

ITÁLICA

TIEMPO Y PAISAJE

Antonio Tejedor Cabrera (Ed.)



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A

APRENDIENDO DE LAS RUINAS

ALBERTO FERLENGA

“...La convención oficial quiere que un emperador romano nazca en Roma, pero yo nací en Itálica; más tarde he superpuesto muchas otras regiones del mundo a aquel país árido, y sin embargo fértil”. (*Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar, Paris 1951)

Como cualquier ruina de ciudad, Itálica no nos habla sólo de sí misma, de lo que fue dentro del imperio al que dio dos emperadores, de lo que ha representado en la cultura española. Los restos de sus monumentos y de sus casas no sólo dan testimonio de su potencia perdida. Entran en juego, además, otros lugares y otras cuestiones cuando se recorren sus calles o cuando se trata de imaginar una decorosa sistematización a través de sus restos. Al igual que Lawrence Durrell en *Justine* (1957) recordaba que la relación amorosa entre dos personas siempre involucra al menos a otras dos, Walter Benjamin, en *Calle de Sentido Único* (1928), habla de ciudades que entrelazan sus historias, que se confunden entre ellas, que se construyen mediante el intercambio de formas y caracteres. La historia de una ciudad, por tanto, nunca es sólo de esa ciudad; es más, podemos decir que todas las ciudades del mundo contribuyen a la formación de cada una de ellas. Esto aparece con especial claridad, como veremos más adelante, cuando las arquitecturas que la caracterizan pierden los signos distintivos de su pertenencia a una época o una geografía, se hacen ruinas, fragmentos sintéticos e irreductibles y, como tales, se sustraen de muchos de los convencionalismos por los que se las reconoce y dilatan en el tiempo y en el espacio sus afinidades.



Fig. 2. Autovía A4 Milán-Venecia, vista desde el lateral de la vía · Autostrada A4 Milano-Venezia, veduta da bordo strada
Fig. 3. Basilica de San Pedro en construcción, Marten van Heemskerck. 1536 · La basilica di San Pietro in costruzione, Marten van Heemskerck. 1536

Esto siempre ha dado un papel particularmente “activo” a las ruinas. La fascinación que han ejercido sobre viajeros y arquitectos no tiene que ver sólo con la posibilidad de reconocer en ellas remanencias de integridades pasadas, sino también con el hecho de verse representada una especie de tiempo suspendido de la arquitectura, en el cual se dispersa lo superfluo y lo esencial se revela. No sólo se muestra el pasado sino que se pueden reconocer anticipaciones de futuro, como ocurre en las extraordinarias vistas romanas de Piranesi en las que, entre el desconcierto y la contaminación de lo que queda de la capital del imperio, emergen ya visionarias anticipaciones de una ciudad que está por llegar.

“...La convenzione ufficiale vuole che un imperatore romano sia nato a Roma, ma io sono nato ad Itálica; a quel paese arido e tuttavia fertile ho sovrapposto in seguito tante regioni del mondo” (Mémoires d’Hadrien, Marguerite Yourcenar, Paris 1951)

Come ogni rovina di città, Itálica non ci parla solo di se stessa, di quello che è stata all’interno dell’impero a cui dette ben due imperatori, di quello che ha rappresentato nella cultura spagnola. I resti dei suoi monumenti e delle sue case non testimoniano solo la sua potenza perduta. Sono anche altri luoghi e altre questioni ad entrare in gioco quando si percorrono le sue vie o quando si tenta di immaginare una decorosa sistemazione per ciò che ne rimane. Così come Lawrence Durrell in *Justine* (1957) ricordava che il rapporto amoroso tra due persone ne coinvolge sempre almeno altre due, Walter Benjamin, in *Strada a senso unico* (1928), parla di città che intrecciano le loro storie, che si confondono tra loro, che si costruiscono scambiandosi forme e caratteri. La vicenda di una città, dunque, non è mai solo la vicenda di quella città; potremo, anzi, dire che tutte le città del mondo concorrono alla formazione di ognuna di esse. Ciò appare con particolare evidenza, come vedremo, quando le architetture che le connotano perdono i segni distintivi della loro appartenenza ad un’epoca o ad una geografia, si fanno rovina, frammento sintetico e irriducibile e, in quanto tali, si sottraggono a molte delle convenzioni attraverso cui vengono riconosciute e dilatano nel tempo e nello spazio le loro affinità.

Ciò ha sempre attribuito un ruolo particolarmente “attivo” alle rovine. Il fascino che hanno esercitato su viaggiatori ed architetti non ha riguardato solo la possibilità di riconoscervi rimanenze di passate integrità bensì quella di vedervi rappresentato una sorta di tempo sospeso dell’architettura, dentro il quale il superfluo si disperde e l’essenziale si rivela. E dentro il quale non è solo il passato a far mostra di sé ma si possono riconoscere anticipazioni di futuro, come avviene nelle straordinarie vedute romane di Piranesi in cui, tra gli sconvolgimenti e le contaminazioni di ciò che rimane della capitale dell’impero, emergono già visionarie anticipazioni di una città in divenire.

Per questo le rovine costituiscono, per gli architetti, un campo straordinario di apprendimento e lavorare a contatto con esse permette di verificare questioni che appartengono all’architettura di ogni tempo.

Tra i tanti possibili temi cui si può accennare ne prenderò in considerazione otto, senza pretesa di sistematicità ed affrontandoli prevalentemente tramite l’uso di esempi.



Fig. 4. John Soane, proyecto para el Banco de Inglaterra. 1798, dibujo de J.M.Gandy · John Soane, proyecto per Bank of England. 1798, disegno di J.M.Gandy

Fig. 5. Autovía A4 Milán-Venecia, vista del lateral de la vía · Autostrada A4 Milano-Venezia, veduta da bordo strada



Fig. 6. Leptis Magna, Libia, calle/galería en el foro Severiano · Leptis Magna, Libia, strada/galleria nel foro Severiano

Fig. 7. Chan Chan, Perú, acceso a una ciudadela · Chan Chan, Perú, ingresso a una cittadella

Ésta es la razón por la que las ruinas constituyen, para los arquitectos, un campo extraordinario de aprendizaje y trabajar en estrecha relación con ellas permite verificar cuestiones que pertenecen a una arquitectura de todos los tiempos.

Entre los posibles temas sobre los que se puede incidir tendré en cuenta ocho, sin ninguna pretensión sistemática, afrontándolos principalmente a través del uso de ejemplos.

Ruinas y arquitectura

La relación entre arquitectura y ruina, en general, ha sido ampliamente afrontada por su estrecha conexión con algunos de los eventos clave en la historia de la arquitectura. Si nos limitamos a considerar la influencia de las ruinas romanas sobre la arquitectura sucesiva, pasamos del papel de modelo constructivo asumido por algunas edificaciones que han sobrevivido a su tiempo, como *Les Antiques Glanum* (Saint Remy de Provence), hasta aquel de referencia cultural para los arquitectos que en diferentes épocas, desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo, han tratado de renovar los fastos de la Antigüedad. El dibujo de las ruinas es una constante en la formación de muchos arquitectos, pero en algunos casos, revela algo más que las pasiones de su autor. Esto ocurre, por ejemplo, en los dibujos realizados en Roma por Marten van Heemskerck en 1536. El tema representado es la Basílica de San Pedro en el momento de su construcción pero, tal vez influenciados por lo que se podía ver a corta distancia (las Termas de Caracalla, la Basílica de Massenzio) los dibujos revelan, sobre todo, cómo en la arquitectura el momento inicial (la obra) y el final (la ruina) tienden a parecerse y a hacer surgir algunas constantes de su naturaleza. La arquitectura vista en un estado de suspensión entre la finalización y la interrupción demuestra su pertenencia a un tiempo único y es probablemente algo así lo que intentaba demostrar John Soane, haciendo ilustrar, en 1798, su proyecto para el Banco de Inglaterra por J.M. Gandy. El dibujo, o más bien el cuadro, uno de los más bellos de la historia de la arquitectura, representa un proyecto en forma de ruina que no sólo pone de manifiesto la pasión de Soane por lo antiguo, sino que resalta un aspecto importante de la arquitectura: su vinculación a relaciones, a formas que se repiten en el tiempo y que, aún habiendo sido perfeccionadas en diferentes épocas, definitivamente no pertenecen a ninguna de ellas. Esto se manifiesta con mayor fuerza cuando la arquitectura busca intencionadamente un contacto con su propio pasado, pero aparece también cuando, como ocurre hoy, cada vínculo con él parece negársele. Esta confirmación podemos encontrarla en obras de autor o en situaciones comunes, en arquitecturas cultas o en construcciones dispersas en los márgenes

Rovine e architettura

Il rapporto tra architettura e rovina, in generale, è stato ampiamente affrontato anche in ragione della sua stretta connessione con alcune delle vicende chiave della storia dell'architettura. Se ci limitiamo a considerare l'influsso delle rovine romane sull'architettura successiva, si va dal ruolo di modello costruttivo assunto da alcune costruzioni sopravvissute al loro tempo, come *Les Antiques di Glanum* (Saint Rémy de Provence), a quello di riferimento culturale per architetti che in epoche diverse, dal Rinascimento al Neoclassico, hanno tentato di rinnovare i fasti dell'antico. Il rilievo delle rovine è una costante nella formazione di molti architetti ma, in alcuni casi, rivela qualcosa di più delle passioni del suo autore, ciò avviene, ad esempio, nei disegni fatti a Roma da Marten van Heemskerck nel 1536. Il soggetto rappresentato è la Basilica di San Pietro ancora in costruzione in quel tempo ma, forse influenzati da ciò che si poteva vedere a poca distanza - le Terme di Caracalla, la Basilica di Massenzio - i disegni rivelano, soprattutto, come le architetture nel loro momento iniziale (il cantiere) e in quello finale (la rovina) tendano ad assomigliarsi e a far emergere alcune costanti della loro natura. L'architettura vista in uno stato di sospensione tra completamento e interruzione dimostra l'appartenenza ad un tempo unico ed è probabilmente qualcosa del genere che intendeva dimostrare John Soane, facendo illustrare, nel 1798, il suo progetto per la *Bank of England* da J.M.Gandy. Il disegno, o meglio il quadro, uno dei più belli nella storia dell'architettura, rappresenta un progetto in forma di rovina e non denuncia solo la passione antiquaria di Soane bensì mette in luce un aspetto importante dell'architettura: il suo essere legata a pochi rapporti, a poche forme che nel tempo si ripetono e che, pur essendo state perfezionate in epoche differenti non appartengono definitivamente ad alcun tempo.

Ciò si manifesta con maggiore forza quando l'architettura ricerca consapevolmente un contatto con il proprio passato ma trapela anche quando, come avviene oggi, ogni legame con esso sembra essere negato. La conferma la possiamo trovare in opere d'autore o in situazioni comuni, in architetture colte o in costruzioni sparse ai bordi delle nostre strade. Tra i tanti esempi che possono essere fatti a questo riguardo, un'opera contemporanea, l'ultima lasciata da un grande maestro, Hassan Fathy, in un luogo lontano dalla sua patria, il New Mexico, ci parla di questa sorta di "tradizione unica" dell'architettura che la porta inevitabilmente a travalicare i condizionamenti dati dal tempo e dallo spazio. Concepito come una moschea e un centro islamico, realizzato solo parzialmente e per lungo tempo lasciato in uno stato di "non finito", *Dar al Islam* - così si chiama l'intervento che sorge nei pressi di Abiquiu



Fig. 8, 9. Chan Chan, Perù, interior de una ciudadela · Chan Chan, Perù, interno di una cittadella



de nuestras carreteras. Entre los muchos ejemplos que se pueden citar en este sentido, una obra contemporánea (la última que nos dejó un gran maestro, Hassan Fathy, en un lugar lejos de su patria, en Nuevo México) nos habla de esta especie de “tradición única” de la arquitectura que la lleva inevitablemente a ir más allá de los condicionantes impuestos por el tiempo y el espacio. Concebido como una mezquita y centro islámico, realizado sólo parcialmente y durante mucho tiempo dejado en un estado inacabado, Dar al-Islam - es el nombre de la intervención que se encuentra en las inmediaciones de Abiquiu – pone de manifiesto, ya durante la obra, sus vínculos con otras arquitecturas. En los ladrillos de arcilla, con el que los albañiles traídos de Egipto la construyeron, encontramos una referencia inmediata al adobe de los nativos de América y los españoles que habían construido casas o iglesias. Las plantas seccionadas, en las fotografías que dan testimonio del abandono temporal, recuerdan a ruinas del Mediterráneo aun fundiéndose con el paisaje desértico del sur de Estados Unidos. Del mismo modo, los restos abandonados de New Baris, otra obra maestra del arquitecto, en el oasis de El Karga, se funden con el desierto de Egipto pero nos trasladan a arquitecturas de otras épocas y otros lugares. Ante la necesidad de responder en distintas partes del mundo a problemas análogos, la arquitectura, aun no perteneciendo a un mismo autor o incluso sin tenerlo, tiende a generar formas similares. Esto no siempre se puede explicar con hechos demostrables. Se desarrollan a través de distintos modos de transmisión del conocimiento, pero, como recordaba Aby Warburg al hablar del arte vascular, nos lleva, más bien, a la necesidad de responder a problemas análogos, ya sean constructivos o simbólicos.

Ruinas y ciudad

Este mecanismo de “confusión” entre la ruina y lo nuevo resulta aún más evidente cuando nos referimos a la ciudad. El paisaje contemporáneo se ha equiparado a menudo a un paisaje de ruina, por su desconexión y fragmentación, y este enfoque ha dado lugar a importantes adquisiciones teóricas y analíticas. Me limitaré a subrayar cómo en el proceso de progresiva disgregación que caracteriza a las ruinas de una ciudad antigua se ha encontrado más de una semejanza con la disolución de la compacidad y la unidad que parece ser el rasgo dominante en los centros urbanos contemporáneos. Una ciudad en ruinas, aún más que una arquitectura en ruinas, pone de manifiesto, al máximo nivel, la particular relación con el tiempo y el espacio que instaura la arquitectura en su fase terminal. En ella, aparece con mayor fuerza la sustancial cercanía entre el pasado y el presente dentro de la particular connotación que el tiempo asume en el ámbito urbano. El tiempo de la ciudad

Fig. 10. Chan Chan, Perú, vistas aéreas de las ciudadelas · Chan Chan, Perú, veduta delle cittadelle dall'alto

- mette in mostra, già nella condizione di cantiere, i suoi legami con altre architetture. I mattoni di fango con cui i muratori portati dall'Egitto l'hanno costruito hanno trovato un immediato rimando nell'*adobe* dei nativi d'America e degli spagnoli che, poco distante, avevano edificato case o chiese. Le piante sezionate, nelle fotografie che ne testimoniano il temporaneo abbandono, ricordano rovine mediterranee pur fondendosi con il paesaggio desertico del sud degli Stati Uniti. Allo stesso modo, i resti abbandonati di *New Baris*, altro capolavoro dell'architetto, nell'oasi di El Karga, si fondono con il deserto egiziano ma rimandano ad architetture di altre epoche e di altri luoghi. Di fronte alla necessità di rispondere, in parti diverse del mondo, a problemi analoghi le architetture, anche quando non appartengono ad uno stesso autore o non hanno autore, tendono a generare forme simili. Ciò non è sempre spiegabile facendo ricorso a contatti dimostrabili, sviluppatasi attraverso le varie modalità di trasmissione della conoscenza ma, come ricordava Aby Warburg parlando dell'arte vascolare, ci porta, piuttosto, alla necessità di dare risposta a problemi, costruttivi o simbolici, analoghi.

Rovine e città

Parlando di città, il meccanismo delle "confusioni" tra la rovina e il nuovo risulta ancora più evidente. Il paesaggio contemporaneo è stato spesso equiparato ad un paesaggio di rovine, nel suo essere sconnesso e frammentato, e questo accostamento ha portato ad importanti acquisizioni analitiche e teoriche. Mi limiterò a sottolineare come nel processo di progressiva disgregazione che caratterizza le rovine di un'antica città sia stata trovata più di una somiglianza con il dissolversi della compattezza e dell'unità che appare essere il tratto dominante dei centri urbani contemporanei. Una città in rovina, ancor più di un'architettura in rovina, mette in mostra, al massimo livello, il rapporto particolare con il tempo e lo spazio che le architetture instaurano nella loro fase terminale. In essa, appare con maggior forza la sostanziale vicinanza tra il passato e il presente dentro la particolare connotazione che il tempo assume in ambito urbano. Il tempo della città è, infatti, un tempo del tutto particolare, fatto di un intreccio di accelerazioni, ritorni, rallentamenti, che sovverte di continuo ogni logica cronologica e rende costantemente compresenti tutte le epoche. Se consideriamo le cose da questo punto di vista il nostro modo di guardare alle città antiche può cambiare. Possiamo, ad esempio, cogliere quella straordinaria realizzazione urbana che è il complesso severiano di *Leptis Magna*, in Libia, come una testimonianza puramente storica, lo sforzo eccezionale fatto da una città per celebrare il suo più importante cittadino (Settimio Severo, imperatore romano) o come un materiale urbano utile ancor oggi. Se così fosse, se sottraessimo



Fig. 11, 12, 13. Misiones jesuitas en Paraguay, La Trinidad -
Misiones gesuitiche in Paraguay,
La Trinidad



es, de hecho, un tiempo muy especial, constituido por una mezcla de aceleraciones, retornos, deceleraciones, que constantemente subvierte toda lógica cronológica y hace constantemente presente todas las épocas. Si consideramos las cosas desde este punto de vista puede cambiar nuestro modo de mirar las ciudades antiguas. Podemos tomar, por ejemplo, esa extraordinaria realización urbana que es el complejo de Severiano de Leptis Magna, en Libia, como un testimonio puramente histórico: el excepcional esfuerzo realizado por una ciudad para conmemorar a su más importante ciudadano (Septimio Severo, emperador romano); o bien, como un material urbano aún útil hoy en día. Si así fuese, si sustrajésemos a la ciudad su hodierna naturaleza arqueológica y la situásemos en un universo urbano más amplio, entonces aquella extraordinaria crisis entre arquitectura y ciudad que se revela, por citar sólo un caso en esta galería de ejemplos que completa el foro, nos aparecería por lo que es: una modernísima anticipación del papel especial que algunas arquitecturas pueden desempeñar en relación a la ciudad a la que pertenecen cuando se fusionan en ellas características urbanas y arquitectónicas. Podemos, por tanto, ver a Leptis como un ejemplo extraordinario de una historia cumplida o bien, como un conjunto de técnicas y soluciones válidas para cualquier tiempo, las cuales se han hecho evidentes gracias al estado de ruina.

Del mismo modo, en otro continente, podemos considerar la extraordinaria ciudad de Chan Chan, capital de la cultura Moche pre-inca en el Perú, como una maravilla técnica en el ámbito de las construcciones en adobe, o bien, ver en su composición de 10 colosales recintos libremente esparcidos, sin relación aparente entre ellos, una iluminadora anticipación de los espacios cerrados que caracterizan a los barrios y suburbios de nuestro tiempo. Cuando las casas y edificios se derrumban, quedando literalmente desligados de su utilidad y de los fenómenos atmosféricos, se nos muestra cómo una ciudad también puede construirse a partir de enclaves, espacios cerrados, vacíos... a los que normalmente se les atribuye un significado anti-urbano.

Lo contrario (tal y como demuestran las ruinas de las *Reducciones Jesuitas* de Paraná, si somos capaces de mirar más allá de los acontecimientos históricos a los que pertenecen) sería cómo en el paso, decretado por el tiempo, entre ámbito cerrado y estructura abierta, la capacidad de orden de algunas arquitecturas de fuerte significado simbólico se transfiere con facilidad de una ciudadela al paisaje. Esto es, cómo algunos edificios en particular están en condiciones de manifestar su atractivo papel, independientemente de su nivel de finalización o del estado en que se encuentre el contexto que los generó. Frente a naves transformadas en prados, en las que

Fig. 14, 15, 16. Misiones jesuitas en Paraguay, Jesús · Missioni gesuitiche in Paraguay, Jesus

la città alla sua odierna natura archeologica e la collocassimo in un universo urbano più ampio, allora quella straordinaria crasi tra architettura e città che si rivela, per citare solo un caso, nella strada-galleria che completa il foro, ci apparirebbe per quello che è: una modernissima anticipazione di quel ruolo particolare che alcune architetture possono assumere nei confronti della città cui appartengono, quando fondono in sé caratteristiche urbane ed architettoniche. Possiamo, insomma, vedere *Leptis* come uno straordinario esempio dentro ad una storia compiuta, oppure come una collezione di tecniche e soluzioni valide in ogni tempo a cui lo stato di rovina ha dato evidenza.

Allo stesso modo, in un altro continente, possiamo considerare la straordinaria città di Chan Chan, capitale dell'impero pre-incaico dei Moche, in Perù, come una meraviglia tecnica nell'ambito delle costruzioni in *adobe*, oppure vedere, nel suo essere formata da 10 colossali recinti liberamente accostati, senza apparenti relazioni tra loro, una illuminante anticipazione delle sterminate distese di luoghi chiusi che caratterizzano periferie e *suburb* del nostro tempo. Quando le case e i palazzi crollano, letteralmente sciolti dall'usura e dai fenomeni atmosferici, si rivela come una città possa essere costruita anche da ciò (enclaves, spazi recintati, vuoti) cui normalmente si attribuisce un significato anti-urbano.

Al contrario, ciò che le rovine delle *Reduccion*es gesuitiche del Paraná dimostrano, se si riesce a guardare oltre la vicenda storica cui appartengono, è come, nel passaggio, decretato dal tempo, tra ambito chiuso e struttura aperta, la capacità d'ordine di alcune architetture dal forte significato simbolico si trasferisca, con facilità, da una cittadella al paesaggio. Come, cioè, alcuni edifici particolari siano in grado di manifestare il loro ruolo attrattivo indipendentemente dal livello di compiutezza o dallo stato del contesto che li ha generati. Di fronte a navate trasformate in prati cui il cielo fa da soffitto e la foresta da sfondo ci si può limitare a considerare l'aspetto "romantico" delle rovine, oppure, si può osservare come la capacità "ordinatoria" di alcune architetture particolari si palesi con evidenza nel modo di riversare il loro significato urbano in un paesaggio che per lungo tempo avevano escluso nella costruzione del loro mondo separato. Alcune architetture possiedono dunque una specifica valenza urbana e lo stato di rovina lo evidenzia. Non è solo il tempo a generare quella forma di distruzione che rivela significati nel momento stesso che scarnifica volumi e superfici. La guerra o altri eventi traumatici, come terremoti o inondazioni, producono lo stesso effetto senza che l'uomo abbia il tempo di renderli sopportabili con la cultura o la poesia.



Fig. 17, 18. Messina 1908 ·
Messina 1908



el cielo hace de techo y el bosque de fondo, uno se puede limitar a considerar el aspecto “romántico” de las ruinas, o bien, observar cómo la capacidad “ordenadora” de determinadas arquitecturas revierte su significado urbano a un paisaje que durante mucho tiempo había sido excluido en la construcción de su mundo separado. Algunas arquitecturas poseen, por tanto, un determinado valor urbano y en estado de ruina esto se pone en evidencia. No es sólo el tiempo el que genera esta forma de destrucción que revela significados al mismo tiempo que talla volúmenes y superficies. La guerra y otros eventos traumáticos, como terremotos o inundaciones, producen el mismo efecto sin que el hombre tenga tiempo de asumirlos a través de la cultura o la poesía.

Las ruinas, como recordaba Ernst Jünger, están siempre presente en nuestras arquitecturas, constituyen lo supuesto; bombardeos o cataclismos pueden hacerlas aparecer de repente. Messina, Berlín, Kabul o Beirut son la prueba evidente de este vínculo que tiene que ver con cada época humana. Su acción no es ajena a las reflexiones contenidas en dos libros importantes para la cultura urbana de los últimos 40 años: *Collage City* de Collin Rowe y *Learning from Las Vegas* de Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steve Izenur. En ambos se analiza a través de lecturas “arqueológicas” la forma fragmentaria que constituye el carácter más evidente de la ciudad contemporánea. Sigue siendo una lectura de tipo arqueológico, como la que más, “*La città analoga*” de Aldo Rossi, compuesta para la Bienal de Venecia de 1976, donde la complejidad de relaciones, referencias y trazados que unen ciudades, historias y territorios se ilustra con el uso de la analogía. Se asume como la mejor clave de lectura para entender la articulada amalgama de la que están hechas las ciudades aportándose una gran variedad de componentes en una tradición común que tiene que ver con pocos arquetipos.

Esta peculiaridad del hecho urbano ha sido interpretada, en el campo artístico, por Alberto Burri, que recordó la desaparición de Gibellina en su “Cretto” de 1984, en el que la ciudad destruida por el terremoto de 1968 es evocada en la esencialidad y la abstracción de un trazado tridimensional construido en la realidad. Pero si en la realización de Burri, ubicada en el sitio de la ciudad antigua, las ruinas son reutilizadas como símbolo y material de construcción para dar lugar a una imagen alusiva, al mismo tiempo que “telúrica” y urbana, estas reaparecen como parte de una construcción renovada en uno de los proyectos de “reconstrucción” posbélicos más interesantes del siglo pasado. Se trata de la reconstrucción de la Alte Pinakothek de Munich, de Leo von Klenze, realizada por Hans Döllgast en 1955. Durante muchos años tras la guerra, el escenario en el que se situaba el edificio destruido por las bombas se caracterizó por los

Fig. 19, 20. Dresde 1945 ·
Dresda 1945

Le rovine, come ricordava Ernst Jünger, sono sempre presenti nelle nostre architetture, ne costituiscono il presupposto, bombardamenti o cataclismi le possono rivelare di colpo. Messina, Berlino, Kabul o Beirut sono la prova evidente di questo legame che coinvolge ogni epoca umana. La sua azione non è estranea alle riflessioni contenute in due libri importanti per la cultura urbana degli ultimi 40 anni: *Collage City* di Colin Rowe e *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steve Izenur. In entrambi i casi la forma frammentaria che costituisce il carattere più evidente della città contemporanea viene analizzata attraverso l'ausilio di letture "archeologiche". È ancora una lettura di tipo archeologico quella che presiede alla tavola "La città analoga" di Aldo Rossi, composta per la Biennale di Venezia del 1976, in cui la complessità di rapporti, rimandi, intrecci che lega città, storie e territori è illustrata attraverso l'uso dell'analogia, assunta come la miglior chiave di lettura per comprendere l'articolato impasto di cui le città sono fatte e in cui un'estrema varietà di componenti si innesta su di una tradizione comune che riporta a pochi archetipi. Questa particolarità del farsi urbano è stata interpretata, in campo artistico, da Alberto Burri che ha ricordato la scomparsa Gibellina nel suo "Cretto" del 1984 in cui la città abbattuta dal terremoto del 1968 è evocata nell'essenzialità e nell'astrattezza di un tracciato tridimensionale costruito al vero. Ma se nella realizzazione di Burri, collocata nel sito della vecchia città, le rovine vengono riutilizzate come segno e materiale da costruzione per dar luogo ad un'immagine allusiva, al tempo stesso "tellurica" ed urbana, esse ricompaiono come parte di una costruzione rinnovata in uno dei progetti di "ricostruzione" post-bellica più interessanti del secolo passato. Si tratta della ricostruzione della *Alte Pinakothek* di Monaco, di Leo von Klenze, eseguita da Hans Döllgast nel 1955. Per molti anni dopo la guerra lo scenario in cui l'edificio squarciato dalle bombe si collocava era stato caratterizzato dai cumuli di macerie accumulate intorno a sé che attribuivano alla città una nuova geografia. L'intervento di ricostruzione non propone una semplice opera di restauro o un ripristino, come ancora oggi avviene per molti monumenti tedeschi distrutti dalla guerra. La scelta dell'architetto è quella di assumere le modificazioni provocate dal trauma dei bombardamenti come parte della storia del museo. Conseguentemente a ciò, le "modifiche" indotte dai bombardamenti o dai puntellamenti non vengono cancellate bensì incluse nel nuovo progetto dell'edificio. La modifica della distribuzione, la messa in mostra del rustico della facciata e della struttura, nei punti in cui la decorazione era definitivamente perduta, appaiono come declinazioni sapienti dei segni lasciati da un momento troppo importante della vita dell'edificio da poter essere cancellato. Anche la distruzione entra a far parte, così, dell'opera concepita da Döllgast conscio che il miglior modo di conservare un edificio è continuarne la



Fig. 21. Learning from Las Vegas, R. Venturi – D. Scott Brown 1972



Fig. 22. Aldo Rossi, La ciudad análoga. 1976 · Aldo Rossi, La città analoga. 1976

Fig. 23. A. Burri, Cretto, Gibellina 1984-1989

escombros acumulados en torno a él, atribuyendo a la ciudad una nueva geografía. La intervención no propone una simple obra de restauración o una reconstrucción, como todavía ocurre en muchos monumentos alemanes destruidos por la guerra. La elección del arquitecto es aquella de asumir las modificaciones provocadas por el trauma de los bombardeos como parte de la historia del museo. Como consecuencia de esto, los “cambios” producidos por los bombardeos o por los apuntalamientos no se eliminan sino que se incluyen en el proyecto del nuevo edificio. El cambio en la distribución, la exhibición de la fachada desnuda y la estructura, en los puntos donde se perdió definitivamente la decoración, aparecen como huellas de un momento tan importante para la vida del edificio que no pueden ser eliminadas. De este modo incluso la destrucción entra a formar parte de la obra concebida por Döllgast consciente de que la mejor manera de conservar un edificio es darle continuidad a su vida, en términos de uso y forma, en lugar de congelarlo y vincularlo a un momento único en su historia. Después de todo, como Marguerite Jourcenar recuerda, hablando de las estatuas antiguas, la forma realizada es sólo una pequeña parte de la historia del producto, situado entre el *haber sido* un material y el *haberse convertido* en un fragmento.

Continuidad de vida/reutilización

Que la mejor forma de conservación es aquella que queda garantizada por la reutilización, lo demuestran por otra parte, todos los principales monumentos que han sobrevivido al pasado y esto es, al mismo tiempo que una constatación, un programa de acción. La reutilización de estructuras físicas conservadas gracias al reconocimiento de su valor simbólico o material, asegura la vida de un edificio más y mejor que cualquier trabajo de restauración, ya que mantiene relaciones (con funciones específicas, con el exterior, etc.) vitales para cualquier obra arquitectónica. Esto puede ser fruto del tiempo y los cambios de hábitos, o de la acción consciente de un arquitecto.

A una manera responsable de reutilización que mantiene vivo lo que es esencial para un lugar Lewis Mumford atribuye, en 1961 en *The City in History*, la principal razón de la importancia de una intervención como la de Dimitris Pikionis en la Acrópolis de Atenas. La intervención se compara con otras, como la reconstrucción de la Stoa di Attalo, en cuanto a su capacidad de determinar no tanto una forma más de musealización en una ciudad llena de museos sino un lugar en el que se sigue desarrollando una dialéctica entre pasado y presente. La obra de Pikionis, que se desarrolla a los pies del Partenón, es vista por el gran erudito americano como el exitoso intento de inventar posibilidades de usos apropiados para un lugar

vita, in termini di uso e di forma, piuttosto che congelarla legandola ad un unico momento della sua storia. In fondo, come Marguerite Jourcenar ricorda, parlando delle statue antiche, la forma compiuta è solo una parte minima della vicenda del manufatto, posta tra il suo essere stato un materiale ed il suo essere divenuto un frammento.

Continuità di vita/riuso

Che la forma migliore di conservazione sia quella assicurata dal riuso lo dimostrano, d'altra parte, tutti i principali monumenti pervenuti dal passato e questa è una constatazione e, al tempo stesso, un programma d'azione. Il riutilizzo di strutture fisiche salvaguardate grazie al riconoscimento del loro valore simbolico o materiale, assicura la vita di un edificio più e meglio di qualunque restauro in quanto mantiene in essere relazioni (con funzioni specifiche, con l'esterno ecc.) vitali per qualunque opera architettonica. Ciò può essere frutto del tempo e del mutare delle consuetudini o della consapevole azione di un architetto.

Alla messa in atto di una forma consapevole di riuso che mantenga in vita ciò che è essenziale per un luogo Lewis Mumford attribuisce, ad esempio, già nel 1961, nel suo *The City in History*, la principale ragione dell'importanza di un intervento come quello di Dimitris Pikionis all'Acropoli di Atene. L'intervento viene comparato ad altri, come la ricostruzione dello Stoà di Attalo, in ragione della sua capacità di determinare non tanto una forma di museificazione in più in una città già piena di musei, quanto un luogo in cui continui a svilupparsi una dialettica tra passato e presente. L'opera di Pikionis, che si sviluppa ai piedi del Partenone, è vista dal grande studioso americano come il tentativo riuscito di inventare possibilità d'uso adeguate per un luogo in cui gli aspetti materiali hanno, da sempre, costituito una parte minima del complesso di relazioni che lega architetture, storia e paesaggio. Ricostruire rapporti visivi, accostare usi sacri e profani, attribuire una funzione attiva e non solo testimoniale a frammenti antichi destinati, altrimenti, all'insignificanza o all'occultamento nelle cantine di un museo appare, allora, come parte di una strategia di progetto e conservazione che sa riconoscere ciò che è essenziale nella vita di un luogo così importante come l'Acropoli. Deriva, in fondo, dalle stesse ragioni la meraviglia che desta in noi la vista degli interni della Cattedrale di Siracusa, dove le colonne del tempio di Athena definiscono parte delle navate. L'interesse, anche in questo caso, non è dovuto solo alla bellezza dei manufatti dorici, bensì alla percezione concreta di quanto un'adeguata continuità di usi, resa possibile dalla trasformazione del tempio in chiesa, abbia permesso di preservare e rinnovare un'architettura eccezionale svelando inoltre, dal vero, i legami che uniscono tipologie architettoniche di epoche così lontane



Fig. 24, 25. H. Dollgast, Ruinas y reconstrucción de la Pinacoteca Alte, Munich 1955 · H. Dollgast, Rovine e ricostruzione della Alte Pinakothek, Monaco 1955



Fig. 26. Autovía A4 Milán-Venecia, vista del lateral de la vía · Autostrada A4 Milano-Venezia, veduta da bordo strada

donde los aspectos materiales siempre han sido una pequeña parte del complejo de relaciones que une una arquitectura, historia y paisaje.

La reconstrucción de relaciones visuales, la yuxtaposición de usos sacros y profanos, o el hecho de atribuir una función activa y no solo testimonial a fragmentos antiguos, que de otra manera estarían destinados a la insignificancia o a esconderse en el almacén de un museo, aparecen entonces, como parte una estrategia de proyecto y conservación que sabe reconocer lo que es esencial en la vida de un lugar tan importante como la Acrópolis. Deriva, en el fondo, de estas mismas razones la maravilla que provoca en nosotros la vista del interior de la Catedral de Siracusa, donde las columnas del templo de Atenas definen parte de la nave. El interés, también en este caso, no es debido sólo a la belleza de los elementos dóricos, sino a la percepción concreta en cuanto a una adecuada continuidad de usos, posible gracias a la transformación del templo en iglesia que ha permitido preservar y renovar una arquitectura excepcional revelando, además, desde la realidad, los vínculos que unen tipologías arquitectónicas de épocas tan distantes. Esto que ha sucedido en Siracusa o en Agrigento a escala de edificio, en Bosra, Siria, se puede percibir a escala de ciudad. También en este caso, la consideración de la importancia material, simbólica y funcional del asentamiento urbano, unido al hecho de la permanencia in situ de la población, ha permitido mantener vivos valores histórico-urbanos. Más que la atención de los arqueólogos, han sido, por tanto, los usos de los habitantes los que han preservado las calles romanas y los principales monumentos. Los capiteles transformados en bancos o formando parte de los pozos, las columnas utilizadas en los accesos de casas sencillas reconstruidas continuamente en el lugar y siguiendo el modelo romano no nos transmiten sólo formas arquitectónicas sino también una parte de sus vínculos con la vida cotidiana.

El propio teatro de la ciudad ha mantenido casi intacta su forma original gracias a la continuidad de uso. Lo vemos hoy inserido en una ciudad árabe pero la historia de sus transformaciones tiene un interés particular. Algo parecido ha ocurrido a Aspendos, en Turquía, de hecho, el teatro se ha transformado en aquello que simulaba: la *scena* en edificio, la *cavea* en corte, el conjunto en fuerte, antes de volver a restituirse, recientemente, su uso original. Transformaciones del mismo tipo podemos encontrarlas en Orange o en otros teatros, reutilizados como ciudadelas o convertidos en partes de ciudad como en el caso del pequeño teatro de Sepino (Molise, antigua Altilia) salvado gracias a haberse convertido en la pequeña plaza de un pueblo de pastores. Pero, si en el curso de la historia la reutilización aparece como resultado de la consideración

tra loro. Ciò che a Siracusa o ad Agrigento è accaduto alla scala dell'edificio, a Bosra, in Siria, lo si può percepire alla scala della città. Anche in questo caso, la considerazione dell'importanza materiale, simbolica e funzionale dell'impianto urbano, unita al permanere *in situ* della popolazione, ha determinato il mantenimento in vita di valori storico-urbani. Più che le attenzioni degli archeologi, sono stati, dunque, gli usi degli abitanti a preservare dalla cancellazione le strade romane e i principali monumenti. I capitelli trasformati in sedute o in vere e proprie da pozzo, le colonne usate come ingressi di semplici abitazioni ricostruite continuamente sul sito e sul modello di quelle romane non ci tramandano solo forme architettoniche ma anche una parte dei loro legami con la vita quotidiana.



Lo stesso teatro della città ha potuto mantenere quasi intatte le sue forme originarie grazie alla continuità d'uso. Lo vediamo oggi incastonato in una cittadella araba ma la storia delle sue trasformazioni ha un interesse particolare. Similmente a quanto avvenuto ad Aspendos, in Turchia, il teatro si è, infatti, trasformato in ciò che simulava: la scena in palazzo, la cavea in corte, il tutto in fortilizio, prima di tornare, di recente, ad essere restituito agli usi originari. Trasformazioni dello stesso tipo le possiamo incontrare a Orange o in altri teatri, riusati come cittadelle o divenuti parti di città come nel caso del piccolo teatro di Sepino (Molise, antica Altilia) salvato grazie al suo convertirsi nella piccola piazza di un villaggio di pastori. Ma se nel corso della storia il riuso appare generato dalla considerazione del valore materiale o simbolico di un luogo eccezionale oggi, anche nei confronti di ambiti archeologici meno monumentali, l'inserimento di usi compatibili e la ricostruzione di relazioni con il territorio possono costituire un preciso programma di lavoro, alternativo ad una fruizione di tipo esclusivamente museale. Non è solo, infatti, dalla dotazione di servizi di supporto alla visita che un sito archeologico può trarre vantaggio. La collocazione, ad esempio, all'interno di siti archeologici, di funzioni diverse, purché non estranee alla loro storia (termali, agricole, ambientali, artigianali oltre che informative), inserite in particolari "filieri" didattico-produttive, appare, oggi, come un'opportunità di conservazione ben più realistica rispetto alla prospettiva unica di restauri che dovranno fare i conti con una sempre minore disponibilità finanziaria. Al tempo stesso, tali interventi si configurerebbero come un'importante palestra di progetto per giovani architetti, archeologi, antropologi, economisti e storici interessati ad un confronto sul campo, al di fuori dei limiti angusti delle rispettive discipline.

Fig. 27. Bosra, Siria



del valor material o simbólico de un lugar hoy excepcional, incluso en comparación con ámbitos arqueológicos menos monumentales, la inclusión de usos compatibles y la reconstrucción de relaciones con el territorio pueden constituir un programa preciso de trabajo, alternativo al uso exclusivamente museístico. De hecho, un sitio arqueológico no sólo se puede beneficiar de los servicios de apoyo a la visita. La implantación, por ejemplo, dentro de los mismos, de diferentes funciones, siempre que no sean ajenas a su historia (termales, agrícolas, ambientales, artesanales, además de las informativas), pertenecientes a determinados “sectores” didáctico-productivos, se presenta hoy en día como una posibilidad real de conservación respecto a la perspectiva única de la restauración, que tendrá que enfrentarse cada vez más a una menor disponibilidad financiera. Al mismo tiempo, estas intervenciones se configurarían como un importante ejercicio de proyecto para jóvenes arquitectos, arqueólogos, antropólogos, economistas e historiadores interesados en la misma cuestión, dejando a un lado los estrechos límites de sus respectivas disciplinas.

El peso de los orígenes

Entre las cuestiones que nos plantea el estudio de una ciudad se encuentra lo que podríamos definir como “el peso de los orígenes”. Como sabemos, la conexión entre un lugar y sus orígenes históricos, míticos, geográficos, tiene un peso particular en la historia de las ciudades. En este nexo se ha de investigar la razón misma de la forma de un asentamiento, y casi siempre, esto nos traslada a otros lugares. Se puede citar, en lo que a esto respecta, un caso entre los más conocidos del mundo Antiguo. Se sabe que el asentamiento de Delfos estaba estrechamente unido a una serie de cuestiones diferentes entre las cuales se encuentra la presencia de la fuente de Castalia. Pero, es menos obvio el hecho de que este tipo de relaciones, particularmente presentes en una ciudad que se encuentra entre las más sagradas para los griegos, se repone en otros lugares a través de las predicciones dejadas en el templo de Apollo al que se dirigían los colonos griegos antes de edificar otras ciudades. La fuente, el templo, el recinto sagrado, presentes en Delfos, son, por ejemplo, los elementos constitutivos del asentamiento de Cinere (Libia), construida por los desertores de la isla de Santorini previa consulta del oráculo de Delfos. El peso de los orígenes que relaciona a Delfos con su fuente y su oráculo se reproduce, del mismo modo, en la ciudad africana; pero Delfos se encuentra en los orígenes de otras muchas ciudades. Relaciones de este tipo constituyen la parte fundamental de aquellos significados que el aspecto formal en una ciudad refleja sólo parcialmente. Reconstruir en clave moderna las relaciones con esta mezcla de razones que vincula formas urbanas,

Fig. 28, 29. Teatros Romanos de Bosra, Siria y Sepino, Italia · Teatri Romani di Bosra, Siria e Sepino, Italia

Il peso delle origini

Tra le questioni cui lo studio di una città archeologica ci porta vi è ciò che potremmo definire “il peso delle origini”. Come sappiamo, il legame tra un luogo e le sue origini, storiche, mitiche, geografiche ha, nella storia delle città, un peso particolare. In questo nesso è da ricercarsi la ragione stessa della forma di un insediamento e, quasi sempre, ciò ci riporta ad altri luoghi. Si può citare, a questo riguardo, un caso tra i più conosciuti nel mondo antico. Si sa che l’insediamento di Delfi era strettamente legato ad una serie di ragioni di vario tipo tra cui la presenza della fonte Castalia ma è meno noto il fatto che questo genere di rapporti, particolarmente presenti in una città tra le più sacre per i greci, si ripropone in altri luoghi tramite i vaticini rilasciati al tempio di Apollo a cui si indirizzavano i coloni greci prima di recarsi ad edificare altre città. La fonte, il tempio, il recinto sacro, presenti a Delfi, sono, ad esempio, gli elementi costitutivi dell’impianto di Cirene (Libia) costruita dai transfughi dell’isola di Santorini previa consultazione della Pizia delfica. Il peso delle origini che lega Delfi alla sua fonte e al suo oracolo si riproduce, così, nella città africana ma Delfi è all’origine di molte altre città. Rapporti di questo genere costituiscono la parte fondamentale di quei significati che in una città l’aspetto formale riflette solo parzialmente. Ripristinare in chiave moderna i legami con questo coacervo di ragioni che lega forme urbane, forme architettoniche, luoghi vicini e lontani nello spazio e nel tempo è stato lo scopo del tentativo messo in atto da Angelos Sikelianos e dalla moglie Eva Palmer, nel 1927 e poi nel 1930, con i Festival Delfici. I festival, parte di una più vasta “Idea delfica” di cui il lirico greco era portatore, avevano lo scopo di reinserire la Grecia nel contesto mondiale dopo secoli di emarginazione e decadenza. Il progetto di Sikelianos, la cui principale preoccupazione era quella di non dimenticare la storia del suo paese ma, allo stesso tempo, di non farsi opprimere da essa, prevedeva, tra l’altro, una riattivazione mirata del sito archeologico, e una riconsiderazione di quegli antichi misteri che ne avevano determinato, nell’antichità, l’influenza a largo raggio. Non si trattava di un semplice rilancio turistico della città sacra, dunque, ma del riutilizzo aggiornato dei significati universali di cui la città era stata portatrice. Collocate in questo nuovo contesto ideale, le manifestazioni teatrali o sportive, le mostre d’artigianato organizzate nel sito, venivano sottratte ad una condizione di *performance* spettacolare o folklorica e, dopo essere state inserite in un sistema aggiornato di relazioni internazionali, utilizzate come innesco per far reagire tra loro storia e contemporaneità. Alla base di tutto vi è l’idea che sia sempre possibile riattivare ciò che sempre un luogo, specie se antico, in modo più o meno evidente conserva, il marchio della sua origine, appunto.



Fig. 30. Catedral de Siracusa, foto de G. Chiaramonte ·
Duomo di Siracusa, foto di G. Chiaramonte



Fig. 31. Autovía A4 Milán-Venecia, vista del lateral de la vía · Autostrada A4 Milano-Venezia, veduta da bordo strada

Fig. 32. Delfi, Grecia, ruinas del Templo de Apolo · Delfi, Grecia, rovine del tempio di Apollo

formas arquitectónicas, lugares cercanos y lejanos en el espacio y el tiempo, ha sido el objetivo de la propuesta puesta en marcha por Angelos Sikelianos y su mujer Eva Palmer en 1927 y posteriormente en 1930, con el Festival Déléfco. El festival parte de una más amplia “Idea Déléfica” de la que el lírico griego era portador, teniendo como objetivo reinsertar a Grecia en el contexto mundial después de siglos de marginación y decadencia. El proyecto de Sikelianos, cuya principal preocupación era la de no olvidar la historia de su país, pero, al mismo tiempo no dejarse oprimir por ella, preveía entre otras cosas, una reactivación cuidada del sitio arqueológico y una reconsideración de aquellos antiguos misterios que habían determinado en la antigüedad, una influencia de gran alcance. No se trataba de una simple reactivación turística de la ciudad sagrada sino de una reutilización actualizada de significados universales de los que la ciudad había sido portadora. Situadas en este nuevo contexto ideal, las manifestaciones teatrales, deportivas o las muestras de artesanía organizadas en el lugar, se llevaban a una condición de *performance espectacular* o folclórica y, después de haber sido insertadas en un sistema contemporáneo de relaciones internacionales, utilizadas como desencadenante para hacer reaccionar entre ellas historia y contemporaneidad. Como base de todo aparece la idea de que sea siempre posible reactivar aquello que un lugar, sobre todo si es antiguo, en un modo más o menos evidente, siempre conserva; exactamente, la marca de sus orígenes.

Como se recordaba al inicio, entre los temas más fascinantes que tienen que ver con el argumento del que estamos hablando se encuentran las relaciones que se establecen entre las ciudades. Partiendo de que las ciudades del mundo están unidas por relaciones profundas, es cierto que esto se hace particularmente evidente en algunos lugares. Por citar sólo un caso, es difícil olvidar la relación entre San Petersburgo y las muchas ciudades que, tomadas como modelo, han contribuido a su diseño. Quizá sea menos evidente que entre ellas, una lejana ciudad siria, Palmira, hoy reducida a un vasto campo de espléndidas ruinas, haya tenido un papel especial. La celebración final de esta larga relación entre las dos ciudades acontece en los primeros años del siglo XX con la llegada al Hermitage de las “Tarifas de Palmira” (aranceles de aduana), el texto más completo escrito por los habitantes de la ciudad de caravanas convertida en potencia hasta tal punto de retar, con su reina Zenobia, a la misma Roma. Sin embargo, la relación entre las dos ciudades resurge dos siglos antes con ocasión del viaje europeo (1700) de Pedro el Grande quién ve algunas pinturas de la ciudad e inauguran aquella afinidad electiva que tendrá una confirmación reveladora en la atribución de la ciudad de Pedro del apelativo de “Palmira del Norte”. Las consecuencias directas de estas historias paralelas son las audaces

Come si ricordava all'inizio, i legami che si instaurano tra le città sono tra i temi più affascinanti che riguardano l'argomento di cui stiamo parlando. Se è vero che le città del mondo sono legate tra loro da relazioni profonde, in alcuni luoghi ciò è particolarmente evidente. È difficile, per citare solo un caso, non ricordare il legame tra San Pietroburgo e le molte città che, prese a modello, hanno contribuito alla sua ideazione. Forse è meno noto che tra queste, una lontana città siriana, Palmira, oggi ridotta ad un vasto campo di splendide rovine, ha avuto un ruolo speciale. La celebrazione finale di questo lungo rapporto tra due città avviene ai primi anni del 1900 con l'arrivo all'*Ermitage* delle "Tariffe Palmirene", il testo più completo scritto dagli abitanti della città carovaniera diventata potente al punto tale da sfidare, con la sua regina Zenobia, la stessa Roma. Il rapporto tra le due città risale, però, a due secoli prima, quando alcune vedute che la rappresentano vengono viste da Pietro il Grande in occasione del suo viaggio europeo (1700) e inaugurano quell'affinità elettiva che avrà una rivelatrice conferma nell'attribuzione alla città di Pietro dell'appellativo "Palmira del Nord". Le conseguenze dirette di queste storie parallele sono gli arditi paragoni proposti, in seguito, tra l'imperatrice Caterina e Zenobia, forse le realizzazioni urbane di architetti come Domenico Trezzini, che inizia il tracciamento del *Neski Prospekt*, sicuramente quelle di Carlo Rossi, lo straordinario autore della piazza del Palazzo d'Inverno e del teatro *Alexandrinskij*, che, sotto l'influenza delle vedute archeologiche che rappresentano la città del deserto, replicherà nella capitale Baltica le architetture Palmirene.

I materiali principali con cui una città si costruisce sono, dunque, altre città. Ciò non sempre è così evidente come a San Pietroburgo ma in questa particolare forma di intreccio sta una delle principali caratteristiche del modo in cui la forma urbana si riproduce in luoghi diversi evolvendosi ma, al contempo, mantenendo in vita le sue ragioni originarie.

Bisogna considerarlo quando ci si occupa di città, sia che si tratti di città che crediamo ormai definitivamente consegnate alla storia, come Itálica, sia che si tratti delle periferie odierne dove la pur indiscutibile diversità non si sottrae a questa regola che incrocia distanze evidenti con prossimità nascoste.

Il ritmo dei luoghi

Ma se il peso dell'origine può essere rimesso in circolo da interventi "sapienti" vi è un altro nodo, inerente il carattere delle città, agendo sul quale progetti consapevoli possono ripristinare relazioni interrotte. Lo potremmo definire come il "ritmo dei

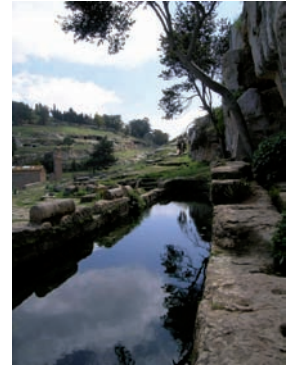


Fig. 33. Cirene, Libia, la fuente sagrada de la ciudad · Cirene, Libia, la fonte sacra della città



Fig. 34. Cirene, Libia. Zona sacra con el Templo de Apolo · Cirene, Libia. L'area sacra con il tempio di Apollo

Fig. 35. Palmira, Siria, vista aérea de la ruinas · Palmira, Siria, veduta delle rovine dall'alto

comparaciones propuestas, posteriormente, entre la emperatriz Caterina y Zenobia. Quizá las realizaciones urbanas de arquitectos como Domenico Trezzini, que inicia el trazado del Neskj Prospekt, seguramente aquellas de Carlo Rossi, el extraordinario autor de la plaza del Palacio de invierno y del teatro Alexandrinskji, que bajo la influencia de las vistas arqueológicas de representan la ciudad del desierto, replicarán en la capital báltica las arquitecturas de Palmira.

Los materiales principales con los que se construye una ciudad son, por tanto, otras ciudades. Esto no siempre es tan evidente como en el caso de San Petersburgo pero en esta particular forma de relación se encuentra una de las principales características del modo en que la forma urbana se reproduce en lugares diversos, evolucionando y, al mismo tiempo, manteniendo sus razones originales. Es necesario tenerlo en cuenta cuando se habla de ciudad, ya se trate de ciudades que consideramos definitivamente entregadas a la historia, como Itálica, o bien cuando se trate de periferias actuales donde la más indiscutible diversidad no se sustrae a esta regla que relaciona distancias evidentes con proximidades escondidas.

El ritmo de los lugares

Si el *peso de los orígenes* puede ser señalado dentro de intervenciones “magistrales”, existe otro punto, inherente al carácter de la ciudad, en el que se apoyan aquellos proyectos que de un modo consciente pueden reconstruir relaciones que han sido interrumpidas. Lo podríamos definir como el “ritmo de los lugares”: ese conjunto oculto a análisis, geometrías, cadencias, que determina la manifestación, en la ciudad o en el paisaje, de un sistema puntual de referencias y relaciones, cuya aparición va unida a la manifestación de una especie de ritmo, distinto de un lugar a otro. Una trama que, enervando entre sí cuerpos aparentemente compactos, los desarticula y, al hacerlo, los vuelve comprensibles por parte, una lugares que aparecen como extraños y pone en evidencia, en su interior, una red rítmica de presencias. Para seguir con Grecia y recorriéndola desde un punto de vista un poco anómalo respecto a aquel de los historiadores y arquitectos, podríamos ayudarnos, para señalar este aspecto, de la danza. Dos fotografías, tomadas en un intervalo de 7 años por dos famosos fotógrafos, E. Steichen, en 1920 y Nelly en 1927, pueden sernos útiles para este objetivo. Las fotografías retratan a dos bailarinas de danza, una de ellas es Isadora Duncan, entre las columnas del Partenón. Isadora no es ajena al intento realizado en Delfos por Angelos Sikelanos, su hermano Raymond, de hecho, se había casado con la hermana del poeta y ambos, en Atenas, a principios de siglo, habían contribuido a los inicios de la Idea Délfica. La idea de la gran artista estadounidense es que la danza tiene la capacidad

luoghi”, quell’insieme occulto di scansioni, geometrie, cadenze, che determina il manifestarsi, in città o paesaggi, di un sistema puntuale di riferimenti e legami il cui apparire è, appunto, legato al manifestarsi di una sorta di ritmo, diverso da luogo a luogo. Una trama che, innervando di sé corpi apparentemente compatti, li disarticola e così facendo li rende comprensibili per parti, unisce luoghi che appaiono estranei e mette in evidenza, al loro interno, una rete ritmata di presenze. Per restare alla Grecia e ricorrendo ad un punto di vista un po’ anomalo rispetto a quello degli storici e degli architetti, potremmo aiutarci, per accennare a questa questione, con la danza. Due fotografie, scattate a distanza di 7 anni da famosi fotografi, E. Steichen, nel 1920 e Nelly nel 1927 possono esserci utili a questo scopo. Gli scatti ritraggono due danzatrici, una delle quali è Isadora Duncan, ritratte tra le colonne del Partenone. Isadora non è estranea al tentativo intrapreso a Delfi da Sikelianos, il fratello Raymond aveva infatti sposato la sorella del poeta ed entrambi, ad Atene, ai primi del secolo, avevano contribuito agli esordi dell’ *Idea Delfica*. L’idea della grande artista americana è che la danza abbia la capacità di entrare in sintonia sia con i ritmi del paesaggio che con quelli dell’ architettura e che quindi, esercitata in un certo modo e in certi luoghi, possa contribuire, anche solo fuggevolmente, alla riattivazione di quel rapporto tra architetture e paesaggi che solo può dar ragione di alcuni luoghi. Come La Duncan ben sapeva, ciò che vediamo sulla sommità dell’Acropoli è, infatti, solo una parte residuale di un sistema complesso di significati, forme, legami che metteva in relazione i punti salienti del paesaggio dell’Attica con la storia greca. I resti del Partenone e degli altri templi ateniesi si presentano, oggi, ai nostri sguardi come magnifici frammenti. In tal modo accentuano la loro matericità di rovine ma si prestano ad interpretazioni che nulla hanno a che vedere con la complessità della loro vera natura. Ciò che non è più visibile ma che rimane sospeso nell’aria, è esattamente ciò che i Sikelianos con la poesia, il teatro e il canto, la Duncan con la danza e, come vedremo tra poco, Pikionis con l’architettura, intendono rimettere in azione. Rapporti trans-temporali, movimenti nel tempo e nello spazio che si tenta di evocare per risonanza e per astrazione. La Duncan, riprendendo Whitman cerca di applicare le sue idee relative al paesaggio anche alla sua terra, ma d’altra parte, qualcosa di simile presiedeva, ai primi del ‘900, anche al disegno degli “spazi ritmici” di Adolphe Appia, pensati per il Dalcroze Institut di Hellerau e, più in generale, agli esperimenti delle avanguardie del secolo.

Percorsi

Ritmo e percorso si completano in molte opere di sacralizzazione del paesaggio. Nelle *Vie Crucis*, che si innestano nel territorio del nord-

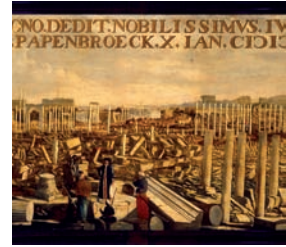


Fig. 36. Vista de las ruinas de Palmira de Hofstede Van Essen, 1691, detalle · Veduta delle rovine di Palmira di Hofstede Van Essen, 1691, dettaglio



Fig. 37. San Petersburgo, Carlo Rossi, plaza del palacio de invierno con el arco del estado mayor, 1819-27 · San Pietroburgo, Carlo Rossi, la piazza del palazzo d'inverno con l'arco dello stato maggiore, 1819-27

Fig. 38. San Petersburgo, Carlo Rossi, teatro Aleksandrinskij , vía teatral · San Pietroburgo, Carlo Rossi, teatro Aleksandrinskij , la via teatrale

de empatizar tanto con los ritmos del paisaje como con los de la arquitectura y por lo tanto, ejercitada de una manera determinada y en algunos lugares, puede contribuir, aunque sea sólo fugazmente, a la reactivación de la relación entre arquitectura y paisaje que sólo puede explicar determinados lugares. Como bien sabía Duncan, aquello que vemos en la cima de la Acrópolis es, de hecho, sólo una parte residual de un sistema complejo de significados, formas, enlaces que ponían en relación los puntos más destacados del paisaje del Ática con la historia griega. Los restos del Partenón y de los otros templos atenienses, se presentan hoy ante nuestras miradas como fragmentos magníficos. De este modo acentúan su materialidad de ruina, pero se prestan a interpretaciones que nada tienen que ver con la complejidad de su verdadera naturaleza. Aquello que ya no es visible pero que permanece suspendido en el aire, es exactamente lo que Sikelianos con la poesía, el teatro y el canto; Duncan con la danza, y, como veremos en breve, Pikionis con la arquitectura, pretenden reactivar. Relaciones trans-temporales, movimientos en el tiempo y en el espacio que se intentan evocar por resonancia y abstracción. Duncan, retomando a Whitman trata de aplicar sus ideas relativas al paisaje e incluso a su tierra. Por otro lado, algo parecido presidía, a principios del siglo XX, los dibujos de los “espacios rítmicos” de Adolphe Appia, pensados para el Dalcroze Institute de Hellerau y, en un modo más general, los experimentos de las vanguardias del siglo.

Recorridos

Ritmo y recorrido se complementan entre sí en muchas obras de sacralización del paisaje. Ocurre esto en los “*Via Crucis*” de la zona del Norte de Italia gracias a la labor inicial de los frailes franciscanos que pretendían difundir de una manera “popular” y “real” la imagen del Santo Sepulcro. Esto también se hace especialmente evidente en los trazados de las rutas de peregrinación que atraviesan Europa y en la urbanística “estacionaria” de San Carlo Borromeo en Milán o de Sixto V en Roma. La lógica y la técnica de estas intervenciones seguramente hayan sido retomadas por Joze Plecnik en Liubliana y por Dimitris Pikionis en Atenas en los senderos a lo largo del río y a los pies de la Acrópolis, respectivamente, que representan sus obras. En particular, en el caso de la Acrópolis, se dan, intensamente, muchas de las cosas que se acaban de mencionar. En la intervención de Pikionis encontramos el ritmo, la abstracción, el razonar por fragmentos y relaciones a distancia, la evocación a la historia, todo ello unido a la más específica voluntad de restaurar, a los pies del Partenón, una versión renovada y fragmentaria de aquellos movimientos que, con las procesiones de las Panateneas y las relaciones con el paisaje, constituían la conclusión imprescindible del monumento. El recorrido que se desarrolla en el parque de la

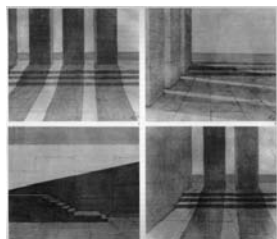
Italia grazie all'iniziale opera dei frati francescani che intendono diffondere "popolarmente" e "al vero" l'immagine lontana del Santo Sepolcro, ciò è particolarmente evidente, ma anche in lunghe tratte delle vie di pellegrinaggio che attraversano l'Europa o nell'urbanistica "stazionaria" di S. Carlo Borromeo a Milano o di Sisto V a Roma. La logica e la tecnica di questi interventi è sicuramente ripresa da Joze Plecnik a Lubiana e da Dimitris Pikionis ad Atene in quei percorsi lungo il fiume e ai piedi dell'Acropoli che rappresentano i loro rispettivi capolavori. In particolare, nel caso dell'Acropoli ritornano in versione concentrata molte delle cose cui si è appena accennato. Nell'intervento di Pikionis ritroviamo il ritmo, l'astrazione, il ragionar per frammenti e legami a distanza, l'evocare la storia, uniti alla più specifica volontà di ripristinare, ai piedi del Partenone, una versione rinnovata e frammentaria di quei movimenti che, con le processioni panatenaiche e gli intrecci con il paesaggio, costituivano l'imprescindibile completamento del monumento. Il percorso che si sviluppa nel parco dell'Acropoli è, da questo punto di vista, un fondamentale insegnamento su come, riutilizzando pietre di scarto, resti di poco conto, macerie, e riorganizzando il tutto in nuovi segni, si possano suscitare significati, che non derivino dalla sterile imitazione di forme antiche ma che nascano dall'intreccio di miti, ragioni originarie e contemporaneità. È anche con ciò che si può contribuire al tentativo di difendere i luoghi densi di storia dai molteplici pericoli legati al turismo di massa e da quel genere di usura che non riguarda solo le pietre ma, molto di più, ciò che di profondo esse esprimono. Turismo e comunicazione sono oggi questioni imprescindibilmente legate alla fruizione dei siti archeologici e quegli esperimenti, nati agli albori di una nuova epoca di spostamenti, rappresentano ancora un riferimento importante.

Relazioni visive

Tra le tecniche che possono essere praticate con successo in ambito archeologico, quelle legate alla messa in atto di nuovi dispositivi della visione o al ripristino di vecchie relazioni visive ha una particolare importanza. L'intervento di Pikionis cui si è appena fatto cenno, non può essere letto prescindendo da questa chiave di lettura ma è certo che in questo ambito, nei confronti, almeno, dell'architettura contemporanea, un ruolo di apripista l'ha avuto Auguste Choisy con le pagine sul "pittorresco greco" contenute nella sua Storia dell'Architettura edita nel 1899. I disegni di Choisy – e torniamo inevitabilmente al Partenone – attribuiscono, come si sa, ai greci l'idea di aver progettato la salita all'Acropoli per quadri successivi, regolati da percorsi e angoli ottici. Questa sarebbe, per Choisy, la spiegazione dell'apparente casualità con cui i templi e gli altri edifici o le statue trovano la loro collocazione sulla "Roccia Sacra".



Fig. 39. Isadora Duncan en el Partenón. 1920, foto E. Steichen
· Isadora Duncan al Partenone 1920, foto E. Steichen



Acropolis es, desde este punto de vista, una enseñanza fundamental de cómo, reutilizando piedras de deshecho, restos de poco valor, escombros, y mediante la reorganización de todo el conjunto en nuevos signos, se pueden suscitar significados que no derivan de la imitación estéril de formas antiguas sino que nacen de la interrelación de mitos, razones originarias y contemporaneidad. Es con esto con lo que se puede contribuir al esfuerzo por defender estos lugares llenos de historia de los múltiples peligros asociados al turismo de masas y al tipo de desgaste que no sólo tiene que ver con las piedras sino con mucho más: con todo aquello que éstas expresan profundamente. Turismo y comunicación son hoy en día cuestiones que se encuentran inextricablemente vinculadas a la utilización de sitios arqueológicos y aquellas experiencias, nacidas en los albores de una nueva era de desplazamientos, representan todavía hoy una referencia importante.

Relaciones visuales

Entre las técnicas que se pueden practicar con éxito en el ámbito de la arqueología tienen particular importancia aquellas relacionadas con la implantación de nuevos dispositivos para la visión o la reconstrucción de antiguas relaciones visuales. La intervención de Pikionis que se acaba de mostrar no puede entenderse prescindiendo de esta clave de lectura, pero es cierto que en este ámbito, al menos en el terreno de la arquitectura contemporánea, el que ha abierto el campo ha sido Auguste Choisy con las páginas sobre el “griego pintoresco” que figuran en su *Historia de la Arquitectura* editada en 1899. Los dibujos de Choisy – y volvemos inevitablemente al Partenón- atribuyen, como es sabido, a los griegos, la idea de haber proyectado la subida a la Acropolis a través de marcos sucesivos, regulados por recorridos y ángulos ópticos. Ésta sería para Choisy la explicación de la aparente aleatoriedad con la que se encuentran colocados en la “Roca Sagrada” los templos y otros edificios así como las estatuas griegas. Tanto esta explicación como los dibujos tuvieron una gran influencia, como sabemos, en los arquitectos modernos y en particular en Le Corbusier que los introdujo en su *Vers une architecture*. Fue, sin embargo, otro arquitecto y urbanista griego quien, combinando las instrucciones de Choisy con las enseñanzas de su maestro, Pikionis, intentó una sistematización de aquellas mismas reglas aventurando la hipótesis de que no sólo los recintos sagrados, sino también los núcleos urbanos, estaban vinculados, para los griegos, a lógicas directamente derivadas de la relación con los recorridos y las relaciones ópticas entre edificio y paisaje. Los asentamientos estudiados por Doxiadis demuestran cómo una ciudad puede estar compuesta por elementos aislados y no sólo por partes compactas. Estas consideraciones tienen todavía

Fig. 40. Adolphe Appia, cuatro “Espacios rítmicos” 1909 ·

Adolphe Appia, quattro “Spazi ritmici” 1909

Fig. 41. Fiestas Delficas, Delfi 1926 · Feste delfiche, Delfi 1926

Sia la spiegazione che i disegni, influenzarono grandemente, come sappiamo, gli architetti moderni e Le Corbusier in particolare che li riportò nel suo *Vers une architecture*. Fu però un altro architetto e *planner* greco che, intrecciando le intuizioni di Choisy con gli insegnamenti del suo maestro, Pikionis, tentò una sistematizzazione di quelle stesse regole azzardando l'ipotesi che non solo i recinti sacri ma anche gli aggregati urbani fossero legati, per i greci, da logiche direttamente derivanti dal rapporto con i percorsi e dalle relazioni ottiche tra edifici e i paesaggi. Gli insediamenti studiati da Doxiadis dimostrano come una città possa essere fatta da elementi isolati e non solo da parti compatte ma queste considerazioni hanno ancor oggi un'importante valenza se le applichiamo ad un mondo andato in pezzi dove i rapporti visivi e le regole ad essi legate diventano, lo strumento che può aspirare ad inserire particelle di senso in cumuli di frammenti. Ma già nell'esperienza di Doxiadis passato e presente si incontrano. Gli studi fatti sulle città greche gli permetteranno di pianificare uno degli esperimenti urbani più importanti del secolo, Islamabad, la nuova capitale del Pakistan, Megalopoli concepita come un insieme di piccole città.

Materiali

Possiamo, dunque, considerare ritmi, angoli di visuale, percorsi, come materiali del progetto, di un progetto che esula dal campo esclusivo dell'archeologia e dai luoghi dell'archeologia per affrontare la città contemporanea, a conferma di un rapporto "fluttuante" tra l'architettura e il tempo. Ma tra questi "materiali" anche i materiali propriamente detti costituiscono un importante strumento per ripristinare relazioni. Attraverso i materiali ed il loro uso transita, infatti, la storia e si fissano i legami spazio-temporali. Anche da questo punto di vista potremmo ritornare a citare gli stupefacenti recinti di Chan Chan per il modo in cui i grandi muri di fango, lisci o traforati, si trasformano, in strade, mura, piazze, ridotte all'essenza e, a partire dalla terra lavorata delle loro mura instaurano un rapporto a distanza con la montagna sacra fatta della stessa terra. Casi più recenti, per esempio i restauri archeologici di Messene, dimostrano, che riportare i materiali alla loro colorazione originaria o "rappresentandola" in altro modo, con terre o sabbie dove risulti assente, può sortire il risultato di rimettere in contatto luoghi e materiali. La cosa è particolarmente evidente quando lo stato di rovina inaugura, come abbiamo già visto, una relazione più stretta con il paesaggio da cui quei materiali provengono

Ma il più importante dei materiali per una città è, come è stato ampiamente detto, un'altra città. Ciò vale per le città di ogni tempo, qualunque sia lo stato in cui si trovano e le particolarità che le

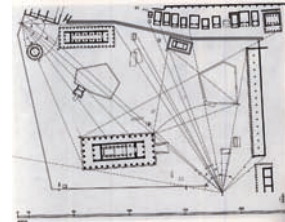


Fig. 42. D. Pikionis parque de la Acropolis, subida al monte de Filopappo, 1954/57 · D. Pikionis parco dell'Acropoli, salita al colle di Filopappo, 1954/57

Fig. 43. C. Doxiadis "Architectural space in ancient Greece" 1937-77, recinto sacro de Olimpia · C. Doxiadis "Architectural space in ancient Greece" 1937-77, recinto sacro di Olimpia



Fig. 44. Chan Chan, interior de un recinto con vistas a la montaña sagrada · Chan Chan, interno di un recinto con la vista della montagna sacra

Fig. 45. D. Pikionis, S. Dimitris Loumbardiariis

hoy un importante valor si las aplicamos a un mundo en el que las relaciones visuales y las reglas relacionadas con ellas se convierten en el instrumento que puede aspirar a incorporar partículas de sentido en montones de fragmentos. Pero ya en la experiencia de Doxiadis, pasado y presente se encuentran. Los estudios realizados sobre las ciudades griegas le permitirán planificar uno de los experimentos urbanos más importantes del siglo, Islamabad, la nueva capital de Pakistán, megalópolis concebida como un conjunto de pequeñas ciudades.

Materiales

Podemos, por tanto, considerar ritmos, ángulos visuales o recorridos como materiales de proyecto, de un proyecto que va más allá del campo exclusivo de la arqueología y de los lugares arqueológicos para afrontar la ciudad contemporánea, para confirmar una relación “fluctuante” entre arquitectura y tiempo. Estos “materiales” junto a los materiales propiamente dichos constituyen un importante instrumento para restablecer relaciones. A través de los materiales y de su uso transita, de hecho, la historia y se fijan vínculos espaciales y temporales. También desde este punto de vista podemos volver a citar los asombrosos recintos de Chan Chan por el modo en que los grandes muros de arcilla, lisos o perforados, se transforman en calles, murallas o plazas reducidas a la esencia y, a partir de la tierra trabajada en sus murallas, ver cómo se instaura una relación a distancia con la montaña sagrada hecha de la misma tierra. Casos más recientes, como las restauraciones arqueológicas de Messene, demuestran, que devolver a los materiales su coloración originaria o “representarla” de otra manera, con tierra o arena donde aparece ausente, puede dar como resultado el volver a poner en contacto lugares y materiales. Esto es particularmente evidente cuando el estado de ruina inaugura, como ya hemos visto, una relación más estrecha con el paisaje del que provienen los materiales.

Pero el más importante de todos los materiales para una ciudad es, como ya se ha expuesto ampliamente, otra ciudad. Esto es válido para ciudades de todos los tiempos, cualquiera que sea el estado en el que se encuentren y las particularidades que las caractericen. Para el pasado y para el presente. Esto nos llevaría a nuevas consideraciones, a reflexionar sobre cómo el concepto de analogía y las consecuencias de su uso en la historia son de gran importancia en el ámbito urbano. Aunque daría para otra charla, sólo como apunte, baste, a modo de conclusión, una de las frases finales de *La Muerte de Virgilio* (1945) de Hermann Broch en el que, en el delirio del poeta los lugares se confunden y surge, así, la naturaleza más profunda de las ciudades de todos los tiempos.

contradistinguono. Per il passato e per il presente. Ciò ci porterebbe a nuove considerazioni, a riflettere su come il concetto di analogia e le conseguenze del suo operare nella storia rivestano una grande importanza in ambito urbano. Sarebbe però un altro racconto e per accennarvi, basti, come conclusione, una delle frasi finali della *Morte di Virgilio* (1945) di Herman Broch in cui, nel delirio del poeta i luoghi si confondono ed emerge, così, la natura più profonda delle città di ogni tempo.

*“...A Roma...?!” – Com’era strano non dover rivedere Roma! Tuttavia, dov’era Roma? dov’era lui? dov’era che stava disteso? Era Brindisi questa? Dov’erano le strade della città? Non si perdevano lontano, nel nulla, intricate l’una nell’altra, confuse con quelle di Roma, di Atene, e di tutte le altre città del mondo? Porte, finestre, muri, ogni cosa mutava di sito in uno scambio continuo e ogni sguardo e ogni uscita conduceva nell’incertezza, ed un unico paesaggio era la terra senz’ombre, immagine di una sola città; inaccessibili i punti cardinali, nessuno sapeva bene dove fosse l’oriente.” (Herman Broch, *Der Tod des Vergil*, New York, 1945).*

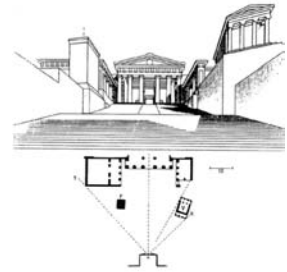


Fig. 46. D. Pikionis, mirador en el monte de Filopappo · D. Pikionis, belvedere al colle di Filopappo

Fig. 47. A. Choisy, *Historia de la arquitectura*, 1899, el griego pintoresco · A. Choisy, *storia dell’architettura*, 1899, il pittoresco greco



“...¿En Roma?!... -¡Qué extraño era no tener que volver a ver Roma! De todos modos, ¿Dónde estaba Roma? ¿Dónde se encontraba él mismo? ¿Dónde estaba tumbado? ¿Era Brindis esta ciudad? ¿Dónde estaban las calles de la ciudad? ¿No se perdían lejos, en la nada, entrecruzadas unas con otras, confundidas con las calles de Roma, de Atenas y las de todas las ciudades del mundo? Puertas, ventanas, muros, todo variaba de lugar en un constante cambio, y cada mirada y cada salida conducían a lo incierto, y la tierra sin sombra era un único paisaje, imagen de una sola ciudad; inaccesibles los puntos cardinales; nadie sabía bien dónde estaba el Oriente.” (Herman Broch, Der Tod des Vergil, New York, 1945).

Fig. 48, 49. Messene, Grecia el gimnasio y el estadio · Messene, Grecia il ginnasio e lo stadio