QuAD
QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

7|2024

Knowledge and design for heritage

a cura di Francesco Defilippis e Darío Álvarez Álvarez

Paola Abbiati · Maria Cristina Addis · Vincenzo Paolo Bagnato · Alberto Attilio Bassi · Francesco Bergamo · Francisco Cotallo Blanco · Alessandra Bosco · Alessandro Brunelli · Fiorella Bulegato · Lucilla Calogero · Annapaola Carrano · Cristina Casadei · Luca Cei · Santi Centineo · Miguel Angel Chaves · Mario Ciaramitaro · Giulia Ciliberto · Sandra Coppola · Pietro Costa · Elena Dellapiana · Serena Del Puglia · Adriano Dessì · Stefania D'Eri · Loredana Ficarelli · Luigi Franciosini · Claudio Gambardella · Giacomo Girocchi · Lara Redondo Gonzàles · Laura María Làzaro San Joé ·Antonio Labalestra · Andrea Lancia · Angeles Layuno · Monica Livadiotti · Valeria Longo · Ana Muňoz López · Marco Mannino · Nicola Marzot · Jesú de los Ojos Moral · Antonio Nitti · Marina Parente · Daniele Ragno · Daniele Romagnoli · Mirco Romano · Valentina Santoro · Andrea Scalas · Marco Scotti · Giulia Anna Squeo · Mariangela Turchiarulo · Valentina Vacca · Valeria Valeriano

Edizioni Quasar

7|2024 Sommario

v Editoriale
Francesco Defilippis

Knowledge and design for heritage
Curatori: Francesco Defilippis, Darío Álvarez Álvarez
con Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi

Architettura

5 Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio
Luigi Franciosini

27 Anche gli antichi erano moderni. Progetto per la *Neapolis* di Siracusa
Marco Mannino

43 Per un'idea di 'forma composita': prolegomeni ad un progetto di conservazione e valorizzazione per l'area del Pretorio a Gortyna di Creta
Monica Livadiotti, Antonio Nitti, Valentina Santoro

79 Dell'assemblare. Trasposizioni della tettonica nuragica nel progetto contemporaneo
Andrea Scalas

97 Paesaggi archeologici rinnovati.
Approcci e tecniche per una riconfigurazione critica
Giulia Anna Squeo

115 La propaganda culturale. Dal luogo reale al luogo strumento della memoria nostalgica
Cristina Casadei

127 Progetto e materialità nel paesaggio archeologico. Esperienze di intervento nelle ville romane di Castilla y León
Laura María Làzaro San Joé, Lara Redondo Gonzàles, Ana Muñoz López

145 Un patrimonio fertile. Abitare e produrre. L'architettura della produzione nei monasteri e nelle masserie
Francisco Cotallo Blanco, Jesú de los Ojos Moral

163 Post-industrial cities and landscape: three model of interventions in Segovia (Spain)
Angeles Layuno, Miguel Angel Chaves

185 Risignificare una rovina contemporanea.
La trasformazione del mercato di Braga di E.S.M.
Alessandro Brunelli

199 La bellezza di scrivere sopra. Il recupero del *moinho do papel* a Leiria di Álvaro Siza
Adriano Dessì

215 Il patrimonio militare oltre la dismissione. Il progetto per la ex Caserma Magrone di Bari
Loredana Ficarelli, Mariangela Turchiarulo, Valentina Vacca

231 Il patrimonio transitorio della "città che si rinnova". Lo spazio espositivo per il commercio tra le due guerre come indice di modernità
Antonio Labalestra, Valeria Valeriano

261 FIAT: Programma Cultura e Industria
Elena Dellapiana, Giacomo Girocchi

279 Da involucro edilizio a ordine architettonico come espressione del rapporto tra spazio e struttura. Un restauro di Peter Märkli su un edificio modernista zurighese
Daniele Ragno

299 Reinterpretare il patrimonio rurale. L'opera di Danilo Guerri tra integrazione e ricostruzione
Valeria Longo

315 L'abbandono del patrimonio edilizio. La mappatura del fenomeno come critica del concetto e premessa alla sua rigenerazione
Nicola Marzot

333 "Com'era, dov'era"... cos'era (e cos'è)? I progetti di concorso per la ricostruzione de La Fenice di Venezia
Santi Centineo

353 Ricomposizioni: dal digitale al reale. Modelli reality-based per il progetto di Restauro
Luca Cei, Daniele Romagnoli

Design

369 Memoria e identità: l'esperienza al centro dei processi di valorizzazione
Alessandra Bosco, Lucilla Calogero, Mario Ciaramitaro

389 I patrimoni della moda. Le strategie di valorizzazione de Le 19M
Sandra Coppola

399 Patrimoni culturali invisibili. Il design per l'archivio musicale digitale di Fondazione Levi
Paola Abbiati, Francesco Bergamo, Fiorella Bulegato, Pietro Costa, Stefania D'Eri, Andrea Lancia

417 Territori minori e comunità progettanti. Il design per la rigenerazione di patrimoni e valori laocali
Marina Parente

437 Il progetto di design per i paesaggi dell'estrazione. Riflessione sui criteri e le strategie di intervento di fruizione per i comprensori di cave attive
Vincenzo Paolo Bagnato

457 *Italian atmorpheres*. Punti di vista digitali per la conoscenza dei paesaggi italiani
Annapaola Carrano, Claudio Gambardella, Mirco Romano

475 Musei contemporanei e comunità. Design per la narrazione dei patrimoni. Esporre oggetti del quotidiano
Serena Del Puglia

491 Il capitale intangibile d'impresa. Patrimonio e Made in Italy, archivi-musei, ruolo del design
Alberto Attilio Bassi, Maria Cristina Addis, Giulia Ciliberto, Marco Scotti

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore
Gian Paolo Consoli

Responsabile scientifico della Sezione Design
Rossana Carullo

Caporedattore
Valentina Castagnolo

Comitato scientifico
Giorgio Rocco (Presidente), Antonio Armesto, Salvatore Barba, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Daniela Esposito, Riccardo Florio, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Roberto Gargiani, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Christian Rapp, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Cesare Sposito, Fani Mallochou-Tufano, Claudio Varagnoli

Comitato Editoriale
Roberta Belli Pasqua, Francesco Benelli, Guglielmo Bilancioni, Fiorella Bulegato, Luigi Maria Caliò, Rossella de Cadilhac, Luisa Chimenz, Fabrizio Di Marco, Elena Della Piana, Fernando Errico, Federica Gotta, Francesco Guida, Gianluca Grigatti, Luciana Gunetti, Matteo Ieva, Antonio Labalestra, Massimo Leserri, Monica Livadiotti, Marco Maretto, Anna Bruna Menghini, Giulia Annalinda Neglia, Valeria Pagnini, Marco Pietrosante, Vittorio Pizzigoni, Beniamino Polimeni, Gabriele Rossi, Dario Russo, Rita Sassu, Francesca Scalisi, Lucia Serafini

Redazione
Mariella Annese, Marco Chiricallo, Roberta Di Bari, Nicoletta Faccitondo, Antonello Fino, Giuseppe Fraddosio, Tania Leone, Marco Muafò, Domenico Pastore, Vito Quadrato, Valentina Santoro, Nicola Scardigno, Giuseppe Tupputi, Valeria Valeriano

Anno di fondazione 2017

Marco Mannino

Anche gli antichi erano moderni. Progetto per la Neapolis *di Siracusa*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
http://www.edizioniquasar.it/

ISSN 2611-4437 - eISBN 978-88-5491-444-5

Tutti i diritti riservati

Marco Mannino, *Anche gli antichi erano moderni. Progetto per la* Neapolis *di Siracusa,* QuAD, 7, 2024, pp. 27-41.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

Anche gli antichi erano moderni

Progetto per la *Neapolis* di Siracusa*

Marco Mannino

Politecnico di Bari | ArCoD - *marco.mannino@poliba.it*

An exceptive relationship does not subsist between the idea of modernity and a certain epoch; modernity is in all the epochs of the history, as Gardella said: «The ancients were moderns too». The ruins do not belong to a single historical epoch, but to that multiplicity of pasts that stratified them, modifying them and giving them new life each time. Each proposal must derive from a profound knowledge of an archaeological context or a monument, in which its meaning is recognizable. For the Neapolis *area the project is the result of an interpretative reflection of the natural and architectural forms, the ancient ones and the settlement ones of the modern city. A project that takes on a territorial scale considering the morphological unity of the natural system measured by the ancient Dionysian Walls that surrounded the ancient city divided into five neighborhoods, which extends from* Neapolis *to the spur of the Euryalus Fortress. A project that attributes to the context the character of a palimpsest and therefore of a procedural field of rewritings, of progressive transformations that find in the relationship between architecture and territory the possibility of defining the physical and semantic modalities of a transformative interaction for the landscape.*

Non sussiste un rapporto esclusivo fra l'idea di modernità e una determinata epoca; la modernità è di tutte le epoche della storia, come diceva Gardella: «Anche gli antichi erano moderni». Le rovine non appartengono ad un'unica epoca storica, ma a quella molteplicità di passati che le ha stratificate, modificandole e ridando loro ogni volta una nuova vita. Occorre che ogni proposta discenda da una conoscenza profonda di un contesto archeologico o di un monumento, in cui ne sia riconoscibile il senso. Per la Neapolis *di Siracusa il progetto è conseguente a una riflessone interpretativa delle forme naturali e di quelle architettoniche, di quelle antiche e di quelle insediative della città moderna. Un progetto che assume la scala territoriale considerando l'unità morfologica del sistema naturale misurata delle antiche mura dionigiane che cingevano l'antica città, suddivisa in cinque quartieri, che dalla* Neapolis *si estende fino allo sperone del castello Eurialo. Un progetto che attribuisce al contesto il carattere di palinsesto e quindi di campo processuale di riscritture, di trasformazioni progressive che trovano nel rapporto tra architettura e territorio la possibilità di definire le modalità fisiche e semantiche di un'interazione trasformativa per il paesaggio.*

Key words: *antiquity, project, archaeological heritage*
Parole chiave: *antico, progetto, patrimonio archeologico*

In passato sovrascrivere le opere costruite con nuove strutture era pratica comune, anzi una storia operante per molti monumenti ne ha permesso la sopravvivenza, generando un processo di sedimentazione ancora leggibile come testimonianza della continuità di un'architettura nel tempo.

Le rovine non appartengono ad un'unica epoca storica, ma a quella molteplicità di passati che le ha stratificate, modificandole e ridando loro ogni volta una nuova vita. Come diceva Gardella: «Anche gli antichi erano moderni»[1]. La modernità appartiene dunque a tutte le epoche della storia; non c'è rapporto fra l'idea di modernità e una determinata epoca; non esistono criteri universalmente validi che permettano di stabilire a priori i principi di un progetto che unisce antico e moderno.

Nella dialettica del rapporto tra "il vecchio e il nuovo"[2], occorre che ogni riflessione sul progetto discenda da una conoscenza "profonda", in cui ne sia riconoscibile il senso; privilegiamo proposte che si oppongono alla "rottura" come premessa; contrastiamo forme di intervento intese come atto invasivo, effimere addizioni da interpretare come sfida al contesto. Comprendiamo meglio le proposte che interpretano la realtà dell'esistente, senza mimetismi e fraintendimenti, favorevoli allo "scarto" linguistico quando il tema lo richiede o lo consente; proposte del nostro tempo, ma aperte a un dialogo attivo con il passato.

Ogni nostro atto interpretativo, anche quando ci riferiamo alle esperienze del passato, è la rappresentazione individuale di una percezione personale che deve radicarsi nel reale ma da esso anche si astrae. Parafrasando Kant affermiamo: «L'occhio innocente è cieco, la mente vergine è vuota»[3]; nulla esiste nella nostra mente (vuota) se prima qualcosa non sia filtrata attraverso i nostri sensi.

Diversamente dalla visione retrospettiva che osserva e descrive le tracce della storia per sistematizzarle e classificarle, l'occhio proiettivo dell'architetto che progetta mira a una concezione ideale che lo avvicina al senso delle cose, anche in ragione delle loro complessità e sovrapposizioni temporali. Due posizioni che si confrontano in apparente contrasto: la prima si pone l'obiettivo di preservare e tutelare i monumenti nella loro integrità, istanza che potrebbe diventare insensibile ai cambiamenti della realtà del nostro tempo; l'altra, a volte pervasa da troppa ansia di cambiamento, corre il rischio di trascurare il valore del contesto storico. Istanze contrapposte che determinano un arido congelamento del monumento, oppure, con un eccesso semantico, ne tradiscono il valore.

La storia racconta il passato a posteriori e influisce sul futuro, motivo per cui dobbiamo intenderla come riferimento attivo per capire il presente e per costruire l'avvenire. Tutti noi proviamo la "disperazione dell'artista davanti alle rovine"[4], al cospetto del valore dei monumenti del passato sentiamo un'ansia di confronto, di continuità e rinnovamento, un'ansia che non deve però indurre a un sentimento di nostalgia.

Secondo Grassi, le forme migliori sono già tutte date, non si può che ripeterle, ma con la consapevolezza che non si possono saltare i passaggi[5]: la ripetizione è ineludibile ma insidiosa; "ripetere" un'architettura senza ripercorrere il

procedimento che ne ha determinato la forma può svuotarle di senso incorrendo in errori e distorsioni. Concepire nuove architetture accanto ad architetture preesistenti porta a servirsi dell'esperienza del passato e ci accompagna a conoscere meglio i modi dell'operare nel presente.

Gli edifici antichi racchiudono nel loro corpo e nella loro forma un sapere e 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 e spingerci al confronto con rispetto. A pensarci bene, è l'atteggiamento degli antichi che ci induce, ricordando ancora le parole di Gardella, verso un interrogativo: le architetture del nostro tempo, soprattutto quelle che si innestano nello spazio costruito di altre architetture, riusciranno mai a diventare "antiche"? Si potrà un giorno guardare a una architettura del nostro tempo come oggi osserviamo un'architettura del passato?

▪ *La vita dei monumenti*

Parlando di monumenti e del senso del tempo, Marc Augé sostiene che le "rovine" ci comunicano sempre un segno di vita[6]. Ci interessa riflettere sulle rovine come possibilità poetica per l'architettura, tramite un'idea di "vita" per i monumenti da raggiungere con la loro trasformazione e valorizzazione. Nella nostra epoca, detta della globalizzazione, in cui i concetti di autenticità e identità sembrano non avere più significato, le rovine possono ancora permettere all'architettura di assumere un senso permanente.

Dalla fine dell'Ottocento si affermò la distinzione fra monumenti "morti" e monumenti "vivi". I monumenti morti sono quelli che appartengono al passato, che sopravvivono come ricordi, che non saranno mai restituiti a un uso, a una nuova realtà; i monumenti vivi sono quelli in cui l'uso e lo scorrere del tempo ne accompagnano la dimensione documentaria e storico-estetica.

Per provare a strappare dalla morte un monumento, ci dice Viollet-le-Duc, l'architetto deve agire come il chirurgo accorto ed esperto, che tocca un organo solo dopo aver acquisito una completa conoscenza della sua funzione ed aver previsto le conseguenze immediate o future dell'operazione. Se agisce affidandosi al caso, è meglio che si astenga: meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo[7].

Papa Francesco, con grande lucidità, nella *Laudato si',* associa "vita" e "bellezza". Ricordando la *Genesi* ci esorta a essere custodi della vita e dei suoi doni; l'arte e l'architettura – ci ricorda il Pontefice – sono doni che la vita ci regala, e vivere la vocazione di essere loro custodi è parte essenziale di un'esistenza virtuosa e non costituisce qualcosa di opzionale[8]. "Custodire", "coltivare", sono questi i termini che vengono utilizzati, che definiscono il senso dell'attività umana. Nei testi biblici soprattutto il custodire rimanda agli atti del proteggere, curare, preservare, conservare, vigilare: custodire e coltivare, dunque, prendersi cura come atto d'amore verso la bellezza dei monumenti e della loro vita.

▪ *La "ricostruzione" di senso*

Non esistono metodi che permettono di fissare a priori criteri adeguati per il progetto in contesti storico-monumentali, e siamo però convinti che possiamo riconoscere delle modalità di approccio; non so se possiamo definirle teorie del progetto, forse è più corretto chiamarle "posture" progettuali che affrontano il tema del comporre con l'antico.

Concepire architetture nuove accanto ad architetture antiche porta a servirsi dell'esperienza del passato e ci condurrà a conoscere meglio i modi dell'operare nel presente. Ogni progetto nuovo è l'inizio di una proposta per il futuro, ma può considerarsi la continuazione di un'architettura già esistente, il prolungamento di un progetto già fatto. Un atteggiamento propenso a riferirsi all'evocazione dello spazio antico, un confronto con la "memoria dell'ordine"[9] di una stessa struttura genetica della forma nel rapporto tra antico e nuovo, dove spesso l'antico diventa "citazione" di un nuovo testo architettonico.

Un'idea già sostenuta da Aldo Rossi e Giorgio Grassi: Rossi affermava che nella coazione a ripetere si rappresenta l'unica libertà di trovare[10]; secondo Grassi le forme migliori sono già tutte date e non si può che ripeterle, ma con la consapevolezza che non si possono saltare i passaggi[11]. La ripetizione è ineludibile ma insidiosa: "ripetere" un'architettura implica ripercorrerne il procedimento che ne ha determinato la forma. Una teoria che potremmo definire di "ricostruzione tipologica" quella che soprattutto Grassi propone; una tendenziosa, quanto impossibile, propensione al completamento del monumento; un progetto di trasformazione e recupero in cui la rovina guadagna, oltre al suo valore intrinseco, anche una qualità formale capace di generare bellezza. Una teoria da ribadire ogni volta, "caso per caso" indotta a una più generale "ricostruzione di senso", in cui la rovina conserva il suo prestigio testamentale, ma ugualmente ambisce a una ampia e ideale bellezza senza tempo.

Fu Ambrogio Annoni a sostenere una modalità operativa del "caso per caso"[12]; sostenitore dell'adattamento del metodo al singolo progetto senza ricorrere a astratte schematizzazioni, il suo contributo ha orientato verso il riconoscimento del carattere di un monumento, o di un contesto archeologico, per comprenderne il valore e le potenzialità e coglierne l'intima essenza delle forme in relazione allo scorrere della vita. "Ricostruire il senso" di un contesto significa proiettare l'antico nel nostro tempo: come sostiene Giorgio Agamben, il passato non ha luogo che nel presente[13]; parafrasando questo pensiero potremmo affermare che è il moderno che dà senso all'antico.

Esperienze progettuali recenti mostrano come il dibattito contemporaneo si sia spostato su riflessioni che proiettano la potenzialità delle rovine in nuove dinamiche di trasformazione; rinnovati orientamenti che inducono a una concezione di "rovina" come "testo aperto", forma architettonica mutevole, soggetta a interpretazioni non confinabili in una precisa e definitiva epoca storica, svelandone l'attitudine ad assorbire nuove letture e a rivelarne le memorie.

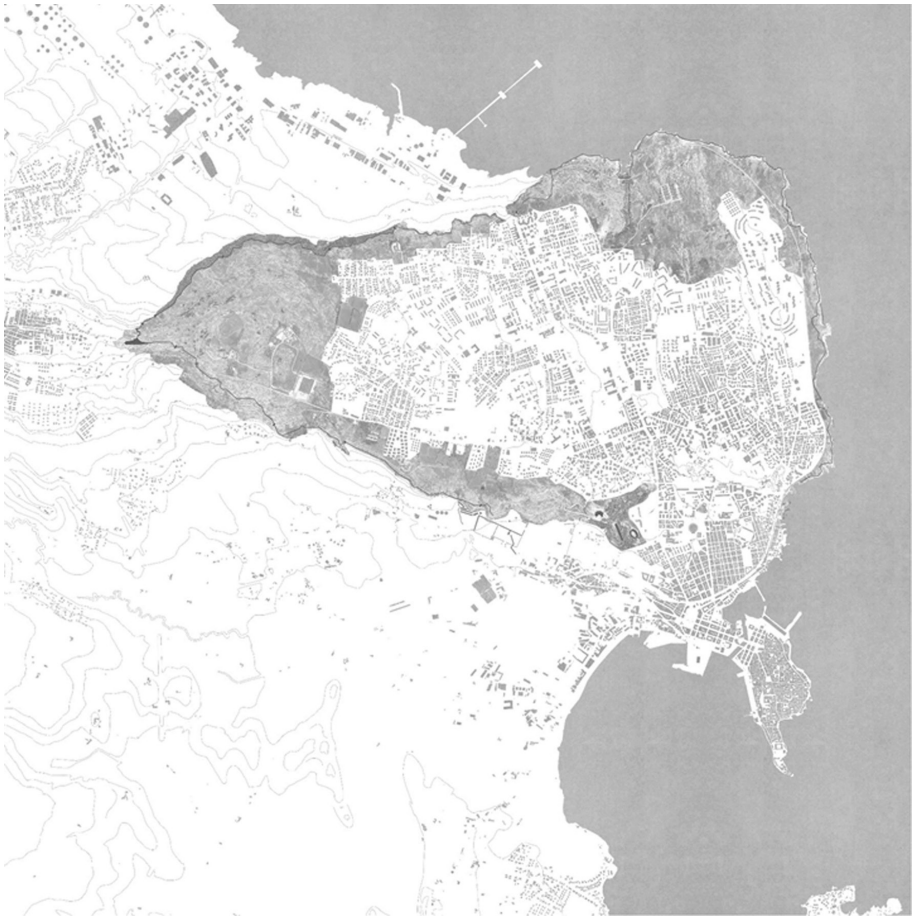


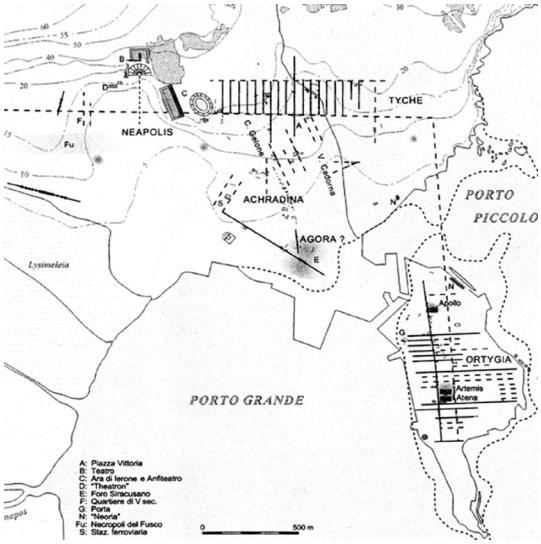
Fig. 1. L'estensione territoriale del parco archeologico della città di Siracusa fino al castello Eurialo.

Quando Francesco Venezia descrive le vicende storiche relative ai resti del Mausoleo di Augusto, sottolinea come l'edificio, divenuto rovina, cambi il proprio destino, utilizzando un linguaggio universale che travalica la sua stessa origine, e solo in questa nuova dimensione genera altre architetture[14].

Allo stesso tempo, Federico Fellini, descrivendo Roma nel celebre omonimo film del 1972, sottolinea come essa narri: «Un ambiente onirico che accoglie un'archeologia impalpabile, fatta della materia di cui sono fatti i sogni»[15]. Il regista racconta come il sito archeologico può ritornare ad essere luogo di scoperta, mentre la forma del paesaggio contemporaneo non possa che farne eco.

Per la *Neapolis* di Siracusa il progetto è conseguente a una profonda operazione interpretativa delle forme naturali, di quelle archeologiche, di quelle insediative della città attuale: un lavoro teso a ricercare nuove/antiche geografie.

Un progetto che assume la scala territoriale considerandone l'unità morfologica del sistema naturale misurata dalle antiche mura dionigiane di epoca greca che cingevano l'antica città suddivisa in cinque quartieri. Una dimensione estesa che dalla *Neapolis* si allunga fino allo sperone del castello Eurialo (*fig. 1*).



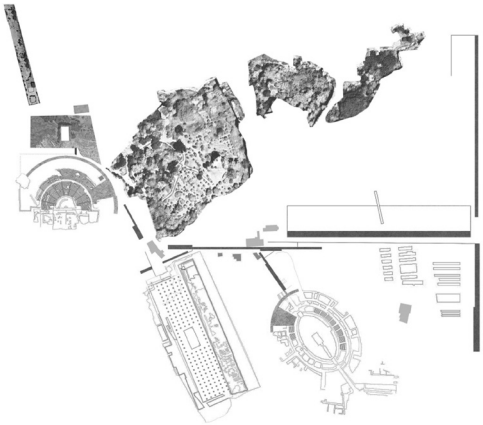


Fig. 2. Giuseppe Voza, ipotesi di impianto urbano ellenistico (1998).

Fig. 3. Luigi Mauceri, proposta di risanamento per la città di Siracusa (1891).

Fig. 4. Planimetria del progetto della Neapolis.

Un progetto che attribuisce al territorio il carattere di palinsesto[16] considerandolo un campo processuale di riscritture, di trasformazioni progressive dovute all'intreccio tra componenti ambientali e culturali (*figg. 2-3*). Un progetto, improntato su una concezione interpretativa e operativa tesa alla ricerca di un "senso della misura", per provare a ridisporre nuovamente in tensione (quella originaria) le forme di costruzione del paesaggio. La proposta (*fig. 4*), confrontandosi con i caratteri del paesaggio/territorio, conferma il valore del *topos* come principio per l'ideazione formale, palesando la necessità impellente di intervenire sullo stratificato sistema di segni per riconoscere ed esaltare l'ordine di relazioni che i monumenti – il teatro greco, l'Ara di Ierone, l'anfiteatro romano – stabilivano con i caratteri originari di *Syrakousai* (*figg. 5-6)*.

▪ *Appunti per un visitatore della Neapolis di Siracusa*[17]

Il visitatore è invitato a entrare nella *Neapolis* venendo da Ortigia, al termine di corso Gelone, all'incrocio con il viale Teocrito, proseguendo nella direzione a Ovest il tracciato della antica città greca e il margine della città ottocentesca. Un tracciato che collega il parco all'ambito urbano dove troviamo le catacombe di San Giovanni, il santuario della Madonna delle Lacrime, il museo archeologico "Paolo Orsi"; un tracciato che ha sempre assunto un ruolo fondamentale nella città di Siracusa, probabilmente quello di una *via lata perpetua* dell'Acradina ellenistica, alla quale anche Cicerone fa riferimento.

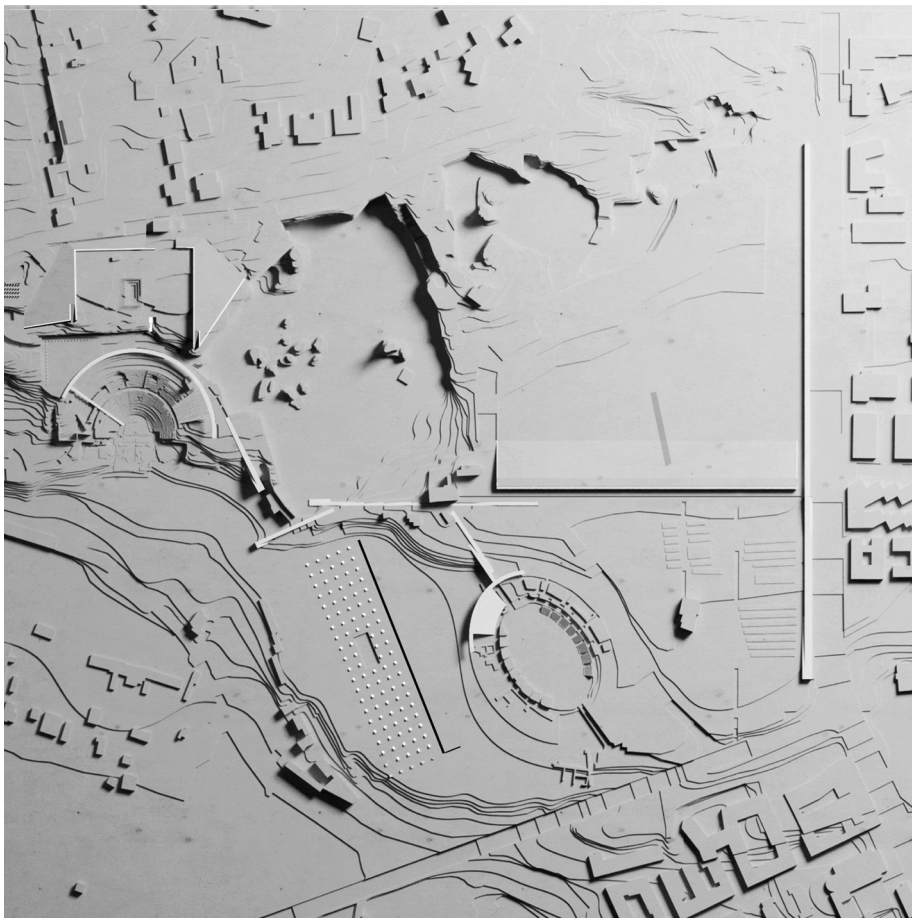


Fig. 5. Planivolumetria del progetto della Neapolis.

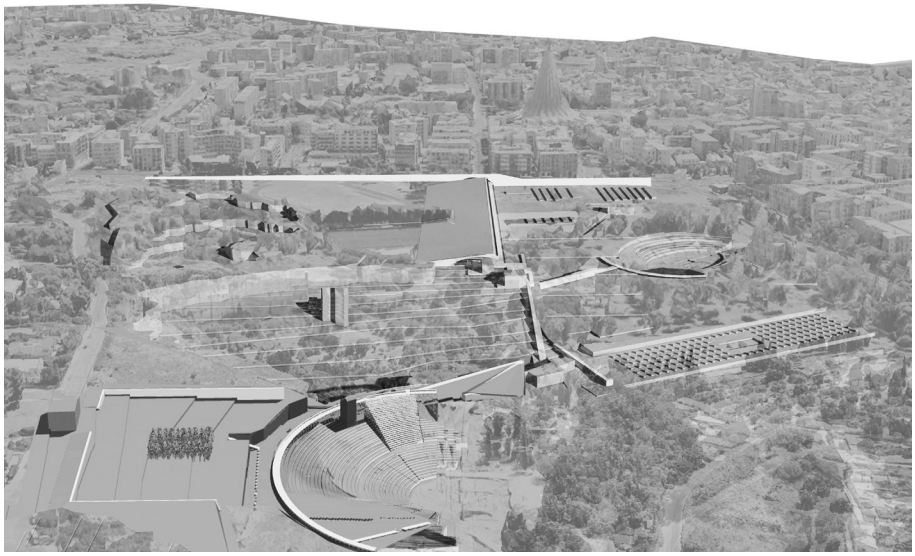


Fig. 6. Veduta del progetto della Neapolis.

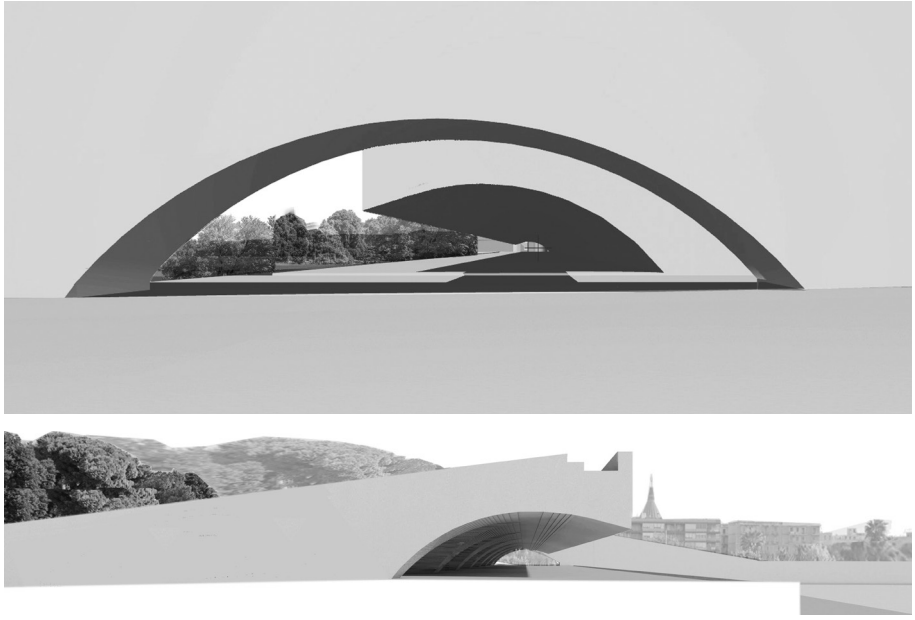


Fig. 7. Vedute del nuovo accesso al parco archeologico.

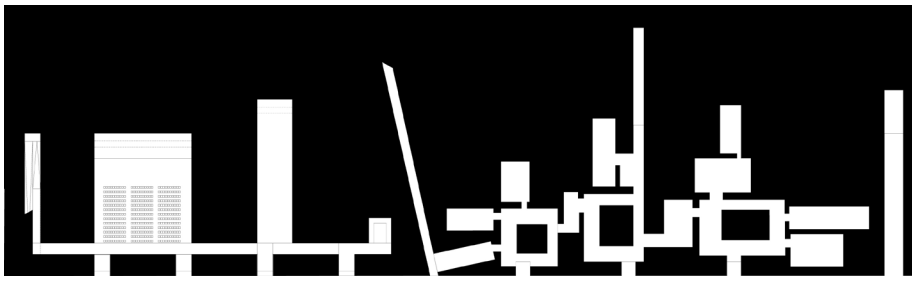


Fig. 8. Pianta degli spazi a servizio del progetto per il parco archeologico.

Una porta ad arco nel muro che delimita la *Neapolis* segna l'accesso al parco (*fig. 7*). È un muro che agli occhi del visitatore evoca i fastigi delle mura dionigiane e degli acquedotti spagnoli a Siracusa; un muro da attraversare e percorrere risalendo le rampe che conducono alla sua sommità per l'esperienza di una "calma" passeggiata.

Varcata la porta, una vasta zona d'ombra accompagna il visitatore nella passeggiata verso i grandi monumenti dell'antichità – il teatro, l'ara di Ierone, l'anfiteatro – e verso i giardini della latomia ("cava") detta "del Paradiso". Connotato da uno spazio voltato ricurvo e "incavato", ombroso come le profonde cave scavate dagli Ateniesi nella roccia del colle Temenite, questo spazio non vuole però essere minaccioso. Una grande "navata" aperta lateralmente lascia lo sguardo libero di spaziare verso Sud sul mare del golfo e, contemporaneamente, consente di contemplare il vuoto con le forme appena percepibili della città antica. Collegati a questo percorso-navata, "scavati" come gli spazi ipogei della città sotterranea, si trovano tutti i servizi utili a una moderna fruizione del parco (*fig. 8*).

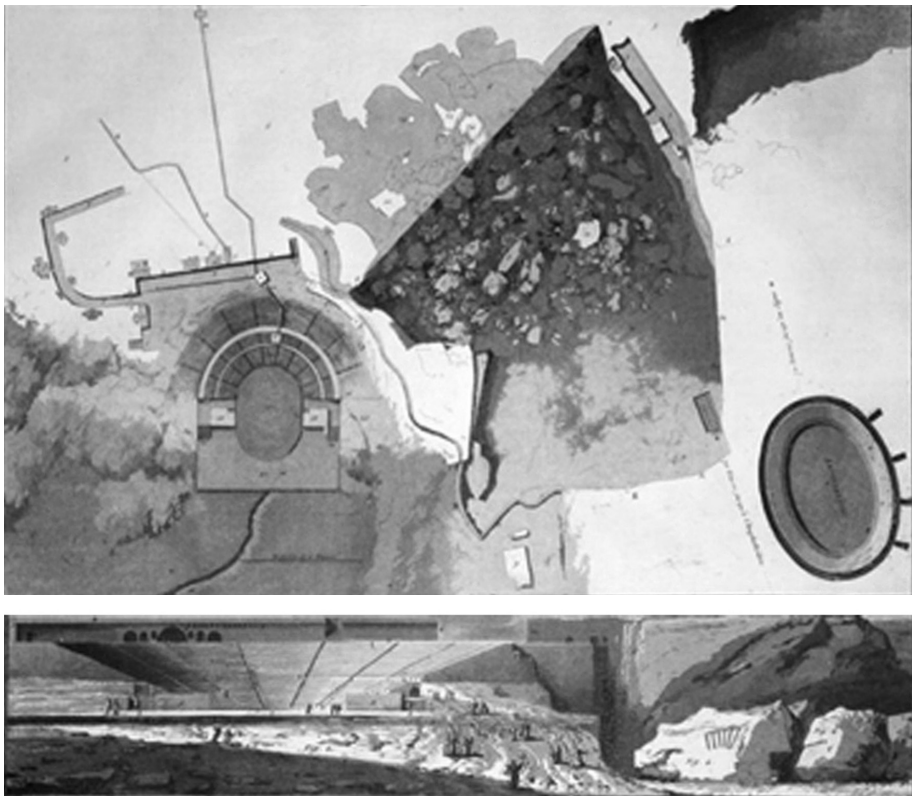


Fig. 9. Jean Houel, pianta delle latomie e del teatro a Siracusa (disegno e incisione all'acquatinta) da Houel *1785.*

A conclusione di questo rito iniziatico d'ingresso, il visitatore giunge nei pressi degli scavi relativi a una struttura religiosa di epoca paleocristiana, un'area limitrofa alla chiesa normanna di San Nicolò ai Cordari, sotto la quale si trova la cosiddetta "piscina romana", un grande serbatoio d'acqua che serviva per i giochi nautici nell'anfiteatro. Da questo punto nodale degli spazi del parco riparte un percorso leggermente in declivio ancora sulla direttrice Est-Ovest, parallelo a quello appena attraversato, che conduce alle strutture antiche e alla latomia del Paradiso: collegati a "spina" su questo percorso, sulla traccia delle giaciture dei monumenti e modellati sulla topografia del suolo (*fig. 9*), nuove strade murate orientano nella geografia del parco e guidano il visitatore verso gli spazi degli antichi monumenti.

Per accedere comodamente al teatro, in prossimità del casale addossato ai resti del muro con archi dell'acquedotto di età spagnola, quasi come prosecuzione di questo stesso muro, un sistema di rampe permette di raggiungere la quota alta della *summa cavea*, di salire in cima, dove il visitatore può abbracciare con lo sguardo un'ampia zona: sulla sinistra lo spazio del teatro, sulla destra il giardino della latomia. Il nuovo percorso sovrasta sulla destra la folta vegetazione, incassata tra alte pareti verticali di roccia viva, che, soprattutto al primo mattino e alla sera, si colmano di calda luce. Se il visitatore ha tempo potrà, dopo la visita dei monumenti, passeggiarvi all'interno fino alle grandi grotte (l'Orecchio di Dionisio e la grotta detta "dei Cordari", scavate nella parete di Settentrione).

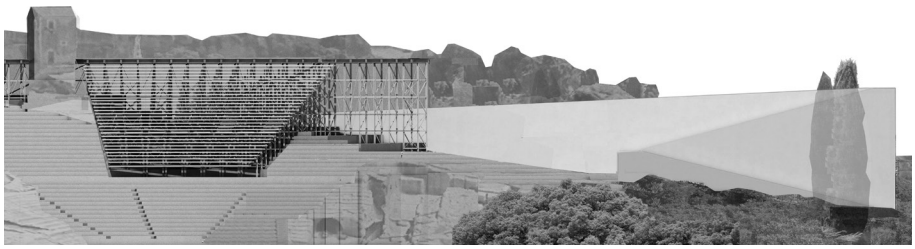


Fig. 10. Veduta del teatro.

Fig. 11. Veduta del teatro.

Da qui, dopo una leggera discesa ci si immette sul percorso intagliato nella roccia, poi il percorso costeggia la conca del teatro (*figg. 10-12*), passa sotto una pittoresca casetta detta "dei mugnai" (un vecchio mulino), arroccata in cima ad un grosso spuntone di roccia. Al di sotto della casa, a Mezzogiorno, è visibile l'ingresso di una tomba preistorica scavata nella roccia. Proseguendo si raggiunge il luogo con la vista privilegiata proprio sull'asse del teatro, sul piccolo rilievo roccioso che si incontra sulla sinistra non appena terminata la salita.

Seduto sull'asse del teatro, il visitatore ha modo ora di orientarsi comodamente, anzitutto sui punti cardinali: perché il teatro è esattamente orientato secondo quelli, davanti ha il Sud, quindi alle sue spalle è il Nord, a destra l'Ovest, a sinistra l'Est. Egli, collegando nella sua mente l'attuale veduta con quelle colte per arrivare al monumento, osserva la lunga costa rocciosa che oggi praticamente divide l'abitato cittadino lungo un senso Est-Ovest in una parte più bassa (la vera e propria città antica) e una più alta (l'Epipole: un vasto terrazzo triangolare, sul cui vertice occidentale è la grande fortezza dell'Eurialo). La costa, proprio in corrispondenza del sito del teatro, fa come una prominenza che divide una zona ad Ovest brulla e disabitata da una zona verso Nord-Est, ove sono le latomie e si stende la città.

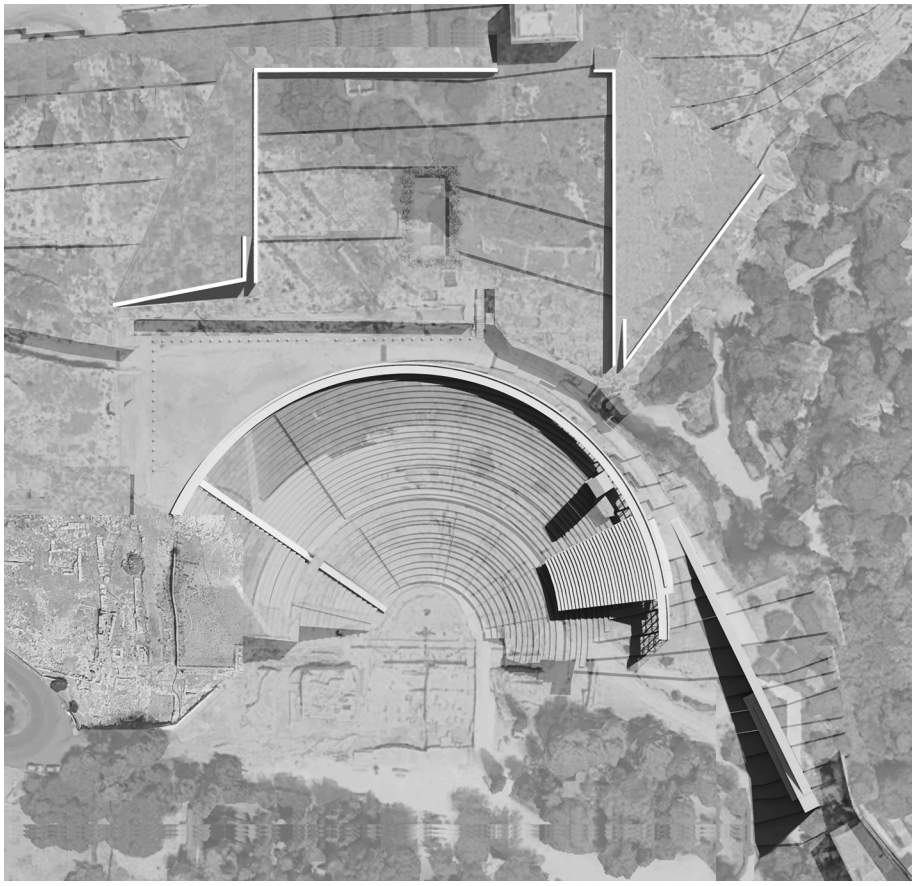


Fig. 12. Planivolumetria del teatro.

Questa prominenza ha avuto una importanza fondamentale nella storia di Siracusa, sia da un punto di vista culturale, sia militare e politico; ha sempre costituito un caposaldo essenziale nella difesa della città, per la stessa natura orografica, ma anche perché molto ricca di acque e quindi rigogliosa di vegetazione (almeno prima di urbanizzarsi interamente). Fu sempre, fin dalle origini, ritenuta un luogo sacro, e pertanto *temenos* in greco, che vuol dire "santuario", e quindi Temenite il colle. Al tempo degli indigeni pregreci, i Siculi, c'era sul colle un cimitero; poi con i Greci presero sede i culti delle prime divinità: Pan, le ninfe, i satiri, gli eroi (cioè i "morti", noi oggi diremmo i "santi"), Artemide, Apollo, Dioniso, ma soprattutto le due divinità più care e venerate dai Greci di Sicilia, Demetra e Kore Persefone (alla latina, Cerere e Libera). Praticamente al culto di queste due dee apparteneva tutta la zona ma via via che il teatro aumentava di estensione, il loro santuario si formalizzava specialmente nell'area che sovrasta la terrazza superiore del teatro. Un santuario specifico delle dee era anche in basso, dove poi sorgeranno i vari impianti scenici del teatro.

Il dosso roccioso del Temenite presentava in basso una conca naturale, della quale nelle sue varie trasformazioni approfittò il teatro. Questa conca aveva nel

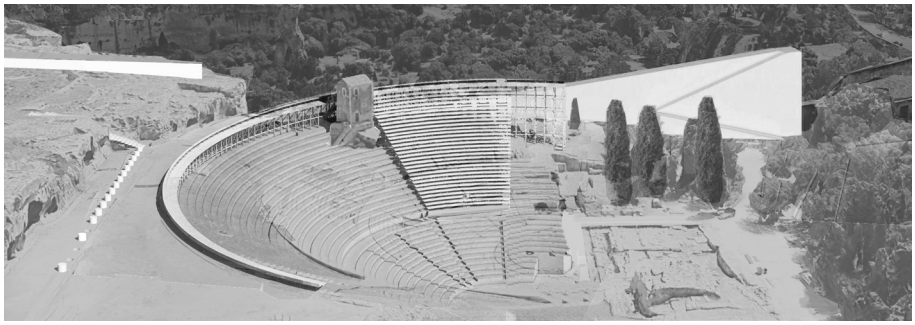


Fig. 13. Veduta del teatro.

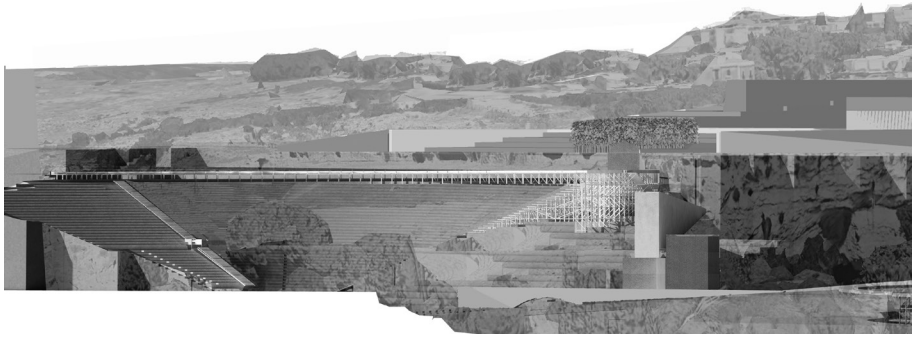


Fig. 14. Veduta del teatro.

complesso un orientamento obliquo, da Nord-Ovest a Sud-Est, rispetto al bacino attuale del teatro; questo spiega la presenza e la forma angolata della stessa terrazza superiore. Ma ovviamente la parte più bassa della conca venne fin dai primi tempi orientata sulla migliore esposizione di Sud e ciò determinò l'impostazione generale del teatro. Si constata nel fondo della conca un'area pianeggiante (sarà l'area scenica e l'orchestra del teatro), fiancheggiata da due strutture rocciose massicce, squadrate in seguito alle opere successive del teatro e convenzionalmente dette "piloni"; in origine esse costituivano i fianchi naturali della conca.

Ma fermiamo la nostra attenzione al teatro vero e proprio (*figg. 13-14*). Quello che vede oggi il visitatore nella parte materica lapidea è il monumento nella sua massima estensione raggiunta in età romana. Cominciando dal basso, l'area pianeggiante è, come detto, quella dove stava l'edificio scenico (*skenê* o *scaena*), che in età romana inglobava anche i piloni; quindi l'imbuto dei sedili per gli spettatori (*theatron* in greco, *cavea* in latino), diviso in settori sia verticali sia orizzontali. Un fatto importante e significativo del teatro di Siracusa è che il monumento è completamente tagliato nella roccia, almeno fino circa al 14°/15° sedile sopra il *diazoma* maggiore. Complessivamente questo teatro doveva comprendere 62 ordini di sedili, di cui però solo un terzo circa, in alto, era costruito con conci di pietra poggiati su un terrapieno. Sul colmo poi, dove il visitatore sta ora seduto, correva una ampia galleria chiusa a monte e aperta verso la conca teatrale mediante una serie di colonne o pilastri. Ora la "galleria" è aperta, un camminamento costruito con impalcatura di legno (una struttura simile a quella del teatro serliano) che corre su quasi tutto il limite della cavea; nella parte a

Fig. 15. Il Ninfeo.

destra, quella verso la latomia, l'impalcatura si fa alta per recuperare la quota originaria a cospetto del suolo in pendio, e costruisce un settore nell'ordine dei sedil; si tratta di una "lacuna" ricostruita dell'antico teatro, necessaria a separare l'ambito architettonico della cavea dallo spazio giardino della latomia.

Nella terrazza superiore, angolata mediante un netto taglio ortogonale del pendio roccioso, due lunghi edifici addossati alle pareti rocciose definivano lo spazio alle spalle del teatro. All'incirca al centro della parete Nord si apre una grotta-fontana (ninfeo) a suo tempo riccamente decorata (*fig. 15*). Le camere che oggi si vedono scavate nelle due pareti rocciose sono delle tombe di famiglia cristiane, presumibilmente della seconda metà del V secolo d.C., quando il teatro pagano doveva aver ormai cessato di funzionare. Presso l'angolo della terrazza si insinua nel fianco del colle una pittoresca strada completamente tagliata nella roccia. Essa porta appunto al sovrastante santuario di Demetra e Kore. I nicchioni che si vedono al suo inizio fanno parte dell'apparato liturgico e decorativo di esso, mentre le camere (ipogei), che sono state scavate entro le pareti della via, sono sempre tombe cristiane più tarde.

Ora il nostro visitatore è invitato ad alzarsi e a recarsi sulla sommità della terrazza, alcune tracce latenti affidate a modellazioni del suolo e a nuove piantumazioni permettono di individuare lo spazio recinto e l'impianto spaziale del tempio arcaico. La scala sulla destra del ninfeo, tutta tagliata anch'essa, come il resto, nella roccia, serviva per accedere al santuario collocato in posizione centrale alla cavea; affiorarono in quel punto i resti del santuario di Apollo.

Da qui potrà vedere in basso davanti a sé la bellezza della *Neapolis* e ammirare lo splendido panorama: a sinistra la città, sia nella sua parte di terraferma sia nell'isola Ortigia; sul davanti, il porto grande, teatro nel corso della storia di tante battaglie; a destra, le verdi valli dei fiumi Anapo e Ciane.

Qui, nell'antica Siracusa, sbarcarono Saffo, Pindaro, Eschilo e Platone; qui, nella difesa della città dai Romani, espresse il suo genio Archimede. Qui soggiornò Cicerone. Qui fece tappa san Paolo e santa Lucia donò i suoi occhi.

▪ Note

* Il progetto per la *Neapolis* di Siracusa è stato elaborato da F. Defilippis, M. Ferrari, M. Mannino, C. Moccia, M. Montemurro, A. Nitti (con V. Bruni, N. Catella, A. D'Erchia, P. Fortini, G. Fraddosio, N. Lavitola, W. Lollino, M. Munafò). La ricerca si è sviluppata nell'ambito di seminari delle scuole di Dottorato di ricerca in progettazione architettonica di numerose scuole italiane.

[1] La frase è tratta dal libro di Antonio Monestiroli che riporta una lunga intervista fatta dall'autore nel 1995 a Ignazio Gardella, a cavallo del suo novantesimo compleanno (Monestiroli 1997).

[2] *Il vecchio e il nuovo* è il titolo della prima sezione di «Casabella». n.754. Nel testo si fa riferimento all'editoriale di Francesco dal Co (Dal Co 2007), che precede quattro progetti di Vittorio Gregotti, Rafael Moneo, Pierre Louis Faloci, Ahrens Grabenhorst.

[3] Come suggerisce Goodman, «riecheggia qui la massima di Kant: l'occhio innocente è cieco e la mente vergine è vuota». Si veda Goodman 1968.

[4] *La disperazione dell'artista davanti alle rovine* è il nome di un disegno di Johann Heinrich Füssli, eseguito a seppia e sanguigna (1778-80 circa).

[5] Grassi 1999.

[6] Il concetto è ripreso da Marc Augé (Augé 2004).

[7] Dalla voce *Restauration* (Viollet-le-Duc 1854-68).

[8] Seconda enciclica di Papa Francesco scritta nel 2015, nel suo terzo anno di pontificato. Il nome *Laudato si'* deriva dal *Cantico delle creature* di San Francesco, che loda il Signore per le sue meravigliose creature. L'argomento principale trattato è l'interconnessione tra crisi ambientale della terra e crisi sociale dell'umanità.

[9] Ci si riferisce al testo di Josè Ignacio Linazasoro (Linazasoro 2015), che riporta parte del suo lavoro dedicato alla progettazione di edifici e spazi pubblici legati a ambienti storici e preesistenze significative.

[10] «Ero ammirato dell'ostinazione dell'Alberti a Rimini e a Mantova nel ripetere le forme e gli spazi di Roma, come se non esistesse una storia contemporanea», da Rossi 1981.

[11] Grassi fonda la ragione dei suoi edifici dialogando con gli antichi maestri, quei maestri che «non si scelgono, che sono lì di fronte a noi, inevitabili e fatali come le loro opere» (Grassi 1999).

[12] La teoria del "caso per caso" fu introdotta da Ambrogio Annoni, teorico del restauro. Annoni si occupò assiduamente di interventi sull'esistente, sostenendo la possibilità di inserire architetture contemporanee in ambienti storici e opponendosi al restauro stilistico. L'importanza del suo contributo alla teoria del restauro è da attribuirsi alla sua negazione di metodi standardizzati.

[13] Come spiega Giorgio Agamben in una intervista di Gabriella Giudici (Agamben 2012) il solo luogo in cui il passato può vivere è il presente.

[14] Il concetto si rovina nel progetto di architettura è più volte dichiarato in Venezia 2011.

[15] Si veda Matteini 2009. L'autrice, descrivendo Fellini ci racconta come il sito archeologico potrà ritornare ad essere luogo di scoperta e di ogni azione per e il disegno del paesaggio contemporaneo.

[16] Sul concetto di palinsesto ci riferiamo a quanto approfondito da André Corboz, soprattutto al capitolo 7 (Corboz 1983).

[17] Lo scritto di quest'ultimo paragrafo è una rielaborazione di una descrizione del teatro antico di Siracusa, *La terrazza del Temenite* (Polacco 1992).

▪ Bibliografia

Agamben 2012
Agamben G., *Crisi e tempo presente,* in «~gabriella giudici | *Une école où la vie s'ennuie n'enseigne que la barbarie*»
<https://gabriellagiudici.it/giorgio-agamben-crisi-e-tempo-presente/>

Augé 2004
Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* Torino 2004 (ed. orig. *Le temps en ruines*, Paris 2003), p.135

Corboz 1983
Corboz A., *Il territorio come palinsesto*, in *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio,* a cura di Viganò P., cap. 7, Milano 1998

Dal Co 2007
Dal Co F., *L'infondatezza del vecchio l'aleatorietà del nuovo*, in «Casabella», n.754, 2007, p. 3

Goodman 1968
Goodman N., *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli*, a cura di Brioschi F., Milano 1998 (ed. orig. *Languages of Art,* Indianapolis 1968), p. 15

Grassi 1999
Grassi G., *Antichi Maestri. Old Master,* Milano 1999

Houel 1785
Houel J., *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite del Antiquitès qui s'y trouvent encore,* vol. III, Paris 1785.

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

Matteini 2009
Matteini T., *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi,* Firenze 2009, p. 56

Monestiroli 1997
Monestiroli A., *L'architettura secondo Gardella*, Roma-Bari 1997, p. 113

Polacco 1992
Polacco L. (a cura di), *Il teatro antico di Siracusa*, Siracusa 1992

Rossi 1981
Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Parma 1990, p. 9

Valéry 1945
Valéry P., *Sguardi sul mondo attuale*, a cura di Papparo F.C., Milano 1994 (ed. origi. *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris 1945), p. 15

Venezia 2011
Venezia F., *Che cos'è l'architettura? Lezioni, conferenze e un intervento*, Milano 2011

Viollet-le-Duc 1854-68
Viollet-le-Duc E., *L'architettura ragionata. Estratti dal dizionario,* a cura di Crippa M. A., Milano 1984 (ed. orig. *Dictionaire raisonné de l'architecture Francaise*, Paris 1854-68), p. 247