnis* – intesa come trasmissione della "memoria collettiva"<sup>11</sup> alle generazioni future. Essa può anche essere descritta e qualificata come "durata"<sup>12</sup>, ovvero come riconquista continua dei valori del passato attraverso azioni fisiche, ripetute nel tempo che consentono, come evidenzia Fabrizio Spirito, di «misurare un intervallo di tempo tale in cui appaia chiaro il carattere del permanere»<sup>13</sup>, sancendo la continuità con una cultura architettonica precedente. Proprio nella ricerca del necessario confronto con la tradizione, e più specificamente sul problema del "costruire nelle preesistenze ambientali", Ernesto Nathan Rogers afferma:

*«Noi oggi consideriamo il problema delle preesistenze ambientali con nuova attenzione e a noi non basta che un'opera esprima la nostra epoca se non afferma la pienezza dei valori contemporanei con l'inserirsi nella società e nello spazio, profondamente radicati nella tradizione. Premesso che la storia non è mai stata definibile in un sistema statico e che si è sempre risolta in una successione di mutazioni, è logico concludere che non solo non si può impedire il passo alle espressioni della società contemporanea, ma che è doveroso poter affermare la nostra presenza temporale con il nostro naturale insediamento nello spazio»<sup>14</sup>.*

In questo testo, Rogers avvia un discorso sulla continuità come connotato essenziale dell'architettura, in cui è presente la relazione tra tempo e spazio. Da questo punto di vista, il concetto di tradizione consente di stabilire un rapporto tra due momenti diversi: uno passato, in cui le forme architettoniche rappresentavano i valori fondanti di una società, e uno attuale, in cui quelle stesse forme, divenute archeologiche, riaffiorano in un tempo e uno spazio differenti, irrimediabilmente mutati nel necessario processo di transizione dal vecchio al nuovo. In tal senso, la tradizione indaga su un doppio registro, "verticale e circolare"<sup>15</sup>, attingendo nel significato intrinseco delle forme della storia le ragioni stesse del proprio tempo. Questa ultima considerazione appare estremamente significativa soprattutto in relazione ai contesti di interesse archeologico, in quanto essi

si riferiscono a un campo di studi dove la disciplina architettonica è chiamata a confrontarsi con quella archeologica non tanto sullo studio documentale delle testimonianze remote, quanto nell'aspirazione a ricercare in quelle stesse forme le differenti modalità del permanere (forza verticale) dell'architettura nella memoria dei luoghi, dove il perdurare delle cose diviene la nuova espressione dei gruppi sociali coinvolti (forza circolare): *trait d'union* in grado di disvelare il passaggio tra passato e presente e proiettarsi verso il futuro. La questione non può dunque ridursi nel considerare la tradizione come una "abitudine passiva e meccanica"<sup>16</sup> poiché, come rileva Igor Stravinskij:

*«la tradizione è cosa ben diversa da un'abitudine [...] Una vera tradizione non è la testimonianza di un passato concluso, ma una forza viva che anima e informa di sé il presente. [...] Lontanissima dall'implicare la ripetizione di quel che è stato, la tradizione presuppone la realtà di quel che dura»<sup>17</sup>.*

Ecco che forse, alla luce di queste riflessioni, il "nuovo evento" atteso da Pirenne può assumere un connotato diverso e manifestarsi nella volontà di proseguire una tradizione<sup>18</sup> che, pur declinandosi, permetta il trapasso delle antiche pietre dallo stato di rovina a quello di progetto. In altri termini, con le locuzioni suddette – traduzione e tradimento – si è inteso descrivere le tappe di un processo che l'uomo ha da sempre messo in campo nei confronti della tradizione delle forme passate in tempi differenti. Essi divengono i termini di un percorso che è conoscitivo e ideativo assieme, che vede nella tradizione – in costante modificazione e risignificazione – il confermarsi dell'architettura antica, che oggi necessita di una intenzionale e consapevole azione di ricostruzione per consentirne una ricezione ampliata.

Il quadro di riferimento, in cui i termini s'intrecciano in un continuo rimando gli uni con gli altri, è certo complesso e pone molte domande: in che modo si può intendere oggi la tradizione? In quale misura è possibile operare sul patrimonio archeologico? Il tema è stato oggetto di molte ricerche di carattere più generale o operativo che hanno offerto plurime e non sempre concordi interpretazioni. In un campo in cui la "conservazione" si traduce in un «immobilismo soffocante»<sup>19</sup>, i reperti provenienti dal passato restano spesso fermi come «verità in sospeso»<sup>20</sup> mentre la loro riscrittura potrebbe esse-

Calabria 2000, retro copertina.

**[14]** Cfr. E. N. Rogers, "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali", in «L'Architettura Cronache e storia» n. 22, 1957, poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

**[15]** «Due forze essenziali compongono la tradizione; una è verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini». E. Rogers, "Responsabilità verso la tradizione", in «Casabella-continuità», 202, 1954.

**[16]** «Ben a torto si riduce il concetto di tradizione a quello di abitudine passiva e meccanica e a una specie di irrigidimento e sclerotizzazione di atti che già furono inventivi, e il concetto di imitazione alla copia servile e alla semplice riproduzione. Se è vero che talvolta la tradizione degenera in convenzionalità esteriore e l'imitazione scade a inerte ripetizione, è anche vero che sia l'una che l'altra [...] implicano innovazione e creatività, anzi sono tali che solo con la libera innovazione spiegano al continuità, dando luogo ad un'arte che afferma la propria originalità proprio mentre prosegue l'antica, traendone sollecitazione e alimento e accettando di ricollegarle e ispirarsi». L. Pareyson, "Arte e storia", in Aa.Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959, p. 1889.

**[17]** I. Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano 1954, p. 51.

**[18]** «L'insediamento dei germani nel bacino del Mediterraneo non segna affatto l'inizio di una nuova epoca per la storia d'Europa. Per quanto grandi siano state le sue conseguenze, gli invasori non hanno tutta via fatto tabula rasa del passato e cancellato la tradizione, il loro obiettivo non era distruggere l'impero romano, ma stabilirvisi per goderne. Tutto sommato ciò che conservarono supera di molto ciò che distrussero e

quanto apportarono di nuovo». Cfr. H. Pirenne, *Le città del medioevo*, Laterza, Bari 1999, p. 8.

**[19]** «Perché rischiamo di trasformare l'attivo di una fortunata eredità nel passivo di un immobilismo soffocante? Le cause sono numerose e di varia natura, la gran parte delle quali riconducibili al vecchio scontro ideologico fra chi sostiene che tutto debba rimanere "com'era davvero" e chi ritiene invece che la coesistenza di antico e nuovo renda possibile sia la tutela dei nostri monumenti ed ambienti sia la vita che in essi si svolge». R. De Fusco, *Dov'era ma non com'era*, Alinea, Firenze 1999, p. 10.

**[20]** F. Spirito, "Dallo stato di fatto allo 'stato di progetto", in F. Ferrara, P. Scala (a cura di), *Il Sopralluogo, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana*, CUEN, Napoli 2006, p. 12.

re capace di veicolarli in rinnovati ordini urbani e territoriali. Anche in epoca di "imperanti specialismi", riprendendo un termine utilizzato da Federica Visconti, e nonostante la pericolosa separazione tra cultura della conservazione e cultura del progetto, una parte della cultura architettonica ha comunque manifestato un'attenzione di tipo "progettuale" verso le tracce remote con un atteggiamento che rivendica il ruolo del progetto di architettura quale agire necessario per rendere "significante" il passaggio da una condizione – temporale e spaziale ma anche culturale e sociale – a un'altra, in grado di scorgere nuovi significati talvolta sfuggenti all'agire documentale della disciplina archeologica.

In questo senso la ri-costruzione delle forme, accolta e motivata dalla triade presa in esame – traduzione, tradimento e tradizione – potrebbe essere intesa come una nuova scrittura che muove dall'antico in un rapporto di reciproca necessità: ove l'antico ha bisogno del nuovo per essere ancora compreso e, viceversa, il nuovo necessita del vecchio per continuare a tramandare la tradizione attraverso i suoi tradimenti.

## Ri-costruire "con" la rovina

La tecnica della ri-costruzione qui intesa si fonda su un "rinvenire" che è insieme atto archeologico e riconoscimento di valori formali: il patrimonio storico sopravvissuto, per quanto in forma frammentaria, può essere riportato alla sua condizione compiuta non tanto mediante un atto esclusivamente "inventivo", quanto più attraverso un progetto che si origina dalle leggi della composizione. La ri-costruzione è dunque pratica interpretativa e dispositivo progettuale: ricomponibili gerarchie formali e rende esplicite ipotesi di ordine per restituire all'architettura antica la sua capacità di dialogare, ancora, con la collettività. Ne deriva che l'interpretazione critica non equivale all'adesione a mode effimere né alla mera celebrazione di una "bellezza" data dal tempo, ri-costruire "con" la rovina significa piuttosto trasformare l'evocazione in norma progettuale, traducendo tracce e lacune in strumenti di comprensione e d'azione:

*«Dal giorno in cui una statua è terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l'opera dello scultore, l'ha condotta dal blocco alla forma umana; ora*

*una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o di indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a poco allo stato di minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore. Non abbiamo più, inutile dirlo, una sola statua greca nello stato in cui la conobbero i contemporanei: scorgiamo appena qua e là, sulla capigliatura di una Kore o di un Kuros del VI secolo, lievi tracce di colore rossastro, comparabili oggi alla più pallida henna, che attestano la loro qualità antica di statue dipinte, con la vita intensa e quasi terrificante di manichini e di idoli che per di più sarebbero capolavori. Questi materiali duri modellati a imitazione delle forme della vita organica hanno subito, a loro modo, l'equivalente della fatica, dell'invecchiamento, della sventura. Sono mutati come il tempo ci muta. Talune di queste modificazioni sono sublimi. Alla bellezza come l'ha voluta un cervello umano, un'epoca, una particolare forma di società, aggiungono una bellezza involontaria, associata ai casi della Storia, dovuta agli effetti delle cause naturali e del tempo»<sup>21</sup>.*

Difatti, le parole di Marguerite Yourcenar, forse condivisibili se si pensa alle sculture greche, non appartengono propriamente all'architettura<sup>22</sup> in quanto essa è manifestazione tangibile della vita degli uomini sulla terra che non può essere ricondotta a una commozione romantica o sentimentale:

*«se l'edificio è inutilizzato ma rimane, almeno parzialmente valida, l'intrinseca economia dei suoi rapporti strutturali, la commozione che proviamo è di natura architettonica; ma se anche l'economia intrinseca non è più rappresentata e ci troviamo di fronte ai ruderi, la commozione è di tutt'altra natura (plastica, letteraria, sentimentale)»<sup>23</sup>.*

Questa posizione nei confronti della rovina in generale è dunque differente se rapportata all'architettura, non foss'altro per la capacità di quest'ultima di legarsi alla vita degli uomini, di tramandare la testimonianza e i valori tradizionali e collettivi delle forme nel tempo. Anche se nelle città archeologiche la vita non esiste più – richiamando le “città morte” di Pirenne – le sue forme devono ancora essere in grado di evocarla, di rimandare ad una struttura e un ordine passato.

[21] M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, pp. 51-52.

[22] Queste riflessioni sulla azione scultorea del tempo, differente per la statuaria e per l'architettura, sono state proposte da Federica Visconti in F. Visconti, “Patrimonio e archeologia”, in R. Capozzi, F. Costanzo, F. Defilippis, F. Visconti (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 175-179.

[23] E. R. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, p. 180. Il passo di Rogers è stato già ripreso da F. Visconti, *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin 2017 et S. Malcovati, “Architettura e Archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi”, in «Engramma» n. 103, 2013, pp. 7-25.

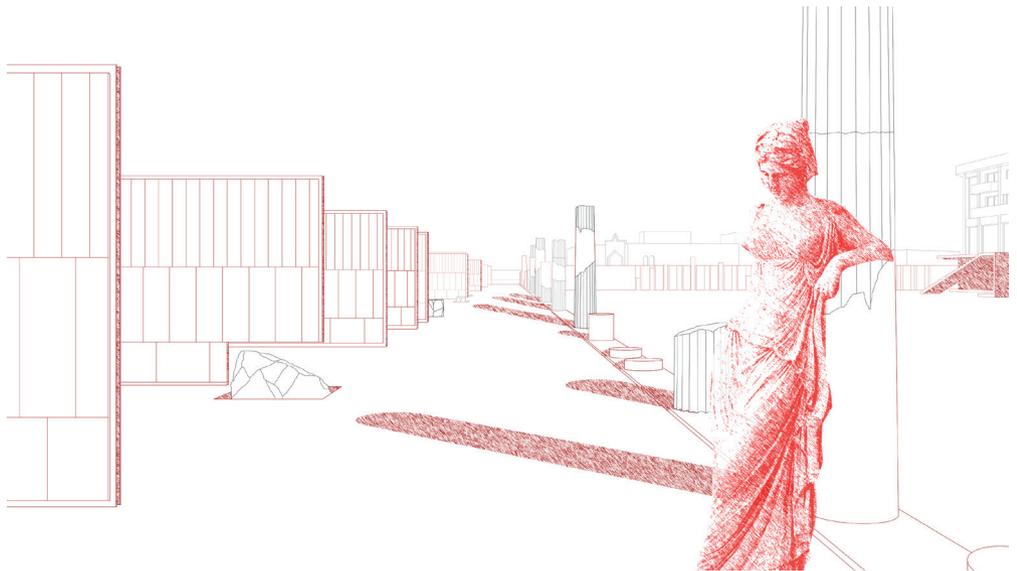
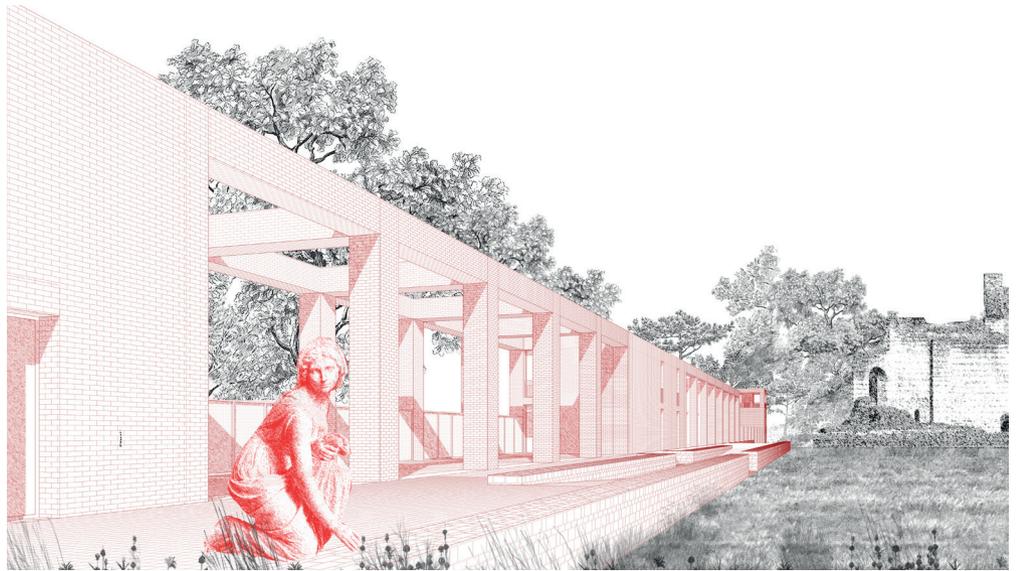
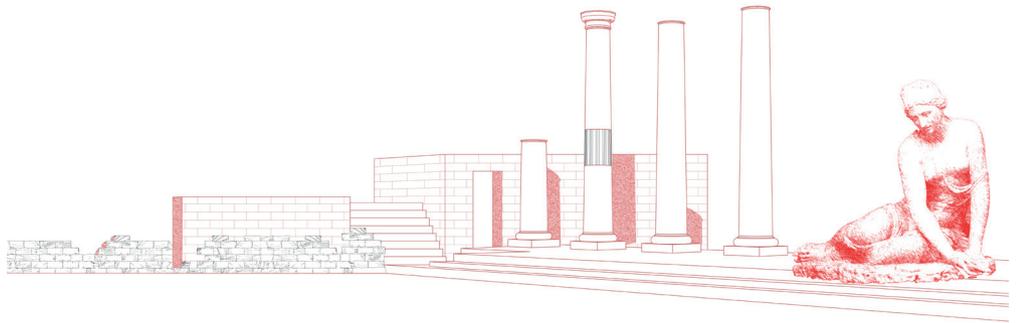
È solo così che, come rileva Rogers, il coinvolgimento e l'emozione che proviamo è di "natura architettonica".

Se la rogersiana "commozione architettonica" costituisce un orizzonte valutativo, le diverse gradazioni della ricostruzione – "in stile", "astratta" e "potenziale" – delineano modelli operativi che possono attestare valore e coerenza entro una norma più generale: esse individuano nella possibilità di ricomporre i frammenti riaffioranti dalle profondità del suolo strumenti per formulare risposte tanto a questioni locali quanto a problemi di più ampio respiro.

In assenza di frammenti originali, o prevedendo un loro "possibile" ma non necessario "utilizzo", l'operazione metodologica qui proposta rinuncia deliberatamente al soddisfacimento delle reazioni emotive scaturite dalla riproposizione à l'identique di una "bellezza" che c'era e che non c'è più. Richiama invece i noti *exempla* della letteratura<sup>24</sup> che sostengono un "uso analogico" dell'archeologia: una ricostruzione parziale e "necessaria", condotta in sito su singoli elementi dalla geometria ideale, non più soggetti all'erosione del tempo. Il *tratteggio analogico* – questa è la locuzione scaturita dall'interpretazione della categoria di intervento legata alla ricostruzione – ambisce a restituire uno schema formale di riferimento in grado di far coincidere a un'idea – archetipica – un fenomeno – la ricostruzione – che i soli frammenti architettonici, se non ricondotti all'unità esortata dalla ricomposizione analogica, possono solamente evocare. Significati forse invisibili e in parte scomparsi in un tempo lungo ma che *nel* tempo s'imprimono in un rudere prezioso, sospendendo le forme archeologiche in un tempo interrotto, manifestazione visibile di qualcosa che allude all'invisibile e che "attende" di essere ricostruito.

[24] Cfr. G. GRASSI, *Architettura lingua morta*, Quaderni di Lotus, Milano, Electa, 1998.

*A confronto tre prospettive che esplorano diverse modalità ricostruttive: in stile, astratta e in dialogo con l'antico. Dall'alto: il progetto del Foro e delle Terme di Conimbriga di José Carlos Cruz e Pedro Alarcão; la proposta per le Kaiserthermen di Oswald Mathias Ungers; l'ipotesi per il sistema agorale dell'antica Coa di Carlo Moccia e José Ignacio Linazasoro, con D. Cristofalo, N. De Rosa, R. Gaetani, W. Lollino, N. Montuori e G. Sgaramella*



# La forma architettonica “dinanzi” la vestigia archeologica

*«Si sono conservati esempi di opere dell'antichità, come teatri e templi, da cui, come da insigni maestri, molto si può apprendere; e con grave sconforto ho notato che di giorno in giorno vanno in rovina. Vedevo altresì che gli architetti contemporanei si ispiravano a novità sciocche e stravaganti anziché ai criteri già largamente sperimentati nelle opere migliori. In tal modo, per ammissione generale, in breve tempo quest'arte, che ha tanta importanza nella nostra cultura, sarebbe sicuramente scomparsa del tutto»<sup>1</sup>.*

**[1]** L. B. Alberti, *De re Aedificatoria*, VI, 1.

**[2]** Ci si sta riferendo al trattato di R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Parigi 1650. Il testo di Chambray – in continuità con la lezione di Leon Battista Alberti e anticipando di un secolo il trattato dall'abate Marc-Antoine Laugier – critica apertamente la stravaganza “manieristica” dell'architettura del suo tempo, proponendo un *Parallèle*, ovvero un confronto, tra gli ordini antichi e dieci architetti “moderni” che ne hanno intenzionalmente assunti i valori non tanto a fonte di ispirazione, quanto a modello di riferimento e metro di paragone.

**[3]** Si tratta di un dibattito fruttuoso che, per dirla con le parole di Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, dimostra un: «[...] interesse per il ruolo necessario in aree di evidente valore archeologico [...] presente in molte scuole di architettura e impegna una parte significativa che in essa viene condotta. Il ricco dibattito prodotto ha messo in rete l'interesse di molti di noi per stabilire e condividere i criteri che venivano sperimentati». Cfr. M. Á. De la Iglesia Santamaría, “Architettura dell'archeologia”, in R. Capozzi, F. Vi-

Dalle considerazioni di Leon Battista Alberti emerge come, già a partire dal Rinascimento, l'antico sia stato assunto come un valido riferimento formale: capace non soltanto di insegnare, ma di alimentare il progetto di architettura. Non a caso per Alberti le “antiche fabbriche”, pur trasformate nel corso della storia da successivi interventi, restano la materia più stabile su cui generare e produrre ulteriori forme. Questa invenzione del Rinascimento, quella di elevare le “opere dell'antichità” a “insigni maestri”, ha instaurato un *Parallèle*<sup>2</sup> tra antico e nuovo che ancora oggi orienta la nostra comprensione spaziale e temporale della città. Ma anche il presagio dell'Alberti che chiude l'esergo si riferisce a un principio di crisi ancora fortemente attuale. Difatti, nonostante le riflessioni sul rapporto tra architettura e archeologia animino ciclicamente il dibattito culturale e specialistico nel nostro Paese e non solo<sup>3</sup>, le posizioni degli studiosi sulle ragioni dell'intervento architettonico in ambito archeologico, e in particolare sulle possibilità di indagare sul senso profondo di queste relazioni – teoriche e formali – mediante l'aggiunta di nuovi manufatti architettonici all'interno del recinto archeologico, sono molteplici. Basti pensare alla mancanza di strategie condivise che talvolta – tra “mimesi” formale e meri interventi conservativi – sembrano allontanare le entità archeologiche, e in particolare il valore culturale ereditato dall'antico in quanto patrimonio, dalla attenzione e comprensione dalla cultura contemporanea, producendo di fatto forme stranianti e straniate in nome della distinguibilità. Un presupposto, questo, che complica la comprensione delle forme provenienti dal passato e la trasmissione del suo contenuto, ma che d'altro canto continua a nutrire la vocazione di numerosi studiosi intenti a riconquistare volta per volta i valori appartenenti alla cultura antica. Nel tentativo di dare forma e riconoscibilità alla memoria, le forme antiche divengono speci-

fico campo d'indagine in cui ricercare nuove modalità d'azione capaci di produrre nuove strutture formali poste in prossimità alla rovina, tale da chiarire alcuni principi soggiacenti le tracce antiche, scardinando «[...] la tendenza di poter fare a meno del mondo antico, considerato come retaggio del passato [una posizione che] non ha più ragione di essere accolta e incoraggiata»<sup>4</sup>.

In un quadro così complesso e variegato, quello che spesso manca è un livello di chiarezza operativo e una condivisione di direttrici capaci di restituire comprensibilità alle tracce lasciate dagli uomini: una vera "intersezione di saperi"<sup>5</sup> che sappia combinare nuovo e antico, conservazione e trasformazione, restituendo al "giacimento"<sup>6</sup> archeologico la continuità fisica e temporale necessaria per leggerlo come serbatoio di conoscenza, accedendo alla sua «radice profonda dove risiede la ragione delle cose stesse, giungendo al fondamento non storico della storia»<sup>7</sup>.

Ma come decodificare le testimonianze antiche e partire da esse per orientare scelte compositive nel presente? Le possibilità di confronto con le preesistenze sono molteplici. Avvicinandoci al Novecento, si osserva un mutamento di atteggiamento, capace di accrescere la potenza immaginativa attraverso l'osservazione della realtà sensibile delle cose. Se in un primo momento l'antico veniva indagato mediante una lente di tipo "archeologico" – riproducendo le tracce persistenti in chiave romantica, o pittoresca – successivamente è possibile registrare un atteggiamento più "architetonico", volto cioè a riconoscere in quelle forme una proiezione per certi versi "operante". Le testimonianze del passato non vengono più viste come rassicuranti oggetti da riprodurre in chiave mimetica, al contrario essi divengono motivo di inquietudine per gli architetti in quanto rappresentano concrete esperienze di riferimento capaci di misurare<sup>8</sup> e rilevare il senso profondo di cui l'opera è portatrice. Ricavando dall'antico tutta la forza evocatrice, le architetture del passato vengono individuate come principio informatore costante per la produzione di nuove architetture in luoghi e tempi diversi della storia. Un esempio significativo di come l'antico sia stato una lezione ininterrotta è quello, tra gli altri, della grande Villa Adriana a Tivoli, esempio *ante-litteram* di Villa "analogica"<sup>9</sup>, all'interno della quale si possono rintracciare le differenti possibilità di lettura e di interpretazione appena descritte: spaziando ad esempio da uno sguardo ancora romantico insito nei disegni di Robert Adam, che acquisiscono un tono architetonico, seppur "fantastico", nelle incisioni di Giovanni Battista Piranesi. Ma è negli appunti di viaggio del giovane Charles-Eduard Jeanneret che le rovine vengono scrutate nel loro significato più

sconti, *Figure urbane nell'antico. Progetti per Akragas*, a cura di N. Campanile e E. Di Chiara. Alón, Firenze 2021.

[4] Cfr. S. Settis, *Futuro del Classico*, Einaudi, Milano 2004.

[5] Cfr. R. Capozzi, F. Costanzo, F. Defilippis, F. Visconti (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura*, Quodlibet, Roma 2021.

[6] Con "giacimento culturale" si intende la nozione sviluppata in Italia dalla seconda metà del Novecento: non un mero deposito sepolto, ma un patrimonio da conservare, rendere fruibile e inserire in circuiti di divulgazione che ne amplifichino il valore culturale, anche mediante funzioni non originarie. Umberto Eco ("Osservazioni sulla nozione di giacimento culturale" in U. Eco, F. Zeri, R. Piano, A. Graziani, *Le isole del Tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, IBM Italia, Milano 1988, pp. 13-42) sottolinea come questa operazione richieda catalogazione e continua interpretazione per far emergere le potenzialità nascoste dell'antico; operazione affine alla riflessione di George Kubler (*La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002) sulla necessità di rilettura costante delle opere perché divengano intelleggibili. In tale prospettiva la rovina si offre come "giacimento": insieme di forme e valori che l'interpretazione connette al presente e ne assicura la persistenza.

[7] U. Galimberti, *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano 1996, p. 4.

[8] «Davanti alla inspiegabile precisione di questa rovina, si approfondisce sempre di più il divario tra l'anima che capisce e lo spirito che misura». Le Corbusier, *Il viaggio d'Oriente*, Faenza ed., Faenza 1974, p. 146.

[9] Si veda a riguardo: F. Visconti,

“Analogia come tecnica del ‘virtuale’ per il patrimonio archeologico”, in D. Álvarez Álvarez, M. Á. de la Iglesia Santamaría (a cura di), *“Actas del XII congreso internacional AR&PA 2022. ACTAS XII CONGRESO INTERNACIONAL AR&PA 2022. Rethinking the Sense of Heritage / Repensar el patrimonio cultural en un mundo digital y en crisis”*, Gráficas Gutiérrez Martín. Valladolid 2024.

**[10]** F. Purini, “Il nuovo e tre forme dell’antico”, in S. Bigiotti, E. Corvino (a cura di), *La modernità delle rovine. Temi e figure dell’architettura contemporanea*, Prospettive Edizioni, Roma 2015, p. 81.

**[11]** Cfr. Giorgio Grassi nel saggio “Un parere sul restauro”, in Id., *Scritti scelti 1965-2015*, LetteraVentidue Siracusa 2023, pp. 369-375. Sul concetto di “virtualità” si veda anche: “La ‘virtualità’ della rovina”, in R. Lomurno, *L’ordine plurale. La rovina archeologica nella città stratificata mediterranea*, (tesi di dottorato, Politecnico di Bari, Dipartimento di Scienze dell’Ingegneria civile dell’Architettura), p. 33. Sul distacco definitivo da una matrice romantica verso una “operante” si è espresso anche Franco Purini che, collocando la rovina in una “dimensione logica” propone un suo possibile reinserimento nella contemporaneità. «[...] il costruire può farsi luogo di una narrazione erratica e poetica tessuta di valenze enigmatiche e, parallelamente, di intenzionalità ermeneutiche. Non tanto per il suo alone di letterario di matrice prevalentemente romantica, quanto per la sua dimensione logica». Cfr. F. Purini, “il frammento come realtà operante”, in *Il Frammento*, «Firenze Architettura», n. 1, 2006, pp. 6-8.

**[12]** G. Grassi, *op. cit.*, 2023, p. 371.

**[13]** Cfr. F. Visconti, “Comporre con e per l’archeologia” in «U+D URBAN-FORM AND DESIGN», n. 21, 2024, pp. 68-79.

profondo, misurando, come osserva Franco Purini, «magistralmente l’incolmabile distanza tra la rovina come oggetto di studio e la rovina come realtà muta, intransitiva, la cui bellezza risiede in aspetti che saranno sempre sconosciuti, ma la cui presenza è in grado di produrre nuove architetture»<sup>10</sup>. Proprio sulla capacità delle antiche vestigia di “produrre nuove architetture”, si vogliono riportare le osservazioni di Giorgio Grassi che, in evidente opposizione alla generale opinione che vede attribuire alla rovina un “valore in sé”, propone uno sguardo più ampio in cui le tracce archeologiche, «proprio nel loro essere rovine, cioè nella loro incompiutezza, [...] mostrano una nuova disponibilità, una nuova “virtualità” come architettura per il tempo presente»<sup>11</sup>. È dunque possibile constatare come, in prima istanza, la testimonianza archeologica non venga vista come un impedimento ma al contrario come una architettura dotata di una potenziale “virtualità” che:

*«si esprime non solo rispetto a come avrebbe potuto essere di fronte ai suoi problemi originali, ma anche rispetto a come potrebbe essere di nuovo, messo di fronte a nuovi problemi, a nuove opportunità. Tuttavia queste due possibili condizioni sono in realtà una sola. Voglio dire che questa virtualità del manufatto non si esprime solo rispetto al passato o solo rispetto al presente/futuro, ma sempre contemporaneamente rispetto ad entrambi»<sup>12</sup>.*

Lo scenario in cui si muove Grassi è evidentemente segnato dal tentativo di riconoscere e descrivere dei principi formali intesi al tempo in senso conoscitivo e ideativo. Seguendo questa tensione conoscitiva e inventiva, si potrebbero a questo punto citare i disegni redatti da Louis Kahn per il Salk Institute<sup>13</sup> i quali, evocando un frammento di Villa Adriana all’interno del recinto della Meeting House, sembrano voler “tradurre” su carta quel profondo senso di romanità che pervade le antiche vestigia adrianeae, in grado altresì di orientare il processo di formazione di un manufatto architettonico anche in tempi e contesti differenti. Così Kahn, proprio come Grassi, è capace di immaginare<sup>14</sup> architetture che, attraverso un atto di tipo trasformativo, esprimano un giudizio critico sulle forme del passato, ritenute veicolo formale in grado di orientare le ragioni del nuovo intervento architettonico, traghettando l’ideazione dalla memoria dell’ordine<sup>15</sup> passato al progetto futuro. Allo stesso modo si potrebbe legittimamente sostenere che negli schizzi dell’esedra del Canopo, delle piccole Terme, e delle arcate del *Praetorium*, realizzati da Le Corbusier, sia possibile intravedere

molto della futura produzione architettonica del Maestro svizzero – si pensi su tutte alle affinità formali e spirituali riscontrabili, ad esempio, tra il Centro governativo di Chandigarh e la sequenza dei solenni ambienti voltati del Pretorio o, ancora al rapporto chiaroscurale che nella Cappella di Ronchamp sembra evocare l'oscura voragine absidata posta come terminale del Serapeo – dove il passaggio dalla memoria al progetto è districabile solo attraverso un rapporto di tipo analogico stabilitosi con un'antecedente.

In modi differenti<sup>16</sup>, Le Corbusier e Kahn ci dimostrano come le opere dell'antichità possano essere assunte in come riferimento formale per la costruzione di nuovi edifici in luoghi distanti tra loro e in tempi differenti, assumendo per la contemporaneità una profonda fertilità nel campo della ricerca architettonica. Al contempo però esse possono qualificarsi come privilegiato sistema di riferimento in grado di informare la disposizione di nuove espressioni formali all'interno del medesimo spazio urbano, dove è l'influenza del riferimento (l'opera antica) a "suggerire" alla parte interessata (la nuova architettura) la forma più adeguata a ri-leggere il sistema di tensioni tra le diverse parti che collaborano alla definizione della città passata. Assunto nella sua attitudine a produrre altre architetture, il riferimento, in questo caso, non travalica i suoi ordinari confini geografici, al contrario esso è già presente nel luogo d'intervento, in attesa che una nuova configurazione formale possa istaurare con esso un rapporto di mutua necessità: valutando cioè quanto il nuovo possa avvalorare l'antico – commentando con la sua forma la struttura archeologica – e, a sua volta, come l'antico possa essere assunto quale riferimento germinale e produttivo per la nuova forma architettonica. Si tratta, in altri termini, di partire dalle tracce superstiti antiche, estraendone gli elementi ancora intelleggibili selezionati per la loro significatività nella grammatica generale per riproporli, interpretati, nel manufatto architettonico ad esso prospiciente. In questo modo, la nuova forma, scaturita dal referente, si pone come unitaria ma non totalizzante, capace di riunire e distinguere le parti formalmente e tipologicamente riconoscibili dei manufatti antichi per coglierne le relazioni di struttura tra le parti di modo che:

*«il progetto può quasi demandare all'altro edificio le risposte che non è stato in grado di dare [...] la risposta del nuovo rimane comunque incompleta, aperta, come in attesa, e con il vecchio lì accanto a dar muta testimonianza di sé. Il vecchio, complemento necessario al progetto, [...] diventa una parte inseparabile del nuovo, complementare, proprio per il suo essere una versione sperimentale della virtualità espressa dalla forma imperfetta del nuovo»<sup>17</sup>.*

**[14]** *Immaginario* agg. s. m. [dal lat. *imaginarius*, der. di *imago-ginis* "immagine"]. Il termine è qui inteso nella sua interpretazione "positiva" ovvero, «[...] funzione sintetica della percezione o come integrazione dei dati reali verso il possibile». Si veda a riguardo la voce "immaginario" in *Vocabolario Treccani*, consultabile in <https://www.treccani.it/vocabolario/immaginario/>. In campo strettamente architettonico è possibile citare il saggio di Ignasi de Solà Morale che, proprio sulle modalità di intervento in ambito archeologico, dichiara: «L'intervento in quanto operazione estetica è la proposta immaginativa, arbitraria e libera per cui si cerca non solo di riconoscere le strutture significative del materiale storico esistente ma anche la loro utilizzazione come traccia *analogica* del nuovo prodotto edificato». Cfr. I. de Solà Morales, "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", in *Aa. Vv., L'interpretazione del passato*, «Lotus», n. 46, 1985, p. 44.

**[15]** J. I. Linazasoro, *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.

**[16]** L'invenzione di una nuova architettura, la quale attinge logiche, proporzioni e grammatiche dai temi dell'antichità, sembrerebbe aver raggiunto il suo apice nelle opere di alcuni Maestri del Moderno. Alle architetture di Le Corbusier e Kahn, ad esempio, potrebbe affiancarsi, in maniera pressoché equivalente, la Neue Nationalgalerie di Berlino progettata da Ludwig Mies van der Rohe nel 1962-68 in quanto sintesi astratta e ricomposta, in termini di linguaggio ma anche di sintassi, dei valori classici desunti dall'architettura del Tempio. Non tanto in termini formali, dunque, l'architettura di Mies assume, proprio come il Tempio, il valore di "monumento" per la città, in grado di orientare la formazione di nuovi manufatti at-

torno a sé, e finanche essere accostata, se si pensa al fotomontaggio proposto da Francesco Venezia, e inserita tra i Templi di Paestum. Sul significato generale di questa architettura si rimanda a: R. Capozzi, *Le architetture ad aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli 2011.

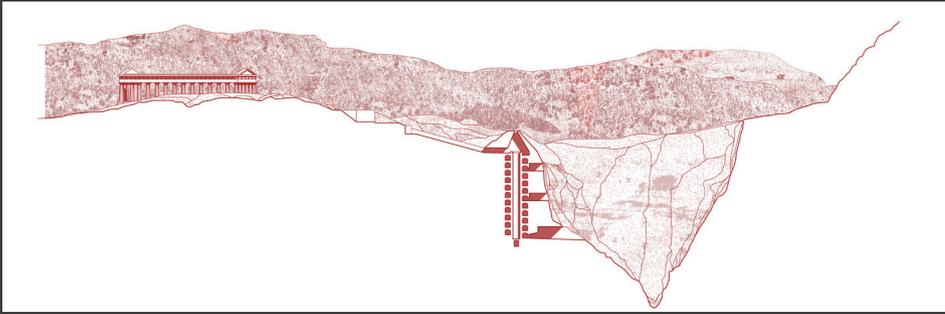
**[17]** G. Grassi, "Architettura lingua morta – Architecture dead language", «Quaderni di Lotus», n. 9, 1988, ora in Id., *op. cit.*, 2023, p. 359.

Seguendo il pensiero di Grassi, pur partendo da una realtà molteplice, si può mirare a ricomporre un'unità di senso, svincolandosi da una lettura esclusivamente diacronica del tempo per approdare a una visione sincronica, fondata sull'indipendenza e la correlazione fra le parti (vecchie e nuove) della fabbrica, purché tutte rispondano a un principio d'ordine (o una grammatica) unitario. In questi casi, il referente non è più mero reperto, ma viene assunto come struttura logica dalla quale partire per la produzione di una nuova architettura, determinando una nuova sintassi – risolutiva delle medesime condizioni contestuali del monumento diruto che, di per sé, non è più in grado di governare – chiamata a stabilire una tensione più diretta tra le parti coinvolte – riferimento e soluzione di progetto – che rimanda a più ampi significati in rapporto al disegno urbano generale in cui entrambe si collocano. Con altri termini, la singolarità monumentale assume qui il ruolo di riferimento primario: non come semplice residuo, ma come principio ordinatore che governa disposizione e prossimità, consentendo di collegare lo spazio urbano con l'ambito archeologico e di reinterpretare le tracce per un nuovo abitare della terra.

## Costruire "al cospetto" della rovina

Partendo da queste osservazioni sul rapporto tra referente e nuova composizione, la categoria del costruire "al cospetto" della rovina si configura come insieme di pratiche che assumono le tracce superstiti come qualità costitutive per la produzione della forma contemporanea, riaffermandone la continuità e la rilevanza dal punto di vista formale.

Non a caso, nell'ambito disciplinare più pertinente alla presente ricerca, quello cioè che indaga le forme architettoniche in ambiti archeologici, si ritrovano le considerazioni di Ignasi de Solà Morales il quale, mediante l'analisi critico-comparativa di alcuni *exempla*, afferma una rinnovata sensibilità su questo tema, anticipando alcune riflessioni teoriche sulle possibilità e tecniche di intervento nei luoghi dell'antico. Spostando l'attenzione dal "contrasto tra novità e vetustà" verso l'affermazione dell'"analogia" come strumento privilegiato per la composizione architettonica – in grado di prefigurare nuovi scenari per i luoghi dell'antico – l'architetto spagnolo auspica il disvelamento delle memorie collettive più sedimentate, da compiersi attraverso un'azione ideativa in grado di supportare la costruzione del progetto



*Sezione Nord del progetto di Francesco Venezia per l'accesso al Tempio di Segesta. Il monumento come riferimento per l'intervento in prossimità.*

di architettura nei luoghi “fragili” dell'archeologia. Nello specifico, facendo ricorso ai modelli teorici avanzati da Alois Riegl, Solà Morales afferma che:

*«il progetto di una nuova architettura non solo si avvicina fisicamente a quella già esistente ed entra in rapporto con essa visivamente e spazialmente, ma stabilisce una vera e propria interpretazione del materiale storico con cui si misura, di modo che questo materiale è oggetto di una vera lettura che accompagna esplicitamente o implicitamente il nuovo intervento nel suo significato globale»<sup>18</sup>.*

Dal “contrasto”<sup>19</sup> all’“analogia”<sup>20</sup>, la composizione architettonica riconosce nella storia un continuo riferimento dal quale non si può prescindere, mediante un costante rinnovamento dell’“essere”, della memoria collettiva – riprendendo le parole di Maurice Halbwachs – e delle corrispondenti architetture che le inverano.

Nella parte seconda della ricerca, il “caso-dimostratore” assume forma nella redazione del progetto di concorso per l'Acropoli di Atene, pensato come sintesi e precisazione della modalità d'intervento qui indagata. Adottando la tecnica compositiva dell'analogia *in praesentia*, la nuova architettura si configura come veicolo per un significato che ha rapporti diretti con l'agente che lo ha generato. Tale impostazione compositiva si manifesta con chiarezza formale e riconosce nel reciproco appartenersi dei segni le coordinate di senso necessarie alla coesistenza tra antico e nuovo.

**[18]** I. de Solà Morales, *op. cit.*, 1985, p. 37.

**[19]** «al di sotto delle differenze scontate, è evidente, c'era una sensibilità comune di fronte al materiale storico e alla sua lettura. In entrambi i casi la direttrice che li guidava era formata dal gusto tardoromantico per le testure rugose, per la patina lasciata dal tempo sui vecchi edifici, senza distinzioni ornamentali o stilistiche precise, che contrastavano nel loro insieme con la limpida, precisa e astratta geometria delle nuove architetture. In questo modo, il *contrasto* fra l'antico e il nuovo si trasformava non solo nel risultato di una contrapposizione radicale, ma anche il procedimento percettivo attraverso il quale l'una e l'altra architettura stabilivano, reciprocamente, il loro significato dialettico nel complesso delle città metropolitane, cambiava». I. de Solà Morales, *op. cit.*, 1985, p. 40.

**[20]** «[...] il sistema particolare definito dall'oggetto esistente è il fondamento di ogni *analogia*, e su questa *analogia* si costruisce ogni possibile e aleatorio significato». Ivi, p. 45. Sulla specificità dell'analogia come privilegiata tecnica di composizione anche per il patrimonio archeologico si veda: F. Visconti, *Esercizi di analogia*, Thymos Books, Napoli 2022.

# L'architettura "al fianco" dell'archeologia

«Ogni secolo ha le sue rovine, e un suo modo di metterle in immagine facendole diventare paesaggio»<sup>1</sup>.

**[1]** D. Del Giudice cit. in V. Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza Roma-Bari 2000, p. 142.

**[2]** Aa. Vv. *Il disegno del paesaggio italiano*, in «Casabella», n. 575-576, 1991. Nell'editoriale assume valore la considerazione che Gregotti porta avanti nella definizione del paesaggio come "oggetto estetico".

**[3]** Termine coniato dal geografo Friedrich Ratzel, a più riprese inquadrato, reiterato ed esteso da Vittorio Gregotti in quanto «geografia del progetto dell'uomo». Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

**[4]** V. Gregotti, *Morfologia, materiale*, in «Casabella» n. 515, 1985.

**[5]** *Ibidem*.

**[6]** Termine ripreso da Gregotti che, definisce il territorio nella sua dimensione antropogeografica come «funzionalmente indistinto, come concreto formale da conoscere ed organizzare, secondo gli obiettivi di una continua espansione della possibilità di fruire della sua materialità». Cfr. V. Gregotti, *op. cit.*, 1966, p. 45.

**[7]** Sul concetto di contesto e sulla relazione tra oggetto e contesto, si vedano, V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 et V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino 1993.

La difficoltà iniziale nel decifrare le ragioni più profonde delle tracce archeologiche si attenua quando queste vengono messe a confronto con le forme del territorio, in un rapporto che spesso contiene il nucleo di senso fondativo dell'architettura passata. È in questo profondo rapporto con la natura che gli uomini antichi trovarono dimora su una terra stabilizzata, e sono forse ancora in tali segni che oggi si rinvengono i fondamenti per un progetto di valorizzazione e tutela delle città archeologiche alla scala geografica.

Alla scala ampia, se il termine – dal francese *paysage*, "paese" – richiama l'aspetto visivo e percettivo di una "dimensione estetica"<sup>2</sup>, per la presente ricerca il contesto interpretativo più adeguato appare quello del "paesaggio antropogeografico" elaborato da Vittorio Gregotti<sup>3</sup>. Per Gregotti, infatti, il paesaggio va inteso nella sua duplice accezione storico-antropologica, nella quale la morfologia dei luoghi manifesta un valore formativo, «capace di produrre forme nel campo dell'architettura»<sup>4</sup>. Le "forme" cui il Maestro fa riferimento sono il «risultato di un lavoro tras-formativo sugli stessi materiali [...] a partire dal mutare storico del significato dei materiali»<sup>5</sup>: esse aprono un intervallo tra prima e dopo che trascende la mera percezione e richiede una "concreticità formale"<sup>6</sup> capace, volta per volta, di ancorare "l'oggetto al suo contesto"<sup>7</sup>.

Per interrogare le forme dell'antico nel loro valore di permanenza, che proprio in relazione al territorio si sono tradotte morfologicamente adeguando, nel tempo, il proprio contenuto, si palesa in questo studio la necessità di riferirsi al territorio, inteso come "coabitazione" degli apporti antropici e naturali, in grado di osservare la natura delle tracce storiche e dei segni geografici che lo pervadono da un punto di vista squisitamente morfologico. Territorio deriva dal latino *territorium*, composto dal sostantivo *terra* e dal suffisso locativo *torium* e se, in un primo momento, il riferimento alla terra è espresso in termini propriamente amministrativi, legato cioè al possesso di una porzione di suolo, tuttavia di esso si conoscono anche le fat-

tezze fisiche. Non v'è dubbio che il territorio, per vaga che rimanga la sua definizione originaria, trattienga qualità di natura geografica, le quali si propongono come unità di misura dei fenomeni umani. Con il termine "territorio", nelle sue più ampie estensioni interpretative, si esprime quindi la realtà fisica, ciò che si manifesta nel suo aspetto eminentemente formale e spaziale. Ritornando dunque a Gregotti, il territorio è da intendersi come parte di una realtà geografica più ampia, in grado di accogliere architetture apparentemente distanti tra loro, diffuse in uno spazio e in un tempo sorprendenti per la loro estensione:

*«è l'occhio disincantato che percorre la distesa dello spazio geografico riconoscendovi, muti e misteriosi, i segni che lo rendono storico, della cultura che si è appropriata della natura e della natura che sembra farsi avanti per sfidare nuove culture a rinnovate prese di possesso. Ciò significa leggere il territorio, nel suo fisico concretarsi, come struttura archeologica, che non chiede tuttavia né restauri né completamenti. Non è più la città la sede privilegiata delle mémoires, non è più il costruito il mare in cui immergersi per pesche meravigliose. La tematica delle presistenze ambientali ha compiuto un salto di scala, che coinvolge un'intera metodologia di progettazione e le poetiche a questa sottese»<sup>8</sup>.*

In altre parole, paesaggio e territorio si configurano come concetti distinti che tuttavia possono trovare nella dimensione antropogeografica un terreno di comunione, proprio perché "riuniti" dal medesimo "sguardo", volto cioè all'osservazione e alla modificazione delle tracce antropiche nella vasta dimensione geografica che li accoglie. Ciò che li differenzia, invece, sono i modi dello sguardo, vale a dire la tensione conoscitiva e modificativa che soggiace l'osservazione: sterile e contemplativa nel primo caso e produttiva e operante nel secondo, tale che il senso di "romanticità" si sottrae alla vista per sublimarsi nella teatralità<sup>9</sup> del territorio, in qualcosa di straordinariamente scandito dall'uomo e dal suo continuo bisogno di riconoscersi nel mondo in cui abita.

Del territorio così inteso sono elemento fondante e strutturante le realtà archeologiche, cui è però sovente necessario attribuire un nuovo significato così da riuscire «ad esercitare su di esse memoria e progettualità: altrimenti si tratta di "macerie", rifiuti, scarti, materia

[8] Cfr. M. Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Electa, Milano 1982, p. 15. Qui Tafuri riporta letteralmente il pensiero di Gregotti già espresso in: V. Gregotti, "La tradizione del movimento moderno", in Id., *op. cit.*, 1966, p. 136.

[9] «Ci rendiamo conto che il teatro della nostra esistenza è fatto di scenografie in cui si sommano vicende geologiche e vicende storiche innestate le une sulle altre. In esse si inserisce il nostro presente, con i nostri modi di vivere, un tempo chiusi ed ispirati alle tradizioni locali, oggi sempre più legati, attraverso la rete delle comunicazioni globali, a spazi diversi e lontani». E. Turri, *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia

1998, p. 201. La metafora qui introdotta dal geografo italiano è di fondamentale importanza in quanto consente all'uomo di interpretare gli spazi che abita non solo come spettatore ma anche e soprattutto come attore, in una diade, quella tra il guardare e il rappresentare, che dimora nell'uomo antico sino a quello moderno, irresistibilmente attratto dall'osservazione delle forme naturali e dalla possibilità di modificarle per renderle più adatte all'agire quotidiano.

**[10]** G. Tortora (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma 2006, p. 10.

**[11]** Si veda a riguardo: P. Zermani, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, Reggio Emilia 2010, pp. 25-26 et R. Esposito, G. Di Costanzo (a cura di) *Venticinque domande a Paolo Zermani*, Clean, Napoli 2020.

**[12]** Tra i tanti riferimenti si rammenta l'interesse dimostrato da Vittorio Gregotti per il lavoro di laurea di Salvatore Bisogni e Agostino Renna che in quegli anni conquistano la copertina del numero 87-88 di «Edilizia Moderna» (allora diretta proprio da Gregotti) intitolato «La Forma del Territorio». Inoltre fu lo stesso Gregotti a scrivere, nel 1974, l'introduzione al libro «Il disegno della città di Napoli», ovvero la pubblicazione rieditata della tesi di laurea di Bisogni e Renna. Cfr. S. Bisogni, A. Renna, *Il disegno della città di Napoli*, Cooperatrice Editrice di Economia e Commercio, Napoli 1974.

**[13]** «[...] Lo studio della m. urbana è lo studio dell'architettura in quanto fatto urbano e in quanto sistema di segni. Proprio come campo-oggetto dello studio della significazione, la m. urbana recupera le recenti acquisizioni concettuali del dell'estetica contemporanea sulla concezione del rapporto uomo-natura e storia-natura, postulando la ne-

muta senza potenzialità etiche o semantiche»<sup>10</sup>. Secondo Giuseppe Tortora infatti, per scongiurare lo stato di maceria, talvolta richiamato anche da Paolo Zermani<sup>11</sup>, occorre mettere al centro della discussione i suddetti patrimoni identitari, che pazientemente attendono opportune trasformazioni adeguate alle specificità del luogo e alla società attuale, con l'obiettivo di attribuire loro una identità collettiva da riconoscere all'interno della complessa condizione territoriale che vede i siti archeologici inseriti nel paesaggio «antropogeografico».

Una prima questione necessaria a far emergere le ragioni connesse al riscatto delle forme antiche ed a giustificare l'accostamento di una nuova figura nella vasta dimensione naturale su cui si attestano, potrebbe essere rintracciata nel confronto culturale che ha animato il dibattito nazionale a partire dalla seconda metà del Novecento. Sono gli anni in cui venivano riconosciute le diverse interpretazioni sui caratteri di generalità connessi alla triade architettura-città-territorio, durante i quali vengono proposte differenti considerazioni metodologiche sull'analisi e sul progetto alla scala del territorio<sup>12</sup>. Tornano dunque di attualità quelle esperienze che interpretano la «morfologia»<sup>13</sup> quale termine per valutare e misurare i fenomeni fisici del territorio individuando, all'interno del suo stesso concetto, possibili attrattori culturali definiti da centralità e distanze, dalla discontinuità tra elementi disomogenei, come possono essere in questo caso gli spazi naturali e quelli anticamente antropizzati che costellano e danno forma al volto della terra. Questo tema trova ancora più forza nel momento in cui si affronta il caso specifico legato al progetto di architettura per i parchi archeologici, luoghi «sensibili» per i quali bisogna «[...] operare all'interno del parco [...] attraverso] una chiara lettura non soltanto degli episodi monumentali noti ed emergenti, ma dell'intero antico insediamento, dell'organico aggregarsi delle sue parti, della sua aderenza alla morfologia del territorio»<sup>14</sup>.

Riprendendo ancora la distinzione proposta da Gregotti<sup>15</sup> sul concetto di paesaggio, è utile sviluppare alcune considerazioni legate in modo più stringente alla dimensione «archeologica» dello stesso. Gregotti distingue quei paesaggi in cui l'«essere estetico» è rintracciabile nelle modificazioni fisiche operate dall'uomo da altri, dove l'«essere estetico» è dato invece da una attribuzione di senso, il cui l'«essere» si mostra all'uomo mediante qualità che sono antecedenti all'uomo stesso, racchiuse cioè nelle forme della terra. In questo secondo caso, dunque, il senso estetico è ricavato da una coscienza collettiva, un sentire comune degli uomini verso la natura. Ma a ben vedere, con specifico riferimento al rapporto che le vestigia an-

tiche stabiliscono con il territorio, questa differenza "estetica" viene ad assottigliarsi in quanto si unisce, nell'archeologia, una percezione complessa tra artificio e natura, tra le tracce materiali della storia e le propaggini naturali, con le conseguenti attribuzioni di senso che volta per volta la società gli attribuisce. Sicché lo sforzo di decifrare le antiche pietre nel territorio innesca una serie di interrogativi, in un andirivieni asistematico tra l'evidenza delle tracce archeologiche e il variegato e ambivalente modo di pensare a quelle pietre: siamo capaci, mediante l'interpretazione, di accostare alle forme antiche di architettura, e a quelle eterne della terra, nuove configurazioni formali tali che esse stesse siano capaci di produrre ulteriori attribuzioni di senso? È possibile dall'osservazione di quei frammenti ritrovare quella attitudine a comporre in ciò che il tempo ha provveduto a contrapporre o scomporre?

La ricerca ha, su questi temi, inteso distaccarsi da un atteggiamento contemplativo o visibilista, per avvicinarsi a una percezione attiva e generativa tesa alla comprensione di quei valori immutabili propedeutici alla definizione "estetica" che assicuri l'espressione di un'idea culturalmente precisa e adeguata a descrivere lo sviluppo futuro e virtuoso degli antichi insediamenti nel territorio. Seguendo questa ambizione, anche il problema legato alla conservazione sposta l'attenzione dalla singolarità dell'opera al bene nel suo contesto più generale: la città. Franco Minissi, a riguardo, pone la questione della conservazione in termini disciplinari, chiarendo: «la necessità di associare alle soluzioni strettamente tecniche quella irrinunciabile componente estetica, che garantisca la conservazione dei valori formali e ambientali della preesistenza, rientra nel campo disciplinare della composizione architettonica»<sup>16</sup>. Dunque, la componente "estetica" non è soltanto legata alla contemplazione della bellezza ma è funzionale alla conservazione dei valori formali e ambientali. Nel delineare gli obiettivi di questo approccio Minissi specifica che «l'attività restaurativa, al di là della pura conservazione, deve realizzare quel processo di musealizzazione [che spiega] inteso quale rievocazione dei fattori storici che hanno dato origine alla preesistenza, che hanno caratterizzato l'ubicazione e la forma e che hanno condizionato l'esistenza»<sup>17</sup> associando, in altre parole, il problema della conservazione a quello più indicato e ficcante sulla genesi della forma architettonica.

Una delle linee d'azione possibili per affrontare la formatività nei contesti orograficamente caratterizzati consiste nell'accostare alle rovine una nuova architettura che, con il proprio insediarsi, istituisca

cessità scaturita contemporaneamente all'estensione metropolitana della città [...] di una nuova metodologia di analisi e d'intervento, capace di affrontare con criteri unitari sia l'insieme dei tessuti edificati (m. urbana) sia l'insieme degli ambienti non edificati (m. territoriale), risultati entrambi dalla concreta attività umana di trasformazione dell'ambiente naturale. Da questa concezione si può risalire al modo specifico in cui la dialettica del rapporto società-natura è storicamente configurata nel fenomeno delle m. territoriali. [...] la natura viene così intesa come un sistema di sollecitazioni il quale, nella misura in cui condiziona ed entra in rapporto con i segni architettonici, fa parte di un sistema più generale di segni che è quello della m. territoriale [...]» Si veda a riguardo la definizione di "Morfologia" di Salvatore Bisogni, in: S. Bisogni "Morfologia" in «D.E.A.U.» dir. da P. Portoghesi, vol. IV, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968-1969, pp.138-139.

**[14]** Cfr. F. Minissi, *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, De Luca, Roma 1978, p. 95.

**[15]** V. Gregotti, "Progetto di paesaggio" in Aa. Vv. *Il disegno del paesaggio italiano, op. cit.*, 1991, p. 2.

**[16]** F. Minissi, *op. cit.*, 1978, p. 94.

**[17]** Ivi, p. 92.

un rapporto profondamente capace di far emergere le relazioni topologiche tra archeologia e geografia. Interrogarsi sulla possibilità di concepire una struttura architettonica accanto a capisaldi territoriali che hanno, in tempi remoti, costruito luoghi eletti per l'abitare, vuol dire mettere in tensione archeologia e geografia, evocando relazioni di natura topologica precedentemente fissate dalle forme antiche di architettura.

La categoria di intervento che qui proposta, dunque, differisce dalla precedente – *analogia in praesentia* – in quanto non ricerca nella singolarità del monumento le ragioni della propria forma, semmai è nella volontà di restituire figura ai rapporti smarriti tra le forme antiche di città e le forme dello strato tellurico che si motivano le scelte compositive. L'intervento si legittima nella possibilità di recuperare le relazioni dialogiche tra rovine (almeno due, una che “segue” la nuova forma, l'altra che la “precede”) e natura, ponendosi fisicamente *tra* questi due termini attraverso l'introduzione di una nuova architettura capace di mettere in equilibrio archeologia e territorio.

A differenza di quanto proposto più indietro, non si tratta ora di “completamento” della diruta preesistenza, né di una mera “ricostruzione”, poiché si rischierebbe di privilegiare il singolo edificio e non la città con i conseguenti sistemi d'ordine che mettono assieme – *syn-taxis* – e compongono le singole unità morfologiche. Piuttosto, è ragionevole configurare nuove figure autonome che, collocate alla giusta distanza e nettamente distinte dal vecchio, ambiscono a recuperare la “rete di dipendenze” – richiamata da Émile Benveniste<sup>18</sup> – sottesa alla disposizione delle architetture vecchie e nuove nel medesimo luogo di intervento. È la città archeologica nel suo insieme – e non il singolo monumento isolato – ad essere eletta a riferimento dal quale selezionare gli elementi dotati di fissità con cui comporre la nuova soluzione di progetto. Così inteso, il nuovo intervento tende a consolidare l'atto fondativo del luogo, ripristinando relazioni urbane perdute tra l'indeterminatezza archeologica e le presenze geografiche che di per sé – ovvero in assenza del nuovo intervento – risulterebbero unità non più significanti. Risolvendo tale dialettica mediante la definizione di manufatti dotati di una misura, e di una forma, “finita”, queste “unità” volumetriche possono instaurare legami anche inediti *tra* le parti, senza per questo disperdere la loro autonomia figurativa in relazione al contesto. L'ordine delle relazioni impone quindi ai nuovi artefatti posizioni e forse giaciture talvolta differenti rispetto agli altri resti archeologici, in modo che essi possano tanto governare quanto essere governati dalla disposizione e dalla reci-

**[18]** «un insieme di ricerche basate su un'ipotesi secondo cui è scientificamente legittimo descrivere il linguaggio come una entità essenzialmente autonoma di dipendenze interne, o, in una parola: una struttura. [...] L'analisi di questa entità permette di enucleare costantemente delle parti che si condizionano reciprocamente, di cui ciascuna dipende da certe altre e non sarebbe concepibile né definibile senza di queste. Essa riduce il suo oggetto a una rete di dipendenze, considerando i fatti linguistici uno in ragione dell'altro.» Cfr. E. Benveniste, “Struttura”, in R. Bastide (a cura di), *Usi e significati del termine struttura*, Bompiani, Milano 1965, p. 34.

proca – prossimità più o meno incombente – delle masse costruttive provenienti dall'antichità. In quest'ottica, le forme – antiche e nuove, urbane e naturali – si relazione per contrazione e, per mezzo di una "disposizione sintagmatica" – *agencement* per Ferdinand de Saussure – compongono "unità consecutive" che generano un nuovo significato: un dispositivo concettuale capace di rendere intellegibili i caratteri strutturali della città antica altrimenti incomprensibili.

## Restituire figura allo spazio "tra" le rovine

Partendo da queste premesse, la restituzione di figura allo spazio "tra" le rovine si propone come pratica che valorizza le relazioni topologiche persistenti più che la ricostruzione delle sagome perdute. L'esperienza che sarà successivamente analizzata in questa prospettiva tende a dimostrare come, anche quando il tempo nasconde le geometrie che in passato appariva chiare, tramite il deteriorarsi delle strutture materiali e la conseguente perdita dell'immagine urbana antica, ciò che perdura sono le relazioni dotate di senso topologico che non si estinguono al variare delle sagome e dei volumi ma si inverano continuamente nella struttura d'ordine ad esse soggiacente. In tale orizzonte la nuova architettura non si pone come semplice comparsa, ma come "interprete": essa stabilisce un dialogo operativo con i segni superstiti, evoca relazioni latenti e rende percepibile la grande pianta della città archeologica. Le nuove figure e la città passata si appartengono reciprocamente, chiaramente si compongono in una nuova apparente unità testimoniata con il loro mutuo disporsi. È il biunivoco appartenersi dei segni a determinare le coordinate di senso in cui avviene il riconoscimento della "grande pianta"<sup>19</sup> della città archeologica, che è tale non solo per la sua estensione geografica, quanto per la capacità di indirizzare la disposizione del *nuovo* e le conseguenti relazioni che esso stabilisce con le architetture antiche, contribuendo a chiarire il disegno urbano d'insieme attribuendo forma alla tensione originaria che misurava l'equilibrio tra natura e artificio. Con altri termini si potrebbe dire che le antiche tracce individuabili nella città archeologica vengono così tenute insieme dall'introduzione del nuovo manufatto architettonico che, insediandosi in posizione intermedia *tra* due corpi diruti, si fa capace di evocarne la reciproca relazione di vicinanza ponendoli vicendevolmente in equilibrio e diventa nuovo principio compositivo urbano capace di far "reagire" l'architettura in rovina.

**[19]** Termine ripreso da: F. Visconti, *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin 2017, p. 58.

È seguendo questa chiave ermeneutica – la quale richiama la “fusione di orizzonti” descritta da Hans-Georg Gadamer sulla scia del pensiero heideggeriano<sup>20</sup> – che è possibile attribuire a questi dispositivi architettonici il ruolo di “interprete” poc’anzi citato, in grado di relazionare passato e futuro:

**[20]** È illuminante in tal senso la teoresi di Martin Heidegger secondo la quale l’interpretazione, e dunque la comprensione, si muove in un circolo ermeneutico – Hermes è inteso da Heidegger come messaggero degli dei – intimamente connesso alla struttura ontologica dell’“esserci” – *Dasein* – che letteralmente significa “essere qui”. Si veda a riguardo: M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1998.

*«[...] nella comprensione non si tratta affatto di “comprensione storica” che ricostruisca la genesi del testo. Si vuole invece “comprendere il testo”. Ciò significa però che nella riattualizzazione del senso del testo sono già sempre coinvolte anche le opinioni proprie dell’interprete. Così l’orizzonte proprio dell’interprete si rivela determinante [...] come un’opinione e una possibilità che si mette in gioco e che in tal modo aiuta a impadronirsi veramente di ciò che nel testo è detto. Abbiamo chiamato questo processo la “fusione di orizzonti”. Ora siamo in grado di riconoscere in essa la forma propria del dialogo, nel quale viene ad espressione un “oggetto” che non è mio o dell’autore, ma qualcosa di comune che ci unisce»<sup>21</sup>.*

**[21]** H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, 1960 tr. it., G. Vattino, Bompiani, Milano 2016, p. 793.

La “comprensione” di un “testo” antico non è mai solo una semplice azione “riproduttiva”, ma è anche un atto “produttivo” che, coinvolgendo l’interpretazione del presente, genera significati condivisi. Così intesa la nuova architettura contribuisce alla rifondazione continua dei riferimenti, costruendo una nuova struttura d’ordine che riafferma il valore antico all’interno di una prospettiva di continuità e di convivenza tra passato e presente. Con altre parole più propriamente architettoniche, questa modalità di intervento si reifica in una interrelazione dialettica tra passato e presente, in virtù della quale l’accostamento di un nuovo manufatto architettonico, *tra* o *accanto* gli spazi lasciati vuoti dall’archeologia, si attesta come struttura logica di riferimento e misura per la città archeologica. Più avanti, nella parte seconda della ricerca, si approfondiranno le *relazioni sintagmatiche* che si stabiliscono *tra* le cose nei contesti archeologici, riassunte nel progetto di nuove figure che in essi vengono innestate.

*Veduta assonometrica del progetto di Franco Minissi per il nuovo Antiquarium di Himera. L’intervento si colloca “al fianco” della rovina – non “sulla” rovina – riproponendo le relazioni tra i reperti e il loro luogo d’origine per rendere manifesto un ordine compositivo altrimenti difficile da cogliere*



# Limite, spazio e luogo. Dall'isolamento all'insediamento archeologico come "parte" del territorio



**[1]** Etimologicamente con la locuzione "palinsèsto" — dal greco *palímpsestos*, a sua volta composta da *pálin* "di nuovo, all'indietro". e *psáō*, ovvero "grattare, raschiare" — si indica, nel significato più proprio e restrittivo della parola, un "manoscritto in cui la scrittura primitiva è stata raschiata e sostituita con un'altra". Treccani, vocabolario on-line, voce "palinsesto": <https://www.treccani.it/vocabolario/palinsesto/>. Sull'ambiguità del termine si veda: R. Capozzi, "Contro il palinsesto", in M. I. Pascariello., A. Veropalumbo (a cura di), *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, FedOA Press, Napoli 2020, pp. 901-908.

**[2]** Si veda a riguardo: D. Manacorda, "Progetto Archeologico e progetto architettonico in ambiente urbano", in A. Capuano (a cura di), *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 88-95, et M. Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di Archeologia Urbana a Roma*, Gangemi, Roma 1998.

Molte delle città che oggi abitiamo raccontano di origini lontane: uno dei loro caratteri principali è la costruzione della loro forma, esito di lente stratificazioni spaziali e temporali succedutesi nel corso del tempo lungo di una storia millenaria, epitome sovente descritta mediante la nozione di "palinsesto"<sup>1</sup>. Il risultato di queste continue accumulazioni fisiche e reali, ovvero la forma che oggi esperiamo, descrive secoli di interpretazioni formali, ove alla fondazione di un ordine originario si sono susseguite azioni architettoniche che, in accordo o in contrasto col precedente, hanno confermato l'idea di città passata oppure, al contrario, apportato una radicale trasformazione introducendo un nuovo ordine rifondativo ma, al contempo, capace di metterlo in valore. In entrambi i casi le forme antiche, opponendosi a divenire macerie o semplici reliquie, hanno confermato il rapporto complesso che tenacemente lega l'uomo, proprio attraverso le forme, al proprio passato, conformando luoghi in cui diverse culture hanno condiviso una comune idea di abitare. In tempi più recenti, la manifestazione degli antichi ordini formali soggiacenti al corpo "vivo" della città troppo spesso si è risolta mediante l'attuazione di principi tassonomici di sola protezione e materiale tutela che, incapaci di interpretare e restituire la complessità di questi segni come un valore, hanno introdotto cesure formali e spaziali nella città attuale, rendendo così il testo disarticolato e povero di senso.

Tale condizione produce, come opportunamente è stato notato<sup>2</sup>, uno stato di crisi, scaturito dalla interruzione di qualsiasi tipo di rapporto tra la città antica e quella attuale. Un fenomeno, questo, che comporta problemi legati al riconoscimento del senso originario dell'insediamento archeologico, e di un suo possibile valore nella società dell'oggi. Questo stato di "crisi", produce di fatto uno "straniamento" che sembra tradursi formalmente nel contrasto tra la finitezza delle architetture della città dell'oggi – o a scala maggiore i caratteri formali del territorio – e la caducità e fragilità delle architetture antiche. Trattasi di una dicotomia che, come rileva Franco Purini<sup>3</sup>, potrebbe essere espressa compiutamente come differenza stabilitasi

tra ciò che contraddistingue il “luogo” come rassicurante e stabile condizione in cui esprimere una determinata cultura dell’abitare e il “vuoto”, ove invece tale possibilità è preclusa dalla transitorietà degli elementi che preannunciano quella cultura dell’abitare ma non la realizzano effettivamente. Al contempo però, per esaminare le aree archeologiche non più come “vuoti” residuali, sottratti alle città, ma come “luoghi”, occorre prima definire il concetto di “spazio” poiché, come sottolinea Martin Heidegger:

*«dello spazio inteso come intervallo si possono rilevare le estensioni in altezza, larghezza, profondità. Ciò che in tal modo viene tirato fuori, il latino abstractum, ce lo rappresentiamo come la pura molteplicità delle tre dimensioni. Ciò che questa molteplicità dispone e ordina non è più definito in base a distanze, non è più spatium, ma solo più pura extensio, estensione [...] Si può dire che questo, così matematicamente disposto e aperto, è lo spazio. Ma lo spazio in questo senso non contiene spazi e posti. In esso non troveremo mai dei luoghi. [...] Tutto all’opposto, invece e proprio entro gli spazi disposti e aperti dai luoghi che risiede ogni volta lo spazio inteso come intervallo, e a sua volta entro a questo lo spazio inteso come pura estensione. [...] In nessun caso, tuttavia, i numeri-misure e le loro dimensioni, per il solo fatto di essere applicabili universalmente a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il fondamento dell’essenza degli spazi e dei luoghi che si possono misurare con l’impiego della matematica»<sup>4</sup>.*

La riflessione di Heidegger appare dunque fondamentale per sottolineare il passaggio, finanche in ambito archeologico, dal concetto di “vuoto” a quello di “spazio” ed ancora alla definizione di “luogo”, inteso dal filosofo tedesco come costruzione umana capace di ospitare la vita al suo interno. L’essenza del “luogo” come costruzione umana, contrapposta cioè al concetto di “vuoto”, si esplica dunque a partire dalla nozione di “limite” associato da Heidegger al concetto di *orismós* (ciò che determina, ciò che separa). Aristotele, nel libro V della *Metafisica*, definisce il limite innanzitutto come «l’estremo di una cosa», discrimine tra ciò che è interno (e quindi appartiene) o esterno (estraneo) alla cosa stessa, mentre Heidegger, reinterpretando Aristotele, considera il limite come «ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza»<sup>5</sup>. Nel pensiero heideggeriano la “cosa” è proprio “lo spazio”, ma essendo quest’ultimo irrapresentabile e indefinibile, necessita di essere circoscritto entro dei limiti per divenire un luogo,

[3] «[...] laddove il vuoto è caratterizzato da uno sfasamento temporale e da una vastità rischiosa, il luogo sembra suggerire qualcosa di raccolto e di protetto, iscritto in una narrazione e quindi una *temporalità*. Il luogo per questo è emblema di un sedimentarsi, di un confermarsi attraverso varie epoche, di un accrescersi progressivo attorno a un atto fondativo. Il vuoto evoca invece attraversamenti e incursioni, nonché una genetica *provisorietà*» Cfr. F. Purini, “Il vuoto contro il pieno”, in Aa. Vv., *ΤΟΠΟΣ e Progetto. Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008, p. 52.

[4] M. Heidegger, “Costruire Abitare pensare”, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1976, p. 104.

[5] Ivi, p. 103.

**[6]** Naturale conseguenza del ragionamento svolto da Heidegger è che «gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi». *Ibidem*.

**[7]** A riguardo la posizione di Aristotele è molto chiara, egli rifiuta l'esistenza del vuoto come concetto, a favore di una teoria dei luoghi per la quale tutto ciò che esiste è interno al luogo.

**[8]** *Des espaces autres* è il titolo dell'intervento tenuto da Michel Foucault alla conferenza al Cercle d'études architecturales del 14 marzo 1967, pubblicata poi in «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, 1984, pp. 46-49, ora tradotta in italiano in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2002.

e saranno proprio i luoghi in grado poi di “accordare, configurare e caratterizzare di volta in volta gli spazi”<sup>6</sup>. In questi passaggi si coglie come il vuoto, inteso come discontinuità effimera, non si proponga all'abitare proprio perché esso, aristotelicamente<sup>7</sup>, nega tutto ciò che è luogo, inteso a sua volta come contenitore di corpi predisposti al movimento che al suo interno liberamente possono muoversi. Lo spazio rappresenta per l'uomo la disposizione particolare del limite, ma se quel limite non è in grado di custodire ciò che contiene – ovvero di determinare uno spazio in cui l'uomo abita – allora esso diviene un vuoto, incapace di contribuire alla formazione di un luogo.

In fondo la definizione stessa di limite, soprattutto se riferita in campo archeologico, porta con sé la distinzione tra interno ed esterno, o meglio si riferisce alla selezione di oggetti che vengono esclusi dal recinto o che al contrario sono inclusi all'interno di ambiti più circoscritti. Il limite può quindi determinare differenti gradienti di separazione, o di inclusione, tra la recente città e l'area archeologica, attribuendo al contempo plurimi significati allo spazio che determina e, conseguentemente, al concetto di “luogo” che si intende espletare. Sicché per chiarire queste differenze lo studio, come anticipato, vuole partire dal concetto di “spazio”, in particolare riferendosi alla triade proposta da Michel Foucault in *Spazi altri*<sup>8</sup>, assunta non tanto per il suo valore diacronico o legato alla conformazione dello spazio architettonico in relazione a particolari condizioni storico-culturali, bensì interpretata quale struttura attraverso la quale associare schemi formali elementari con l'intento di avvicinarsi progressivamente alla domanda qui posta: esiste una *condicio sine qua non* affinché il patrimonio archeologico possa rendersi nuovamente disponibile ad accogliere la vita al suo interno? Abitare l'antico secondo lo spirito del proprio tempo, non certo imitando gli usi e i costumi passati, semmai per avviare un confronto e sperimentare nuove tecniche d'azione in grado di rendere maggiormente comprensibile l'articolato sistema di relazioni formali che lega le città archeologiche extraurbane al territorio.

In breve, la periodizzazione dello spazio proposta da Foucault organizza la storia dello spazio architettonico, dal Medioevo ad oggi, classificandola in tre grandi periodi: “localizzazione”, “estensione” e “dislocazione”. La prima categoria spaziale affonda le sue radici nel Medioevo, richiamando il sistema geocentrico ed alludendo a un concetto di spazio finito e limitato di cui l'uomo ha una visione diretta e inequivocabile. Con Galileo la “localizzazione” dello spazio viene sostituita dallo “spazio dell'estensione” in quanto per la prima volta viene

dimostrata l'esistenza di uno spazio aperto, infinito e in movimento. L'ultimo stadio della triade foucaultiana è ascrivibile alla contemporaneità, descritta dall'autore stesso come caratterizzata dalla "relazione di prossimità tra punti o elementi". Alla prima periodizzazione, la "localizzazione", la ricerca vuole accostare un modello che trova nelle aree archeologiche urbane un vuoto subordinato alla massa piena del tessuto compatto (e per questo "finito") dello spazio circostante, in cui il vuoto dello scavo (archeologico) è inteso come disgiunto e discontinuo rispetto al pieno (la città) in quanto negativo del costruito che gli si addensa sui bordi consolidati. Alla "estensione dello spazio" invece si vuole far corrispondere uno schema in cui la relazione tra le cose è individuata nella loro distanza, nello spazio aperto che le mette in scena. La messa in figura del secondo stadio della periodizzazione di Foucault non si individua, come quella precedente, attraverso una frattura – o "ferita" usando le parole di Andreina Ricci – all'interno della città, al contrario lo spazio diviene un esteso contenitore di elementi architettonici che emergono come figure piene da uno sfondo neutro ma delimitato che simultaneamente accoglie e respinge. Questa categoria vuole riferirsi agli insediamenti archeologici rinvenibili al di fuori dei contesti urbani consolidati dove il limite (recinto archeologico) diviene causa della progressiva segregazione delle evidenze antiche in logiche di "ingabbiamento", rendendo così questi spazi inaccessibili e sempre più isolati in sé stessi. Se le prime due categorie per certi versi possono essere rimandate alla figura del pieno scavato – la prima – ed al perimetro "contenitore" – la seconda – lo stesso non può dirsi per la "dislocazione", intesa non più come uno "schema" ma qui interpretata come una "dichiarazione di intenti" nel tentativo di avanzare modalità operative aventi come obiettivo la ricucitura tra i frammenti del passato e le maglie contemporanee della città e del suo territorio. Si tratta dunque di analizzare, per questa categoria d'azione, casi studio che ambiscono a superare il concetto di "scardinamento" legato ai recinti archeologici per avanzare modalità d'intervento capaci di comporre insieme frammenti – urbani, archeologici e territoriali – promuovendo nuovi principî di integrazione – o "relazioni di prossimità" riprendendo ancora Foucault – tra le parti: città antiche, città dell'oggi e forme naturali. In questo senso sembrerebbe possibile passare dal concetto di "area" archeologica a quello di "spazio" archeologico – intimamente connesso alla natura urbana che lo connota e chiarisce sul piano morfologico – elevando l'insediamento antico a "luogo", tornando cioè ad "abitare" il patrimonio archeologico con una nuova *utilitas* propriamente legata al nostro tempo, tentando di decifrarne i significati più reconditi per traghettarne i contenuti in un mondo completamente diverso.

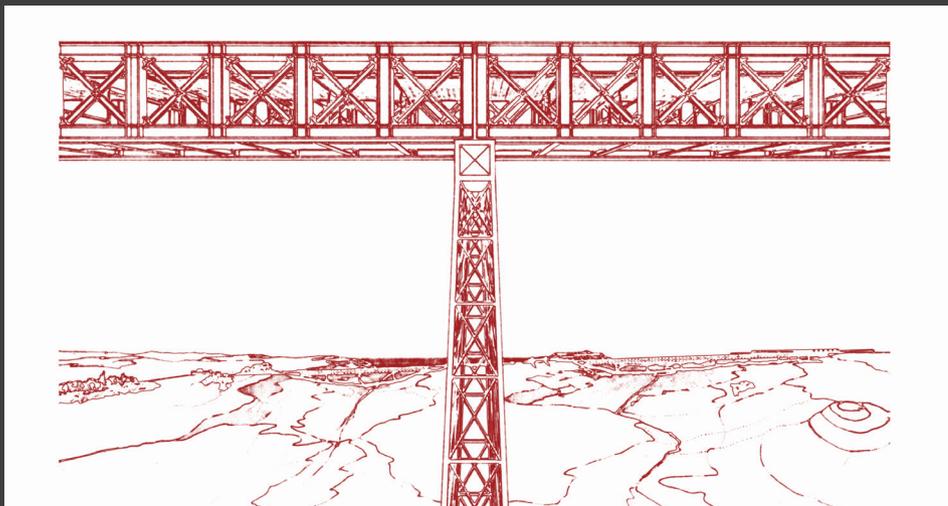
In altri termini questo tipo di struttura interpretativa su base formale vuole proporre, associando la pratica dello scavo/vuoto al manufatto in città e la perimetrazione/recinto alla città archeologica, una esemplificazione del ricchissimo e variegato patrimonio archeologico Mediterraneo. Si sostiene così una terza categoria di intervento che respinge la liberazione del vuoto (e la conformazione dello spazio *tout court*), e privilegia invece configurazioni spaziali e formali che interessano la conformazione del luogo: unico campo possibile in cui l'uomo può costruire la propria esperienza consapevole nel mondo.

Poiché il concetto di vuoto, spesso inteso come assenza, rischia di rimanere inerte se confinato entro limiti all'interno dei quali non è possibile radunarsi all'interno, è necessario spostare il punto di vista dalla sola dimensione locale dello scavo alla scala più ampia del territorio. Per questo motivo il capitolo seguente declina il tema del recinto su un orizzonte territoriale più vasto, proponendo modalità d'intervento che ri-pensino il vincolo archeologico come elemento integrato nel disegno del paesaggio e come strumento capace di innescare una rinnovata relazione con la città circostante.

## **Costruire “per” la rovina. Architetture a carattere multiscalare esterne alla buffer zone**

Da questa ridefinizione del recinto consegue l'urgenza di far riaffiorare tracce, giaciture e orientamenti urbani non più immediatamente percepibili: occorre superare l'idea dell'area archeologica come *enclave* isolata e immaginare relazioni in grado di integrare i frammenti antichi nel disegno territoriale più ampio, in modo che i reperti cessino di essere residui isolati e tornino a funzionare come poli riconoscibili nella maglia del territorio.

L'obiettivo non è dunque la sola tutela del rudere inteso come oggetto “desolato”, bensì la promozione di una lettura estesa che renda operative le connessioni fra parti diverse di città – antica e moderna – e il paesaggio d'origine, fino a ricomporre, per mezzo dell'intervento contemporaneo, strutture d'ordine che risultino nuovamente intelleggibili. In questi termini, il gesto progettuale assume la funzione di traghettatore tra epoche: non si tratta semplicemente di preservare oggetti, ma di mettere in circolo memorie stratificate tramite dispositivi che connettono le rilevanze naturali, archeologiche e urbane.



Franco Purini, sistema di accesso al Parco archeologico di Selinunte. Il traliccio sospeso come dispositivo evocativo della struttura urbana antica

Per rendere operativa questa visione è necessario che i “nessi [tra antico e nuovo] divengano progetto”<sup>9</sup>: ciò implica misurare, definire e ordinare relazioni tra le parti interne ed esterne ai confini del vincolo, elevando il frammento archeologico a “coscienza dell’essere parte di un insieme preesistente”<sup>10</sup> e avviando un processo che renda l’insieme maggiormente esperibile e trasmissibile. Solo con un ampliamento dello sguardo, che consideri la scala territoriale oltre la sola *buffer-zone*, il patrimonio archeologico potrà riprendere funzione civica e rifondare la continuità culturale con il futuro. Nella medesima prospettiva, il “caso dimostratore” descritto più in avanti mira a opporre alla indifferenziata continuità – che potrebbe realizzarsi in un eventuale dissolvimento del doppio ordine di recinti archeologici che de-limitano la città antica – una nuova articolazione – morfologica – del luogo archeologico, raggiunta con l’introduzione di nuove architetture chiamate a “misurare” le rilevanze naturali, archeologiche e architettoniche all’interno del medesimo spazio urbano.

[9] F. Izzo, “Sostenere la civiltà. Contemporaneità e topografia del tempo”, in A. Capuano *op. cit.*, 2014, p. 276.

[10] «La “modificazione” è nella sintassi linguistica, un modo di essere del modo, cioè della categoria del verbo, che definisce la qualità dell’azione (modo congiuntivo, indicativo, ecc.) quindi essa rivela anche la coscienza dell’essere parte di un insieme preesistente». Cfr. V. Gregotti, “Modificazione”, in «Casabella» 498-499, 1984, p. 5.



# **L'ARCHEOLOGIA "ALTROVE". UNA QUESTIONE APERTA**

# L'archeologia "altrove". Una questione aperta

Già dal titolo, *L'archeologia "altrove". Una questione aperta*, la seconda parte restringe il campo di osservazione ai luoghi dell'archeologia che, per ragioni diverse, costituiscono centralità latenti nella più ampia e talvolta desolata dimensione geografica che le accoglie. Distanti dai centri più propriamente antropizzati, questi luoghi possono essere letti e qualificati come vere e proprie "polarità" archeologiche di rango urbano. I termini utilizzati – polarità, altrove, centro – intendono intenzionalmente richiamare una tradizione disciplinare radicata in Italia e oltre – dalle prime esperienze urbanistiche moderne fino alle formulazioni novecentesche – che ha mirato a definire un più ampio limite per il progetto architettonico, individuando all'interno del concetto di territorio – nelle sue più ampie estensioni fisiche ed interpretative – un "sistema" definito da centralità e distanze. La volontà di individuare un *centro altrove* è stata ardentemente sperimentata sul piano teorico in contesti propriamente urbani come le periferie italiane<sup>1</sup> e, nel presente studio, si rende necessario richiamare anzitutto quello sforzo teorico-analitico rivolto a riportare l'attenzione sugli insediamenti tipicamente non-urbani, provando a adattarne l'idea sottesa alle realtà archeologiche situate nei contesti extra-urbani. Con esplicito riferimento alle città archeologiche di fondazione greca insediatesi nella sconfinata dimensione territoriale, la seconda parte guarda comprensivamente alle realtà archeologiche e alla dimensione territoriale che le attornia, presentando esperienze progettuali – sviluppate in seno al gruppo di ricerca coordinato dai professori Federica Visconti e Renato Capozzi – utili sia alla verifica delle categorie di intervento individuate sia al ripristino del ruolo di polarità urbana che tali insediamenti hanno storicamente svolto.

[1] Il modello di città policentrica desumibile da queste ricerche è stato associato alla struttura propria della città consolidata e alla costellazione di quartieri periferici che gravitano attorno ad essa. In tempi più recenti è possibile riferirsi ad alcune esperienze che, interrogando il modello policentrico, avanzato da Antonio Monestiroli o quello della

# Tratteggio analogico

Come anticipato nel paragrafo precedente *Ri-costruire "con" la rovina*, la tecnica compositiva qui discussa tematizza la ricomposizione di elementi antichi mediante l'aggiunta di una forma nuova e di una nuova materia *su* quella precedente. Si tratta di forme non affatto arbitrarie ma necessarie a far riaffiorare le relazioni fondative a larga scala che un tempo l'opera costruita stabiliva con l'intorno su cui si stagliava. Più che di un'autentica, in senso archeologico, anastilosi, all'interno di questa ipotesi, il frammento antico, rinvenuto *in praesentia*, viene riconosciuto come riferimento d'elezione capace di nutrire il progetto del nuovo, di orientarne le scelte sintattiche e di stabilire sul piano "dialettico" specifiche modalità compositive in cui archeologia, architettura e spazio urbano possano divenire i campi tensivi di una reciproca e scambievole ri-significazione estetica e funzionale. Per fare ciò, la nuova forma architettonica non viene ri-costruita "in stile", bensì si esprime rinunciando al ricchissimo apparato decorativo, il quale viene ommesso – o semmai si potrebbe dire restituito *in absentia* – evocando le "misure" fondamentali degli antichi elementi costruttivi con l'obiettivo di riconsegnare chiarezza tipologica e formale alle testimonianze urbane del passato.

## Priene. L'ordine fondativo della città antica

Dell'antica città di Priene si tornerà a parlare in termini differenti nella parte terza del volume dove, unitamente ad ulteriori due "casi applicativi" – Mileto e Magnesia al Meandro – essa sarà oggetto di verifica sperimentale degli assunti teorici qui esposti. In questa sede, come avverrà per Atene, *Tyndaris* e Siracusa, la storia di queste città viene ogni volta riletta con l'intento di far emergere il suo *ordine fondativo*, rispetto al quale il progetto – qui inteso come "caso-dimostratore" di una tecnica compositiva individuata – si colloca.

La *polis* ionica è stata da generazioni di studiosi riconosciuta anzitutto per la potente relazione che le forme elementari dell'architettura domestica – servite da un *megaron* con vestibolo denominato *prostas*<sup>2</sup> – congiuntamente ai luoghi di rappresentazione pubblica, instauravano con la scena naturale<sup>3</sup> su cui prospettavano. Come rileva Antonio Giuliano<sup>4</sup>, a Priene un piccolo *demos* di non più di

città arcipelago teorizzata da Oswald Mathias Ungers, o ancora alla teoria delle "zolle urbane" di Salvatore Bisogni, richiamano a un'idea di città vasta costruita come sistema di relazioni tra le forme dell'insediamento e le ampie porzioni di natura. Si tratta di un'intuizione che a ben vedere è già investigata alle soglie della modernità dai più importanti architetti del tempo, come ad esempio Ludwig Hilberseimer nel nuovo piano di Maui in cui è evidente la volontà di misurare le distanze tra i settori urbani ricercando nuove relazioni con la geografia dei luoghi.

[2] Cfr. W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1994, p. 168 e sgg.

[3] L'architettura Ellenistica, seguendo Leonardo Benevolo, differisce dalle precedenti nella volontà di stabilire legami tra l'edificio (chiuso) e il paesaggio (aperto). Se dal punto di vista architettonico tale fattore porterà all'utilizzo sempre più frequente di stoa (intese come composizioni aperte-coperte) alla scala urbana «queste relazioni, che prima erano definite solo in modo empirico, sono ora precisate razionalmente, individuando una direzione di vista e inquadrandola con un insieme architettonico». Cfr. L. Benevolo, *Introduzione all'architettura*, Laterza, Bari 1960, p. 48.

[4] A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 122.

**[5]** Si veda a riguardo: A. J. Toynbee, *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London 1959, trad. it. G. Pignolo *Il mondo ellenico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967.

**[6]** «Le città teatroidi sono città cerimoniali e rappresentative del sovrano, ma segnano anche il passaggio a un nuovo modello di immagine urbana che è quella dei grandi re ellenistici». Cfr. L. M. Calì, «Dalla polis immaginata all'ásty delle immagini. Percorsi di analisi dell'immagine di città nel mondo antico», in M. Livadiotti, R. Belli Pasqua, L. M. Calì, G. Mertens (a cura di), *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini, Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, voll. I-IV*, Thiasos Monografie 11, vol. I, Roma 2018, pp. 15-46.

**[7]** Si veda a riguardo: K. Kerényi, «L'essenza della festa», in Id., *Religione antica*, Adelphi. Milano 2001, pp.45-68.

**[8]** Termine usato da Giorgio Rocco in: G. Rocco, «La città razionale. Modernità e attualità della città ellenistica», in C. D'Amato Guerrieri (a cura di), *Città di Pietra* (Catalogo della X Mostra Internazionale di Architettura), Marsilio, Venezia 2006, pp. 271-279.

**[9]** Tali ipotesi sono state avanzate da Wolfram Hoepfner in: W. Hoepfner, «Einführung. Masse - Proportionen - Zeichnungen» in Id. (a cura di) *Bauplanung und Bautheorie der Antike*, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin 1984, pp. 13-23, e poi riprese da Augusto Romano Burelli: A. R. Burelli, *L'integrale di Pytheos: dodici lezioni sull'eredità dell'antico*, Aión, Firenze 2017, p. 20.

cinquemila individui fonda la città agli albori del IV secolo e questa fondazione, come quella di altre città ellenistiche, non viene intesa come mera istituzione politica, quanto più come degno oggetto di culto divinizzato dai suoi cittadini, in quanto offriva loro un privilegiato campo d'azione e rappresentazione all'interno del quale rinunciare allo statuto individuale per affermare la propria anima collettiva<sup>5</sup>. Nonostante la presenza poderosa dell'altura, i cittadini non selezionano come luogo cerimoniale<sup>6</sup> lo spazio acropolico geograficamente definito ma, al contrario, per dare degna rappresentazione alle pratiche del culto, dispongono i santuari in stretta dipendenza con i punti significativi dell'orografia, adornando di fatto tutte le quattro terrazze su cui la città si estende. L'architettura votiva sembra quindi forgiarsi di nuovi significati, instaurando un rapporto del tutto inedito con il sostrato sociale della città, insito nella necessità di determinare dei percorsi processionali che tengano insieme spazi rituali e vita sociale, lasciando ai cittadini la possibilità di avvertire il senso collettivo della polis – soprattutto durante le feste<sup>7</sup> – anche per sinestesia, non separandone cioè gli odori e i suoni da spazi pubblici e privati topologicamente distanti. La dialettica che si stabilisce tra i luoghi più rappresentativi della città greca viene dunque “fissata” dal ritmo non arbitrario dei monumenti che, se da un lato si rivolgono in direzione del mare, dall'altro invece, in corrispondenza dell'agorà, catturano l'orizzonte al livello dell'imponente paesaggio acropolico che le fa da sfondo e sul quale si proiettano le ombre lunghe dei cittadini, così cariche di attesa per il futuro.

Confermando la misura insulare canonica nel mondo antico – i 35 metri ricondotti alla iterazione del piede dorico, assimilabile a 33,34 centimetri – anche l'agorà s'installa all'interno della griglia urbana, accogliendo un sistema raffinato di architetture “scenografiche”<sup>8</sup> le quali, piuttosto che celebrare l'episodica monumentalità del singolo, partecipano alla definizione dello spazio pubblico e alla conseguente spettacolarizzazione del territorio. È di particolare interesse notare<sup>9</sup> la perfetta aderenza che, coralmemente, l'architettura domestica e i monumenti della città stabiliscono con la *tetraktýs*, il triangolo sacro dei pitagorici. Tre rettangoli, con i lati in rapporto 2:1, 3:2, 4:3, perimetrano rispettivamente la peristasi del Tempio di Atena (rapporti di “ottava”), l'agorà (rapporti di “quinta”), e un'insula che insiste sulla trama viaria (rapporti di “quarta”), confermando l'ossessiva ricerca per i greci di una misura rigorosa e razionale – per Eraclito *metron áriston*, “la misura è la cosa migliore” – capace di saldare l'eterno divenire nel mondo alla caducità dell'esistenza umana. Fu proprio in quelle prospere forme di architettura urbana, le quali sapientemente

modellano la pendenza del suolo tramutando le sue inclinazioni e i bassirilievi in “spazi” dove abitare insieme, che i greci della Ionia vivificarono la loro tensione all’ideale, all’ordine matematico e all’eccellenza, fissando precisi rapporti armonici chiamati a custodire il carattere disvelante per la convivenza. Trasformando ciò che è un fatto di natura – governato dalle regole del caso – in una stabile e duratura opera costruita – la città – si dona un ordine, restituendo fondamento e misura al luogo, in armonia con il cosmo e gli elementi della natura. È dunque la finitezza della forma, con la successiva corrispondenza a necessità pratiche e spirituali, ad informare la chiarezza dei rapporti dimensionali che subordinano lo spazio “misurato”, che *da* essa dipende e che *in* essa arriva a “dispiegarsi nella sua essenza”<sup>10</sup> mostrando il carattere collettivo e significativo che le è proprio.

Seppur rinominata la «Pompei dell’Asia Minore»<sup>11</sup> dagli archeologi tedeschi, oggi un visitatore che si recasse a Priene con difficoltà riuscirebbe a cogliere la profondità compositiva e l’attitudine, tipicamente greca, che Pytheos mise in scena nel costruire gli esatti rapporti che irregimentano la forma urbana, dal generale al particolare, in quel concetto di misura che rappresenta un tassello fondamentale alla loro comprensione del mondo, in quanto consapevolezza del campo di possibilità in cui si muove e da cui dipende il destino della città. Tale disorientamento non è dovuto tanto ai naturali fenomeni di trasformazione del paesaggio (si pensi ad esempio al progressivo riempimento del Meandro) ma vieppiù un problema legato alla parzialità degli elementi, all’incompiutezza formale che determina per lo più uno spazio indistinto senza alcuna qualità riconoscibile. Riferendosi analogicamente alla tecnica dell’anastilosì, si intende qui avanzare una nuova categoria compositiva di intervento che, non avvalendosi necessariamente di frammenti originali, affida a nuove forme esatte, derivate per astrazione da quelle idealmente ricostruite, pure e geometriche la possibilità di evocare le forme antica e, con esse, l’antica struttura della *polis*. Il progetto che sarà di seguito presentato ambisce a ristabilire le originarie relazioni tra il Bouleuterion – edificio che accoglieva la *Boulè* (il consiglio cittadino che organizzava l’ecclesia) – e la Hiera stoà – porticato colonnato con elementi dorici e ionici che ospitava al suo interno edifici destinati al culto e al commercio – selezionati quali manufatti singolari capaci di restituire, nel tempo presente, la ricchezza formale e spaziale che in precedenza ha contribuito a rendere l’agorà il fulcro indiscusso della vita pubblica dei coloni Ioni.

**[10]** M. Heidegger, *Nietzsche*, v. I, Verlag Günther Neske, Stuttgart 1961, p. 137. Traduzione dell’autore.

**[11]** *Priene: Führer durch das Pompeji Kleinasiens*. Questo il titolo attribuito dagli studiosi del Deutsches Archäologisches Institut per il buono stato di conservazione delle rovine emerso già durante le campagne di scavo attuate dagli archeologi tedeschi Theodor Wiegand e Hans Schrader tra il 1895 e il 1899. Si veda anche: F. Rumscheid, *Priene: a Guide to the “Pompeii of Asia Minor”*, Ege Yayinlari, Istanbul 1998.

## La ricostruzione necessaria della Hiera Stoà e del Bouleuterion

*«Sarebbe questione di abitudine, e come nessuno protesta più di vedere le statue classiche mutile o i vasi greci ricostituiti con le lacune in vista, così anche ci si abituerrebbe a vedere un dipinto con le sue piaghe aperte, ma integro in quanto ne rimane»<sup>12</sup>.*

**[12]** Uno studio più recente ha recuperato – presso l'Archivio ICR di Roma – la inedita dichiarazione brandiana tenuta, poco dopo il suo ritorno in Italia, durante la prima seduta scientifica del consiglio tecnico. Tale contributo, del quale qui si ripropone una parte, è raccolto e pubblicato in: M.I., Catalano, "Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la «Sala delle Mostre» dell'Istituto Centrale del Restauro", in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini Editore, Firenze 2006, pp. 179-198.

**[13]** Locuzione che appare per la prima volta nelle schede di restauro raccolte nel catalogo *V mostra dei restauri*, a cura di Cesare Brandi, a Roma nel 1948. Di questa teorizzazione furono condotte numerose sperimentazioni sino a privilegiare la tecnica di reintegrazione per mezzo di un tratteggio verticale e ad acquerello che, secondo o la teoria della *Gestalt-psicology*, garantiva, a media distanza, la "completezza" dell'immagine, mentre, a distanza ravvicinata, manteneva la riconoscibilità della lacuna, e quindi della tecnica adottata.

La critica espressa da Cesare Brandi all'abitudine e al consenso, mostrato da studiosi e cittadini nei confronti di un'opera antica, rappresenta il disagio che ancora oggi, da architetti, si prova durante l'osservazione di alcune tracce residuali appartenenti ad un passato remoto dove il tempo ha trasformato l'architettura in archeologia. La messa in discussione di alcune questioni inerenti alle tecniche di conservazione e tutela dei beni artistici è decisa e chiara nelle parole dello storico italiano il quale, contestando apertamente le modalità attraverso cui la modernità approcciava, scientificamente, al problema dell'unità e della riconoscibilità dell'opera d'arte, avverte la necessità di costruire metodi e procedimenti che saranno argomento di discussione e di dibattito negli anni a venire. L'esigenza di rendere nuovamente comprensibile un'opera d'arte di cui sopravvivono poche e talvolta labili tracce, porterà lo studioso a definire una innovativa tecnica di reintegrazione pittorica delle lacune in grado di rendere immediatamente leggibile la raffigurazione artistica oggetto di restauro. Da tali premesse Brandi arriva a mettere a punto un modello teorico e applicativo definito "rigatino", o tratteggio<sup>13</sup>. Con questo termine si suole generalmente indicare una "forma di completamento" che, in ambito pittorico, si dimostra particolarmente appropriata – si pensi ad esempio alla ricostruzione degli affreschi di San Lorenzo in Viterbo – per conciliare sia l'esigenza filologica – mediante l'addizione di parti facilmente distinguibili da quelle autentiche – sia l'esigenza estetica – ricostruendo la continuità figurativa – garantendo la lettura dell'opera.

Se è noto che la coerenza e la pregnanza del pensiero brandiano costituiscono i fondamenti della *Teoria del restauro*, si dovrà tuttavia riconoscere che uno dei suoi nuclei tematici fondamentali – la ricerca dell'unità potenziale dell'opera d'arte – è evidentemente soggetto a una moltitudine di interpretazioni. Difatti Brandi sostiene che la ricomposizione di un'opera d'arte, fatta per frammenti, non può avvenire per analogia poiché si rischierebbe, a parer suo, di privilegiare

l'azione intuitiva piuttosto che il procedimento "logico". Ma per quanto attiene il progetto di architettura, e la sua "costruzione logica", per dirla con Giorgio Grassi, esso non è tanto pura invenzione, quanto piuttosto una costruzione consequenziale che, basandosi su principi teorici, fatti di elementi d'ordine e riferimenti, riesce a costruire regole immutabili che permangono nonostante la scomparsa totale o parziale dell'opera antica. Sicché, per tornare a misurarsi oggi con questa eredità, ed accoglierla per il suo valore culturale – quindi generalizzabile e riproponibile nella contemporaneità – risulta necessario indagare l'eredità stessa come fatto "logico", capace di tradurre le forme della storia attraverso un "movimento circolare", usando le parole di Enzo Melandri, in cui lo sguardo proiettivo del progetto di architettura diviene un ritorno alle cose stesse. In particolare l'analogia può intervenire come valido strumento di conoscenza, interpretazione e scelta d'azione, anche quando si fa riferimento a manufatti archeologici particolarmente deturpati e danneggiati che, analogamente a un frammento di una statua antica o a un affresco del quale sopravvivono frammenti, risultano incapaci di rappresentare nel tempo presente il loro significato.

Il "nuovo", tramite l'analogia, aspira a proporsi come azione di misurazione delle antiche vestigia, stabilendo con esse una nuova unità formale mediante un procedimento di analogia "strutturale" e non "figurativa"<sup>14</sup> capace di recuperare, e rendere nuovamente leggibile, la *raison d'être* del manufatto archeologico. In tal senso potremmo ancora parlare di Restauro, ma di tipo "creativo"<sup>15</sup> poiché «a differenza del restauro meramente conservativo e di ripristino, questo tipo di attenzione verso l'antico (o comunque verso l'esistente) [non potendo ridursi] al solo reperimento nello stato di fatto di una regola da ripetersi senza modifiche [implica] un particolare modo di tradire il testo cui ci si riferisce, di trasfigurarne il contenuto, pur consentendo di leggere ancora il suo messaggio primitivo»<sup>16</sup>. Seguendo la definizione di "Restauro Creativo" avanzata da Francesco Collotti, è facile constatare come il progetto di Giorgio Grassi e Manuel Portaceli<sup>17</sup>, per il teatro romano di Sagunto<sup>18</sup> rappresenti sia per la potenza, anche morfologica, rinvenibile nelle tracce dell'antico teatro romano, sia per la capacità del progetto di esprimere una continuità di tipo sintattico, e non linguistico, con quelle stesse tracce, un *exemplum* paradigmatico in grado di rilevare, per astrazione, il senso profondo di cui l'opera è portatrice. Attraverso l'addizione di singole parti, rilevate *in situ*, Grassi procede "tautologicamente"<sup>19</sup>, indagando cioè non la forma "esatta" (vera) del teatro di Sagunto, ma quella generale del teatro romano – inteso come *typos* sovente rinvenibile nella sto-

**[14]** In molti suoi testi, e in diversi contesti, Federica Visconti ha richiamato la distinzione tra "analogia retorica" e "analogia logica" proposta da S. Versace, *Leopardi e l'analogia. Una nuova lettura dello Zibaldone*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

**[15]** Espressione coniata da Francesco Collotti. Cfr. F. Collotti, voce "Restauro Creativo", in L. Semerani (a cura di), *Dizionario, critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza 1993, pp. 105-107.

**[16]** *Ibidem*.

**[17]** Con Jean Luis Dujardin, Lukas Meyer, Alfredo Paredes, Rafael Duet e Juan José Estelles.

**[18]** G. Grassi, "Ipotesi di utilizzazione e restituzione architettonica del teatro romano di Sagunto", in Id., *Scritti scelti. 1965-2015*, LetteraVentidue, Siracusa 2023, pp. 319-334.

**[19]** Così si vuole intendere l'affermazione di Grassi sul procedere per: «approssimazione al teatro romano per similitudine e comparazione con altri esempi coevi e/o il riferimento agli elementi canonici del tipo». G. Grassi, "Sagunto: Restauro e riabilitazione del Teatro Romano", in S. Pierini (a cura di), *Giorgio Grassi. Progetti per la città antica*, Motta Architettura, Milano, 1985, p. 15. Del resto è noto il rimando del teatro di Sagunto al teatro di Sabratha e al teatro di Aspendos. Cfr. G. Grassi, *Una vita da architetto*, FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 14-15.

**[20]** Wolfram Hoepfner – archeologo e *Bauforscher* (ricercatore dell'arte di costruire nell'antico) del *Deutsches Archäologisches Institut* (Istituto Germanico di Archeologia) – definisce il piano di Priene come *Eine Stadt als Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale). Si veda: W. Hoepfner, "Priene. Eine hippodamische Stadtanlage als Gesamtkunstwerk", in W. Hoepfner, E. L. Schwandner (a cura di), *op.cit.*, 1994, pp. 142-186.

ria dell'architettura – concretizzando nell'idea tipologica del teatro romano la sua finalità "rituale", consistente nell'essere luogo collettivo destinato all'incontro e al raccoglimento dei cittadini. Il restauro avviene quindi in termini di spazialità evocativa, compiuta attraverso l'aggiunta del "nuovo" – chiaramente riconoscibile proprio come auspicato da Brandi – effettuata per ridefinire i rapporti architettonici, tra le parti e il tutto, e urbani, tra l'architettura e la città. La ricostruzione della figura chiusa del manufatto acquista così il compito di sostituire al valore eminentemente romantico del rudere nuove relazioni formali più complesse, riconquistando cioè quel ruolo urbano, insediativamente strategico, che la rovina, da sola, non era più in grado di presidiare.

Proprio partendo dalla tecnica del Rigatino, codificata da Brandi per la pittura, unitamente alla potenza "creativa", o inventiva, proposta da Collotti, e qui descritta "per via analogica" in riferimento al progetto per Sagunto, si intende sostenere la tesi della possibilità di un "uso analogico" dell'archeologia *in presentia*, che trova nella locuzione *tratteggio analogico* un neologismo sincratico particolarmente efficace, poiché capace di trattenere, ma anche di estendere, gli assunti teorici e metodologici rilevati in precedenza. Il tratteggio brandiano si arricchisce così della componente analogica per riferirsi, non più alla forma del singolo manufatto, ma all'ordine di relazioni che definisce la struttura della città antica. In questo modo si ambisce così ad ampliare queste riflessioni dal reperto isolato alla città tutta, proponendo la ricostruzione di alcuni manufatti pubblici della città per mezzo di forme, non necessariamente autentiche – da qui la differenza con l'anastilosi –, che collaborino a rendere maggiormente leggibili le forme insediative della città.

Con l'espressione "Priene, città come opera d'arte totale"<sup>20</sup> Wolfram Hoepfner si riferisce all'attitudine squisitamente greca di organizzare e conformare la metrica interscalare definitoria dello spazio urbano. Un paradigma, questo, fondamentale per la costruzione della *polis* in quanto consente di proiettare qualsiasi elemento architettonico (finanche la ricchezza plastica dell'apparato decorativo) all'interno di un disegno urbano più generale, capace di restituire forma e misura a entrambi. A causa della sua condizione archeologica, a Priene, il significato originario di queste relazioni appare smarrito, celato dai chiaroscurali frammenti riaffioranti dalle profondità del terreno troppo effimeri per testimoniare la turbolenza che alimentava lo spirito creativo e il senso di misura nel mondo ellenico. Per continuare a leggere l'antica città di Priene come "opera d'arte totale" attraverso il

progetto che ci si accinge a descrivere si aspira, come anticipato, al principio brandiano della “unità potenziale dell’opera d’arte” che, elevando il residuo passato a frammento “operante”, potrebbe rivelarsi adeguato ad interpretare le rilevanze archeologiche non più come cocci pervasi da una ingiustificata romanticità, bensì come brani di una singola parte capaci di rimandare a una condizione più generale, rendendo intellegibili e misurabili i rapporti tra il frammento e il tutto e viceversa.

A valle di alcune considerazioni sviluppate in occasione di una Summer School nel 2022<sup>21</sup>, è stato possibile interpretare l’impianto fondativo della città e le relazioni tipo-morfologiche che hanno condizionato il modo di insediarsi della città di Priene nella natura incontaminata, suggerendo la necessità di restituire e commentare questo ricchissimo apparato morfologico attraverso due soluzioni progettuali per la *Hiera* stoà e il Bouleuterion: la prima persegue un restauro scientifico – adottando la tecnica dell’anastilosi – la seconda punta invece a restituire il valore dello spazio urbano attraverso un’azione di ricostruzione: tecnica che si è definita come *tratteggio analogico*.

Il primo progetto propone la ricomposizione parziale dei frammenti archeologici che, proprio come le lacune pittoriche, da vuoti residuali divengono un *leitmotiv* per raggiungere l’unità figurativa dell’opera d’arte, la quale «non constando di parti, [in quanto] fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstite, in ogni frammento, alla disgregazione della materia»<sup>22</sup>. La facciata principale della Sede del Consiglio viene ricomposta mettendo insieme i pezzi originali reperibili nel luogo di intervento, risarcendo il frammento della sua altezza originaria e quindi del ruolo di caposaldo alla scala urbana. La stessa tecnica viene adottata anche per l’anastilosi del portico “sacro” affacciato sulla piazza pubblica, ristabilendo le conseguenti relazioni formali riconoscibili una volta attraversata la soglia che definisce la delimitazione tra il muro posteriore della stoà e il Bouleuterion. Difatti, varcato tale spessore d’ombra, è possibile accedere alla Sala, un piccolo teatro quadrangolare all’interno del quale vengono ricomposte due delle tre gradinate rettilinee (Nord e Ovest) che, sfruttando in maniera felice la linea di terreno retrostante, discendono verso Sud inquadrando la grande parete meridionale che troneggia sulla piazza. Evidentemente l’ambizione del progetto, pur compiendo una ricostruzione (parziale e non totale)

**[21]** International Summer school, Priene, Architecture and Archaeology, Survey, Documentation and Design, 20-27 luglio 2022, Priene, Turkey. L’esperienza progettuale è stata organizzata dal DRUM – Dynamic Research on Urban Morphology – del dipartimento di architettura della Özyeğin University di Istanbul e dalla Geka – Güney Ege Kalkınma Ajansı / South Aegean Development Agency – ovvero l’Agenzia che si occupa dello sviluppo dell’Egeo meridionale, in collaborazione, tra le altre, dell’Università degli Studi di Napoli Federico II. Coordinatori scientifici: Alessandro Camiz (Özyeğin University), Zeynep Ceylanlı (Özyeğin University), Giorgio Verdiani (Università degli Studi di Firenze). La ricomposizione parziale di alcuni frammenti rinvenuti *in situ*, unitamente ad ulteriori ipotesi di ricostruzione ideale e astratta del Bouleuterion e di una porzione della stoà dell’agorà “sacra”, è stata diretta da Renato Capozzi e Federica Visconti, cui chi scrive ha collaborato.

**[22]** Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977, p. 16.

**[23]** «Noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità dell'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta all'intero, e non l'unità che si raggiunge nel totale. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale e, in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino». *Ibidem*.

**[24]** Si fa riferimento al volume di H.U. Von Balthasar, *Il tutto nel frammento*, Jaca Book, Milano 1990, ed in particolare all'interrogativo che tenta di scorgere la corrispondenza tra frammento e totale: «Dove dobbiamo rivolgere il nostro sguardo per scorgere, nella frammentarietà della nostra esistenza, una tensione verso l'Intero? Ogni frammento di un pezzo di ceramica suggerisce la totalità del vaso, ogni "torso" di marmo viene visto nella luce dell'intera statua. Sarà la nostra esistenza a costituire un'eccezione? Ci lasceremo persuadere forse che quello stesso frammento che è la nostra esistenza costituisce l'intero? Ma se noi facessimo questo, non avremmo forse abbandonato l'idea di trovare un senso alla frammentarietà stessa rassegnandoci al non-senso? È così che noi ci interroghiamo su noi stessi, e in questo domandare siamo convinti di essere di più di una semplice domanda». In *Id.*, pp. XXIII-XXIV.

**[25]** *Ivi*, pp. 135-222.

**[26]** «Che l'intero non può essere ottenuto sommando singole parti isolate è qualche cosa che l'artista non ha mai messo in discussione. Per secoli gli scienziati sono stati capaci di dire cose importanti sulla realtà attraverso la descrizione di reti di relazioni meccaniche; ma un'opera d'arte non

in stile – o *all'identique* – di alcune parti selezionate della antica città, non può essere quella di tornare ad "abitare" gli spazi antichi come in un passato remoto, motivo per il quale le coperture, non dovendo più proteggere un luogo destinato alle originarie attività politiche, vengono ri-costruite nella loro essenziale sintassi costruttiva, fatta di pochi elementi tettonici chiamati a conformare e a definire non più un luogo chiuso ma semmai un nuovo spazio scoperto assimilabile a un "riparo" elementare.

A questa condizione, per certi versi imprescindibile, la seconda ipotesi propone un tipo di ricostruzione per via "para-anastilotica" (come nella recente ricostruzione della vicina stoà di Mileto), attraverso il tentativo di richiamare alla mente i valori spaziali dell'agorà mediante l'aggiunta di "nuove" parti architettoniche, non necessariamente originali ma grammaticalmente corrette, non rinunciando a evocare gli ordini formali alla base della relazione tra l'edificio e la città. Pur mantenendo il medesimo assetto tipologico, le misure e i pesi della soluzione precedente, il secondo progetto ri-configura la stoà in una condizione astratta – rifiutando ovvie traduzioni letterarie – interpretando il Bouleuterion come un massivo corpo scenico che, manifestando ancora la sua presenza sull'agorà, diviene l'elemento misuratore delle vestigia archeologiche garantendo una lettura più chiara del manufatto antico e della struttura urbana che lo ha scaturito. Tale parete, che agisce come un fondale su cui si proiettano le forme antiche e nuove dell'architettura, viene sormontata da una grassiana copertura a sbalzo, composta da elementi discreti in legno, che suggerisce un possibile nuovo utilizzo della antica testimonianza dell'opera umana, ora come piccolo complesso scenico candidato ad accogliere *performances* teatrali ora come luogo per esposizioni temporanee a cielo aperto. La messa in tensione tra i due manufatti antichi – stoà e Bouleuterion – comporta qui, come detto più indietro, la rinuncia al ricchissimo apparato decorativo proprio dell'architettura ellenistica, in luogo di una ri-composizione parziale, astratta, della forma, "necessaria" perché in grado di evocare la spazialità originaria attribuendo nuova dignità al frammento archeologico. Restituiti alla vita con nuove forme espressive, i due manufatti *pastiche* preservano la loro struttura originaria per suggerire al visitatore la misura spaziale del luogo pubblico evocata, come le figure che Alberto Savinio realizza nelle pitture per Atene, con un linguaggio senza tempo, che non è volto a un rifacimento dell'antico ma, tramite una plausibile ricostruzione parziale e ideale, e non volumetrica e precisa come ad esempio nella ricostruzione americana della stoà di Attalo, diviene espressione di un unico presente.

Il *tratteggio analogico* è pensato come “dispositivo” chiamato a rendere maggiormente comprensibile la natura formale delle architetture rinvenute in seguito allo scavo che, riaffiorando come forme dirute, vengono ricondotte al principio ordinativo che le ha originate – alla “unità potenziale” originaria – con l’obiettivo di risarcire le testimonianze urbane antiche di una identità sepolta, non più chiaramente manifesta. In altri termini la tensione verso l’“intero”<sup>23</sup> è da intendersi come la ricerca del *Tutto nel Frammento*<sup>24</sup>, nella misura in cui si tenta di indagare la corrispondenza biunivoca e necessaria tra i “frammenti” e il “tutto” con l’obiettivo di innescare nello spettatore quella che Hans Urs von Balthasar definisce «Gestaltenlesendes Denken»<sup>25</sup>, ovvero un “pensiero intuitivo che legge le forme” e le conclude con la potenza della propria immaginazione. Ancora una volta ritorna il concetto di “intero” nell’opera d’arte, ma stavolta profondamente legato all’architettura e non alla pittura, o meglio all’atto inventivo capace di riconquistare, con mirate ma laconiche mosse compositive, un rapporto dialogico con l’antico attribuendo nuovi valori alle vestigia del passato. In questo senso l’esempio di Priene potrebbe essere accostato a una “totalità strutturata”, richiamando le teorizzazioni offerte dalla Gestalt, un “intero” non rilevabile dal semplice accostamento *delle* sue parti<sup>26</sup> (originali) ma percepibile attraverso la riproposizione dei rapporti intrinseci *tra* le parti, tale da rendere maggiormente evidente la percezione di insieme riguardante le ragioni che hanno informato il processo compositivo di questi antichi, nuovi luoghi della città.

In altre parole, si tratta di una modalità d’intervento<sup>27</sup> che, interrogando le antiche tracce, ne propone una azione di ri-composizione attraverso una ri-costruzione che li interpreta con nuove forme e semmai secondo una statica diversa, evocandone i caratteri spaziali e formali antichi (lo spessore, l’attraversamento, gli intervalli, la teoria di colonne).

Altresì si vorrebbe alludere al fatto che l’attenzione ai luoghi dell’antico debba necessariamente sostanziarsi attraverso un’interpretazione critica delle forme provenienti dal passato che, per astrazione formale – non per mimesi o in stile – sia in grado di rilevare dall’opera il senso profondo di cui è portatrice, permettendo alla “vita delle forme”<sup>28</sup> di proseguire nel tempo senza per questo rinunciare alle necessarie “modifiche” che ne consentano una ricezione ampliata e più adeguata.

Cosa differenzia dunque una rovina da un’architettura? La sua “finitezza” e la leggibilità di quelle parti che compongono la “fabbrica”,

potrebbe mai essere stata creata o compresa da una mente incapace di concepire la struttura integrata di una globalità. Nel saggio da cui la teoria della Gestalt ha preso il nome, Christian von Ehrenfels ha messo in evidenza il fatto che se dodici soggetti ascoltassero ciascuno uno solo dei dodici toni di una melodia, la somma delle loro esperienze non corrisponderebbe all’esperienza di chi ascoltasse l’intera melodia. Gran parte delle successive ricerche dei teorici della Gestalt si sono proposte di dimostrare che l’aspetto di ogni elemento dipende dal posto e dalla funzione che esso ha nella struttura complessiva di cui fa parte». Si veda a riguardo la trattazione dello storico e psicologo tedesco R. Arnheim, *Arte e percezione visiva. Nuova versione*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 26.

**[27]** Tale impostazione metodologica è per certi versi rintracciabile anche nell’intervento di Arno Lederer per la città di Karlsruhe, dove più che gli esiti formali della singola proposta si vogliono riportare le attenzioni urbane che l’architetto, attraverso il progetto, ha inteso ri-stabilire con la piazza antistante. Si legge: «Proviamo ad immaginare di dover restaurare un quadro barocco da, forse un dipinto del Canaletto, che rappresenta una bella città. L’immagine ha un difetto, non così evidente, ma lì, dove c’erano due case prima ben visibili, una macchia occupa la superficie. Abbiamo tre possibilità di intervento: 1. Tentiamo una ricostruzione servendoci di vecchie fotografie, che ci permettano di restituirci l’opera d’arte com’era; 2. Dipingiamo una forma totalmente nuova e moderna che non copra interamente la macchia. Chiunque capirebbe che è un’operazione fatta nel 21° secolo; 3. Aggiungiamo l’edificio mancante di modo che la persona comune non percepisca il restauro. Ad un secondo sguardo ravvicinato, l’aggiunta potrebbe essere rilevata. Probabilmente un esperto si interesserebbe al nostro lavoro, perché il suo occhio lo saprebbe apprezzare». Cfr. A. Lederer,

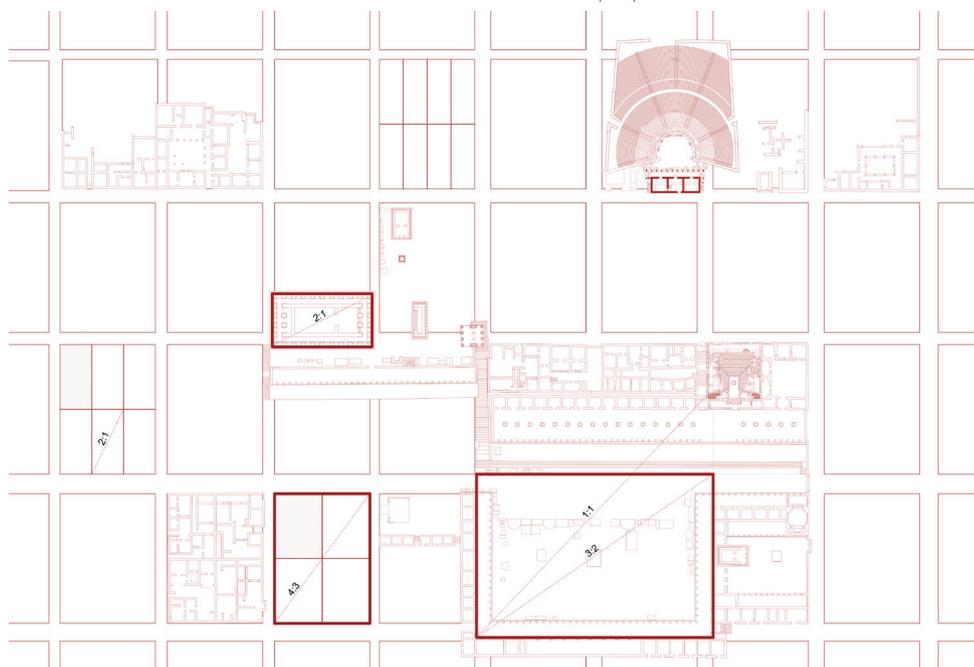
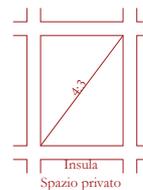
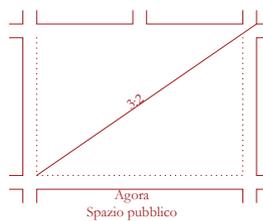
“Bauen im Bestand kaiserkerree in Karlsruhe”, in «FAMagazine», n. 21, 2012, pp. 31-36. Ringrazio Lamberto Amistadi per avermi suggerito il testo.

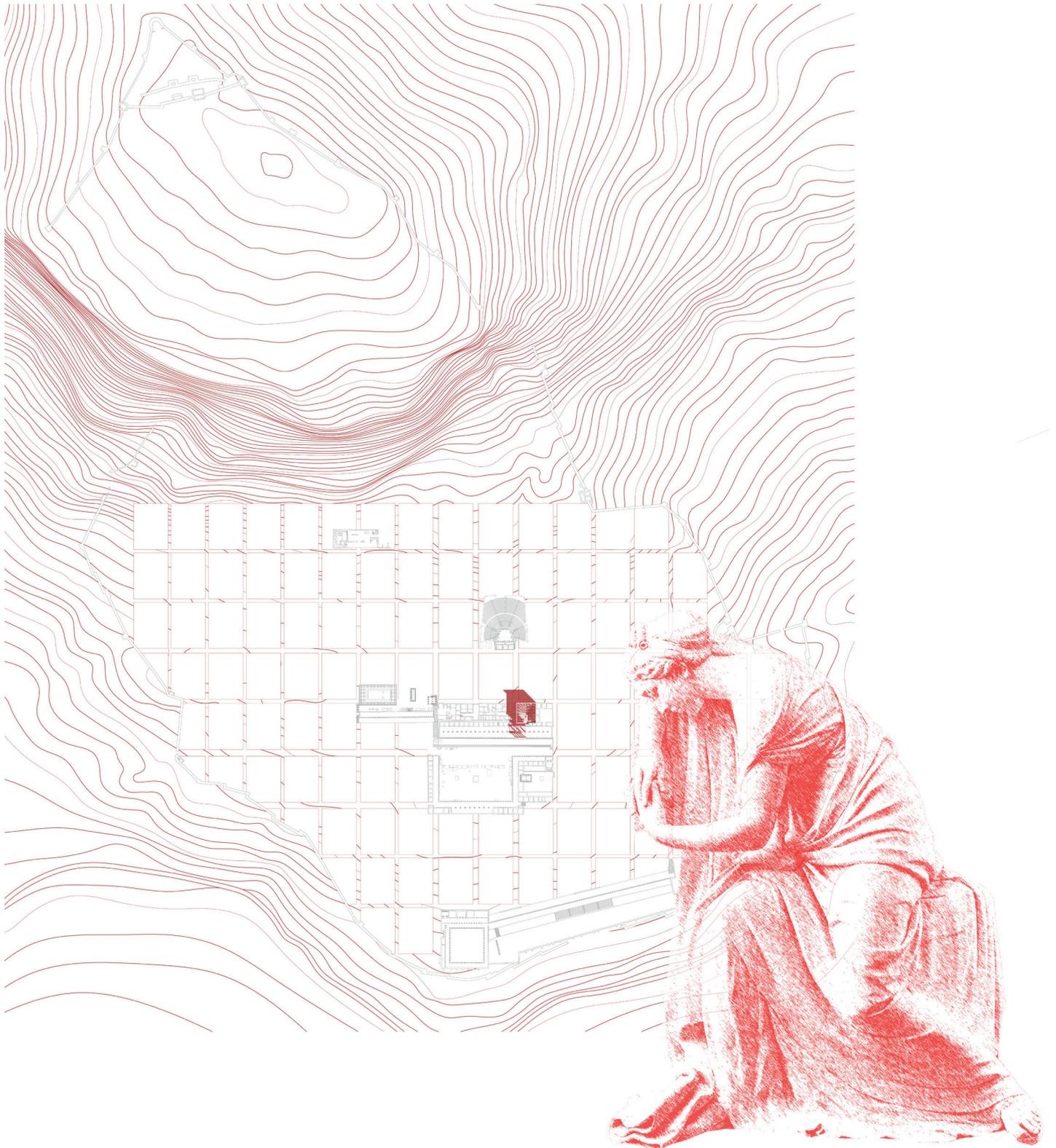
**[28]** Si pensi alla teoria formale espressa da Henri Focillon in cui ogni opera d'arte: «è un tentativo verso l'unico; si afferma come un tutto, come un assoluto; e, nello stesso tempo, fa parte di un sistema di relazioni complesse [...] è materia e spirito, è forma e contenuto». Cfr. H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 3.

**[29]** Si vuole qui riprendere un termine usato da Giorgio Grassi per chiarire il *modus operandi* che ha guidato le scelte ricostruttive del teatro di Sagunto. Cfr. G. Grassi, “A proposito del restauro di Sagunto” in *Id., op. cit.*, 2023, p. 439.

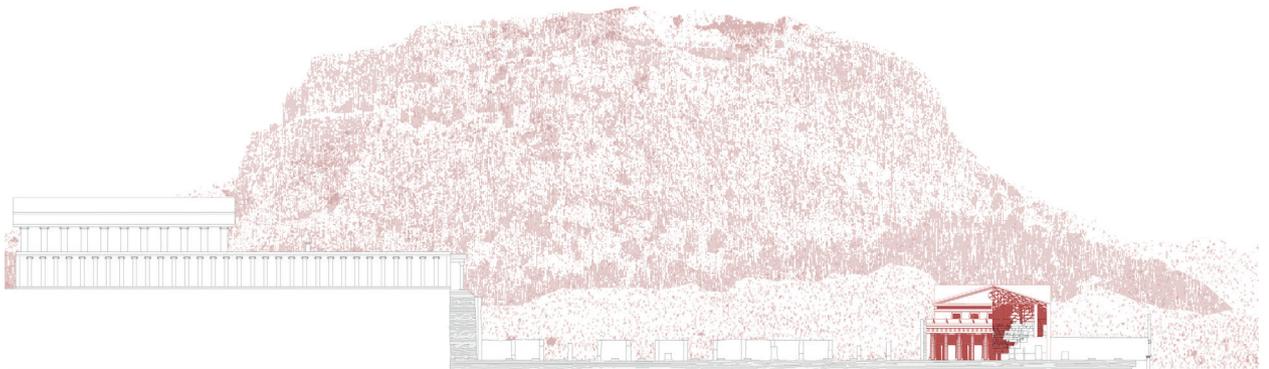
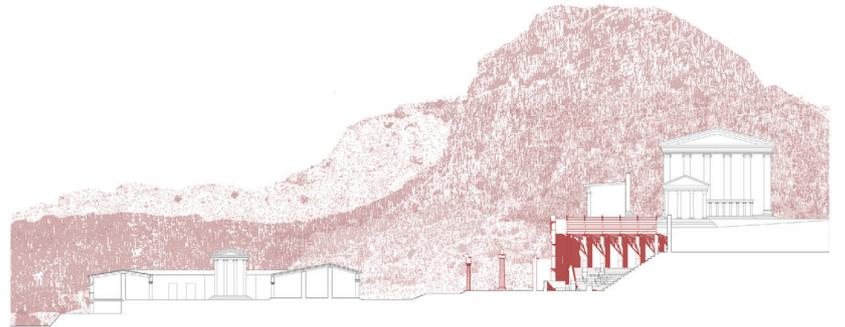
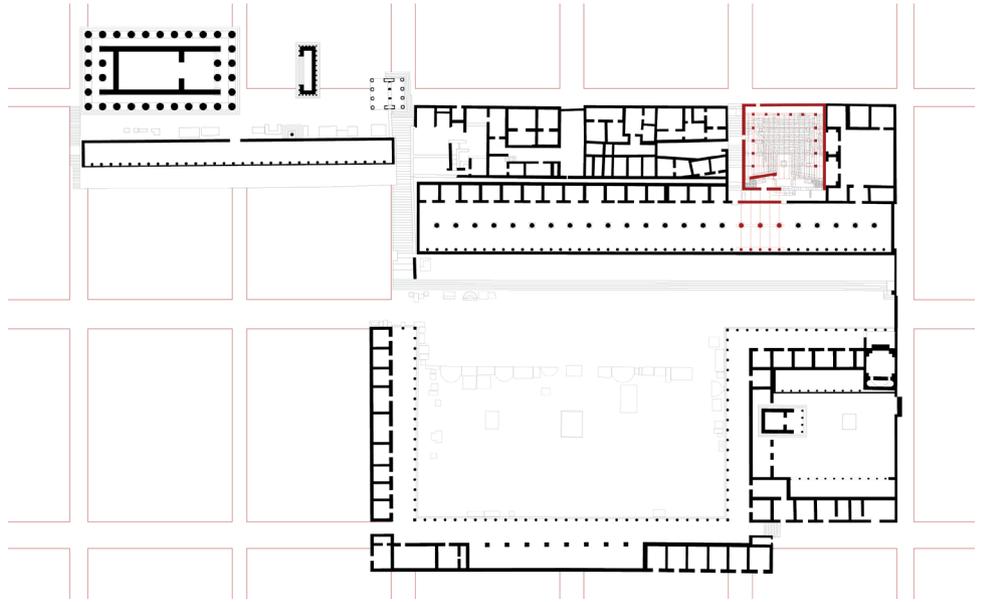
come evidenza Leon Battista Alberti, la *concinnitas* è forse il carattere particolare di un'opera propriamente architettonica. Se dunque l'architettura è prima di tutto espressione di corrispondenze “logiche” e necessarie (senza le quali non si leggerebbe la regola che sublima la costruzione), la rovina mostra solo l'ectoplasma di quelle corrispondenze. Il *tratteggio analogico* si pone in questo iato, tra “finitezza” dell'opera e suo frammento, come strumento capace di far emergere la figura di una “fabbrica” in rovina. La sua ambizione è quella di costruire una forma, conchiusa e dotata del celebre *nihil addi*. “Tratteggiare” una rovina architettonica significa quindi andare oltre l'anastilosi – finanche oltre quella che Brandi chiama “unità originaria” – tale che si possa pensare a una sostanza che evochi la forma generale di quell'opera accogliendo entro essa i frammenti della fabbrica esistita un tempo. È in questo senso che si potrebbe allora parlare di “unità dell'apparizione”<sup>29</sup>, la quale non ambisce a ricostruire la sua “unità” in quanto materia-materiale, bensì tenta di mettere in scena, e in opera, lo “spettacolo” originario prodotto dall'antico manufatto, la sua totalità in quanto manifestazione epifanica del suo essere pre-senziale, portando alla vista gli elementi essenziali per la sua messa in scena urbana. Questo concetto è importante per cogliere non solo i caratteri architettonici ma anche e soprattutto il ruolo urbano e geografico che quell'opera, insieme agli altri monumenti che collaboravano alla costruzione delle città di antica fondazione, assumeva in un contesto più ampio. In questo senso l'antico diventa un archivio di memorie, di materiali da far riaffiorare di volta in volta grazie all'azione inventiva del progetto, la quale consente di poter decifrare quelle antiche pietre all'interno del più ampio contesto semantico che vede le città archeologiche inserite nei loro contesti geografici.

*In alto: le due immagini presentate da Wolfram Hoepfner in occasione del convegno Bauplanung und Bautheorie der Antike (DAI, Berlino, 16-18 novembre 1983). A sinistra, il Tetraktys, simbolo di riconoscimento dei pitagorici; a destra, la peristasi del Tempio di Atena, l'agorà e l'insula elementare, disposte secondo i rapporti musicali delle loro misure. In basso: i tre rettangoli con rapporti di ottava (Tempio di Atena), di quinta (agorà) e di quarta (insula) nel piano di Pytheos per la nuova Priene*

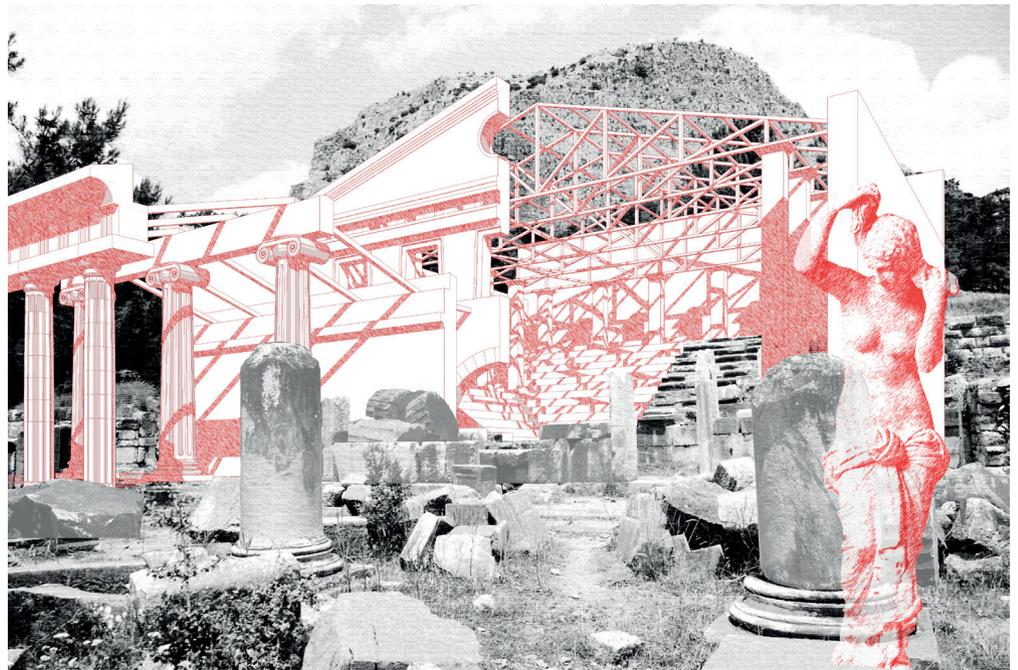
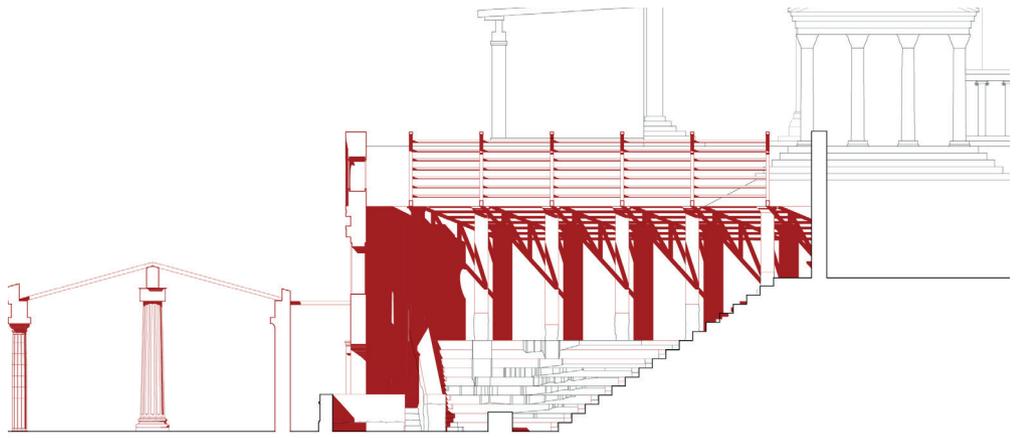




*Soluzione per anastilosi: planivolumetria  
d'insieme*



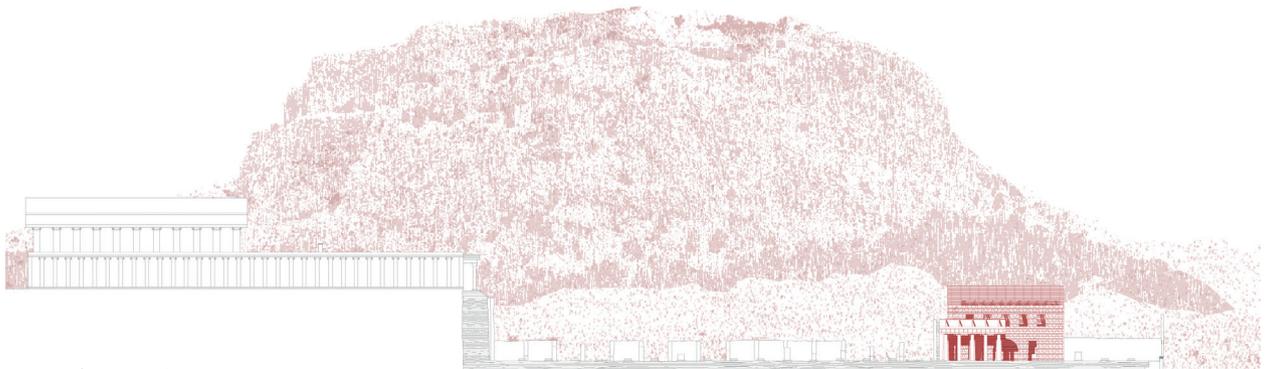
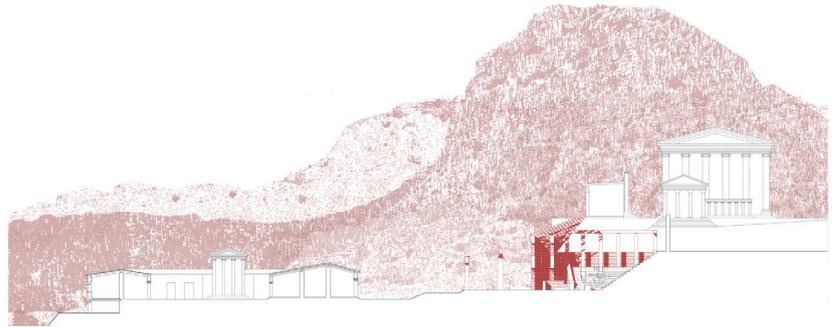
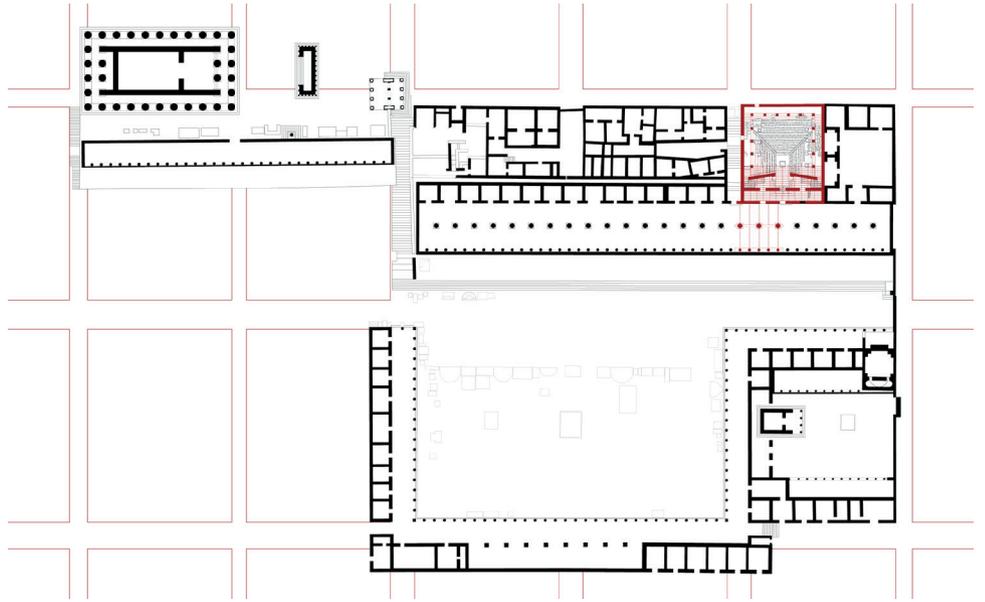
*Soluzione per anastilosi: Pianta alla quota archeologica, sezione Est e prospetto Sud*



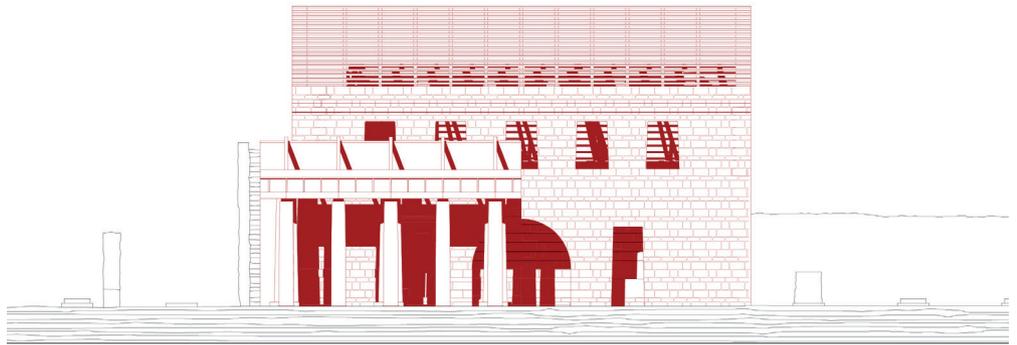
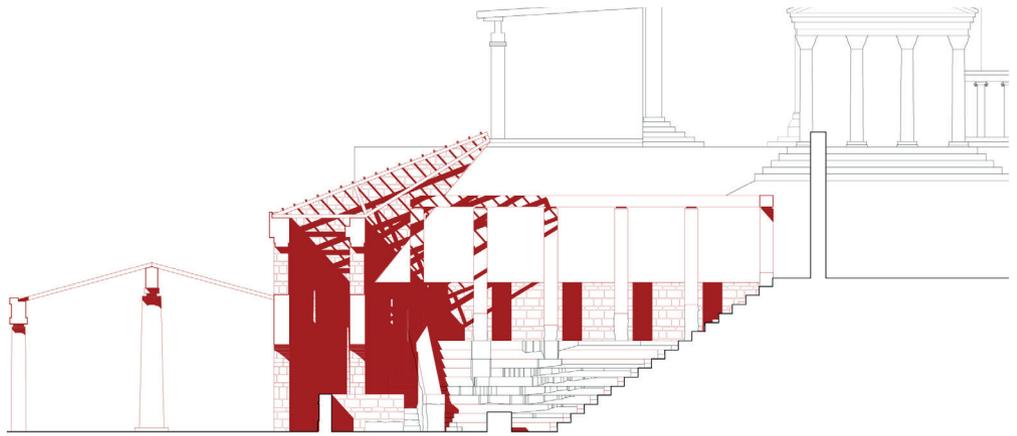
*Soluzione per anastilosi: particolare della sezione Est e del profilo Sud. In basso, veduta dall'agorà*



*Soluzione per "tratteggio analogico": planivolumetria d'insieme*



*Soluzione per "tratteggio analogico": Pianta  
alla quota archeologica, sezione Est e prospet-  
to Sud*



*Soluzione per "tratteggio analogico": particolare della sezione Est e del profilo Sud. In basso, veduta dall'agorà*

## Analogia *in praesentia*

Come anticipato nel paragrafo precedente – *Costruire “al cospetto” della rovina* – la tecnica compositiva qui discussa si basa su rapporti di natura analogica che la nuova architettura riconosce attraverso la sensibile vicinanza – fisica e non cronologica – con il referente antico. Mediante il raffronto tra le due architetture, perentoriamente disposte l'una di fronte all'altra, la nuova struttura formale assume la valenza di un “testo a fronte”, in cui è nel continuo rimando tra un'architettura e l'altra che si rende possibile attingere a una più concreta conoscenza formale del monumento antico, vettore comunicativo che veicola significati plurimi e complessi pur simbolicamente tratti in un'unità icastica. Con il loro reciproco disporsi, le architetture vecchie e nuove sono in grado di spiegare vicendevolmente l'una le ragioni dell'altra, finanche ponendosi in una posizione dialettica che ne ribalti la sintassi all'interno di una grammatica più generale. In questo modo sembrerebbe possibile accostare, nel medesimo luogo, figure urbane che abbiano qualità comuni evitando una precisa quanto improduttiva congruenza stilistica e formale, permettendo allo sguardo umano di porle in una connessione più stringente e di mutua necessità.

### Atene. L'ordine fondativo della città antica

Anche in questo caso, come per il precedente lavoro su Priene, prima di discutere il “caso dimostratore” del progetto per l'Acropoli di Atene è utile indagare l'*ordine fondativo* della città. Non si tratta di un approccio meramente storico, ma di una lettura orientata al progetto che mira a riconoscere le condizioni formali e relazionali che hanno generato la configurazione dell'Acropoli.

Seguendo l'itinerario percorso da Pausania<sup>1</sup> nel II d.C., ad Atene ci si arriva dal mare, dunque dal Pireo. Ciononostante, è l'Acropoli il luogo che da sempre ha catturato le attenzioni di architetti e studiosi in virtù della sua “misteriosa” organizzazione dello spazio architettonico<sup>2</sup>. Difatti, la straordinaria collina dell'Acropoli si offre come un *plateau* per la costruzione sommitale del monumento più importante per gli ateniesi, il Partenone (Tempio della Vergine), inondato dalla luce di Omero che irradia altresì i plurimi manufatti architettonici che

[1] Cfr. Pausania, *Guida della Grecia*, Libro I. *L'attica*, Fondazione Lorenzo Vala, Mondadori, Milano 1982.

popolano l'altura monumentale, custodi anch'essi del senso profondo che guida, attraverso la forma, l'azione dell'uomo intenta a modificare la faccia del mondo. Un mondo ricco, quello restituito dalle forme dell'architettura classica, sensibilmente riconoscente alla sua dea eponima – Atena<sup>3</sup> – pronta sin da subito a sostenere i suoi elettori mortali<sup>4</sup>, finanche accettandone le inquietudini e fragilità. Non è forse un caso che la dea greca della sapienza e della strategia in battaglia, o se si vuole dell'arte del governare, costruirà con «'Noús kái daimónia", intelligenza e ragionamento assennato»<sup>5</sup> una "fitta trama"<sup>6</sup> di relazioni istituzionali – lo stato democratico pericleo-protagoreo – e sociali – nella *Retorica* di Aristotele *Ethos, Logos e Pathos* – che guideranno i cittadini a risolvere gli intricati problemi iscritti nelle "maglie" della vita quotidiana. Una vita profondamente scandita da numerose pratiche religiose e culturali, in cui è possibile scorgere l'ampiezza dello sguardo greco, ora rivolto al mondo metafisico ove albergano le divinità, ora invece indirizzato a valori più empirici e fattuali.

Proiettando nella sfera dell'immateriale e soprasensibile del mito le esigenze pratiche della comunità, i greci ritrovano nel pensiero costruito, in quel mondo di cose pratiche al quale l'architettura ha dato di significato, le ragioni vive e operanti per attestare la propria presenza nel mondo. L'Attica, in questo senso, rappresenta il territorio capace a un tempo di originare il mito e, successivamente di fissarlo nelle forme della costruzione, in un continuo sistema di intrecci e rimandi tra la concezione religiosa e quella tecnico-pratica. La *protopolis*<sup>7</sup>, per usare un termine di Plutarco, nacque dall'unione politica e amministrativa di più villaggi e comunità, prima isolate e disseminate nel paesaggio ostile che le accoglieva. Riunite sotto la luce della leggenda di Teseo, la cadenza mitica ne innervò lo spazio urbano con il noto fenomeno sovente indicato con il termine "sinecismo". Tale espressione, che letteralmente significa «unione di case»<sup>8</sup>, in realtà rimanda a più "alti" valori di natura sia squisitamente topografica sia giuridica, in quanto tutti i nativi dell'esteso territorio coperto dall'Attica rappresentavano ora una comunità di "coabitanti" "riuniti" nella città-stato di Atene. Dal punto di vista strettamente urbano, così come nel caso di altre popolose grandi città plurimillinarie – Mégara Ibléa, Argo e Corinto ad esempio –, l'unione di plurimi insediamenti disposti sul territorio comportò ad Atene, forse per la maggiore "vicinanza" alla natura, una predilezione verso l'individualità e plasticità delle architetture a discapito di nuovi principî d'ordine basati sulla *Isomoiria* – suddivisione egualitaria dei *kleroi*, lotti di terreno – che tuttavia non comprometteranno il radicamento dell'*Isonomia* – uguaglianza dei

[2] T. Wiegand, *Die archaische Poros-Architektur der Acropolis zu Athen*, Leipzig 1904.

[3] Come ricorda Arnold J. Toynbee, le città-stato erano rappresentate da «dee tutelari [... le quali incarnavano] il potere collettivo dei cittadini della polis». A. J. Toynbee, *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London 1959, trad. it. G. Pignolo *Il mondo ellenico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967, pp. 57-58.

[4] Atena, forse come dono di ringraziamento alle donne per i voti ricevuti, instillò nell'universo femminile l'arte della tessitura. Come afferma Omero «[...] le donne son tessitrici di tele; a loro Atena donò in grado massimo di far opere belle e d'aver savia mente». Omero, *Odissea*, VII, pp. 103-111.

[5] J. Hillman, *Figure del mito*, Adelphi, Milano 2014, p. 63.

[6] «padrona dell'arte della tessitura – seguendo ancora Hillman – l'arte di Atena [si disvela nel] sistematico intreccio di tutti i fili; e così come la sua persona è una combinazione di ragione e necessità, la sua arte combinatoria produce un tessuto compatto». Ivi, p. 55.

[7] Cfr. F. Turato, *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V sec. a.C.*, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma 1979, p. 31.

[8] Cfr. A. J. Toynbee, *op. cit.*, pp. 42-51.

**[9]** Si veda a riguardo: W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1994, p. 256 e sgg.

**[10]** Ci si vuole riferire alla opposizione tra i due modelli di città proposta da Wolfram Hoepfner. Da un lato vi sono le città "cresciute" seguendo uno sviluppo architettonico e urbano basato di natura radiale, dall'altro lato invece fanno la loro comparsa le cosiddette città "fondate alla seconda maniera", vale a dire la formazione su di un suolo vergine di impianti urbani irregimentati da un ordine matematico e geometrico. Ivi, pp. 248-249.

**[11]** A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 72.

**[12]** Così raccontata da Erodoto per descrivere le mura pre-persiane.

**[13]** Come avverte Paul Valéry: «Non meno di alcuni che la visiteranno in futuro, chi vi è ritornato di recente non avrà potuto evitare di notare come l'aspetto dell'Acropoli sia notevolmente mutato rispetto a quello che si poteva ammirare soltanto qualche decennio fa. Anche se i lavori intrapresi a partire dai secondi anni Settanta del secolo scorso per preservare i monumenti e renderli ulteriormente accessibili sono pervasivi, pur venendo condotti a un ritmo moderatamente sostenuto, è inevitabile constatare che la peculiarità della vicenda di cui sono il portato non la rende sostanzialmente diversa da quelle che hanno scandito il passato dell'Acropoli, quanto, piuttosto, il più recente, né inedito, né definitivo, capitolo della sua storia, una ennesima dimostrazione che la storia mentre "giustifica qualsiasi cosa, non

diritti politici tra i cittadini, e quindi reciprocità dei rapporti tra i cittadini – e dell'*Isoties* – uguaglianza – affinati più tardi su modelli pitagorico-ippodamei<sup>9</sup>. La città, che come anticipato nel periodo arcaico si riconosceva in un sistema insediativo tradizionale fatto di piccoli villaggi separati da necropoli, progressivamente "crebbe" aderendo ad un principio insediativo che potremmo definire alla "vecchia maniera"<sup>10</sup>, annettendo all'insediamento principale più nuclei abitativi. Mantenendo il suo aspetto tradizionale, ma concentrando ad Atene tutte le necessità del territorio attico, l'Acropoli non tardò a divenire di fatto il centro catalizzatore di collane di isole urbane poste a breve distanza le una dalle altre – disseminate per lo più tra la parte più viva della "cittadella" e il contado agricolo – presumibilmente unite «da strade che seguivano le pendenze più accessibili, tra le alture che formano la città»<sup>11</sup>. Perseguendo uno schema di sviluppo radiale, la "città a forma di ruota"<sup>12</sup> s'inscrive all'interno delle nuove mura erette da Temistocle, più larghe e possenti delle precedenti, che con andamento concentrico attorno all'Acropoli comprendono sia l'Atene delle origini (sulle sponde del fiume Ilisso) sia le successive modificazioni urbane dell'età classica e di quelle successive. Sarà proprio lo sviluppo, non sempre coerente<sup>13</sup>, della città nel corso del tempo che contribuirà a rafforzare il ruolo dell'Acropoli, elevandola a "parte di città" – usando una espressione di Leo von Klenze in occasione del progetto urbano per l'Atene moderna – permanente polo compositivo per l'intero territorio, così come avvertito da Cesare Brandi in tempi più recenti: «[...] dal Pireo, salendo su ad Atene, non cambia nulla, non s'interrompono mai le case: solo il traffico diviene più intenso, e gli edifici, via via, crescono di un piano. A un certo momento siamo dentro Atene, senza sapere come, quando, a che punto ci si è entrati, e dove si sono lasciati i sobborghi. Ma una cosa si sa, e non s'è mai persa di vista, non s'è assentata un istante: l'Acropoli»<sup>14</sup>.

Talvolta "manomessa" dalle continue opere di trasformazione attuate dall'inizio dell'Ottocento ad oggi, questa straordinaria altura monumentale continua a nutrire e guidare qualsiasi forma artistica prodotta dal pensiero occidentale, attraendoci con un seducente ma "inafferrabile bagliore"<sup>15</sup>, capace di "far oscillare l'intera costruzione" e scuotere anche gli animi più distesi dell'essere umano.

Gli schizzi di viaggio di Le Corbusier, di Louis Kahn, o quelli più tardi di Fernando Tàvora, rendono evidente questa ammirazione ma sono già progetto. Essi ricercano, con numerosi disegni e annotazioni, quel magnifico "senso di austerità che governa la regione superiore dello spirito"<sup>16</sup>, e che s'invera nell'equilibrio e nelle relazioni vive tra il

Partenone, l'Eretteo e i Propilei. Difatti, come dimostrato dagli studi di Konstantinos Doxiadis<sup>17</sup>, il "modo" di insediarsi dei monumenti sull'Acropoli non è affatto casuale. Seppur definiti da una specifica autonomia figurativa e da una identità formale, i protagonisti della scena acropolica trovano significato non tanto come "solitari", quanto più come elementi di una composizione che, messi in tensione reciproca, definiscono un sistema di relazioni più ampio e complesso, irraggiungibile da regole "invisibili" determinate da posizioni, coordinate polari e allineamenti «[...] che raccolgono] attorno a sé il paesaggio desolato, assoggettandolo alla composizione»<sup>18</sup>.

Seppur velato da molteplici interventi tradenti, che non è qui la sede di discutere nei dettagli, è possibile ancora oggi scrutare quell'ordine "nascosto" che tiene insieme e governa il posizionamento degli elementi sulla roccia sacra. Pertanto, come dimostra Doxiadis, quel senso di segretezza, quell'ordine "misterioso" sotteso a quelle pietre è probabilmente acuito dalla nostra scarsa attitudine a sapere "vedere" le regole, gli assetti e la distribuzione delle forme che invece sussistono in uno spazio capace di produrre, come lucidamente rileva Karl Bötticher, "completa chiarezza della coscienza".

## Il nuovo museo come occasione di confronto con il Partenone

La cultura arcaica, è noto, riconosce nello spazio che la natura costruisce all'interno della massa della terra la possibilità di una transizione dalla forma naturale a quella antropica, da dedicare non al transeunte della condizione umana ma ai volti eterni delle deità. Pertanto, non è forse un caso che questa profonda "osmosi" – tra le forme dell'architettura della città di Atene e quelle della terra – sia intimamente legata alla sua origine mitica, cioè alla fondazione della città ad opera di Cecrope.

Nell'elogio al paesaggio attico offerto da Dimitris Pikionis – attraverso i noti disegni appartenenti alla serie *Attica* – è possibile rintracciare un primo tentativo, da parte dell'uomo moderno, di rileggere le connessioni, oramai perdute, tra i monumenti dell'Acropoli e l'adiacente collina del Filopappo. In pari tempo però, essi segnalano anche il grido d'allarme lanciato dallo stesso autore, il quale reclama un necessario quanto immediato ritorno alla condizione fondativa del paesaggio ateniese, denunciandone la lacerazione e il tradimen-

insegna assolutamente nulla». Cfr. P. Valéry, *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano 1994, p. 36.

**[14]** C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Bompiani, Firenze-Milano 2007, p. 30.

**[15]** Si veda M. Heidegger, *Saggi. Viaggio in Grecia*, Ugo Guanda Editore, Parma 1997, p. 46.

**[16]** Cfr. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les Éditions G Crès et C, Parigi 1928, poi in Id., *Vers une architecture*, a cura di P. Cerri, P. Nicolini, Longanesi, Milano 1979, p. 166.

**[17]** Cfr. C. A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, trad. ing. J. Tyrwhitt, The MIT Press, Cambridge 1972, pp. 29-38.

**[18]** Le Corbusier, *op. cit.*, 1979 p. 166.

to causati dai più recenti interventi di espansione urbana. Nei disegni dell'architetto greco s'intravedono alcuni personaggi che popolano la scena in primo piano mentre, sullo sfondo, si rendono note le forme della geografia fisica che, insieme ai monumenti antichi, non solo rappresentano il paesaggio ma lo rendono "manifesto", ancora appartenente ad una collettività che ne riconosce il valore. In particolare, il rapporto fondativo prima citato, ovvero quello che le forme della geografia intessono con le forme dell'architettura, è riconducibile alla presenza, in molti di questi disegni, del serpente: animale sacro legato a Cecrope, primo re mitico di Atene nonché materializzazione della figura nata dalla Terra<sup>19</sup>, emersa dai profondi e aridi suoli dell'Attica per guidare la città verso il suo più florido destino.

**[19]** La parola "autoctonia", dal greco αὐτόχθων, rimanda etimologicamente allo stretto rapporto di dipendenza e discendenza dalla Terra.

**[20]** La *Call* del *Piranesi Prix de Rome e d'Athènes* è organizzata dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia onlus nel 2022. Chi scrive ha partecipato come collaboratore all'interno del gruppo di progettazione del DiARC – Dipartimento di Architettura della Università di Napoli Federico II – composto da: R. Capozzi, G. Fusco, F. Visconti, F. Stella (coordinatori), C. Orfeo, M. Zucchini, M. Antoniciello, G. Di Costanzo, C. Sansò (architettura), E. Buondonno, L. Boursier, L. Mauro (agronomia e paesaggio), G. Greco (archeologia), A. Cesaro (Filosofia delle Scienze Sociali), A. Bossi (museografia), B. G. Marino, R. Amore (restauro), F. Capano (storia).

**[21]** Con il termine "omoritmia" si indica nella musica polifonica «il procedere ritmicamente simultaneo di parti melodicamente diverse». Treccani, vocabolario on-line, voce "omoritmia": <https://www.treccani.it/vocabolario/omoritmia/>. La locuzione appartenente disciplina musicale viene qui assunta nel suo significato generale, accostata alla composizione architettonica in quanto ordinamento della sequenza spazio-temporale per via della regolarità "ritmica".

Nel progetto che qui, per Atene, si presenta come "caso-dimostratore"<sup>20</sup> vi è una assunzione diretta, attraverso la trascrizione, di alcune geometrie che la scrittura antica ha operato sulle forme del territorio, necessaria a costruire la condizione processuale che dal luogo dell'Agorà conduce alla zona sommitale, vivificando il mito legato al Partenone, alla sua costruzione e al valore di permanenza che questo straordinario edificio ha assunto nel corso del tempo. L'ambizione è quindi di strutturare un sistema lineare di approdi, in grado di giungere progressivamente verso l'architettura più significativa della città – il Partenone – rendendo possibile, durante il percorso, l'individuazione di plurime polarità le quali guidano i cittadini dall'ombroso e affastellato palinsesto denunciato da Pikionis, nel quale si sovrappongono diverse tracce senza alcuna gerarchia, sino alla solarità che illumina il ritmo apollineo e ordinatore delle architetture che abitano l'Acropoli. Questa aspirazione viene perseguita attraverso la costruzione di un lento "procedere" col quale si aspira a riconoscere, nella variegata articolazione dei luoghi, una tensione all'unità, inverata attraverso la rilettura della forma antica e delle nuove architetture che s'incontrano lungo il percorso: dalla via delle *Panatenee* al *Dipylon* che, attraversando lo spazio agorale, si inerpica sul versante settentrionale dell'Acropoli sino a biforcarsi col *Peripatos* che la contorna, raggiungendo infine le pendici del *plateau* aperto verso la profonda valle dell'Ilisso e del tessuto minuto della Plaka che si infrange sulle pareti scoscese ad esso prospiciente.

In analogia con la composizione musicale, la posizione che qui si vuole assumere nel descrivere l'"incedere" verso il Partenone è assimilabile alla "omoritmia"<sup>21</sup> in musica, vale a dire alla capacità di costruire una condizione armonica partendo dalla gerarchizzazione di più "voci" simultanee aventi differente intonazione. Il raffronto tra il

linguaggio musicale e la composizione architettonica e urbana, pur nelle rispettive specificità disciplinari, riguarda la "scrittura del progetto"<sup>22</sup>, ovvero la possibilità di organizzare a livello elevato la costruzione di un pensiero, stabilendo un dialogo tra strutture d'ordine preesistenti. Accordando l'eterogenea e "polifonica" narrazione dei caratteri che si "succedono" nella parte bassa della città, aventi un significato differente e talvolta contraddittorio, al medesimo ordine formale – o "ritmo" –, il progetto assume, accoglie ed interpreta un ordine precedente, mettendolo in valore mediante la tensione stabilitasi dalla combinazione formale e spaziale delle diverse voci/forme compresenti. In tal modo, si viene introdotti gradualmente all'interno dello spazio sacro, ove quella "idea delfica"<sup>23</sup> attende di essere messe in forma e scena, ansiosa di tenere insieme i vecchi e nuovi interventi all'interno di uno spazio urbano comune.

Una volta giunti sull'altura più eminente, nuove zolle e sostruzioni murarie registrano con maggiore chiarezza i percorsi che solcavano l'Acropoli al tempo di Pericle, definendone altresì di nuovi, come l'introduzione di un *dromos* scoperto utile a segnalare il limite dal quale costeggiare alcune architetture antiche sino ad arrivare al cospetto del Partenone, determinando così una "sequenza"<sup>24</sup> che viene ordinata e messa in armonia attraverso le forme dell'architettura. Per non rimanere sopraffatti ed immobili, come nel caso di Isadora<sup>25</sup>, dalla struggente potenza del Partenone, occorre trovare la propria "preghiera" che, esplicitata e tradotta attraverso l'architettura, può essere "praticata" per via analogica. Conseguentemente, l'azione compositiva proposta per il nuovo spazio pubblico a ridosso del Partenone, trova fondatezza grazie ad una specifica tecnica compositiva che si definisce come *analogia in praesentia*, in quanto la nuova forma architettonica, lasciandosi "guidare" da una tensione che individua nella grammatica generale del Partenone la sua matrice, ambisce a proporsi quale struttura elementare posta a "commento" del suo referente generativo, estraendone gli elementi intellegibili selezionati per la loro significatività per riproporli, finanche con una nuova sintassi, in un significativo rapporto di prossimità con la rovina archeologica. Il principale obiettivo dell'opera "determinata" è quello di aumentare il livello di conoscenza delle vestigia antiche riducendole alla loro base logica, ipotizzando cioè la possibilità di individuare un numero limitato di rapporti e regole di inferenza tali da determinare la possibilità di chiarire l'intera struttura del monumento. Il Partenone viene dunque assunto nella sua attitudine a produrre un'altra architettura ad esso prospiciente che, a sua volta, sviluppa un dialogo costante e reciprocamente proficuo con l'agente che lo ha generato:

**[22]** Come ricorda Vittorio Gregotti: «La convergenza tra pittura e musica sembra consistere per Adorno soprattutto nel 'concetto estetico di costruzione', e questo apre una strada alle implicazioni che il termine costruzione potrebbe coinvolgere nel caso della relazione musica-architettura. Ovviamente si costruisce nei due casi, dell'architettura e della musica, con materiali sia concettuali che pratici assai diversi: considerando, come materiali, da un lato il suono, con tutti i suoi significati e origini soggettive e collettive, dall'altro lato il materiale fisico e di senso per l'architettura, ciascuno con scopi e usi assai diversi. Tutto questo si fissa nei processi di costituzione dell'opera, sia musicale che architettonica, per mezzo della scrittura del progetto. Senza scrittura, afferma Adorno, non esiste musica organizzata a livelli elevati, e la scrittura per l'architettura prende direttamente il nome di progetto» Cfr. V. Gregotti, *Spazio e suono*, in Id., *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2016, p. 115.

**[23]** Per inquadrare il complesso dibattito internazionale sull'Acropoli, il saggio di Alberto Ferlenga offre un itinerario meditato sul ruolo del territorio attico nel confronto culturale che influenzò anche Dimitris Pikionis. Interessante è la trasposizione architettonica dell'"idea delfica" – elaborata da Angelos Sikelianos ed Eva Palmer – intesa come progetto di riavvicinamento dei valori antichi al presente. Ferlenga parla dunque di un'azione: «[...] volta al ripristino di un dialogo fertile tra passato e futuro. [...] nella] convinzione che nella città sacra gli antichi valori non siano mai del tutto scomparsi e che riportarli, attraverso i giochi ginnici, la danza, il teatro, il pensiero, possa ridare senso a un luogo condannato alla banalizzazione turistica, ma anche contribuire alla rinascita della Grecia e al suo ruolo nel mondo». Cfr. A. Ferlenga, "Una preghiera di pietra", in «Casabella», n. 945, 2023, pp. 70-98.

**[24]** Lo studio della concatenazione e della localizzazione topografica – ossia del posizionamento e dell'insearsi degli edifici – svela la “sequenza” dell'Acropoli e la razionalità progettuale che si cela dietro l'apparente “disordine della pianta”. Si veda a riguardo A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Bibliothèque de l'Image, Paris 1899. Le Corbusier (op. cit., 1928) riprenderà tale espressione e, al IV Congresso internazionale di architettura moderna ad Atene (3 agosto 1933), ricorderà: «Venni ad Atene 23 anni fa e restai 21 giorni sull'Acropoli a lavorare senza sosta [...]. Schiacciato da una verità che non è sorridente né leggera ma che è forte, che è una, che è implacabile». Cfr. J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, Rousseau, Genève 1970, p. 178 e sgg. né leggera ma che è forte, che è una, che è implacabile». Cfr. J. Petit, *Le Corbusier lui-même*, Rousseau, Ginevra 1970, p. 178 e sgg.

**[25]** Nel contributo citato più indietro, Alberto Ferlenga prende le mosse dallo scatto fotografico che Edward Steichen che immortalava la danzatrice americana Isadora Duncan tra le colonne del Partenone che nitidamente si delineano sullo sfondo del paesaggio greco. «In *The Art of the Dance* (1928) Isadora così ricordava la sua prima salita all'Acropoli avvenuta nel 1903: “I primi giorni mentre stavo lì il mio corpo era come niente e la mia anima era dispersa; ma a poco a poco chiamato dalla grande voce interiore del Tempio, le parti del mio io tornarono indietro per adorarlo: prima venne la mia anima e guardò le colonne doriche, e poi venne il mio corpo e guardò – ma in entrambi c'era silenzio e quiete, e non osavo muovermi, perché mi rendevo conto che di tutti i movimenti che il mio corpo aveva fatto, nessuno era degno di essere fatto davanti a un tempio dorico. E, mentre mi trovavo così, mi sono resa conto che dovevo trovare una danza il cui sforzo fosse essere degna del Tempio – o non ballare mai più. Né il Satiro né la Ninfa erano entra-

ove l'antico “serve” al nuovo per giustificarne la presenza e il nuovo è indispensabile all'antico per chiarire le logiche ad esso sottese. Ciononostante, la nuova immagine non imita “la cosa”, in alcun modo essa può essere definita una copia dell'opera passata: simili piuttosto sono le armoniche proporzioni e i ritmi implicitamente custoditi in quest'ultima che la nuova figura deve far emergere e chiarire sul piano formale e figurale.

Nello specifico, la plasticità dello spazio roccioso dell'Acropoli, un tempo connotata da intagli e dalle sostruzioni che individuavano dei punti singolari osservati da sguardi “obbligati”, vuole essere riaffermata mediante l'azione interpretativa del progetto che trova nello spazio della colmata, in corrispondenza della porzione meridionale del muro pelagico, una specifica modalità compositiva disvelante il modo con il quale l'uomo ha abitato, nel tempo, questo luogo straordinario. Proprio in corrispondenza della colmata persiana è possibile riconoscere, da un lato, il rapporto tra la sostruzione e la forma naturale del *plateau* mentre, dall'altro, i differenti *strata* che in successione rivelano le differenti vicende formative della stessa Acropoli. In questo luogo ricco di storia – proprio come nell'altro *exemplum* precedentemente descritto per Agrigento – si è immaginato di effettuare una operazione di scavo che permettesse di raggiungere il sostrato roccioso e i resti archeologici dei precedenti muri di ritenzione. In questo modo si genera uno spazio cavo la cui forma non è casuale ma trae le sue regole dalla presenza del Partenone che lo sovrasta, determinando un luogo dell'ombra ove ammirare la magnifica presenza dello stereobate:

*«Gli edifici antichi racchiudono nel loro corpo e nella loro forma un sapere, un'esperienza con cui l'architetto deve confrontarsi e da cui il progetto può ripartire. Un sapere antico, fatto di tecniche costruttive, di uso dei materiali, di idee che ci costringono a ridurre l'arbitrio progettuale, ad entrare in competizione con esso. Ogni progetto nuovo deve perciò considerarsi la continuazione di un'architettura già esistente, e il prolungamento di un progetto già fatto, così come l'inizio di un progetto futuro»<sup>26</sup>.*

Nel caso in esame, *l'analogia in praesentia* mira a rendere visibili le azioni formali che l'uomo compie quando abita: il delimitare e il coprire che sublimano l'architettura con il loro reciproco disporsi. Di conseguenza, le proprietà formali e materiche degli elementi che delimi-

tano lo spazio permettono il riconoscimento del valore simbolico di cui sono portatori, annunciando lo spazio antistante dello stereobate che così può rivelarsi. Pertanto, la delimitazione parziale e controllata del suolo, che lavora dialetticamente con il tetto punteggiato da colonne, permette la definizione di una scena assoluta in cui viene mostrato il sistema di relazioni che trattiene lo spazio ma pure lo orienta in direzione del Partenone. Per quanto concerne la ulteriore azione compositiva – quella dello scavo – essa si configura quale sottrazione della *Tellus Mater*, in quanto condizione fondamentale rivolta a “liberare” il suolo e prepararlo ad accogliere gli elementi compositivi con cui la struttura formale e tipologica si manifesta. Contrapponendo alla concrezione litica del Partenone l’elementarismo tettonico del nuovo “riparo”, si determina una sala ipostila costellata da una teoria di *stilo*, che si conclude con un patio scoperto pari alla metà della cella del Tempio della dea consacrata. La grammatica e la sintassi canonica della peristasi di Iktinos divengono i riferimenti d’elezione per la definizione e la collocazione degli elementi della composizione che assumono metriche, geometrie e allineamenti proprio dalla lettura critica del Partenone, indicato come preciso campo formale al quale la forma, consapevolmente, è riferita. A differenza del Tempio però, il nuovo intervento vuole trattenere il senso e lo spazio di un dimorare riferito più all’uomo che alla divinità, ragion per cui l’ordine fisico e spaziale in cui sono iscritti gli elementi risulta sensibilmente ridimensionato, più prossimo alla scala umana che a quella soprainsensibile. Cionondimeno, le esili colonne del progetto non rinunciano a riprendere i ritmi di quelle più possenti del Partenone, sorreggendo tra l’altro un tetto a-tettonico la cui configurazione in sezione si rende coerente all’altezza dello stereobate.

Gli interventi proposti per la zolla fronteggiante il Partenone sono dunque riconducibili a questa dimensione primordiale della formatività – scavo, delimitazione e modellazione del suolo<sup>27</sup> – desunta dal referente e ancora perdurante e capace di generare nuove forme architettoniche.

Con l’*analogia in praesentia* si vuole dimostrare, in generale, che anche quando l’architettura antica è ridotta a mero segno, finanche a sola materia, essa può ancora essere in grado di insegnare, di svelarsi nella sua pura essenza proprio nel momento in cui sembra più vicina al nascondersi, rendendosi manifesta nelle sue caratteristiche principali in virtù della nuova immagine che compone. In questo senso l’architettura sembra andare oltre sé stessa, pervasa da uno spirito inventivo in grado di produrre una nuova immagine a cui dà

ti qui, né le Ombre né le Baccanti. Tutto ciò che avevo ballato era proibito in questo Tempio – né amore né odio né paura, né gioia né dolore – solo una cadenza ritmica, quelle colonne doriche – solo in perfetta armonia questo glorioso Tempio, calmo attraverso tutte le epoche. Per molti giorni non mi venne alcun movimento. E poi un giorno è venuto il pensiero: queste colonne che sembrano così dritte e tuttavia non sono davvero dritte, ognuna si curva dolcemente dalla base all’altezza, ognuna è in movimento fluido, mai ferma, e il movimento di ciascuna è in armonia con gli altri. E, mentre pensavo questo, le mie braccia si sono alzate lentamente verso il Tempio, e mi sono sporta in avanti – e poi ho capito di aver trovato la mia danza, ed era una Preghiera». Si veda: A. Ferlenga, *op. cit.*, 2023, pp. 70-98.

**[26]** F. Purini, *Relazione al progetto per la Riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di piazza Augusto Imperatore*, 2006.

**[27]** Le azioni del “coprire” e del “limitare” possono essere intese come cardini per il progetto di architettura. Come rileva Ludwig Hilberseimer, l’architetto «[...] costituisce un problema di spazio (e che) noi non possiamo avere esperienza di uno spazio senza limiti» poiché l’architettura «[...] si colloca nello spazio e al tempo stesso lo racchiude a sé». Cfr. L. Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Theobald, Chicago 1956, trad. it. A. Monestiroli (a cura di), *Mies van der Rohe*, CLUP, Milano 1984, p. 45.

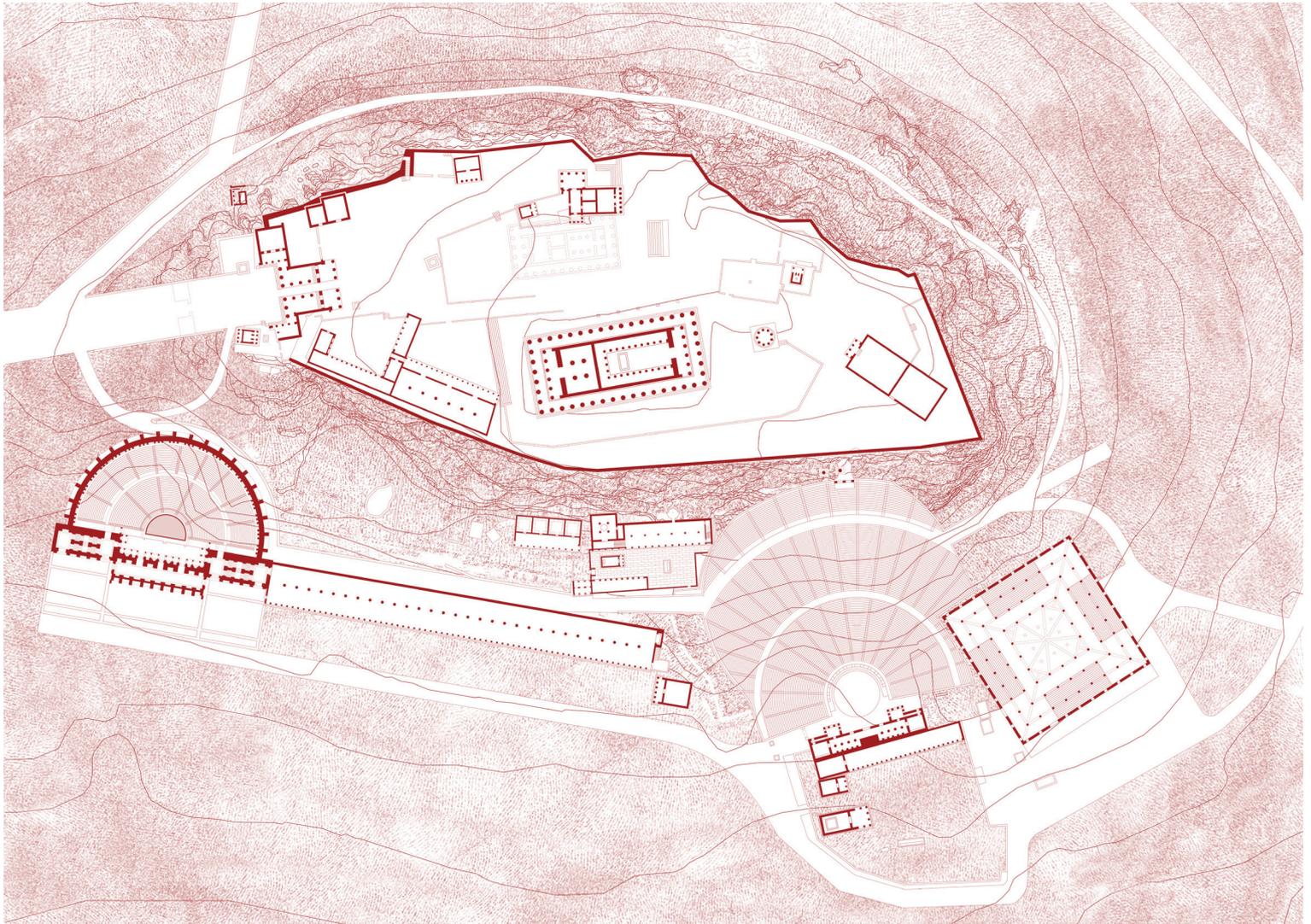
vita, per poi infine ritornare, intrisa di ulteriori valori, ad essere significativa non solo di sé, ma anche della figura che ha prodotto. Nuova e vecchia forma sono dunque intese come due polarità complementari e necessarie, messe in relazione – e in reazione – non solo dal fatto di essere inserite nel medesimo spazio urbano ma soprattutto per la capacità di fronteggiarsi reciprocamente: l'una, il Partenone, fornisce alla parte interessata la forma necessaria per sostenere un sistema di relazioni più ampio e l'altro, il progetto, interpreta invece la struttura del referente rivelando dei fatti evidenti e a un tempo nascosti.

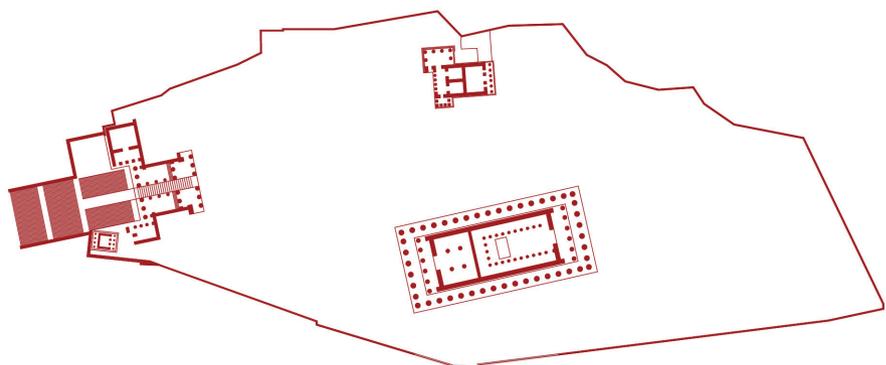
Per capire l'idea di architettura racchiusa nelle pietre antiche bisogna tentare di ragionare da greci, interrogando *vis a vis* il lascito dei nostri predecessori, con l'auspicio di comprenderne l'ordine sotteso alle loro forme e riproporlo nell'azione compositiva. Di contro, il nuovo intervento assolve al difficile ruolo di rendere maggiormente evidenti, con la propria forma posta a commento del monumento, i principi della formatività che hanno informato l'opera antica e riverberarli nello spazio circostante. Teatralizzando la rocca archeologica per esaltare la presenza tattile delle fondazioni del Partenone, si guadagna così la sommità del *tableau*<sup>28</sup> al cospetto del Partenone, illuminato dal sole e "suonato" dalle colonne «ancora in piedi [offerte] al vento [come] le corde di una lira invisibile»<sup>29</sup>. Un "suono", questo, che si distende nel paesaggio circostante, ora forse udito solo dagli dèi fuggiti, ora forse avvertito anche dalla nuova civiltà, per suggerire, ancora una volta, forma e misura della dimora dei suoi cittadini.

**[28]** Si vuole riprendere il termine utilizzato da Choisy per indicare le composizioni e le plurime immagini visuali che epifanicamente s'inverano ai nostri occhi lungo il percorso dell'Acropoli.

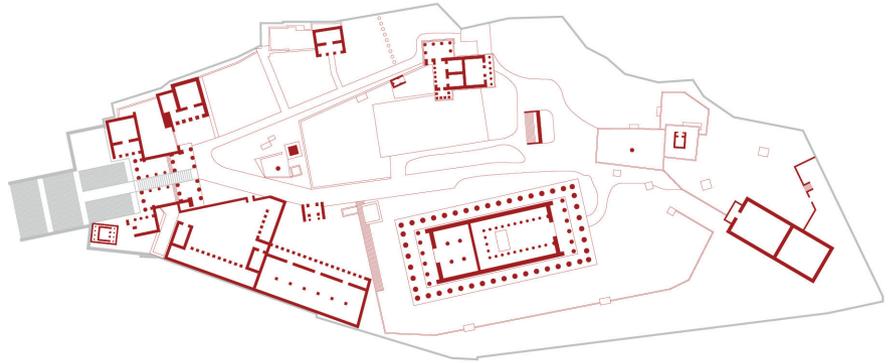
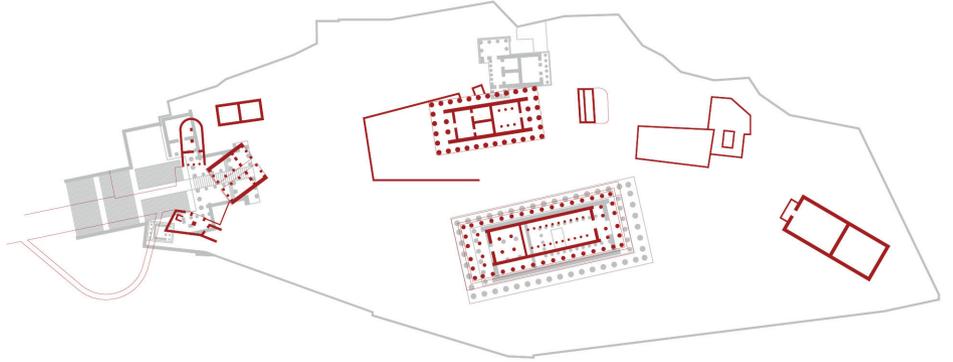
**[29]** M. Heidegger, *op. cit.*, 1997, p. 49.

*Restituzione planimetrica dell'Acropoli di Atene e i suoi dintorni*





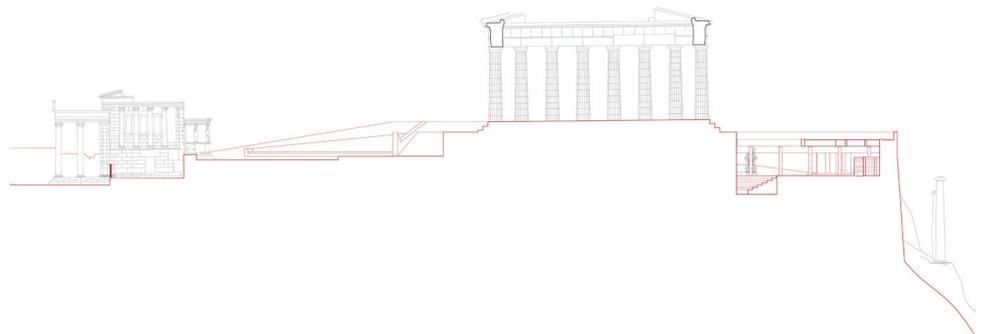
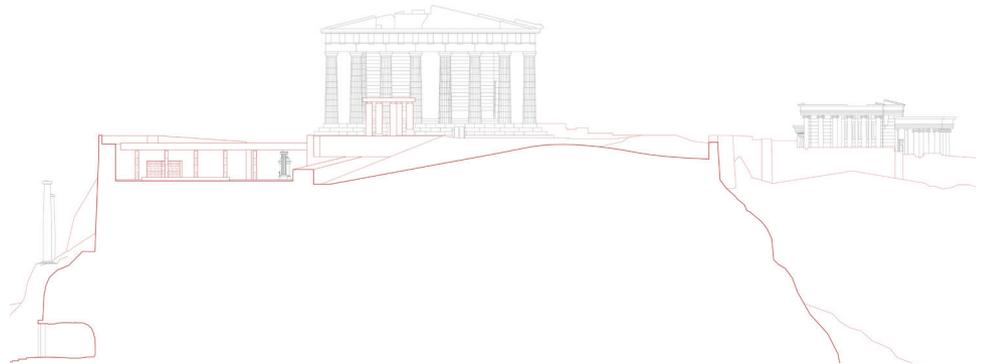
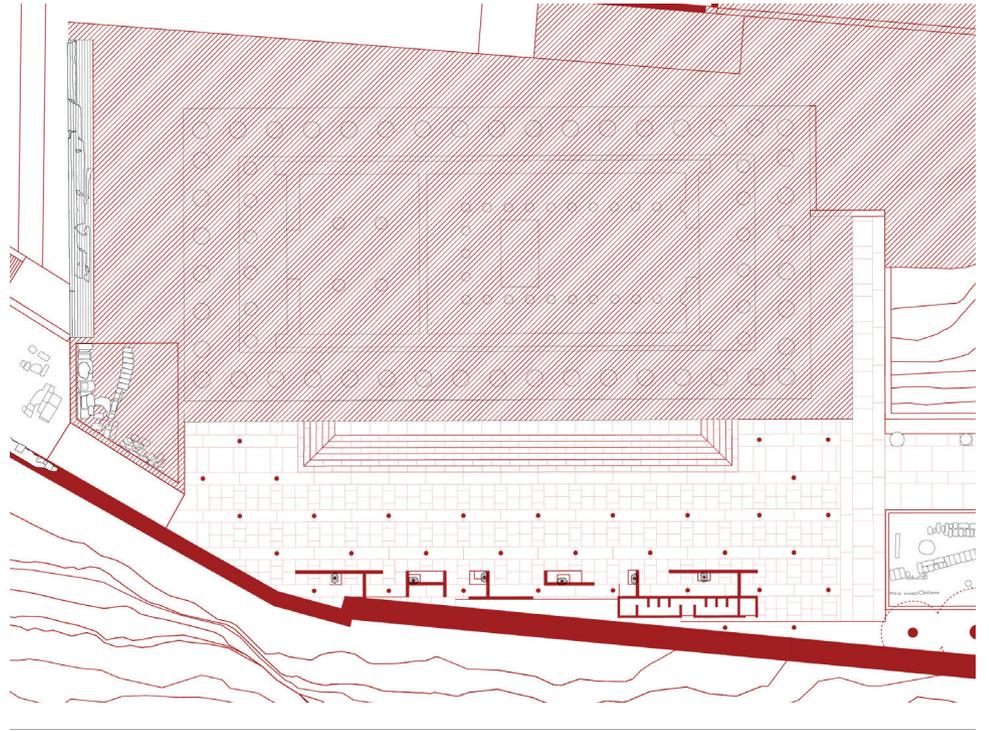
*In alto: sovrapposizioni formali dell'Acropoli allo stato attuale. In basso, e nella pagina seguente: evoluzione diacronica dell'Acropoli, dall'età micenea all'età arcaica a quella classica*





*Planimetria d'insieme*

*Pianta alla quota scavata della colmata persiana*



*Sezioni trasversali dell'intervento*



*Veduta dalla porzione meridionale del muro  
pelasgico*



*Veduta dalla corte*

# Relazioni sintagmatiche tra antico e nuovo

La tecnica qui proposta deriva da quanto esposto nel paragrafo precedente: *Restituire figura allo spazio "tra" le rovine.*

L'argomento riguarda il possibile recupero delle relazioni tra la morfologia del territorio e l'architettura antica, relazioni oggi in parte occultate o compromesse da sovrastrutture formali che ne impediscono la lettura complessiva del luogo.

Qui, richiamando la teoria semiologica di Ferdinand de Saussure, si propone un'analogia tra la dicotomia *langue/parole* e le strutture formali che governano la città. Se il primo termine viene a rappresentare il *trésor* (tesoro/deposito) delle forme conosciute dal "parlante", viceversa il secondo designa la sfera individuale – l'atto del "parlare" – necessario a realizzare il rinnovamento che la società (intesa come comunità formata da individui) ogni volta propone: «le innovazioni linguistiche nascono proprio dalla pratica della parola; è questa in definitiva ad assicurare il dinamismo della lingua e a rompere la sua rigidità [...]»<sup>1</sup>. La *langue* è dunque qualcosa che proviene dall'esterno – costruzione sintattica e semantica in cui "tutti i termini sono solidali"<sup>2</sup> – e potrebbe riassumere, nel presente studio, la struttura d'ordine che regola le condizioni dell'abitare umano, il registro sintattico che rileva le istanze formali soggiacenti la formazione dello spazio architettonico e che permette una riflessione intorno alla "maniera" di costruire lo spazio urbano. Al contrario, le *parole* rappresentano la *langue* messa in opera dall'individuo, ovvero l'interpretazione individuale delle disposizioni acquisite (forme tecniche), dei segni conosciuti (forme della costruzione) e delle pratiche ripetute (tradizione), costantemente sottoposte alla verifica dal *grammairien/architetto*, che può consolidare alcuni elementi architettonici capaci di trattenere i caratteri distintivi della comunità stessa. Potremmo dunque sostenere che la *langue*, quale sistema di regole compositive volte a disciplinare la "scrittura" urbana e l'idea di città ad esse sottesa, viene sostenuta dalla *parole*, "forma evocata" che possiede un ruolo necessario al riconoscimento dei valori perpetui i quali, seppur manipolati dall'uomo per adattarli alle esigenze espressive del proprio tempo, risultano indispensabili per attestarne la continuità.

Come anticipato, l'interesse per il senso generale della forma – chiaramente manifesto nella centralità della morfologia nel discorso

[1] R. De Fusco, N. Palmieri, G. Pasca Raymondi "Note per una semiologia figurativa", in «Op. cit.», n. 7, 1966, p. 55.

[2] F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris 1965, p. 159.

saussuriano – può d'altro canto essere ricondotto al rapporto tra i segni linguistici, relazione che si articola su due registri fondamentali: quello del sintagma e quello associativo (o del paradigma). Il rapporto sintagma-paradigma dipende fortemente dalle relazioni che si stabiliscono con altre "unità", tant'è vero che, afferma Saussure:

*«un'unità linguistica è paragonabile ad una parte determinata d'un edificio, per esempio una colonna; questa si trova da una parte in un certo rapporto con l'architrave che essa sostiene; questa disposizione di due unità ugualmente presenti nello spazio fa pensare al rapporto sintagmatico; d'altra parte, se questa colonna è di ordine dorico, essa evoca il confronto mentale con gli altri ordini (ionico, corinzio, ecc.) che sono elementi presenti nello spazio: il rapporto è associativo»<sup>3</sup>.*

[3] Ivi., p. 171.

Sulla base di questi presupposti, si può dire che «il rapporto sintagmatico è *in praesentia*; esso si basa su due o più termini egualmente presenti in una serie effettiva. Al contrario il rapporto associativo unisce dei termini *in absentia* in una serie mnemonica virtuale»<sup>4</sup>. Sicché nell'ordine "sintagmatico" il termine acquista valore in virtù degli elementi che, come si diceva più indietro, lo "seguono" e "precedono" – *in praesentia* –, vale a dire che il significato viene sprigionato dall'accostamento di masse architettoniche, mediante la loro reciproca messa in tensione. Collocandosi all'interno del luogo archeologico, lo stabilirsi, attraverso il progetto, di una inedita relazione sintagmatica ha come obiettivo quello di dare figura a possibili metriche relazionali tra archeologia e natura, proponendo una sovrascrittura necessaria a descrivere nuovamente i rapporti e i valori insediativi delle vestigia antiche, con l'auspicio di generare una tensione nello spazio interposto. La nuova architettura abita così lo spazio tra due o più strutture formali, esaltando e sublimando i caratteri strutturali della città e dello spazio fisico e reale che la accoglie. Così facendo il *sintagma* si pone in specifici intervalli spaziali e temporali lasciati liberi dalle forme archeologiche, mettendole in equilibrio proprio in virtù del suo insediarsi, collocato *al centro*, o *al fianco*, di due o più sistemi di forze disomogenei. Questo avviene perché i corpi distinti e diruti dell'archeologia vengono messi nuovamente in unità attraverso il peso introdotto dalla finitezza del nuovo intervento, il quale agisce sul rapporto e sulle distanze dell'architettura passata, evocando una *nova sed antiqua* sequenza.

[4] Ivi., p. 170.

## Tyndaris. L'ordine fondativo della città antica

Affacciata sul versante tirrenico dei Monti Peloritani, ritirata all'interno della grande ansa del Golfo di Milazzo, l'area archeologica di Tindari gode di invidiabili visuali prospettiche che fecero di questo luogo il sito preferito dai greci per l'insediamento dell'antica *Týndaris*, fondata da Dionigi il Vecchio di Siracusa intorno al 396 a.C. come avamposto sul Tirreno a controllo dell'intera costa Nord-orientale messinese. Si tratta di un luogo significativo della costa siciliana settentrionale che l'antica città dei Dioscuri seppe interpretare ed esaltare mediante la sua *forma urbis* ma ancor di più attraverso la collocazione meditata dei monumenti nel territorio, capaci di esprimere e richiamare il carattere di "teatralità" delle più famose città ellenistiche.

Dalle elaborazioni info-grafiche è stato possibile desumere come l'origine insediativa dell'impianto urbano di fondazione greca sia motivata dalla progressiva presa di possesso del crinale e dalla successiva antropizzazione del promontorio naturale, che si presta ad accogliere la distribuzione dei quartieri residenziali tra due centralità, l'altura naturale a ovest e il Santuario della Madonna del Tindaro a Est. Di particolare rilevanza risulta la presenza del Santuario, edificio tetrastico che testimonia la "lunga durata", così come tratteggiata da Fernand Braudel<sup>5</sup>, geografica e culturale dei luoghi del Mediterraneo. L'andamento morfologico della città greca segue l'assetto topografico dei luoghi mediante una serie di lievi declivi a loro volta misurati dall'estensione di tre grandi *plateiai* che, attraversando da Est a Ovest il pianoro, s'intersecano con la fitta trama degli *stenopoi*, irreggimentando il disegno della città in porzioni di suolo regolari commisurate alla quantità di *oikopeda* chiamate ad accogliere. La presenza dei lievi ripiani naturali consente, di fatto, di dare forma e spazio all'abitare domestico – la casa – e al probabile principio di progressiva saturazione degli isolati – *insulae* – determinando un modello abitativo, e urbano, basato su un sistema di relazioni interscalari in grado di ospitare le singolarità pubbliche del Ginnasio e dell'agorà, le cui reali posizioni non sono ancora accertate. Il successivo impianto romano, dal canto suo, è regolato dalla sequenza iterata dell'insula, intesa quale elemento misuratore del territorio capace di ordinare per parti riconoscibili l'intera estensione della città. Dalla strategia insediativa romana emerge prepotentemente la misura ripetuta degli spazi privati, restituendo con chiarezza il rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana, quale definitorio di una grande massa compatta polarizzata a ridosso del Foro, prima agorà sub-acropolica, prossima alle attività pubbliche protese verso il paesaggio. Gli elementi "primari" di mediazione tra l'altura naturale e il rigido sistema geometrico sono proprio i grandi monumenti pubblici: attraverso di essi la città e la collettività intera possono riconoscersi, dando spazio alla costanza

[5] «Che cosa è il Mediterraneo?

Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre, insomma, un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce, complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, idee, religioni, modi di vivere»; in: F. Braudel, *Il Mediterraneo: lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano 2008, p. 43.

della condizione umana e forma alle loro tensioni spirituali. Non a caso, come si diceva, è possibile immaginare la presenza a Est di un punto rituale posto come fondamento del portato simbolico e religioso dei cittadini – l'acropoli – contrapposto a un sistema agorale, rappresentativo della vita pubblica, organizzato nei pressi dell'"edificio arcuato", o "monumento a grandi archi" – così come descritto dai viaggiatori dell'epoca – identificato ora con il Ginnasio ellenistico ora con la Basilica romana.

Come anticipato, i lacerti archeologici rinvenibili oggi nell'area che è stata oggetto di sperimentazione progettuale, interpretano la morfologia del territorio come dato inscindibile per la genesi della forma architettonica, rivelando quel rapporto quasi esclusivo che la città ellenistico-romana stabiliva con la natura.

Sembrerebbe allora conferinarsi il valore del *topos* come principio "primo" per l'ideazione formale – tesi ulteriormente validata dalle "aride" rappresentazioni pittoriche di Jean Houël riprodotte nel suo *Voyage pittoresque* – che non è esclusivamente riferita all'ampiezza dello spazio urbano da antropizzare ma riguarda anzitutto i rapporti che le architetture instaurano tra di loro e con il luogo in cui si collocano. Un ordine oramai velato non solo da architetture più recenti, che impunemente solcano un territorio sacro ai nostri predecessori greci, ma anche da cipressi, pini e altre alberature improprie che mascherano l'*urbs vetus* rispetto alle essenziali componenti che descrivono la sua origine, in quanto luogo, e il suo farsi, in quanto città. In tale condizione, la nuova *relazione sintagmatica* interviene offrendo una ulteriore declinazione rispetto alle due differenti soluzioni formali analizzate nel capitolo precedente, diverse sì ma tutte definite in seno alla stessa strategia compositiva: quella di accogliere i "segni" latenti del passato per instaurare un rinnovato equilibrio tra "ciò che è presente" nel luogo e "ciò che si innesta", mantenendo distinti i pesi e le gerarchie tra le parti, stabilendo inediti rapporti scaturiti da una lettura critica della realtà in grado di aggiungere plurimi significati alle testimonianze archeologiche.

## Una moderna stoà per disegnare la forma urbana

L'intenzione più generale che ha animato la soluzione compositiva proposta dal gruppo di lavoro napoletano<sup>6</sup> ritrova le proprie "ragioni" nel tentativo di interpretare l'identità insediativa della città archeologica di Tindari, riassumendo ed emblematicizzando dialetticamente le rilevanze antiche riaffioranti dalla terra. Facendo seguito alla bella ricostruzione della *polis* proposta da Corni e in seguito rielaborata

[6] Ci si riferisce all'esperienza progettuale proposta in occasione del Concorso internazionale per la riqualificazione e valorizzazione dell'Area Archeologica dell'Antiquarium di Tindari nel 2021. Chi scrive, ha partecipato con un folto gruppo di studiosi e professionisti: Salvatore Solaro, Renato Capozzi, Camillo Orfeo, Federica Visconti con Manuela Antoniciello, Nicola Campanile, Ermelinda Di Chiara, Gennaro Di Costanzo, Roberta Esposito.

[7] I. M. Gulletta, "Tyndaris: per uno status quaestionis sulle ipotesi di ubicazione dell'agora/foro", in C. Ampolo (a cura di), *Sicilia occidentale: studi, rassegne, ricerche*, Edizioni della normale, Milano 2012, p. 316.

da Cassanelli<sup>7</sup>, è stato possibile rilevare la presenza di una stoà più antica, che si propone come elemento misuratore e ordinatore della città capace altresì di segnare il limite superiore della città, ribadito rispetto al sedime del decumano superiore. L'ambizione del progetto risiede proprio nella volontà di ripristinare, con nuove forme, il senso profondo di questo limite fisico. Rendendo nuovamente intelleggibili i rapporti che le strutture formali stabilivano originariamente con il territorio siculo, la *relazione sintagmatica* si esprime nella volontà di tenere insieme i rapporti volumetrici e le posizioni dei due corpi – la Basilica e l'Anfiteatro – così da generare una tensione nello spazio tra essi. Nello specifico l'idea avanzata, alludendo ai rapporti di struttura precedentemente definiti dalla antica stoà, tenta di ristabilire le relazioni perse tra le due polarità pubbliche appena richiamate attraverso la costruzione di un manufatto sospeso contaminato dalla potente presenza della struttura antica e dalle forme della geografia su cui si attesta. Pertanto, la composizione realizza quattro blocchi separati, disposti parallelamente al decumano superiore, nelle aree indicate dal bando, sollevate dal suolo su "piedi", che, ribattendo il ritmo e la giacitura dei cardini, stabiliscono una profonda osmosi con la città antica. Si determinano così, al livello sopraelevato, due corpi autonomi destinati alle diverse attività, uno dei quali è caratterizzato da una ampia corte "sospesa", chiamata ad accogliere le attività culturali ed espositive dell'*antiquarium*. Il secondo intervento di maggiore rilevanza è costituito dal corpo servizi destinato in un'area dalla forma di parallelogramma, dal lato opposto del Teatro, dove la forma del suolo ha suggerito la possibilità di realizzare un edificio incassato nel terreno, di forma triangolare, costituito da due "spalle" contro terra contenenti gli spazi serventi e un'aula centrale con un ambulacro loggiato e aperto verso l'esterno.

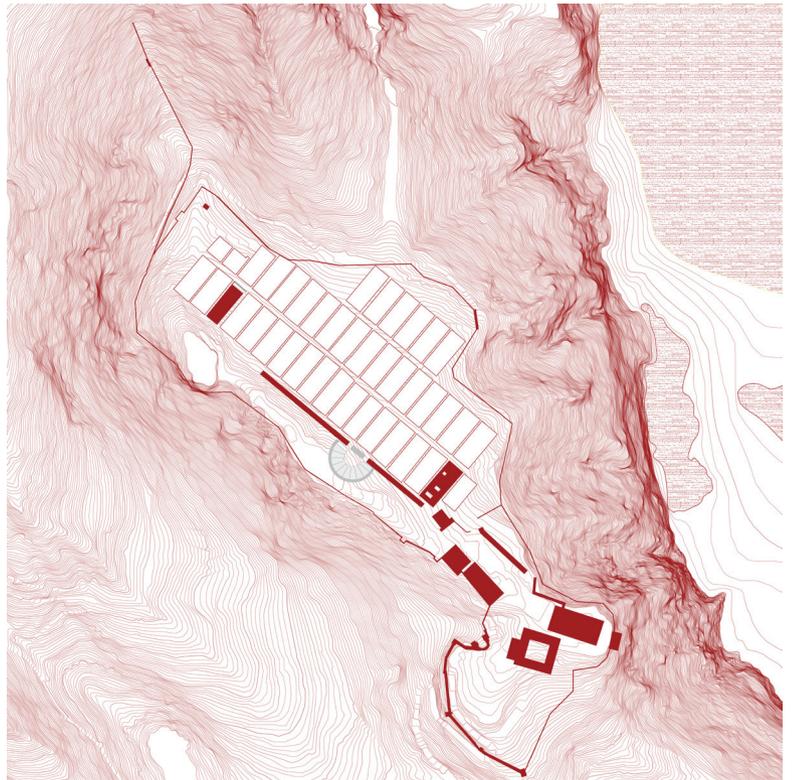
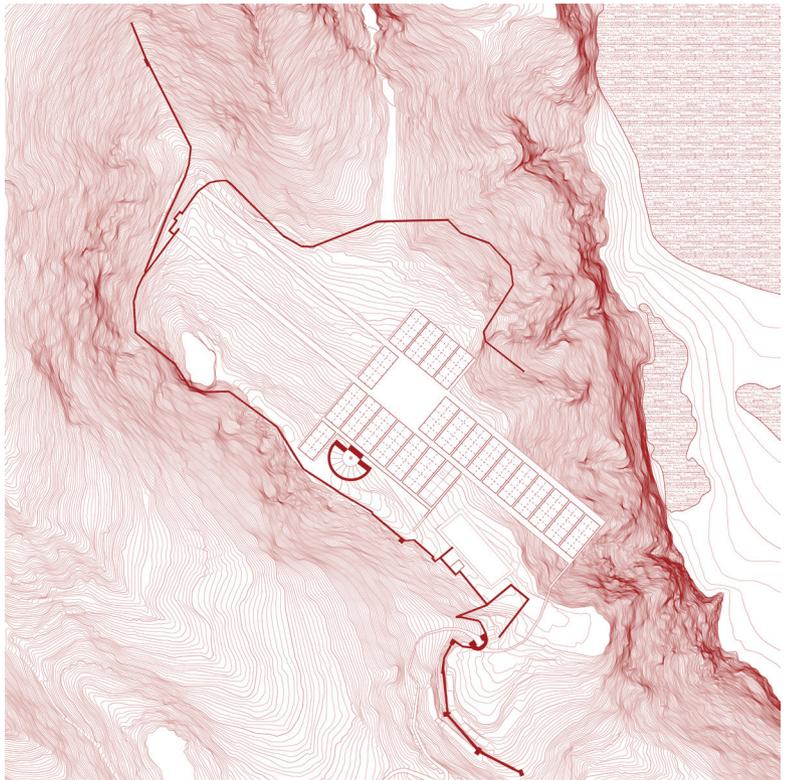
Al di fuori, o forse oltre, le *relazioni sintagmatiche* stabilite dagli interventi architettonici qui presi in esame, si vuole richiamare un ultimo intervento, in realtà non previsto dal bando, di sicuro interesse in quanto collabora con i precedenti nella direzione di rendere maggiormente manifesta la forma della città. Si tratta di un intervento realizzato attraverso gabbioni metallici a cui viene affidato il duplice ruolo di proteggere i muri lungo gli *στενωπόι*/cardines riaffioranti in seguito alle future operazioni di scavo ma anche ridisegnare le insulae, provando a ricalcarne le tracce non scavate con l'obiettivo di restituire sagoma all'impianto urbano ora interrato.

In definitiva, la *relazione sintagmatica* si manifesta anzitutto nella realizzazione di un'architettura continua, ma sospesa, in grado di mettere nuovamente in tensione (quella originaria) il Teatro e la Basilica, rileggendo le forme urbane della città antica e istaurando una profonda relazione con le forme della terra e il territorio circostante. Riproponendo nel tempo attuale molteplici dialettiche già plasmate dall'azione umana, il progetto di architettura è qui chiamato a ridefi-

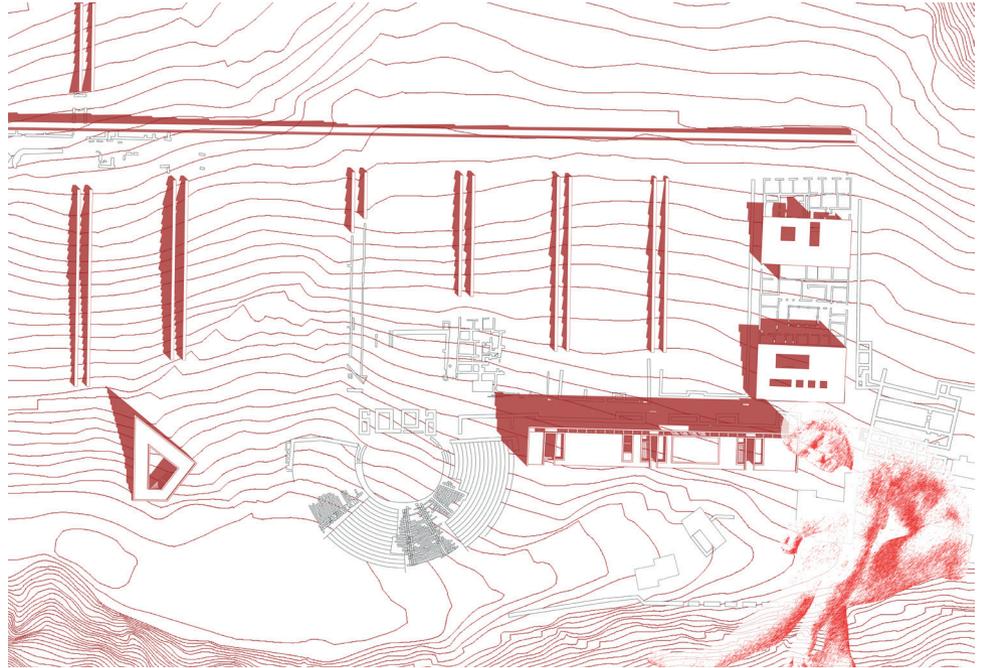


*Restituzione planimetrica della città di Tyndaris*

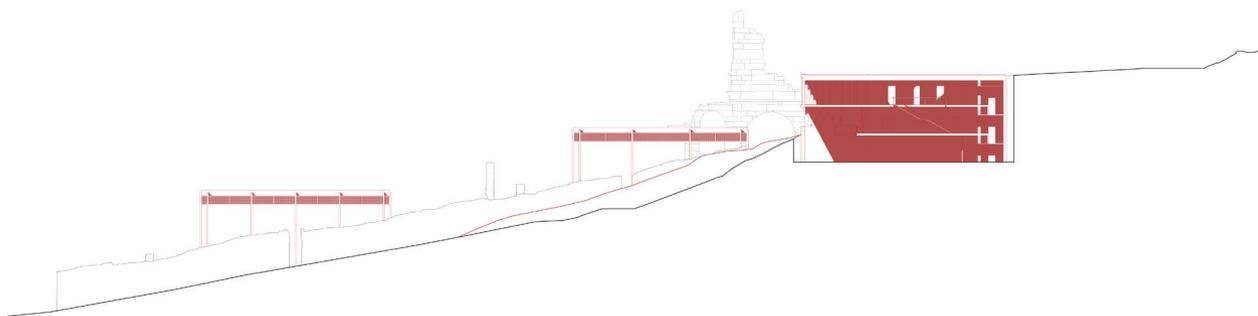
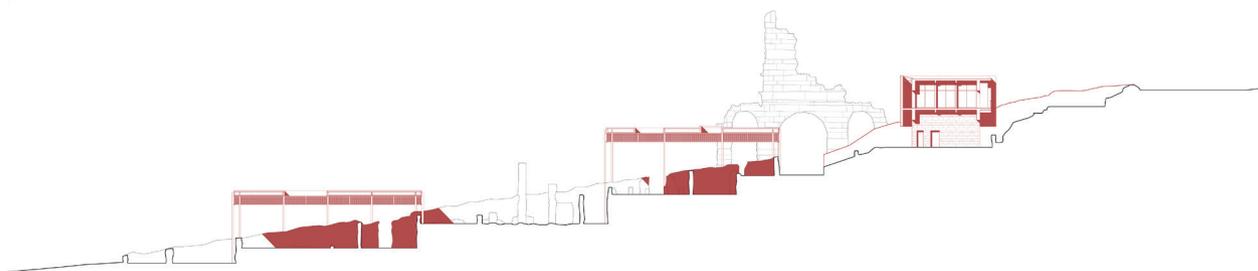
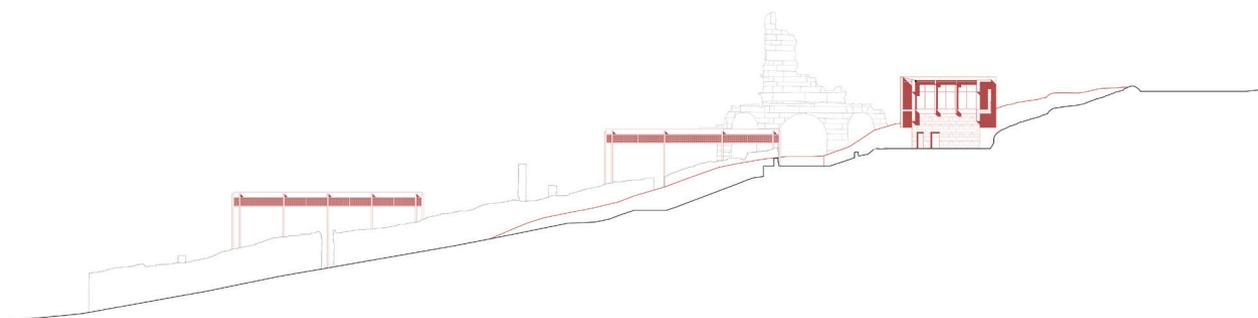
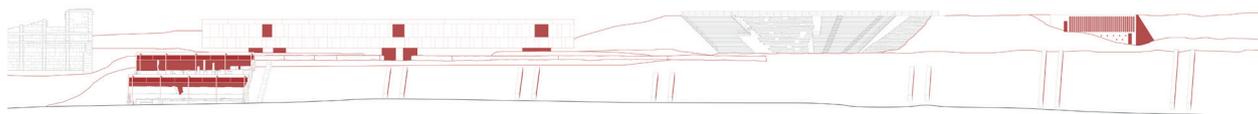
nire quelle precise sequenze armoniche tramite le quali continuare ad "abitare" la *polis* e rendere intellegibili e misurabili i rapporti *al fianco* dell'archeologia. L'obiettivo di questa tecnica compositiva potrebbe essere sintetizzato, in altri termini, nella capacità di determinare una nuova centralità tra poli esistenti, riproponendo quella preziosa armonia tra le vestigia antiche che risponde a condizioni di equilibrio tra le parti, di quiete e di tensione.



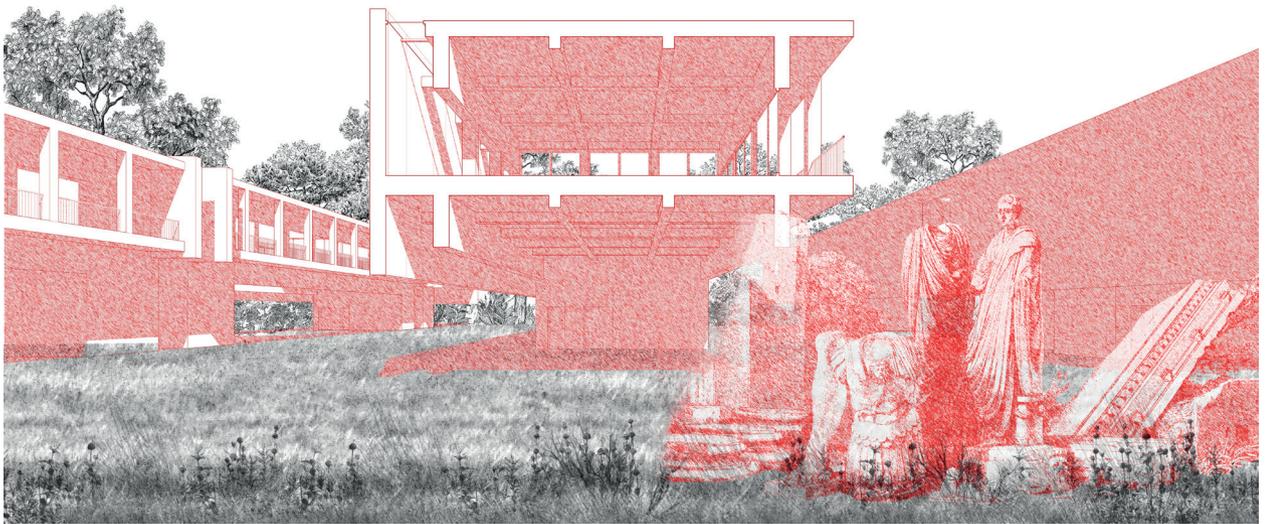
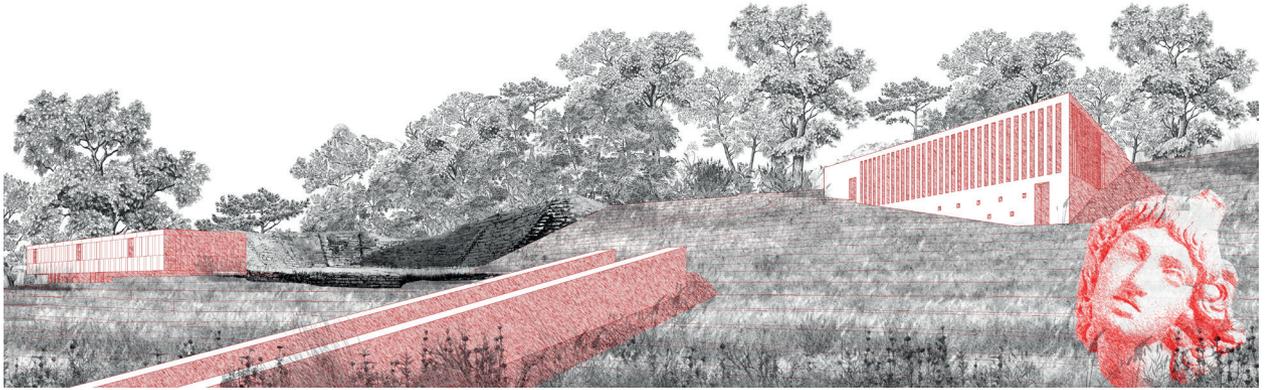
*Dall'alto: l'antica Týndaris in epoca Imperiale e  
in epoca Ellenistica*



*Dall'alto: planivolumetria d'insieme; pianta alla quota archeologica*



*Dall'alto: sezione longitudinale Nord-est; sezioni trasversale Sud-ovest*



*Dall'alto: veduta del terrazzamento da Nord e e vedute prospettiche dei fronti Nord e Sud e della sezione dell'antiquarium*

# Le *strigae*.

## Architetture a respiro morfologico per riscoprire la struttura della città

Come anticipato nel paragrafo precedente – *Costruire “per” la rovina. Architetture a carattere multiscalare esterne alla buffer-zone* – la tecnica compositiva che qui si discute intende promuovere il concetto della ricomposizione – della ri-costruzione di elementi antichi – mettendo in discussione il rapporto tra progetto architettonico e forme urbane antiche. Si contesta, in particolare, l'adozione di misure di salvaguardia che circoscrivono il “bene” entro un'area di rispetto – *buffer zone* – escludendo ogni relazione con l'intorno. A Siracusa, le rovine della *Neapolis*, ora costrette in molteplici perimetri archeologici, vengono analizzate progettualmente sul piano della loro definizione formale e figurale, con l'obiettivo di originare nuove forme di architettura che collaborino a chiarire il principio d'ordine di quelle pietre, la loro struttura soggiacente, riverberandosi finanche all'esterno della cosiddetta “zona cuscinetto”.

### Siracusa. L'ordine fondativo della città antica

Fondata ai piedi dei Monti Iblei tra il 734 e il 733 a.C. dall'ecista Archia, Siracusa è stata “il più forte stato ellenico delle Sicilia”<sup>1</sup>, concreta testimonianza di quella sapienza greca di costruzione delle città attraverso profondissime relazioni dialogiche tra forme dell'architettura e gli elementi del sostrato orografico. Una significativa corrispondenza che si rende esplicita e pienamente intellegibile osservando il rapporto che le figure della storia stabiliscono con le forme più antiche, quelle della terra, dove la città, riconoscendo nella sacralità del rito di fondazione alcuni sistemi di riferimento topografici, stipula un eterno patto con il luogo realizzando una «associazione molto stretta, fino quasi all'unificazione, del paesaggio e del complesso architettonico»<sup>2</sup>. In questo gli antichi costruttori greci sono eterni maestri che sono riusciti a far “risonare” la straordinarietà e la bellezza del paesaggio all'interno degli spazi domestici, nei luoghi pubblici e collettivi della città, stabilendo una “felice” alleanza, quella tra uomo e

[1] Cfr. A. J. Toynbee, *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London 1959, trad. it. G. Pignolo *Il mondo ellenico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967, pp. 55-144.

[2] R. Martin, “L'architettura urbana e lo sviluppo dei grandi complessi monumentali” in J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia ellenistica (330-50 a.C.)*, Rizzoli, Milano 1971, p. 71.

natura, profondamente connessa al senso antico di abitare la terra. Nel caso di Siracusa, sembrerebbe possibile affermare che gli uomini del passato avessero una raffinata sensibilità per questa dialettica: dal momento in cui fondarono la *polis*, costruendo i primi templi, le fortificazioni, le case, sembra che a “guidare” le scelte insediative siano stati i valori geografici del luogo, resi percepibili attraverso le relazioni topologiche tra le architetture, a loro volta rappresentazione tangibile della storia dell'uomo, della sua tradizione, delle istanze civili, religiose e culturali. La colonia, che non occupa solo l'isola di Ortigia ma anche quella parte di città che nel tempo si estese sulla costa fronteggiante l'istmo, assunse, sotto la guida di Dionisio I, la dimensione di un luogo culturalmente eterogeneo<sup>3</sup>, abitato da uomini diversi che seppero esprimere le ragioni pratiche del proprio agire mediante la costruzione di una chiara struttura urbana, manifestazione riassuntiva dei bisogni collettivi che tengono insieme una comunità di cittadini. Un vasto ed esteso impianto all'interno del quale i monumenti urbani vengono disposti coscientemente nel territorio, nel tentativo di elevare il suolo a segno, modellando la terra con precisione geometrica chiamata a definire un chiaro rapporto tra cielo e terra, modificandone scrupolosamente la sottile linea di separazione attraverso la forma e lo spazio della città. È così che l'atto ordinatore dell'erigere, in senso costruttivo, si concretizza all'interno delle possenti fortificazioni Dionigiane: confine difensivo che cingeva la Pentàpoli – antica città suddivisa in cinque quartieri – dall'altipiano dell'Epipole sino ad Ortigia stessa. Assurta a più grande potenza mediterranea, la città siciliota conobbe nel IV secolo a.C. un importante aumento demografico che arricchì ulteriormente il tessuto culturale e urbano della città. In questo senso, le architetture della città antica sono ancora oggi rivelatrici di un passato importante, scandito da avvicendamenti decisivi registrati nella forma e nello spazio degli edifici che la compongono. È il caso della Neapolis – collocata nell'area prima destinata alla Necropoli del Fusco, nella *chora* più lontana da tempo presidiata dal Teatro – descrivibile come la sintesi materiale di molteplici valori di autenticità e identità che, veicolati da significati collettivi supportati da un sentire comune, sono stati reificati nelle forme compiute dell'architettura: in una icastica unità denominata “Città Nuova”.

Seppur ancora incerti i limiti fisici che definiscono la contrada di Achradina, esteso quartiere confinante con la Neapolis, è tuttavia possibile ricostruirne, grazie alla testimonianza riportata da Cicerone nelle *Orationes in Verrem*, il suo assetto generale, composto da monumenti pubblici – l'agorà, il Pritaneo, la Curia e il Tempio di Giove

**[3]** Fra tutte le città-stato elleniche, Siracusa, come ricorda lo storico inglese Arnold Joseph Toynbee, “ebbe una cittadinanza che superava i limiti aristotelici” – Aristotele prescrive che “il corpo dei cittadini non doveva essere troppo numeroso, ma tale che un ‘annunciatore senza megafono’ (*kéryx mē stentóreios*) possa farsi udire dall'intera assemblea” – in quanto era “la più popolosa, la più forte e la più colta”. Si veda: A. J. Toynbee, *op. cit.*, 1959, pp. 55-144.

[4] R. Martin, *L'urbanisme dans la grèce antique*, A. & J. Picard & Cie, Paris 1956, p. 91.

[5] Si veda a riguardo: G. Voza, "L'attività della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia orientale", in «Kokalos», XXVI-XXVII, 1981, pp. 674-693. È altresì opportuno segnalare che le ipotesi formulate dagli archeologi riguardanti la esatta localizzazione della strada sono ancora discordanti. Una attenta ricostruzione è stata condotta da G. Voza, "Siracusa: Problemi di topografia archeologica: il  $\chi\omega\mu\alpha$  e la una via lata perpetua", in «Rivista di topografia antica», n. 27, 2017, pp. 21-56.

[6] M. Augè, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 135.

[7] A. Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 199.

Olimpo – costruzioni domestiche – *ceteraeque partes* – suddivise da un'unica strada ampia e continua – *una via lata perpetua* – a sua volta attraversata da plurime strade trasversali – *multisque transversis divisae* – che collaborano a delineare l'immagine di una delle *urbes* (quartieri) "progressivamente giustapposte all'interno di un recinto in perpetuo sviluppo"<sup>4</sup> che definisce i limiti della città antica. Stando alla descrizione di Cicerone, e considerando i risultati delle ricerche archeologiche sinora condotte per questa parte di città<sup>5</sup>, è lecito pensare che questo tracciato principale corrisponda ad un tratto di strada – con orientamento Est-ovest e largo circa 6 metri – rinvenuto negli anni Settanta che si estende da piazza della Vittoria sino ad Ovest, in direzione del recinto monumentale della Neapolis. I resti della strada si dispongono ordinatamente sul suolo, costeggiando il *temenos* di un santuario dedicato a Demetra, testimonianza di un culto di cui oggi permangono pochi "brandelli", per usare un termine di Marc Augè<sup>6</sup>, affioranti dalla terra. In epoca ellenistica l'arteria stradale principale – assimilabile ad una *platèia* – diviene scaturigine di una griglia urbana regolare, strutturata attraverso una serie di *stenopoi* di dimensioni e orientamenti differenti, le cui trame individuano isolati molto stretti e allungati – definiti *strigae* – candidati ad accogliere non solo spazi dell'abitare domestico ma soprattutto monumenti civili e religiosi di straordinaria "esattezza" fondativa come il già presente Teatro greco, l'Ara di Ierone e, più tardi, l'Anfiteatro romano, a formare la parte centrale dell'antico insediamento. Il Teatro incarna a pieno lo spirito dell'architettura greca, nella capacità di essere guidato dalla tensione ad individuare nelle forme della terra la sua matrice, mentre l'Ara di Ierone, piattaforma dedicata al sacrificio degli animali agli dèi, misura e registra l'ampiezza del sistema insediativo greco, poi in parte contraddetto dall'aggiunta dell'Anfiteatro romano.

Ad oggi le vestigia archeologiche della "più grande delle città greche"<sup>7</sup> appaiono sempre più decontestualizzate – nella simultanea ambivalenza che si muove tra l'essere concreta testimonianza di una città (e una civiltà) passata, e il non sentirsi più formalmente parte dei suoi aspetti identitari – come frammenti di una scrittura interrotta nella quale l'assenza di azioni trasformatrici o interpretative manifesta l'incapacità di restituire loro il valore e il significato già affermato da quelle stesse forme in tempi remoti. Ciononostante, la città costituisce un esempio di resilienza delle rovine, greche e romane, ancora in grado di insegnare e tramandare un "modo" di costruire gli spazi dell'abitare elevando le forme geografiche a elementi primordiali delle forme della città. In tal senso il progetto urbano elaborato per la Siracusa archeologica intende accoglierne la lezione nella

convinzione che siano proprio le forme naturali e le figure dell'antico qui ad invocare e suggerire la disposizione delle nuove architetture.

## L'architettura come "ponte" per la città archeologica

La soluzione compositiva elaborata<sup>8</sup> e che qui si propone come "caso-dimostratore", rappresenta una azione necessaria in grado di favorire la lettura dell'insediamento antico mediante l'aggiunta di nuovi caratteri formali – *strigae*<sup>9</sup> – che mettano in relazione l'internità degli spazi abitati e l'esternità delle rovine archeologiche proiettate nella natura. Una interpretazione che riconosca il senso di che cosa oggi significano le testimonianze urbane del passato, suggerendo una nuova articolazione – morfologica – del luogo archeologico, raggiunta con l'introduzione di nuove architetture candidate a "ricomporre" gli spazi naturali, le vestigia antiche e le nuove forme architettoniche all'interno di un unico e condiviso spazio urbano. Trasformando il recinto archeologico in un luogo urbano, si vuole infine "collegare" la città contemporanea ai principali siti archeologici disseminati in questa porzione di territorio<sup>10</sup>: dalla Neapolis verso la cosiddetta Piazza Adda e, dall'altro lato, a scavalcare la ferrovia sino a riconquistare il mare.

Nello specifico, la città di Siracusa è stata studiata mediante una operazione di interpretazione e conoscenza che è sincronica a quella di modificazione. La manifestazione visibile, l'epifania delle forme della città – da quella antica sino alla più recente espansione/dispersione insediativa – viene desunta attraverso i consolidati strumenti di analisi urbana e spaziale, chiarendo le diverse parti definitorie della struttura topologica, dell'articolazione formale e dell'assetto spaziale di Siracusa. Mediante la lettura e l'interpretazione dei caratteri formali e spaziali del luogo, ma ancor di più l'ordine latente riconosciuto nelle tracce antiche, il progetto è in grado di rilevare molteplici riferimenti e tipi urbani, assunti quali elementi di misura dell'operazione trasformativa che si propone di ri-leggere tali sistemi d'ordine e, dove necessario, stabilirne di nuovi. Proprio a partire dai ritrovamenti archeologici, l'obiettivo è stato quello di elevare le testimonianze del passato a riferimento proliferativo per le forme architettoniche del presente, così che il rapporto tra architettura e archeologia permettesse il riconoscimento dell'idea di forma e spazio sottesa alla città, capace di evocarne la struttura soggiacente. Alle diverse scale, dunque, nuovi complessi architettonici – denominati *strigae* – e spazi

**[8]** Progetto elaborato in occasione del Seminario Progettuale "Siracusa-Palazzolo Acreide" che ha assunto come luoghi di sperimentazione gli antichi assetti formali di Siracusa, l'approdo al mare, l'area Marina e il parcheggio Talete ad Ortigia. Il seminario, proposto dal dottorato di Venezia, è il risultato di intensi dibattiti e molteplici incontri tra alcune scuole di dottorato di grande tradizione: Venezia, Roma, Napoli e Bari. Le considerazioni contenute nel testo scaturiscono dal confronto con il gruppo di ricerca coordinato dai professori Federica Visconti e Renato Capozzi che vede coinvolti, oltre a chi scrive, Ermelinda Di Chiara, Nicola Campanile, Maria Virginia Thellig e Marilù Vaccaro.

**[9]** Il termine *striga*, letteralmente "striscia", viene sovente utilizzato per richiamare una città "pianificata", vale a dire fondata, irregimentata da un fitto reticolo viario (il cosiddetto schema a "strisce") il cui incrocio determina isolati stretti e lunghi (generalmente larghi 35 metri e lunghi 7/8 volte la larghezza) di forma rettangolare i quali a loro volta definiscono un pianto *per strigas*. Come ricorda Emanuele Greco, tale espressione «[...] traduce il latino *per strigas*, derivata dal linguaggio agrimensorio romano, la cui caratteristica è una serie di strade in un senso (est-ovest), incrociate da strade nord-sud (più numerose), che creavano una griglia con isolati di forma in genere molto allungata». Si rimanda a: E. Greco, "Città greche di Magna Grecia e Sicilia: caratteri e strut-

ture", in G. Tagliamonte, P. G. Guzzo, F. D'Andria (a cura di), *Magna Grecia. Città Greche di Magna Grecia e Sicilia*, Istituto della Enciclopedia Italiana "G. Treccani", Roma 2012, p. 65. In questo studio tale terminologia viene ripresa per indicare l'introduzione di architetture che, introdotte all'esterno dei confini della *polis*, cercano di rintracciare ed evocare le regole compositive che l'omonimo impianto stabiliva con l'orografia del luogo.

**[10]** Si tratta di una proposta che ha degli antecedenti, come ad esempio il progetto elaborato da José Ignacio Linazasoro e Ricardo Sánchez González in: J. I. Linazasoro, R. Sánchez González R., "NEAPOLIS – Etsam Madrid", in E. Fidone (a cura di), *The landscape of archaeology and the contemporary city. Workshop IP Erasmus 25 Maggio-7 Giugno 2014, Siracusa*, LetteraVentidue, Siracusa 2017, pp. 40-47.

**[11]** È stata qui riportata la soluzione compositiva avanzata dai professori Renato Capozzi e Federica Visconti in occasione di un workshop della rete DHTL. Si veda: R. Capozzi, F. Visconti, "La Neapolis di Siracusa", in M. Antoniciello, C. Sansò (a cura di), *Il progetto di architettura e il patrimonio archeologico*, Aión, Firenze 2020, pp. 26-35.

pubblici riconnettono la città antica alle costruzioni di più recente formazione e la forma urbana antica viene evocata attraverso l'introduzione di edifici "ponte": elementi urbani che registrano giaciture e orientamenti della Siracusa di un tempo passato, esaltano le accidentalità orografiche che "misurano" e risolvendo il tema della unitarietà del parco archeologico attraverso nuovi collegamenti e attraversamenti e, come moderni acquedotti, stabiliscono un nuovo limite alla città, provando a ricondurre entro un unico sistema urbano i grandi poli generatori dell'impianto.

L'inserimento di un nuovo manufatto architettonico – *striga* – collocato in direzione della strada descritta da Cicerone, nell'area ad est della Neapolis, sostituisce più adeguatamente l'attuale ingresso principale al parco archeologico, mentre nel cuore della "Città Nuova", viene collocato un grande elemento ordinatore che registra la giacitura dell'Ara di Ierone<sup>11</sup>. Un nuovo possibile ordine che proietta visivamente e fisicamente l'Ara verso lo scavo archeologico di Piazza Adda, dove una nuova stoà "ritrovata", laddove ve ne era forse una antica, consente l'attraversamento della linea ferroviaria. Emerge dunque il tema del "ritrovare", con la conseguente lettura critica degli spazi che compongono la città, da cui sono state prelevate le strutture formali al fine di restituire l'assetto generale e sintattico dei luoghi. Attraverso l'immissione di pochi ma icastici segni è possibile così determinare molteplici relazioni con gli spazi urbani, vecchi e nuovi, che attorniano le antiche vestigia. Si tratta di interventi che, in termini formali, si concretizzano nella qualità dei volumi e delle sequenze spaziali costruite al di fuori del recinto della *Neapolis*, determinando nuovi raccordi con l'urbano capaci di riconoscere ed evocare il sistema insediativo greco. Nella Piazza Adda il percorso aereo seleziona una determinata porzione di suolo per rappresentare l'elemento riassuntivo del tracciato antico, che ospita nuove abitazioni per gli archeologi impegnati nelle campagne di scavo, collegando inoltre più agevolmente la linea ferroviaria alla città. La possibilità di definire uno spazio confinato, misurato dal tracciamento di un nuovo limite, non meramente funzionale, rappresenta inoltre un atto proteso al riconoscimento di un luogo dove è la geometria esatta a caratterizzarne la misura ed a rievocarne un ordine passato.

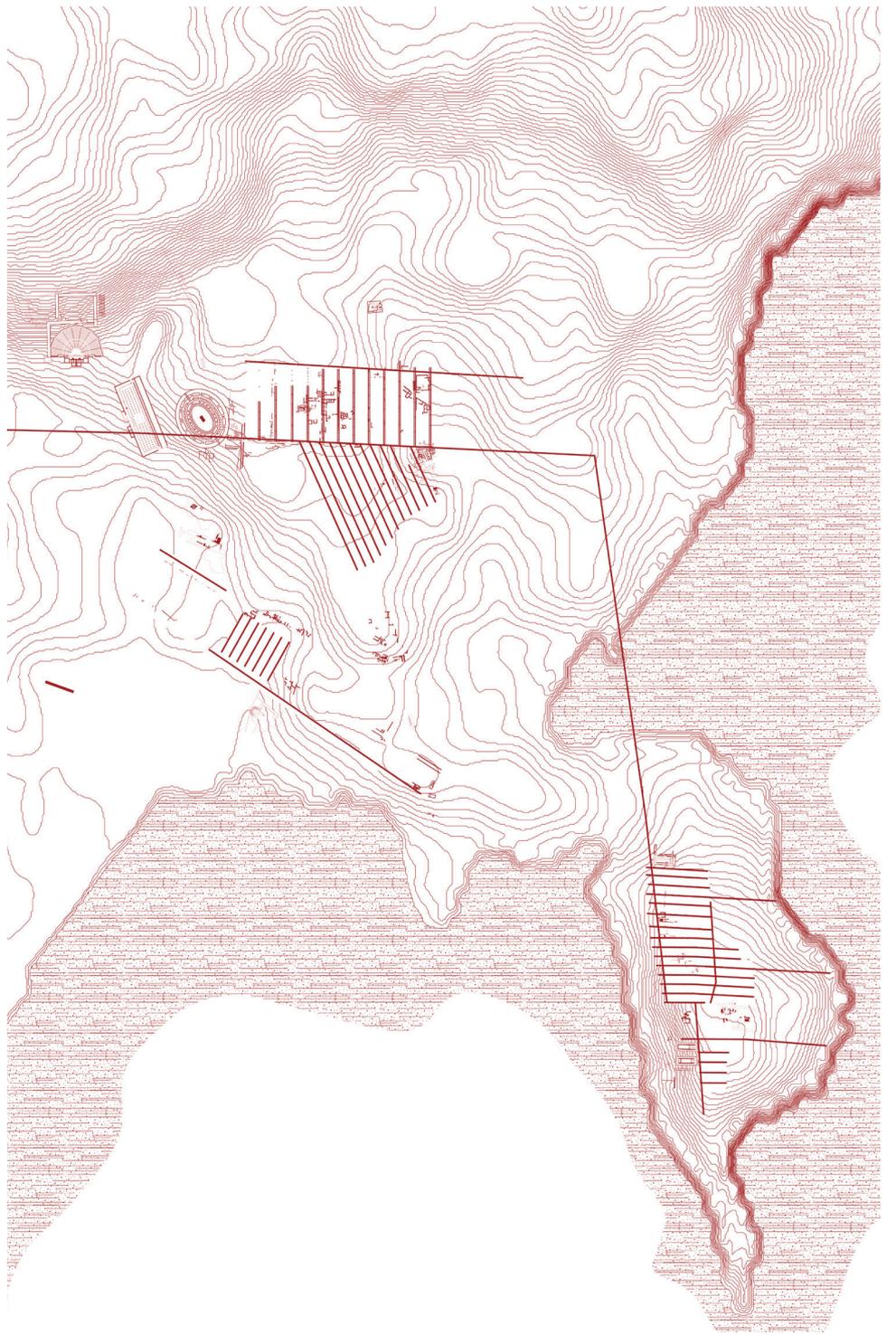
Un *parterre* archeologico colonnato risponde alla necessità di tenere insieme le polarità, antiche e nuove, tra loro. Il percorso accompagna il visitatore verso l'ultimo luogo di sperimentazione, il Ginnasio romano, ubicato presso l'antico Porto Grande, quest'ultimo molto importante per le attività commerciali della città sin dalle sue

prime fasi di nascita e sviluppo. Per recuperare l'uso quotidiano del complesso monumentale di Siracusa si è ritenuto opportuno inserire una ulteriore *striga*, una piazza sospesa che si configura come conclusivo elemento di affaccio e di connessione delle diverse aree archeologiche con l'obiettivo di conquistare – per polarità – un nuovo rapporto con il mare.

In conclusione, per rendere manifesto “da quali architetture vengono queste architetture”, per dirla con Aldo Rossi, questi nuovi dispositivi dichiarano apertamente il referente dal quale vogliono attingere – *in praesentia* e *in absentia* – per la loro costituzione formale: ovvero l'architettura della città antica di Siracusa. Questa ambizione viene perseguita anche tramite la distinzione effettuata nella sintassi degli elementi. Mentre la costruzione sul sedime delle antiche tracce viene effettuata perseguendo un carattere “stereotomico” – delimitando e misurando la traccia antica – le parti ortogonali ad esse, utili a risolvere problematiche di carattere più strettamente empirico, si configurano “tettonicamente” come delle stoà sospese che collaborano a rendere intellegibile il sistema generale. Attraverso la ripetizione della struttura seriale della città antica e la costruzione di soglie e di sequenze tra gli spazi antichi e nuovi esperibili nell'esperienza della città del nostro tempo, si vuole opporre alla indifferenziata continuità scaturita dalla rimozione dei perimetri archeologici *tout court* un nuovo sistema di relazioni morfologiche, raggiunto con l'introduzione di nuove architetture “leggere e possenti”, come il ponte di Heidegger, che provano a ricondurre la molteplicità delle forme passate entro un unico sistema urbano. È seguendo tale criterio che infine si è voluto associare alle *strigae* la metafora del “ponte”, così come è stato inteso da Martin Heidegger<sup>12</sup>, ovvero come un particolare simbolo capace di “riunire” e “collegare” e, in virtù di questo, di produrre “luoghi”, “connettendo” le rilevanze archeologiche, architettoniche e naturali all'interno del medesimo spazio urbano. Come afferma Vittorio Ugo<sup>13</sup> «il ponte è una struttura e un elemento 'sintattico' per eccellenza: esso mette insieme, riunisce, raduna, unifica, stabilisce una continuità» ovvero, nel caso descritto, il ponte trasforma lo stato mutevole e provvisorio del “vuoto” in un “luogo” duraturo e stabile che, ponendosi come oggetto riconoscibile dell'abitare, “stabilisce una continuità” con l'esperienza della vita.

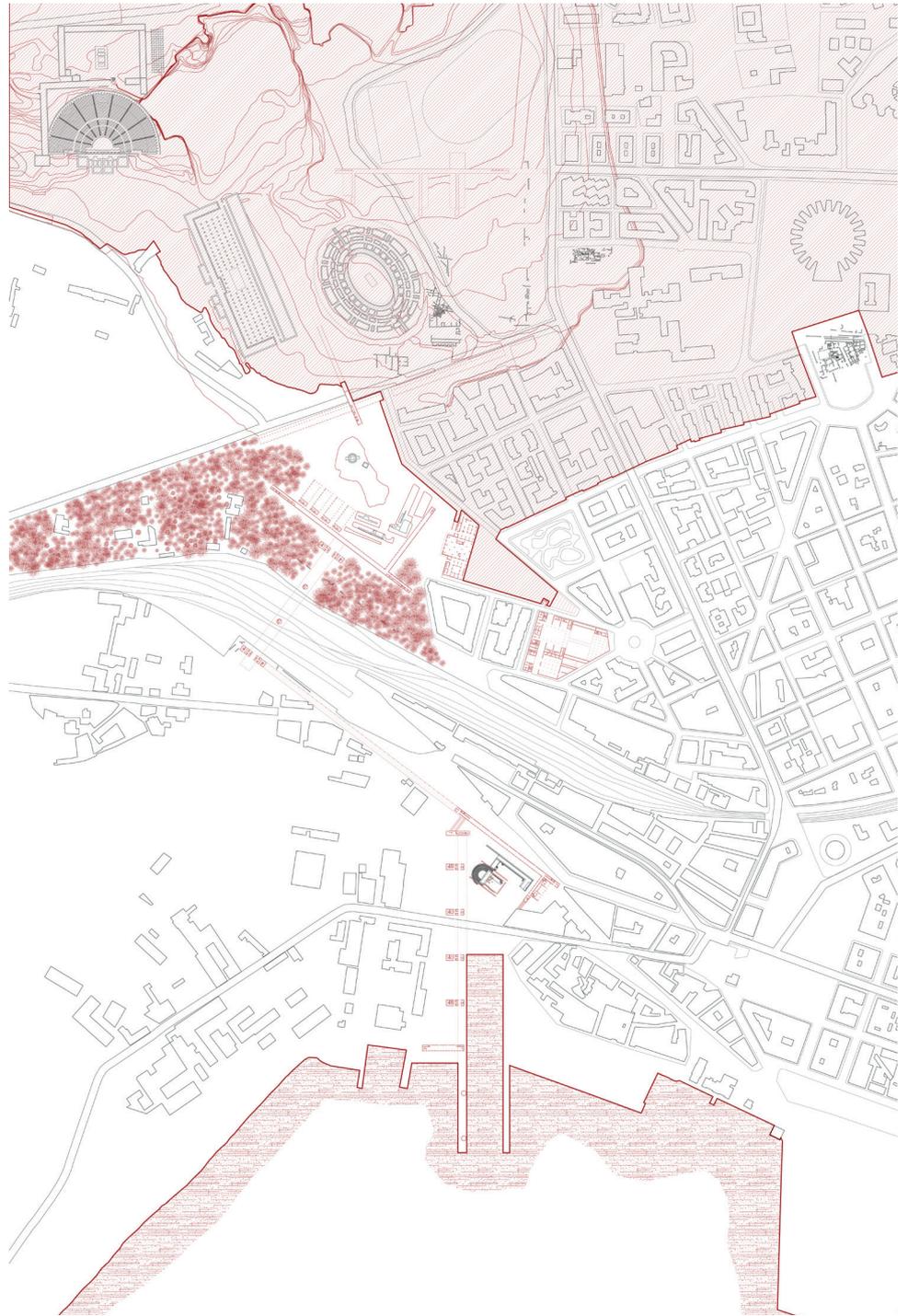
[12] Il titolo riprende la felice metafora del “ponte” espressa da Martin Heidegger nel testo di una conferenza tenutasi a Darmstadt nel 1951, poi pubblicata in italiano in M. Heidegger, “Costruire Abitare pensare”, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 104.

[13] V. Ugo, *I luoghi di Dedalo*, Dedalo, Bari 1991, p. 185 e sgg.

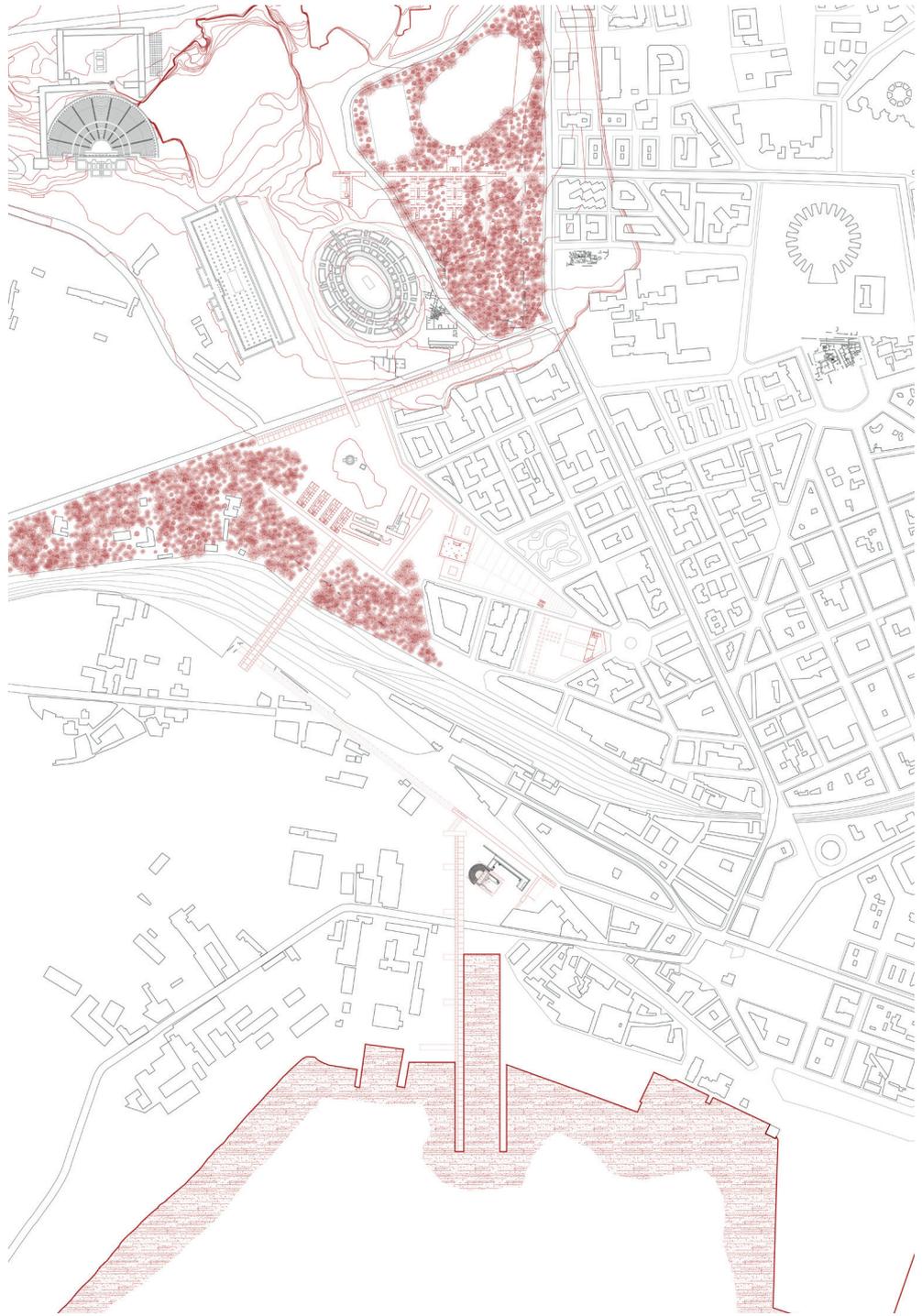


*Restituzione planimetrica della città di Siracusa*

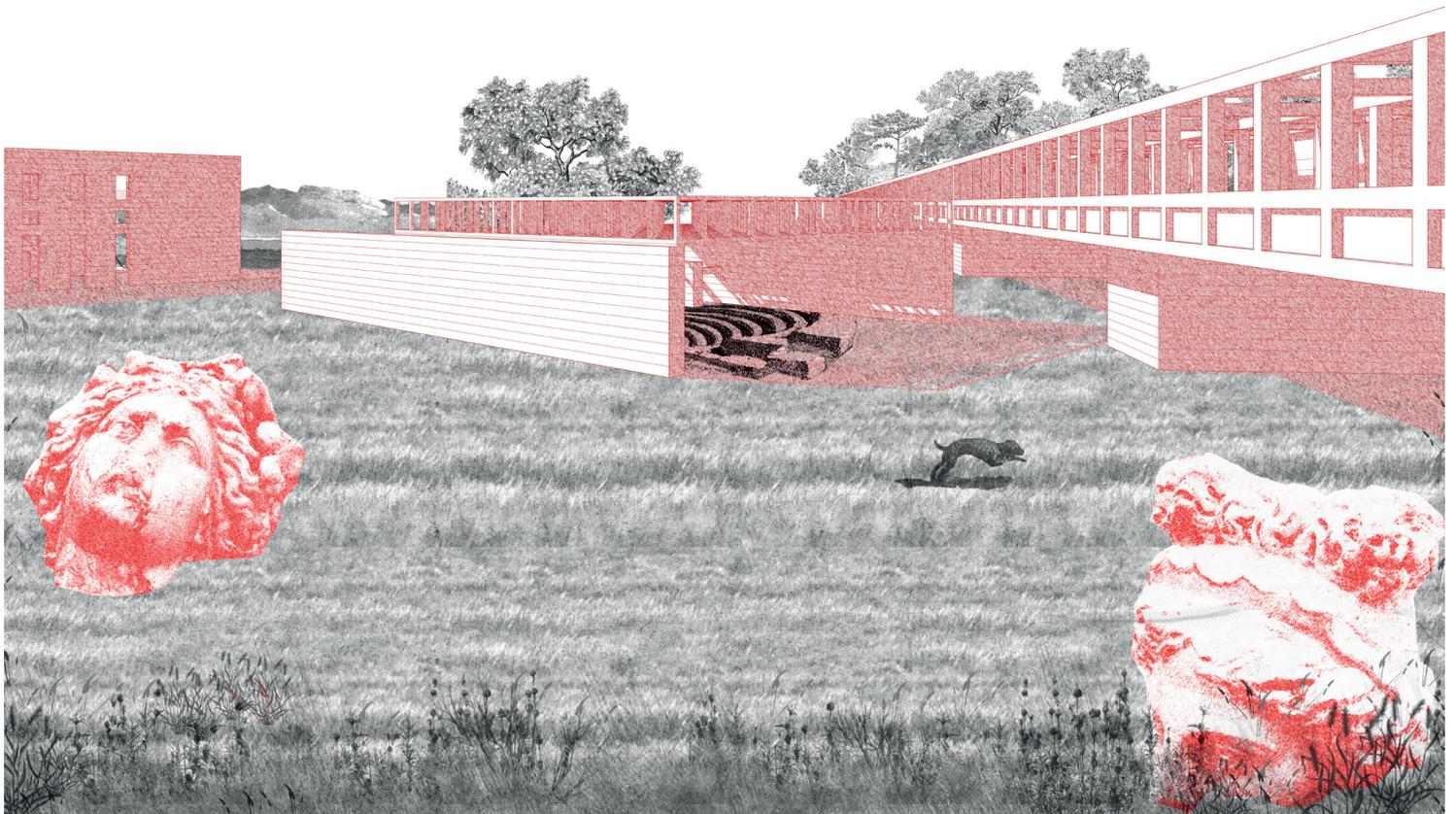




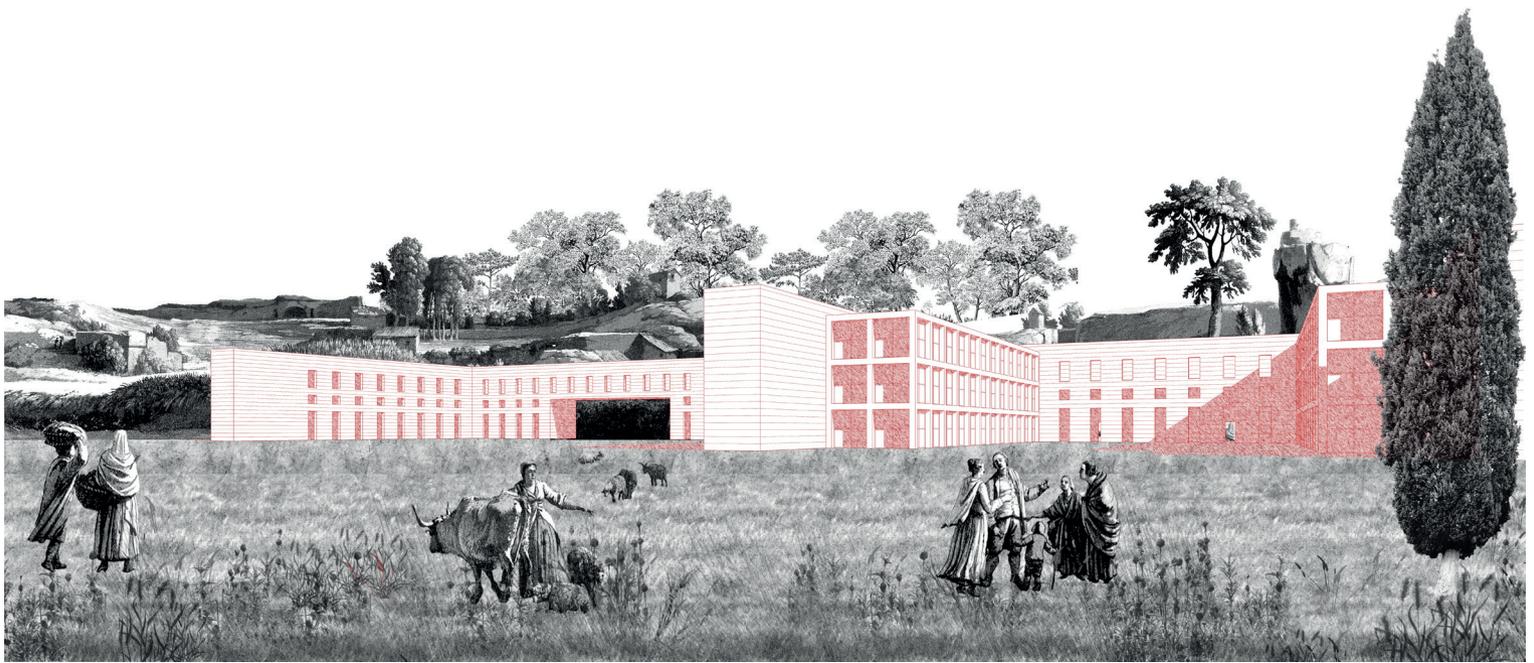
*Pianta alla quota archeologica*



*Pianta alla quota urbana*



*Veduta del Ginnasio romano in direzione del Porto Grande sullo sfondo della Vue particulière du Syracuse, eseguito da J. P. L. Houël fra il 1776-79*



*Veduta nell'area ad Est della Neapolis sullo  
sfondo della Vue de la latomie, eseguito da J. P.  
L. Houël fra il 1776-79*

3

# **FORME URBANE ANTICHE E IDENTITÀ GEOGRAFICA IN TURCHIA**

# Forme urbane antiche e identità geografica in Turchia

La terza ed ultima parte del volume, *Forme urbane antiche e identità geografica in Turchia*, concerne lo studio morfologico di tre città antiche – Priene, Mileto e Magnesia al Meandro – le quali appaiono indissolubilmente legate e tenute insieme dall'orografia del territorio e dalla dinamica presenza del fiume Meandro: città che un tempo si fronteggiavano ai margini di un'ansa "allagata" alla foce del fiume, oggi guadagnata alla terra. In chiave sincronico-sintetica la sezione operativo-sperimentale qui proposta combina le quattro categorie d'intervento individuate nella prima parte – "ri-costruire con", "costruire al cospetto di", "restituire figura allo spazio tra" e "costruire per" la rovina – e verificate nella parte seconda con i "casi-dimostratori" – attraverso la definizione delle tecniche del *tratteggio analogico*, della *analogia in praesentia*, della *relazione sintagmatica* e delle *strigae* – all'interno di una specifica e identificabile regione di spazio, anticamente fondata dalle forme di architettura che ne descrivono l'origine in quanto luogo e il suo farsi in quanto città.

## **Theatroeides. L'apogeo dell'architettura ellenistica sulle coste occidentali dell'Anatolia**

«Demetra. – Io fui prima di loro, e ti so dire che si stava soli. La terra era selva, serpenti, tartarughe. Eravamo la terra, l'aria, l'acqua. Che si poteva fare? Fu allora che prendemmo l'abitudine di essere eterni. [...] È vero. Tutto quello che toccano diventa

*tempo. Diventa azione. Attesa e speranza. Anche il loro morire è qualcosa.*

*Dioniso. – Hanno un modo di nominare sé stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita. Come i vigneti che han saputo piantare su queste colline. Quando ho portato il tralcio a Eleusi io non credevo che di brutti pendii sassosi avrebbero fatto un così dolce paese. Così è del grano, così dei giardini. Dappertutto dove spendono fatiche e parole nasce un ritmo, un senso, un riposo.*

*Demetra. – [...] sai che un giorno potranno stancarsi di noi dèi.  
[...]*

*Dioniso. – Che vuoi fare, Deò?*

*Demetra. – [...] Insegnargli un destino che s'intrecci col nostro.*

*Dioniso. – [...] per raggiungere l'eterno che li aspetta. [...] Basta avere veduto il passato [...]»<sup>1</sup>.*

Cesare Pavese, nei *Dialoghi con Leucò*, ipotizzando una immaginaria conversazione tra Dioniso e Demetra, dimostra non solo l'incessante riferimento all'uomo e il senso di bisogno che celatamente alberga nell'intimo più profondo delle divinità, ma soprattutto, a parere di chi scrive, sostiene che siano stati proprio questi ultimi ad istillare nell'uomo l'aspirazione all'eternità, infinità che non potendo essere raggiunta dall'animo umano a causa del suo eterno tramontare si inverte nelle forme eterne dell'architettura e nella loro capacità di costruire e fondare città.

Per Numa-Denis Fustel de Coulanges, la scelta di un luogo appropriato candidato ad offrirsi quale "scena fissa" alla ierofania delle plurime cerimonie rituali, ma anche come rappresentazione della vita individuale e dello sforzo collettivo delle persone, è sentito, presso i greci, come un fatto di estremo valore, decisivo per il futuro della cultura greca: «la prima cura del fondatore è di scegliere il posto per la città nuova; ma questa scelta [dalla quale] dipende il destino di un popolo, è sempre rimessa alla decisione degli dèi»<sup>2</sup>. Alla considerazione di Fustel de Coulanges potrebbe allora accostarsi l'idea di "città ideale" così come tratteggiata nelle *Leggi* di Platone, che avverte l'esigenza degli antichi di costruire strutture formali in stretta armonia con la divinità e il cosmo che le governa: «fra tutti questi luoghi primeggiano di gran lunga quei luoghi del territorio in cui spirava un certo soffio divino e sono dimora assegnata ai demoni, i quali

**[1]** Estratto della conversazione tra Dioniso e Demetra in C. Pavese, "Il mistero", in Id., *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1947, pp. 173-179.

**[2]** N. D. Fustel de Coulanges, *La cité antique*, Paris 1880, trad. it. G. Perrotta, *La città antica*, Licosia, Ogliaastro-Cilento 2023, p. 158.

[3] Platone, *Leggi*, vol. V, 747d-e

[4] Si rimanda a: J. Rykwert, "Città e sito", in Id., *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1981, pp. 32-78.

[5] Così Kerényi in: K. Kerényi, *Religione antica*, Adelphi. Milano 2001, p. 103.

[6] *Ivi*, p. 86.

[7] *Ibidem*.

possono accogliere favorevolmente, o anche in modo ostile, i loro sempre nuovi abitatori»<sup>3</sup>. Pertanto, per ottenere la benevolenza e il sostegno divino, si rende necessario mettere in atto molteplici rituali – consultare l'oracolo delfico, interpretarne le risposte, offrire animali in sacrificio<sup>4</sup> – che non possono di certo sfuggire alla pratica architettonica, che al contrario assolve il compito di compiersi, in quanto città, all'interno delle più variegata e variopinte cerimonie rituali che pervadono la dimensione cosmica e religiosa del mondo antico. La città, dunque, collabora alla rivelazione e allo svelamento del dato spirituale che lega indissolubilmente, in una maniera quasi diretta, gli individui con le entità superiori, costruendo un luogo candidato a rendere manifesto il senso del sacro, moltiplicandone il significato cosicché esso possa echeggiare in eterno. In altri termini, per poter nascere, la città esige di uno sforzo dis-umano, capace di fissare nella forma stabile ed evocativa dell'opera costruita la relazione tra il mondo razionale degli uomini e quello soprasensibile delle divinità.

Gli antichi, è noto, investivano tanto tempo ed energia per adorare le divinità. Nutrita da un'inesauribile fonte spirituale, la religione greca si offre quale via gradita agli dèi in funzione della loro inestinguibile spettacolarizzazione, venerazione che presso i greci non restava mai del tutto estranea all'esperienza della "visione": «il sapere – scrive Károly Kerényi – si fonda per i greci prevalentemente sul vedere, e racchiude in sé un guardare»<sup>5</sup>. Nell'esperienza religiosa greca, Kerényi identifica due termini per riconoscere il rapporto tra individuo e divinità, tra reale e ideale, tra visibile e invisibile: *sébas* e *aidós*.

La prima espressione è riferibile a un senso di timore, ma anche di venerazione, scaturito dalla "manifestazione" visibile di qualcosa, di bello o brutto, che allude all'invisibile, è "reazione" rispetto a ciò che nel rivelarsi rimanda a qualcos'altro. Per chiarire questo passaggio, lo studioso ungherese ricorre al repertorio di immagini offerto da Omero nell'*Odissea*<sup>6</sup>. A destare questo stato emotivo è, ad esempio, il prefigurarsi del grandioso palazzo reale di Sparta agli occhi di Telemaco, o ancora, il ravvisare di una somiglianza tra il figlio del re di Itaca e il padre Odisseo da parte di chi ricorda le fattezze dell'eroe acheo: in altri termini il "presentarsi", attraverso l'esperienza visiva, di qualcosa di concreto che viene osservato dalla "visione corporea" o dagli "occhi della mente", alludendo in questo caso ad un ente per lo più invisibile<sup>7</sup>.

L'espressione *aidós*, invece, rimanda in prima istanza ad un sentimento di "vergogna". Nell'altro poema epico, *Illiade*, Kerényi trova testimonianza generale del ruolo che l'*aidós* riveste nella religio gre-

ca e, in particolare, narra dell'*aidós* avvertito da Ettore prima della sanguinosa battaglia contro Achille. Esortato dai genitori Priamo ed Ecuba a rientrare nelle possenti mura troiane, il principe Troiano prova *aidós* nel momento in cui la madre, per convincerlo, tra le lacrime, si denuda. Questo svelamento corporeo e materiale, nettamente in contrasto con la dignità regale dell'anziana regina, è un preciso richiamo alla sfera materna, ad un ordine invisibile che governa il mondo: ordine che, nel caso specifico, è in netto contrasto con i canoni e le norme del principe votato alla morte, il quale non può sottrarsi allo scontro pena la "vergogna" di essere "visto" in modo diverso da quanto atteso<sup>8</sup>.

L'atteggiamento predominante nell'uomo greco è insito, dunque, nella capacità di vedere con gli occhi del corpo e della mente, al contempo però esso è soggetto alla visione altrui, nondimeno quella divina, che osserva e giudica la condotta di vita dell'uomo (*hosía*) sulla base di norme invisibili che ne prescrivono il comportamento. Sicché il vedere e l'essere visti che mette in relazione l'uomo e il divino rimanda alla parola *theoría*, in cui «[...] il guardare [risuona] due volte: come *théa*, "visione", e come *horàn*, "vedere", dai due elementi di cui essa si compone»<sup>9</sup>, rivelatosi nel caso descritto nell'evento "festivo" della creazione poetica – nell'*Iliade* e nell'*Odissea* – ma presente anche nella città, in quanto *théatron* (teatro, o "luogo della visione"<sup>10</sup>) in cui dèi e uomini sono spettatori (*theoroi*) della medesima e complicata realtà.

Evidentemente, questa reciprocità di sguardi investe anche la pratica architettonica, in quanto manifestazione umana e visibile nella realtà che permea la natura delle cose (*physis*) di un ordine invisibile (*nomos*), in cui il dio è sempre presente. La concezione della natura – *physis*<sup>11</sup> – nel singolo manufatto architettonico è concepita in età arcaica come un "oggetto" chiuso in se stesso, perennemente sottoposto al giudizio del dio al quale era consacrato e, pertanto, esso si erige perfettamente definito in ogni sua parte, anche nei punti inaccessibili alla vista dell'occhio umano<sup>12</sup>. In età ellenistica, invece, la "natura" non è più riferita alla "cura" del singolo oggetto ma si apre nella comprensione di possibili relazioni che più oggetti possono instaurare tra loro, i quali vengono misurati, stavolta, non solo dallo sguardo divino ma anche da quello umano. Tale condizione comporta, rispetto al rapporto tra architettura e città, un cambiamento di scala degli elementi che definiscono lo spazio urbano. Esso è ora costituito dall'insieme che più "individui" costruiscono collettivamente, architetture che trovano senso grazie alla compartecipazione tra loro e alla conseguente designazione di una nuova "natura", non più

[8] Ivi, pp. 88-89.

[9] Ivi, p. 111.

[10] Ivi, p. 112.

[11] Il termine greco *physis* è indicato, in un primo momento, per rendere evidente ciò che è nascosto – nascita, generazione e manifestazione delle cose – e, in un secondo, alla *physis* come "natura", regola invisibile che governa il mondo. Solo successivamente essa passa dall'essere una peculiarità divina a un impulso umano che indirizza l'agire degli individui, come segnatamente rileva Jean Pierre Vernant: «Presso i "fisici" della Ionia la positività invade

immediatamente la totalità dell'essere. Nulla esiste che non sia natura, *physis*. Gli uomini, il divino, il mondo formano un universo unificato, omogeneo, tutto intero sullo stesso piano; essi sono le parti o gli aspetti di una sola e medesima *physis* che dappertutto mette in gioco le stesse forze, manifesta la stessa potenza di vita. Le vie dalle quali questa *physis* è nata, si è diversificata e organizzata sono perfettamente accessibili all'intelligenza umana [...]. L'originario, il primordiale si spogliano della loro maestà e del loro mistero [...]. Per il pensiero mitico l'esperienza quotidiana s'illuminava e acquistava un senso in rapporto agli atti esemplari compiuti dagli dei "all'origine". Presso gli ioni il polo della comparazione si rovescia. Gli eventi originari, le forze che hanno prodotto il cosmo sono concepiti a immagine dei fatti che si osservano oggi e richiedono una spiegazione analoga. Non è più l'originale che illumina e trasfigura il quotidiano; è il quotidiano che rende intellegibile l'originale, fornendo modelli per comprendere come il mondo si è formato e ordinato». J. P. Vernant, *Les Origines de la pensée grecque*, Presses Universitaires de France, Paris 1962, trad. it. F. Codino, *Le origini del pensiero greco*, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 100-101.

**[12]** È nota a riguardo la poesia di Henry Wadsworth Longfellow, sentenziosamente ripresa ed eletta "come motto" dal pensiero di Ludwig Wittgenstein, la quale recita: «Ai tempi antichi dell'arte i costruttori cesellavano con la massima cura ogni particolare minuto e invisibile perché gli dei sono dappertutto». Cfr. L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 72.

**[13]** L. M. Calò, "Definire un tema: la città theatroides", online: <http://www.thiasos.eu/gli-autori-e-i-loro-contributi/#>.

**[14]** «Si è detto all'inizio, a proposito della religione del mito, che la co-

riferita alla monumentalizzazione del singolo manufatto, bensì all'apertura che, coralmemente, rivolgono al territorio. Il principio insediativo greco, mediante la meditata *dispositio* delle sue architetture più significative, assume le misure geografiche del paesaggio, stabilendo livelli di conciliazione con la natura così potenti tali che quest'ultima riesce finanche a riverberarsi nei luoghi più centrali della città, in rapporto alle alture terrazzate e agli ordini gerarchici del suo tessuto urbano.

Coerentemente a tali considerazioni si vuole tentare di descrivere le città antiche di Priene, Mileto e Magnesia al Meandro, localizzate nella valle del Meandro bagnata dal mar Egeo, quale *epiphaneia* di un modello ideale di *polis* «[...] colto e analizzato dai Greci [e] applicato la prima volta alle città della costa dell'Asia Minore [...]»<sup>13</sup>. In modi diversi, le tre città si rendono "visibili" ai cittadini e alle deità reificando, nelle forme durature dell'architettura della città, un "modo" di vedere le cose che è tipicamente greco, e che qui si offre come capillare condizione di possibilità per l'uomo di eternare e trasmettere una specifica visione del mondo e della pratica religiosa<sup>14</sup>.

Presso le coste dell'Asia Minore queste città si "rappresentano", proprio come è già stato notato per la Gran Madre Rodi<sup>15</sup>, come un *Theatron*, esaltando il significato primo del termine, non inteso in senso stretto, per similitudine, associato alla forma del teatro in quanto edificio – *koilon* – piuttosto legato, come anticipato, al verbo "vedere" mediante la duplice attitudine della città di "mostrarsi" all'indistinto che la circonda e "assistere" alle "scene" di vita degli uomini che la abitano. Qui la dissoluzione di qualsiasi individualità, in favore della "ciascunità", viene affidata al valore insediativo delle aree pubbliche che, aderendo a scelte di natura "scenografica"<sup>16</sup>, identificano lo spazio fisico e politico delle *polies* nei punti più felici del territorio, rendendo così "visibile" all'esterno il loro dato riassuntivo. È facile allora immaginare lo stupore di chi, giungendo alle città dalle sponde labirintiche del Meandro, riusciva ad abbracciare con un unico colpo d'occhio i monumenti più salienti che troneggiavano dalle trame urbane, restituendo di fatto una immagine eloquente della città. Fondazioni che rivolgono lo sguardo anche alle altre centralità che puntellano il golfo Latomico, estendendo la propria risonanza ad un sistema di rimandi più ampio, che dai centri abitati si irradiano progressivamente verso l'esternità del territorio unendo, virtualmente, ciò che è separato dalla natura. Per questo motivo, la costruzione intenzionale di *theaomai*, si sostanzia nella costruzione di nuovi affacci e sguardi che mettono in scena lo spazio abitato dentro le mura,

caricandolo di una potentissima tensione che, non potendo essere raccolta nella concavità del sistema difensivo, sarà poi sprigionata dal fronteggiamento delle città tra loro e, di converso, dalla connessione che esse stabiliscono con gli elementi naturali e il mondo esterno.

Evidentemente non si tratta di una immagine finalizzata esclusivamente a fare bella mostra di sé agli occhi dei visitatori che giungono dall'acqua: al contrario gli antichi ambivano a costruire città potenti, capaci di "mostrarsi" invincibili all'invasore che intendeva attaccarle dal mare accogliendo nella massività delle mura costellazioni di templi ove riposavano divinità pronte a proteggere i cittadini dalle aggressioni esterne. In questo senso, le città greche della Ionia possono essere riferite a città-territorio, la cui unità viene caratterizzata e anticipata dal rapporto di significatività che gli ordini urbani "concordano" con le forme orografiche. Pertanto qui, le forme del suolo stabiliscono, già prima che l'architettura fondi i luoghi, le misure e i rapporti "teatroidi" che si andranno plasmando orientandosi, come la cavea di un teatro, tra le sponde marine e le tortuose aree naturali.

La costruzione di città teatroidi, dimora di dèi e uomini legati tra loro in comunità (*Koinonia*), rappresentano lo sforzo più generale degli uomini di ordinare il cosmo, ponendo l'osservazione e la pratica del mondo alla base della razionalità e dell'invenzione. Nell'organizzazione dello spazio urbano i greci situano l'ordine cosmico: «[facendo] "vedere" il cosmo, essi lo rendono, nel senso pieno del termine, una *theoria*, uno spettacolo»<sup>17</sup>. Tuttavia, seppur rimaneggiate nel corso del tempo, queste città *theatroeides*<sup>18</sup>, nonché *theoretikós-theōréō*, "guardo, osservo", composto da *θέα*, *théa*, "spettacolo", e *ὁράω*, *horáō*, "vedo", preserveranno la loro caratteristica più peculiare, in un *continuum* di monumentale spettacolarità che investe l'atto fondativo e le loro fasi più tarde.

## Dalla Terra

Nell'atto fondativo che presiede la costruzione della nuova *polis* i greci portano con sé i *thesmà*, ovvero le regole, i culti e le pratiche cerimoniali della città di provenienza e, compatibilmente al tracciato delle mura, viene innanzitutto incisa sulla terra la struttura urbana della città. Nel mondo antico, appare inequivocabile il rapporto che gli individui stabiliscono con la terra, con quel suolo che sostiene le credenze del mondo greco e l'idea di città che le è propria. La pratica

noscenza greca consisteva in un vedere, in un rendere presente, ora è forse un po' più chiaro che questa conoscenza non può essere presa in considerazione separatamente dall'oggetto dell'osservazione stessa, cioè dal mondo guardato. Kerényi parla di efficacia del mondo guardato, efficacia che si manifesta tanto attraverso il particolare sapere greco, quanto attraverso quello splendore delle forme eterne che è di così difficile descrizione». G. Grassi, "L'architettura del teatro e la città greca" in Id., *Scritti scelti. 1965-2015*, LetteraVentidue, Siracusa 2023, p. 39.

**[15]** Diodoro Siculo (19,45) fu forse il primo ad associare la città al teatro. In particolare, con specifico riferimento alla città di Rodi, sostiene: «I soldati dei Rodii infatti, distribuiti lungo le mura, tenevano sotto osservazione i nemici, i vecchi invece e le donne guardavano dalle loro case cosicché la città sembrava un teatro». Appare dunque forviante l'espressione utilizzata da Vitruvio per descrivere Alicarnasso, descrivendola come *theatrii curvaturae similis* che, quindi, allontana dal reale significato della parola greca – composta dal verbo *theomai* e dal suffisso *-ides*, *-eides* – ovvero "degno di essere osservato".

**[16]** Termine utilizzato da Luigi Maria Caliò e Elisabetta Interdonato in Id., "Theatri curvaturae similis. Note sull'urbanistica delle città a forma di teatro", «ArchClass», n.s. LVI, 6, 2005, pp. 49-113.

**[17]** J. P. Vernant, *op. cit.*, 2007, p. 115.

**[18]** Di recente, questa locuzione è stata nuovamente rimessa a tema da alcuni studi, tra gli altri, di Giorgio Rocco, Monica Livadiotti e Luigi Maria Caliò. Si rimanda a: M. Livadiotti, R. Belli Pasqua, L. M. Caliò, G. Martines (a cura di), *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, Atti del Convegno Inter-

**[19]** «Non v'è mai stato un servizio divino pari a quello greco: per bellezza, sfarzo, varietà e unità esso è unico al mondo e rappresenta uno dei prodotti più alti dello spirito universale». Così si legge nell'incipit al volume di Friedrich Nietzsche in: F. Nietzsche, *Der Gottedienst der Griechen*, trad. it. M. Posani Löwenstein, *Il servizio divino dei Greci*. Adelphi, Milano 2012.

**[20]** N. D. Fustel de Coulanges, *op. cit.*, 2023, p. 159.

**[21]** J. Rykwert, *op. cit.*, 1981, pp.55-56.

**[22]** Cfr. J. Evola, *Simboli della tradizione occidentale*, Edizioni Arthos, Carmagnola 1977.

**[23]** Per un approfondimento si vedano A. De Pascale, *Anatolia. Le origini - Viaggio nella Turchia Preistorica*, Oltre Edizioni, Sestri Levante 2012; K. Schmidt, *Sie bauten die ersten Tempel*,

del "servizio divino"<sup>19</sup> presiede la visione cosmogonica iscritta nella città e, in egual modo, è centro della vita reale dei suoi abitanti, il metronomo che ne scandisce il quotidiano. Nelle convinzioni religiose dei greci primeggia, senza forti dubbi, l'idea del focolare quale fuoco puro che arde l'anima e rappresenta la famiglia reale, domestica e cittadina, finanche quella spirituale e divina. Allontanatosi dal luogo d'origine, all'atto della creazione urbana ogni individuo «[porta] con sé, sotto il simbolo d'una zolla di terra, il suolo sacro in cui i suoi antenati erano seppelliti e a cui i suoi Mani erano legati»<sup>20</sup>. Per liberarsi da qualsiasi inquietudine, viene dunque scavato il *mundus*, una fossa circolare all'interno della quale vengono sepolti, oltre alla terra di provenienza, oggetti simbolici e primizie di vario genere, come augurio di fecondità atto a trasformare il caos in cosmo, connettendo terra e cielo. Coperta da un soffitto a volta<sup>21</sup>, per richiamare quella celeste, si crede che la profonda cavità a sezione circolare sia chiamata a connettere il mondo del sotterraneo delle tenebre con quello superiore della luce, consentendo l'attraversamento da uno spazio all'altro. Tre volte l'anno il varco è dischiuso, così come il legame tra passato e presente, ed i morti possono, in tal modo, continuare ad essere presenti: emerge qui un'idea differente di morte non come termine opposto alla vita ma come sua necessaria continuazione. Questo particolare rituale sembrerebbe interessare la fossa sia come atto fondativo – *mundus* – sia come separazione e connessione – *mundus Cereris*<sup>22</sup> – tra il mondo del sotto e il mondo del sopra. Se è vero che questa particolare accezione del *mundus* incontra numerose conferme nel mondo romano, è forse altrettanto vero che la "porta", intesa quale soglia che al contempo separa e unisce, è presente molto prima della fossa scavata nella Roma delle origini. Ne rappresentano un chiaro esempio i riti di distruzione dei templi di Göbekli Tepe. Il seppellimento pre-determinato e intenzionale delle strutture circolari da parte delle comunità locali che lo occupavano, prevedeva infatti che la "porta" di ingresso al complesso monumentale venisse scomposta e adagiata al suolo, in posizione orizzontale, esattamente al centro dell'opera costruita<sup>23</sup>. Seppur non accertato, si può ipotizzare che il capovolgimento strutturale del portale, da limite verticale a soglia orizzontale, possa richiamare un rapporto diretto tra il mondo dei morti e il mondo dei vivi, relazione poi tramandata alle future città, ancora pre-greche, come nell'antica Çatalhöyük, poco distante da Göbekli Tepe, dove i defunti venivano fisicamente collocati al di sotto delle abitazioni domestiche.

Per quanto attiene lo scavo e il suo rapporto con la città, inteso cioè come pratica che presiede la sequenza rituale della sua fon-

dazione, esso fa parte, prima con gli etruschi e poi con i romani, di attività culturali volte esclusivamente ad inaugurare il nuovo luogo dell'abitare: «questi riti così celebrati e articolati, con la reiterazione di danze, sacrifici e misteri, avevano tutti lo stesso scopo: “costituire” la città come un’unità organica e, più specificamente, come un’entità protettiva e rigenerativa»<sup>24</sup>. Pertanto, si ritiene che non sia un caso che Fustel de Coulanges, nel chiarificare il rituale di costruzione urbana che caratterizza l’antica città greca di Messene, faccia riferimento ad uno “scavo”, una fossa dalla quale verranno alla luce le urne contenenti il “rituale completo della cerimonia sacra”<sup>25</sup>. Seppur con specificazioni e modalità differenti, il mondo greco, con la fondazione della città, si unisce anch’esso intrinsecamente alla Terra, radicandosi alla sua duplice realtà di *ge* (o *Gea*) e *chthon* (ctonia). Da quella stessa terra, con i suoi complessi significati e miti che via via l’hanno rappresentata, emergono *Gea*, Madre terra, divinità primigenia che concepisce, genera ed è fonte di fecondità e nutrimento per gli uomini e, allo stesso tempo, *Chthoniè*, dea ctonia e signora dei morti che presiede al mondo sotterraneo custodito al di sotto delle cavità rocciose<sup>26</sup>.

In definitiva, all’atto della fondazione della città, vi sono tre momenti fondamentali. Il primo di questi riguarda la sfera del sacro, dove con questo termine si vuole intendere, nel mondo antico, una dimensione religiosa pervasa dalla politica (secondo momento) che a sua volta cadenza gli spazi e i momenti della vita della *polis* tramite l’architettura (momento decisivo) che diventa l’espressione tangibile della società in quel determinato momento storico. Evidentemente, a posteriori, appare ancor più patente il distacco della religione greca dal senso della *pietas*<sup>27</sup> romana o da declinazioni più recenti. Per avvicinarsi al problema della presenza dell’uomo nel mondo<sup>28</sup>, i greci vivono un’esistenza all’interno della quale le “barbare” divinità, per usare un termine di Arnold J. Toynbee<sup>29</sup>, si rispecchiano nell’umano trasfigurato che tenta, a sua volta, di porsi nel giusto rapporto con le divinità mediante i riti che presiedono l’innalzarsi della città e la consacrazione al dio protettore<sup>30</sup>.

## Egeo, nascita della civiltà

Il rapporto dei greci con l’Anatolia ha origini antiche. La questione interessa un tempo lungo che riguarda la storia umana del neolitico, Era in cui si è avviato l’approccio “agrilogistico” a svantaggio di

Verlag C. H. Beck oHG, München 2007, trad. it., U. Tecchiati, *Costruirono I primi templi. 7000 anni prima delle piramidi*, Oltre edizioni, Sestri Levante 2011; E. Akrugal, *Ancient civilizations and ruins of Turkey*, Turk Tarih Kurum Basimevi, Ankara 1978.

[24] J. Rykwert, *op. cit.*, 1981, p. 152.

[25] «Come i compagni di Romolo scavano una fossa e credevano di depositarvi i Mani dei loro antenati, così così i contemporanei d’Epaminonda chiamavano a sé i loro eroi, i loro antenati divini, gli dèi del paese: essi credevano, con le formule e i riti, di legarli al suolo che stavano per occupare e di chiuderli nella cinta che stavano per disegnare». N. D. Fustel de Coulanges, *op. cit.*, 2023, pp. 163-164.

[26] Si fa riferimento alla distinzione proposta da Giorgio Agamben: «Il fatto è che *chthon* e *ge* nominano due aspetti della terra per così dire geologicamente antitetici: *chthon* è la faccia esterna del mondo infero, la terra dalla superficie in giù, *ge* è la terra dalla superficie in su, la faccia che la terra volge verso il cielo. A questa diversità stratigrafica corrisponde la difformità delle prassi e delle funzioni: *chthon* non è coltivabile né se ne può trarre nutrimento, sfugge all’opposizione città/campagna e non è un bene che possa essere posseduto; *ge*, per converso, [...] produce i raccolti e i beni che arricchiscono gli uomini: per coloro che *ge* onora con la sua benevolenza». G. Agamben, “Gaia e Ctonia”, Disponibile nella rubrica “Una voce” di Quodlibet: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia>.

[27] Cfr. K. Kerényi, “Due stili dell’esperienza religiosa”, in Id., *op. cit.*, 2001, p. 93 e sgg.

**[28]** Sul tema più generale si veda: K. Kerényi, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

**[29]** Arnold J. Toynbee, nello spiegare la tradizione ellenica parla di "incidente storico". In particolar modo si riferisce alla disgregata eredità micenea che fu raccolta dagli elleni e compiutamente sintetizzata nel "sacro" testo omerico all'interno del quali gli dei olimpici «erano la riproduzione esatta del loro prototipo umano, un caso disgraziato perché la natura del barbaro non è precisamente edificante.» e continua «[...] Questi dei venuti dal nulla, che avevano imposto la loro supremazia sulle divinità naturali [...] erano una masnada di barbari dotati di potenza sovraumana ma di pessima reputazione. [...] La natura umana si rispecchiava con penoso realismo nel pantheon olimpico [...]» A. J. Toynbee, *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London 1959, trad. it. G. Pignolo *Il mondo ellenico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967, p. 22.

**[30]** Cfr. P. Lavedan, J. Huguency, *Histoire de l'urbanisme Antiquité*, Henry Laurens, Paris, 1966.

**[31]** Si utilizza qui un termine del paleontologo Vere Gordon Childe che con "rivoluzione neolitica" definisce il passaggio dalla caccia all'agricoltura e, con questo fenomeno, la nascita della civiltà nel Vicino Oriente. Cfr. V. Gordon Childe, *Man Makes Himself*, Watts & co., London 1936.

**[32]** Cfr. A. De Pascale, *op. cit.*, 2012.

**[33]** K. Schmidt, *op.cit.*, 2007, pp. 243-244.

**[34]** *Ibidem*.

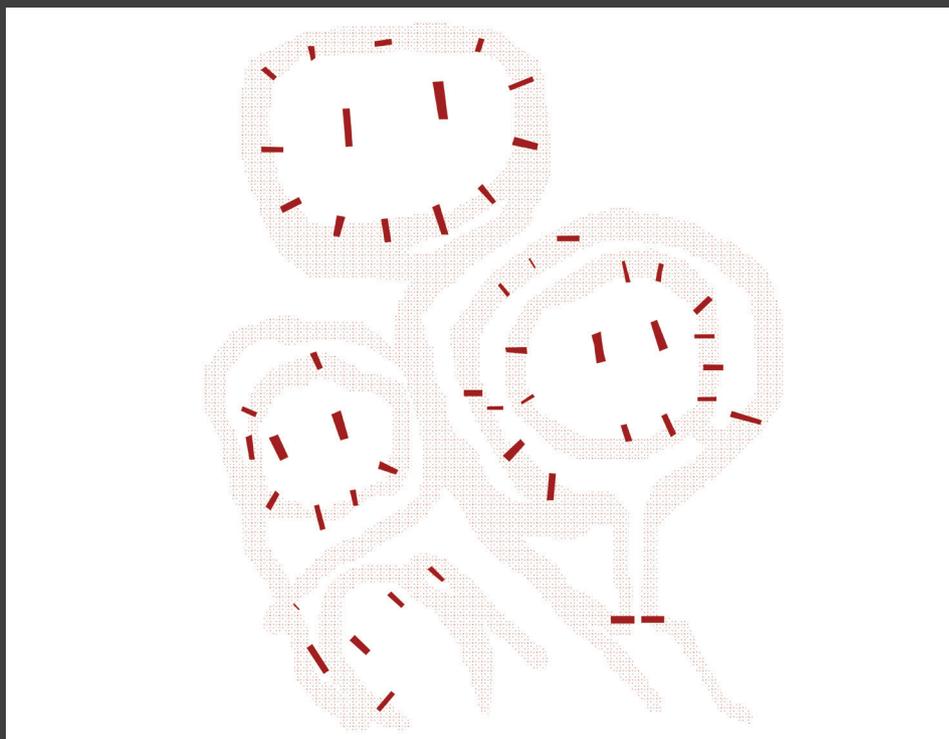
una popolazione più antica di cacciatori. Un'epoca che inaugura la logica del sostentamento umano a discapito del territorio, in una complessa interrelazione di azioni e ritualità che definiscono una società, ancorché primitiva, in grado di gettare solide basi per il futuro. Il valore posizionale dell'Anatolia risulta decisivo per la nascita di un pensiero collettivo che comporterà, in età classica, lo sviluppo di una società molteplice e diversificata. Passaggio obbligato per le popolazioni africane attratte dalle coste asiatiche e sede centrale dei futuri scambi europei, la penisola anatolica sancisce definitivamente il passaggio, o "rivoluzione"<sup>31</sup>, da una economia di caccia e raccolta ad una di agricoltura e allevamento. Ciò è dovuto al fatto che circa tredicimila anni fa, lo scioglimento dei ghiacciai ha comportato la fuoriuscita del manto vegetale e la formazione di bacini naturali, richiamando diverse popolazioni verso territori specifici ove costruire una nuova vita. L'Anatolia si rivela allora particolarmente proficua in quanto accoglie le sette specie primarie<sup>32</sup>, animali e vegetali, oggetto di domesticazione da parte degli uomini arcaici. La gestione, ancorché oculata, del bestiame, e la coltivazione dei cereali, porterà di lì a poco alla nascita di piccole comunità che troveranno opportuna rappresentazione in strutture abitative di forma circolare di notevoli dimensioni. A riguardo, il sito di Göbekli Tepe ad Urfa, nell'odierna Turchia, rappresenta un caso emblematico. Dalla "collina ombelicata" – possibile traduzione del nome dalla lingua turca – si erigono strutture megalitiche, talvolta plasticamente decorate, incastonate in murature a sezione circolare che accolgono le pratiche culturali degli uomini. Il centro del tempio è invece dimorato da monolitici pilastri a forma di "T" che, come telamoni *ante-litteram*, assumono nella loro stilizzazione sembianze antropomorfe, forse a sostenere una copertura, forse a rappresentare entità arcaiche. L'assenza di testimonianze scritte non rassicura sulla esatta funzione dei "circoli di pietra" ma, evidentemente, è la complessità sociale a sospingerne la realizzazione consentendo di affermare che qui «siamo di fronte a un luogo santo dell'età della pietra [innalzato per via di] un enorme sforzo di molti individui»<sup>33</sup>. È la cooperazione tra individui, probabilmente organizzati in gruppi autonomi<sup>34</sup>, a rappresentare lo straordinario valore sociale di questo luogo, selezionato quale spazio centrale a cui dare forma a significati comuni e universalmente riconosciuti. E non è forse questa una prima idea di civiltà? Non è prescindendo da valori economici, politici e singolari che si assiste alla nascita della 'ciascunità' che contiene, in potenza, l'idea di comunità? Un'idea che, attraverso la forma, aveva un senso ed era capace di dare un senso a una pluralità di persone che vede, nella 'ciascunità', una possibilità di comprendere una propria e specifica concezione del mondo e tro-

vare le ragioni per abitarlo. L'ecumene qui descritto si iscrive in uno spazio determinato, esteso, certo, su una vasta superficie terrestre ma delimitato dai contorni dell'altopiano anatolico.

Se si pensa alla costruzione di queste enormi strutture di rappresentazione – a Göbekli Tepe ma anche a Nevalı Çori e Körtik Tepe, situate nel medesimo territorio anatolico – all'organizzazione della mano d'opera necessaria, e alla progettazione dei contenuti formali, allora è possibile scorgere la fatica, ma anche la capacità, di questi uomini ad accogliere all'interno di questi luoghi delle tribù differenti, rendendoli adatti alla vita civile. Ragionare in questi termini vuol dire considerare queste neo-comunità come pluralità di enti costantemente e coscientemente impegnati per la realizzazione di spazi rappresentativi dove riconoscersi, appunto, in quanto collettività<sup>35</sup>. Ancor di più, se si riconosce in Göbekli Tepe, per la sua siffatta monumentalità, la funzione di un santuario, centro rituale di attrazione e di aspirazione per tutte le comunità che costellano il territorio di Urfa<sup>36</sup> – circoscritte come dei punti di una circonferenza che accentrano il luogo più rappresentativo – allora è possibile parlare di "anfizionie". Con questo termine, nella Grecia arcaica, si designa un gruppo di insediamenti umani aventi in comune convinzioni religiose e pratiche di culto celebrate da una festa o da una cerimonia religiosa. Klaus Schmidt, raffinato archeologo che ha guidato gli scavi di Göbekli Tepe, sostiene che un possibile significato della locuzione potrebbe essere quello di «abitare nei dintorni»<sup>37</sup>, vale a dire, in altre parole, riconoscere nel rapporto tra i templi<sup>38</sup> e i villaggi degli elementi di attrazione e accentrazione, capaci di determinare un primo sistema di governo del territorio. Proprio per questo motivo, sembrerebbe sostanziarsi in Anatolia uno schema archetipale composto da riconoscibili forme primarie – i Templi – attorno ai quali gravitano molteplici aggregati familiari, i villaggi, che, con differenti coordinate cronologiche, informa il rapporto complesso e policentrico che unisce le *poleis* ellenistiche con il territorio egeo. In una società senza conflitti, ma ancora soggiogata all'autorità divina, questo tipo di struttura governativa e religiosa istaura un primo rapporto con il contesto ambientale su cui si attesta, ricevendo i ritmi dettati dalla natura, che tacitamente soggiace alla forma dell'insediamento. In quanto premessa di un principio ordinatore autonomo, base per lo sviluppo di un modello sociale avanzato, tale schema si dimostrerà adeguato ad accogliere processi di gestione del territorio di più ampio respiro, intendendo l'Anatolia come luogo privilegiato e di elezione in cui poterono proliferare condizioni favorevoli.

**[35]** È bene segnalare che la riunione degli individui in comunità comporta, oltre che la costruzione di prime strutture templari, un altro effetto che permane silente nel corso della storia. Per soddisfare il naturale bisogno di nutrimento da cui dipendono gli individui ora "riuniti", si è reso necessario l'incremento dell'agricoltura e dell'allevamento. Inconsciamente, gli uomini neolitici, hanno favorito lo sviluppo di alcuni esemplari "difettosi" di farro selvatico che, raggiungendo la piena maturazione sulla pianta stessa e non al suolo, si rendevano più adeguati alla coltivazione. Considerato alla stregua di una malattia autoimmune, questo procedimento ha modificato sensibilmente il rapporto dell'uomo con la natura, aumentando la propria dipendenza dalla terra per provvedere al sostentamento dalla comunità. La possibilità di vivere meglio, compresa a seguito del sistema di conoscenze lentamente maturato dal neolitico, si diffonde in breve tempo dal Sud-est della penisola anatolica all'intero territorio turco, sino a giungere, col tempo, negli altri continenti. Cfr. A. De Pascale, *op. cit.*, 2012.

**[36]** «Çayönü, Nevalı Çori, Teli Abr, Mureybet, Jerf el-Ahmar, Tell Qaramal [...]



Restituzione planimetrica dei Templi di Göbekli Tepe

sono siti che] si trovano in un raggio di 200 km da Göbekli Tepe» K. Schmidt, *op.cit.*, 2011, p. 244.

**[37]** *Ibidem.*

**[38]** «L'elemento base di una anfizionia è sempre un tempio centrale». *Ivi*, pp. 244-245.

**[39]** Sovente la città costruita dagli Hatti nella paludosa regione di Konya viene definita la città più antica del mondo. Tale appellativo è dovuto al fatto che, a seguito delle prime tensioni tra comunità differenti, i cittadini si riuniscono in case basse, affastellate le une contro le altre a scopo difensivo. Se la topografia del sito garantiva un naturale sistema di difesa contro eventuali invasori, l'aggregazione delle abitazioni domestiche, alle quali si accedeva tramite scale pogiate sulle coperture, rende di fatto più

In ambito egeo, dunque, questo fenomeno ha reso possibile, in un primo momento, lo sviluppo dei primi insediamenti pre-urbani in località precedentemente poco abitate o inabitabili – si pensi ad esempio all'insediamento neolitico di Çatalhöyük<sup>39</sup> ai margini meridionali dell'altopiano anatolico – ma anche la formazione di comunità articolate in villaggi che accolsero diversificate attività di natura agricola e artigianale riconoscendosi, come comunità, nella realizzazione dei Templi. Si assiste, con altre parole, ad un passaggio culturale di fondamentale importanza, che affonda le sue radici nei primi villaggi neolitici per poi pervenire, mutuato, nei nascenti sistemi palaziali del secondo millennio e approdare, definitivamente maturato, nelle *poleis* di epoca ellenistica. Rispondenti per lo più ad una logica anti-tetica, ossia monocentrica, le esperienze cretesi prima e poi micenee sono parimenti necessarie per la distinzione, presso i greci, di un "centro" inteso come dominio (*krátos*) e supremazia del singolo individuo – gelosamente segregato nel suo ricchissimo palazzo – da un potere pubblico, e la salvezza della *polis*, che vede nell'agorà il "centro" (*mésos*) della città, rappresentazione del nuovo pensiero politico che, liberatosi di ogni dominio, proclama l'isonomia come «nuova immagine della società umana nella cornice delle istituzioni della *polis*»<sup>40</sup>, anticipando in terra turca il suo più prospero e virtuoso destino.

## Egeo, rinascita della civiltà

Prima di affrontare le ricadute formali e urbane insite nel passaggio di paradigma dalla civiltà micenea a quella ellenistica, occorre analizzare, attraverso il mito, il germogliare, o se si vuole la rinascita, della civiltà in Asia Minore. A riguardo, la mitologia può offrirsi ancora una volta quale prezioso corollario e completamento di quanto fino ad ora accennato. Come si sarà notato nel caso più antico di Göbekli Tepe, è grazie all'insieme di quelle religiose credenze primitive che si è assistito alla collaborazione tra individui, una reciproca compresenza che ha comportato l'erezione dei templi circolari. Così come nel neolitico, anche nel mondo post-classico si ritrova, aggiornata, una comunità che si proietta sul piano del sacro, rivelando all'uomo plurimi campi di possibilità per comprendere la propria natura attraverso l'apertura al divino. Talvolta può capitare che questa lettura del mito appaia distorta a tal punto da lasciare intravedere il rischio di un allontanamento dalla realtà ma, nonostante tutto, la mitologia racconta sempre delle origini e di ciò che è originato e, in questo modo, si dischiude come possibile serbatoio al quale attingere, criticamente, per ricercare nell'origine stessa qualche fondamento di conoscenza e verità. Secondo questa interpretazione, la mitologia non viene intesa come semplice racconto, piuttosto si qualifica come "archetipo dei comportamenti umani", contenitore dell'interiorità umana che, nei miti, rispecchia il proprio dramma universale, lasciandosi plasmare dall'ombra che il dio proietta sul mondo e sugli individui che in esso si organizzano<sup>41</sup>. Il mito, dunque, non è una favola irrazionale, al contrario si propone come fertile e fecondo strumento per comprendere una "realtà vissuta"<sup>42</sup> e complessa: quella del mondo antico. Raccontando di un evento primordiale, *ab initio*, il mito rivela i misteri attraverso i quali interpretare le gesta dell'attività umana e su cui "fondare" nuove immagini del cosmo, che si materializzeranno, seguendo le modalità cultuali descritte più indietro, nella città: «miti che "fondano" e città fondate»<sup>43</sup>.

Questa premessa consente di distinguere nelle gesta greche due dimensioni ugualmente intense e scambiabili: una prima, astratta ed eterea, che soggiace ad ogni possibilità di scelta fondativa, e una seconda, fattuale e tangibile, unita ai reali bisogni, alle paure e alle aspirazioni dei cittadini che albergano in un mondo che, nonostante tutto, è composto da valori fisici geologici. Alla prima sfera, è possibile associare la sconfitta del Minotauro, con la conseguente morte di Egeo e la successiva ri-nascita di una civiltà che si riconoscerà nel

articolato l'ingresso alla città da parte di individui estranei alla comunità.

**[40]** J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Librairie François Maspero, Paris 1965, trad. it. M. Romano, B. Bravo, *Mito e pensiero presso i Greci*. Einaudi, Torino 1978, p. 215.

**[41]** «Ciascun dio contiene ombra e la proietta a seconda del cosmo a cui quel dio dà forma. Ciascun dio è un modo in cui sono date a noi le nostre ombre». Accostando la mitologia alla quotidianità della vita vissuta, Hillman sembra rimarcare il legame, latente ma ancora molto profondo, tra divinità e individuo, capace di dare senso alle aspirazioni collettive della condizione umana nel mondo greco. J. Hillman, *Figure del mito*, Adelphi, Milano 2014, p. 329.

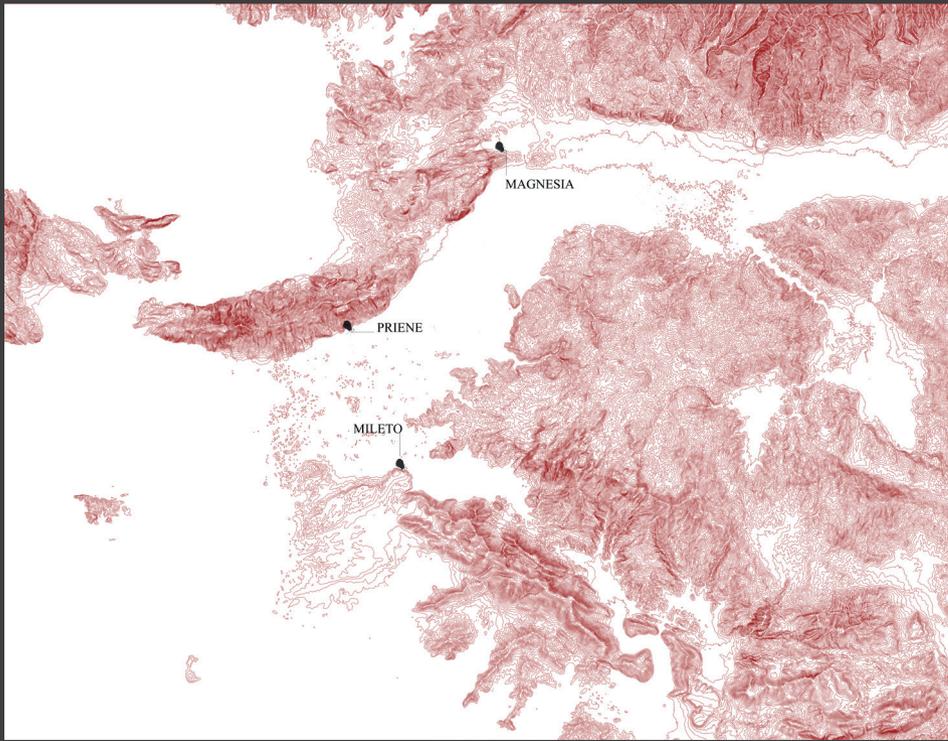
**[42]** Termine utilizzato da Kerényi in: K. Kerényi, "Che cos'è la mitologia", in

**[43]** Sul mito come “fondazione” e sulle “città fondate” si veda: C.G. Jung e K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Pantheon Verlag, Zürich 1941, trad. it A. Brelich, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1972.

**[44]** Sul significato della festa presso gli antichi si veda: K. Kerényi, “L'essenza della festa”, in Id., *Religione antica*, Adelphi, Milano 2001, pp.45-68.

**[45]** Cfr. G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, p. 31

nome di Teseo. Si tratta di un mito, questo, in parte storpiato per legittimare la supremazia greca sulla civiltà precedente. Non a caso, le prime testimonianze del culto del toro sono state rinvenute nel vicino Oriente, a Çatalhöyük, dove l'animale, proprio come Egeo, simboleggia il concetto di morte e di rinascita. La migrazione dei popoli dall'Anatolia ha comportato il trasferimento delle proprie pratiche rituali e religiose in altre aree abitate nei millenni a seguire. Nella Creta minoica scavata da Arthur Evans, sulle massicce mura del palazzo di Cnosso, è stato ritrovato il cosiddetto “affresco della taurocatapsia” che documenta una lotta rituale che aveva luogo in occasione delle festività<sup>44</sup>. Alcune colossali asce di bronzo venivano adoperate come strumenti rituali per il sacrificio del toro, cerimonia fondamentale per animare il fuoco sacro della civiltà mediante il sangue dell'animale, secondo alcuni legato al “ritorno” dalla morte alla vita. Al “racconto” fa da contrappeso l'antefatto, o il dato reale, ossia la disgregazione del mondo minoico e la successiva ascesa di una nuova civiltà, quella greca appunto, che, come si vedrà, raggiungerà la sua acme nell'ellenismo. Alla seconda sfera appartiene la storia della città che primeggiò sull'antichità, Atene il cui re, Egeo, figlio di Pandione II, era il padre dell'eroe mitico Teseo. Il palazzo di Cnosso a Creta può intendersi come teatro dell'evento che si sta per descrivere. Come tributo della vittoria Cretese su Atene, il re Minosse impose ai vinti una offerta annuale di vittime sacrificali, da consegnare al Minotauro per saziare la sua fame di carne umana, o potremmo dire *vacuum culturale* (medioevo ellenico) per rimarcare la fondatezza e la validità storica del declino. Le possenti pietre che costruivano il labirinto progettato da Dedalo venivano dunque intrise col sangue delle vittime, un flagello che il figlio del monarca ateniese non poté più sopportare. Partito alla volta di Creta con l'ambizione di uccidere il mostro dall'aspetto taurino, Teseo promise al padre di issare, in caso di esito felice dell'impresa, sull'albero più alto della nave una bandiera bianca, in caso contrario un vessillo nero avrebbe annunciato la sua morte. Aiutato da Arianna, che preferì a Dioniso l'eroe Teseo, scegliendo di fatto la continuità dell'uomo sull'animale-dio<sup>45</sup>, l'eroe riesce a sconfiggere il minotauro ed evadere dalle anguste sale meandriche che realizzano l'intricata struttura di matrice dionisiaca del labirinto. A causa della promessa dimenticata, a sospingere la nave di Teseo è ancora il vessillo nero, colto dal re come il presagio di una insostenibile perdita che, dal dolore, lo fece precipitare nella profondità delle acque, quel mare sepolcrale che in seguito prese il nome di Mar Egeo. Nel nome di Teseo, e attraverso il *synoikismòs* (sinecismo), si assistette all'unificazione, religiosa ma anche politica, delle popolazioni disperse nel territorio Attico in una sola città, Atene, “coabi-



*Organismo territoriale del Meandro con individuazione delle città di Priene, Mileto e Magnesia*

tazione" che comporta la definitiva nascita di una nuova civiltà. Sulle ceneri del palazzo di Cnosso, un tempo simbolo del potere miceneo, i greci decidono di fondare il mito del Minotauro, attingendo dalla storia alcune verità per testimoniare, in fondo, l'alba di una nuova civiltà che faticosamente emerge dalle tenebre del proprio passato (minoico-miceneo) riaffermando, forse, una continuità con il proprio luogo d'origine: l'Anatolia. Tant'è che questa sorta di *Pandemos*, operata da Teseo, raduna sì "tutto il popolo" per fonderlo in unità ma, beninteso, si tratta di un gesto che comporta in un primo momento per lo più la nascita di organismi politici "unitari", i quali si limitano a controllare una popolazione che continua ad abitare nella *chora* più dilatata, in case senza città. Si dovrà attendere l'epoca ellenistica<sup>46</sup> per assistere a quel processo di "conurbazione" che si concretizzerà non solo nell'aggregazione di gruppi – o "tribù" per riprendere la parola usata da Fustel del Coulanges<sup>47</sup> – ma anche nella fondazione, o ricostruzione, di una città. Probabilmente allora, più che a Minosse, dovremmo far riferimento a Sarpedonte, leggendario fratello del re, che allontanato da Creta fonda sulle coste dell'Asia Minore la ben nota città di Mileto, capoluogo della Ionia, in una circolarità che riconcilia, inesorabilmente, gli uomini alla propria patria, dalle cui radici si propagano le ragioni di una nuova civiltà, eco che risuona ancora oggi tra le vigorose catene montuose della penisola.

**[46]** A riguardo: M. Casevitz, *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien*, Paris 1985, pp. 205-206.

**[47]** N. D. Fustel de Coulanges, *op. cit.*, 2023, pp. 148-155.

Da un punto di vista strettamente figurativo, la riconferma della civiltà ellenica, e gli effetti urbani che ne derivarono, come segnatamente rileva Arnold Joseph Toynbee «[...] non coincisero mai se non parzialmente con l'area della Grecia vera e propria [...] dal principio alla fine uno dei centri principali della civiltà ellenica fu la costa occidentale dell'Asia Minore, che non si trova in Grecia, ma in Turchia»<sup>48</sup>. Sarà dunque nelle mitologiche acque egee che le grandi popolazioni si muoveranno con l'intenzione di fondare una città greca lontano dalla Grecia, accogliendo all'interno delle sue mura un'unica, ma estesa e condivisa, cultura dell'abitare.

**[48]** Cfr. A. J. Toynbee, *op. cit.*, 1967, pp. 13-14.

## La Grecia lontano dalla Grecia

I luoghi attraverso i quali si vuole tracciare un *fil-rouge* tra le epoche storiche – dal neolitico al secondo millennio, con significative ricadute nella cultura greca ionica – sono l'isola di Creta e la penisola anatolica. A fare da anello di congiunzione tra le differenti formazioni politiche e geografiche è la città di Troia<sup>49</sup>, non tanto per il suo valore mitico, o morfologico, quanto più per le ragioni che l'hanno resa lo scenario di quella tragica violenza di cui Omero ci ha resi partecipi. Una guerra, quella di Troia, che ha messo a nudo le strutture elementari che informano la vita stessa e i valori costitutivi della città, ma è stata anche capace – attraverso quella τραῦμα (ferita) fisica e psicologica che racconta del disfacimento e delle contraddizioni dell'uomo – di rappresentare il motore capace di tenere insieme una comunità di cittadini. Dalle fonti è noto, infatti, che Troia era abitata da popoli greci, che parlavano greco e che praticavano usi, costumi e tradizioni culturali non dissimili da quelle delle altre isole antistanti la costa del mar Egeo. Sulla collina di Hissarlik, lungo le aree Nord-occidentali delle coste anatoliche, la città cantata da Omero rappresenta però l'ultima propaggine del *basileus* miceneo. Questa terra è divenuta in seguito teatro di una *stasis*, una guerra civile tra *aristoi* (migliori) che pur parlando la stessa lingua, celebrando gli stessi culti e venerando gli stessi dèi si scontrarono per stabilire chi, tra le due fazioni implicate, rappresentasse al meglio un comune sistema di valori. Un *ethos* universale, dunque, ma che a ben vedere è scisso in due sistemi sociali e politici profondamente differenti: il primo, quello greco, propriamente aristocratico dove la figura di Agamennone deve costantemente imporsi per far valere il suo dominio, e il secondo, Troiano, in cui un sovrano miceneo trova nella figura di Priamo il suo

**[49]** Lo scopritore dei mondi scomparsi dell'epopea omerica è Heinrich Schliemann, importante commerciante tedesco divenuto poi archeologo è oggi celebrato non tanto per le sue tecniche di scavo ma per aver rinvenuto le tracce coloniali di insediamenti minoico-micenei a Creta e, soprattutto, per la leggendaria scoperta della città di Troia avvenuta nel 1870. Cfr. H. Schliemann, *La scoperta di Troia*, Einaudi, Torino 1962.

**[50]** La medesima strategia è adottata, in ambiti disciplinari profondamente diversi da Roland Martin: R. Martin, *Architettura greca*, Electa, Milano 1980 et Jean-Pierre Vernant: J. P. Vernant, *op. cit.*, 2007.

**[51]** K. Kerényi, *Dionysos Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Klett-Cotta, Stuttgart 1976, trad. it., L. Del Corno, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano 1992, p. 25.

incontestato e “carismatico” *anax*. All’origine della dualità, dunque, vi sono ragioni che affondano le radici nella storia più antica del Mediterraneo, dove la civiltà minoica, data la sua anteriorità cronologica, governa l’isola di Creta dal III millennio e si contrappone a quella tipicamente greca che, sulle ceneri del palazzo del re, costruirà nuove città, depositarie di rinnovati valori comunitari e condivisi. A partire da questo dato, si vuole rilevare l’influenza che l’architettura minoica, e soprattutto quella micenea, hanno esercitato sulle creazioni urbane di tradizione elladica<sup>50</sup>, tratteggiando il ruolo fondamentale che l’architettura palaziale ha assunto durante la transizione, architettonica, religiosa, politica e sociale, da un’epoca all’altra.

Presso i Minoici – dal nome di Minosse, mitico re di Creta – è presente una “eredità spirituale”<sup>51</sup> che ben presto si scorse tra i paesaggi della natura fisica e l’ordine morale inaugurato dalla nascita della *polis*. Le raccolte e protette mura del palazzo di Cnosso, ad esempio, attestano già di un profondo senso di connessione con la natura, confermando quella insopprimibile attrazione verso il territorio che «[...] si diffonde nella creazione umana, e grazie ad essa s’impregna di uno splendore e di una grazia particolari»<sup>52</sup>. Inoltre, in seno al mondo minoico-miceneo, il culto predominante è quello della Grande Madre degli dèi<sup>53</sup>, il cui valore simbolico sarà parimenti continuato dai greci, nel loro sforzo continuo di darle un volto in attesa del suo periodico e rassicurante risveglio ciclico. Oltretutto, quando la Cnosso della Lineare B si sostituì alla Creta minoica istaurando la propria legge in quanto civiltà superiore, non mancò di propagare il suo influsso nelle varie epoche successive, addivenendo emblema di un accrescersi progressivo che troverà nella *polis* il suo sedimentarsi, il suo confermarsi attorno a un atto fondativo in cui tutto questo insieme di pratiche e di valori ha luogo e, consapevolmente, prende forma.

Ancora lontane dal rappresentare l’ordine matematico e le leggi morali associate alle città-stato, le pietre dei palazzi di Festo e Malia, oltre la già citata Cnosso, indicano lo sforzo di quella civiltà di costruire lo spazio della comunità. Talvolta costruiti sulle rovine di edifici più antichi, questi palazzi rappresentano il seme della massima fioritura economica e politica capace di trasformare, a giudicare dai fatti, la società neolitica dispersa in villaggi in un’organizzazione più integrata, accentrata attorno ai principî che governano la nuova società e che trovano, nel palazzo, l’espressione urbana più rappresentativa. Come rileva Jean-Pierre Vernant, il palazzo rappresenta nel mondo miceneo il «cardine della vita sociale»<sup>54</sup> legato strettamente alla funzione economica e politica dell’area. Ne consegue che la classe do-

[52] Viene qui parzialmente riportata la descrizione di Nikolaos Platon in: N. Platon, *A Guide to the Archaeological Museum of Heraklion*, Hraklion, Creta 1955, pp. 27 sgg. La descrizione è ripresa da Kerényi, Ivi, pp. 26-26.

[53] *Ibidem*.

[54] J. P. Vernant, *op. cit.*, 2007, p. 34.

minante installata nel palazzo esercita, *de facto*, un'influenza politica sulle popolazioni che abitano la regione più estesa. Un *exemplum* particolarmente significativo che ha recitato un ruolo fondamentale per la storia ellenistica è il palazzo di Cnosso a Creta, ove è l'architettura del maniero miceneo a rappresentare, nelle forme durature della sua costruzione, il sistema amministrativo del mondo pre-classico.

[55] Ivi, p. 36.

[56] L'autorità dell'*anax* è testimoniata nelle tavolette in Lineare B, esso rappresenta il signore del palazzo, colui che presiede la vita religiosa e militare della popolazione. Con la scomparsa dell'*anax* emerge con più chiarezza la figura del *basileus*, capo di un gruppo di artigiani che grazie alla padronanza della τέχνη è in grado di assicurare la salvaguardia della comunità. Ivi, pp. 32-44.

[57] Si veda a riguardo: W. Hoepfner: "Daidalos, der Erfinder der Streifenstädte im Westen?", in W. Hoepfner, L. Lehmann (a cura di), *Die griechische Agora*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 2006, pp. 9-10.

[58] «Sui vasi di età arcaica è raffigurata una figura maschile alata ingnocchiata, che spesso tiene in mano una zappa, più raramente un gomito di spago o addirittura un filo a piombo. E. Simon l'ha identificata come Dedalo. Dedalo, il "grande inventore" sembra essere il vero padre dell'urbanistica greca». Traduzione dell'autore. *Ibidem*.

La fortezza del mitico figlio di Europa e Zeus, costruito con molta probabilità nel minoico medio (2000-1700 a.C.), si concentra sul *megaron* e sulla sala del trono<sup>55</sup> con la stessa potenza e chiarezza con la quale l'*anax* e il *basileus*<sup>56</sup> esercitano la loro *dynastia*. Il vuoto della corte si offre quale centro della vita del palazzo e attorno ad essa altre stanze, di dimensioni molto più contenute, suggellano il suo ruolo di centralità e scena fissa dei cittadini. Lo spazio selezionato dalla corte rappresenta l'elemento riassuntivo del sistema governativo miceneo e, di converso, l'articolazione ammassata delle stanze che la attorniano rispecchia il ruolo subordinato dei cittadini. In una società che tormentosamente rincorre la democrazia attraversando la controversa tensione all'isonomia, emerge con chiarezza il compito civile dell'architettura, che non può più essere riflesso di un intricato sistema agglutinante, peraltro non affatto rispondente ad una chiara norma geometrica. Sulle ali di Dedalo<sup>57</sup>, gli antichi costruttori saggiavano le strutture politiche e sociali del modello proto-palaziale per trasferirne gli assunti in forme ed equilibri armonici del tutto inediti. Nelle forme originali e feconde che circoscrivono le agorai delle città ioniche di nuova fondazione, si vedrà come gli incerti contorni che definiscono il palazzo possono sbocciare in un ordine fisico e spaziale, misurato dall'ineccepibile gomito di lana di Dedalo che ne fissa la forma e i principi<sup>58</sup>. Seguendo tale interpretazione si vuole sostenere che la corte dell'edificio-città di Cnosso può aver influenzato, morfologicamente, la costruzione dello spazio più rappresentativo della comunità greca ellenistica. Le motivazioni a sostegno di questa ipotesi possono rintracciarsi nei contrasti e nelle analogie tra le due espressioni formali. Oltre alle ragioni politiche e sociali, che spiegano facilmente il dissidio tra il carattere assoluto del capo supremo miceneo e i governi democratici tendenti invece alla formazione di una comunità civile – i cui effetti si riversano inesorabilmente sull'opera costruita – la discrepanza più rilevante tra i palazzi minoico-micenei e le agorai greche risiede soprattutto nella formulazione delle regole che governavano i passaggi definitivi dell'impianto urbano. Mentre nei palazzi primitivi la articolazione più o meno precisa di volumi non riesce a trattenere l'unitarietà dell'edificio, la città ellenistica sembra ritrovare nell'agorà il campo di convergenza dei molteplici tracciati

derivanti dall'intelaiatura domestica che la attornia. Una differenza peraltro confermata dalla funzione non proprio pubblica della corte micenea<sup>59</sup>, che diverrà tale solo millenni dopo, ovvero quando in età ellenistica lo spazio rappresentativo si distacca dall'edificio per divenire il grande vuoto comunitario della città:

*«Agorà viene da agheirein riunire, e spesso significa anche l'assemblea, senza riguardo al luogo [...] il greco si dedicava all'agorazein, termine intraducibile per il nordico. I vocabolari [...] non possono riprodurre quel tipico aggirarsi e fermarsi, fatto di conversazioni, affari e piacevole ozio [...] la considerazione storica deve riconoscere che senza conversazione lo sviluppo spirituale dei greci sarebbe ancor meno concepibile che presso qualsiasi altro popolo, e che l'agorà e il simposio erano i due grandi luoghi della conversazione»<sup>60</sup>.*

La progressiva definizione di un sistema aggregativo composto da parti ed elementi che attorniano uno spazio sgombrato, espressione compiuta del modello proto-palaziale qui descritto, si contrappone nettamente all'affastellamento dei fronti esterni tant'è che è possibile individuarli come "quartieri" morfologicamente definiti che Fernand Chapoutier non esita a nominare *insulae*<sup>61</sup>. Una relazione che Roland Martin rinviene anche a Cnosso<sup>62</sup>. La corte del palazzo di Cnosso è intendibile come una struttura urbana composta da una grande piazza che raduna attorno a sé parti più o meno omogenee disposte nel tipo del *cluster*. Si tratta di settori, che saranno poi ordinati e resi razionali attorno al vuoto chiaro e geometricamente preciso del sistema agorale, fissando alcune regole attorno alle quali stabilizzare il luogo della vita politica e pubblica nelle città di fondazione. È altresì possibile constatare una ulteriore analogia che, seppur latente, presiede le due logiche compositive – palazzo e agorà – invariantsi nel rapporto che le stesse stabiliscono con il territorio circostante. Per quanto connotata da una fortissima tensione all'internità, la corte di Cnosso inquadra il Monte Ida, culla del padre degli dèi Zeus, mettendo in relazione le sale interne, gerarchicamente subordinate allo spazio centrale, con l'esternità naturale a cui è rivolto. In questo modo sembra inaugurarsi una feconda relazione con il paesaggio, terreno fertile per le speculazioni a carattere spaziale messe in atto dalla cultura classica, in cui lo spazio concavo della corte può essere "disperso" in ragione di un vaso ancora circoscritto ma più dilatato che diviene teatro di una nuova messa in scena urbana: suggeren-

[59] Ivi, pp. 85-102.

[60] J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, Sansoni, Firenze 1992, p. 97.

[61] Qui Chapoutier si riferisce ai gruppi di strutture, funzionalmente autonomi, che circondano la corte centrale del palazzo di Malia, nella zona periferica di Creta. Cfr. F. Chapoutier, *Études cretoises, Mallia*, VI, pp. 72-75. Tale assonanza è stata già notata da Roland Martin in: R. Martin, *Recherches sur l'Agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines*, E. De Boccard, Paris 1951, p. 83.

[62] *Ibidem*.

do un privilegiato punto di osservazione sulle ragioni delle forme architettoniche e il legame che tenacemente le salda al luogo. Si potrebbe dunque dire, che l'architettura palaziale possieda *in nuce* alcune tematiche compositive centrali e presenti in tutta la successiva produzione post-classica. L'idea formale alla base della formazione dell'agorà scaturisce dunque da una razionalizzazione delle parti già presenti nel caso di Cnosso, ma mentre in questo caso il sistema formale è solo una "premessa" per la costruzione del luogo pubblico, nell'agorà diviene una "promessa" per rendere tangibile l'ordine cosmico, in un continuo divenire che vede «attraverso i millenni l'uomo [riprodurre] il palazzo di Cnosso. Ma in questo permanere di un'unica esperienza le risposte sono sempre diverse»<sup>63</sup>.

Nelle diverse combinazioni dei rapporti sintattici che interessano il principio di selezione dello spazio agorale, sembra emergere presso gli Ioni, un ordine formale dominante, il quale offre una declinazione specifica per quel che riguarda l'intreccio tra il piano della concezione cosmica e quello urbano, capace di assicurarli nelle forme della costruzione.

Nel II secolo d.C., quando il mondo greco era oramai completamente annesso al dominio romano, nel descrivere la *polis* dell'Elide, Pausania afferma che «l'agorà dell'Elide non è costruita secondo la moda delle città della Ionia e delle città greche vicine alla Ionia»<sup>64</sup>. A questo breve commento seguono alcune interessanti considerazioni più recenti, di altri studiosi nel tentativo di identificare, comprendere e classificare le invarianti di questo specifico tipo di agorà, soprannominata appunto "ionica". Richard Ernest Wycherley<sup>65</sup> e Roland Martin<sup>66</sup> propongono preziose riflessioni a riguardo, al fine di riconoscere la legge sintattica con cui gli elementi architettonici si dispongono nello spazio predisponendolo ad accogliere l'abitare collettivo. Attraverso la disamina dell'agorà più antica, o "vecchio stile" come quella dell'Elide o di Atene, cioè delimitata da stoai disposte sul suolo in modo impreciso e talvolta discontinuo e approssimativo, i due archeologi sembrano descrivere l'agorà ionica come il superamento di questo schema morfologicamente indefinito, rintracciando proprio nelle agorai di Priene, Mileto e Magnesia al Meandro, tre esempi paradigmatici di aggregazione attorno alla piazza pubblica, tanto da essere assunti come proto-tipo per la conquista ionica dello spazio comune. Distinguendo un corpo principale, a forma di "P" che attornia la piazza su tre lati, da un altro distaccato che invece si orienta in direzione della trama viaria, le agorai bagnate dalle acque egee sembrano precisare in modo più chiaro il ruolo del nuovo spazio

**[63]** A. Rossi, "Un progetto per la città antica", «Edilizia Popolare» n. 112, 1973, p. 14. Già notato in: C. Cavallo, "Ricostruire il palazzo di Cnosso a Genova. Ignazio Gardella e il progetto per la città antica", «Firenze Architettura» n. 2, 2019.

**[64]** Pausania, 6.24.2. Traduzione dell'autore.

**[65]** R. E. Wycherley, "The Ionian Agora", in «The Journal of Hellenic Studies», n. 62, 1942, pp. 21-32.

**[66]** R. Martin, *op. Cit.*, 1951, pp. 372-417.

sociale. Esso si colloca al “centro”, non necessariamente geometrico, del nuovo ordine umano, raadunando attorno a sé elementi che da un lato proteggono, con i loro nodi e cambi di direzione, il luogo della socialità e, dall’altro, si rivolgono verso gli episodi più salienti dello spazio naturale definendo un sistema direzionato e orientato.

Alcuni recenti studi<sup>67</sup> hanno tuttavia mosso critiche piuttosto severe nei confronti di questi studi. Christopher Dickenson contesta la leggerezza con la quale Wycherley e Martin stabiliscono i criteri di classificazione per determinare le famiglie formali e distinguere le tre “nuove” agorai – a ferro di cavallo – da quelle più dispersive legate invece al tipo più antico. La critica di Dickenson può in effetti toccare alcuni nodi problematici a proposito della costruzione agorale: fino a che punto i greci distinguevano nettamente e consapevolmente due tipi differenti di agorai? È davvero così fondamentale attribuire tanta importanza a Ippodamo da Mileto nel passaggio tra le due tipologie? Ciononostante, parrebbe del tutto frettoloso, se non addirittura fuorviante, escludere una connessione diretta tra le vicende politiche e sociali, il nucleo emozionale e l’energia vitale che animano le imprese dei greci e le loro creazioni architettoniche, opinione invece sostenuta dal professore dell’università di Groninga. La battaglia di Cheronea, più volte citata nell’articolo, non avrebbe tale importanza se non avesse posto fine, almeno in parte, alle plurime forme di oppressione e sanguinose battaglie che vedono incessantemente le *poleis* distruggersi tra loro, in quel controverso legame tra *polis* e *polemos* in cui i greci timorosamente paventano l’averarsi dell’antica profezia che vede nel Κρόνος dei greci, poi Saturno presso i romani, la figura divoratrice che distrugge la prole da lui stesso generata. È del tutto legittimo invece ipotizzare che la civiltà ellenica abbia elaborato i timori, le gioie e le paure provenienti dal recente passato, concretizzando in forme nuove e rivedute un mondo “altro” rispetto alla guerra, fatto di partecipazione, di *dromedon*, ossia una celebrazione sentita e corale che si sostanzia in un’azione concreta: un’azione che eleva l’agorà a sublimazione, in opera costruita, di nuovi valori più adeguati a rappresentare il proprio tempo. Diversamente, le operazioni dei due archeologi appaiono molto più convincenti poiché interrogano il ruolo assunto dalla memoria archeologica nella città a venire – cosiddette “di fondazione” e qui insediate nella valle del Meandro – non osservando affatto, come invece sostenuto da Dickenson, il periodo classico come il germe della rovina cui attecchisce la decadenza, bensì come seme per la massima fioritura formale delle città ellenistiche. Infine, è oramai nota la distorsione che riguarda Ippodamo e la sua presunta invenzione del tracciato ortogonale – al

**[67]** Cfr. C. P. Dickenson, “The Myth of the Ionian Agora: Investigating the Enclosure of Greek Public Space through Archaeological and Historical Sources”, in « Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens », v. 88, n. 3, 2019, pp. 557-593.

**[68]** J. P. Vernant, *op. cit.*, 2007, p. 121.

**[69]** Si veda la distinzione proposta da Wolfram Hoepfner sulle "città cresciute" e quelle "fondate" in: W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1994, pp. 248-249.

**[70]** Tra gli altri si vedano: M. Eliade, *Il Sacro e il profano*, Bollati e Boringhieri, Torino 1976 et R. Capozzi, *Sull'ordine: Architettura come cosmogonia*, Mimesis Edizioni, Milano 2023.

**[71]** Sull'*apeiron* e le implicazioni sulla concezione greca dell'universo si veda: J. P. Vernant, *op. cit.*, 2007, p. 117.

**[72]** M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Edizioni Boria, Torino 1968, p. 23.

**[73]** *Ibidem.*

più si potrebbe parlare di mappatura funzionale – ma le agorai in oggetto sono definite "ioniche" e non "ippodamee", e vi è innegabile il principio di razionalità e di ordine geometrico impartito dagli ioni. In particolare, tra gli stessi milesi «la concezione di uno spazio fisico, simmetricamente organizzato attorno a un centro, ricalca certe rappresentazioni di ordine sociale»<sup>68</sup>, ed il fatto che le agorai non siano più separate dalla città, come invece accade nelle città divenute alla "vecchia maniera"<sup>69</sup>, ma poste al "centro" della struttura urbana e del suo nuovo ordine umano e sociale, rappresenta una "invenzione" squisitamente ionica.

Nell'agorà, così come nella *polis*, i greci della Ionia trovano un modo specifico di connettere la terra al cosmo, di affermare con l'architettura della città un nuovo ordine cosmologico, individuato e controllato nella piazza pubblica, ora recinta e chiaramente riconoscibile. Essa fa da contrappeso al Tempio, architettura "fondativa" dalla quale si dipartono le ragioni insediative della città tutta, ma a differenza dello spazio radicalmente interno, quasi privato, sottolineato dalla cella, l'agorà instaura forse più del Tempio un legame stretto con il luogo perché, nel delimitare uno spazio pubblico, lo sacralizza realizzando in tal modo una cosmogonia<sup>70</sup>. Lo spazio delimitato – dall'agorà e del Tempio – manifesta inequivocabilmente due modi diversi dell'abitare, quello umano e quello divino, che però convivono e conferiscono una ragione specifica all'unità urbana, escludendo entrambi dal *continuum* spaziale della natura, in quanto *apeiron* (non delimitato, senza il limite)<sup>71</sup>, una porzione di esso per significarlo e renderlo conoscibile. Come sostiene Mircea Eliade, «quando si prende possesso di un determinato territorio, cioè quando si comincia ad esplorarlo, si compiono riti che ripetono simbolicamente l'atto della creazione; la zona incolta è prima di tutto "cosmizzata", poi abitata»<sup>72</sup>. In altri termini queste strutture architettoniche testimoniano le più alte creazioni dello spirito, in cui è possibile scorgere un significato non solo legato al *Thymos* (anima emozionale) insito nell'esigenza di celebrare una divinità eminente, quanto un impegno etico, racchiuso nella necessità di educare i cittadini futuri sui valori condivisi e del vivere civile. Nella perimetrazione sacra del Tempio e nella "raccolta" delle architetture attorno, e a definizione, dell'agorà, si ripete l'atto cosmogonico, daché «ogni costruzione è un inizio assoluto, cioè tende a restaurare l'istante iniziale, la pienezza del presente che non contiene nessuna traccia di storia. Una costruzione è una nuova organizzazione del mondo e della vita»<sup>73</sup>.



*Dall'alto: piante del primo e del secondo livello  
del Palazzo di Cresso*

## Hestia ed Hermes. Il vuoto al centro, il centro tra i vuoti

Nelle città egee vige dunque un nuovo ordine naturale, che si diceva essere associato al concetto di cosmogonia: un sistema di leggi basato sull'equilibrio e la reciprocità tra gli enti, gli uomini e le cose. Un equilibrio che è tutt'altro che statico, ma racchiude in sé anche il suo opposto, ovvero il movimento. Nel *pantheon* olimpico, due figure, in verità estranee alla creazione letteraria, sono "vissute" forse più che altre come patrimonio comune per l'intera cultura greca: Hestia ed Hermes, coppia di dèi qui indagate come polarità complementari capaci di "fissare" la ragione essenziale dell'agorà nella *polis*. Hestia, come evidenziato da Vernant<sup>74</sup>, è la dea del focolare – della casa – simbolo di "fissità" e immutabilità dello spazio, mentre Hermes rappresenta il messaggero, colui che "mobilita" lo spazio domestico e il suo posto è sulla soglia o, più in generale, in tutti i luoghi in cui gli uomini si riuniscono pubblicamente. La ragion d'essere dell'agorà<sup>75</sup> – così come quella della *polis* e il rapporto "polare" che le città-stato istaurano tra loro – risiede dunque nella definizione di un "centro fisso" capace di "mobilitare" elementi attorno a sé alludendo, simbolicamente, alla connessione tra gli individui che, entrati nel luogo comunitario, perdono il loro statuto di singolarità per qualificarsi come uguali, addivenendo cioè collettività. Il senso e il carattere del rito domestico non presiede solo la dimensione intima e personale dell'οἰκεῖος (*oikeios*), esso si replica anche a scala urbana per l'intera comunità cittadina. Come dentro la casa, l'aspetto "familiare" di Hestia continua ad ardere con il fuoco sacro della città, simbolo dell'appartenenza ad un'unica cultura, ad un'unica famiglia. L'agorà, spazio pubblico e non privato, diventa «agli occhi del gruppo il vero centro [...] attorno al quale si radunano tutti gli uomini [in una] simmetria di relazioni che, in seno alla città, unisce i cittadini uguali»<sup>76</sup>. Hestia è ora rappresentazione di tutti i focolari familiari ed esprime, nell'agorà, il fuoco sacro che brucia nel pritanoo ed è «dominatore comune di tutte le case che costituiscono la *polis*»<sup>77</sup>. Le agorai ioniche, iscrivendosi in uno spazio precisamente determinato, sono custodi dell'*Hestia koinè* (focolare comune) dove ogni individuo diviene collettività e non singola persona. Le persone, dunque, riunite sotto la luce del focolare pubblico, rappresentano in senso ampio una comunità, lo stare insieme attorno a un "centro", un *omphalos*<sup>78</sup>, punto stabile che costruisce il principio di radicamento dell'uomo sulla terra, ma che diviene anche un *nomos* generale entro il quale l'articolazione delle

[74] Cfr. J. P. Vernant, "Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci", in: Id., *op. cit.*, 1978, pp. 147-200.

[75] «L'agorà si presenta qui come uno spazio circoscritto e centrato, posto sotto il duplice patronato di Hermes Agoraios e di Hestia. È davanti a Hestia che, al centro della piazza, il consultante, venuto dal di fuori, si ferma in primo luogo. È per mezzo del contatto col focolare, bruciandovi l'incenso, accendendovi le lampade intorno alla dea, che l'estraneo assorbe le virtù religiose richieste per interrogare l'oracolo del luogo. È a Hestia, infine, che egli paga il prezzo della sua consultazione, perché è lei a rappresentare, nella coppia divina, la potenza di permanenza e di tesaurizzazione. Il modo di consultazione dell'oracolo sottolinea invece l'aspetto mobile di Hermes». Ivi, p. 195.

[76] Ivi, p. 216.

[77] Ivi, p. 246.

[78] Sul significato del termine *omphalos*, sul legame che lo stesso, in quanto ombelico, istaura con la Madre Terra si veda J. P. Vernant, Ivi, pp. 176-177. Cor-

masse si irradia da un punto focale ben localizzato.

Le *poleis* del Meandro assumono, forse più che altrove, i caratteri “materni” di Hestia associando ad essa la fondazione dell'*oikos* greco (dimora della vita stessa ma anche struttura sociale e collettiva), in grado di assicurare l'uguaglianza all'interno del gruppo domestico preservando altresì il rapporto con lo “straniero” (*xénos*), integrando l'ospite nell'economia domestica dello spazio familiare. Tuttavia, l'introduzione e il contatto con l'altro da sé presuppongono un mutamento, una “mobilità” di relazioni tipica di Hermes in quanto, come fa notare Kerényi «l'incontro e il ritrovamento sono una rivelazione essenziale di Hermes»<sup>79</sup>. Hestia – la permanenza – ed Hermes – il movimento – divengono «i termini della relazione che oppone e insieme unisce, in una coppia di contrari legati da inseparabile “amicizia”, la dea che immobilizza lo spazio attorno a un centro fisso e il dio che lo rende indefinitamente mobile in tutte le parti»<sup>80</sup>: sono la rappresentazione arcaica dello spazio, capace simultaneamente di “fissarlo” e di “mobilitarlo”.

Il debito dei greci della Ionia nei confronti dei loro predecessori è considerevole. Come si è tentato di dimostrare, essi sembrano scrutare nella scarnificazione delle tracce archeologiche passate un nucleo di senso fondativo capace, nello stesso tempo, di accogliere significati diversi. Così l'agorà diviene l'elemento di mediazione tra lo spazio inter-relazionale dei palazzi minoici, ancora legato ad un'immagine mitica, e la nuova concezione razionale dello spazio “centrato”, fatto di relazioni reciproche che si sostanzia in un “centro” di rappresentazione dei valori comuni nella patria dei greci ionici. Il nuovo spazio che accoglie i cittadini costruisce anche una nuova comunità politica, segno di quella *isomoiria* e di quella *isonomia* invano cercate nei palazzi della Grecia continentale. Il principio di uguaglianza è altresì in grado di stabilire nuovi equilibri nei gruppi umani coinvolti. Non esistono più figure al vertice della scala sociale – *basileus* – con la conseguente identificazione nella corte dei palazzi di una forma dominante alla quale le altre parti risultano gerarchicamente subordinate, ma ora la città, impostata nella necessaria ripartizione di suolo in parti uguali, riconosce nell'agorà il fuoco cosmico centrale all'interno del quale sono tutti qualificati come *isoî*. Con la solita lucidità Jean-Pierre Vernant afferma: «La *basileia*, la *monarchia*, che nel mito fondavano l'ordine e lo sostenevano [...] appaiono distrutti dall'ordine. L'ordine non è più gerarchico: consiste nel mantenimento di un equilibrio tra potenze ormai uguali, nessuna delle quali deve conseguire sulle altre una dominazione definitiva che comporterebbe la

relativamente, la parola designa anche un “centro”, uno spazio preciso radicato nelle profondità della terra. A riguardo, Renato Capozzi chiarisce: «La dea del focolare, l'inventrice dell'arte di costruire le case, ma anche la dea del centro, dell'*omphalos* [...]. Il centro rappresenta ciò che è conosciuto a differenza di ciò che è nel mondo circostante ed è inconnoscibile o addirittura minaccioso, in generale il centro (*omphalos/mundus*) è la scoperta o la proiezione di un punto fisso che è equivalente alla creazione di un mondo' (Mircea Eliade). L'uomo, ogni volta che definisce un centro, ricostruisce il proprio mondo, crea cioè un 'artefatto'». Cfr. R. Capozzi, *Le architetture ad aula: il paradigma Mies van der Rohe. Ideazione, costruzione, procedure compositive*, Clean, Napoli 2011, pp. 16-17.

**[79]** Sulla immagine di Hermes i veda: K. Kerényi, “Hermes, la guida delle anime: il mitologema maschile delle origini della vita”, in Id., *op. cit.*, 2000, pp. 50-114.

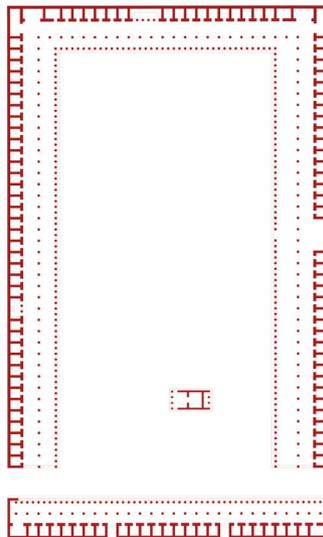
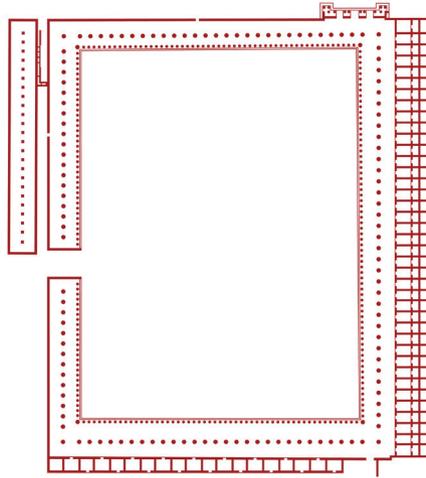
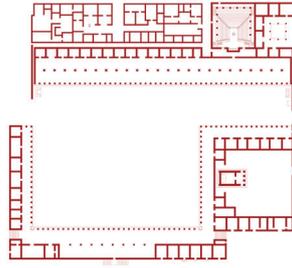
**[80]** J. P. Vernant, *op. cit.*, 1978, p. 200.

rovina del cosmo»<sup>81</sup>. Nella patria della filosofia (si pensi alla scuola di Mileto) vi è l'avvento del pensiero razionale, dove è possibile cogliere il passaggio dalla dimensione mitica a quella geometrica legata al *logos* che, in questo senso, è solidale con i caratteri più peculiari connessi all'organizzazione del nuovo spazio urbano. Si potrebbe dire, con altri termini, che al mito, custode della memoria collettiva e orale della civiltà precedente, lentamente si sostituisce il *logos*, razionale sistema di valori che riesce finanche a rivelarsi sul piano culturale con la chiarezza dei rapporti e delle proporzioni matematiche che l'architettura compie nel suo farsi città.

È così che si vuole elevare le *poleis* egee a simbolo di uguaglianza, ove si scongiura il dramma dell'individuo per accogliere l'idea di pluralità, reificata in un effettivo luogo sociale e culturale – l'agorà – in cui confluiscono persone eterogenee. Il potere, prima raccolto nelle solide mura dei palazzi micenei, viene così messo “al centro” dei nuovi valori sociali, segnando di fatto lo sviluppo della civiltà in una rinnovata conoscenza del reale. Questa nuova struttura del pensiero greco sembra proprio confermarsi nel concetto di “centro”, inteso come punto fisso che ordina le relazioni sociali – isonomia – i rapporti urbani – agorà come centro della *polis* – e il governo del territorio – la ripetizione dei centri diviene policentrismo – definendo precise relazioni di carattere interscalare che assumono il compito di delineare la nuova immagine del mondo, di una cultura e dunque di una tradizione materiale dotata di una sua stabilità.

Per queste ragioni si vuole sostenere che l'idea di costruire la *polis*, come “centro” comune per il culto, per le decisioni politiche e la difesa, trova certamente le sue premesse nell'epoca pre-greca del III millennio, ma si svilupperà compiutamente, da un punto di vista squisitamente urbano, nel mondo anatolico del I millennio. Nella sua vastissima estensione territoriale l'Anatolia accoglie un numero elevatissimo di *poleis*, addivenendo scenario capace di far interagire gli uomini tra loro, confrontandosi e scontrandosi per rivendicare il proprio posto nel mondo, partecipando attivamente allo sviluppo della civiltà che aspira così a divenire una grande comunità.

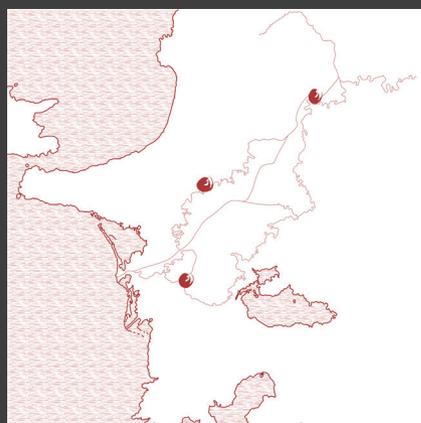
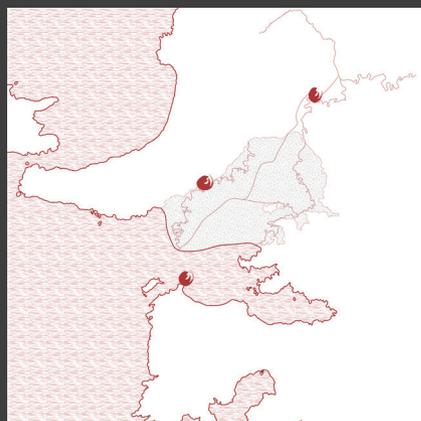
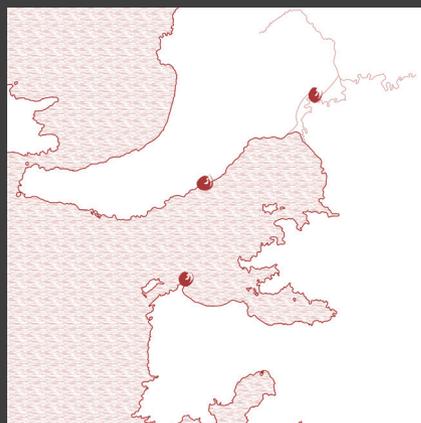
*Le agorai di Priene, Mileto e Magnesia come vuoti ordinatori che sostengono e misurano le gerarchie del tessuto urbano.*



## La valle del Meandro

Se nel mondo antico a guidare le scelte insediative del fondatore erano, secondo il mito, le potenze divine, sarebbe del tutto impreciso escludere il ruolo che il *logos* ha assunto nella *ktisis* (divisione della terra come atto fondativo) di un nuovo centro abitato così come sarebbe fallace tenere fuori dal discorso il ruolo che la configurazione geografica del territorio ha assunto nella scelta del luogo nel quale insediare la città. Seguendo ancora Toynbee, si potrebbe affermare che è la ricchezza ingenita nei caratteri fisici del territorio ad aver nutrito e alimentato lo spirito ellenico sino ad elevare il «bacino del Mar Egeo a culla della civiltà ellenica [in quanto] esso costituì l'*habitat* originale della civiltà ellenica e ne rimase sempre il punto focale»<sup>1</sup>. I differenti caratteri territoriali rinvenibili nel bacino egeo, dove collane di spoglie isole bagnate dal mare si dispongono a orlare le coste anatoliche, incisero non poco sulla selezione «esatta» dei luoghi dove insediare la civiltà nascente. L'improvvisa fioritura civile che si ebbe sulle coste dell'Ellade asiatica è dovuta ad alcune fondamentali caratteristiche rintracciabili nel suo orizzonte geografico<sup>2</sup>. In primo luogo, vi sono le «comunicazioni marittime» che offrono ai marinai validissime opportunità per aprirsi al mondo esterno aggirando un entroterra spesso irto d'insidie. Seppur dotato di profondità notevoli, il suolo non garantisce infatti ampie superfici da destinare alla coltivazione, forzando l'agricoltore a terrazzare la parte inferiore delle nude montagne con la speranza di aumentare l'area arabile. L'estrema variabilità climatica infine influenzò notevolmente i pionieri della civiltà, allenando il *thymós* – per Omero la sede conscia dei processi vitali – ad accogliere i caratteri inconsci ed immateriali della *psyché*, portando a compimento la grande impalcatura utile a sancire la plastica immagine di un ordine cosmico e armonico.

Le *poleis* – Priene, Mileto e Magnesia al Meandro – localizzate nell'attuale regione di *Aydin*, sono in questo senso paradigmatiche, non solo per la relazione «fondativa» che esse stabilivano un tempo con il fiume Meandro (ora *Büyük Menderes*), ma anche per la singolare configurazione geografica che le accoglie, in relazione ad uno spazio naturale circoscritto, che potrebbe essere definibile morfologicamente come una «stanza territoriale»<sup>3</sup>. Geomorfologicamente accomunati dalla presenza naturale del fiume<sup>4</sup>, i tre impianti urbani si inseriscono magistralmente nelle formazioni montuose che circoscrivono la valle del Meandro, che costituisce, come anticipato, un



Riempimento progressivo della foce del fiume Meandro

fulgido caso di “stanza territoriale” in grado di definire uno spazio concluso, in cui è la formazione orografica a determinare l'assetto insediativo delle città. Peraltro, il paesaggio dell'ex golfo di Latmos, estesa baia nella quale sfociava il grande fiume, materializza le tre condizioni descritte da Toynbee. Qualificando lo spazio della piana attraverso i suoi anfratti, si determina una discontinuità nella suddivisione degli appezzamenti agricoli che veicola la costruzione delle città di fondazione ponendole in stretta dipendenza con il contesto ambientale e la struttura governativa e religiosa che soggiace alla forma della città. L'impianto originario delle città si colloca in stretto rapporto al fiume, su un terreno scosceso e aperto in direzione del cielo e soprattutto al mare, al quale le città si affidano per il loro sostentamento in quanto, come detto, l'agricoltura e l'artigianato non rappresentano fonte esclusiva di approvvigionamento.

Si potrebbe dire che gli elleni dimostrano qui una insuperata capacità nel riconoscere la teatralità del paesaggio. Tutti i luoghi da loro selezionati per la costruzione della vita sono punti cospicui del territorio dai quali cogliere la dimensione aperta e la ricchezza composita dell'esternità che li circonda ma anche, allo stesso modo, mostrarsi come capisaldi individuabili nell'ampiezza del paesaggio. All'intero del territorio egeo, le *poleis* di fondazione – città nate e progettate *ex-novo*, costruite nel corso di una generazione – non aumentano indistintamente i loro confini (ovvero non si espandono) per accogliere l'aumento demografico della popolazione, bensì preferiscono crescere per separazione (o si potrebbe anche dire “moltiplicarsi per gemmazione”), definendo frammenti di realtà plurime ma riconoscibili e conviventi con la morfologia del territorio. La logica dell'accenramento, già vista per certi versi nel ruolo che le agorai assolvono nelle città-stato, è reiterata finanche nello spazio “attorno” al suo centro, organizzando nella vasta dimensione naturale un sistema polare di centri che vengono messi in tensione tra loro. Derivando dalle arcaiche comunità neolitiche uno schema che nobilitava, nella dualità tra polarità rurali e segni antropici, l'economia agricola che li sostentava in epoca storica, gli elleni dell'egea hanno definito dei modelli abitativi stabili, maggiormente rispondenti alle loro rinnovate necessità spirituali. In questo modo il territorio anatolico si conferma come un attrattore in grado di polarizzare i centri, o *poleis* tra loro, definendo una “società” di città-stato che si riconoscono in una precisa struttura insediativa predisposta alla convivenza di ampie porzioni di natura con gli insediamenti umani. All'interno della valle del Meandro è possibile ancora rinvenire l'originale strutturazione del territorio per *poleis*, autonome ma tra loro interrelate, fondate nei

[1] A. J. Toynbee, *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London 1959, trad. it. G. Pignolo *Il mondo ellenico*, Giulio Einaudi editore, Torino 1967, pp. 27-35.

[2] *Ibidem*.

[3] Termine coniato da Franco Purini con il quale vuole indicare un limite geografico morfologicamente definito ed individuabile come un'unità paesaggistica autonoma in cui la molteplicità dei fenomeni trova un attributo comune, partecipe dell'unità geografica individuata. Si vedano a riguardo: F. Purini, “Un paese senza paesaggio”, in Aa. Vv. *Il disegno del paesaggio italiano*, «Casabella», n. 575-576, 1991, pp. 40-47; et F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2008.

[4] Cfr. C. Ratté, “The founding of Aphrodisias”, in C. Ratté, R. R. Smith (a cura di), *Aphrodisias Papers 4: New Research on the City and its Monuments*, Journal of Roman Archaeology Supplement 70, Portsmouth, 2008 pp. 7-36. In particolare si veda il paragrafo “Urbanization in the upper Maeander valley basin” da p. 18.

luoghi privilegiati della geografia: forme prime che ne condizionano i caratteri insediativi. Lo straordinario modello urbano e territoriale espresso dai greci ionici nelle tre formazioni egee di Priene, Mileto e Magnesia al Meandro, può essere così identificato come cooperazione tra arcipelaghi di città concluse, intervallate da ampi spazi di natura che le fissano come capisaldi all'interno del territorio.

Questa maniera di costruire il rapporto con l'aperto impone ancora oggi una riflessione sul "modo" di relazionare aggregazioni civili e formali con la natura. Piuttosto che pensare a un "delirio", per usare un'espressione di Massimo Cacciari<sup>5</sup>, che sbordasse i confini territoriali da urbanizzare, invadendo ulteriori spazi naturali, il modo di pensare degli antichi fondatori della *polis* si basa sull'idea della costellazione, restituita da relazioni a distanza che elevano la molteplicità di caratteri, anche orografici, come struttura soggiacente alla costruzione di relazioni dialogiche tra poli. Questa idea sembrerebbe essere direttamente connessa a quella della finitezza del sistema insediativo, poiché non accettando l'ipotesi di invadere l'esterno delle mura, rendendo omogeneo e indifferenziato il territorio, lo si consolida invece mediante disseminazioni di satelliti in grado di conservare la propria autonomia formale. Dall'agora, in quanto "centro" della *polis*, si dispiegano le metriche interscalari in grado di definire i rapporti tra lo spazio domestico e la dimensione monumentale della città che, attraverso i nessi tra le *poleis*, trova le ragioni per strutturare il territorio e dare ordine al mondo che le accoglie. In questo senso le città antiche bagnate dalle acque egee dimostrano una profonda abilità nel costruire il senso della dimensione collettiva, riferito non tanto o non solo nella forma più generale della città, quanto radicato alla relazione che le città stabiliscono tra loro, rendendo partecipi della "visione" del mondo anche gli elementi esterni alla città, quelli del territorio.

[5] Cfr. M. Cacciari, *La città*, Pazzini, Rimini 2009.

[6] Così definita da Wolfram Hoepfner in: W. Hoepfner, "Priene. Eine hippodamische Stadtanlage als Gesamtkunstwerk", in W. Hoepfner, E. L. Schwandner (a cura di), *Haus und Stadt im klassischen Griechenland: Wohnen in der klassischen Polis*, Deutscher Kunstverlag, Munich 1994.

## Priene. "La città come opera d'arte totale"<sup>6</sup>

Collocata sulle coste dell'Asia Minore, prospettante l'isola di Samo, l'insediamento dell'antica Priene sorge inizialmente sui lievi pendii paludosi del fiume Meandro dove, a causa delle continue esondazioni, i cittadini ioni decisero di spostarsi su uno spalto naturale sollevato dalla pianura fangosa del fiume e lì fondare la "nuova"<sup>7</sup> Priene. Il luogo prescelto per la "ri-fondazione"<sup>8</sup> della città, già nella metà del IV secolo a.C., è radicato sulla sommità meridionale del declivio pa-

noramico del monte Micalo, ai piedi di una precipite altura rocciosa «inserita come un'acropoli dentro le mura»<sup>9</sup> mai abitata ma probabilmente concepita dalla stessa comunità prienea come naturale sistema difensivo chiamato a proteggere la città da una terra che non era sempre stata loro favorevole. A differenza di Efeso e Mileto – città della Ionia colonizzate dai greci durante il grandioso movimento migratorio meglio conosciuto come “emigrazione degli Ioni” – Priene, fondata da Epito, figlio di Neleo<sup>10</sup>, non figura con frequenza nei testi antichi. Con molta probabilità ciò è dovuto al fatto che essa non visse particolari momenti di *stasi* (guerra civile) riuscendo a contenere i propri conflitti politici all'interno delle mura a discapito del prestigio che alcune città “sorelle”<sup>11</sup> riuscirono a guadagnare mediante massacri e conquiste, vicende la cui eco è giunta sino ai nostri giorni. Per tali ragioni è possibile desumere che i cittadini di Priene condussero una *diàita* (stile di vita) particolarmente tranquilla, la quale si reggeva sulla ricchezza del golfo di Latmos, baia nella quale sfociava il Meandro, che garantiva una densa quanto ricca attività commerciale con le più importanti culture dell'Anatolia e del resto del Mediterraneo.

Probabilmente Pytheos<sup>12</sup> ne fu l'architetto, o l'ideatore di quel piano di città da alcuni definito come “ricco di architettura”<sup>13</sup>, adottando un reticolo ortogonale di strade capace di misurare le ripide e irregolari modellazioni naturali che, sviluppandosi in direzione Nord-sud, rendevano particolarmente acclive la formazione della nuova *polis*. Su questo punto appare doverosa una precisazione. Seppur Ippodamo di Mileto, considerato teorico di questo tipo di tracciato a maglie ortogonali, operò già un secolo prima del piano di Priene, egli a torto fu considerato l'inventore di tale struttura insediativa. Difatti, la *hippodameios tropos* (maniera di Ippodamo<sup>14</sup>) è riscontrabile già in alcune delle più importanti *poleis* della Magna Grecia, Agrigento ad esempio, che secoli prima della suddivisione spaziale e sociale teorizzata dal politico, filosofo e pianificatore greco, presentavano una struttura insediativa analoga. Difatti, in accordo con Augusto Romano Burelli potremmo sostenere che l'impianto urbano di Priene non fu costruito alla consueta “maniera” ippodamea in quanto, seppur irreggimentato da una griglia ortogonale di strade, esso garantiva maggiore elasticità e “flessibilità”<sup>15</sup> rispetto al piano predisposto per il nuovo Pireo. Ciò che più interessa, a parere di chi scrive, è dunque l'interpretazione che Pytheos seppe attribuire alle teorizzazioni ippodamee, mettendo a punto uno schema terrazzato – composto da quattro grandi piattaforme – in grado di comporre un insieme coordinato di masse architettoniche messe reciprocamente in risalto secondo una ripartizione regolare ma duttile di strade il cui incrocio

**[7]** La posizione geografica della “vecchia” Priene è tuttora sconosciuta. Nonostante, Hoepfner, mediante una ficcante disamina di natura storica, geografica e di confronto con alcuni testi antichi, immagina che l'antico insediamento potesse sorgere a circa cinque chilometri ad Ovest dell'impianto più recente, confermando tra l'altro alcune ipotesi di Theodor Wiegand e attribuendo veridicità alle descrizioni di Strabone. Si veda a riguardo: W. Hoepfner, “Old and New Priene – Pythius and Aristotele”, in K. Ferla (a cura di), *Priene: Second edition*, Foundation of the Hellenic World, Athens 2005, pp. 29-47.

**[8]** Per un approfondimento si rimanda a: T. Wiegand, H. Schrader (a cura di), *Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*. Berlin 1904, p. 35.

**[9]** A. R. Burelli, *L'integrale di Pytheos: dodici lezioni sull'eredità dell'antico*, Aión, Firenze 2017, p. 106.

**[10]** Così per Strabone nel libro XIV della sua *Geografia*.

**[11]** Priene fece parte della lega ionica, alleanza delle principali città dell'Asia Minore riunita sotto il nome di Dodecapoli.

**[12]** Architetto, scultore e teorico greco probabilmente nato intorno al 400 a.C. Conosciuto per aver ideato e costruito il Santuario ionico di Atena, Pytheos viene più volte citato da Vitruvio nel *De architectura*. Riguardo alla figura di questo architetto vissuto nella Ionia asiatica si vedano: W. Koenigs, “Pytheos, eine mythische Figur in der Antike Baugeschichte”, in *Bauplanung und Bauphysik der Antike*, Berlin 1984, pp. 89-94 et P. Pensabene, P. Barresi, “La figura di Piteo architetto tra Vitruvio, Priene e Labraunda”, in G. Giotta (a cura di), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Scritti in onore di Claudio*

*Tiberi*, Atti del convegno internazionale di Genova, De Ferrari, Genova 2001, pp. 188-211. Altresì si rimanda all'interessantissima parabola tratteggiata da Augusto Romano Burelli nel volume citato alla nota precedente.

**[13]** Come riportato da Burelli, Wolf Koenigs parla per Priene di *Kunstreicher Stadtplan* (piano di città ricco di architettura).

**[14]** Così definite da Hoepfner in: W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *op. cit.*, 1994, pp. 142-186, ma anche da Emanuele Greco in: E. Greco, "Note di topografia e di urbanistica V", in «Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale AION» n. 11-12, 2004, pp. 353-358.

**[15]** Secondo Burelli questa "elasticità" compositiva è dovuta a una minore suddivisione particellare che, nel Pireo di Ippodamo, si è tradotta in spazi dell'abitare domestico dello stesso tipo mentre, nel piano di Pytheos per Priene, è stato possibile suddividere le case di abitazione in spazi più adeguati ai differenti gruppi sociali che la abitavano, non travalicano i confini dettati dall'insula. Si veda a riguardo, A. R. Burelli, "Non alla maniera ippodamea ma una nuova e flessibile", in *Id., op. cit.*, 2017 pp. 111-113.

**[16]** Termine utilizzato da Leonardo Benevolo per riferirsi a uno dei principi della composizione urbana in cui, attraverso la definizione di singolarità architettoniche e della tensione dello spazio tra essi, si è in grado di risolvere «le composizioni d'insieme in un sistema di relazioni con il paesaggio illimitato». Cfr. L. Benevolo, *Introduzione all'architettura*, Laterza, Bari 1960, p. 48.

determina un sistema ordinato di insulae la cui variazione e interna ricchezza tipologica rappresentano ancora oggi un modello abitativo di straordinario valore, raramente eguagliato nei secoli successivi. Le insulae (pressoché quadrangolari, di misura pari a circa 35x47m) determinate dalla intersezione "armonica" – per dirla ancora con Burelli – degli assi viari, oltre ad accogliere gli spazi dove alberga la vita privata dei cittadini, risolvono il problema della differenza di quota. Giacché il terreno presenta un dislivello notevolmente pronunciato, le strade che corrono da Est a Ovest assumono un andamento pressappoco costante – seguendo la naturale pendenza del terreno – mentre, in direzione Nord-sud, l'introduzione di scalinate rende possibile il collegamento sul piano ascensionale della città. Il "centro" della composizione urbana è evidentemente l'agorà (circa 60x90 m), piazza pubblica aperta e delimitata da ombreggiati e profondi stoai dove, come nelle altre città ellenistiche, si svolgevano raduni pubblici, manifestazioni politiche, attività cerimoniali e commerciali. Essa si origina all'interno della matrice insediativa del tracciato viario e rappresenta, come è noto, un luogo dilatato chiamato a radunare gli elementi necessari della vita pubblica della città, determinando il principio che regola il raggruppamento delle architetture, religiose e civili, nello spazio.

La medesima strategia insediativa viene adottata per gli altri «edifici articolati»<sup>16</sup> della città (la *Hiera* stoà, o stoà "sacra", il Bouleuterion, il Pritaneo, il Santuario di Atena, il Tempio di Zeus, il Ginnasio e il Teatro) collocati all'interno del reticolo urbano che si presta ad accogliere i suoi manufatti pubblici e religiosi nei luoghi privilegiati della topografia del luogo. Ne rappresentano, per motivi diversi, un fulgido esempio il Santuario di Atena e il nuovo Ginnasio. Il primo, una architettura religiosa, esattamente iscritta all'interno del reticolo viario che attraversa le due colonne ai vertici della crepidine e domina il paesaggio dall'alto della sua posizione. Il Tempio si erge sul *Témenos* (recinto sacro), protetto da una piccola Stoà (porticata verso Sud) e abitato da un edificio di piccole dimensioni (probabilmente un *thesauros*), dall'altare del Tempio e dal Santuario che, con la sua imponentza, assicura protezione alla città e ai cittadini. Di contro, il Ginnasio (inferiore) e l'adiacente Stadio, architetture civili decretate dal *dèmos* (governo popolare), si costruiscono all'estremità meridionale della città, ossia a ridosso delle mura difensive. La realizzazione di questi grandi manufatti sportivi è resa possibile grazie alla costruzione di una terrazza artificiale, che rendeva possibile l'accesso dalla agorà. Se il Ginnasio presenta un orientamento poco divergente dall'impianto generale della *polis*, lo Stadio sembra seguire l'andamento naturale dell'oro-

grafia del suolo rappresentando, di fatto, l'unica eccezione al principio insediativo. Le grandi dimensioni, forse smisurate se rapportate al numero di cittadini che abitavano la antica colonia greca, servivano con molta probabilità a intimorire le città limitrofe (come la già citata Samo, con la quale i rapporti erano tutt'altro che distesi).

In sintesi, la città di Priene rappresenta un eminente esempio capace di confermare la straordinaria attitudine degli Elleni a confrontarsi con la ricchezza e l'eterogeneità delle forme "prime", quelle naturali, interpretandole – nella loro specifica consistenza topografica quanto nelle loro relazioni reciproche – quali privilegiati riferimenti d'elezione, *ab origine* di qualsiasi costruzione e trascrizione volta a restituire all'uomo un proprio spazio "misurato" da abitare.

## Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Priene

Per i caratteri già descritti, nella parte seconda del volume, sull'*ordine fondativo* della città, riguardanti i rapporti armonici e sotto-armonici tra una piccola dimensione e il suo multiplo, tra lo sviluppo in verticale delle *domus* e il valore proporzionale dei monumenti, potremmo rilevare a Priene una "Teoria della forma"<sup>17</sup> urbana ove è il *logos* a guidare la costruzione della città. L'opera urbana viene concepita nella sua natura oggettiva, basata cioè sulla scienza e sul numero esatto quali fattori chiamati ad irregimentare l'inserimento dell'architettura all'interno della sua maglia regolare donando, allo stesso tempo, armonia alle diverse parti di città. Il simbolo pitagorico del *tetraktys* diviene così la matrice dell'ordine urbano soggiacente la *polis*, riverberando nello spazio sacro del Tempio di Atena (rapporto 2:1), nell'agorà pubblica (3:2) e nell'insula privata (4:3) i codici genetici necessari da cui derivare il principio insediativo della forma urbana. Per queste ragioni, il progetto che qui si presenta come verifica sperimentale degli assunti teorici fin qui enunciati, propone di intervenire su questi luoghi strategici della città, in quanto riassuntivi di una specifica, viva e operante esperienza dell'abitare.

Tentando di chiarire i caratteri distintivi e fondamentali della costruzione dello spazio urbano, si palesa innanzitutto la necessità di introdurre una combinazione morfemica tra alcune delle categorie di intervento sinora individuate. Il *tratteggio analogico* e la *striga*, vengono quindi selezionati quali modalità operative complementari e necessarie a riscoprire, ancora una volta, in quel modello insedia-

**[17]** Già Wolf Koenigs introduce presso i Greci il concetto di *Theoriebildung* (teoria della forma). Cfr. W. Koenigs, "Masse und Proportionen in der Griechischen Baukunst" in P. von Zabern, *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Mainz am Rhein, Frankfurt 1990, p. 121.

tivo indiscutibilmente aulico dell'abitare e del vivere civile, pratiche e valori intimamente appartenenti al nostro tempo.

A Priene, la dimensione iterata dei corpi di fabbrica inverte una sorta di liturgia dello spazio domestico che, mediante straordinarie combinazioni reciproche, è in grado di definire le metriche spaziali atte a radicare la dimensione privata alla forma più generale e collettiva della città. Come anticipato, le *insulae*, le cui esatte misure sono 47.10 x 35.30 metri, si distribuiscono lungo le aride modellazioni orografiche che si affacciano sul fiume Meandro, senza per questo rinunciare all'ordine ortogonale che segretamente struttura e organizza la città antica in seno alla dimensione territoriale nella quale si estende. All'interno dell'insula (rapporto 4:3), le particelle sono libere di disporsi in ulteriori ambiti (2, 3 per lato o più sovente in gruppi di 4+4 abitazioni) il cui incrocio determina relazioni complesse, ma distributivamente ricche, non contraddicendo la dimensione pre-stabilita della parte elementare. Già Theodor Wiegand<sup>18</sup> nel 1904 individuava nell'articolarsi di parti piene e diradate della casa, nella concatenazione spaziale degli ambienti e il loro rivolgersi una volta all'apertura del patio e un'altra allo spazio più raccolto della veranda (*prostas*), alcune invarianti strutturali, riferendosi esplicitamente a un ordine domestico radunato gerarchicamente attorno ai due elementi peculiari della tradizione mediterranea – il *megaron* e il cortile – assunti in ambito anatolico come caratteri permanenti di una cultura dell'abitare millenaria. Tale struttura tipologica, denominata a *prostas*, è stata successivamente messa a tema da Wolfram Hoepfner<sup>19</sup> il quale chiarirà come, a differenza della forma "più recente" di distribuzione spaziale e lineare degli ambienti domestici – presente in numerose città classiche, come ad esempio ad Olinto<sup>20</sup> –, il "*megaron* con vestibolo" non ha dimensione lineare e allungata, bensì assume il carattere di un *unicum* puntuale e conciso posto dinnanzi all'*oikos*, di cui rappresenta il naturale prolungamento. A Priene, nonostante la sua costruzione si faccia risalire a diversi anni dopo altre fondazioni, non è difficile rinvenire la presenza di un modo antico di abitare lo spazio domestico, il *megaron*, protagonista della casa micenea e anticipatore del Tempio *in antis*, probabilmente riproposto quale elemento di connessione tra la casa del dio e quella dell'uomo, manifestazione tangibile di una cultura avanzata, dalla quale si dipanano plurime variazioni formali ma sempre rispondenti a un principio stabile e duraturo.

A fronte di questa condizione sinteticamente descritta, il *tratteggio analogico* interviene come elemento unitario della composizione,

[18] T. Wiegand, H. Schrader, *op. cit.*, 1904.

[19] Cfr. W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *op. cit.*, 1994.

[20] Ad Olinto, la sequenza di stanze disposte a bandiera e definitorie dello spazio domestico, viene servita da una *pastas*, – loggiato o porticato – il quale si pone come elemento lineare allungato di mediazione con l'esterno, a servizio e protezione dei vari ambienti.

unico comune denominatore sia delle frammentarie e inintelligibili rovine riaffioranti dal suolo, sia delle nuove forme di architetture che ambiscono a evocare le relazioni interne alle *domus* e in rapporto alla città. Offrendosi come modalità privilegiata di ri-costruzione, iterandosi su quote diverse per assecondare le linee di pendenza sulle quali insistono le case, si dispongono le sequenze murarie e tettoniche volte a restituire luogo, misura e spazio ai riti del quotidiano che davano forma alla dimensione domestica. Difatti, i nuovi muri evocano la predominanza dell'elemento recinto entro il cui limite si disponevano gli ambienti coperti e scoperti dell'abitazione. Sopra di essi, l'elementarismo tettonico di travi e pilastri si contrappone allo spazio concluso e definito del recinto, confermando quell'idea grassiana<sup>21</sup> che non ricerca la ricomposizione dell'immagine nella sua consistenza materiale, bensì ambisce ad innescare un processo mentale legato all'"apparizione" dell'unità originaria che viene accolta, rielaborata e conclusa dall'osservatore. Pertanto, l'epifania delle forme, astratte e sintetizzate, non è altro che un tentativo di caricare di senso gli elementi "necessari" a radunare e condensare in un unico luogo plurime quantità di significati estremamente elevati.

Ricostruiti gli elementi definatori dello spazio recinto dell'insula elementare, soltanto una delle particelle è oggetto di una più decisa sperimentazione progettuale intenta a rilevare, con la medesima tecnica, anche le qualità spaziali della casa antica. Dalla strada è qui possibile accedere nuovamente alla dimora in maniera "meditata", enfatizzando il suo centro più significativo – il *megaron* – quale elemento originario capace di unire deità e mortali. Un vuoto di natura – il patio – è di nuovo riconoscibile nel suo significato fondativo, in grado cioè di disporre e far risuonare una moltitudine di significati attorno a sé proponendosi quale forza centrifuga e ordinatrice delle diverse parti circostanti che invece, dal canto loro, tendono a liberare individualmente lo spazio interno secondo una propria inerzia. Dunque, se da un lato troneggia il *megaron* ricomposto, accogliendo nello spazio sottostante l'*oikos* – locale più intimo e familiare della casa –, i nuovi muri si rappresentano come definatori del "recinto sacro", ancora in grado di evocare quella luce inestinguibile – nonché "divina" per Fustel de Coulanges – del focolare, che unisce e raggruppa gli uomini e le donne della casa<sup>22</sup> in ogni tempo della storia.

Anche il sistema agorale viene ri-precisato a partire da riflessioni di carattere generale legate alla forma e allo spazio che anticamente delimitavano il luogo deputato alla messa in scena della vita pubblica. Nuovi piani di calpestio si accostano alle antiche e possenti pietre

**[21]** Cfr. G. Grassi, "A proposito del restauro di Sagunto" in Id., *Scritti scelti. 1965-2015*, LetteraVentidue, Siracusa 2023, pp. 431-441.

**[22]** Per un approfondimento si rimanda a: M. H. Jameson, "Domestic space in the Greek city-state", in S. Kent (a cura di), *Domestic architecture and the use of space*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 92-113.

del sito con l'obiettivo di riguadagnare quegli antichi rapporti (3:2) tali da restituire il campo armonico generale, ossia il vuoto risultante dalla successione di più elementi che gli si addensano sui bordi. Alterando lo stato di "quiete" in cui vertono le rovine agorali, la ricostruzione orizzontale delle crepidini dei due *stoai* consente al tumulto della storia di rendere alla superficie del suolo quella necessaria consistenza litica per accogliere i nuovi elementi della composizione. Con l'ambizione di restituire eloquenza allo spazio libero e inusitato dell'agorà, sul nuovo basamento vengono ricostruiti – asciugati attraverso l'astrazione – le colonne e i muri necessari a riprendere il giusto ordine evocativo del ritmo dettato dalle cadenze spaziali che, in passato come adesso, divengono norme per la struttura tipologica delle *stoai*. Sulla *stoà* meridionale i muri insistono sul sedime delle vecchie stanze, quasi a voler restituire le relazioni spaziali che esse offrivano con gli antistanti porticati. Un'infilata di stanze discontinue a cielo aperto segna linearmente il nuovo perimetro dello spazio pubblico, fungendo da fondale scenico alla *colonnatio* e al *lapidarium* per l'esposizione dei frammenti rinvenuti. Profonde ombre si proiettano così sul piano verticale e muto restituito dai muri, la cui concatenazione lineare consente di segnare icasticamente il bordo meridionale dell'agorà. Il basamento si offre dunque quale quota unitaria di appoggio sul quale vengono disposte in successione le nuove stanze a conformare ora dei giardini litici segreti ora spazi per l'esposizione di reperti e sculture, anche recenti, in grado di attestare la propria autonomia sullo sfondo dell'esperienza antica. Tuttavia, alle stanze non si accede come accadeva in passato, ossia dallo spazio liberato: le nuove percorrenze sono ora organizzate nel senso opposto, da Nord, con l'obiettivo di scoprire l'interno delle stanze solo dopo aver guadagnato la giusta consapevolezza dei rapporti spaziali e formali decisivi per fissare la gerarchia strutturale soggiacente la *stoà*. Soltanto tre colonne, quelle in corrispondenza del Bouleuterion, vengono staticamente aggravate dalla presenza di una trave longitudinale chiamata a sorreggere una copertura costituita da elementi discreti i cui velari ombreggiano e proteggono alcuni dei resti sottostanti.

A causa della condizione di rovina e del prolungato abbandono, la *stoà* meridionale non è solcata da alcun tipo di piattaforma antica, ragion per cui i rapporti con l'agorà risultano per lo più illeggibili. Qui si rende quanto mai necessaria l'introduzione del *tratteggio* per ricostruirne gli antichi limiti dettati dal basamento, in quanto elemento candidato a riassumere, entro uno spazio delimitato e circoscritto, il molteplice in unità e, di converso, ritrovare nel molteplice l'unità strutturale ad esso intimamente coesa. Sul nuovo vassoio, anche in

questo caso, i vecchi equilibri sono liberi di denunciarsi nella propria verticalità predisponendosi esattamente sul duro sedime dell'edificio porticato. Tuttavia, in questo caso è possibile individuare una variazione. Mentre i muri della stoà posta a Nord si dispongono longitudinalmente alla agorà, in corrispondenza della stoà sagomata essi si organizzano ortogonalmente alle colonne, e dunque trasversalmente allo spazio dell'agorà, orientando lo sguardo in direzione del Meandro e della più recente campagna mediterranea.

Collaborando tra loro mediante la singolarità espressa delle parti e degli elementi ricostruiti per *tratteggio analogico*, le due stoai si ricostruiscono attraverso la successione di strutture distinte, disposte in modo preciso nello spazio pubblico così da evocare quel misurato ritmo di intervalli cadenzato e scandito dai passi delle rovine ricomposte. È però soprattutto la ricostruzione orizzontale del *plateau* a trattenerne il senso di unità, riunendo con un unico gesto elementi vecchi e nuovi della composizione, mettendoli in scena nella loro singolarità plastica enfatizzata dallo sfondo neutro su cui si stagliano. La pluralità dei caratteri è così sublimata dalla relazione che li tiene assieme, manifestazione di enti distinti e separati ma insieme dotati di un ordine superiore, un ordine antico. I ritrovati rapporti topologici tra le due stoai risultano fondamentali per rendere narrativa la memoria di questo luogo, il suo significato più profondo, ossia quello di essere spazio per la rappresentazione impersonale, emozionale e vitale di una collettività. In conclusione, nell'agorà sembrerebbero convergere quelle presenze reali e soprasensibili partecipative della quotidianità degli individui di un tempo passato e, forse, ancora presenti nella vita dei cittadini che abitano questi luoghi, finanche del visitatore che scandisce, con il proprio corpo e le proprie misure rinnovate, un nuovo tempo ma ancora dotato di significato.

Il *tratteggio analogico* viene attuato anche *sul* Tempio di Atena dove si propone quale tecnica necessaria a restituire verticalità, proporzioni e ombra a strutture che sono attualmente giacenti al suolo. Sul crepidoma esistente non viene ricostruito per intero lo spazio del Tempio, quanto piuttosto le sue tracce più significative e originarie capaci di richiamare alla mente i valori formali e spaziali della casa del dio così come pure, di converso, i suoi rapporti visuali e scambievoli con il territorio. Per tali ragioni, la ricomposizione astratta dei frammenti si attua per la sola prima metà del Tempio, quella a Nord, dove cinque colonne ancora percepibili nella loro materialità attendono di essere governate da una nuova gravità con l'ambizione di tornare nuovamente a confrontarsi, come unità plastica, con il Monte

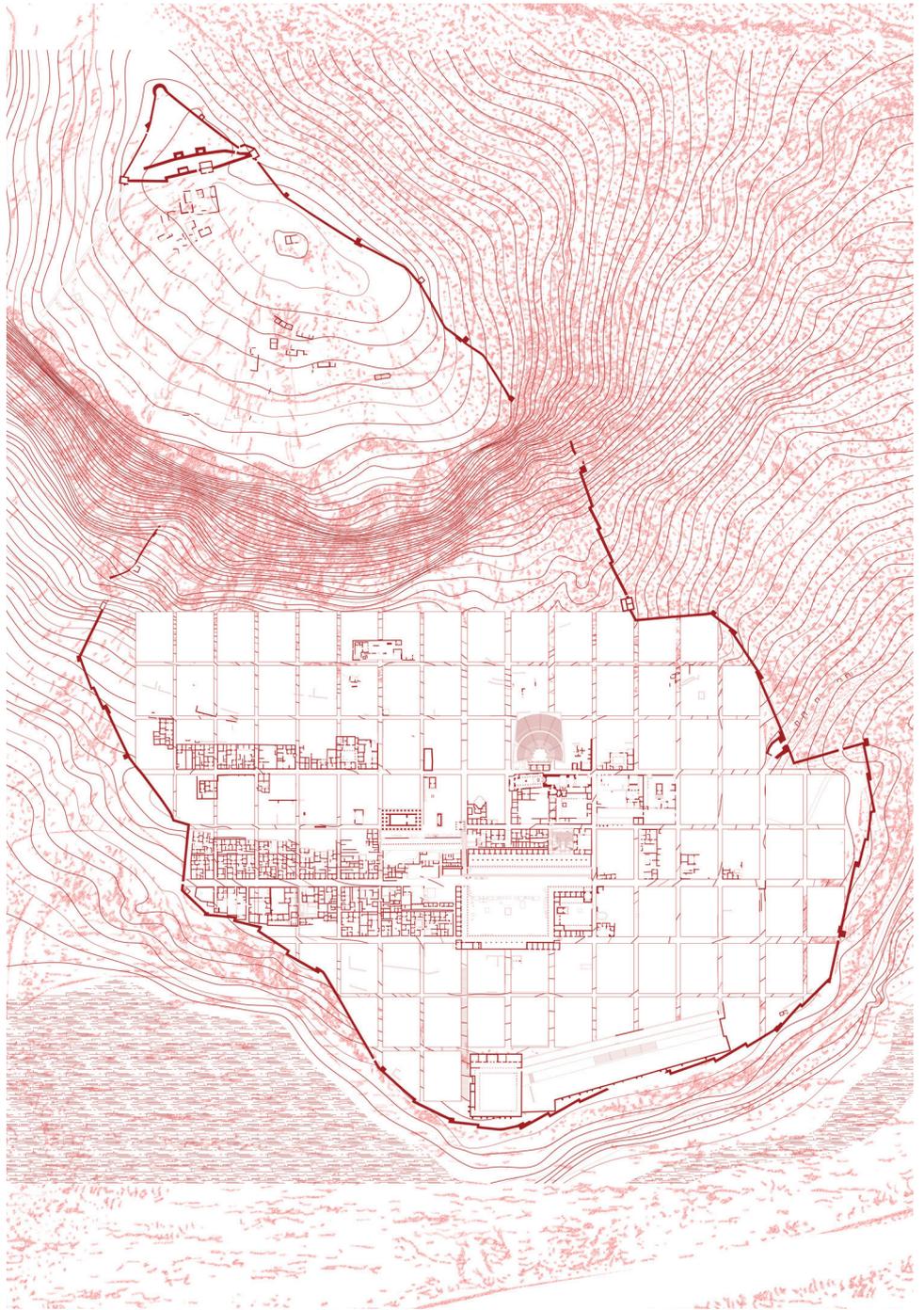
Micale che troneggia alle loro spalle. Nuove forme di completamento riprendono il ritmo antico delle colonne, giovandosi della ricostruzione – attuata per *tratteggio analogico* – per fissare i rapporti (2:1) definitivi del suo dato insediativo, che dal *prodomos* all'*opistodomos* iscrivono il Tempio all'interno della dimensione ripetuta dell'insula. Manifestando la propria identità, ma anche la differenza con le forme che li hanno preceduti, i nuovi elementi stabiliscono con queste ultime un rapporto di necessità, che ricorre a processi sintattici per restituire spazio e luce al luogo sacrale. Per segnalare il trapasso dalla dimensione quotidiana a quella sacrale propria di questo luogo, viene ricostruita anche una metà del *naos* (ora) ipetro del Tempio, rivelandosi all'esterno nella sua (quasi) tutt'ondità, pienezza formale e geometria, rendendo visibile all'esterno il dato riassuntivo del luogo religioso. È così che un muro continuo chiude la cella sul lato Nord mentre il portico, costituito da nuove e vecchie colonne, torna a svolgere la sua funzione di deambulatorio – *pteron* – aperto verso la natura. Le parti e gli elementi sorreggono altresì una trave perimetrale sulla quale vengono poggiate le nuove capriate evocanti, nella luce del sole, l'altezza originaria del monumento. Collettivamente, nuovi e vecchi elementi collaborano alla ri-definizione dello spazio convesso, carico di un loquace silenzio che si libera nella scena naturale sulla quale il Tempio scenograficamente si attesta. Il luogo deputato a presiedere il territorio ritorna così ad avere la sua funzione: opera costruita dalla mano dell'uomo per osservare e radunare i paesaggi attorno a sé riverberando la protezione divina all'intera città.

Queste forme, rese semplici per astrazione, *tratteggiano analogicamente* la rovina stabilendo reciproci rapporti dialettici nei quali vicendevolmente le due parti si completano: in quanto la prima – la rovina – è di per sé insufficiente a descrivere lo spazio “chiuso” del Tempio e la seconda – il *tratteggio* – necessita della prima per giustificare la propria presenza. In altre parole, la forma viene liberata da qualsiasi accezione nostalgica e passatista per giungere ad una essenzialità geometrica utile a far coesistere tecniche molteplici del progetto che aspirino, l'una assieme all'altra, alla riconquista in forme nuove di un'unità smarrita.

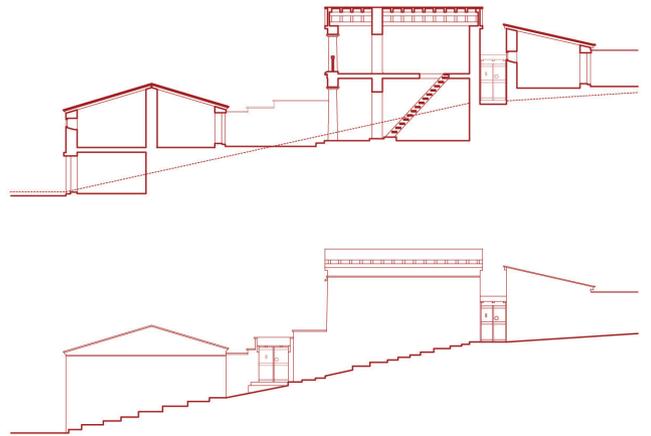
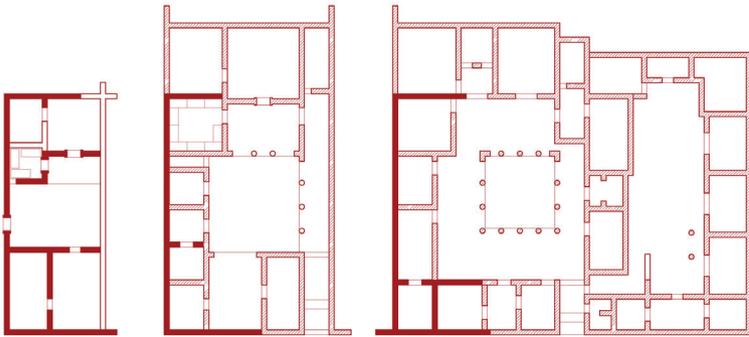
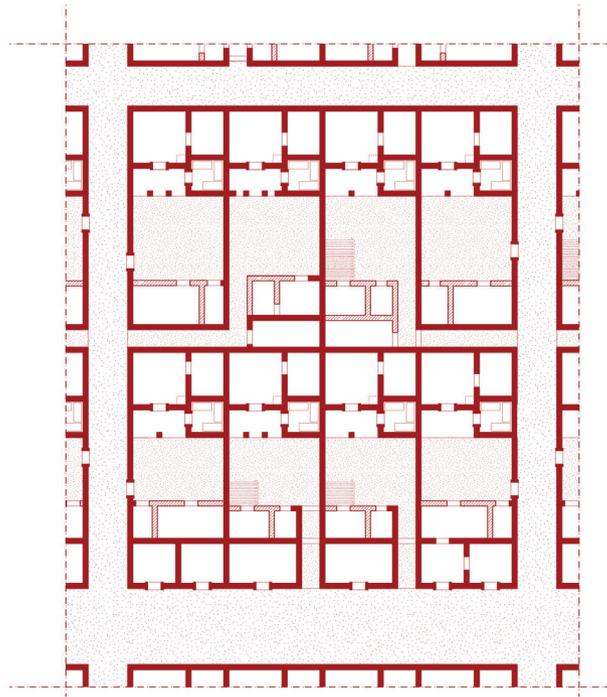
Considerata l'unità morfologica della *polis*, e il suo rapporto interpretativo e insediativo con la forma naturale, un ultimo intervento riguarda l'introduzione di una *striga*, collocata all'esterno delle mura difensive quale architettura in grado di collaborare al miglioramento delle condizioni di accessibilità e accoglienza al sito. Insediata ad Est della città antica, il suo significato ha per lo più una valenza territoria-

le: si tratta cioè di un “elemento misuratore” capace di collegare punti diversi della topografia e definirsi come privilegiato luogo d'affaccio verso la sconfinata dimensione territoriale su cui prende forma. Il suo ruolo, dunque, non ha esclusivamente carattere funzionale, ma assume la valenza di edificio “soglia” che, in virtù della sua forma concisa, ambisce a recuperare quei privilegiati rapporti visuali un tempo fissati esclusivamente dai monumenti antichi.

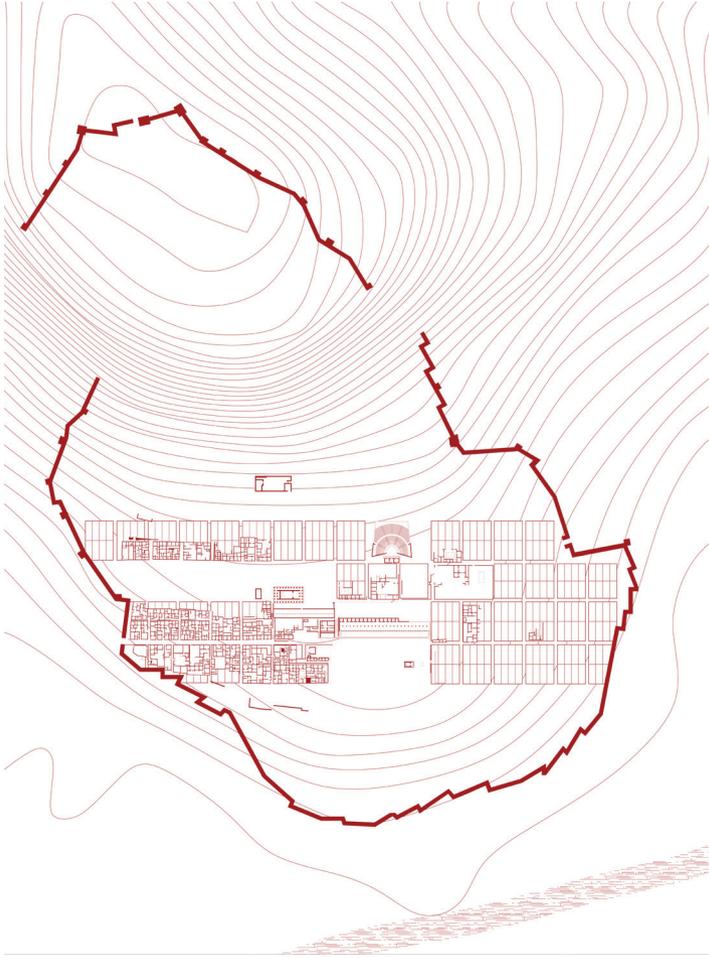
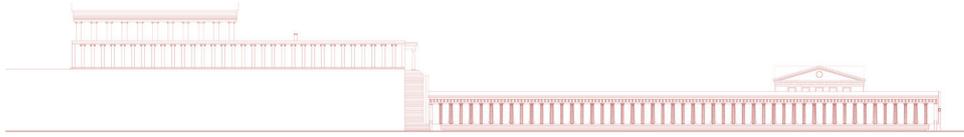
Corpi scala, passerelle ed elevatori consentono di raggiungere più facilmente la quota elevata del sito, stabilendo altresì una connessione più diretta tra lo spazio interno e ctonio della terra – scavato per inserire parcheggi e servizi – e l'esternità dirompente del paesaggio. Per tali ragioni, la *striga* si configura come un edificio-ponte – sospeso dalla terra in modo da lasciare libero il passaggio alla quota inferiore – sorretto esclusivamente dalla stereotomia dei corpi di risalita dai quali è possibile godere di punti di osservazione privilegiati. Questa grande, ma misurata, architettura urbana permette di individuare aree visuali smisurate, interni territoriali riconoscibili, governandone le accidentalità e misurando i rapporti tra nuovi e vecchi insediamenti – in termini di distanza spaziale e temporale – apprezzabili alla scala del paesaggio. Con l'ambizione di proporsi come elemento di connessione, a livello figurativo, capace di tenere insieme la dimensione, ancorché frammentata, dell'archeologia, e quella del territorio, la *striga* potrebbe essere riassunta nei rapporti di reciprocità che stabilisce con la natura, dove è la seconda a suggerire alla prima le misure e le geometrie della forma. Cionondimeno, le direttrici latenti ma ancora forti della *polis* greca determinano e giustificano gli allineamenti che la nuova forma vuole stabilire con la città e il territorio derivando, coerentemente al pensiero greco, l'esattezza della sua geometria dai caratteri formali dell'orografia, dei quali restituisce una interpretazione misurata. In definitiva, la *striga* si propone di orientare lo sguardo dei cittadini in direzione dei traguardi prospettici posti all'esterno della città antica, in direzione del Meandro e della *chora* più estesa che continua ad accogliere la vita, in luoghi lontani dalla *polis* ma ancora intimamente legati alla loro “casa comune”.



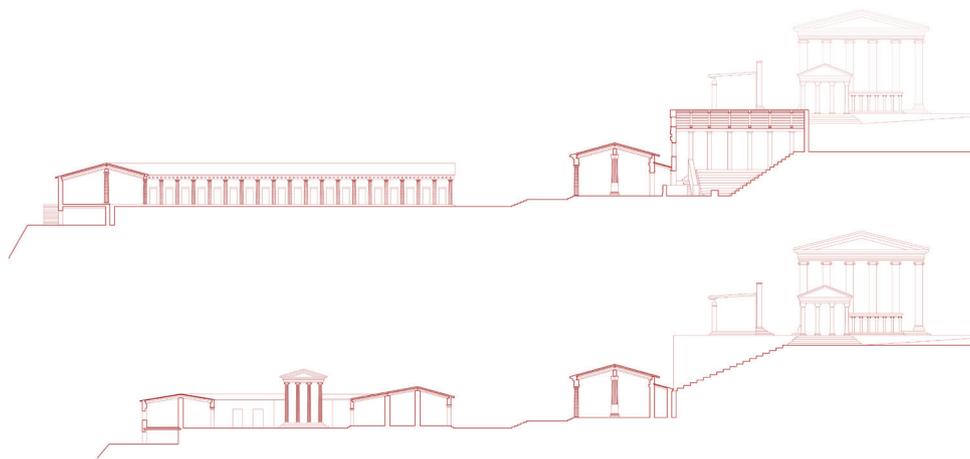
*Restituzione planimetrica della città di Priene  
e del suo rapporto visivo e morfologico con il  
mare*



*In alto: restituzione planimetrica di un'insula elementare con case tipo. In basso: evoluzione della casa a prosta nel corso del tempo, corredata da sezione e profilo di un'insula elementare orientata con il lato lungo in senso Nord-sud*



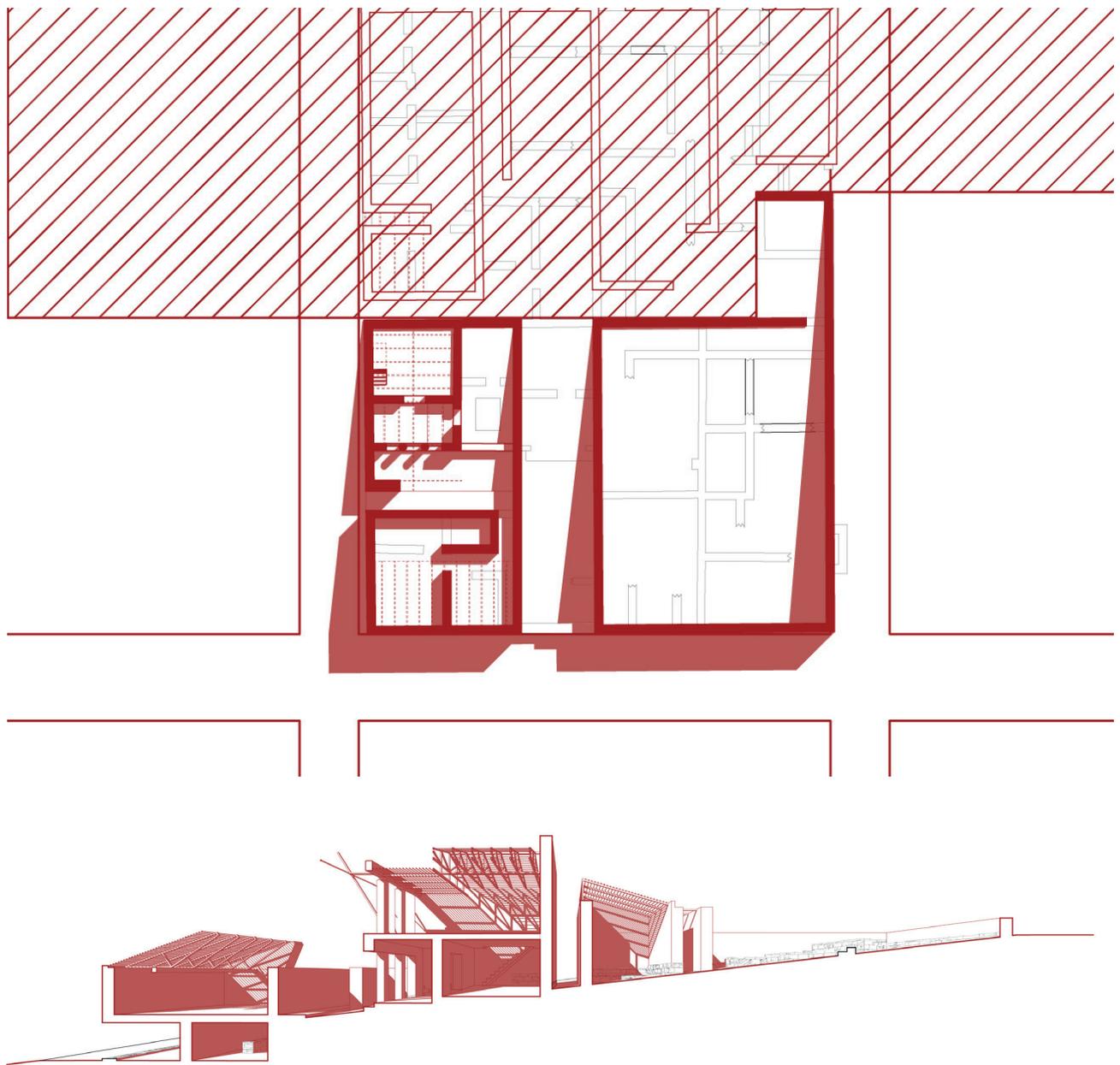
*In alto: prospetto Sud dell'agorà, in primo piano la Hierastoa e la stoà di Atena, sullo sfondo il Bouleuterion e il Tempio di Atena. In basso: evoluzione diacronica della città di Priene, dall'epoca Classica a quella Ellenistica*



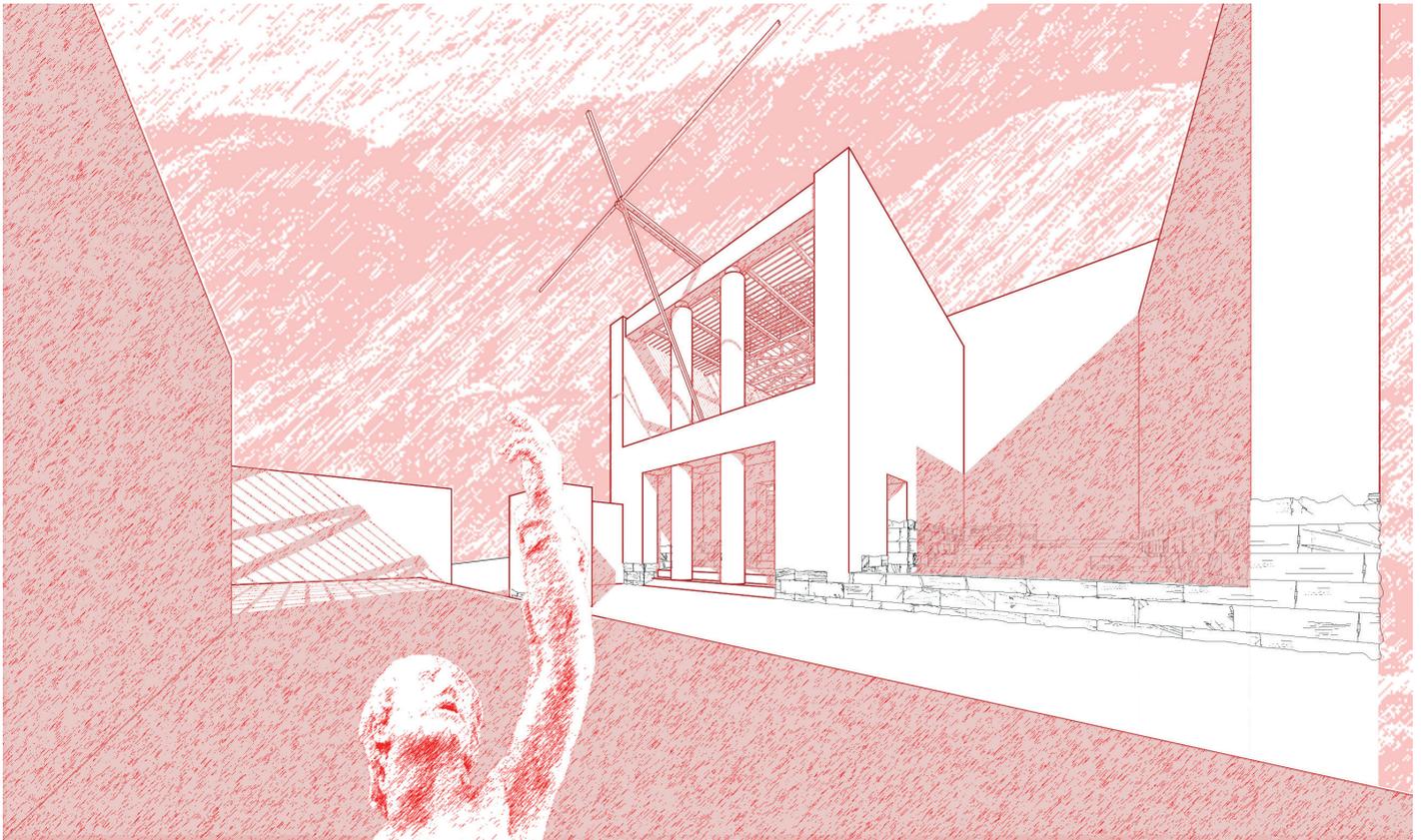
*In alto: sezione trasversale sul Bouleuterion, la Hiera stoà e l'agorà, sullo sfondo la stoà, l'altare e il Tempio di Atena; sezione trasversale sulla Hiera stoà e il Tempio di Zeus, sullo sfondo la stoà, l'altare e il Tempio di Atena . In basso: evoluzione diacronica della città di Priene, dall'epoca Imperiale alle sovrapposizioni formali dell'oggi*



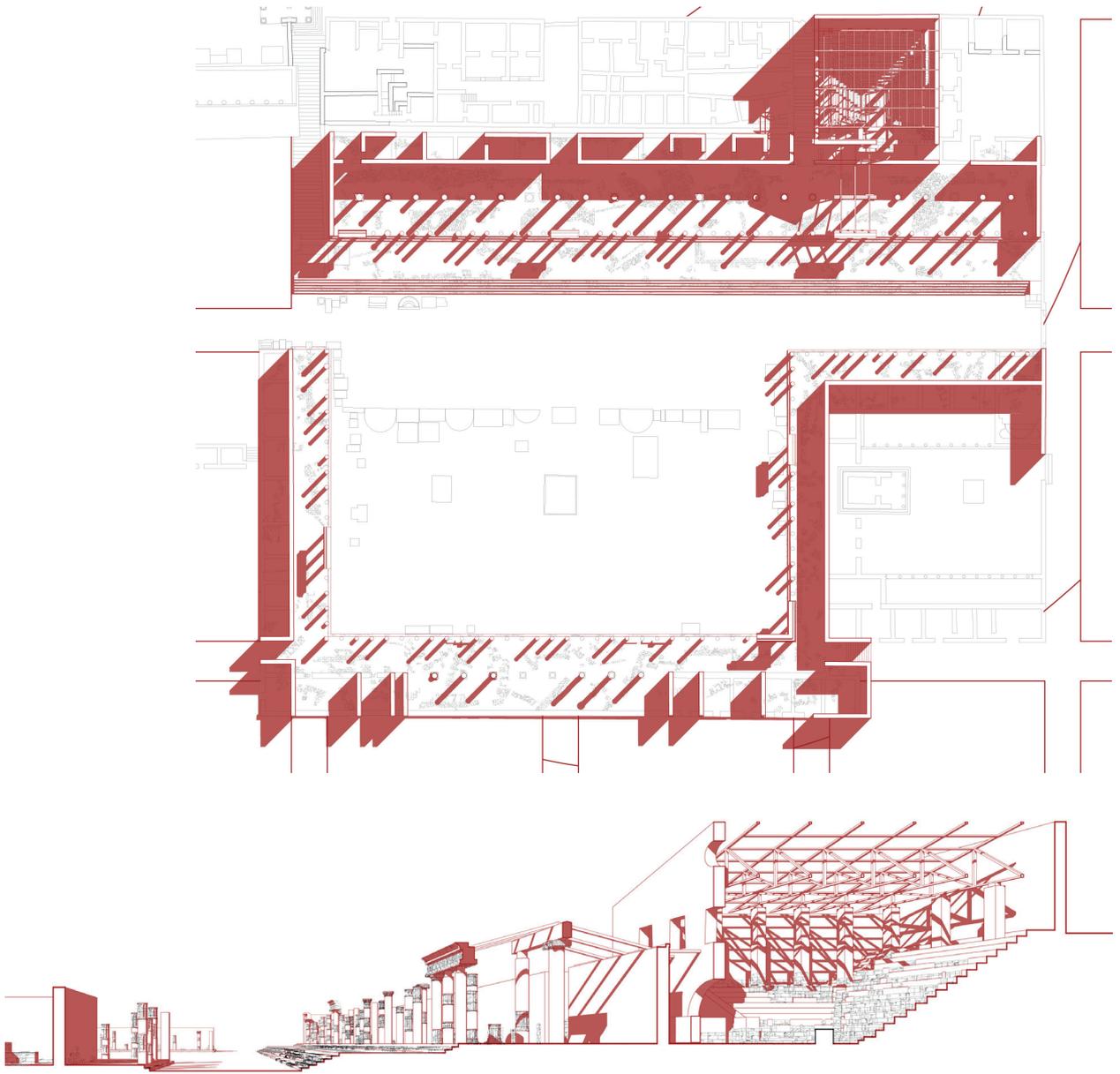
*"Tratteggio analogico" sull'insula elementare:  
planivolumetria*



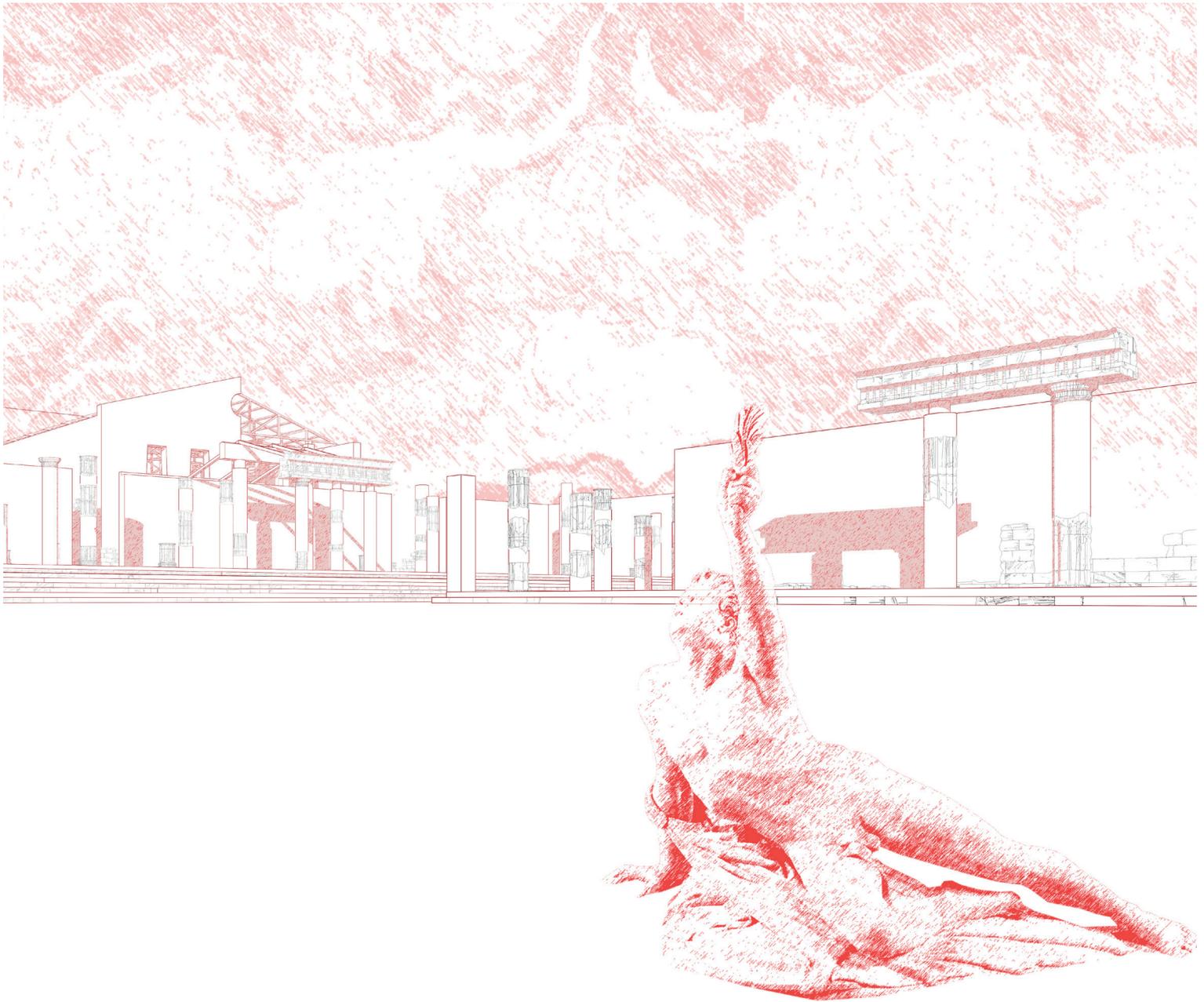
*"Tratteggio analogico" sull'insula elementare:  
pianta alla quota dell'oikos e sezione prospettica  
sul megaron verso Ovest*



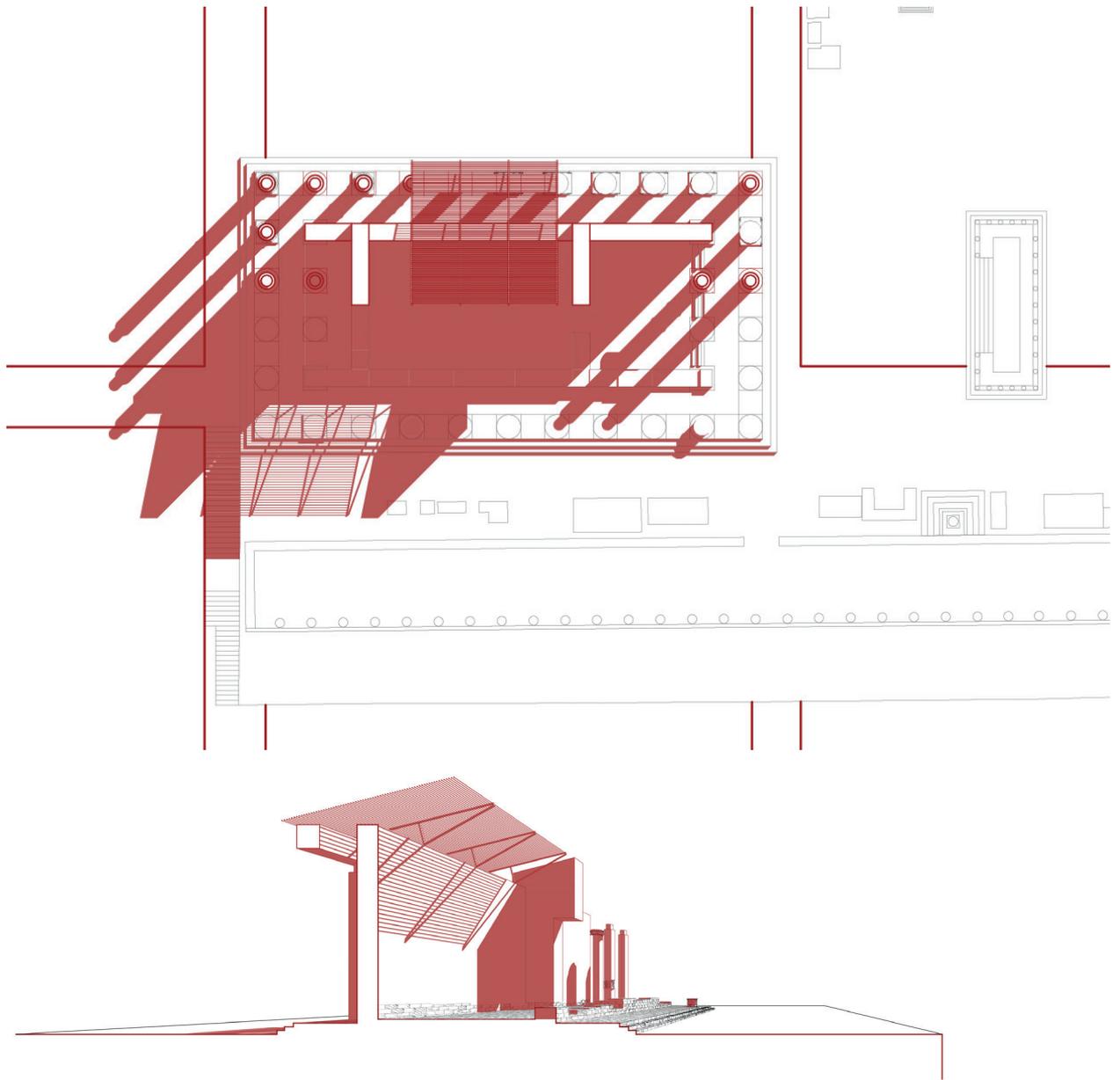
*"Tratteggio analogico" sull'insula elementare:  
veduta dal patio*



*"Tratteggio analogico" sull'agorà: pianta alla quota dello spazio pubblico e sezione prospettica sul Bouleuterion verso Ovest*



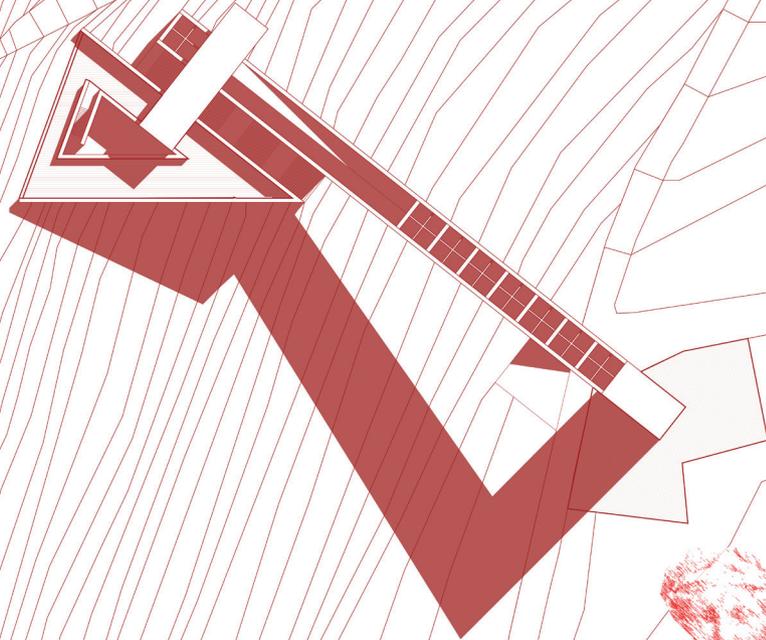
*"Tratteggio analogico" sull'agorà: veduta dallo spazio pubblico*



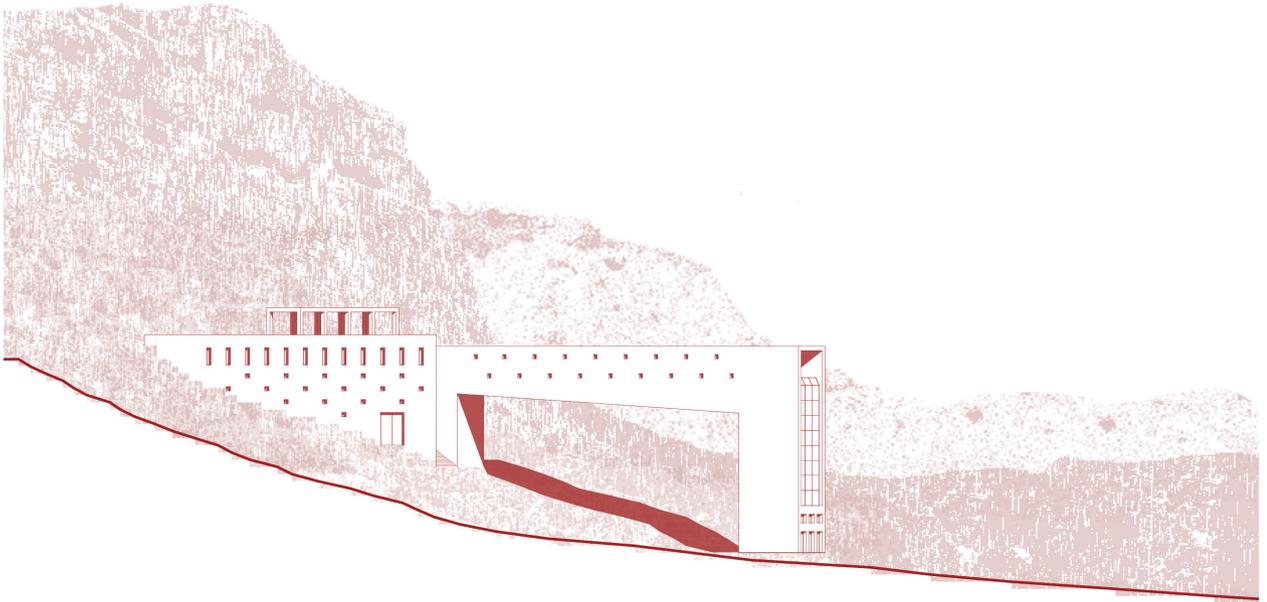
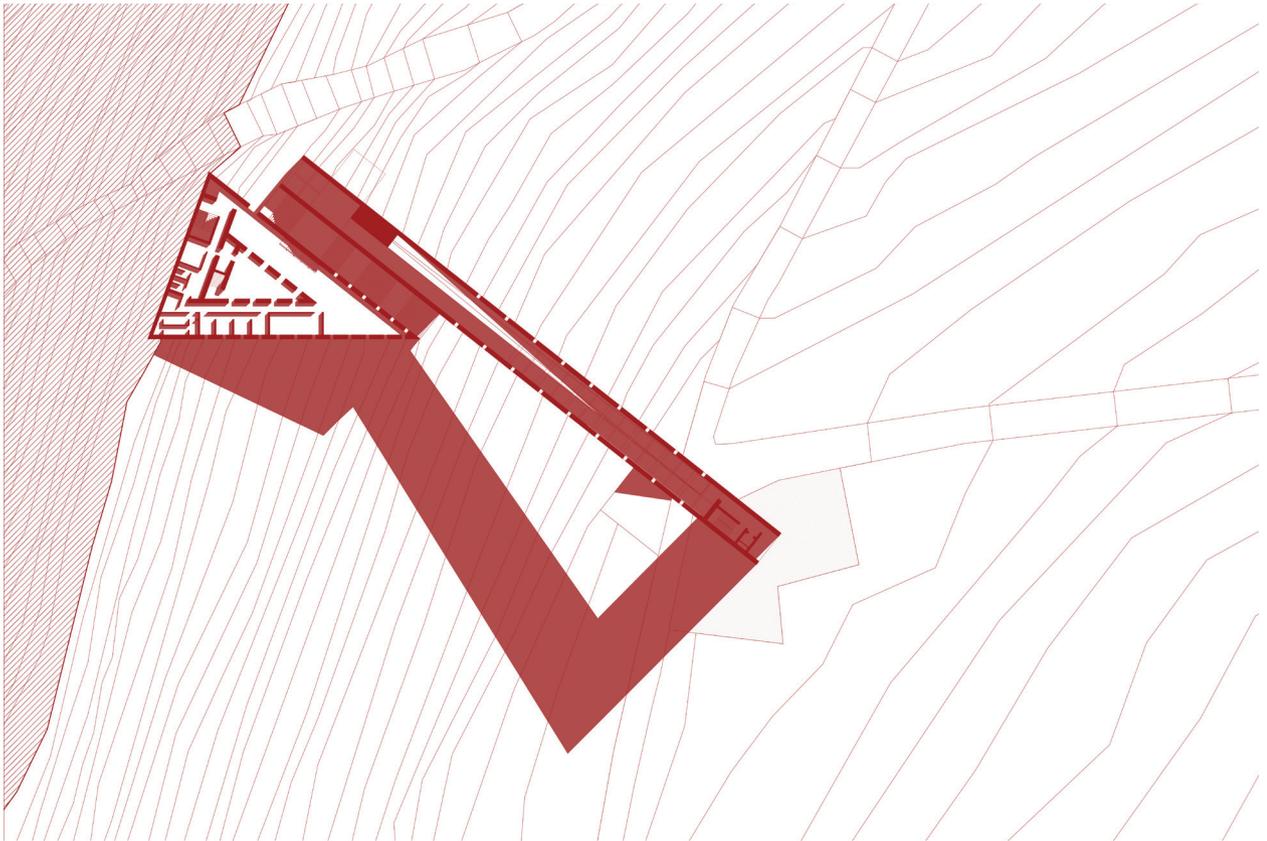
*"Tratteggio analogico" sul Tempio di Atena e  
sezione prospettica sul naos verso Est*



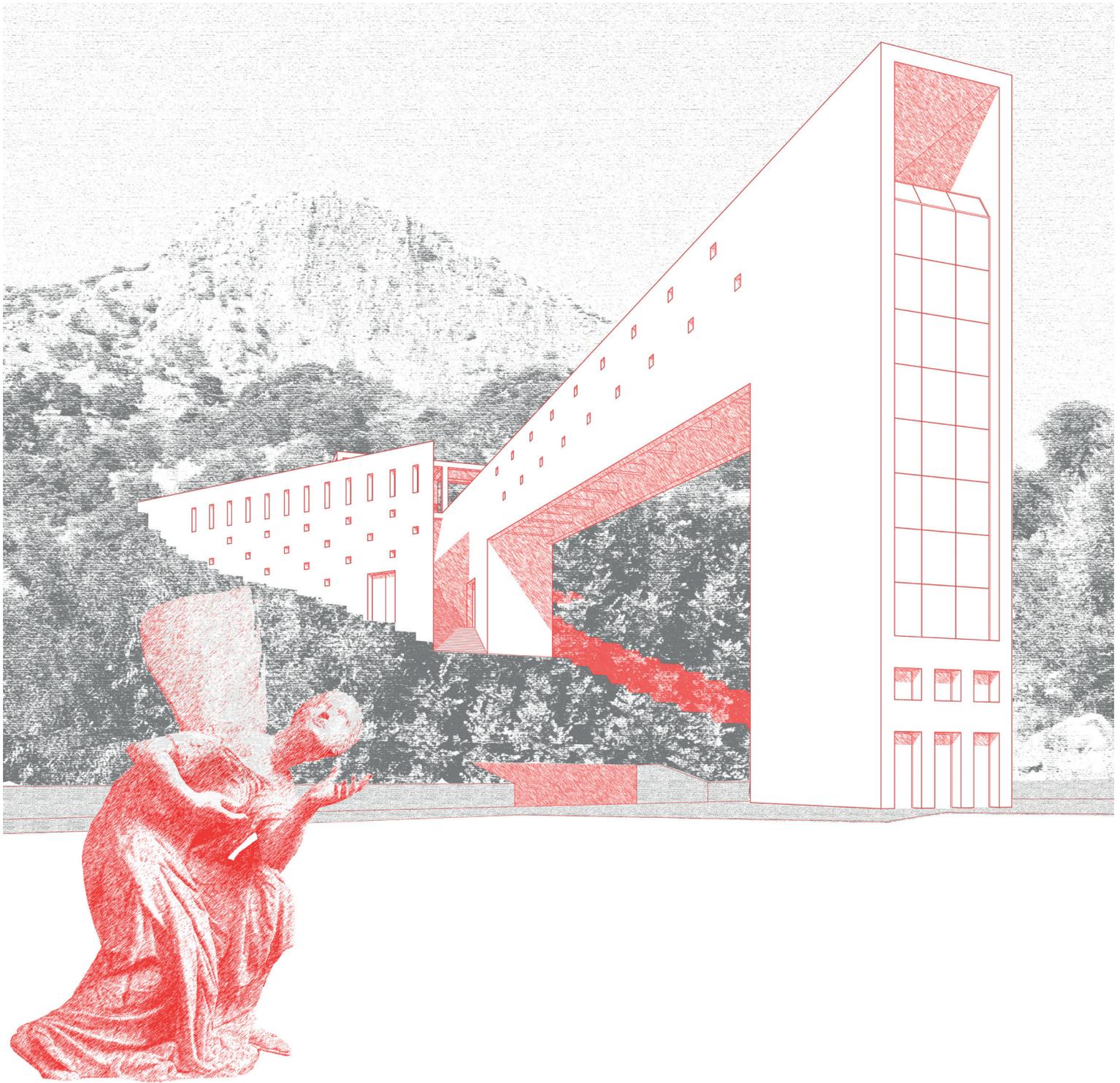
*"Tratteggio analogico" sul Tempio di Atena:  
veduta dall'opistodomas*



*"Striga": planivolumetria*



*"Striga": pianta alla quota alta e profilo Sud*



*"Striga": veduta da Sud, sullo sfondo il Monte Miale*

## Mileto. “L’ornamento della Ionia”<sup>23</sup>

[23] La città, che anticamente segnava il limite meridionale della costa anatolica, è riconosciuta per essere la culla della scienza e della filosofia, non a caso definita da Erodoto come *l’ornamento della Ionia*. Cfr. V. B. Gorman, *Miletos, the ornament of Ionia. A history of the City to 400 b.c.e.*, The University of Michigan Press, United States of America 2001.

[24] Nonostante le lodi tessute da Aristotele nel secondo libro della *Politica* circa la presunta “invenzione” di un tracciato ortogonale *ante litteram* le cui eco sono ancora oggetto di dibattito in tempi recenti, sarebbe del tutto fallace attribuire al Milesio la paternità relativa a questo tipo di ordinamento formale e spaziale che la città – ma anche sociale – che la *polis* instaura con il territorio. Vanessa B. Gorman, ad esempio, interpreta il passo aristotelico relativo alla *diairesis* (divisione) della città precisando come a Ippodamo si debba riconoscere la «divisione dei cittadini in classi e dei terreni in tipi», attribuendo, di fatto, al pensatore politico, la codifica delle classi sociali. Cfr. V. B. Gorman, “Aristotle’s Hippodamos” (Politics 2.1267b22-30), in «Historia», n. XLIV, 1995, pp. 385-395. Ben più incisive appaiono invece le considerazioni di Mario Coppa, il quale precisa che la “divisione” dei quartieri urbani – secondo funzioni di carattere commerciale, portuale e residenziale, con la conseguente ripartizione del terreno e dei cittadini – era già presente ad Elea, circa settant’anni prima di Ippodamo. O ancora le sempre lucide costatazioni di Emanuele Greco: «Al nome del celebre architetto Ippodamo di Mileto è legata la fortuna di un termine, “ippodameo” appunto, che rappresenta una maniera di concepire l’urbanistica, divenuta talmente canonica da essere con grande generalità impiegata al di fuori dei limiti cronologici e delle aree geografiche che le sarebbero proprie. Una fortuna davvero strana, se si considera, come

La città natale di colui che da molti viene considerato il *protos heurètes* (primo inventore) della pianificazione urbana regolare<sup>24</sup>, cioè Ippodamo, s’inserisce in un luogo peninsulare i cui valori orografici diedero la possibilità ai Milesi di costruire ben quattro porti marittimi<sup>25</sup> che, da oriente a occidente, salutano i marinai impegnati a fornire apporto ad uno spazio agrario già di per sé redditizio. Alcuni ritrovamenti archeologici riaffioranti dalle inumidite profondità del suolo nei pressi dell’*Athenaion* testimoniano la presenza di un piccolo abitato di origine cretese, tra l’altro già citato da Strabone quando afferma che il primo nucleo fondativo si deve a Serpedonte, fratello di Minosse, in una regione di spazio compresa proprio tra i promontori di Humeitepe, Kalehtepe e la collina tondeggiante di Kalabaktepe<sup>26</sup>. Furono proprio quelle alture dominanti – estese dalle vie marine del porto a quelle terrestri nell’immediato entroterra – confinate dai mari e solcate dai fiumi ad attrarre i successivi insediamenti arcaici<sup>27</sup> – distrutti dai persiani nel 494 a.C. – e condizionare la disposizione delle forme urbane nella *chora*, progressivamente mutata dai depositi alluvionali del Meandro che poco alla volta colmarono l’antico golfo.

Già nel IV sec. a.C., la penisola ionica diviene luogo eletto per l’abitare e la messa in opera di forme urbane in grado di restituire degna risposta formale alla crescente tensione dei cittadini verso quella eguale distribuzione di terra e diritti che diverrà così importante da segnare il tanto atteso “nuovo inizio”<sup>28</sup> della città e presiedere l’assetto urbano. Esso si distribuisce in tre quartieri distinti, con orientamenti lievemente differenziati tra loro, capaci di rinviare ai plurimi significati che tormentosamente agitano la superficie sulla quale prendono sostanza le ragioni dell’apparire delle cose. Una sorprendente epifania, questa, sublimata dalle relazioni che i tre nuclei stabiliscono con le insenature naturali – i porti più importanti della *polis*, quello del Leoni a Nord e quello del Teatro a Sud – e la centralità pubblica, che simultaneamente li raccorda e mette in comunicazione con le baie laterali. Il vasto spazio pubblico, a forma di L, ospita non solo i monumenti che gli uomini micenei incisero a loro tempo nel territorio – il recinto dell’Apollo *Delphinion*<sup>29</sup> e il Santuario di Atena – ma anche nuovi spazi per la collettività – l’agorà “Sud” – fiancheggiata dalla Sede del Consiglio – Bouleuterion – e insediatasi tra i due edifici di culto appena richiamati, amplificandone da un lato la risonanza simbolica e dall’altro quella etica e civile. Il raggruppamento delle masse architettoniche nello spazio, il loro articolarsi tra costruzioni già lavorate dall’uomo in tempi precedenti e un luogo naturale ancor più antico, sembrano suggellare al “centro” – “non geometrico ma vitale, cuore pulsante della città”<sup>30</sup> – dell’insediamento urbano quell’insieme di valori materiali e spirituali che da tempo si andava sperimentando, sul piano concre-

to e non ancora teorico, in altri luoghi geograficamente più distanti. Traducendo razionalmente le molteplici possibilità di forma offerte dal paesaggio, queste costruzioni s'inseriscono scrupolosamente entro i limiti dettati dal reticolo viario<sup>31</sup> che con dimensioni diverse – 4.50 metri le strade minori e 7.50 metri le principali – scandiscono da Nord a Sud la forma allungata del sito, assecondando le linee di pendenza del suolo mediante quella leggerissima flessione anticipata più indietro, necessaria per mettere in valore le polarità pubbliche. In accordo con Ferdinando Castagnoli<sup>32</sup>, potremmo definire il sistema a griglia regolare che innerva la “nuova” Mileto *ad strigas*, in quanto l'ordine geometrico soggiacente la città ripartisce il manto vegetale in trame regolari con isolati nettamente più rettangolari rispetto alla restituzione a maglie quadrangolari proposta anni prima da Armin von Gerkan<sup>33</sup>. Difatti, molto più convincenti sono le ricostruzioni (esito di un apprezzabile sforzo intellettuale ma non ancora confermato dalla concretezza dei ritrovamenti archeologici) di Wolfram Hoepfner<sup>34</sup>, all'interno delle quali emerge con più chiarezza il ruolo strutturante delle tre arterie stradali: dove due di queste attraversano la città in senso Est-ovest (a Nord, nel punto dove la trama compatta degli oikopeda cambia leggermente giacitura e, a sud, dalla Porta dei Leoni all'*Athenaion*) mentre la terza segna la distribuzione della città in senso Nord-sud, mettendo in relazione lo spazio civile dell'agorà con la Porta Sacra. Tra le strade affiorano le unità intermedie delle insulae<sup>35</sup>, ora prolungate anche in direzione di Kalabtepe e di dimensioni decisamente più allungate delle ipotesi restituite dal von Gerkan, attinenti al “modello formale arcaico”<sup>36</sup> che si andava affinando in quegli anni. Questo equivoco è causato dal fatto che, nonostante le indagini archeologiche sinora effettuate, non si hanno ancora notizie certe circa le dimensioni della città, in epoca arcaica e dopo la ricostruzione a seguito della battaglia di Micalo del 479 a.C., motivo per il quale non è ancora possibile restituire l'immagine certa della *polis*. Ad ogni buon conto, dalle più recenti considerazioni del tedesco, è possibile immaginare che a Mileto, prima della *Persezerstörung* (distruzione ad opera dei persiani), vi fossero già quartieri regolari le cui giaciture seguono, proprio come nella successiva *apoikia* (città fondata lontano dalla madrepatria) le direzioni precedentemente fissate dai monumenti più antichi: il *Delphinion* e l'*Athenaion*.

L'impossibilità di accertare l'evoluzione diacronica dell'aggregato urbano, consente agli studiosi di focalizzare il dibattito proprio sugli elementi primari della città e la topografia del territorio. Theodor Wiegand, figura di spicco all'interno del dibattito archeologico in Turchia, ha indagato con esemplarità i tratti singolari di quell'antico paesaggio. Nel suo *Die milesische Landschaft*<sup>37</sup> egli descrive i caratteri principali di quella terra, che tra l'alternarsi di siccità e inondazioni, radure e masse arboree di abeti rossi, creste montuose, campi tessuti e colline alberate sembra presagire per lo più una dimensione aspra e brulla, inospitale e inadatta all'abitare. Eppure la pubblicazio-

ha giustamente osservato Martin, che la fama del Milesio presso i moderni è assai più grande di quella che gli hanno assegnato gli antichi stessi», che sembrano spostare il nucleo del discorso più sul principio d'ordine complessivo della *polis* che al “primato” della maglia ortogonale. Cfr. M. Coppa, “Il modulo nella storia degli insediamenti urbani e rurali. Tramonto di un mito. Componenti italiche nella cultura urbanistica ellenica” in A. Locatelli (a cura di), *Teoria della Progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1968, pp. 51-65 et E. Greco, M. Torelli, *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco*, Laterza, Roma-Bari 1983.

[25] E. Akrugal, *Ancient civilizations and ruins of Turkey*, Turk Tarih Kurum Basimevi, Ankara 1978.

[26] Si vedano: F. Longo, “Mileto”, in E. Greco (a cura di), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli Editore, Roma 1999, pp. 183-204 et J. Cobet, “Milet 1994-1995. Die Mauern sind die Stadt. Zur Stadtbefestigung des antiken Milet”, in «Archäologischer Anzeiger», n. 2, 1997, pp. 249-284.

[27] M. I. Finley, “Miletus and Didyma”, in Id., *Atlas of Classical Archaeology*, McGraw-Hill Companies, New York 1977, p. 206.

[28] Così definite da Wolfram Hoepfner in: W. Hoepfner, E. L. Schwandner, *op. cit.*, 1994, pp. 7-12.

[29] Il culto di Apollo a Mileto assume ruolo centrale: la città, dotata di quattro porti, intrecciò un saldo legame marittimo con il delfino, animale a lui sacro, tanto che i Milesi, pronti a lasciarsi guidare per mare dal protettore dei marinai e delle navi, si affidarono alla sua protezione. Il *Delphinion*, sorto già in età arcaica come vasta area sacra recintata con altare al centro, viene in età ellenistica contornato da stoa doriche. Per la sua compattezza formale e la collocazione nel circuito rituale, il *Delphinion*

rappresenta una tappa fondamentale nel percorso processionale che conduce al santuario di Apollo a Didyma.

**[30]** Così Roland Martin in: R. Martin: "Principes fonctionnels dans l'urbanisme de la grece antique", in Id., *Architecture et urbanisme. Préface de Jean Pouilloux et Georges Vallet*, École Française de Rome, Roma 1987, p. 97.

**[31]** Martin, richiamando un'iscrizione rinvenuta nel sito, conferma l'attitudine degli antichi greci nel rifiutare la dispersione urbana a favore di una chiarezza insediativa regolata da una trama ortogonale. All'agorà, per esempio, furono assegnate venti insulae destinate ad ospitare il nuovo spazio civile. Ivi, p. 99.

**[32]** Si rimanda a: F. Castagnoli, *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, De Luca, Roma 1956, pp. 15-16. Tuttavia, non si condivide con lo studioso italiano l'eventuale centralità di Ippodamo nel progetto di ricostruzione della città in quanto – ma non si poteva fare di meglio in base alle conoscenze del tempo – la presenza di tale sistema è in realtà accertata in città più antiche. Si rimanda alla nota 2.

**[33]** A. von Gerkan, *Griechische Städteanlagen, Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaues im Altertum*, Walter de Gruyter & Co, Berlin-Leipzig 1924.

**[34]** W. Hoepfner, *op. cit.*, 1994, p. 8.

**[35]** Secondo Hoepfner, in netto contrasto con Armin von Gerkan, le insulae delle parti meridionale e settentrionale della città conservavano la medesima superficie. Pur presentando misure planimetriche differenti – 52.92 × 29.40 m la settentrionale e 44.10 × 35.33 m la meridionale – e rapporti larghezza/profondità distinti (5:9 e 4:5), la particella risulta avere eguale dimensione, pari a 260 mq. Questo ordine di

ne della *Topographische Karte von Milet*<sup>38</sup> di Walter Bendt venuta alle stampe nel 1968 testimonia la presenza dell'uomo e del suo lavoro, la rigosità geometrica inverteasi nella collocazione ponderata dei monumenti nel territorio, deposito di ansie, paure e memorie che forniscono nutrimento alle forme architettoniche le quali nervosamente modificano il paesaggio costiero con l'intento di renderlo adeguato ad accogliere sia la caducità della vita umana sia quella eterna delle divinità che congiuntamente lo abitano.

Un circuito murario gravemente poggiato al suolo accoglie, oltre ai già citati *Athenaion* e *Delphinion* che introducono alla dimensione rituale e spirituale dei predecessori Milesi, molteplici episodi architettonici che proprio tra i due monumenti più antichi si fanno materia e forma inalterabile, stabile immagine architettonica di una società che anela a costituirsi come tale e sentirsi finalmente unita. Quattro stoai contornano lo spazio civile della grande agorà "Sud", legando le aspirazioni immateriali degli individui ad un limite chiaro e conciso. Nella parte occidentale l'agorà, il Teatro e lo Stadio introducono al tema legato alla spettacolarizzazione della collettività, principale meccanismo di osservazione, conoscenza e comprensione delle cose. Con la loro posizione, le due fabbriche si dispongono a commento dell'ansa anulare che le sta di fronte, proponendosi come privilegiato spazio per la messa in scena della tragedia e a un tempo luogo d'affaccio dal quale osservare una realtà più complessa, fatta di partecipazione e condivisione che aiuta la comunità a costruire una coscienza comune. Se il Teatro sembra regolarizzare le modellazioni orografiche della terra, lo Stadio rafforza la direzione già tracciata in precedenza dell'adiacente santuario di Atena, dall'agorà e dal Bouleuterion, ponendosi di fatto quale estensione verso Ovest della vita pubblica dei cittadini: stavolta liberi di dare sfogo al loro spirito agonistico (e antagonistico), nella piena consapevolezza che negli incontri e nelle competizioni offerte dagli agoni risiedessero le sofferenze della vita umana che colpiscono ora l'uno ora l'altro, sia come singolarità sia come ciacunità. Superato lo Stadio, è possibile riconoscere le forme esatte che presiedono il Tempio ionico di Atena, affiancate da una casa ellenistico-romana e dall'agorà Occidentale, tutte iscritte nella trama generale della città. Solo il poco distante *Heroon* (tomba del fondatore) assume una direzione più coerente alle forme naturali, obliterandosi su di una collina e rivolgendo lo sguardo verso il Meandro e la poco distante cittadella di Priene. Nella parte centrale della città un altro *Heroon* fa da contraltare a quello precedente, cooperando con le antistanti strutture architettoniche – il Ginnasio, il Bouleuterion, l'edificio di Stoccaggio, l'agorà a Nord e la stoà Ionica – ove è possibile rintracciare gli allineamenti che confermerebbero (a parte le successive e insediativamente poco chiare Terme di Faustina) il disegno originario della città proposto da Hoepfner. In questo specifico punto della città, la disposizione delle architetture sembra essere governata dal riconoscimento di uno spazio scoperto

e pienamente delimitato – la Strada sacra (lunga 100 metri e larga più di 28) – chiamata ad accogliere i visitatori e i commercianti attratti verso quelle promettenti forme architettoniche che svettano dalle sommità della cinta muraria, lasciando permeare un'immagine plastica, familiare a quella siffatta idea di unicità che anche i Milesi esaminarono. Su questa agevolata via di comunicazione tra mare ed entroterra si radicano le figure distinte dell'architettura, disponendosi linearmente le une accanto alle altre attorno alla strada centrale, con l'ambizione di esprimere nel susseguirsi di articolazioni volumetriche e masse architettoniche, quelli che Hoepfner non esiterà a definire "i primi segni di una città pitagorica"<sup>39</sup>. Fissando con ingegno e rigorosa cura geometrica le regole e i principî della *polis*, l'*École Milesienne*<sup>40</sup> contribuisce non poco alla definizione di quell'idea di città richiamata più indietro, volta a erigere insieme la comunità civile e politica e lo spazio fisico che l'accoglie, sia all'interno delle mura sia nelle aree più esterne alla *chora*. È in quelle forme costruite e pienamente abitate dall'uomo – tessuto domestico, episodi monumentali e spazi pubblici – nella loro adesione ad una trama complessiva di reti viarie e topografiche, che è possibile ravvisare le tortuose relazioni che, dall'*Athenaion* al *Delphinion*, testimoniano sia la fragilità della dimensione umana sia quella immateriale tensione all'isonomia fondata sulla capacità di estrarre dalla quotidianità della vita – fatta tanto di rituali domestici e sensibili che religiosi e soprasensibili – il principio d'ordine necessario per la costruzione della città.

## Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Mileto

L'ambizione che la verifica sperimentale si propone è quella di evocare la struttura della città antica attraverso il riconoscimento delle mutue relazioni che ancora legano la nascita di un ordine autentico e ideale di *polis*, sprigionato dalla luce del *logos*, all'economia, ai riti e ai piaceri collettivi sopravvissuti nelle forme dirute dell'architettura alle piaghe della storia. A riguardo, pochi sono i segni fisici di cui la memoria antica ha lasciato traccia, intellegibili nelle proprie qualità formali ma capaci, tuttavia, di far risuonare la propria presenza tra gli alberi e gli arbusti di quel paesaggio, prima definito dall'awicendarsi di fibre vegetali con masse d'acqua, ora invece per lo più pacato e silenzioso. La possibilità di intravedere tra la folta e ombrosa vegetazione rurale latenti ed enigmatiche figure incise nella pietra, comporta qui la necessità di interrogare l'ordine geometrico interno alla città, veicolo privilegiato per il riconoscimento di alcuni valori che persistono negli strati narrativi del tempo. L'espedito utilizzato per tenere insieme la dimensione materiale, restituita dagli episodici frammenti archeologici, con le trame invisibili ma strutturanti l'impianto urbano, si compie anzitutto attraverso il ribaltamento del punto di ingresso

struttorio consentiva di ripartire l'intera penisola in sei lotti per isolato. *Ibidem*.

**[36]** «L'unico elemento che sembra abbia rappresentato il comune denominatore tra le città pianificate dal Milesio, e quindi il 'nuovo modello formale' in opposizione a quello 'tradizionale', è stato ravvisato nella cosiddetta 'scacchiera', vale a dire nell'impianto urbano contraddistinto da una planimetria caratteristica ottenuta grazie ad una peculiare disposizione delle case nell'ambito di isolati che presentano dimensioni e, soprattutto, rapporti proporzionali, differenti rispetto alle cosiddette *strigae*, cioè agli isolati stretti e lunghi delle città pianificate in epoca arcaica». Cfr. L. Ficuciello, "Dall'archaios tropos al neoterios kai hipodameios tropos: una nota", in F. Longo, R. Di Cesare, S. Privitera (a cura di), *ΔΡΟΜΟΙ. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Tomo I, Pandemos, Atena-Paestum 2016, p. 121.

**[37]** T. Wiegand, "Die milesische Landschaft", in *Milet*, II, 2, Hans Schoetz und Co., Berlin 1929.

**[38]** W. Bendt, *Topographische Karte von Milet*, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1968.

**[39]** W. Hoepfner, *op. cit.*, 1994, p. 12.

**[40]** Si rinvia a: R. Martin, "L'école Milesienne et l'urbanisme fonctionnel", in Id., *L'urbanisme dans la Grèce antique*, A. & J. Picard & Cie, Paris 1956, pp. 97-126.

al luogo antico. Oggi a Mileto si accede da Sud, in prossimità del Teatro, dove una caduca tettoia preannuncia drammaticamente l'accesso alla città, costringendo il visitatore a un progressivo quanto disorientante rallentamento che si conclude in una sosta forzata, una pausa che distoglie lo sguardo dall'imponenza delle vestigia stagliate alla luce. Per le ragioni anticipate più indietro, si è deciso di ricollocare il varco d'accesso a Nord, proprio in corrispondenza della Porta dei Leoni, in una regione di spazio precedentemente bagnata dalle acque egee ora invece solcata da una terra umida e inabitata. *L'analogia in praesentia, la relazione sintagmatica* e il *tratteggio analogico* divengono selezionate modalità d'azione attraverso le quali suggerire nuove forme di rappresentazione, adeguate e consistenti a commentare il rapporto tra il tempo lungo delle forme e la vita "fissata" in quelle pietre. È così che dalla Porta ha inizio una sequenza di interventi compositivi i quali, affidando per l'appunto alla successione delle unità architettoniche il valore di "struttura", lavorano nel segno di una anelata continuità figurativa e relazionale.

Un insieme eterogeneo e indistinto di pietre tenta con fatica di dare contorno a ciò che il tempo ha provveduto a dislegare, restituendo di fatto una sagoma alquanto incerta e indefinita del *Delphinion*. Al cospetto dal luogo sacro, *l'analogia in praesentia* interviene con l'auspicio di produrre una nuova forma capace di interagire e commentare le pietre originarie di appartenenza – quelle del *Delphinion* – instaurando con esse nuove tensioni formali e spaziali in grado di restituire sostanza fisica e materiale a ciò che non c'è più. Selezionando, scomponendo e ricomponendo gli elementi essenziali del Santuario, *l'analogia in praesentia* intende instaurare con la rovina un rapporto di interdipendenza e mutua necessità. Suggerendo sia i costrutti tipologici sia l'altezza presunta del Santuario, la nuova configurazione formale si colloca in stretta dipendenza con la traccia del monumento culturale ma, piuttosto che indirizzarsi verso la ricostruzione tipologica dello stesso, ne propone una lettura critica obliterandosi, con la finitezza che le è propria, in contrasto con la caducità della forma diruta. L'opposizione stabilitasi tra le due formazioni – quella antica e quella moderna, quella parziale e quella "conclusa" – consente di definire un campo di tensione in cui è proprio la distanza tra i due schieramenti, il loro reciproco fronteggiarsi, a organizzare plurime riflessioni attorno al significato stesso della forma. Esaminando a ritroso i lenti processi di genesi e transizione formale del referente, la nuova figura aspira a riportare nel tempo attuale l'eco della forma passata, ravvivandone una immagine probabilmente avvertita nelle vene del mito ma intrappolata nelle forme interrotte della storia. Dal confronto con le fonti iconografiche è possibile descrivere il Santuario di Apollo *Delphinus* come, prima di ogni altra cosa, un luogo recinto. Un muro più o meno alto adornato da una teoria di colonne, prima aperta lungo la sua direttrice maggiore poi progressivamente chiusa a definire uno spazio concavo abitato

da architetture votive che si raggruppano addensandosi nella parte centrale. Sul lato opposto, *l'analogia in praesentia* prova ad interrogare le ragioni formali del manufatto ricercando, attraverso rapporti compensativi di vicinanza e distanza rispetto ad esso, i valori espressivi più adeguati a riconoscere una corrispondenza tra la forma originaria – il *Delphinion* – e quella riferita. Come naturale conseguenza di queste premesse, un recinto a cielo aperto individua il perimetro che fa da contraltare al luogo sacro. Si tratta di una forma icastica, non contaminata dalla sovrapposizione di scritture urbane differenti che invece si sovrappongono nel monumento che lo fronteggia. Con una nuova sintassi, le colonne si accostano ai muri mettendoli in valore. Esse sono lievi, libere di risuonare al vento, simbolicamente richiamano il tema della connessione tra gli elementi. Solamente il fronte Ovest, quello quasi a contatto con le sacre rovine re-esistenti, scarta in altezza rispetto agli elementi vecchi e nuovi della composizione, ambendo di fatto ad esaltare e fissare in forme nuove la significatività del varco, quel limite oltre il quale si introduce al tema rituale. L'accostamento di elementi individui – colonne – a figure continue e laconiche – muri – consente dunque alla forma "scaturita" di liberare lo spazio centrale, occupato da un piccolo teatro che trova nel gesto dello scavo una modalità capillare in grado di richiamare, per contrappunto, l'altare circolare del *Delphinion* che gli sta dinanzi. Sicché sono i rapporti e le posizioni tra le parti, la contrapposizione tra la ripetibilità e la continuità degli elementi e le figure isolate che insistono all'interno dei due spazi cintati – uno solo tracciato l'altro segnato dalle rigorose geometrie – a cui viene affidato il ruolo di mettere reciprocamente in tensione forme architettoniche in tempi diversi della storia. Se ne deduce che è la distanza reciproca dalla quale vicendevolmente si guardano, ovvero la piccola quantità d'aria che li separa, a generare uno spazio attivo tra di loro, iato necessario per far sì che venga innescata una contemplazione tale da poterne rivelare alcuni segreti.

Come già detto, la successione di tappe ha inizio dalla Porta dei Leoni, alloggiata proprio accanto al Santuario. Tra il *Delphinion* e l'agorà settentrionale la *relazione sintagmatica* interviene per riassegnare ritualità e solidità al luogo, orientando il "procedere" del visitatore sul tracciato dell'antica strada processionale rivolta in direzione Nord-sud. È utile precisare come, già in epoca classica e poi più tardi in quella ellenistica e romana, il sistema antico di ordinamento spaziale permetteva alle architetture di avvicinarsi nel tempo seguendo una determinata direzione, disponendosi secondo un asse già segnato dalla strada che anelava così a coniugare, senza condizione di continuità, il corpo civile della città a quello del territorio. Attualmente disciolti da ogni legame con la città e il territorio, le tracce rinvenute non sembrano più in grado di rimandare alla moltitudine di valori iscritti nello spessore condensato della materia. Per richiamare più chiaramente a qualcosa che non è più agente si introduce la tecni-

ca della *relazione sintagmatica*. Collaborando con un intervento di anastilosi compiuto da alcuni studiosi diversi anni indietro sui resti di una stoà ionica affacciata sul percorso sacro, l'introduzione di una nuova figura sospesa, oltre a registrare il limite orientale della stoà opposta a quella appena citata, ambisce a mettere in forma proprio quella lenta e meditata azione dell' "avanzare", la quale ben esprime l'alto grado di ritualità del tracciato liturgico. Lungo il camminamento ascensionale sulla strada lastricata si susseguono, alternandosi, spazi pieni a diradati, messi in scena e ordinati linearmente dal grande volume tettonico. Fisicamente sospeso tra stratificazioni reali e rapporti d'elezione, la piattaforma viene sostenuta dalla elevazione di alcune celle della vecchia stoà sottostante, innalzate come stanze *en plein air* in una sequenza concatenata di forme costruite e spazi aperti chiamati a comporre luoghi in cui architettura, natura e archeologia armonicamente convivono. In questo senso la *relazione sintagmatica* quasi si contrappone alla sincope cadenzata qualificata dal ritmico alternarsi delle rovine poste in successione, offrendosi invece come un dispositivo capace di misurare, attraverso la sua mole e il ritmo scandito dai muri che lo tengono su, le distanze fisiche e temporali che intercorrono tra il nuovo e l'antico. L'ambizione di quest'atto "misuratorio" è quello di far sì che il nuovo, riconoscibile e autentico, possa entrare in rapporto con l'antico, amplificandone la risonanza simbolica attraverso la determinazione di luoghi dell'attraversare, sviluppati a quote differenti, che permettano di interrogare il luogo da precisi punti di vista. Perseguendo tale obiettivo si delineano due differenti percorsi – uno alla quota archeologica l'altro sopraelevato – i quali, accomunati dalla medesima direzione, segnano il progressivo avvicinamento alla parte pubblica della città antica collocata al centro dell'insediamento urbano. Il primo di questi, quello dal basso, rimanda alla sequenza ordinata di stanze ombrose disposte in successione a perimetrare e delimitare il tracciato dell'antica strada basolata, mentre il secondo, proteso verso la luce, si guadagna una volta raggiunta la sommità della stoà "sollevata", orientando lo sguardo dai ruderi sopravvissuti al modellato naturale che li accoglie. Una volta raggiunta la grande agorà civile, l'occhio del visitatore è ora attratto dalla profondità di una lunga e poderosa ombra. Si tratta della Porta di accesso al Mercato, trasferita dal Pergamonmuseum di Berlino, ricomposta e ricollocata *in situ* nel suo stato e luogo originario. Il risultato che si immagina di ottenere con questa operazione è quello di poter segnalare, per merito della sua scultorea immagine di pietra, il limite attraverso il quale accedere a ciò che resta del grande vuoto pubblico. Tuttavia, come desunto dalle considerazioni precedenti, il vero oggetto della riflessione offerta dalla *relazione sintagmatica* è quello di porsi quale linea orizzontale capace di bilanciare e rimettere in equilibrio forme eterogenee, ora autonome e slegate ma che in precedenza erano tenute insieme da precise figure architettoniche a loro volta disposte secondo precisi allineamenti geometrici. Per

questo motivo, un ulteriore ruolo affidato alla *relazione sintagmatica* è quello di mettere in comunicazione due punti di insorgenza: nel caso specifico il *Delphinion* – “ritrovato” grazie all'*analogia in praesentia* – e il Bouleuterion, ricomposto per mezzo del *tratteggio analogico*. Si potrebbe dire, con altri termini, che il grado di absolutezza formale espresso dalla stoà sospesa, consente di fissare in forma una direzione annunciata dall'asse e rispetto alla quale orientare i ritmi e le forze nascoste nelle cose.

Sulle autentiche tracce del Bouleuterion – uno dei luoghi più significativi della *polis* non soltanto per il suo valore posizionale ma ancor di più per l'indubbia capacità di rispecchiare le rigorose strutture sociali degli Elleni attraverso l'organizzazione della sua ecclesia – il *tratteggio analogico* afferma l'esigenza di restituire materia e nuova forma ai ritrovamenti archeologici, rendendoli determinanti nella definizione della nuova spazialità. I resti percepibili sono elementi staccati di pochi centimetri dal suolo, che a malapena riescono a rinviare alla molteplicità di significati che segretamente si cela in quelle gridelline pietre. Qua e là, corpi discreti emergono dalla terra richiamando, con il loro ordine e il loro ordito appena accennato, il grado di armonia un tempo avvertito tra il manufatto e il tessuto costruito. Inevitabilmente, la forma “trovata” è acuita dal carattere di alterità attraverso cui la rovina oggi si mostra, dovuta anzitutto all'immagine frammentaria che faticosamente restituisce ma che ha perduto la sua originaria totalità. La ricerca di una nuova idea di totalità, ancorché parziale poiché investigata attraverso la ricostruzione di metà figura, per la rovina è il fine ultimo perseguito dal *tratteggio analogico*. A partire dal *propylon*, parzialmente ricostruito a segnalare il punto di ingresso, due coppie di recinti aperti accolgono e delimitano un luogo racchiuso ma scoperto, deputato ad esaltare gli elementi definitori dello spazio urbano proprio a partire dai quei reperti sfuggiti all'inscatolamento di un contraddittorio *antiquarium*. Dal propileo si accede al cortile, confinato da forme asciutte di architetture ricomposte le quali, riprendendo le battute ritmiche già suggerite dal luogo politico, ambiscono a rendere intellegibili le misure e le proporzioni tra le parti. La disposizione per lo più organica dei frammenti viene così riunita attraverso un'operazione di ri-composizione, tale che le rovine superstiti non fanno più bella mostra di sé, al contrario tornano ad essere elementi scenici, partecipi di una finitezza tettonica portata a compimento dalle forme del nuovo. Poco più in là, sulla parete di fondo, vengono individuati ed elevati tre dei quattro lati, decisivi per circoscrivere la Sala del consiglio. Questa nuova e ri-precisata disposizione dei muri, oltre a rafforzare il valore del recinto, ambisce ad esaltare gli elementi fisici evocanti l'abitare di quel luogo, radicamento di culti e pratiche politiche. Su di essi, una copertura discreta composta da capriate aggettanti regola la quantità di luce necessaria a proteggere le improvise masse lapidee dalla rotondeggiante geometria che irrompono decise dal terreno, le quali conformano

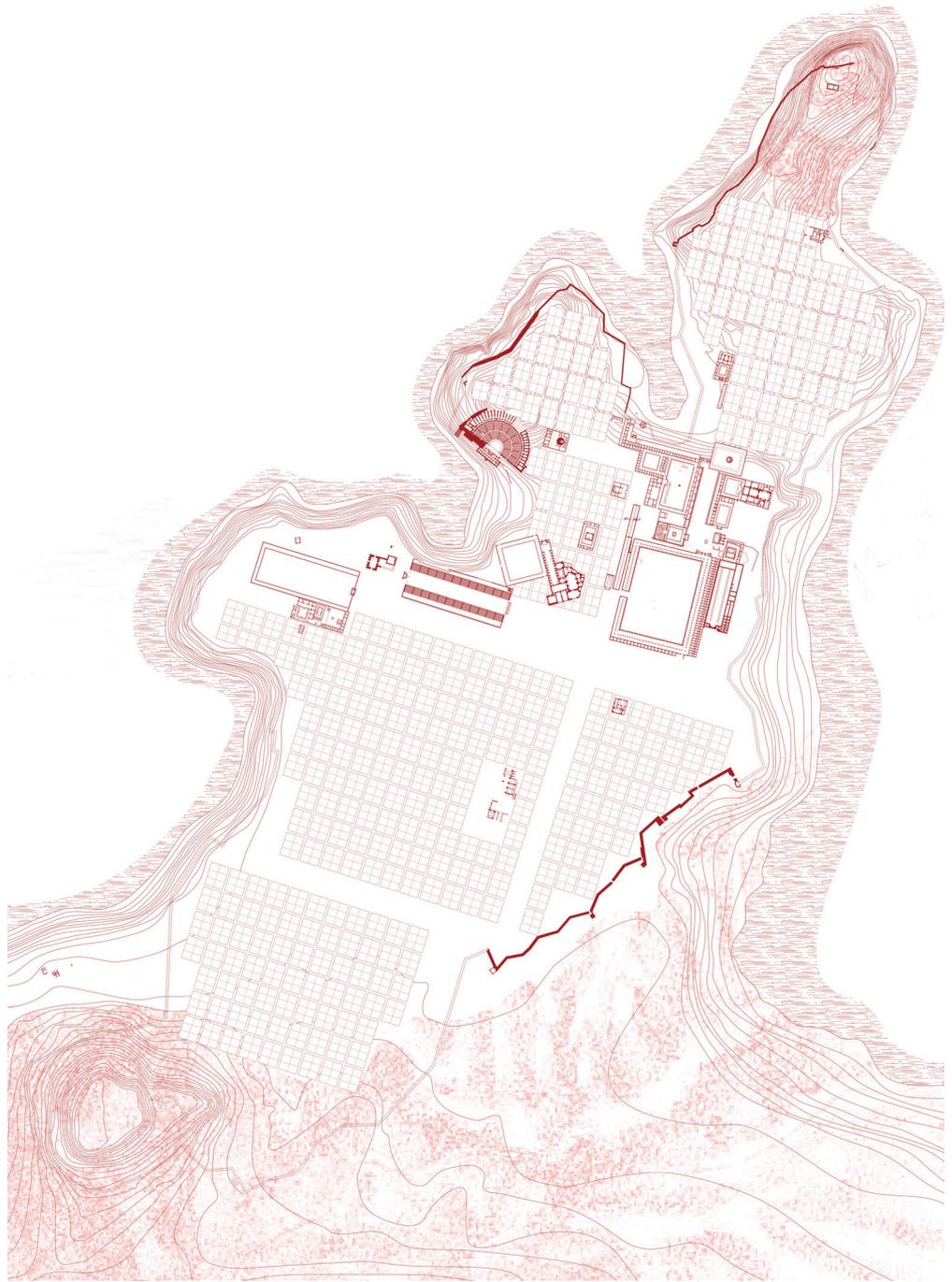
uno spazio radiale ancora adeguato alla messa in scena di pratiche e valori tutt'oggi condivisi nella contemporaneità. La forma sagomata del tetto svettante, poggiando su due grossi piloni posti sul sedime di più antichi, ma non più visibili, piedistalli di sostegno, consente di evocare parzialmente la copertura inclinata della Sala, le cui ombre si proiettano nel muro di fondo. Esso viene annunciato a sua volta quale *frons scaena* di un nuovo spettacolo urbano, fungendo da fondale all'infilata di colonne ricomposte ma anche elemento conclusivo della cerimonia rituale, luogo in cui accadono cose, si raccontano storie e si mettono in scena tragedie comuni a tutti gli uomini. È così che le pietre residuali del Bouleuterion, che permangono nel loro valore documentale, sono state pre-scelte come principale materia strutturante l'idea di progetto, forma da ricomporre per carpirne l'idea di architettura ad esse sottesa. In questo modo la materia plasmata veicola il ragionamento che viene compiuto attraverso il *trattaggio analogico* per descrivere, comprendere e commentare l'idea racchiusa nelle antiche vestigia, con l'auspicio di rilevare il significato dell'architettura nell'architettura stessa.

Poco lontana dall'agorà, collocata immediatamente a Sud dell'He-roon, sorgono le terme di Faustina le quali, sostituendo l'antecedente Ginnasio di Eumene II, occupano una posizione di pregio all'interno della Mileto antica. Esse rappresentano il punto d'incontro tra le zone residenziali e la vastissima area pubblica che si sta commentando e, complice anche la sua orientazione ancora leggibile grazie al discreto stato di conservazione, in grado ancora oggi di mettere in comunicazione le due agorai e i santuari maggiori: il *Delphinion* a Nord-ovest e l'*Athenaion* sul versante opposto. Per perseguire questo obiettivo si è resa necessaria l'introduzione di una nuova figura – *relazione sintagmatica* – in grado, stavolta, di generare una tensione nello spazio compreso tra le Terme e l'agorà occidentale un tempo presidiata dal Tempio di Atena. Il grande Stadio viene così riconosciuto come architettura d'elezione capace di accogliere la tecnica compositiva e mettere in comunicazione le due parti di città. Riprendendo il sedime di quelle antiche, nuove gradinate si dispongono sul fronte settentrionale dello Stadio protagonista, insieme al Teatro, della messa in scena di ogni spirito agonistico e antagonistico che i *polites* (cittadini) fervidamente nutrivano e coltivavano oltre la soglia della casa. Rimarcando le sequenze e le successioni "suggerite" dalla testimonianza passata, i nuovi spalti sospesi registrano una regola geometrica già determinata dal suo statuto tipologico, fissandone una precisa sintassi all'interno della grammatica generale del luogo. La riproposizione del lungo tratto di cortina muraria, probabilmente già costruita precedentemente come sostruzione del complesso scenico e di seguito intensificata per divenire parte del sistema difensivo, offre la possibilità di inserire una passerella sospesa dal suolo, deputata a svolgere quel ruolo "misurativo" necessario a riconoscere i ritmi e le distanze che intercorrono tra i monumenti della

*polis*. Dalla piattaforma è altresì possibile prendere visione di una realtà più ampia, quella costruita nel suo divenire storico e che contiene – e misura – i diversi momenti della forma: da quella passata alla più recente, introitando finanche una parte di futuro. Se da un lato il percorso sopraelevato consente di guadagnare un privilegiato angolo di visuale sul paesaggio e il Teatro che gli si staglia di fronte, dall'altro, tramite dei varchi che si aprono intermittenti lungo il muro cieco del corridoio, è possibile accedere in un primo momento agli spalti designati alla visione dello spazio urbano circostante e, successivamente, immergersi in una spazialità ombrosa e tona. Come se fosse una trincea, un lungo scavo registra per intero la forma originaria della gradinata Nord dello Stadio. Una volta là sotto, appaiono, in parte inattese e in parte presunte (il parodo già parzialmente venuto alla luce), alcune testimonianze dell'antica sostruzione muraria, le cui soglie profonde ricavate dalle masse terrose accompagnano i cittadini verso l'ultimo luogo di sperimentazione: l'agorà occidentale.

Superata la discesa ombrosa si è nuovamente accecati dalla luce. I limiti dello spazio agorale, ora del tutto assenti, vengono evocati per *tratteggio analogico*, esaltando lo spazio concavo del recinto pubblico attraverso il rapporto che i muri continui sul lato esterno stabiliscono con il piano d'appoggio chiamato a sorreggere l'infilata di colonne disposta sul fronte interno. La chiusura di tre dei quattro lati è qui necessaria a determinare la concavità dello spazio, in un atto del circoscrivere così manifesto da consentire di aggettivare il luogo delle adunanze greche come spazio delimitato e "interno" anche quando, come in questo caso, esso rimane scoperto. Il *parterre* viene così liberato da alcune strade secondarie che impunemente hanno profanato una terra dall'altissimo valore sacrale e morale, ristabilendo così la continuità di suolo necessaria a mettere in opera gli elementi definitivi del nuovo spazio cittadino. Prescindendo le rivisitazioni formali e magari linguistiche dei singoli elementi che costituiscono l'atto della delimitazione, il *tratteggio analogico* proposto per lo spazio agorale ambisce a richiamare la sua ragione fondamentale: ovvero quella di separare, con un unico gesto tettonico elementare, un esterno da un interno. Colonne ricomposte si stagliano così sullo sfondo omogeneo definito dai muri i quali, oltre a fungere da fondale orizzontale alla sequenza iterata delle forme autonome e singolari, realizzano i limiti necessari a richiamare il valore sacrale restituito dal *temenos* sacro ad Atena, un tempo disposto a modo di "sostruzione" ora invece aperto a descrivere e cogliere, sincronicamente, i principali aspetti dialettici caratterizzanti l'identità di quel territorio e la dimensione spirituale che a essa silente soggiace.

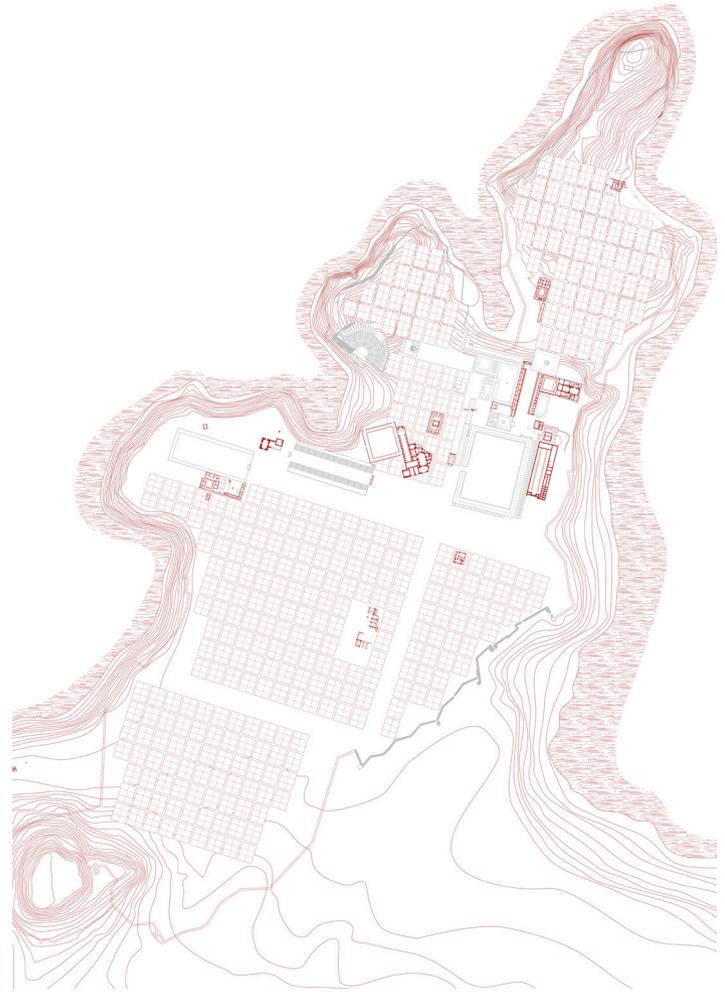
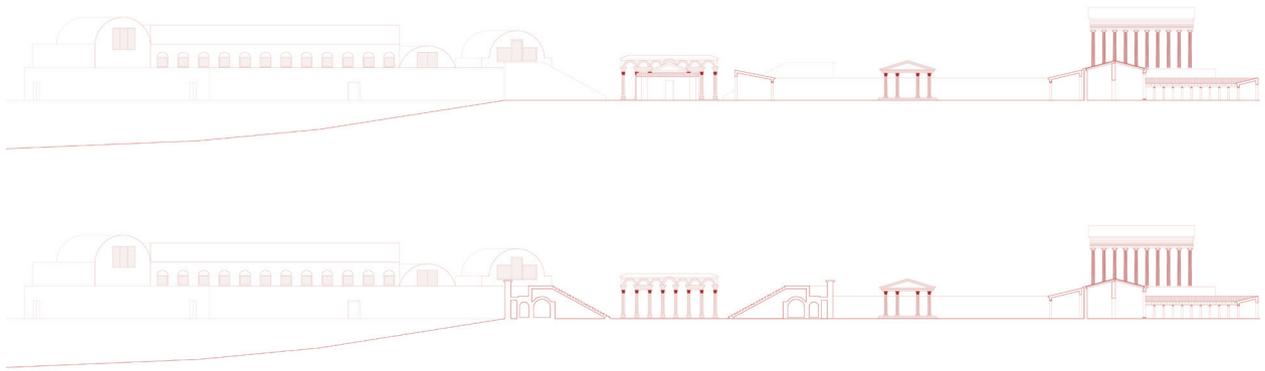
*Restituzione planimetrica della città di Mileto e del suo rapporto visivo e morfologico con il mare*



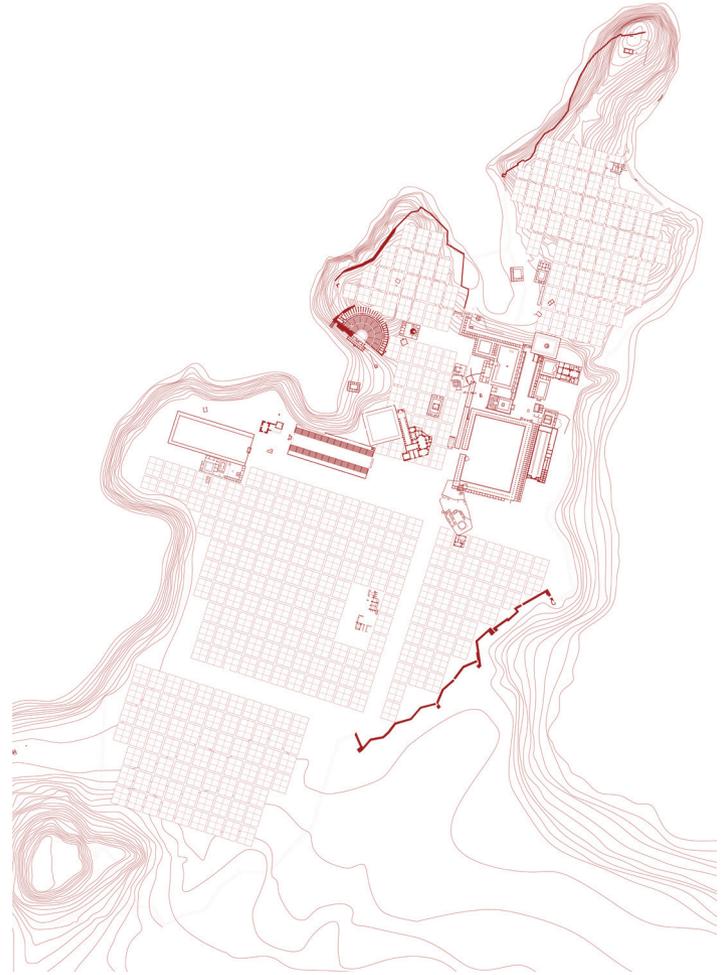
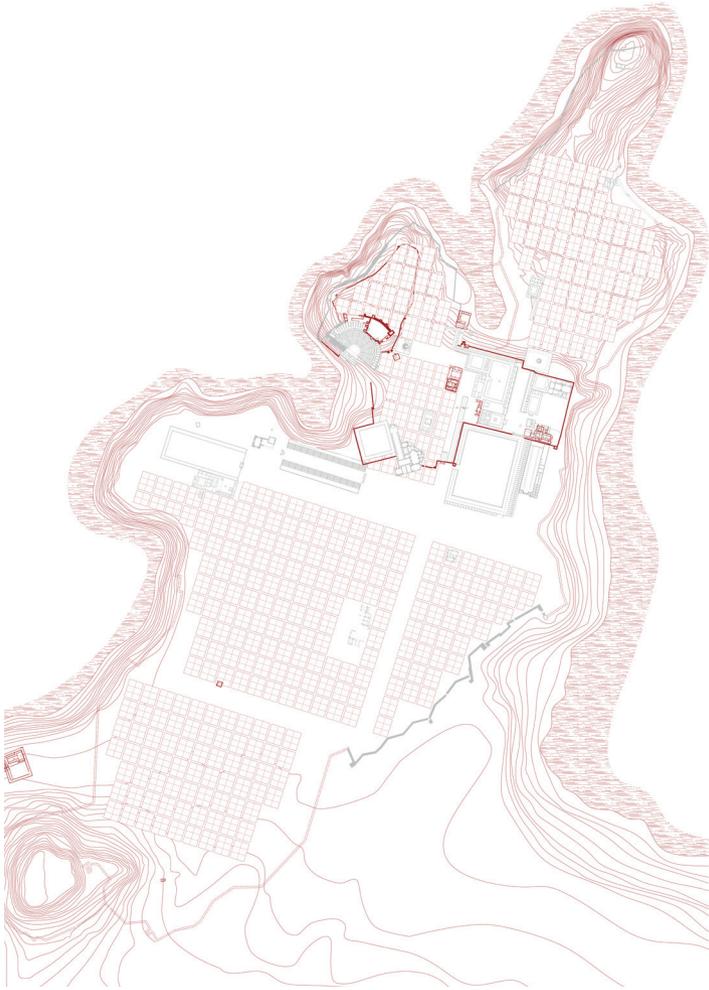
*nella pagina seguente:*

*In alto: sezione dell'antico accesso alla città, tra il Delphinion, la Porta dei Leoni e l'agorà settentrionale; sezione dalla strada sacra, tra il Bouleuterion, il Serapeion, l'edificio e la Porta del mercato. In basso: evoluzione diacronica della città, dall'età del Bronzo a quella Arcaica*

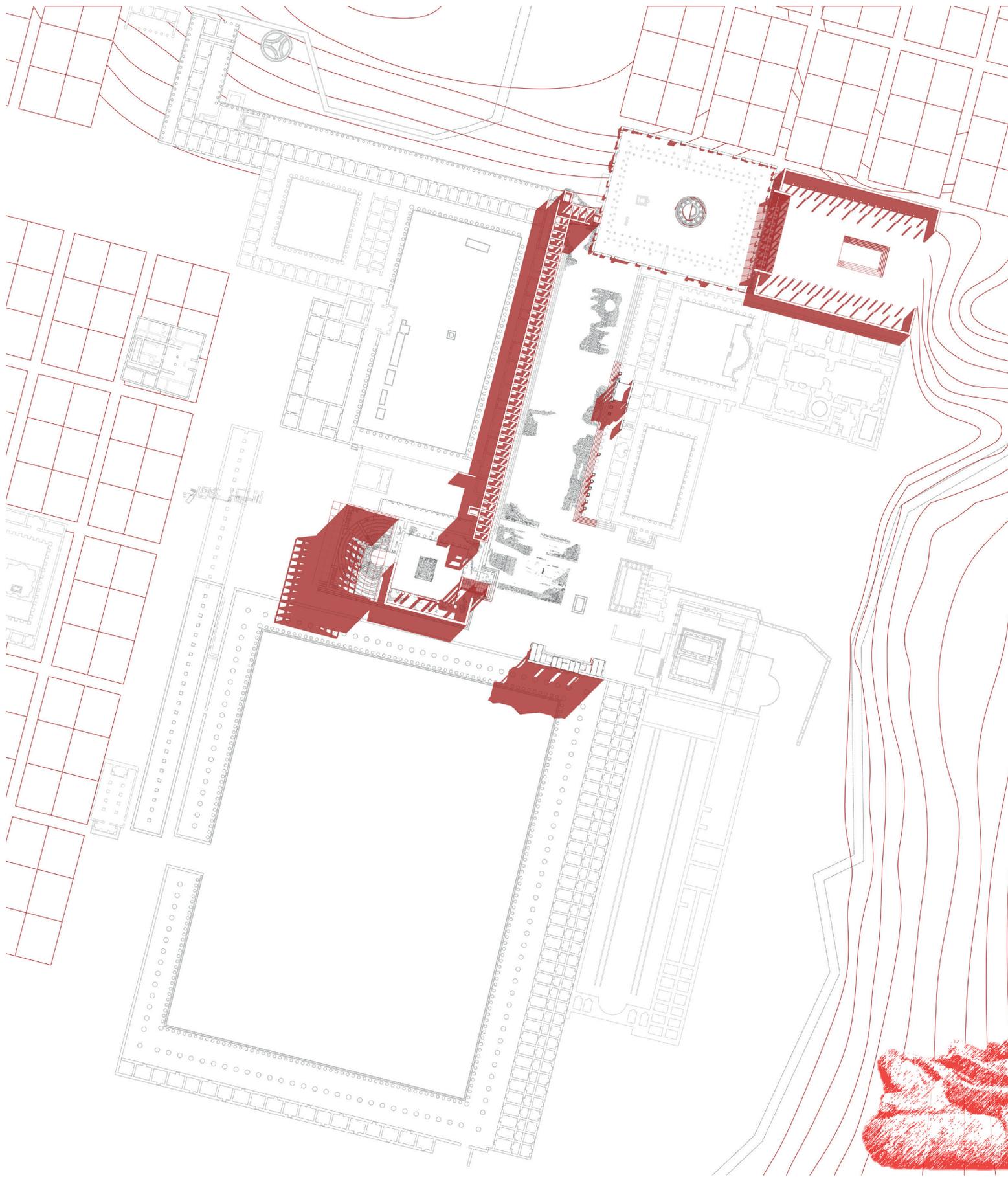


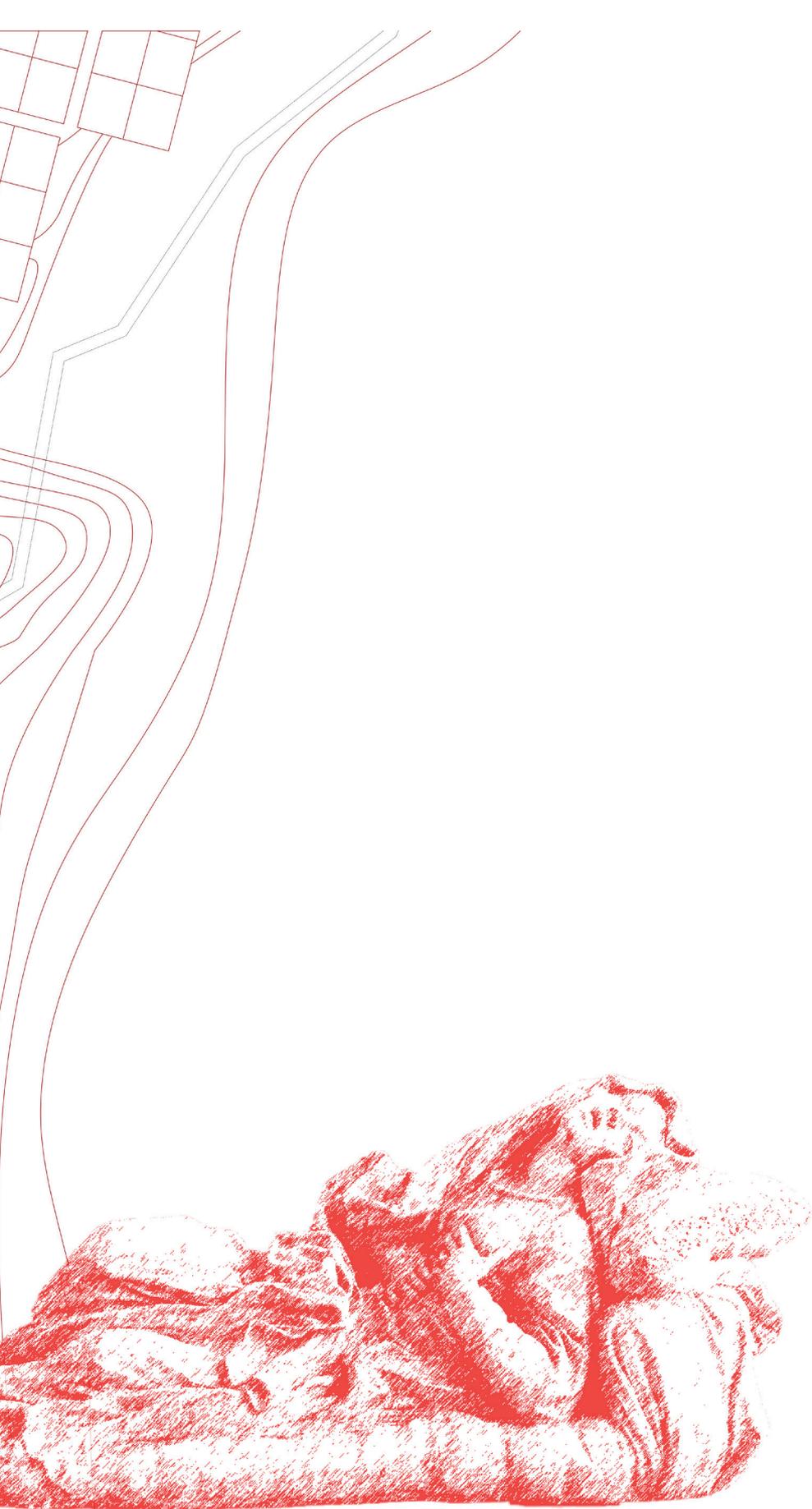


*In alto: sezione dell'agorà Ovest con in prospettiva il Tempio di Atena, sullo sfondo lo Stadio e le Terme di Faustina; sezione dello Stadio e prospettiva Ovest delle Terme di Faustina. In basso: evoluzione diacronica della città, dall'epoca Ellenistica a quella Imperiale*

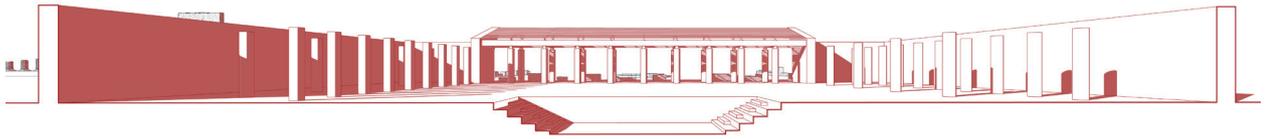
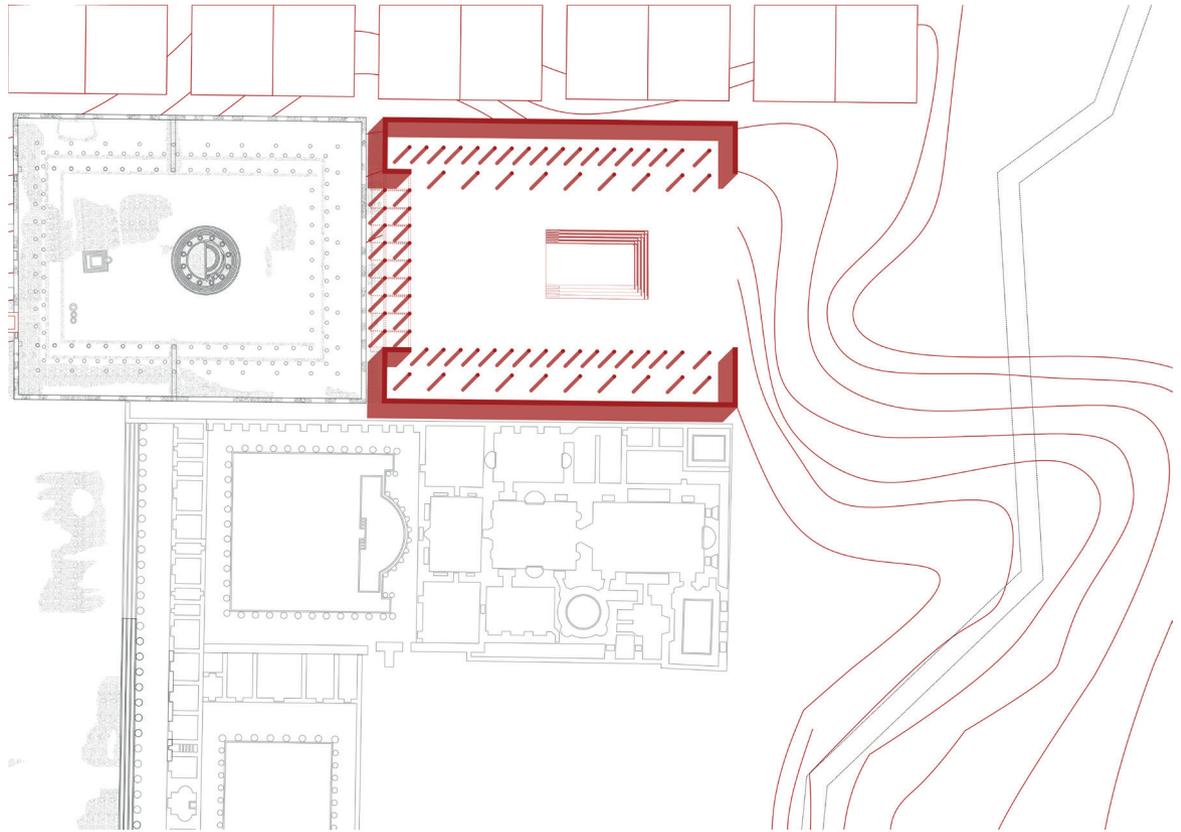


*Evoluzione diacronica della città, dall'epoca Bizantina alle sovrapposizioni formali dell'oggi*





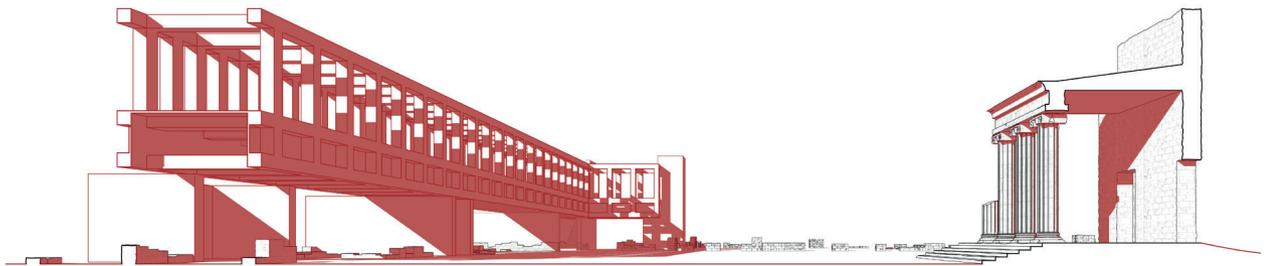
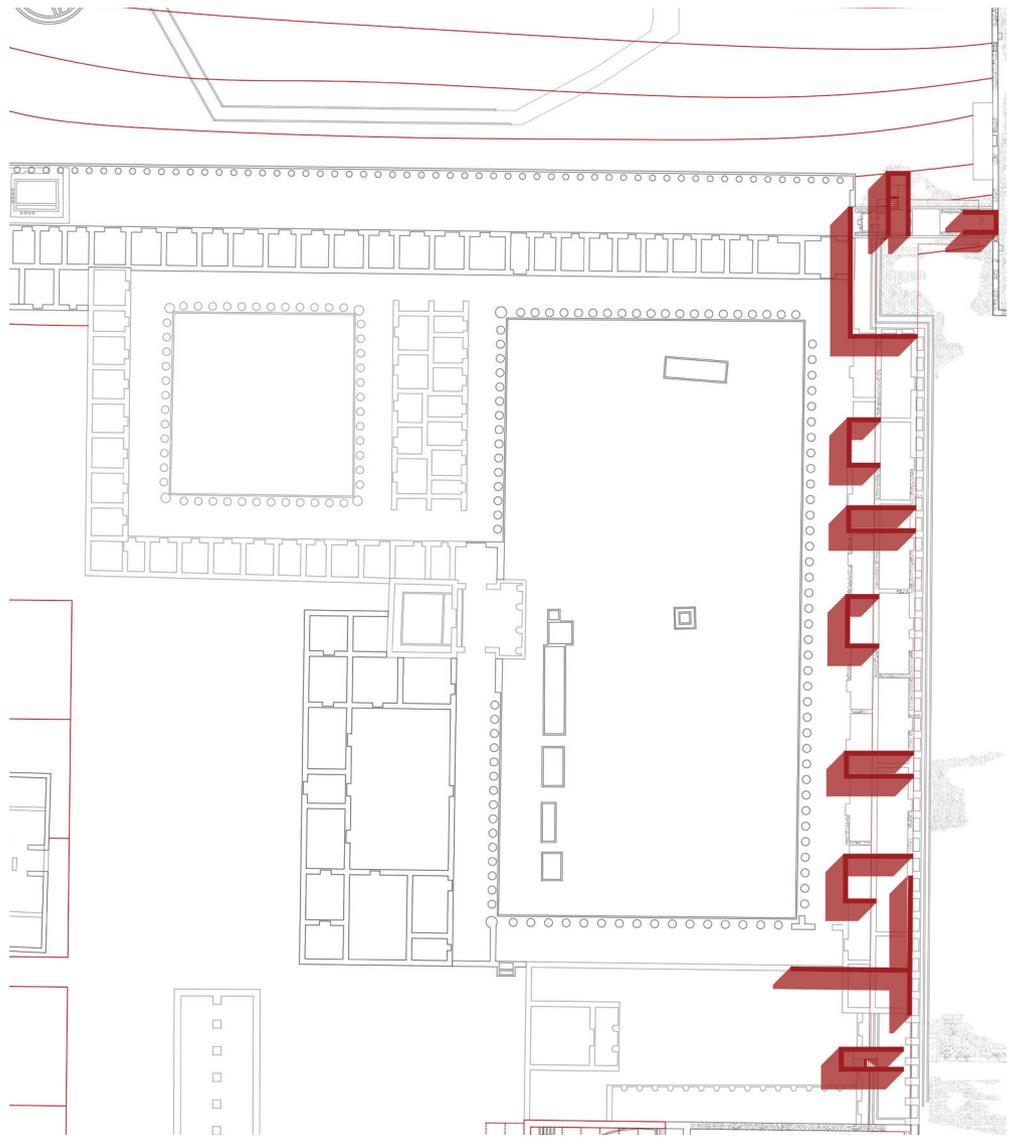
*"Analogia in praesentia", "relazione sintagmatica" e "tratteggio analogico" applicati rispettivamente in prossimità del Delphinion, sulla stoà ad Est dell'agorà e sul Bouleuterion: planivolumetria*



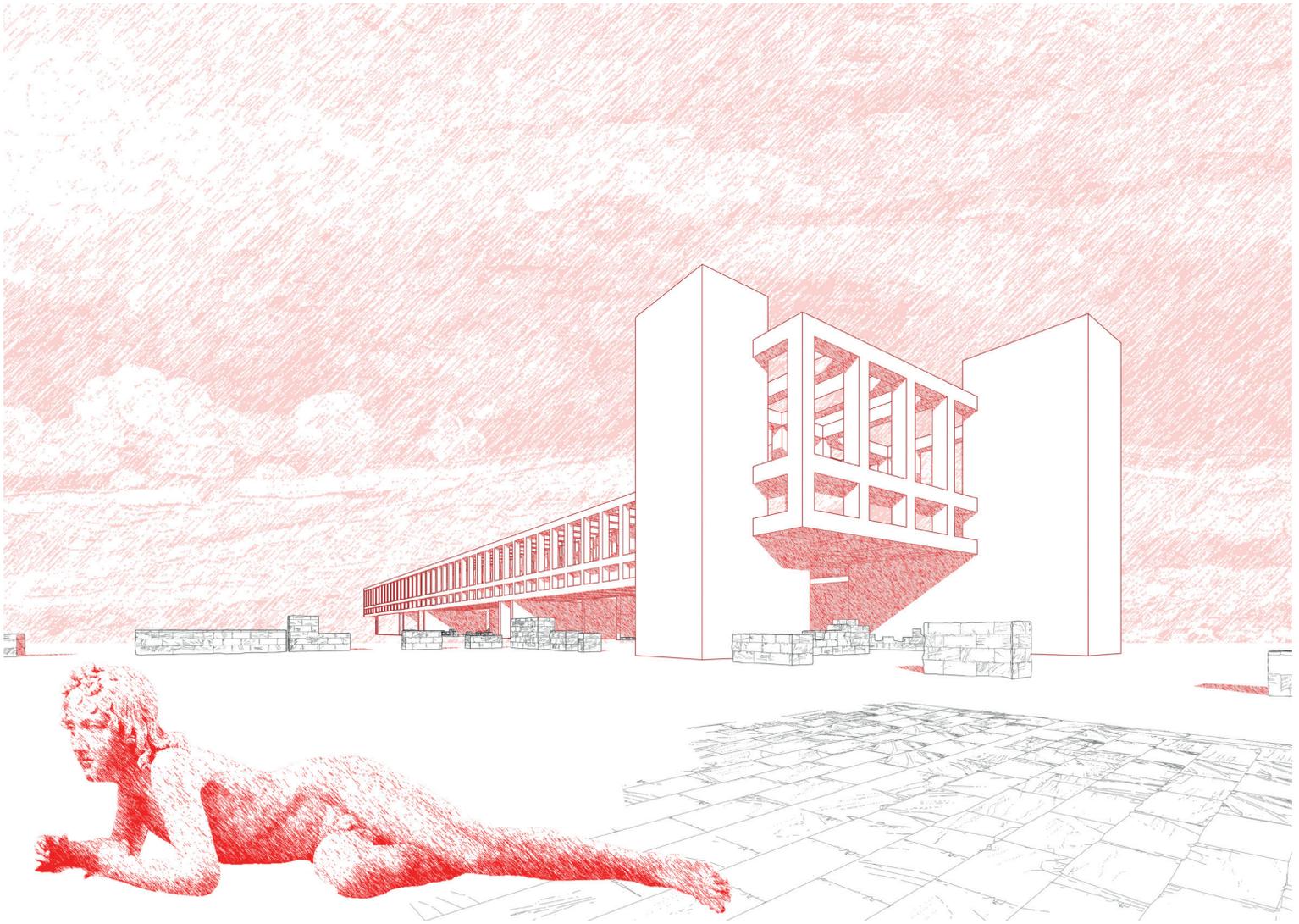
*"Analogia in praesentia" in prossimità del Delphinion: pianta alla quota dello spazio sacro e sezione prospettica dalla corte verso Ovest, sullo sfondo i resti del luogo sacro*



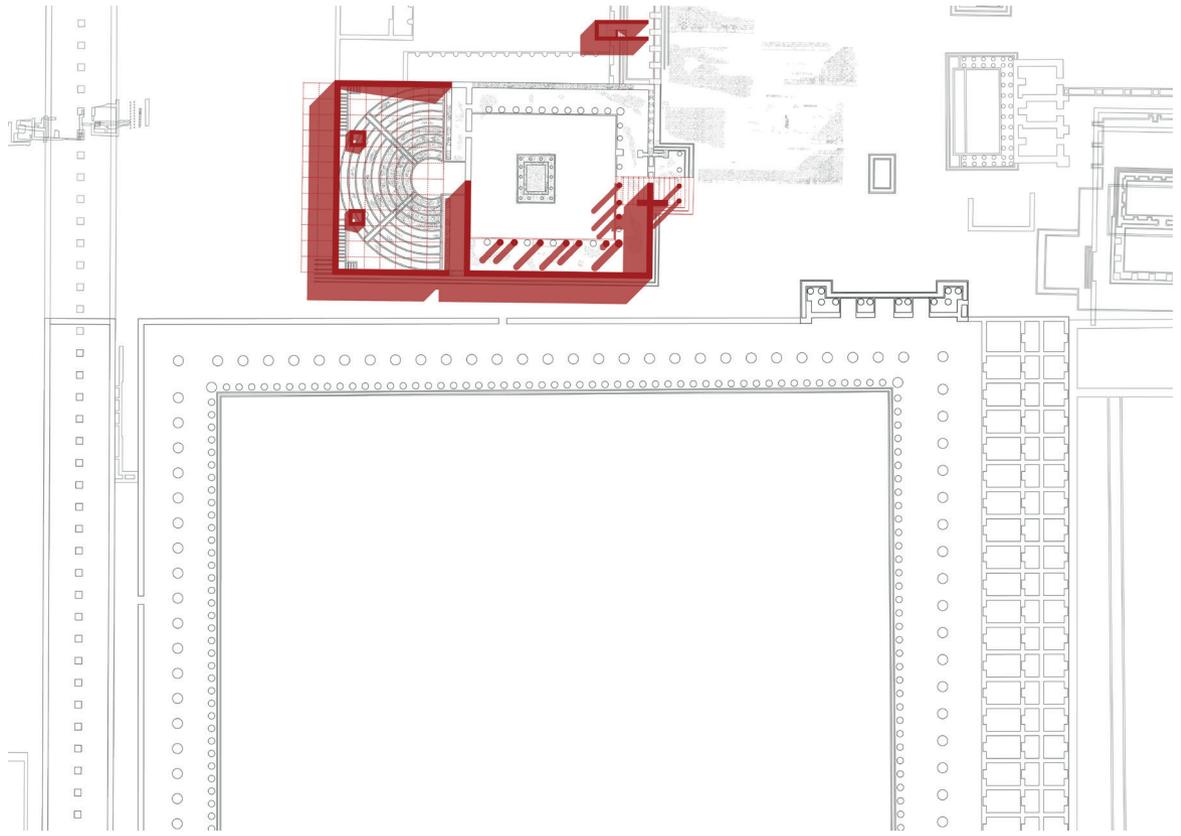
*"Analogia in praesentia" in prossimità del  
Delphinion: veduta dal Delphinion*



*"Relazione sintagmatica" sulla stoà ad Est dell'agorà: pianta alla quota della strada sacra e sezione prospettica dalla strada sacra, a sinistra la stoà sospesa, a destra l'intervento già presente di anastilosi sulla cosiddetta "stoà ionica", sullo sfondo la Porta dei Leoni*



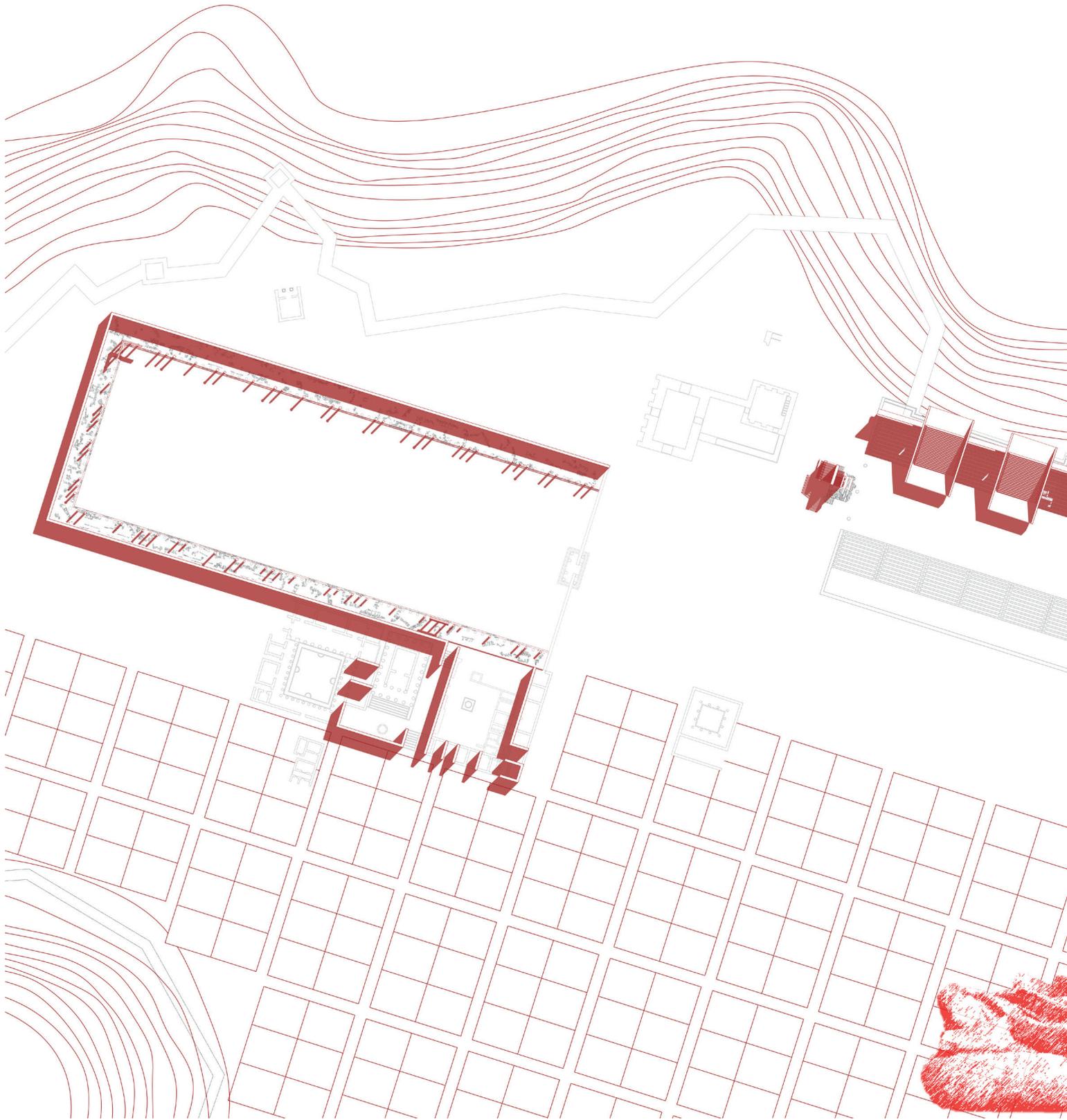
*"Relazione sintagmatica" sulla stoà ad Est  
dell'agorà: veduta dalla Porta dei Leoni*

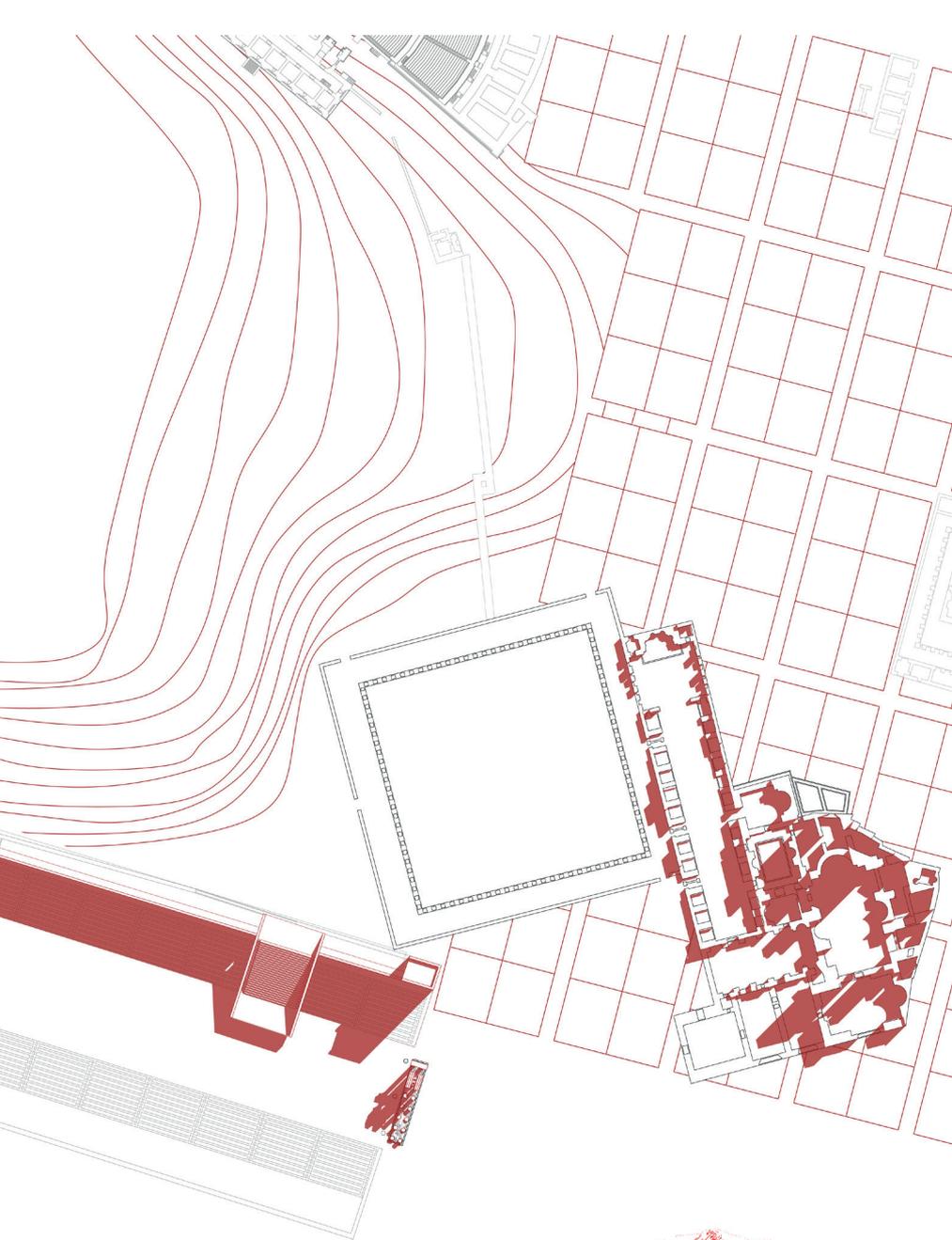


*“Tratteggio analogico” sul Bouleuterion: pianta alla quota della Sala e sezione prospettica sul cortile verso Sud, a sinistra la ricollocazione in situ della Porta del Mercato*

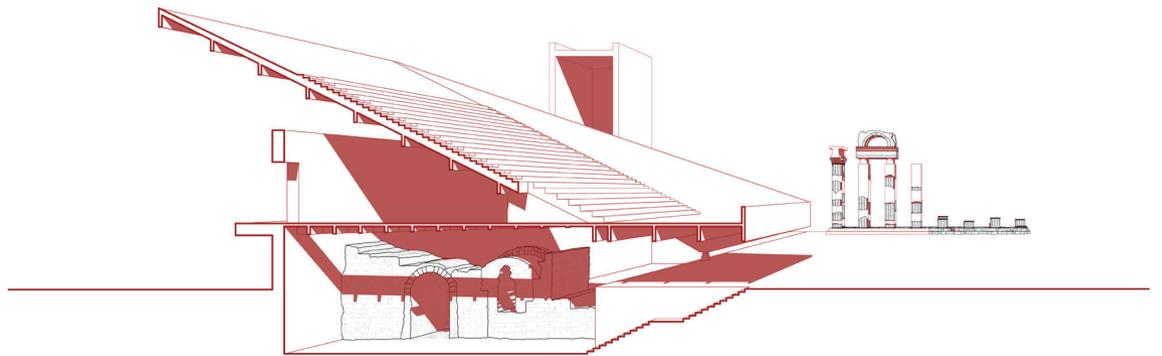
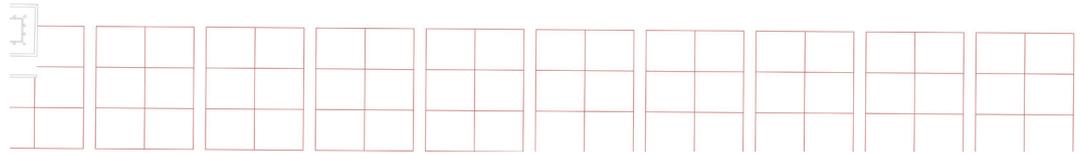
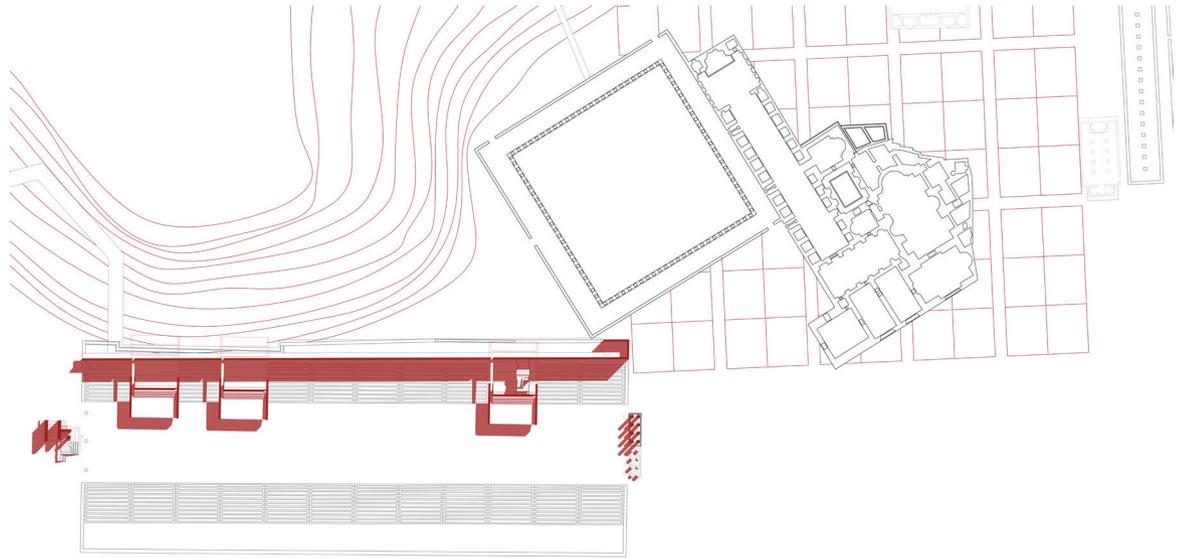


*"Tratteggio analogico" sul Bouleuterion: veduta dalla Strada*

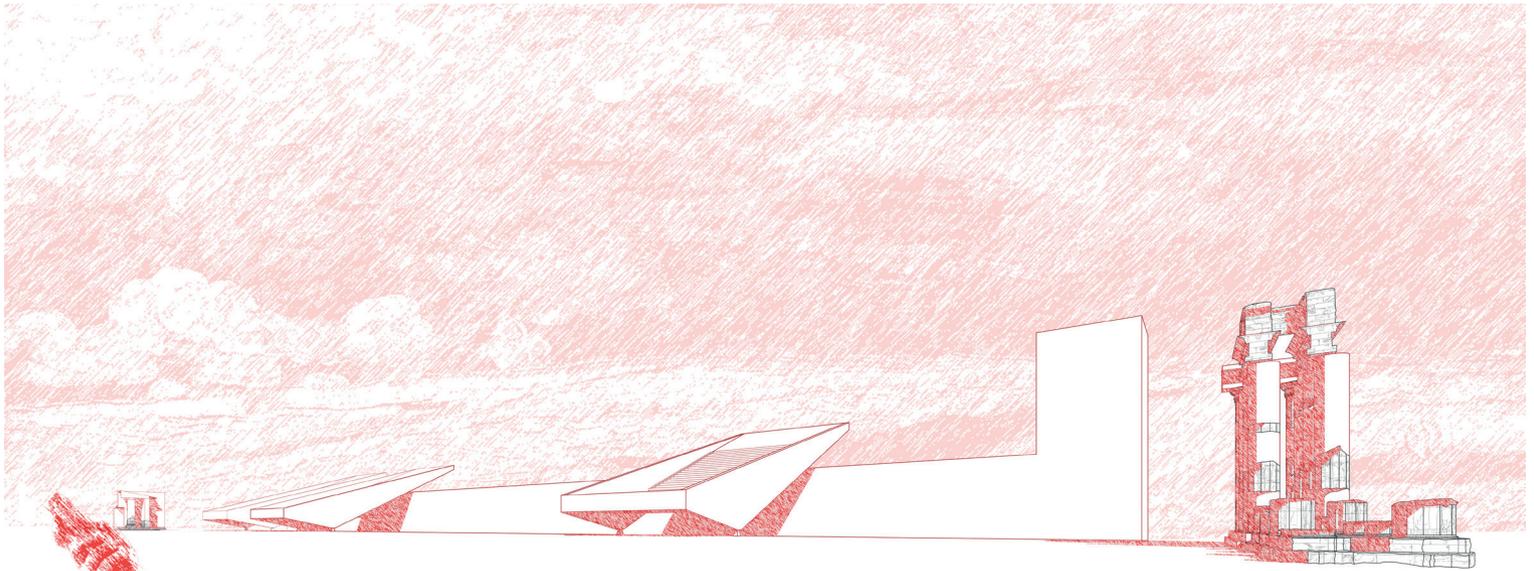




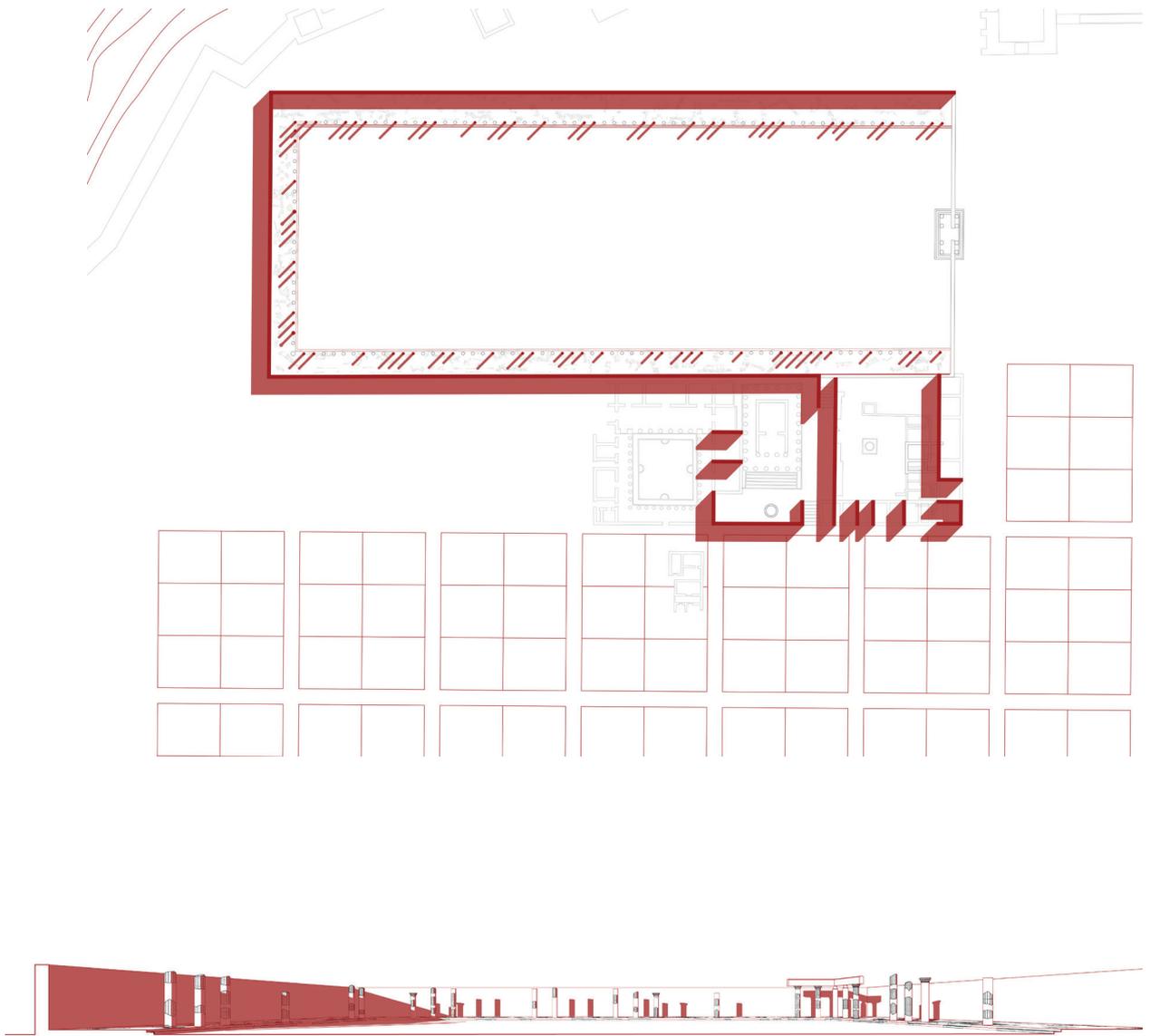
*"Relazione sintagmatica" e "tratteggio analogico" applicati rispettivamente sullo Stadio, e l'agorà Ovest: planivolumetria*



*"Relazione sintagmatica" sullo Stadio: pianta alla quota dello spalto e sezione prospettica dello spalto verso Ovest, in basso il Parodo "ritrovato", sullo sfondo la porta tarco-romana*



*"Relazione sintagmatica" sullo Stadio: veduta da Est, in lontananza la Porta ellenistica*



*"Tratteggio analogico" sull'agorà Ovest: pianta alla quota dello spazio pubblico e sezione prospettica dallo spazio centrale verso Ovest*



*"Tratteggio analogico" sull'agorà Ovest: veduta dal temenos*

## Magnesia al Meandro. “La città di Artemide dalle sopracciglia bianche”<sup>41</sup>

[41] La città di Magnesia al Meandro, riportata alla luce in seguito agli scavi archeologici effettuati da Carl Humann tra il 1890 e il 1893, deve il suo nome, al pari delle altre città omonime localizzate in Tessaglia, Creta o Asia Minore – si pensi ad esempio alla vicina Magnesia al Sipilo – ai loro fondatori: i Magneti. Altresì la parola “magnesia” è nota per identificare un particolare tipo di pietra ricco di silicati di magnesio, chiamata da Euripide e Platone “pietra di Magnesia”. Orhan Bingöl, archeologo e studioso della città, con riferimento ad un testo epigrafico relativo alla fondazione delle *Leukophryeneia*, rileva come il popolo dei Magneti, una volta arrivati al luogo sacro, costruirono con molta probabilità le sopracciglia della statua di Artemide – principale divinità della *polis* sul Meandro – con la bianca e luminosa pietra locale, da lì il nome: “the City of Artemis With the White Eyebrows”. Cfr. O. Bingöl, *Magnesia on the Meander Magnesia Ad Maeandrum: The City of Artemis With the White Eyebrows*, Homer Kitabevi, Istanbul 2007a. Di conseguenza, è facile immaginare quanto la straordinaria lucentezza delle pietre bianche che davano forma al Santuario si irradiasse nel paesaggio paludoso che lo attorniava.

[42] Si rinvia a: O. Kern, *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, W. Spemann, Berlin 1900.

[43] *Ivi*, pp. 14-15.

[44] Così ipotizzato da Bingöl in: O. Bingöl, “Überlegungen zu Palaimagnesia”, in J. Cobet, V. von Graeve, W.-D. Niemeier, K. Zimmermann (a cura di), *Frühes Ionien. Eine Bestandsaufnahme*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 2007b, pp. 413-418.

[45] Seguendo l'archeologo turco, la Leucofri senofontea (cioè la città

Tra le acque terse del fiume *Lethaios* (attuale *Gümüşçay*, letteralmente “ruscello d'argento”) e i ricami rocciosi del monte *Torax* (*Gümüşdağ*, “montagna d'argento”) irrompono le geometriche e luminescenti pietre della città di Magnesia, fondata dagli omonimi coloni provenienti dalla lontana Tessaglia. Secondo Diodoro Siculo il luogo originario della *polis* era diverso da quello attuale. Situato a circa 15 chilometri da Efeso la città arcaica era insediata là dove un affluente del Meandro (il *Lethaios*) stilla acqua sorgiva introducendo ad una vasta apertura posta in prossimità della più antica Mileto. Stando a un'iscrizione mutila facente parte dell'archivio epigrafico cittadino inciso sulle mura perimetrali dell'agorà della nuova Magnesia, edita per la prima volta da Otto Kern<sup>42</sup>, è possibile risalire al mito fondativo della città. Il testo epigrafico riportato nella *Magnetum historia sacra* fornisce preziosi dettagli sul *nostos* (viaggio) che alcune schiere di uomini Tessali in movimento verso una località sconosciuta ma probabilmente localizzata tra Gortina e Festo, in Creta, affrontarono in attesa di ricevere un segno da Apollo per il loro ritorno sul suolo patrio. Circa ottant'anni dopo, i Magneti assistettero all'agognato segnale del dio delfico, rappresentato dalla prodigiosa apparizione di alcuni corvi bianchi – sacri ad Apollo – all'orizzonte dei nitidi cieli cretesi. A seguito di tale epifania, i Tessali inviarono incaricati a Delfi per interrogare il dio il quale, per tutta risposta, li indusse a fondare una nuova città – sotto la guida di Leucippo, discendente di Glauco – sulle coste dell'Anatolia, precisamente “al di là dell'alto monte Micala presso la dimora felice di Mandrolito dalle molte ricchezze”<sup>43</sup>. L'archegete (fondatore) decide a sua volta di interpellare l'oracolo, apprendendo precise indicazioni topografiche sulla destinazione finale del loro lungo peregrinare. Difatti, come stabilito dal vaticinio apollineo, il luogo per la nuova fondazione doveva trovarsi verso il golfo dei Panfili (probabilmente una baia nel golfo Latomico<sup>44</sup>) lungo le catene montuose del Torax, tra il Meandro e il *Kaystros* (piccolo Meandro). Condotti da Leucippo (la cui possibile traduzione potrebbe essere “cavallo bianco”) e in osservanza dell'oracolo, i Tessali transitano nella Ionia sino a raggiungere Mandrolytia, dove Leucofri, figlia di Mandrolito, innamoratasi dell'ecista, apre le porte della città innescando l'occupazione e la rifondazione da parte dei Magneti/Tessali. Da lì, un poco in disparte, secondo Orhan Bingöl, un percorso sacro nascosto tra il folto della vegetazione collega “Palaimagnesia”<sup>45</sup> (Magnesia arcaica, la cui attuale posizione è sconosciuta), a un antichissimo Tempio artemideo, celato laggiù in fondo alla valle. Sarà proprio in quel luogo che in tempi successivi Leucippo, in qualità di *ktistes* (fondatore) della *apoikia* (nuova fondazione) microasiatica, terminerà il suo viaggio dando inizio alla costruzione di un luogo urbano sul quale,

indelebili, rimangono ancora visibili i segni dell'esercizio civilizzatore che col tempo si fisseranno nelle forme della neo-Magnesia.

I Magneti, attratti dalle anfrattuosità del territorio, dalla vicinanza del fiume e dalla presenza di fertili campi coltivabili, si attestano nel punto esatto già presidiato dalle lapidee masse calcaree dell'*Artemision*<sup>46</sup>, quella divinità dalle "bianche sopracciglia" da sempre centro di pervasivi riti devozionali che scandivano l'esistenza personale e collettiva delle popolazioni vicine<sup>47</sup>. Difatti, lo sforzo continuo e il forte impiego di risorse umane e finanziarie da parte dei "nuovi" coloni comportò l'estensione del culto locale ad ampie e più distanti città-stato insediatesi nel mondo greco, riunendo in un'unica ma condivisa cerimonia collettiva quella potente visione del mondo iscritta nelle pratiche quotidiane della *polis*<sup>48</sup>. La "nuova" Magnesia (circa 386 d.C.) si costruisce così convocando a raccolta i cittadini e i gruppi di architetture attorno al santuario di Artemide *Leukophryene*, "centro" (non geometrico) della nuova fondazione in grado di reificare, in un'unità complessa e armonica, quella nozione di "insieme" e quel movimento di aggregazione che animava la turbolenza dello spirito creativo nel mondo ellenico. In tempi successivi, il Santuario arcaico e protettivo della città fu riscritto nelle sue articolazioni volumetriche da Ermogene, che restituì la forma pseudoperiptera tanto apprezzata da Vitruvio<sup>49</sup>, non mutandone però la giacitura la quale, per ragioni simboliche e rituali, resta ancora orientata verso il promontorio più significativo<sup>50</sup>. Le dimensioni monumentali del Tempio (67.50 x 40 metri), con quelle sequenze ordinate di colonne messe in successione, preannunciano la comparsa della successiva agorà, definita nel suo aspetto primordiale come una grande piazza scoperta, le cui ampie dimensioni lasciano presagire la centralità di questa all'interno della vita cittadina. Da qui, precisamente dalla soglia restituita dai Propilei, ha inizio una successione di tappe discontinue segnate dall'intenzione di condurre i cittadini dallo spazio domestico al Teatro e poi culminare nei pressi dello Stadio. Queste due forme urbane – il Teatro e lo Stadio – costruite durante la prima fondazione interpretano, con la loro posizione, la geografia del suolo la quale, dal canto suo, ne presiede e definisce i caratteri tipologici e spaziali. Fu proprio in questi luoghi di celebrazione, rappresentazione e messa in scena delle festività collettive<sup>51</sup> che, a seguito della presunta epifania di Artemide *Leukophryene*, si affermò con forza l'identità etnica e culturale del mondo ionico, estendendo le celebrazioni anche a genti non asiatiche che, pur nelle differenze, risposero in modo corale all'appello<sup>52</sup>, elevando il circuito religioso a simbolo di una condizione umana condivisa. Non stupirà dunque il fatto che la *polis* ionica non tardò a divenire un importante crocevia tra Priene, Efeso e Tralleis in quanto, la "città sacra" ad Artemide, investì un ruolo centrale per lo sviluppo intellettuale, economico e politico nel mondo occidentale durante l'intero periodo ellenistico.

narrata da Senofonte sulla piana del Meandro) è da identificarsi con i resti di un antico monastero chiamato KÜÇÜK Manastır, in quel punto dove Tribone, preoccupato dalle continue esondazioni del Meandro e da una condizione topografica non troppo favorevole, trasferì temporalmente la città sul vicino monte *Torax*. Pertanto "Palaimagnesia" (la città pre-tribroniana) andrebbe ricercata "entro un cerchio di 10 km di diametro intorno all'attuale Magnesia". Ivi, p. 414. Si veda anche la ricostruzione di Alfred Philippson in: A. Philippson, *Milet III*, 5, a cura di Theodor Wiegand, Hans Schoetz und Co., Berlin-Leipzig 1936, p.4.

**[46]** Si rimanda a: C. Humann, *Magnesia am Maeander*, Georg Reimer, Berlin 1904, pp. 46-49.

**[47]** Secondo Károly Kerényi, la dea cacciatrice assume un ruolo centrale in Asia Minore, tanto da essere definita «Grande Artemide» o ancora «Grande Madre dei dèi». Si veda: K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, I, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 136.

**[48]** «[...] dall'Occidente siceliota (Siracusa) alle colonie fondate nel lontano Oriente ellenistico (Antiochia in Perside), dalle regioni adriatiche dell'Epiro (Epidamno) a Creta. Tale cerimonia consentiva di spostare ogni quattro anni sulle rive del Meandro il baricentro ideale della Grecità riunita attorno al culto di Artemide, e ciò accresceva ancor più il prestigio conseguito da Magnesia grazie alla protezione assicurata dalla dea». Si rimanda a: R. Sammartino, "Magnesia sul Meandro e la 'diplomazia della parentela'", in «Hormos. Ricerche di storia antica», n.s. 1, 2010, p. 114.

**[49]** Riferendosi al *De Architectura* di Vitruvio (III, 2, 6), Bingöl descrive il Tempio ottastilo di ordine ionico come un dispositivo di pura invenzione dell'architetto greco antico, a quel tempo molto attivo in Asia Minore. O. Bingöl, *op.*

cit., 2007a, pp. 55-56. A riguardo si veda anche: W. Hoepfner (a cura di), *Hermogenes, und die hochhellenistische Architektur*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1988.

**[50]** Già Roland Martin ha notato il contrasto tra l'orientamento dell'*Artemision* e la struttura soggiacente le forme della città. Si rinvia a: R. Martin, *op. cit.*, 1956, pp. 115-116.

**[51]** Per Kerényi la religione antica è "festiva per eccellenza" in quanto ogni persona, e la realtà di cui si circonda, è pervasa da un "senso di festività" che cadenza sia la vita pubblica, comunitaria, sia quella privata, intima e abituale, degli individui: «all'essenza della festa appartiene una quiete che si oppone all'irrequietezza dell'operosa vita quotidiana. Una quiete che unisce in sé intensità vitale e contemplazione [...]. La festa rivela il senso dell'esistenza quotidiana, l'essenza delle cose che circondano l'uomo e delle forze che agiscono nella sua vita. La festa quale realtà del mondo degli uomini [...] significa che l'umanità è capace di darsi alla contemplazione in tempi ritmicamente ricorrenti, e in tale stato sa incontrare direttamente le realtà più elevate su cui si fonda la sua intera esistenza». K. Kerényi, *"Lessenza della festa"*, in Id., *Religione antica*, Adelphi. Milano 2001, pp.62-63.

**[52]** O. Kern, *op. cit.*, 1900, pp. 11-13.

**[53]** Si vuole richiamare la lucida osservazione di Roland Martin il quale, nel rintracciare alcune analogie tra il lavoro di Pytheos a Priene e quello di Ermogene a Magnesia, dichiara: «Tuttavia, un nuovo spirito si manifestò nell'organizzazione di questi insieme. La collocazione dell'agorà nel piano urbanistico e la sua disposizione generale sono ovviamente dettate, come in precedenza [l'autore si riferisce qui all'agorà di Atene] dal ruolo funzionale della piazza pubblica all'interno dell'aggregato urbano. Ma

Durante quel periodo, proprio a seguito della ricchezza e del prestigio acquisito, nella città si registra una fortissima sperimentazione formale – indotta anche da un notevole incremento demografico – messa in campo dalla disposizione ordinata di molteplici manufatti architettonici su rigidi allineamenti geometrici, aventi l'ambizione di esaltare la solenne solitudine dell'*Artemision*. A quel tempo andava chiarendosi la lunga trama muraria – disegnata in accordo con lo spartito del territorio – avvolgendo una cospicua porzione di suolo compresa tra il *Lethaios*, a Nord, i rilevati collinari posti a Sud. All'interno dello spazio protetto si apre il grande vuoto dell'area comunitaria che, proprio come a Mileto e Priene, si esprime mediante il "tipo ionico"<sup>53</sup> ovvero chiusa, su tre lati e aperta sul quarto su una *plateia* processionale, da stoai che cingono uno spazio vuoto. Esso è inserito in sei insulae elementari<sup>54</sup>, confermando l'importanza di quel punto specifico della città, matrice per la costruzione di nuovi tracciamenti viari chiamati ad organizzare lo spazio pubblico e privato degli abitanti. In questo contesto fu costruito, probabilmente ad opera dello stesso Ermogene, il Tempio di Zeus *Sosipolis* (Salvatore della città) segnando, con spiccato accento plastico, la comparsa nella parte meridionale della piazza di un nuovo edificio religioso. Con le sue dimensioni ridotte (15.82 x 7.38 metri) ma altezza generosa (6.30 metri) il Santuario si contrappone, con coraggio, al primordiale Tempio di Artemide – ora impreziosito da un altare le cui fattezze sembrerebbero in grado di ospitare una divinità a sé stante – affacciandosi dalla stoà per determinare un nuovo e inatteso fronteggiamento visivo<sup>55</sup>.

Per quanto attiene il reticolo viario non si hanno informazioni certe. Tuttavia, a partire dalle considerazioni di Carl Humann, Otto Kern<sup>56</sup>, e Roland Martin è possibile effettuare alcune ipotesi ricostruttive. Nel corso dei suoi studi, Humann<sup>57</sup> ha osservato come le strade s'intersechino tra loro secondo precisi incroci ortogonali, riconoscendo a Magnesia – come a Priene, Mileto ma anche altrove – il tentativo dei costruttori di regolarizzare le esperienze pregresse mediante l'introduzione di principi regolari e armonici. D'altro canto le ricerche del Martin<sup>58</sup> sono fondamentali per rintracciare le dimensioni delle insulae. Secondo il francese, esse sono di 98.5 x 42.5 metri, con un rapporto proporzionale di 9:4, raggruppabili in quattro quadranti<sup>59</sup> che dall'agorà al tratto di muro occidentale si candidano ad accogliere le dodici *phylae* (tribù) presenti in città, ognuna delle quali aveva il nome di un dio diverso<sup>60</sup>, proprio come auspicato da Platone durante la descrizione della sua Magnesia "ideale"<sup>61</sup>. Sicché, a seguito di queste riflessioni, non sembrerebbe affrettato immaginare la città come inscritta in un reticolo viario particolarmente disteso in direzione Nord-sud, irregimentata da una fitta sequenza di strade il cui incrocio definisce e ritaglia sul terreno porzioni regolari di suolo – insulae – raggruppando al proprio interno la trama compatta e iso-orientata degli *oikopeda*. La struttura della città dunque assume una

precisa logica unitaria, disvelando un ordine omogeneo capace di disporre in ordinata sequenza la casa ripetibile e a un tempo orientare la disposizione dei suoi episodi religiosi – i Templi dedicati ad Atena, Dioniso, Serapide e dei Dioscuri – mettendo in valore la sua architettura più rappresentativa – l'*Artemision* – affiorante dal terreno con un orientamento differente – in virtù della preannunciata concezione ultraterrena, o moralmente superiore – unica eccezione al principio insediativo. Durante il periodo romano invece, a Magnesia insorgono nuove strutture architettoniche – un *odeion*, un piccolo teatro rimasto incompiuto, i Ginnasi e le Terme – non sempre concordi con il precedente assetto strutturale della città. Basti a titolo d'esempio mettere a confronto il valore posizionale dei due *gymnasia*. Mentre il primo, soprannominato il "Ginnasio della città"<sup>62</sup>, obliterandosi al "centro" della *polis* collabora, con le vicine Terme, alla definizione di un luogo urbano geometricamente definito; l'altro manufatto, il *Lethaeus-gymnasium*, insediatosi sul versante orientale della città, declina in modo differente il senso e i caratteri tipici ai loro predecessori, disponendosi sì secondo una giacitura forse più coerente alle forme naturali dell'omonimo fiume ma con una logica insediativa del tutto estranea alla città precedente.

Accostando e tenendo insieme la dimensione finita degli elementi architettonici (tessuto domestico ed emergenze monumentali) con l'indeterminatezza della dimensione smisurata (del paesaggio) e soprasensibile (divina) la *polis* meandrica, seppur rimaneggiata nel corso del tempo, sembra tradurre in forma quel desiderio greco di costruirsi uno stile di vita prospero, fatto di politica, convivio, legami familiari e non necessariamente vocato alla guerra (non solo verso il mondo esterno, come quello persiano, ma anche interno, verso le altre *poleis*). Cosicché nella incommensurabile vastità territoriale, tra il paesaggio montuoso da un lato (il monte *Torax*) e le acque cristalline (il *Lethaios*) dall'altro, coabitano una moltitudine di esistenze, culturali e formali, fissate dal biancore delle grandi pietre magnesie, le quali assegnano solidità al luogo producendo una inattesa turbolenza necessaria a descrivere l'identità più profonda di quella terra: segnata dal contrasto tra tondeggianti masse arbustive stagliate contro la mole geometrica e scultorea della città.

## Un nuovo ordine ri-fondativo per l'antica Magnesia

Le tecniche d'azione sincronicamente sperimentate nel cangiante palinsesto policromo dell'antica Magnesia sono la *striga*, il *tratteggio analogico*, la *relazione sintagmatica* e l'*analogia in praesentia*. Tra il biancore dei grandi blocchi di pietra montati a secco e il variopinto

profondi cambiamenti appaiono nella concezione estetica; l'agorà ionica non è più concepita come un'associazione alquanto incoerente di edifici disposti su una piazza irregolare o all'incrocio di più strade, ma come un edificio organico, disposto attorno a una superficie regolare, composto da portici in ferro a cavallo che racchiudono tre lati della piazza la cui superficie corrisponde ad un preciso numero di isolotti, essendo il quarto lato riservato agli edifici amministrativi e politici; è spesso isolato da un'importante arteria che fornisce comunicazioni con il resto della città. Ma né a Priene né a Magnesia gli edifici sono isolati come sul lato occidentale dell'agorà di Atene; scompaiono dietro un lungo colonnato che ne cancella l'individualità e ristabilisce l'unità estetica con gli altri portici. La ricerca dell'estetica di gruppo prevale qui sulle concezioni individualistiche e puramente funzionali dell'epoca precedente. Queste nuove piazze non sono più concepite come l'insieme di vari edifici, ciascuno adempiente alla sua particolare funzione, ciascuno trattato secondo questa funzione con indicata la sua pianta e la sua facciata». Cfr. R. Martin: "Principes fonctionnels dans l'urbanisme de la grece antique", in Id., *op. cit.*, 1987, p. 107.

[54] R. Martin., *op. cit.*, 1956, p. 116.

[55] Sui rapporti visivi scaturiti dalla costruzione del Tempio di Zeus nella città ionica si veda: C. A. Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, trad. ing. J. Tyrwhitt, The MIT Press, Cambridge 1972, pp. 154-155.

[56] C. Humann, *op. cit.*, 1904, p. 21. La pianta della città, restituita come schema, è a p. 8.

[57] R. Martin., *op. cit.*, 1956, p. 123, La pianta si trova invece a p. 117.

[58] Il tipologico di Humann, pubblicato come frontespizio del volume di

Kern, è ancora oggi la restituzione più accurata dell'impianto urbano di Magnesia. In: O. Kern, *op. cit.*, 1900.

**[59]** Tale suddivisione è stata proposta da Bingöl in: O. Bingöl, *op. cit.*, 2007a, p. 78 et O. Bingöl, *Magnesia ad Maeandrum 1984-2020*, Matsa Basimevi, Ankara 2020, p. 152. In entrambe le ipotesi, la prima attinente all'impianto di prima costruzione la seconda al conseguente sviluppo della città verso Sud, le dimensioni delle insulae differiscono leggermente da quelle del Martin, risultando di 96.35 x 41.66 metri con sei case per ogni lotto accostate in gruppi di 3+3 particelle.

**[60]** Così in: O. Kern, *op. cit.*, 1900, p. 212.

**[61]** La città di Magnesia – questo il nome che Platone, nelle sue *Leggi*, immagina per l'ideale colonia di nuova fondazione – è suddivisa, proprio come la "reale" Magnesia, in dodici tribù che prendono il nome da dodici divinità. Per ragioni legati alla Isomoiria anche la terra è partita in parti uguali, assegnando una quota prestabilita ad ogni persona della casa. Cfr. O. Bingöl, *op. cit.*, 2020, pp. 151-153.

**[62]** O. Bingöl, *op. cit.*, 2007a, p. 108.

paesaggio agrario s'intravedono, inattese, tracce del muro contermini, in parte inglobate nei residui del Ginnasio del *Lethaios* in parte escluse dalle più recenti opere di infrastrutturazione stradale e ferroviaria. Interventi, questi, certo necessari ma che, se realizzati in modo imprudente, risultano così violenti da strappare il complesso monumentale dal contesto urbano di provenienza. Per queste ragioni, la prima mossa progettuale è stata quella di proporre, proprio in prossimità del Ginnasio romano, un nuovo e più adeguato ingresso al luogo archeologico, collaborando a rendere il manufatto di nuovo partecipe dello spazio urbano a cui si rivolge ma dal quale oggi è separato. Si formerebbe così, con il Ginnasio come punto di partenza e Porta di accesso alla *polis*, un significativo elemento di mediazione e riconoscimento della necessaria distanza temporale e spaziale che separa la dimensione della contemporaneità da quella della memoria: la città del nostro tempo da quella passata. Il tentativo della *striga* è quello di introdurre una forma nuova che aspiri ad essere governata dalla stessa genetica riconosciuta nel sedimentato significato che le forme più antiche ancora esprimono, costruendo un rapporto più stringente tra lo spazio per la vita prosaica e quello rituale che invece scandiva l'esistenza dei Magneti. Per far sì che si stabiliscano tali relazioni, la *striga* si esprime nella possibilità di inserire un sistema di recinti e un edificio-ponte lineare in grado, per merito dell'accostamento alle masse archeologiche, di articolare sequenze e costruire soglie, visibili e invisibili, all'interno della città contemporanea, rendendo i cittadini consapevoli di quel "passaggio", del trapasso dalla vita quotidiana allo spazio consacrato. Difatti, seppur visivamente dominato da residuali frammenti di architettura, l'area del Ginnasio potrebbe in realtà disvelarsi come un coacervo di tensioni nascoste risultanti dall'interazione dei bordi sfrangiati delle incombenenti rovine con le figure longilinee dei muri che vi si accostano. Siffatte tensioni vengono amplificate dal conflitto tra la stereotomia dei recinti e l'edificio-belvedere: elemento tettonico che garantisce unità e continuità al sistema, connettendo il centro urbano con il Ginnasio. Se dunque il recinto stereotomico, quello sul piano archeologico, ambisce a costruire ambiti spaziali capaci di esaltare la presenza del Ginnasio, assumendone per altro la direzione e misurandone l'estensione, il ruolo del pezzo lineare tettonico è riconducibile alla volontà di evocare ed arricchire il gioco di trame invisibili – *plateiai* e *stenopoi* – che innervano la struttura della città, riverberando di fatto nello spazio urbano il senso e il carattere rituale della *polis*. Sicché il riconoscimento di sistemi morfologici divergenti – la giacitura del Ginnasio differisce dalla struttura isorientata della *polis* – consente di costruire una sequenza orientata nella direzione offerta dall'edificio romano, contrapposta al lungo corpo sospeso che invece si dà quale luogo di attraversamento e di connessione tra la nuova Porta d'accesso e la Magnesia del passato. In altri termini, i rapporti tensionali scaturiti dalle reciproche posizioni della linea e dei margini consentono di

costruire gli intervalli necessari tra la vita caotica della città e il luogo di raccoglimento e meditazione che anticipa, prepara e accompagna la popolazione alla riscoperta, materiale e simbolica, del luogo perduto. È proprio lungo questi margini che entrano in contatto le due città, quella antica e quella contemporanea, in una relazione che non si esprime mediante una conquista generica e indifferenziata dei due spazi, bensì ricercando la giusta commistione tra le reciproche identità, modulando l'articolazione formale e spaziale del recinto e della linea in virtù della presenza delle forme urbane del passato e delle nuove esigenze della contemporaneità.

Dalla piattaforma è possibile catturare un effimero bagliore rilucente proveniente da Nord, il quale testimonia la gracile presenza della *polis*, materia indistinguibile all'interno del paesaggio agricolo che la assiepa. Da una fugace visione aerea, Magnesia potrebbe essere identificata come un grande "vuoto". Ma al contrario, per chi la osserva con occhi indagatori, essa appare piuttosto come uno spazio denso, assolutamente non statico, ma movimentato dal reboante e impalpabile intreccio di rapporti proporzionali delle tracce archeologiche che la popolano e la definiscono in quanto città. Questo equivoco è causato, con molta probabilità, dalla stratificazione eterogenea susseguitasi nel corso del tempo, la quale ha comportato continue riscritture, fatte di continuità e interruzioni, incapaci oggi di rimandare del tutto ai significati multipli su cui si innalzava la città sospinta dall'ordine nascosto inscritto nelle sue pietre. Se l'avvicinamento alle antiche civiltà ha lo scopo di decifrarne il senso, di comprenderne necessità e aspirazioni, allora è necessario che il progetto si faccia carico di compiere delle scelte, con l'aspirazione di selezionare alcuni dei contenuti ritenuti più significativi e traghettarli in una vita, e una cultura, profondamente diversa: la nostra. Tra i differenti *strata* preesistenti ed equivalenti, il *tratteggio analogico* riconosce nella condizione urbana che l'agorà assumeva in età classica un ordine gerarchico superiore in grado raccontare, forse più delle altre sovrapposizioni succedutesi in tempi posteriori, la pluralità di gruppi umani e sociali che in passato hanno collaborato tra loro per la conquista di uno spazio comune. Invero, alcune carte e documenti storici lasciano immaginare come, già a metà del IV secolo, il sistema figurale dello spazio pubblico e quello sacro presidiato dall'*Artemision*, fossero uniti in un mutuo rapporto di necessità. Un'infilata di celle serrava linearmente il perimetro dello spazio cintato introducendo da un lato alla dimensione privata restituita tessuto domestico e, dall'altro, indirizzando lo sguardo dell'uomo verso la solidità delle forme plastiche espresse dal Tempio. Tali stanze si offrivano dunque come controbordo articolato e poliedrico, formando una regolare cornice quadrangolare, aperta su un lato, che se da una parte delimita e separa con nettezza la parte comunitaria di raccoglimento dalla vita privata dall'altra, aprendo "le ali" alla presenza del Tempio solitario proteso verso il paesaggio, quasi ne esalta la rotazione in

contrasto con l'ortogonalità restituita dai lati degli stoai. Alle condizioni attuali, i frammenti dell'edificio sacro si dispongono al suolo senza un preciso ordine, depauperati del loro senso in quanto circoscritti dall'affastellamento di ordini urbani coesistenti che ne privano il valore e la ragione originaria della sua costruzione: quella cioè di essere la casa del dio e, in quanto tale, architettura "eccezionale" slegata dalla dimensione quotidiana della *polis*. L'espedito del *tratteggio analogico* è quello di ricostruirne, simultaneamente, la prima metà settentrionale del Tempio – ricollocando altresì sul lato corto il frontone originario ben conservato ma adagiato al suolo – e alcuni selezionati porzioni di porticato offerte dalle antiche stoai che, come detto, in epoca classica si affacciavano sullo spazio pubblico. Nell'area religiosa, una nuova piattaforma basamentale si ancora al terreno integrandosi alle tracce archeologiche affioranti dallo stilobate, mentre nuove e più antiche sagome architettoniche collaborano, in elevato, per richiamare l'autonomia e la finitezza della figura architettonica nella sua rinnovata presenza nel territorio. A questo, la restituzione dei margini, ora quasi del tutto scomparsi, afferenti alla prima agorà risultano necessari alla definizione della forma semi-conchiusa, configurata alternativamente da linee spezzate, spigoli e "maniche" aperte che rivelano, per contrappunto, le qualità volumetriche del Tempio "fuori asse". L'agorà ricostruita può così continuare ad essere uno spazio sgombrato dal quale celebrare l'inclusione controllata, orientata e intenzionale della sua architettura più rappresentativa: il tempio consacrato alla dea della caccia e della castità, che può ancora risuonare come corpo isolato e "galleggiante" nella concavità del nuovo spazio circoscritto.

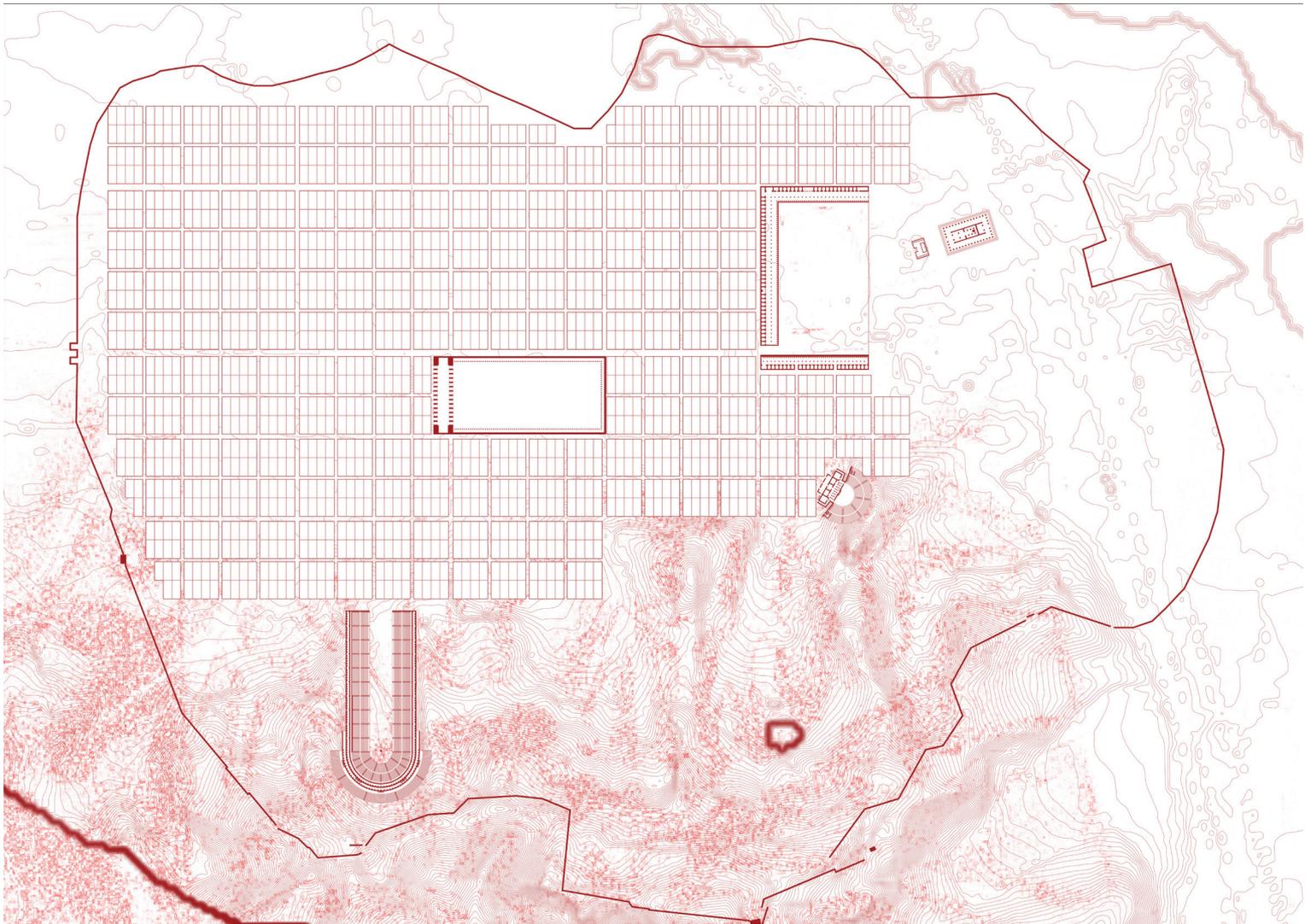
Una volta superato il limite settentrionale dell'agorà si è attratti dalla presenza di uno spazio semi-ipogeo, ctonio, dall'atmosfera plumbea: è lo spazio restituito dalla *relazione sintagmatica*. Recenti scavi hanno permesso la riemersione di alcune testimonianze archeologiche, affioranti dal suolo come a voler ricordare alla città e ai suoi cittadini il glorioso passato di cui sono testimoni. Seppur ancora incerta la natura di questi resti – probabilmente appartenenti a un edificio, denominato *Sebasteion*, misurato da una lunga stoà di collegamento tra l'agorà e il Ginnasio centrale – il vuoto generato dalle operazioni di scavo archeologico non riesce affatto a restituire la ricchezza e la varietà dei reperti rinvenuti. Per decifrare la materia muta dell'archeologia, la *relazione sintagmatica* tenta di comprenderne l'ordine delle relazioni che un tempo, attraverso la costruzione, l'architettura esprimeva in quanto forma. La prima operazione, dunque, è quella di sostituire l'attuale area di scavo, ora contingente e puntuale, con uno svuotamento più conforme alla forma presunta del manufatto e all'unità di rapporti che esso stabiliva con l'impianto antico. Il nuovo scavo trae così la propria forma da quella che viene "trovata" attraverso la rinnovata presenza scaturita dalle strutture archeologiche portate alla luce dalle viscere della terra. Si determina, in questo modo,

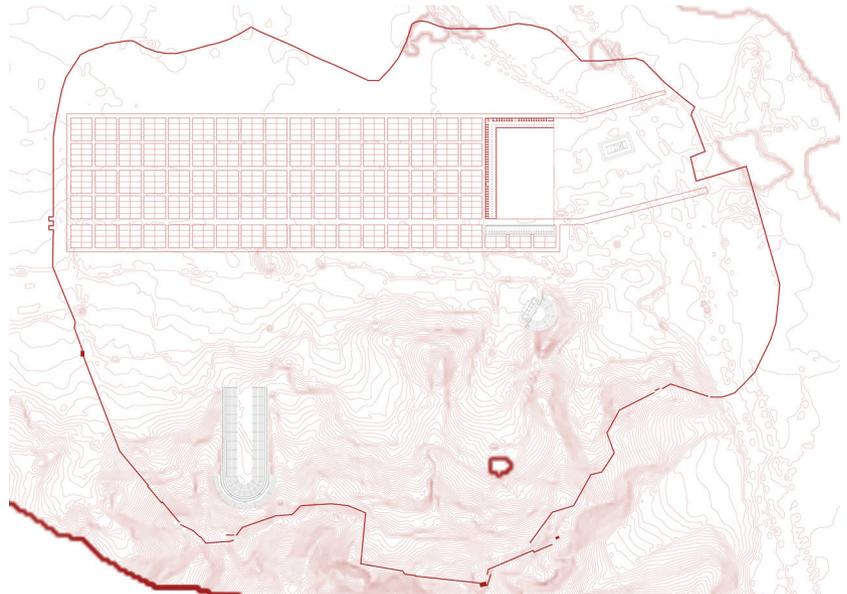
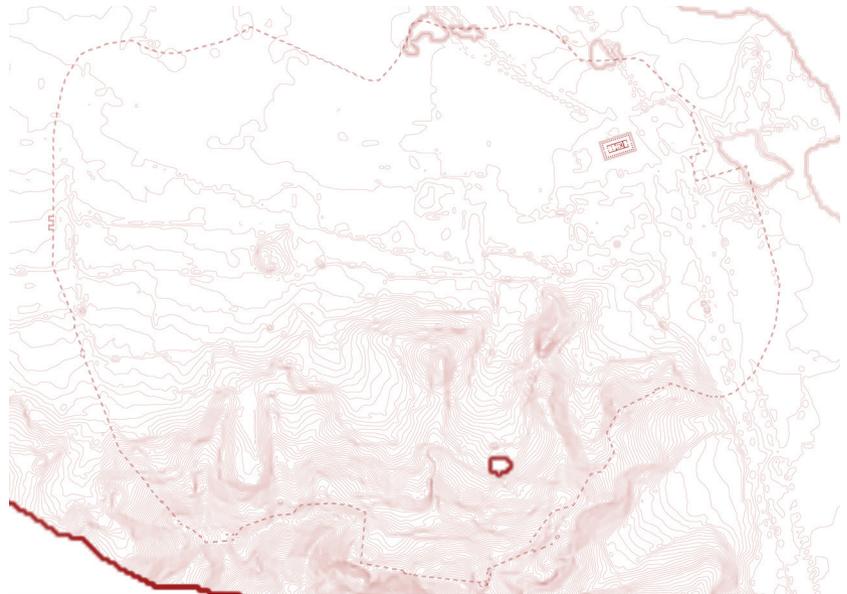
un profondo antro, un luogo dell'ombra in quanto lo scavo viene coperto da una trave binata, poggiata in pochi e selezionati punti, la quale sostiene, oltre alla copertura, un percorso superiore che mette in connessione lo spazio immediatamente prospiciente l'agorà con il più lontano Ginnasio centrale, collaborando attivamente alla riconquista della unità smarrita. Allo spazio cavo, invece, è possibile accedere dall'esterno mediante dei percorsi scalinati che conducono dalla luce al luogo del silenzio, raccolto e protetto, preannunciando la straordinarietà di una visione forse solo avvertita dallo spazio aperto. La copertura, generatrice d'ombra, è interrotta in corrispondenza dei reticoli di strade, segnando in tal modo non solo i varchi di accesso al luogo sotterraneo, ma anche e soprattutto la trama viaria estesa in direzione Nord-Sud. La *relazione sintagmatica* ambisce così a ricostruire una sequenza capace di mettere in tensione lo spazio ctonio, dello scavo, quello "definito", dell'agorà, con quello diruto e frammentato del Ginnasio.

*L'analogia in praesentia* viene qui riproposta quale tecnica adeguata a mettere innanzi alla testimonianza archeologica preesistente una nuova struttura formale che, posta in prossimità di quella antica, riesca a farsi carico di evocare lo stile di vita a cui quelle prospicienti rovine d'inciampo davano luogo, spazio e misura. La sequenza Terme-Mouseion-Apodyterium-Palestra si coglie già solo sbirciando furtivamente tra alcuni riflessi luminosi richiamati dalle fratture presenti sui solenni ambienti voltati, ancora percepibili nella loro dimensione tattile. Se ne ricava un'immagine molteplice. Non solo un edificio adeguato ad educare i cittadini allo sport e all'atletica, ma anche un luogo di organizzazione sociale, di nutrimento alle forme di pensiero che andavano sviluppandosi in quel tempo, e di custodia e protezione – Mouseion – delle arti e delle scienze. *L'analogia in praesentia* si accosta alle rovine con l'auspicio di rendere manifeste proprio quelle ragioni umane e universalmente valide che hanno informato il processo compositivo e sublimato l'oggetto costruito. La sua collocazione, al cospetto del monumento, è intendibile come una pietra di paragone attraverso la quale verificare, per confronto, le fattezze ipotizzate dalla lettura e l'interpretazione dell'architettura antica ad essa prospiciente accostandola, come metro di giudizio, ad una forma misurabile e intellegibile. In un secondo momento, le relazioni di distanza stabilitesi tra l'azione che mette in tensione frammenti archeologici cristallizzati e corpi autonomi dotati di una propria stabilità formale, consentono di annullare qualsiasi intenzione gerarchica privilegiando il raffronto reciproco. In questo senso, *l'analogia in praesentia* può essere dispiegata come una esegesi, vale a dire una interpretazione critica candidata a mettere in luce la condizione spaziale, l'autonomia figurativa e i nessi che il monumento un tempo determinava con la complessità dei fatti urbani che lo circondavano. Finanche quando esso, come in questo caso, è manchevoli di "lettere" – parti formalmente definite – è possibile leggere delle

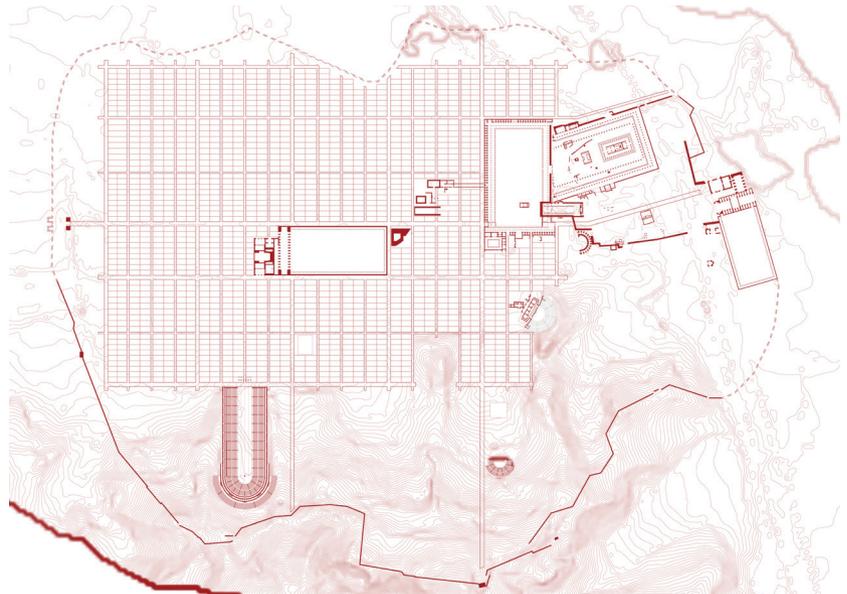
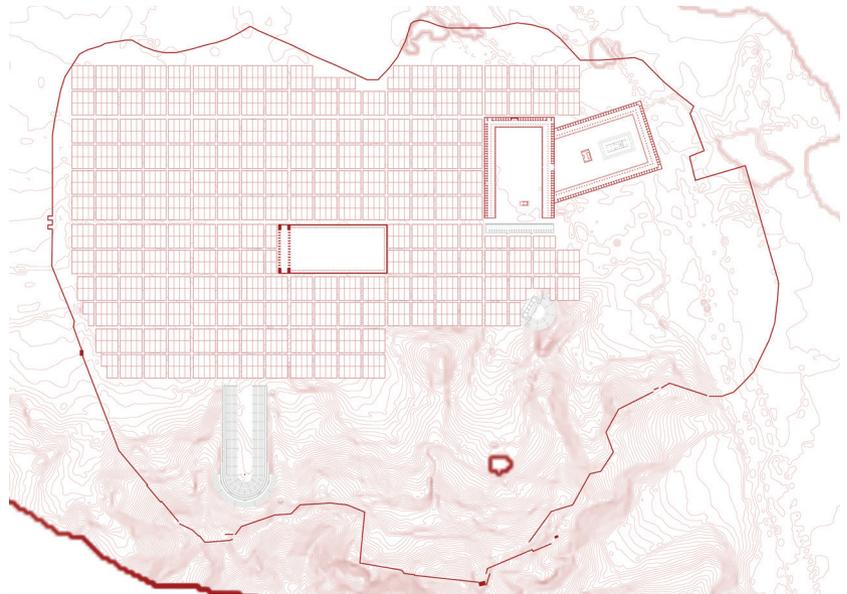
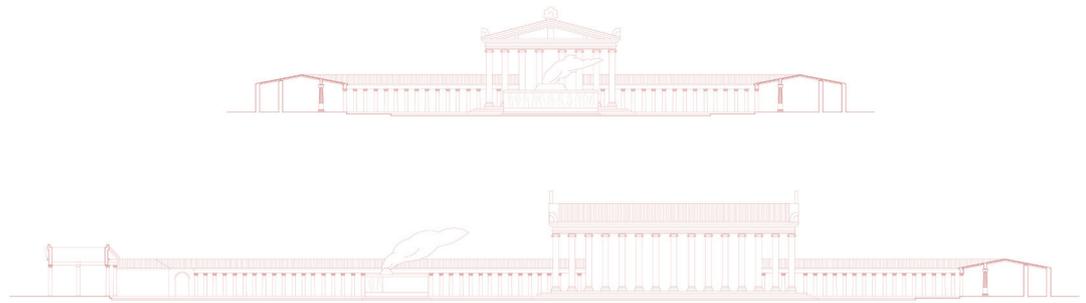
“frasi” – assetto tipologico – le quali permettono di continuare volta per volta a effettuare riflessioni profonde sul manufatto che ricadano nel campo dell’ermeneutica o, con altre parole, dell’interpretazione formale. La successione degli ambienti voltati del Ginnasio viene “ripresa” e scandita dalla sequenza di alcuni elementi stereotomici che, alternati e disassati tra loro, rievocano il ritmo serrato delle volte termali, ribadendone gli allineamenti e le altezze. Essi sostengono una copertura articolata tettonicamente da strutture reticolari spaziali, impreziosite da un “velario” posto all’intradosso che ombreggia i visitatori nelle ore più calde della giornata. La costruzione di un riparo diafano da accostare all’inclemenza del tempo consente altresì di proiettare, lungo la strada che separa e mette in tensione il nuovo e l’antico, le ombre di una giacitura che asseconda, contribuisce, e rafforza quella del *Gymnasium* in accordo con la città tutta. Una ulteriore ed altrettanto lungo spessore d’ombra, stavolta restituito dall’introduzione di un *lapidarium*, registra e mette in figura l’area della Palestra, rimandando alla linea di demarcazione che separa la parte a cielo aperto del Ginnasio da quella coperta delle Terme. Esso è descrivibile come un luogo all’aperto, dedicato all’esposizione dei reperti e alla comprensione dell’architettura a cui è rivolta, ponendosi come una quinta silenziosa dello scenario archeologico. Infine una lunga rampa, ortogonale al muro *lapidarium*, determina un privilegiato luogo d’affaccio per cogliere simultaneamente, in modo panottico, l’ordine di relazioni tra la *plateia*, il Ginnasio, ed anche a più larga scala tra la città e il suo rapporto con l’intorno. Da lassù è possibile guadagnare la profondità dello sguardo verso i profili montuosi posti all’orizzonte, in un paesaggio che si fa custode, straordinario, del ricordo di quelle forme e del valore sacrale attribuibile alla *polis*, del senso di appartenenza e dell’idea di radicamento che evoca. Riconoscendo il Ginnasio come principale elemento di valore, archeologico e urbano, *l’analogia in praesentia* ad esso fronteggiante s’impegna ad esaltarne e dispiegarne i contenuti. Accostando una forma nuova ad un’altra transeunte, sottoposta cioè alla legge del divenire, le due testimonianze risultano accomunate, incontratesi in una zona intermedia nella quella l’una non può dispiegarsi se non in presenza dell’altra, alimentandosi vicendevolmente attraverso un continuo confronto bilaterale.

*Restituzione planimetrica della città di Magnesia al Meandro e del suo rapporto visivo e morfologico con il mare*

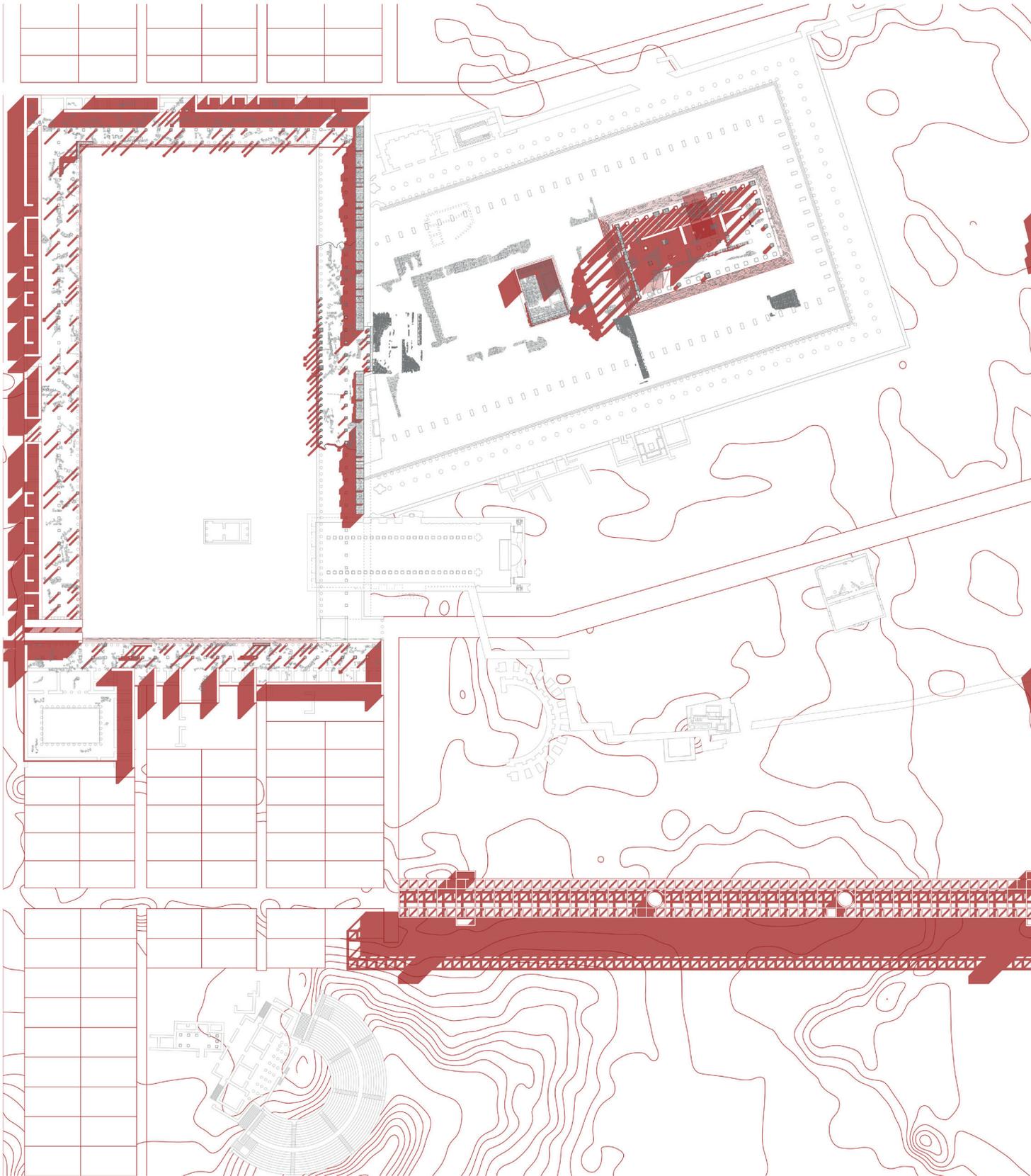




*In alto: sezione trasversale sull'agorà sacra, in prospettiva i Propilei e il Tempio di Zeus, fa capolino il Tempio di Artemide Leucofriene; sezione longitudinale sull'agorà sacra, in prospettiva il Tempio di Zeus e, sulla sinistra, l'ingresso all'ordine domestico della città . In basso: evoluzione diacronica della città, dall'epoca Arcaica a quella Ellenistica*

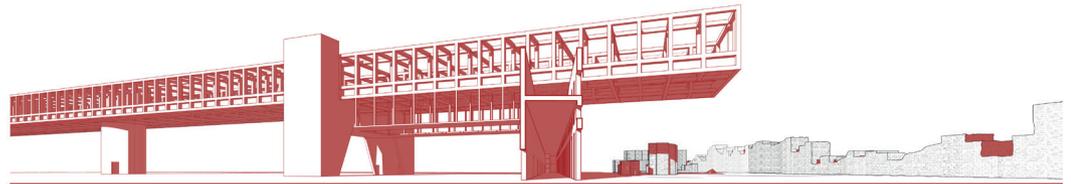


*In alto: sezione trasversale sull'agorà che pone in primo piano l'altare e il Tempio di Artemide Leucofriene; sezione longitudinale sull'agorà, in prospetto l'altare e il Tempio di Artemide Leucofriene, a sinistra i Propilei . In basso: evoluzione diacronica della città, dall'epoca Imperiale alle sovrapposizioni formali dell'oggi.*

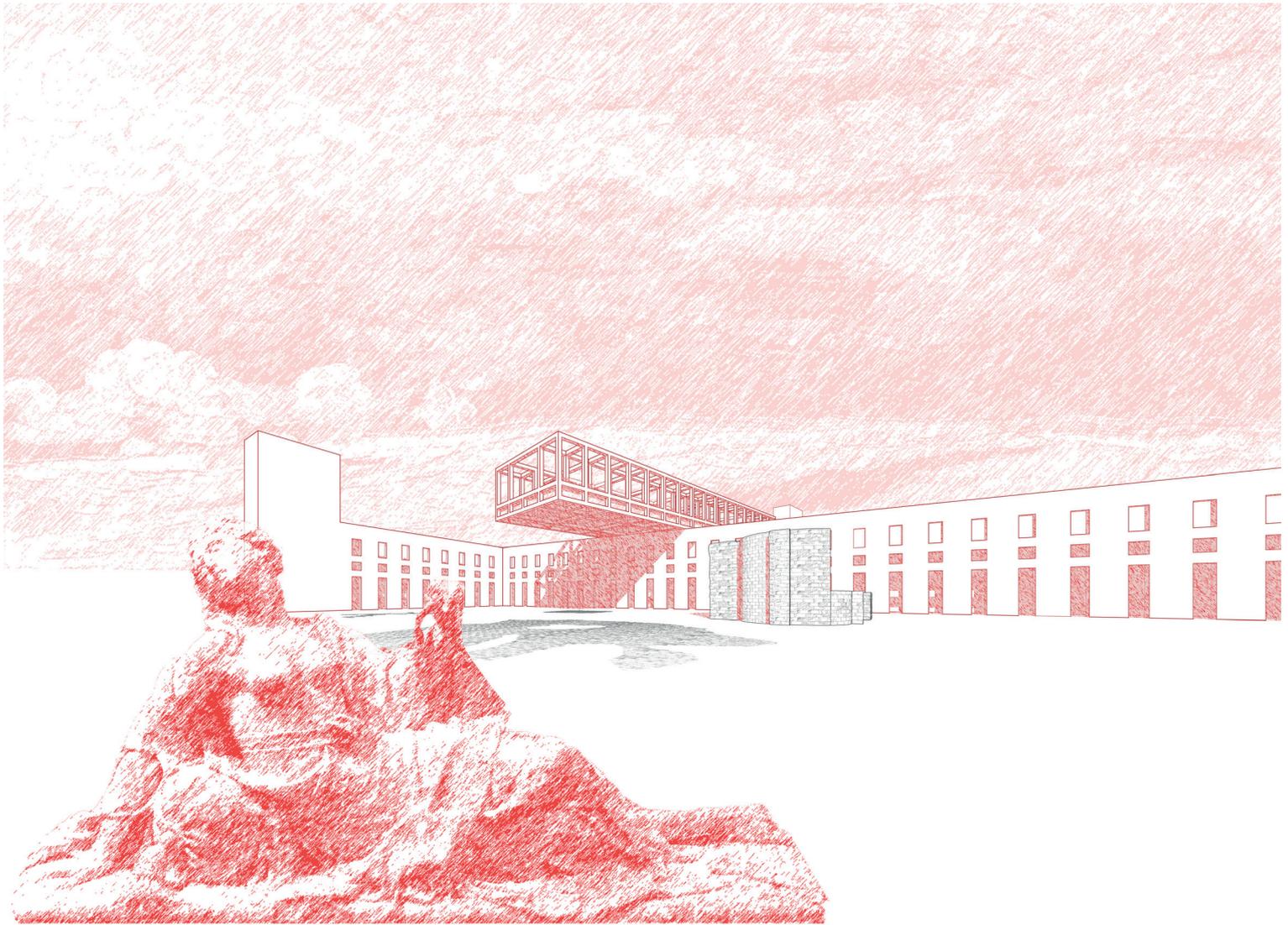




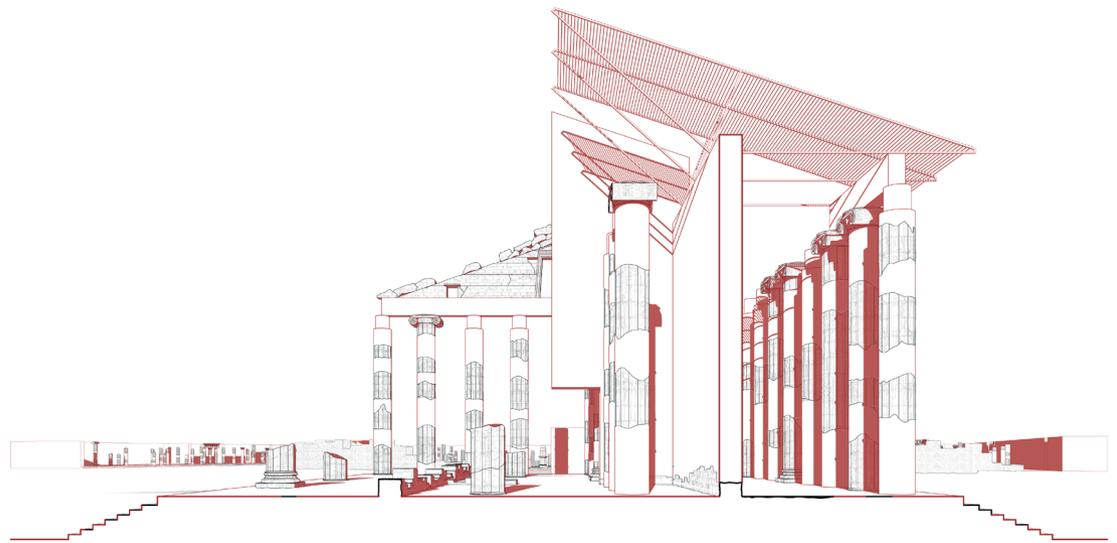
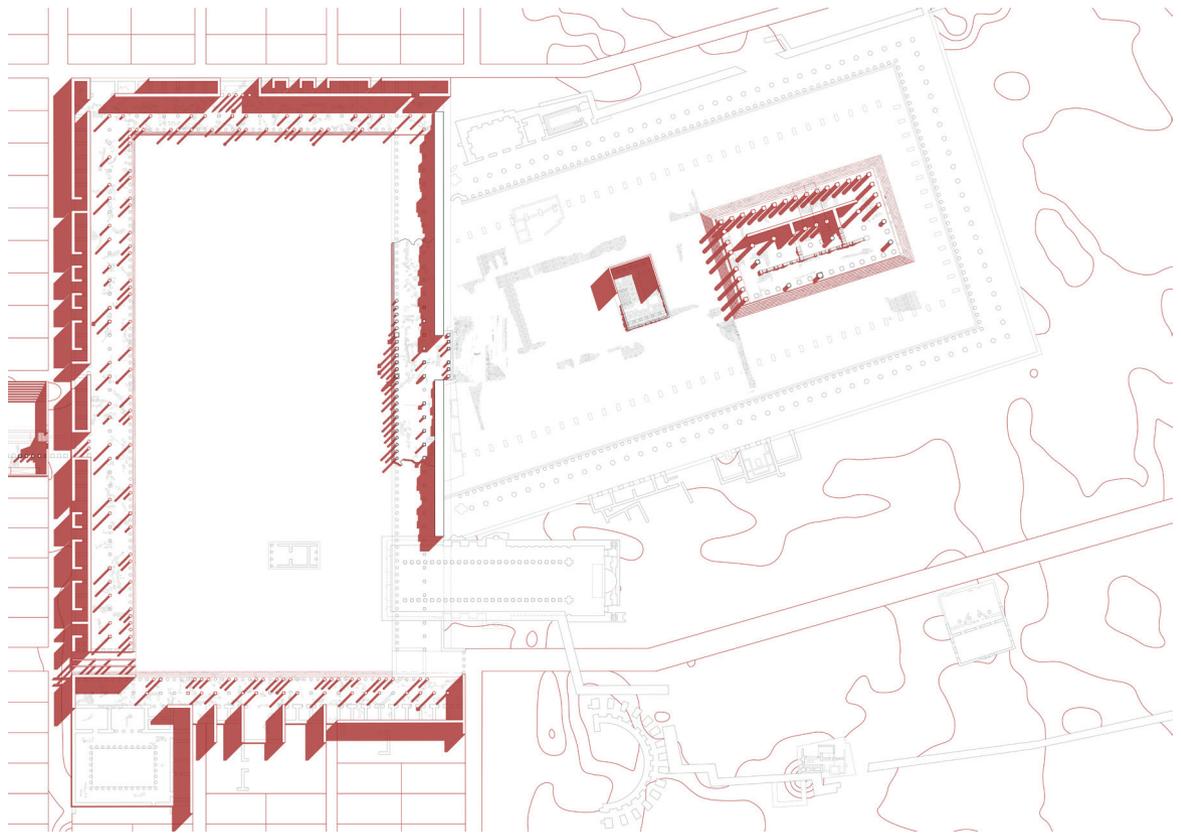
*"Striga" e "tratteggio analogico" applicati  
rispettivamente in prossimità del Ginnasio  
del Lethaios e sull'agora sacra e il Tempio di  
Artemide Leucofriene: planivolumetria*



*“Striga” in prossimità del Ginnasio del Lethaios:  
pianta alla quota archeologica e al nuovo  
edificio, sulla destra i resti del Ginnasio del  
Lethaios*



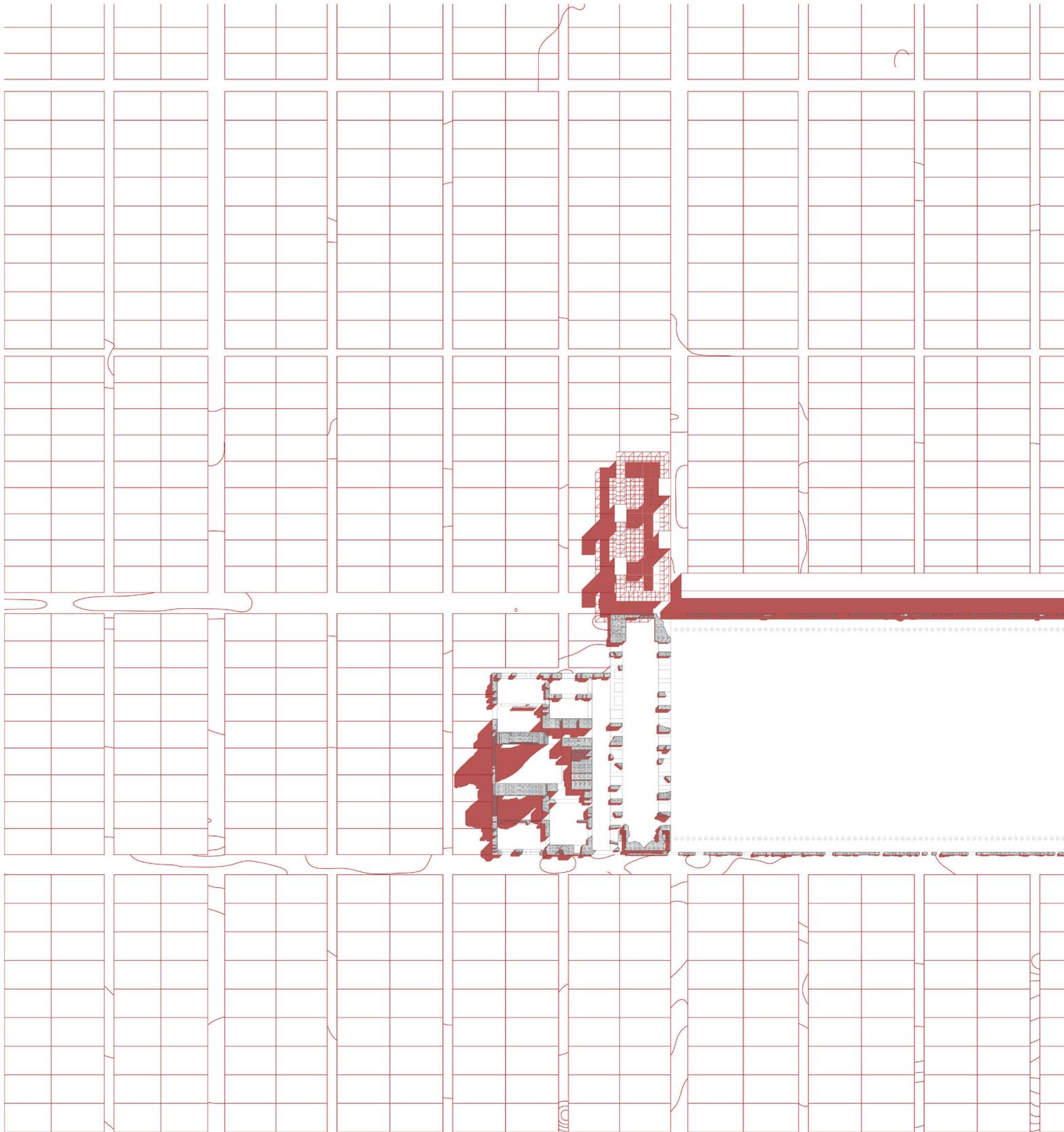
*"Striga" in prossimità del Ginnasio del Lethaios: veduta dal Ginnasio del Lethaios*



*“Tratteggio analogico” sull’agora sacra e il Tempio di Artemide Leucofriene: pianta alla quota della cella e sezione prospettica sul naos verso lo spazio pubblico e i Propilei*

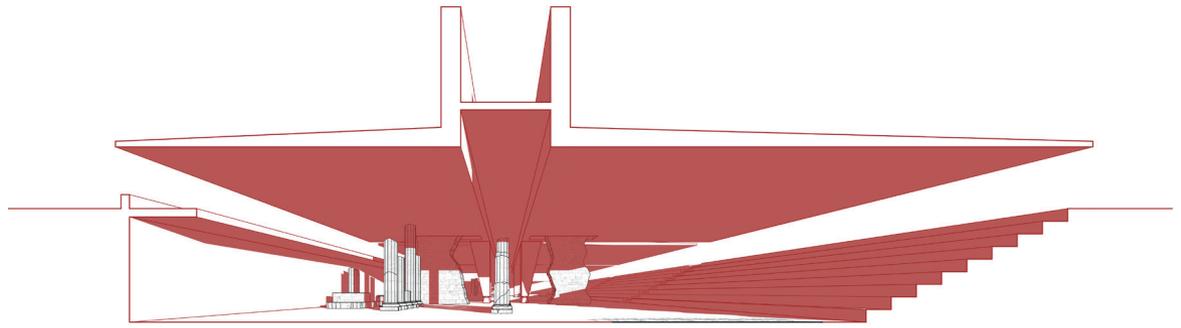


*"Tratteggio analogico" sull'agora sacra e  
il Tempio di Artemide Leucopriene: veduta  
del Tempio di Artemide Leucopriene verso  
Est*

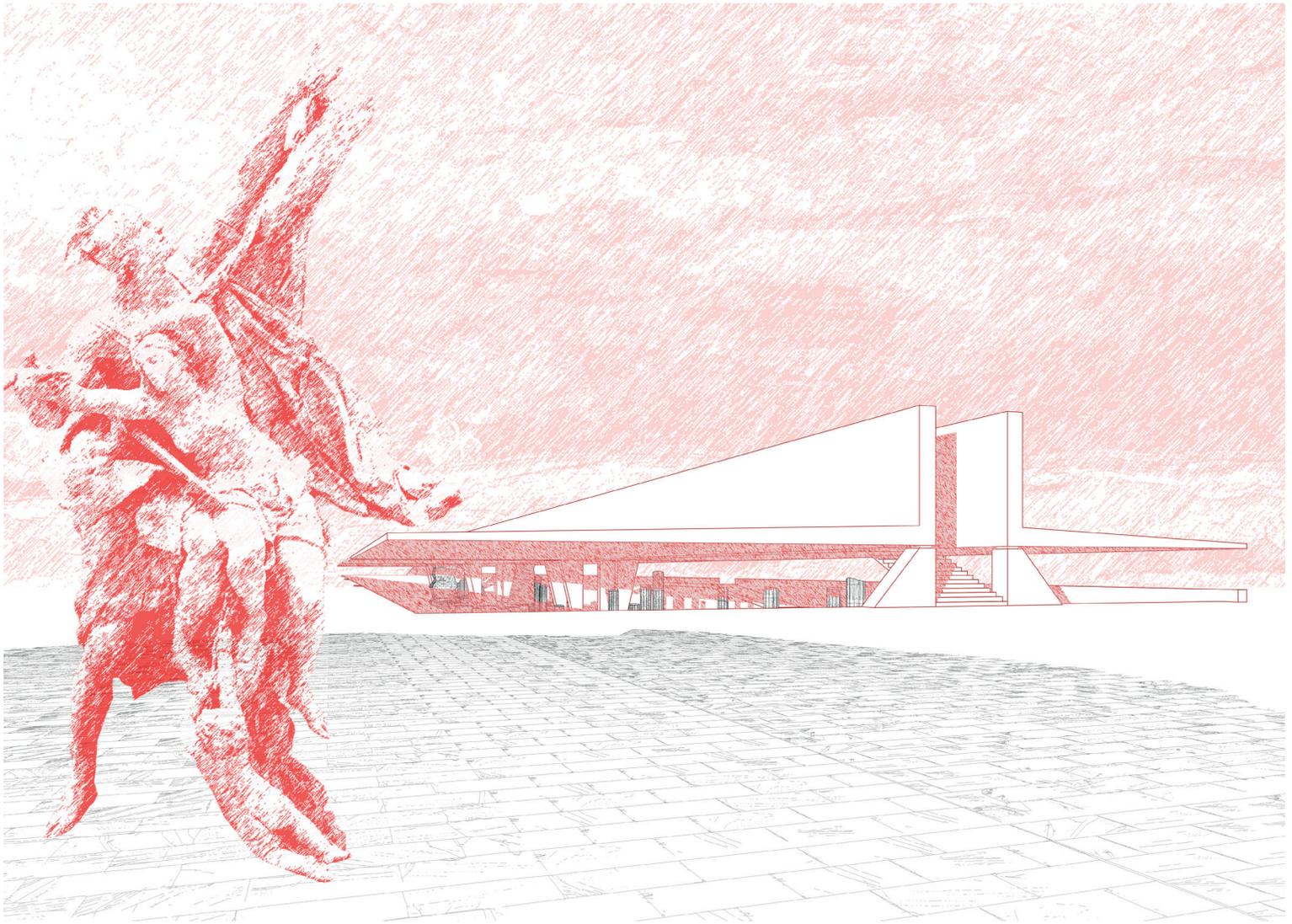




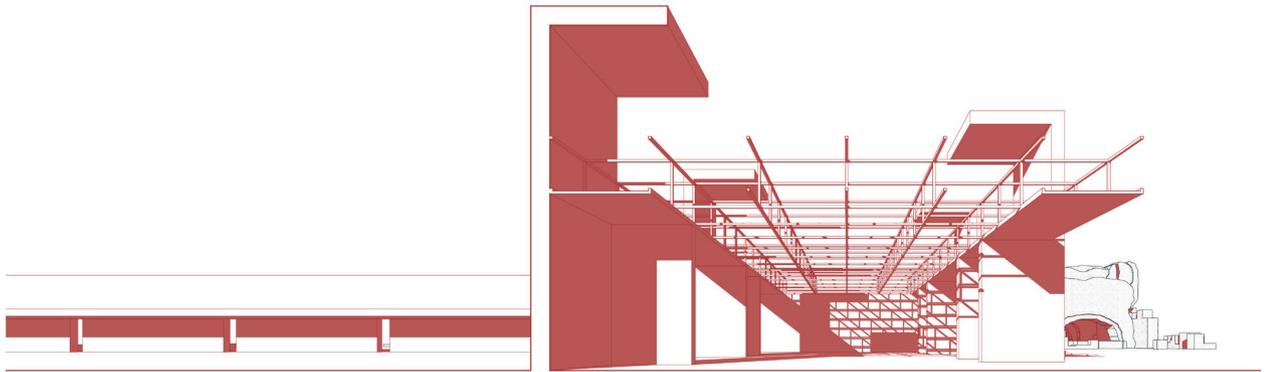
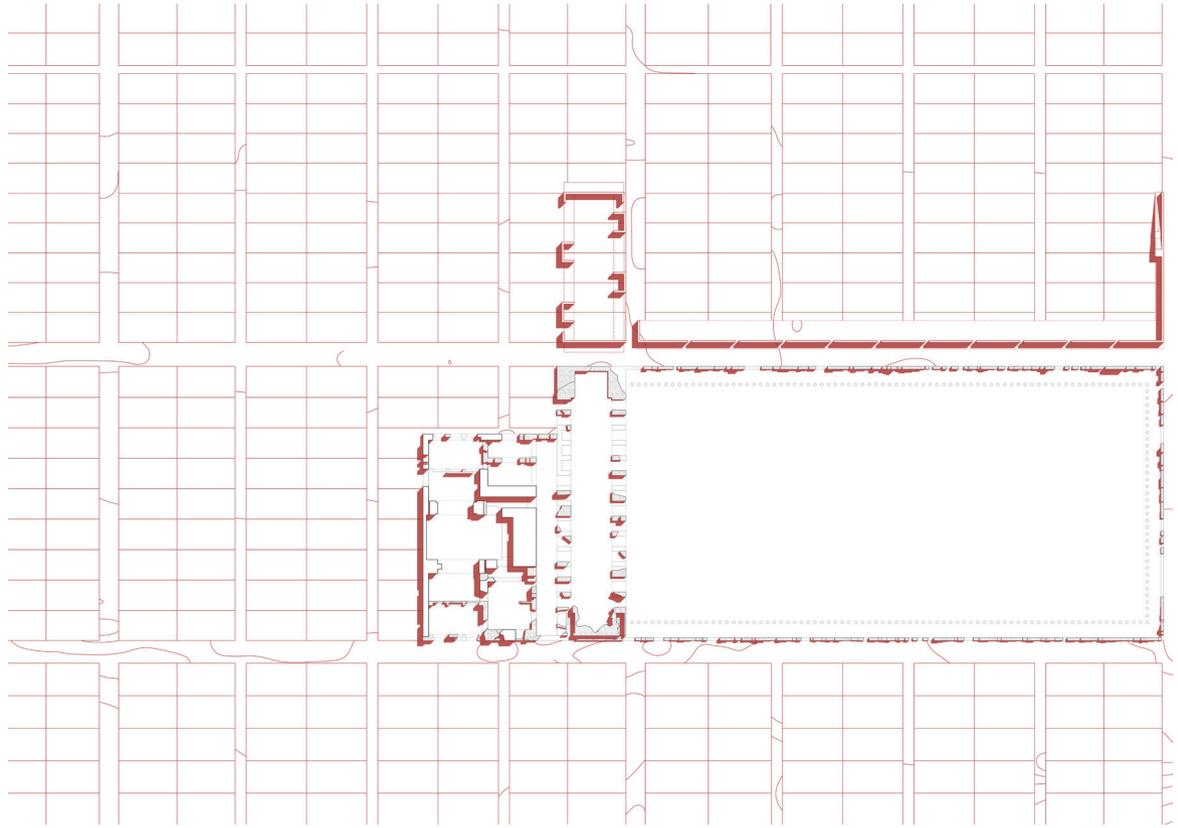
*"Relazione sintagmatica" e "analogia in praesentia" applicati rispettivamente in prossimità della recente area di scavo e il Ginnasio centrale: planivolumetria*



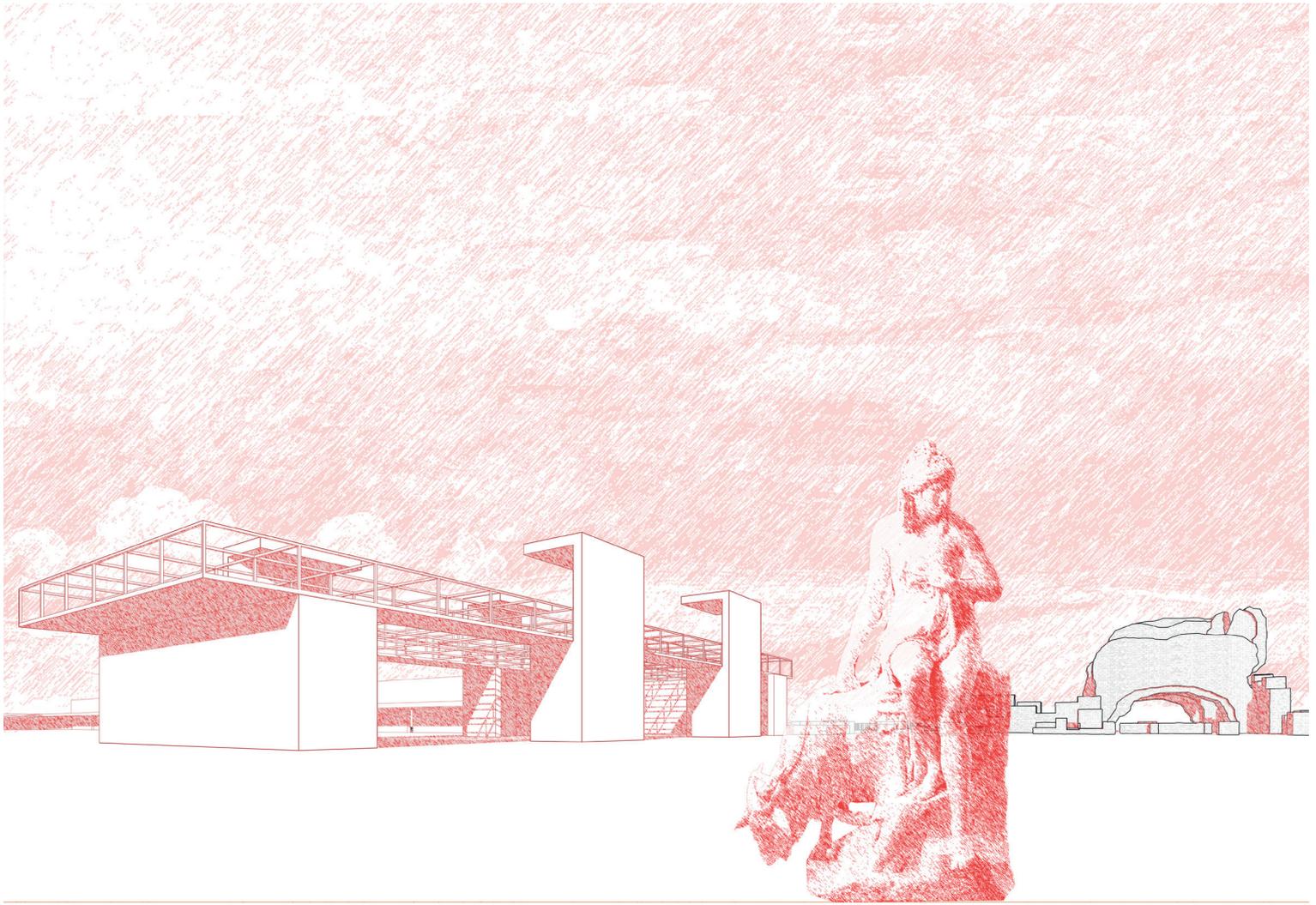
*"Relazione sintagmatica" in prossimità della recente area di scavo: pianta alla quota archeologica e sezione prospettica verso Ovest, in prospetto i ritrovamenti della stoà e dell'edificio soprannominato "Sebasteion"*



*"Relazione sintagmatica" in prossimità della recente area di scavo: veduta da Ovest*



*"Analogia in praesentia" in prossimità del Ginnasio centrale: pianta alla quota archeologica sezione prospettica sul "riparo", a destra i resti del Ginnasio centrale*



*"Analogia in praesentia" in prossimità del  
Ginnasio centrale: veduta da Nord*



# CONCLUSIONI

# Conclusioni

La struttura complessiva dello studio lascia intendere che il lavoro non si esaurisca in un consueto paragrafo conclusivo: le parti dedicate allo stato dell'arte e al posizionamento teorico del progetto per l'archeologia si raccordano direttamente con le sezioni pratiche – “casi-dimostratori” e “casi-applicativi” – che rappresentano l'esito sperimentale della ricerca. Proprio questi approfondimenti progettuali vanno letti come conclusioni effettive: essi attestano la circolarità tra *Theoria* e Prassi in Architettura e la natura inscindibile del loro nesso.

Il testo che segue non pretende quindi di chiudere l'indagine in modo definitivo, ma propone piuttosto una serie di riflessioni conclusive che ricompongono sinteticamente le questioni centrali sul rapporto fra forma e tempo, delineando il senso e le potenzialità del percorso svolto.

La riscoperta delle *poleis* dell'Egeo nell'ex territorio dell'Asia Minore ha permesso di investigare l'origine di una cultura urbana e dell'abitare che potremmo sintetizzare con il termine *Stadtbaukunst* – ovvero l'arte di costruire la città – legata alla fondazione *ex-novo* di un modello insediativo, à-la greca, destinato ad espandersi alla scala geografica nel mondo antico. Una regione, quella dell'Egeo, promotrice della nascita di una cultura architettonica che, elevando la centralità geografica a matrice per produrre nuove forme urbane, ha consegnato ai posteri luoghi di insuperata magnificenza. Pur riconoscendo l'urgenza delle condizioni materiali (accessibilità, conservazione, fruizione), la ricerca ha scelto di privilegiare una prospettiva formale e teorica: non per sottrazione di responsabilità pratica, ma per proporre una strumentazione concettuale e progettuale che consenta

di comprendere, custodire e trasferire le forme antiche nella contemporaneità senza ridurle a mero repertorio archeologico.

Mediante una tensione alla teoria che Giorgio Grassi individua nella tecnica del “manuale”<sup>1</sup> – ovvero si arriva alla definizione di alcuni principî tramite gli *exempla* – è stato possibile descrivere, comparare, e classificare le città archeologiche tra loro, esplorando le matrici insediative che le forme archetipiche delle città greche stabilivano in passato con gli ampi spazi di natura – *rus*<sup>2</sup> – suggerendo, tramite l’individuazione di quattro categorie di intervento, scenari operativi perseguibili attraverso cui reinterprete le questioni formali e spaziali che riguardano il rapporto tra architettura e archeologia, con evidenti e significative ricadute sul territorio. Il significato metodologico attribuito alle categorie non è finalizzato a restituire risposte inconfutabili e definitorie, semmai al contrario ambisce a formulare le domande giuste indirizzate al disvelamento e alla comprensione dei luoghi antichi: qual è la necessità, e il valore, che una tecnica d’intervento ha di orientare la conoscenza e l’azione trasformativa del progetto? Qual è il rapporto tra questa modalità generale, o fondante la conoscenza, e la sua articolazione rispetto alla complessità e alla ricchezza che ogni volta il territorio offre? La riattribuzione di significato, in questo senso, ambisce ad essere prodotta mediante un’ipotesi “sintetica” capace di orientare il progetto nel suo duplice ruolo – di conoscenza e trasformazione – in una relazione che non metta in questione i due termini in maniera meramente separata, ma sia in grado di legarli indissolubilmente alimentando reciprocamente conoscenza e progetto, in un rapporto di natura circolare. Con altre parole, il nucleo critico della ricerca è la rivendicazione di un rapporto circolare tra conoscenza e progetto: non si tratta affatto di una sequenza lineare, bensì di un dialogo continuo dove la conoscenza alimenta il progetto e quest’ultimo collabora a renderla intellegibile. Tramite questa circolarità, la mente dell’artefice può interrogare e decifrare continuamente le forme vissute del mondo antico e la vita umana a cui davano luogo, pervaso dalla stessa vitalità che invade l’*esprit systematique* illuminista e che, come rileva Giorgio Colli, racconta della circolarità stessa della conoscenza: «la conoscenza è soltanto memoria, mai vera immediatezza. [...] Ma l’immediatezza è all’origine della memoria e presiede la conoscenza»<sup>3</sup>. Ne consegue, la possibilità di definire le quattro distinte modalità d’azione che ambiscono a mettere “al centro” e “in rappresentazione” la città archeologica, in quanto la sola presenza delle rovine non basta a riconquistare significati appartenenti alla cultura antica e, scientemente, trasportarli all’oggi: «il nodo è allora l’estetizzazione della stratificazione: spetta a

**[1]** Si veda la differenza tra “trattato” e “manuale” proposta da Giorgio Grassi in: G. Grassi, *La costruzione logica dell’architettura*, Franco Angeli, Milano 1967. Pur essendo entrambi i metodi validi per una riflessione sulla “teoria della progettazione architettonica” la posizione che in questa tesi si è tentato di assumere differisce dal “trattato” – il quale parte dagli enunciati per arrivare agli esempi – seguendo invece quella del “manuale”, in quanto capace di designare «una casistica, una serie finita di esempi, un quadro di modelli direttamente traducibili».

**[2]** *Rus* agg. [dal lat. tardo *ruralis*, der. di *rus ruris* “campagna”]. Il termine è qui inteso come “altro” dalla città, ossia per differenziare il complesso sistema di relazioni che le strutture antiche hanno intessuto con il luogo d’origine, sia esso legato all’*urbs* – la città – e quindi ai contesti propriamente urbani, sia esso «[...] che ha relazione con la campagna in genere (spesso in contrapp. a urbano)». Si veda la voce “Rurale” in *Vocabolario Treccani*, consultabile in <https://www.treccani.it/vocabolario/rurale/>.

**[3]** «La conoscenza è soltanto memoria, mai vera immediatezza. [...] Ma l’immediatezza è all’origine della memoria e presiede la conoscenza». Cfr. G. Colli, *Filosofia dell’espressione*, Adelphi, Milano 1969, p. 35.

[4] Y. Tsiomis, "Lo stile è il metodo.

Per una estetizzazione della stratificazione", di L. Manzione (intervista a cura di), in «Arch'it», 2000: <http://architettura.it/files/20000514/index.htm>

[5] Tale concetto risulta essere

indissolubilmente legato allo studio dell'archeologia e all'awicendarsi delle forme nel tempo. Per Vere Gordon Childe, ad esempio, le testimonianze archeologiche «[...] rivelano l'ordine cronologico in cui le società hanno fatto la loro comparsa», finanche riconoscendo in quelle che l'etnologo e antropologo statunitense Lewis Henry Morgan definisce "società in successione" – ovvero tre periodi etnici intendibili come "stato selvaggio", "barbaro" e "civile" – alcuni presupposti utili a chiarire l'evoluzione della società (e forse potremmo aggiungere anche delle forme architettoniche, in quanto espressione materiale di una cultura ad essa associata) nel tempo.

noi [architetti] renderla leggibile, renderla bella»<sup>4</sup>.

Un esito importante dello studio è stato il ritorno sulla questione temporale, vale a dire la possibilità di esperire e di indagare non soltanto la dimensione spaziale, ma anche e soprattutto quella temporale della forma, riversando simultaneamente nelle vestigia antiche un valore documentario ed un significato morfologico. L'attribuzione di un valore morfologico alle forme del passato inevitabilmente colloca il progetto per l'archeologia, all'interno di un punto di vista che rende necessario individuare questioni di ordine generale relative all'architettura affinché quest'ultima non si esaurisca nella sua dimensione tecnica ma sia capace di dispiegare e commentare le teorie della formatività che hanno presieduto la costruzione della forma. Una delle questioni centrali all'interno di questo punto di vista riguarda la radice temporale della forma, o in altre parole la relazione tra le forme e il tempo. Una relazione che potrebbe consentire di disvelare il modo precipuo di cui le forme sono dotate per esprimere un'idea del tempo e, *nel* tempo, trovare relazioni tra di loro sino a divenire città. Si tratta di un concetto notevolmente insidioso che, già oggetto di attenzione della disciplina storica, attraverso un metodo scientifico, offre un primo contributo per la decodifica dei suoi complessi valori intrinseci, in quanto non identificandosi nella accezione propriamente ascrivibile alla "grandezza" della fisica, s'inserisce nella dimensione costruttiva e rivelatrice del tempo, adatta a costruire sequenze cronologiche<sup>5</sup> stabili che informano le discipline storiografiche all'interno delle quali collocare le forme. Martin Heidegger, per definire l'ipotesi fondativa legata a questa concezione del tempo, afferma che: «il coglimento determinante del tempo ha il carattere della misurazione. [...] Un orologio segna il tempo. Un orologio è un sistema fisico nel quale si ripete costantemente la stessa successione temporale di stati [...] Ogni periodo ha la stessa durata temporale. [...] Solo in quanto il tempo è costituito come tempo omogeneo, è misurabile»<sup>6</sup>. L'interpretazione proposta dal filosofo tedesco allude al fatto che vi sia una scansione omogenea del tempo nel corso del suo sviluppo che è, per certi versi, paragonabile alla posizione assunta da Henri Focillon, tra l'altro di fondamentale rilievo all'interno del dibattito tra forme e tempo, per il quale «la concezione che abbiamo esposto or ora ha in sé qualcosa di monumentale. Organizza il tempo come un'architettura, lo ripartisce, come le masse di un edificio su un determinato piano, in ambienti cronologici stabili [...]. Questa concezione tende a modellare la vita storica secondo inquadrature definite, ed anche a dar a queste ultime un valore attivo»<sup>7</sup>.

Ancor di più, ciò avviene per le discipline artistiche, così come si vedrà anche per quelle poetiche, nelle quali la conoscenza si produce e avanza mediante un artefice – situandosi nella dimensione propria del “fare”, e confrontandosi col tempo da un altro punto di vista – che ancora Focillon descrive come «[rinunciataria della] concezione isocrona del tempo»<sup>8</sup>, in cui cioè il tempo sia ripartibile in ambienti cronologici stabili omogenei tra loro. A riguardo, il teorico francese avanza un’ulteriore idea di tempo che, distinguendosi da quella “assoluta”, e se si vuole newtoniana, descritta in precedenza, si affranca dal pensiero umanistico di Aristotele per il quale «[...] il tempo non è niente. Esso sussiste soltanto in conseguenza degli eventi che vi si svolgono. Non c’è un tempo assoluto e nemmeno una sincronicità assoluta»<sup>9</sup>. Va da sé che per Focillon l’organizzazione del tempo non si dà come qualcosa di “omogeneo”, anzi si esprime come una “durata plastica” all’interno della quale «il momento non è un punto qualunque sopra una retta, così come per la concezione cronologica, ma è un rigonfiamento, un nodo [plastico]»<sup>10</sup>. Da questa prospettiva, il tempo non si esprime in quanto “contenitore” di forme ma è “contenuto” nelle forme, una dimensione intrinseca della forma stessa, che la genera e che, di converso, lo introietta in quanto valore. Seguendo questo punto di vista sembrerebbe possibile apparentare questa idea del tempo a una dimensione “cairologica” – da *Kairos*, “momento giusto” o, se si vuole “decisivo”, per la forma – portatrice di senso che ancora Focillon descrive con la locuzione di “plastico”, disomogeneo e discontinuo, che lungo il suo incedere incontra i “nodi” della temporalità chiamati ad attribuire significato alle forme. I greci distinguevano questo tipo di tempo “qualitativo” – *Kairos* – da quello “quantitativo” – *Kronos* – sottolineandone la dimensione circolare e indeterminata del primo, in cui “qualcosa accade”, separandola da quella cronologica che ne misura un prima e un dopo<sup>11</sup>. Dalle iconografie pervenute dalla storia è facile associare a *Kronos* la figura di una divinità divoratrice, che cancella ciò che crea con il suo incessante avanzare, mentre *Kairos*, meno frequente, si presenta con i piedi alati e il capo rasato ad eccezione di una ciocca, da afferrare “opportunamente” in un fugace istante che sfiora l’eterno. Sicché, all’interno di quest’orizzonte è possibile elaborare modelli diversi del tempo. Una dimensione che trae valore dalla progressione continua oppure, al contrario desume la sua ragion d’essere da una ciclicità senza inizio e senza fine.

Nella *Fisica* di Aristotele il tempo della natura e il tempo della storia sono scanditi da un “numero” – *rhythmos* – il quale, inequivocabilmente legato ad un prima ed un poi, segna il tempo. Ma, ancora per

Cfr. V. H. Childe, *L’evoluzione delle società primitive*, Editori Riuniti, Roma 1964.

**[6]** M. Heidegger, *Il concetto di Tempo*, Adelphi, Milano 1998. pp. 27-28.

**[7]** Cfr. H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 86.

**[8]** *Ivi.*, p. 85.

**[9]** Con estrema lucidità Heidegger descrive una condizione temporale a partire dalla teoria della relatività di Albert Einstein. Cfr. M. Heidegger, *op. cit.*, 1998, pp. 26-27.

**[10]** H. Focillon, *op. cit.*, 1998, p. 98.

**[11]** Un riferimento analogo al *Kairos* e al *Kosmos* è stato riconosciuto anche da Antonio Nitti. Durante la presentazione del volume curato da chi scrive insieme con Camillo Orfeo, *Immaginare la città antica: progetti per Tindari*, Thymos Books, Napoli 2023, il giovane studioso barese – invitato a presentare un’esperienza progettuale dal titolo “Pensiline sull’acqua. Un progetto per Tindari” – ha effettuato un lucido ragio-

namento sulle possibili ricadute che la "temporalità" greca può avere per il progetto di architettura per l'antico. Su tale accostamento, temporale e semantico, si veda anche: L. Amistadi, "Tempo della storia e tempo dell'architettura", in «FA-Magazine», n. 21, 2012, pp. 19-23.

i greci, la natura rappresenta l'essere, ed in quanto tale marca diversamente il tempo poiché in essa si osserva l'instaurarsi di una relazione circolare. La natura, seppur in continuo movimento è *to ti en einai*, eternamente uguale a sé stessa, dove la metamorfosi soggiace e sottende a tutte le cose autogenerandosi perpetuamente. La considerazione storica del tempo, invece, nonostante la definizione aristotelica descritta precedentemente, differisce dal tempo della natura per il suo sviluppo lineare, non capace di ritornare sulle cose ma solamente di procedere, gettandosi irreversibilmente alle spalle ciò che è stato. Per Aristotele è la poesia l'arte candidata ad attribuire un significato al tempo storico, in quanto via più antica capace di innescare l'interazione tra l'uomo e la narrazione, in grado di cogliere, in forme archetipiche, i significati più profondi ed essenziali della storia. Si pensi alle gesta di Achille cantate da Omero ad esempio, la poesia si arricchisce attraverso il racconto e si sublima tramite l'esperienza spirituale del vivere lo spazio. Restituendo dignità al tempo storico, la poesia scopre il *Kairos*, o meglio rivela nel *Kronos* un evento eternamente degno di essere ricordato.

Che rapporto c'è tra le due dimensioni del tempo? Con molta probabilità è possibile attribuire loro un rapporto di reciproca necessità. Si pensi ora al rapporto tra la filologia e la poesia espresso da Salvatore Quasimodo, dove lo studio e l'interpretazione delle fonti si innalza nell'azione poetica del fare. Nel tradurre i frammenti dei lirici greci pervenuti da un tempo remoto, il poeta ermetico supera la filologia<sup>12</sup> per raggiungere una dimensione che Luciano Anceschi definisce come «approssimazione poetica».

Architettura e narrazione, apparentemente inconciliabili per le modalità con le quali operano – pietra e parole – condividono la necessità di ritrovare, nell'evento passato, il senso per non venire consumati dalla rapidità del tempo, nutrendosi della sensibilità dell'esperienza umana per produrre nuove forme di linguaggio che alimentino uno spazio raccontabile. Alla stregua della poesia, anche in architettura la conoscenza offerta dallo storico ha un carattere di necessità, indispensabile per riconoscere, distinguere, nominare e rendere intellegibile le forme del passato, che saranno poi messe in sintesi attraverso il progetto. Pertanto, nella "vita delle forme", è possibile riconoscere dei momenti – *kairos* – che si distinguono da quelli ordinati dalla cronologia proprio per la loro tensione alla formatività, momenti in cui «[...] una pienezza di Essere [...] brilla e giunge al suo punto culminante»<sup>13</sup>, dove le forme dispiegano compiutamente il loro senso. Attraverso l'interpretazione che queste esperienze offrono sul rapporto tra spazio e tempo, il riconoscimento del *Kairos*, mediante il progetto, non ha caratteri univocamen-

[12] È nota l'espressione di Quasimodo: «piuttosto che tradurre filologicamente i lirici greci mi farei fucilare all'alba».

[13] P. Philippson, "Il concetto greco di tempo nelle parole Aion, Chronos, Kairos, Eniautos", in «Rivista di Storia della Filosofia (1946-1949)», Vol. 4, No. 2, 1949, pp. 81-97.

te determinati ma potrebbe determinare lo sviluppo di una Teoria soggiacente il progetto di architettura per i luoghi dell'antico. Una interpretazione che rappresenta il carattere decisivo per il riconoscimento del "momento" in quanto, come ricorda Luigi Pirandello, essa è «[...] soggettiva di [...] qualità determinate della forma»<sup>14</sup>. La forma ha già di per sé delle qualità che la connotano, l'ultimo artefice – il progettista – è allora chiamato a interpretare "soggettivamente" dei valori già riposti nella forma.

Si potrebbe obiettare che questa operazione contempra una sorta di *mimesis*. Ciò è vero esclusivamente nella misura in cui, con chiaro riferimento al libro decimo della *Repubblica* di Platone, s'individuano tre gradienti della realtà: il demiurgo – modellatore delle idee – l'artigiano – produttore di oggetti materiali – e l'artista – realizzatore di immagini – o, se si vuole, anche *zographos*. Essendo la forma antica già espressione di un *eidos* eterno ed immutabile, l'artigiano – secondo artefice – ha già fatto riferimento al mondo di forme essenziali e divine per la realizzazione sensibile e concreta dell'*eidolon*. Pertanto, rivalutando, come si vedrà in seguito con Heidegger, la categoria degli artisti negativamente connotata da Platone nel *Sofista* per l'ingannevole riproduzione in forme mimetiche di una realtà inaccessibile, possiamo per il momento associare alla figura dell'architetto quello di un artefice ultimo che, per dirla con le parole di Ernst Cassirer, individua nel rapporto tra ideale e reale:

*«[...] un concetto, un eidos, per tutto il molteplice che si sintetizza tramite un significato, e che viene denominato con un nome. E a questa unità del modello originario deve necessariamente guardare anche colui che vuole produrre effettivamente un qualche oggetto singolo, che lo vuole costruire con i mezzi dell'artigianato e della tecnica. Così il falegname non crea l'eidos, la forma essenziale del letto o del tavolo, ma questa gli serve come modello che sussiste precedentemente, contemplando il quale egli produce quel particolare letto o tavolo come singola cosa concreta sensibile»<sup>15</sup>.*

In quanto forma "trovata", ovvero già plasmata da un sistema archetipale invariato poi in quello tipologico, l'artefice si rifà all'idea stessa del tipo, soggiacente alla forma, e non alla forma stessa, con l'ambizione di riconoscerne l'essenza e restituirla in forme e ordini nuovi. Ricercare nelle declinazioni tipologiche gli elementi invariati

**[14]** L. Pirandello, *Arte e scienza*, W. Modes Libraio Editore, Roma 1908, p. 26.

**[15]** E. Cassirer, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, M. Carbone (a cura di), Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 21.

per la produzione delle famiglie formali significa ribadirne la fissità dello schema formale evocandone il significato originario, senza tuttavia concedersi alcuna allusione mimetica.

In questa accezione la rovina non è mai intesa come decadimento ma piuttosto come uno stato della forma, portatore di verità conferite dall'artefice primo che gelosamente custodisce. Lo stato diruto, a differenza di quello primigenio, è dunque capace di disvelare caratteri sedimentati nella costruzione della forma, rivelandone nuove verità, anche rispetto alla sua prima fondazione, che il progetto può individuare in quel momento "decisivo" – *kairos* – per ricostruire l'unità tipologica e trasferirne i contenuti essenziali da una forma antica a una nuova, che ne diventa nuova custode e espressione di valori ma con un modo del tutto nuovo.

In questo senso, la rovina potrebbe collocarsi tra l'opera d'arte e quella tecnica. Dell'opera d'arte continua a mantenere l'aspetto platonico – l'opera divina dell'artigiano che ispirandosi a un paradigma ideale plasma il mondo con una materia già creata – contemplando una muta "bellezza", mentre l'artefice, padrone della τέχνη, ha il compito di risvegliare nella materia inerte la distanza tra noi e il mondo delle idee. A causa, o in virtù, della sua caduta in rovina, la materia antica assume la posizione di polarità "centrale" nel discorso tra i tre termini proposti da Heidegger nel 1950 e che si andranno ora a descrivere in quanto la sospensione della utilizzabilità (mezzo) ne consente la messa in rappresentazione più autentica, rendendo quella materia elemento di mediazione necessario a inverare i principî che soggiacciono a qualunque espressione formale.

Nel 1950 viene alle stampe il celebre saggio di Heidegger sull'*Origine dell'opera d'arte*<sup>16</sup>, all'interno del quale il filosofo tedesco utilizza come esempio uno dei quadri dipinti da Vincent Van Gogh – *Vecchie scarpe con lacci* – per differenziare l'utilizzabilità della "cosa" dalla sua rappresentazione<sup>17</sup>, nel rapporto che vi è tra opera d'arte e "ente", tra il mondo e le cose, tra materia e forma, tra *Kronos* e *kairos*. Con l'ambizione di determinare l'essere della cosa, Heidegger distingue inizialmente tre concezioni, o modi, di rapportarsi alla cosa stessa: la cosa come portatrice di qualità (peso, forma colore o, in altri termini, la *ratio* calcolante), come unità di molteplici rimandi (*aisthesis*, sensazioni), o infine come materia formata (opera d'arte). Essendo tali categorie incapaci di "mostrare" il carattere più intimo della cosa, il pensatore di Meßkirch utilizza le scarpe contadine quale "attrezzo" che, strappato dalla quotidianità del suo impiego, si colloca nell'indeterminatezza dell'opera d'arte quale custode dell'intero mondo con-

**[16]** M. Heidegger, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950, trad. It. P. Chiodi, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1997.

**[17]** A riguardo si veda anche la critica feroce mossa da Meyer Shapiro nel saggio dal titolo *The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh* all'interno del quale lo storico

tadino, rendendolo di fatto eterno. Pertanto, se l'utilizzabilità delle calzature definisce il proprio modo d'essere in quanto oggetto d'uso (mezzo), è solo al momento della loro auto-rappresentazione pittorica, di-mostrazione della loro non-utilizzabilità, che si svela il suo significato più profondo – *kairos* – ovvero l'essere liberato dalla presa dell'usabilità per divenire raffigurazione sensibile di una verità immateriale.

Per Jacques Derrida<sup>18</sup>, Heidegger pone l'esempio delle scarpe come paradigma di una triade: le scarpe come cosa, come mezzo e come opera. Il mezzo, in quanto prodotto dell'attività umana, si inserisce volontariamente tra la mera cosa e la sua rappresentazione (l'opera), ma cosa succede quando esso si offre anche come opera? È proprio in questo caso, ovvero quando il mezzo viene riprodotto nella sua vera essenza, che secondo il saggista francese è possibile ricercare il senso autentico delle cose, il loro statuto di verità – *alétheia* – che si disvela nel rapporto tra referente e riferito, in quanto l'azione del riferire, «fa forse parte di una semiologia linguistica ancora oggi dominata, anche se spesso senza volerlo e senza saperlo, dalla coppia materia-forma?»<sup>19</sup>.

Seguendo questo filone di pensiero, la verità non viene intesa come corrispondenza e concordanza al reale di materia (*hyle*) alla quale necessariamente appartiene una forma (*morphè*)<sup>20</sup>, ma piuttosto come simultanea unità dell'apparizione e del nascondimento che si reificano nell'opera d'arte, il Mondo e la Terra nel loro gioco reciproco<sup>21</sup>. Questa volontà di rendere manifesto con l'opera d'arte qualcosa di intangibile consente altresì di sottrarre ogni tentativo volto a ricondurre il valore veritativo dell'opera d'arte all'idea di *mimesis*. A riguardo Vittorio Gregotti, riferendosi al pensiero figurativo di Paul Cézanne, osserva:

*«Discutere della questione della verità in pittura in Cézanne significa anche attenuare l'idea che la mimesi della realtà o della natura siano gli obiettivi principali di tale verità [...] più che di riproduzione della natura e dei suoi miti, di allegoria delle fedi, si parla [...] di costruzione di opere che vogliono trasformare direttamente la nostra esperienza del mondo che però resta altamente presente, fondamento e ragione della stessa pittura»<sup>22</sup>.*

dell'arte rimprovera il filosofo di aver “ingannato sé stesso” proiettando, sulla materia che compone i silenti scarponi contadini, una soggettiva visione della società. M. Shapiro. “The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh”, in M.L. Simmel (a cura di), *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, Springer Publishing Company, New York 1968, trad. It., M. G. Dondero, “L'oggetto personale come soggetto di natura morta”, in L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma 2004, pp. 193-206.

**[18]** J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1970, trad. it. G. Pozzi, D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma 1981.

**[19]** Ivi, p. 305.

**[20]** Si pensi alla differenza proposta da Heidegger tra il blocco di granito e la brocca. Seppur entrambe le cose sono composte da materia il quale contorno genera una forma ciò che differenzia l'oggetto naturale da quello artificiale è il rapporto tra i due termini. Mentre nel primo caso la forma soggiace alla materia quale intrinseca disposizione di quest'ultima, nel secondo esempio è l'attività umana a dare forma alla materia affinché essa sia rispondente a un bisogno specifico.

**[21]** «L'esser mezzo del mezzo consiste certamente nella sua usabilità. Ma questa a sua volta riposa nella pienezza dell'essere essenziale del mezzo. Questo essere è da noi indicato col termine fidatezza (*Verlässlichkeit*). In virtù sua la contadina confida, attraverso il mezzo,

nel tacito richiamo della terra; in virtù della fidezza del mezzo essa è certa del suo mondo». Emerge qui la coppia di figure, Terra e Mondo, centrale nella riflessione del filosofo. Cfr. M. Heidegger, *op. cit.*, 1950, p. 20.

[22] V. Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1994, p. 4.

[23] M. Heidegger, *op. cit.*, 1950, p. 27.

Questo concetto vale tanto per la pittura quanto per le forme più svariate di architettura. Ancora Heidegger, per chiarire lo storicizzarsi della verità nell'opera assume come riferimento un tempio, una architettura costruita che non rientrando nella sfera delle arti figurative fuga ogni tentativo di imitazione della realtà. «Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla»<sup>23</sup> e, in virtù di ciò, esso contrappone alla sterilità della materia che lo compone il suo manifestarsi (*Hervortreten*) quale evento fondativo e inaugurale dal quale muoverà il destino di un popolo. Il tempio diviene dunque custode di molteplici significati, insiti nella capacità di esibire ed evocare il legame che sottostà tra le cose e il nostro essere al mondo, una "natura" che i greci chiamavano *physis*. La contrapposizione tra *physis* e mezzo è evidente nelle parole di Heidegger:

*«Il mezzo, in quanto determinato dall'usabilità e dal bisogno, subordina a sé ciò di cui è fatto, la materia. La pietra, ad esempio è impiegata e usata nella fabbricazione di quel mezzo che è la scure. La pietra è assorbita nell'usabilità. La materia è tanto migliore e adatta quanto più si subordina senza resistenza all'esser mezzo del mezzo. Il tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, non fa sì che la materia scompaia, ma la fa emergere nell'aperto del mondo dell'opera. I metalli si fanno lampeggianti e rilucenti, i colori splendidi, i suoni risonanti, la parola dicente»<sup>24</sup>.*

[24] Ivi, p. 31.

[25] Ivi, p. 23.

[26] Ivi, p. 33.

In quanto messa in opera della verità il Tempio sembra superare l'abituale dualità "materia plasmata" – aristotelicamente intesa come "sinolo" – cioè come plesso tra materia e forma per approdare al "farsi evento della verità"<sup>25</sup>, dove l'opera d'arte diviene portata rivelativa, veritativa ed ontologica di noi stessi e del mondo che ci circonda. In tal senso non è tanto nella materialità delle cose che risiede il significato dell'opera, ma attraverso l'opera d'arte è possibile rintracciare le cose e la loro materialità, in quanto essa è portatrice e custode dei valori umani, ove l'artista come l'artigiano ha avuto bisogno della materia «ma anziché usarla [l'ha portata] ad illuminarsi»<sup>26</sup>.

Ma quando un'architettura perde la sua funzione (come l'usabilità dell'attrezzo), la sua forma e finanche la sua materia, quando la stasi cristallizza ciò che rimane regredendo l'architettura in archeologia, come può l'uomo ritrovare, in quella inerte materia, quel *Kairos*, quell'originario senso heideggeriano e trasformarlo in una realtà ancora "operante" per gli uomini? Come già anticipato nell'esempio pi-

randelliano, una possibile risposta potrebbe risiedere nell'interpretazione, nel senso originario dell'*hermeneuein*, dell'"ermeneutica", che vuol dire "annunciare", "rendere nota" o, in questo caso, dischiudere la verità caricando le forme (antiche) di ulteriori significati. Ancora una volta la pittura può aiutarci a chiarire questo passaggio. In un eloquente disegno che Peter Paul Rubens restituisce dello *Spinario*, una scultura classica di cui si conserva una moderna copia capitolina, il fiammingo traduce con la calda sanguigna la freddezza marmorea del giovane accostando alla posa fedele dell'originale una variazione sul tema in cui il fanciullo volge il capo all'osservatore. In questo caso, siamo dinnanzi ad un'interpretazione che esulando dalla mera imitazione si eleva a *inventio*, dove è proprio la materia antica a suggerire al maestro barocco la via per riprendere il divenire della forma, riconoscendo nella inoperosa materia dei valori celati candidati a trasformare il reale in oggetto di vivente "verità".

Anche nel progetto di architettura per l'archeologia, il riferimento all'opera si misura nel ruolo che ha la nuova materia di trasformare l'assenza in presenza. A sostegno di questa ipotesi possiamo fare riferimento al neologismo coniato da Cesare Brandi – quello dell'"astanza" – ed inquadrarlo all'interno del dialogo più esteso tra Heidegger e Derrida. Con il termine "astanza", Brandi definisce il modo irriducibile attraverso il quale l'opera d'arte si manifesta nella sua pura essenza, in contrapposizione alla "flagranza", intesa come presenza empirica, e alla "simiosi", ossia l'opera d'arte come "segno" che rimanda ad altro da sé. Tale lemma, abbastanza insolito, compare in realtà già in un passo finale che Brandi, nel *Ce/so*, dedica al monologo interiore nell'*Ulysses* di Joyce:

*«Nel suo accavallarsi senza legami apparenti di immagini e di enunciati, in eruzione scomposta e lutulenta, [il monologo interiore] può essere nulla più di un documento umano [...]. Ma, quando non è allo stato grezzo, e si rivela anzi magistralmente sincronizzato sulla situazione che l'artista intende suggerire senza nominare, rendere astante senza descriverla, nel suo veloce asindeto, nei suoi trapassi iperbolici, stabilisce come una sequenza interiettiva, quasi al tempo stesso teatro all'aperto e lirica segreta»<sup>27</sup>.*

**[27]** C. Brandi, *Ce/so o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, p. 330-331.

L'"astanza" equivale così ad un improvviso "evento" epifanico, il quale deflagra nella coscienza ampliando i suoi significati attraverso

l'imprevedibile insurrezione di immagini che, riverberandosi le une con le altre in un campo plurimo di tensioni, ne moltiplica il senso originario sino ad enucleare l'oggetto dalla sua offuscata apparenza. Proprio come nell'esempio heideggeriano, anche Brandi compara la rappresentatività "pura" dell'oggetto ad un'opera d'arte di natura pittorica, nel caso specifico un quadro di Giorgio Morandi:

*«Una bottiglia vuota e polverosa [...] viene isolata e proposta in altro contesto, in cui non è d'uso [...]: valgono solo relazioni cromatiche, luminose, plastiche. La bottiglia resta bottiglia [...], ma folgorata, inutilizzata, che è quanto dire neutralizzata, sospesa dalla sua utensilità e quindi dal significato che vi corrisponde. È dunque simile ad un referente che ambisce a divenire significativa, ma con diverso significato da quello che reca inscritto come bottiglia, un significato di grado zero»<sup>28</sup>.*

**[28]** C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974, pp. 71-72.

**[29]** *Ivi*, p. 27.

**[30]** *Ivi*, p. 19.

L'apparizione auto-rappresentata e intuitiva dell'oggetto, scisso da ogni tentativo di contestualizzazione e finanche da ogni legame con la sua dimensione esistenziale<sup>29</sup> – quella che, come detto, Brandi chiama "flagranza" all'interno della quale gli oggetti morandiani sarebbero inseriti nella loro quiete ordinaria – consente ai "polverosi" utensili di decantarsi in figure autonome, sottoposte ad un "attacco dissolvente"<sup>30</sup> che li carica di senso e consente all'opera di affermare se stessa e penetrare il campo di relazioni configuratosi tra i corpi, campi di natura topologica che trattengono un nucleo teoretico importante.

Nel suo statuto di rovina, l'opera architettonica – privata di qualsiasi condizione d'uso ancorché di nesso diretto al contesto di appartenenza – piuttosto che atrofizzarsi come sterile e inoperosa materia inchiodata alla propria contingenza si "presenta" all'artefice nella sua essenza, in attesa che egli riporti nuovamente alla luce il suo "velato archetipo"<sup>31</sup>, riformulato mediante un atto di reinvenzione capillare che non imita l'oggetto originario, bensì dà forma alle sue trame invisibili, producendo una nuova immagine. Così intesa, l'"astanza" è il luogo della piena consapevolezza, il cui senso si dà in una traccia diruta che attende di essere istante di eternità. Si potrebbe dire, con altre parole, che l'"astanza" rimandi a qualcosa che trascende l'esistenza e il tempo, una qualità intrinseca dell'opera d'arte che si confronta con l'eterno – sfiorando l'*Aion* per citare l'illimitato temporale presso i greci antichi – e si dischiude per l'effetto di *praesentia*,

**[31]** *Ivi*, 195.

manifestazione primaria della cosa. I temi della temporalità storica ed esistenziale e del loro intrecciarsi con i concetti di materia e forma sembrano prepotentemente ritornare nelle vestigia del passato, in quanto l'opera antica rimanda direttamente alla presentificazione della materia, all'enfatizzazione che investe la materialità nel procedimento di ri-attribuzione di significato<sup>32</sup> attraverso l'assegnazione di una forma nuova. La pratica del "formare" riproducendo ancora Focillon, è attività propria dell'artista<sup>33</sup>, e Brandi, d'accordo con lo storico francese, rivela nell'immagine svelata nella sua "astanza", ossia nella sua pura figuratività, una possibilità di forma che può esprimersi esclusivamente come azione sullo spazio e sulla materia.

Non potendo osservare ciò che c'è nella sua completezza (o che vi era di già plasmato) ma ciò che manca, l'architetto può afferrare molteplici traiettorie, prima imprevedibili, di quella figuratività che senza preavviso si "auto-rappresenta" in una materia che tiene insieme il mondo fenomenico e quello delle idee, immergendosi nella mobilità del tempo e insieme appartenendo all'eternità.

Attraverso le quattro categorie individuate all'interno dello studio – il *tratteggio analogico*, l'*analogia in praesentia*, la *relazione sintagmatica* e le *strigae* – sembrerebbe riporsi l'estensione qualitativa del tempo, in grado di descrivere la distanza relativa tra un "evento", o un'opera passata, e il tempo presente. In attesa di essere riattivate dalla coscienza, queste forme permangono nel loro valore – "generatore della forma"<sup>34</sup> per Brandi – nel loro assetto strutturale, comunque presente nella materia rovinata. Tale paradigma diventa riferimento germinale e produttivo capace di penetrare la forma antica e di riproporne l'essenza, non riproducendo acriticamente la dimensione normativa che la struttura conteneva, bensì interpretando i suoi caratteri essenziali e semmai contravenendone le norme soggiacenti con l'ambizione di guadagnare l'autenticità. Una autenticità più pertinente al nostro tempo, attraverso cui riconoscersi e riconoscere la lunga sedimentazione del farsi, del darsi e anche del costituirsi del senso di queste forme.

In seno a queste considerazioni, la possibilità di sperimentare tecniche di intervento per le città archeologiche insediate alla scala territoriale consentirebbe la costruzione di un fertile campo di indagine a vasta scala per la disciplina della composizione architettonica e urbana, riconoscendovi un'idea formale unitaria ma comprensiva delle diversità e specificità presenti. Esse potrebbero effettivamente contribuire a definire criteri per la promozione e conservazione delle città archeologiche extraurbane, in quanto ambiscono a stabilire nessi tra

[32] «Apparentemente i simboli dell'algebra non hanno referente, ma invece lo posseggono nell'antecedente catena di assiomi: antecedente, come è ante-cedente al segno il referente. E così nei giochi, come negli scacchi, la dama o in qualsiasi altro gioco. la posta, senza cui non v'è gioco- che sia vincita, o, come nei giochi di ragazzi la penitenza- è l'oggetto del mondo esterno, su cui si conclude e esaurisce il gioco». Ivi, p. 55.

[33] «prendere coscienza, vale prendere forma [...]. La qualità propria dello spirito, è di descriversi costantemente da sé. È un disegno che si fa e si disfà, e la sua attività, in questo senso, è un'attività artistica». Cfr. H. Focillon, *op.cit.*, 2002, p. 69.

[34] «L'architettura nasce per la soddisfazione di particolari bisogni, ma non nasce di colpo come architettura, nasce come tettonica, e cioè come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno». Cfr. C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967, p. 39.

condizioni spaziali e formali differenti, ricercando con i luoghi dell'antichità una armonia superiore in grado di esaltare alcune potenzialità che consentirebbero di interpretarli non più come scomode eredità quanto piuttosto come autentiche risorse per la società attuale. La disciplina della composizione architettonica, a differenza di quella archeologica, interviene su questo specifico aspetto dacché la valorizzazione dei luoghi archeologici richiede una definizione estetica – un disegno urbano – che assicuri l'espressione di un'idea culturalmente precisa e adeguata a descrivere lo sviluppo futuro e virtuoso degli antichi insediamenti di fondazione greca in Turchia e non solo.

Infine, il lavoro apre a prospettive operative e di ricerca: implementare il materiale cartografico e iconografico delle città selezionate e, in secondo luogo, promuovere concrete modalità di recupero e valorizzazione delle *poleis* localizzate in quelle regioni del Mediterraneo che, per molte ragioni, non possono competere economicamente con analoghe strutture insediative presenti in ambiti geograficamente distanti ma di eguale valore. Ancor di più, la divulgazione e promozione in Italia dello straordinario modello urbano e territoriale espresso dai greci ionici in stretto rapporto con il contesto ambientale e la struttura governativa e religiosa connessa alla forma della città, potrebbe aprire un vasto campo di possibilità con il coinvolgimento, più inclusivo e continuo, di molteplici studiosi che, impegnati in un pluralismo metodologico, possano effettivamente contribuire al rilancio di questi straordinari capisaldi territoriali, nell'ottica di una valorizzazione reale che permetta alla Turchia di farne un elemento fondante della nostra comune cultura mediterranea. Per continuare a prendersi cura di sé stessi e del mondo è necessario che gli individui riconoscano nell'architettura quel valore civile che le è proprio, in grado di riaffermare la presenza delle città archeologiche extraurbane e sottrarle dalla indeterminatezza della loro attuale condizione di rovina, nel tentativo di restituire forma e comprensibilità alle vestigia archeologiche nel panorama geografico in cui si collocano. Anche se quelle pratiche ripetute attorno a credenze mitiche e soprasensibili possono sembrare lontane nel tempo, può invece risultarci più prossimo il faticoso tentativo degli antichi di costruire il mondo abitato come teatro per la messa in rappresentazione di valori partecipati e condivisi, in grado ancora di ordinare le tracce fisiche che ci circondano nel tentativo di tenerne vivo il senso e costruire un punto di vista orientato alla risoluzione dei problemi endemici delle città antiche che persistentemente, nonostante tutto, resistono al mondo nuovo.

*Poleis per nucleazione. Le città meandriche come polarità riconoscibili nella chora*





# BIBLIOGRAFIA

## Riferimenti teorici

- ANDALORO M. (2006) (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini Editore, Firenze.
- AUGÈ M. (2005), *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- VON BALTHASAR H.U. (1990), *Il tutto nel frammento*, Jaca Book, Milano.
- BENEVOLO L. (1960), *Introduzione all'architettura*, Laterza, Bari.
- BENJAMIN W. (1983), "Il compito del traduttore", BELLOI L., LOTTI L. (a cura di), *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma.
- BENVENISTE E. (1965), "Struttura", in BASTIDE R. (a cura di), *Usi e significati del termine struttura*, Bompiani, Milano.
- BRANDI C. (1977), *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.
- BRAUDEL F. (2008), *Il Mediterraneo: lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano.
- CACCIARI M. (2009), *La città*, Pazzini, Rimini.
- CAPOZZI R. (2023), *Sull'ordine: Architettura come cosmogonia*, Mimesis Edizioni, Milano.
- CASEVITZ M. (1985), *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien*, Paris.
- CHOISY A. (1899), *Histoire de l'Architecture*, Bibliothèque de l'Image, Paris.
- DE FUSCO R., PALMIERI N., PASCA RAYMONDI G. (1966), "Note per una semiologia figurativa", in «Op. cit.», n. 7.
- DE SAUSSURE F. (1965), *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris.
- DOXIADIS C. A. (1972), *Architectural Space in Ancient Greece*, tr. ing. TYRWHITT J., The MIT Press, Cambridge.
- ELIOT T. S. (1919), "Tradition and the Individual Talent", tr. it., *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano 2001.
- EVOLA J. (1977), *Simboli della tradizione occidentale*, Edizioni Arthos, Carmagnola.
- FOCILLON H. (2002), *Vita delle forme*, Einaudi, Torino.
- FOUCAULT M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- FOUCAULT M. (2002), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di VACCARO S., Mimesis, Milano.
- FRÉART DE CHAMBRAY R. (1650), *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Parigi 1650.

- GADAMER H. G. (1960), *Verità e metodo*, 1960 tr. it., VATTINO G., Bompiani, Milano 2016.
- GALIMBERTI U. (1996), *Paesaggi dell'anima*, Mondadori, Milano.
- GIEDION S. (1998), *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio, Palermo.
- GOETHE J. W. (1983), *Viaggio in Italia*, Mondadori, Milano.
- GORDON CHILDE V. (1936), *Man Makes Himself*, Watts & co., London.
- GRASSI G. (2023), *Scritti scelti 1965-2015*, LetteraVentidue, Siracusa.
- GREGOTTI V. (2006), *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma-Bari.
- GREGOTTI V. (2011), *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino.
- GREGOTTI V. (2016), "Creatività e modificazione creativa", in AUGÈ M., GREGOTTI V., *Creatività e trasformazione*, RODA M. (a cura di), Cristian Marinotti Edizioni, Milano.
- HALBWACHS H. (1950), *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1950.
- HEIDEGGER M (1976), "Costruire Abitare pensare", in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- HEIDEGGER M (1998), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.
- JEANNERET C. E. (1987), *Les voyages d'Allemagne. Carnets – Voyage d'Orient. Carnets*, Electa, Milano-Paris.
- LE GOFF J. (1978), *Documento/Monumento*, Einaudi, Torino.
- LINAZASORO J. I. (2015), *La memoria dell'ordine. Paradossi dell'architettura moderna*, LetteraVentidue, Siracusa.
- LUBRANO O., ORFEO C. (2025) (a cura di), *Valeria Pezza. L'ordine domestico della polis. Città "ipopodamee" prima di Ippodamo*, Clean, Napoli.
- MARTÍ ARIS C. (2000), "Il portico e il muro come elementi dell'edificio pubblico", in: NERI R., VIGANÒ P. (a cura di), *La Modernità del Classico*, Marsilio, Padova.
- MINISSI F. (1978), *Conservazione dei beni storico artistici e ambientali: restauro e musealizzazione*, De Luca, Roma.
- PAREYSON L. (1989), "Arte e storia", in Aa.Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano.
- PEZZA V. (2025), *L'invenzione della casa. L'ordine domestico della polis*, Marinotti, Milano.
- PRENNE H. (1999), *Le città del medioevo*, Laterza, Bari.
- PURINI F. (2006), *il frammento come realtà operante*, in «Firenze Architettura», n. 1.
- PURINI F. (2008), *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- RICCI A. (2003), *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Donzelli, Roma.

- ROGERS E. N. (1954), "Responsabilità verso la tradizione", in «Casabella-continuità», 202.
- ROGERS E. N. (1997), *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano.
- ROSSI A. (1966), *L'architettura della città*, Marsilio Editore, Padova.
- ROSSI, A. (1999), *I Quaderni Azzurri 1968-1992*, DAL Co F. (a cura di), Electa/The Getty Research Institute, Milano.
- SETTIS S. (2004), *Futuro del Classico*, Einaudi, Milano.
- SIMMEL G. (1919), "Die Ruin", in *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig.
- STRAVINSKIJ I. (1954), *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano.
- TORTORA G. (a cura di), *Semantica delle rovine*, Manifestolibri, Roma 2006.
- UGO V. (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari.
- VALÉRY P. (1994), *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano.
- VIOLLET-LE-DUC E.-E. (1854), voce "Restauration" in *Dictionnaire Raisoné de l'architecture française du XI au XIV siècle*, vol. VIII, Paris.
- VISCONTI F. (2022), *Esercizi di analogia*, Thymos Books, Napoli.
- VITALE D. (1996), "Le pietre d'attesa", in *Progettazione urbana, Bollettino del Dipartimento di Progettazione Urbana*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Argomenti 2.
- WITTGENSTEIN L. (1980), *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano.
- YOURCENAR M. (1985), *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino.

## **Sugli Elleni**

- BOFFO, L. (1985), *I re ellenistici e i centri religiosi dell'Asia Minore*, La Nuova Italia, Firenze.
- BRANDI C. (2007), *Viaggio nella Grecia antica*, Bompiani, Firenze-Milano.
- BURCKHARDT J. (1992), *Storia della civiltà greca*, Sansoni, Firenze.
- COLLI G. (1975), *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano.
- ELIADE M. (1984), *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FINLEY M. I. (1972), *Gli antichi Greci*, Einaudi, Torino.
- HEIDEGGER M. (1997), *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Ugo Guanda Editore, Parma.
- HILLMAN J. (2014), *Figure del mito*, Adelphi, Milano.

JUNG C.G., KERÉNYI K. (1941), *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Pantheon Verlag, Zürich, tr. it. BRELICH A., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1972.

KERÉNYI K. (1963), *Gli dei e gli eroi della Grecia*, voll. I, II, Il Saggiatore, Milano.

KERÉNYI K. (1976), *Dionysos Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Klett-Cotta, Stuttgart.

KERÉNYI K. (2001), *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino.

KERÉNYI K. (2001), *Religione antica*, Adelphi, Milano.

NIETZSCHE F. (2012), *Der Gottesdienst der Griechen*, tr. it. POSANI LÖWENSTEIN M., *Il servizio divino dei Greci*, Adelphi, Milano.

PAUSANIA (1982), *Guida della Grecia*, Libro I. *Lattica*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano.

PAVESE C. (1947), *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino.

SCHLIEMANN H. (1962), *La scoperta di Troia*, Einaudi, Torino.

SCHMIDT K. (2007), *Sie bauten die ersten Tempel*, Verlag C. H. Beck oHG, München, tr. it. TECCHIATI U., *Costruirono i primi templi. 7000 anni prima delle piramidi*, Oltre edizioni, Sestri Levante 2011.

TOYNBEE A. J. (1959), *Hellenism. The History of a Civilization*, Oxford University Press, London, tr. it. PIGNOLO G., *Il mondo ellenico*, Einaudi, Torino 1967.

VERNANT J. P. (1962), *Les Origines de la pensée grecque*, Presses Universitaires de France, Paris, tr. it. CODINO F., *Le origini del pensiero greco*, Feltrinelli, Milano 2007.

VERNANT J. P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Librairie François Maspero, Paris.

## **Sul rapporto nuovo-antico**

Aa. Vv. (2002), *Archeologia*, «Area», n. 62.

ABBAGNALE P., APICELLA D., FIERRO M., SPACAGNA F. (2021) (a cura di), *La composizione architettonica al primo anno. Esperienze di laboratorio tra luogo e memoria*, FedOA Press, Napoli.

ANTONICIELLO M., SANSÒ C., (2020), *Il progetto di architettura e il patrimonio archeologico*, Aión, Firenze.

AYMONINO A. (2010), "Recinti Versus Esperienza", in INDRIGO A., PEDERSOLI A. (a cura di), *Archeologia e contemporaneo*, «Il giornale IUAV», n. 81.

AYMONINO C. (1982), "Archeologia e disegno urbano", in «Casabella», n. 482.

CAPOZZI R., PICONE A., VISCONTI F. (2011) (a cura di), *ArcheoURB – Archeologia e città*, Clean, Napoli.

CAPOZZI R. (2020) "Contro il palinsesto", in PASCARIELLO M. I., VEROPALUMBO A. (a cura di), *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Fe-dOA Press, Napoli.

CAPOZZI R., COSTANZO F., DEFILIPPIS F., VISCONTI F. (2021) (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura*, Quodlibet, Macerata.

DE FUSCO R. (1999), *Dov'era ma non com'era*, Alinea, Firenze.

DE SOLÀ MORALES I. (1985), "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", in Aa. Vv., *L'interpretazione del passato*, «Lotus», n. 46.

FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (2008) (a cura di), *Antico e nuovo. Architettura e architetture*, Il Poligrafo, Padova.

FERLENGA A. (2010), *Il dialogo interrotto delle rovine di ogni tempo*, «IUAV. Giornale dell'Università-Archeologia e Contemporaneo», 81.

FERLENGA A. (2023), "Una preghiera di pietra", in «Casabella», n. 945.

FRANCIOSINI L., CASADEI C., PUJIA L. (2019) (a cura di), *Architettura per l'archeologia. ICADA, esperienze a confronto*, Aión, Firenze.

FREDIANI G. (2013), "Architettura come Rovina | Architecture as a Ruin", in «Paesaggio Urbano», n. 2.

FRORIO G. (2013), *La componente archeologica nel progetto moderno*, Rubbettino Editore, Catanzaro.

GRASSI G., PORTACELI M. (1994), *Ristrutturazione del teatro romano di Sagunto*, in «Domus», n. 756.

GRASSI G. (1998), *Architettura lingua morta*, Quaderni di Lotus, Milano, Electa.

GREGOTTI V. (1997), "Necessità del passato", in PEDRETTI B. (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milano 1997.

LEDERER A. (2012), "Bauen im bestand kaiserkerree in Karlsruhe", in «FAMagazine», n. 21.

LEONARDI M. (2022), *Progetto del paesaggio urbano e memoria archeologica*, Aracne Editrice, Roma.

LINAZASORO J.I. (2010), "Rovine", in UGOLINI A. (a cura di), *Ricomporre la rovina*, Alinea, Firenze.

MALCOVATI S. (2013), "Architettura e Archeologia: a proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi", in «Engramma» n. 103.

MANACORDA D. (2012), *Prima lezione di archeologia*, Editori Laterza, Bari.

MOCCIA C. (2017), "Il nostro è un tempo straordinario", in SANSÒ C. (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Architettura tra traccia e memoria*. Linzasoro & San-

chez, Clean, Napoli.

MONESTIROLI T. (2010), *La logica della memoria*, Maggioli Editore, Rimini.

NITTI A. (2019), *Lo spazio della rovina. Progetti per l'area del Tempio dorico a Taranto*, in «edA- Esempi di Architettura».

NOEBEL W. A. (2008), "La precisione del pensiero", in «Casabella», 763.

ORFEO C., (2017), *Djemila e Timgad. L'eccezione e la regola*, Aión, Firenze.

PERESSUT L. B., CALIARI P. F. (2017) (a cura di), *Piranesi Prix De Rome. Progetti per la nuova via dei Fori Imperiali*, Accademia Adrianea Edizioni, Vicenza, in edibus - Accademia Adrianea.

PIERINI S. (1985) (a cura di), *Giorgio Grassi. Progetti per la città antica*, Motta Architettura, Milano.

PITZALIS E. (2017), "Come ripensare l'esistente?. Piccolo prontuario descrittivo di alcuni nodi compositivi per ricomporre l'infranto", in COCCO G. B., GIANNATTASIO C. (a cura di), *Misurare innestare comporre. Architetture storiche e progetto*, Pisa University Press, Pisa.

PURINI F. (2006), "il frammento come realtà operante", in *Il Frammento*, «Firenze Architettura», n. 1.

PURINI F. (2015), "Il nuovo e tre forme dell'antico", in BIGIOTTI S., CORVINO E. (a cura di), *La modernità delle rovine. Temi e figure dell'architettura contemporanea*, Prospettive Edizioni, Roma.

ROGERS E. N. (1957), "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali", in «L'Architettura Cronache e storia» n. 22, poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

SEGARRA LAGUNES M. M. (2017) (a cura di), *Rassegna di architettura e urbanistica. Architettura e archeologia*, n. 151, Quodlibet, Macerata.

SPIRITO F. (2006), "Dallo stato di fatto allo 'stato di progetto", in FERRARA F., SCALA P. (a cura di), *Il Sopralluogo, 5° quaderno del Dottorato di Ricerca in Progettazione Urbana*, CUEN, Napoli.

VISCONTI F., DIACONESCU O. (2016) (a cura di), *I limiti dell'intervento. L'orizzonte oikologico dell'architettura*, E.S.I., Napoli.

VISCONTI F. (2017), *Pompeji. Città moderna/Moderne Stadt*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin.

VISCONTI F. (2024), "Comporre con e per l'archeologia" in «U+D URBANFORM AND DESIGN», n. 21.

VISCONTI F. (2024), "Analogia come tecnica del 'virtuale' per il patrimonio archeologico", in ÁLVAREZ ÁLVAREZ D., DE LA IGLESIA SANTAMARÍA M. Á. (a cura di), "Actas del XII congreso internacional AR&PA 2022. ACTAS XII CONGRESO INTERNACIONAL AR&PA 2022. Rethinking the Sense of Heritage / Repensar el patrimonio cultural en un mundo digital y en crisis", Gráficas Gutiérrez Martín. Valladolid.

VOLPE G. (2015), *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Electa, Milano.

## Sul rapporto architettura-archeologia-territorio

Aa. Vv. (1966), *La forma del territorio*, «Edilizia Moderna», n. 87-88.

Aa. Vv. (1991), *Il disegno del paesaggio italiano*, «Casabella», n. 575-576.

BAGNATO V. P. (2017), *Architettura e rovina archeologica. Etica, estetica e semantica del paesaggio culturale*, Aracne Editrice, Roma.

BIRAGHI M. (2008), "Architettura e vita rustica", in «Casabella», n. 771.

CALIARI P. F., ALLEGRETTI G. (2025) (a cura di), *Piranesi Prix de Rome et d'Athenes. Progetti per l'Acropoli di Atene*, Accademia Adrianea Edizioni, Vicenza, in edibus - Accademia Adrianea.

CAPOZZI R., FUSCO G., VISCONTI F. (2018), *Pausilypon. Architettura e paesaggio archeologico*, Aión, Firenze.

CAPOZZI R., FUSCO G., VISCONTI F. (2019), *Villa Jovis. Architettura e paesaggi dell'archeologia*, Aión, Firenze.

CAPOZZI R., VISCONTI F. (2021), *Figure urbane nell'antico. Progetti per Akragas*, CAMPANILE N., DI CHIARA E. (a cura di), Aión, Firenze.

CAPUANO A. (2014) (a cura di), *Paesaggi di rovine e paesaggi rovinati*, Quodlibet, Macerata.

CARAVAGGI L. (2002), *Paesaggi di paesaggi*, Meltemi, Roma.

COPPOLINO F., TOLVE V. (2024) (a cura di), *Progettare l'archeologia. Progetti dell'analogia a Pompei*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma.

DAL Co F. (2021), "Paesaggio e architettura", in «Casabella», n. 928.

FIDONE E. (2017) (a cura di), *The landscape of archaeology and the contemporary city. Workshop IP Erasmus 25 Maggio-7 Giugno 2014, Siracusa*, LetteraVentidue, Siracusa.

GREGOTTI V. (1966), *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.

GREGOTTI V. (1985), *Morfologia, materiale*, in «Casabella» n. 515.

LIVADIOTTI M., BELLI PASQUA R., CALIÒ L. M., MERTINES G. (2018) (a cura di), *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini, Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, voll. I-IV*, Thiasos Monografie 11, vol. I, Roma.

LUBRANO O., ORFEO C. (2023), (a cura di), *Immaginare la città antica: progetti per Tindari*, Thymos Books, Napoli.

LUBRANO O., TOLVE V. (2025) (a cura di), *Progettare l'archeologia. Interrogare le rovine dell'antica Poseidonia*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma.

MANIERI ELIA M. (1998), *Topos e progetto. Temi di Archeologia Urbana a Roma*, Gangemi, Roma.

MIANO P., IZZO F., PAGANO L. (2017) (a cura di), *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*, Quodlibet, Macerata.

NITTI A. (2021), "Tra archeologia e progetto urbano: la riscrittura del tópos nell'Agorà Classica di Atene", in «edA», 2021.

PERESSUT L. B., CALIARI P. F. (2019) (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Accademia Adrianea Edizioni, Vicenza, in edibus - Accademia Adrianea.

PURINI F. (1983), "Paesaggio come rappresentazione", in «Casabella», n. 495.

SERENI E. (1991), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Bari.

TSIOMIS Y. (2002), "Progetto urbano e progetto archeologico. La disposizione dello spazio pubblico del sito archeologico dell'Agorà di Atene e del quartiere storico adiacente", in MASSARENTE A., TRISCIUOGGIO M., FRANCO C., (a cura di), *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti*, UTET, Torino.

TURRI E. (1998), *Il paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia.

ZERMANI P. (2020), "Architettura e tempo: sulle tracce dell'Occidente", in GAMBARO M. (a cura di), *Costruire il paesaggio*, Interlinea, Novara.

## **L'ordine insediativo della città greca**

ALARCÃO J., CARVALHO P., DA SILVA R. (2017), "The forums of Conimbriga and Aeminium: comparison and summary of the state of the art", in «Zephyrus», n. 80.

AMPOLO A. (2012) (a cura di), *Sicilia occidentale: studi, rassegne, ricerche*, Edizioni della normale, Milano.

CALÌ L.M., CAMINNECI V., LIVADIOTTI M., PARELLO M.C., RIZZO M.S. (2017), (a cura di), *Agrigento. Nuove ricerche sull'area pubblica centrale*, Edizioni Quasar, Roma.

CASTAGNOLI F. (1956), *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, De Luca, Roma.

COPPA M. (1968), "Il modulo nella storia degli insediamenti urbani e rurali. Tramonto di un mito. Componenti italiche nella cultura urbanistica ellenica", in LOCATELLI A. (a cura di), *Teoria della Progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari.

COPPA M. (1968), *Storia dell'urbanistica*, Einaudi, Torino.

CHARBONNEAUX J., MARTIN R., VILLARD F. (1971), *La Grecia ellenistica (330-50 a.C.)*, Rizzoli, Milano.

FUSTEL DE COULANGES N. D. (1980), *La cité antique*, Paris, tr. it. PERROTTA G., *La città antica*, Licosia, Ogliaastro-Cilento 2023.

FICUCIELLO L. (2016), "Dall'archaios tropos al neoterós kai hippodameios tropos: una nota",

in LONGO F., DI CESARE R., PRIVITERA S. (a cura di), ΔPOMOI. *Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Tomo I, Pandemos, Atena-Paestum.

FINLEY M. I., LEPORE E. (2000), *Le colonie degli antichi e dei moderni*, Donzelli Editore, Roma.

GIULIANO A. (1966), *Urbanistica delle città greche*, Il Saggiatore, Milano.

GORMAN V. B. (1995), "Aristotle's Hippodamos ("Politics" 2.1267b22-30)", in «Historia», n. XLIV.

GORMAN V. B. (2001), *Miletos, the ornament of Ionia. A history of the City to 400 b.c.e.*, The University of Michigan Press, United States of America 2001.

GRECO E., TORELLI M. (1983), *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco*, Laterza, Roma-Bari.

GRECO E. (1999) (a cura di), *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli Editore, Roma.

GRECO E. (2004), "Note di topografia e di urbanistica V", in «Annali dell'Università degli studi di Napoli L'Orientale AION» n. 11-12.

GRECO E. (2012), "Città greche di Magna Grecia e Sicilia: caratteri e strutture", Enciclopedia Treccani, Roma.

HANSEN M. H. (1993) (a cura di), *The Ancient Greek City-State*, Historisk-filosofiske Meddelelser, Munksgaard-Copenhagen.

HOEPFNER W., ZIMMER G. (1993) (a cura di), *Die Griechische polis. Architektur und politik* Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen.

INTERDONATO I. (2005), "Cos", in CALIÒ L. M. (a cura di), *Teatri curvaturae similis. Note sull'urbanistica delle città a forma di teatro*, «ArchClass», n.s. LVI, 6.

JAMESON M. H. (1990), "Domestic space in the Greek city-state", in KENT S. (a cura di), *Domestic architecture and the use of space*, Cambridge University Press, Cambridge.

LAVEDAN P., HUGUENEY J. (1966), *Histoire de l'urbanisme Antiquité*, Henry Laurens, Paris.

LIVADIOTTI M. (2010), "Processi di standardizzazione nel cantiere ellenistico: il caso di Kos", in «Bollettino di Archeologia online».

LUBRANO O. (2025), *Ordine e misura della città greca. Synoikismós e apoikía in Atene e Priene*, Libria, Melfi.

MARTIN R. (1951), *Recherches sur l'Agora grecque. Études d'histoire et d'architecture urbaines*, E. De Boccard, Paris.

MARTIN R. (1956), *L'urbanisme dans la grèce antique*, A. & J. Picard & Cie, Paris.

MARTIN R. (1987), *Architecture et urbanisme. Préface de Jean Pouilloux et Georges Vallet*, École Française de Rome, Roma.

MERTENS D. (2006), *Citta e monumenti dei greci d'occidente*, L'Erma di Bretschneider, Roma.

RYKWERT J. (1981), *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Einaudi, Torino.

PENSABENE P., BARRESI P. (2001), "La figura di Piteo architetto tra Vitruvio, Priene e Labraunda", in GIOTTA G. (a cura di), *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e moderna. Scritti in onore di Claudio Tiberi*, Atti del convegno internazionale di Genova, De Ferrari, Genova.

RATTÉ C., SMITH R. R. (2008) (a cura di), *Aphrodisias Papers 4: New Research on the City and its Monuments*, Journal of Roman Archaeology Supplement 70, Portsmouth.

SHERWIN WHITE S. (1978), *Ancient Cos: an historical study from the Dorian settlement to the Imperial period*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.

TURATO F. (1979), *La crisi della città e l'ideologia del selvaggio nell'Atene del V sec. a.C.*, Edizioni dell'ateneo e Bizzarri, Roma.

VOZA G. (1981), "L'attività della Soprintendenza alle Antichità della Sicilia orientale", in «Kokalos», XXVI-XXVII.

VOZA G. (2017), "Siracusa: Problemi di topografia archeologica: il  $\chi\omega\mu\alpha$  e la una via lata perpetua", in «Rivista di topografia antica», n. 27.

WYCHERLEY R. E. (1949), *How the Greeks built Cities*, Macmillan & Co., London.

## **Poleis della Ionia**

Aa. Vv. (2003), *Stadt und Stadtentwicklung in Kleinasien*, «Asia Minor Studien», n. 50.

Aa. Vv. (2004), *Stadtgrabungen und stadtforschung im westlichen kleinasien*, «Byzas», n. 3.

Aa. Vv. (2005), *Neue Forschungen zu Ionien*, «Asia Minor Studien», n. 54.

Aa. Vv. (2007), *Frühes Ionien eine bestandsaufnahme*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz.

Aa. Vv. (2009), *Dipteros und pseudoipteros. Bauhistorische und archaologische forschungen*, «Byzas», n. 12.

Aa. Vv. (2020), *Priene von der Spatklassik bis zum Mittelalter*, «Asia Minor Studien», n. 94.

Aa. Vv. (2021), *Revue archeologique*, n. 1. Presses Universitaires de France, Paris.

AKRUGAL E. (1978), *Ancient civilizations and ruins of Turkey*, Turk Tarih Kurum Basimevi, Ankara.

BENDT W. (1968), *Topographische Karte von Milet*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.

BINGÖL O. (2005), *Theatron. Magnesia ad Maeandrum*, Homer Kitabevi, Istanbul.

BINGÖL O. (2007), *Magnesia on the Meander Magnesia Ad Maeandrum: The City of Artemis*

*With the White Eyebrows*, Homer Kitabevi, Istanbul.

BINGÖL O. (2007), "Überlegungen zu Palaimagnesia", in COBET J., VON GRAEVE V., NIEMEIER W.-D.,

ZIMMERMANN K. (a cura di), *FRÜHES IONIEN. EINE BESTANDSAUFNAHME*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz.

BINGÖL O. (2007), *Magnesia ad Maeandrum 1984-2020*, Matsa Basimevi, Ankara.

BRESSON A., DESCAT, R. (2001) (a cura di), *Les cités d'Asie mineure occidentale au iie siècle a.C.*, Ausonius Éditions, Pessac.

BURELLI A. R. (2017), *L'integrale di Pytheos: dodici lezioni sull'eredità dell'antico*, Aiòn, Firenze.

COBET J. (1997), "Milet 1994-1995. Die Mauern sind die Stadt. Zur Stadtbefestigung des antiken Milet", in «Archäologischer Anzeiger», n. 2.

DALLY O., MAISCHBERGER M., SCHNEIDER P.I., SCHOLL A. (2009), *Zeit Raume: Milet in Kaiserzeit Und Spatantike*, Schnell & Steiner, Germany.

DE PASCALE A. (2012), *Anatolia. Le origini - Viaggio nella Turchia Preistorica*, Oltre Edizioni, Sestri Levante.

DICKENSON C. P. (2019), "The Myth of the Ionian Agora: Investigating the Enclosure of Greek Public Space through Archaeological and Historical Sources", in «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens», v. 88, n. 3.

DREYER B. (2014) (a cura di), *Die Surveys im Hermos- und Kaystrostal und die Grabungen an den Thermen von Metropolis (Ionien) sowie am Stadion von Magnesia am Mäander*, Lit Verlag, Berlin.

FERLA K. (2005) (a cura di), *Priene: Second edition*, Foundation of the Hellenic World, Athens.

FILDHUTH J. (2017), *Das Byzantinische Priene. Stadt und Umland*, Reichert verlag, Berlin.

FINLEY M. I. (1977), "Miletus and Dydima", in Id., *Atlas of Classical Archaeology*, McGraw-Hill Companies, New York.

FRONING H., HOELSCHER T., MIELSCH H. (1992) (a cura di), *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz.

GATES C. (2017), *Antik Yakındoğu, Mısır, Yunan ve Romada Kentsel Yaşamın Arkeolojisi*, Y Koç Üniversitesi Yayınları, Istanbul.

GREAVES A. M. (2002), *Miletos. A History*, Routledge, London.

HOEPFNER W (1984), "Einführung. Masse - Proportionen - Zeichnungen" in Id. (a cura di) *Bauplanung und Bauphysik der Antike*, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin.

HOEPFNER W. (1988) (a cura di), *Hermogenes, und die hochhellenistische Architektur*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz.

HOEPFNER W., SCHWANDNER E. L. (1994), *Haus und Stadt im klassischen Griechenland:*

Wohnen in der klassischen Polis, Deutscher Kunstverlag, Munich.

HOEPFNER W., LEHMANN L. (2006) (a cura di), *Die griechische Agora*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

HULSEN J. (1919), *Das Nymphaeum*, in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.

HUMANN C. (1904), *Magnesia am Maeander*, Georg Reimer, Berlin.

KAWERAU G., REHM A. (1914), "Das Delphinion in Milet" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Druck und Verlag von George Reimer, Berlin.

KERN O. (1900), *Die Inschriften von Magnesia am Maeander*, W. Spemann, Berlin.

KLEINER G. (1968), *Die ruinen von Milet*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.

KNACKFUSS H. (1908), "Das rathaus von Milet" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Druck und Verlag von George Reimer, Berlin.

KNACKFUSS H. (1924), "Der sudmarkt. Und die benachbarten baunlagen" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Verlag von Schortz und parrhysius, Berlin.

KOENIGS W. (1990), "Masse und Proportionen in der Griechischen Baukunst" in VON ZABERN P., *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Mainz am Rhein, Frankfurt.

KRAUSS F. (1973), "Das Theatron von Milet" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.

KRISCHEN F. (1922), "Die befestigungen von herakleia am latmos" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.

LEO F., ROBERT C. (1911) (a cura di), *Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin.

LORENTZEN J., PIRSON F., SCHNEIDER P., WULF-RHEID U. (2010) (a cura di), *Byzas 10. Aktuelle Forschungen zur Konstruktion, Funktion und Semantik antiker Stadtbefestigungen*, Ege Yayinlari, Istanbul.

MACDONALD W. L. (1982), *The Architecture of the Roman Empire: An Introductory Study*, Yale University Press, Singapore.

NIEWÖHNER P. (2015), "Die Südstadtthermen von Milet. Vom kaiserzeitlichen Baderundgang zum byzantinischen Doppelbad", in «Archäologischer Anzeiger», 1.

ÖZDEM F. (2016), *Cultural Heritage Of Aydin*, Yapi Kredi Yayinlari, Isanbul.

PARRISH D. (2001) (a cura di), *Urbanism in western Asia Minor*, «Journal of roman archaeology», n. 45.

PHILIPPSON A. (1933), "Das Sudliche Jonien" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.

- PIRSON F. (2012) (a cura di), *Byzas 13. Manifestationen von Macht und Hierarchien in Stadtraum und Landschaft*, Ege Yayinlari, Istanbul.
- RAYET O., ALBERT T. (1877), *Milet et le Golfe Latmique*, J. Baudry, Paris.
- RUMSCHEID F. (1998), *Priene: a Guide to the "Pompeii of Asia Minor"*, Ege Yayinlari, Istanbul.
- SAMMARTINO R. (2010), "Magnesia sul Meandro e la 'diplomazia della parentela'", in «Hormos. Ricerche di storia antica», n.s. 1.
- SCHAAF H. (1992) (a cura di), *Untersuchungen zu Gebäudestiftungen in hellenistischer Zeit*, Böhlau, Köln- Weimar-Wien.
- SCHULTZ S. (1975), *Die Münzprägung von Magnesia am Mäander in der römischen Kaiserzeit*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York.
- SCHEDE M. (1964), *Die ruinen von Priene*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.
- SVEN S. (2013) (a cura di), *Yzas 16. Kulte und heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien*, Ege Yayinlari, Istanbul.
- THONEMANN P. (2015), *The Maeander Valley: A Historical Geography from Antiquity to Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tremaux P. (1892), *Exploration archéologique en Asie mineure*, Louis Hachette, Paris.
- VON GERKAN A. (1899), "Der nordmarkt und der Hafen an der lowenbucht", in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.
- VON GERKAN A. (1915), "Der Poseidonaltar bei kap monodendri", in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Druck und Verlag von George Reimer, Berlin.
- VON GERKAN A. (1920), *Der altar des Artemis-temples in Magnesia am maander*, Hans Schoetz und Co., Berlin.
- VON GERKAN A. (1921), *Das Staion*, in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Verlag von Schortz und parrhysius, Berlin.
- VON GERKAN A. (1924), *Griechische Städteanlagen, Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaues im Altertum*, Walter de Gruyter & Co, Berlin-Leipzig.
- VON GERKAN A. (1925), *Kalabaktepe, Athrnatempel*, in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Verlag von Schortz und parrhysius, Berlin.
- VON GERKAN A., KRISCHEN F. (1928), "Thermen und Palaestren" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Verlag von Schortz und parrhysius, Berlin.
- VON GERKAN A. (1935), *Die Stadtmauern*, in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der ausgrabungen und untersuchungen*, Verlag von Schortz und parrhysius, Berlin.

- WIEGAND T. (1899), *Das theatre von Milet*, Walter de Gruyter & Co, Berlin.
- WIEGAND T. (1904), *Die archaische Poros-Architektur der Acropolis zu Athen*, Kessinger Publishing, Leipzig.
- WIEGAND T., SCHRADER H. (1904) (a cura di), *Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*. Berlin.
- WIEGAND T. (1913), "Der Latmos", in Id., *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen*, Druck und Verlag von George Reimer, Berlin.
- WIEGAND T. (1929), "Die milesische Landschaft", in Id. *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen*, Verlag von Schortz und Parrhysius, Berlin.
- WILSKI P. (1906), "Karte der Milesischen Halbinsel" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen*, Druck und Verlag von George Reimer, Berlin.
- WILSON JONES M. (2000), *Principles of roman architecture*, Yale University Press, Singapore.
- WULZINGER K., WITTEK P., SARRE F. (1935), "Das Islamische Milet" in WIEGAND T. (a cura di), *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen*, Walter de Gruyter & Co., Berlin.
- WYCHERLEY R. E. (1942), "The Ionian Agora", in « The Journal of Hellenic Studies», n. 62.
- YAŞAR E. KOPARAL E. (2022) (a cura di), *Ionians. The Sages of the Aegean Shore*, Yapi kredi Yayinlari, Istanbul.

## Biografia ORESTE LUBRANO

Architetto e dottore di ricerca in Architettura e Costruzione presso l'Università Sapienza di Roma. Si è laureato con lode all'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove è attualmente cultore della materia in Composizione Architettonica e Urbana e docente a contratto. Ha partecipato a workshop e convegni internazionali, organizzato seminari e coordinato mostre di architettura. Ha curato e co-curato diversi volumi tra cui *Forme e figure per il sacro*, *Progetti per un nuovo complesso parrocchiale a Benevento*, FedOAPress, Napoli 2025; insieme con C. Orfeo, Valeria Pezza, *L'ordine domestico della polis. Città "Ippodamee" prima di Ippodamo*, Clean, Napoli 2025; con V. Tolve, *Progettare archeologia. Interrogare le rovine dell'antica Poseidonia*, Accademia Adrianea Edizioni, Roma 2025. È autore del volume *Ordine e misura della città greca. Synoikismós e apoikía in Atene e Priene*, Libria, Melfi 2025. La sua ricerca indaga il nesso profondo tra architettura e forma urbana, con particolare attenzione all'elaborazione progettuale e interpretativa delle città archeologiche di fondazione greca nel loro respiro territoriale.



*La ricerca qui raccolta si presenta come indagine sui caratteri distintivi e identitari delle poleis di fondazione greca, intendendo titolo e sottotitolo come coordinate di lettura piuttosto che gerarchie fisse. Attraverso un costante dialogo fra riflessione teorica e indagine formale, lo studio mette a tema alcune invarianti dell'ordito urbano greco e, ricavandone categorie operative, individua i valori plurimi che hanno conferito continuità e permanenza all'architettura nel suo farsi storico. L'analisi si svolge su due assi complementari, geografico e cronologico, e si estende dalla Sicilia all'Ellade fino alle coste dell'Asia Minore: le città selezionate operano come luoghi d'indagine per verificare le traiettorie concettuali proposte.*

*Particolare attenzione è riservata alle poleis meandriche – Priene, Mileto e Magnesia al Meandro – luoghi in cui il logos, il pensiero razionale, si è storicamente consolidato come principio ordinatore dell'abitare. È qui che si radicano le pulsioni degli uomini greci della Ionia, la continua tensione alla bellezza e la vigorosa energia vitale ansiosa di affermare la propria magnificenza, la propria concezione del mondo e lo sforzo continuo per abitarlo con un pensiero razionale. E sono proprio queste città ad essere prese in esame per la straordinaria capacità di tradurre, nel tempo e nello spazio, in una forma urbana il percorso dell'esperienza civile delle città-stato. Di fronte alla condizione di rovina che offusca il sistema dei valori civili e rende arduo riconoscere le città come "società" di poleis, strutturate in costellazioni di entità concluse inscritte nella chōra, la ricerca adotta una pratica architettonica centrata sul disegno e sul progetto. Attraverso una prassi architettonica intesa a mettere in luce lo schēma urbano soggiacente ai luoghi dell'antico, lo studio esplicita principi compositivi, scale e moduli – ossia e ragioni, le misure e le ricerche formali – finalizzati a restituire forma e comprensibilità alle poleis greche affacciate sul Meandro.*

**Le poleis greche affacciate sul Meandro.  
Riflessioni sui luoghi dell'antico  
Oreste Lubrano**

Napoli: FedOAPress, 2025  
245 pp.; 21x25 cm  
(ALTERScITY; 2).

Accesso alla versione elettronica:  
<http://www.fedoabooks.unina.it>  
ISBN: 978-88-6887-379-0  
DOI: 10.6093/978-88-6887-379-0

© 2025 FedOAPress - Federico II University Press  
Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>  
Published in Italy  
Prima edizione: ottobre 2025

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con  
licenza Creative Commons Attribution 4.0 International.

