

L'emersione delle *íchnoi* nella città odierna

Renato Capozzi

DiARC Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II

E-mail: renato.capozzi@unina.it

The Emergence of *Ichnoi* in Today's City

Keywords: *Ichnos*, Emergence/Appearance of the Ancient, Paradigm/Emblem

Abstract

The paper investigates the possibility of an urban *ichnology* as an epistemological posture capable of revealing, through architecture and its techniques and procedures, in today's city the traces, the imprints of its archaeological strata often concealed or reduced to a condition of marginality. The contribution rejects the urban palimpsest as a way of showing tout à copu all the superimposed layers as in an unintelligible and chaotic stratification that renders the ruins of ancient vestiges shapeless rubble. Rather, the problem is to unveil the ancient, to reintroduce it into the urban dynamic without agglutination and disguise, as happened in Souto de Moura and Siza's albeit valuable project for the Municipio station in Naples, in which in pursuit of an idea of an "obligatory museum" everything is shown without discerning the value of the testimonies and altering one of the city's most important places. In contra, starting from Peirce's distinction between "type" and "token" and using the paradigm of Oswald Mathias Ungers' Spa Museum in Trier, the project for Piazza Bellini in Naples is described, which, as an emblem, tries to test the ways and techniques of the paradigm by protecting and embellishing the city's Greek walls, now reduced to a rubbish tip, by means of a high golden shelter that reveals and recomposes the urban relations between different orders – the ancient and the contemporary – creating a new spatiality and figuration of a public place in which the city can be represented.

Tradition is the guardianship of fire, not the worship of ashes. The spirit can only assert itself through the medium of a clear form.

Gustav Mahler

Urban Ichnology

Ichnology, as Maurizio Ferraris has taught us (Ferraris, 2006) is the "science of traces", in fact the *ἵχνος* is properly the footprint, the footprint that bears witness to the remote passage of a living being. A footprint, a trace that refers to something that is no longer an agent, no longer present, but which has been there, and which has had the strength to leave a mark, a line that significantly is called γραμμή, a mark, properly a "traced line". There is some axiology of meaning

La tradizione è la custodia del fuoco, non l'adorazione della cenere. Lo spirito può affermarsi solo attraverso il mezzo di una forma chiara.

Gustav Mahler

Ichnologia urbana

L'ichnologia, come ci ha insegnato Maurizio Ferraris (Ferraris, 2006) è la "scienza delle tracce", infatti la *ἵχνος* è propriamente l'orma: l'orma del piede che testimonia del remoto passaggio di un essere vivente. Un'impronta, una traccia che rimanda a qualcosa che non è più agente, non più presente ma che c'è stato e che ha avuto la forza di lasciare un segno, una linea che significativamente si chiama γραμμή, una marca, propriamente una "linea tracciata". C'è una qualche assiologia di senso tra la *ἵχνος* e τύπος (colpo, percossa/impressione, impronta, segno lasciato da un colpo o da una forte pressione, trafittura/intaglio, scultura/figura, immagine, forma, tipo, modello, esemplare, norma/contorno, abbozzo, schizzo) e persino, latamente, anche con σύμβολον (simbolo ma anche mettere assieme, assemblare), nella misura in cui tale traccia, ovvero tale segno più o meno tangibile, tende a configurarsi come una forma, come una figura ancor riconoscibile seppur ascosta, tenuta via dalla luce. Analogamente tale ricerca di tracce *sub specie architecturae et civitatis* (Ferraris, 2012) rientra nella più ampia cornice dei *documenta/monumenta* che nel suo sostrato (*substratum*), nella sua *facies* occultata perché soggiacente, la città mette in sovrapposizione: tracce, segni, forme che hanno definito la forma della città, la sua figura generale o la sua sintassi costruttiva e nel tempo ne hanno condizionato – fortemente o debolmente – la morfologia delle sue parti, dei suoi tessuti, dei manufatti, dei suoi elementi primari, dei suoi spazi aperti etc...Nelle grandi *alte Städte* europee, ma non solo, il tema della permanenza o oblitazione di queste tracce celate è al centro della così detta archeologia urbana laddove le vestigia del passato possono manifestarsi e in una certa misura potrebbero riapparire nella dinamica urbana. Non si tratta cioè meramente degli scavi archeologici in area urbana stratificata – a seguito di rinvenimenti intenzionali o fortuiti – ma del ruolo che tali reperti, attraverso opportune azioni modificative o alcuni adeguati dispositivi architettonici, possano assumere nella città odierna.

Contro il palinsesto urbano

In tale ambito argomentativo non si tratta quindi di rivelare, mostrare o esibire come un trofeo simultaneamente tutti gli *strata* sovrapposti che la città ha sedimentato nel tempo come in una sorta di palinsesto affastellato in cui le diverse tracce si sovrappongono senza alcuna gerarchia, senza alcun ordine, e in definitiva senza alcuna chiarezza (Capozzi, 2020). L'emersione di uno strato oggi celato deve afferire ad una specifica intenzionalità, ad una selettiva *krisis* che valuta, sceglie e giudica quale dei vari ordini, spesso confliggenti, vada svelato, senza la pretesa di rivelarli tutti simultaneamente finendo per

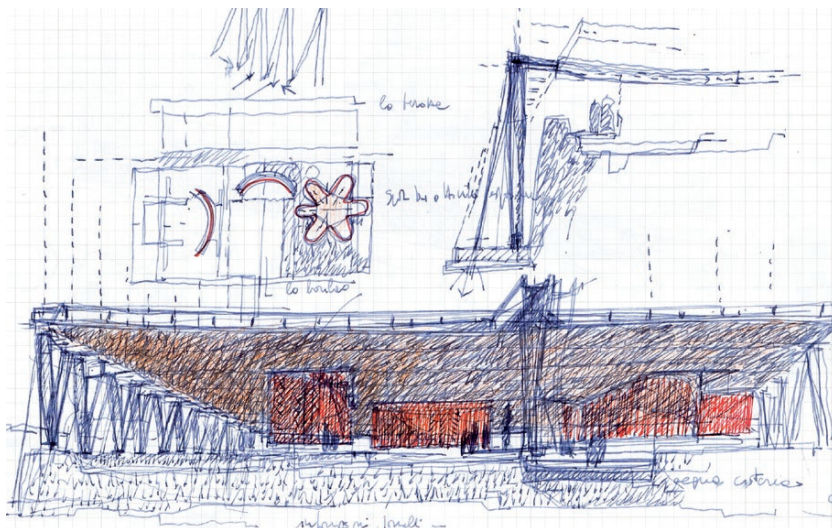


Fig. 1 - L. Franciosini, Progetto per la cisterna delle Sette Sale sul Colle Oppio, Roma 2022 (concessione di L. Franciosini, Sansò, 2023).

L. Franciosini, Project for the Sette Sale cistern on the Oppio Hill, Rome 2022 (courtesy L. Franciosini, Sansò, 2023).

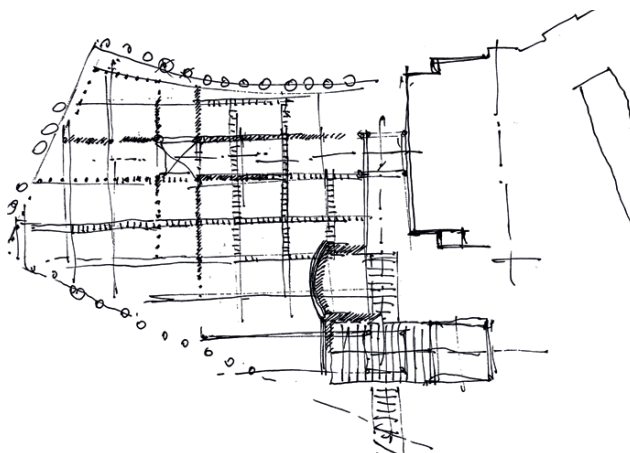
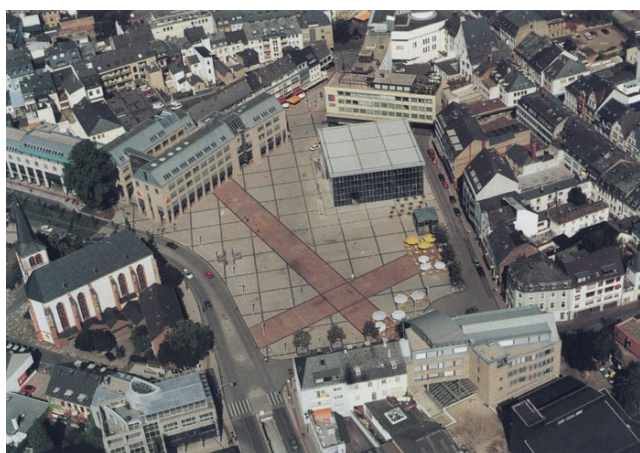


Fig. 2 - O.M. Ungers, Museo delle Terme di Treviri 1988-1996: a. veduta aerea; b. schizzo di studio (Ungers, 1998).

O.M. Ungers, Trier Baths Museum 1988-1996: a. aerial view; b. study sketch (Ungers, 1998).

produrre una rappresentazione caotica, indistinguibile ed inintelligibile. Il monumento ha valore per il suo insegnamento, per il suo ammaestramento, se si procede solo seguendo la “istanza storica” (documentale) e mai o pochissimo la “istanza estetica” (monumentale/artistica) (Brandi, 1963) ovvero se si fa prevalere l’esigenza di documentare e di registrare rispetto al valore formale intrinseco artefatto si trasmuta l’oggetto artistico e la sua realtà fattuale in “oggetto sociale” riducendolo a “cadavere squisito” per infinite e spesso sterili interpretazioni che in definitiva non scelgono, non valutano l’operatività (l’essere ancora operante, influente), il ruolo e il valore della testimonianza nel tempo presente. La conoscenza storica d’altronde non si dà solo nella raccolta documentaria ma vieppiù nella gnoseologia immediata che l’estetica, la sensibilità diretta, l’“intuizione sensibile”, come la chiamava Kant, ci può offrire ora e di nuovo. A ben vedere per Brandi (Brandi, 1963) non vi è contraddizione tra le due istanze sopra richiamate infatti, l’“istanza estetica” deriverebbe dalla artisticità ingenua dell’opera d’arte mentre, l’“istanza storica” la qualificerebbe come prodotto nato in un certo periodo storico e “vivente” in un tempo e un luogo attuali. Quella che in definitiva prevale è sempre l’“astanza”, attraverso cui l’opera si manifesta, indicando l’irriducibilità dell’opera d’arte a qualunque contenuto che non sia il suo essere, presenziale e formale, qui ed ora mediante una “flagranza”, ossia la propria struttura fisica che deve contenere una unità potenziale che qualsiasi azione non può disgregare o celare ma provare a identificare e in alcuni casi – ove prevalga l’istanza estetica e il giudizio di valore – provare a ripristinare con sapienza e adeguatezza e senza falsificazioni. Il “rudero” rimane materia documentale, la “vestigia” forma ri-attivabile. L’architettura, sia essa allo stato di rovina o allo stato attivo, ha autenticamente valore se consente, non virtualmente ma effettivamente, una

between the ἔκβολος and τύπος (blow, percussion/impression, impression, mark left by a blow or strong pressure, piercing/carving, sculpture/figure, image, form, type, model, specimen, norm/outline, sketch, sketch) and even, ludicrously, with σύμβολον (symbol but also putting together, assembling), insofar as such a trace, that is, such a more or less tangible sign, tends to take the shape of a form, of a figure still recognizable even if ascended, held apart by the light. Similarly, this search for traces sub specie architecturae et civitatis (Ferraris, 2012) falls within the broader framework of the documenta/monumenta that in its substratum (substratum), in its facies concealed because it is subjacent, the city superimposes traces, signs forms and figures that have defined the form of the city, its general figure or its building syntax and over time have conditioned – strongly or weakly – the morphology of its parts, its fabrics, its artefacts, its primary elements, its open spaces, etc. In the great European high Städte, but not only there, the theme of the permanence or obliteration of these hidden traces is at the centre of so-called urban archaeology. In which vestiges of the past can and to a certain extent could manifest themselves and reappear in the dynamic. That is, it is not merely a question of the archaeological excavations in stratified urban areas – following intentional or fortuitous discoveries – but of the role that these remains, through appropriate modifying actions, some suitable architectural devices may assume in today’s city.

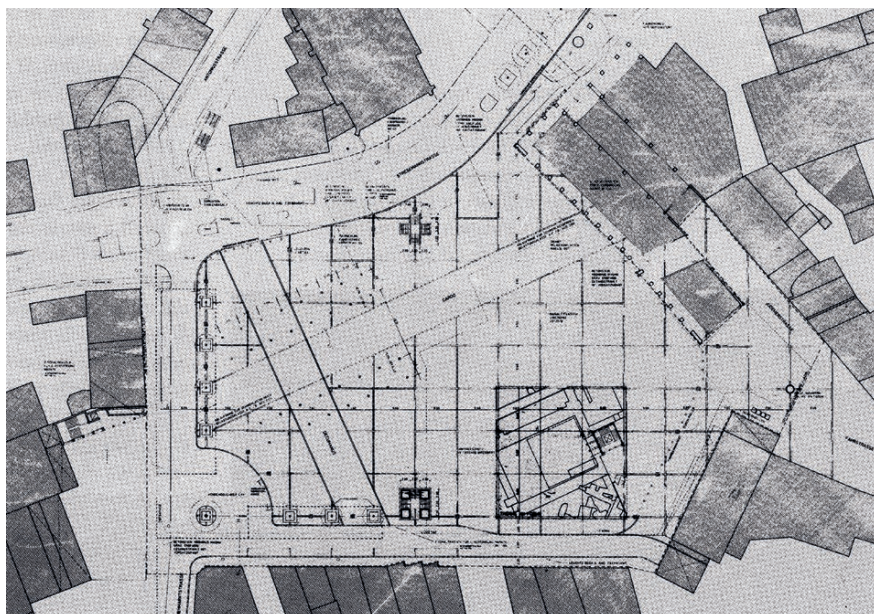


Fig. 3 - O.M. Ungers, Museo delle Terme di Treviri 1988-1996, planimetria tipologica (Ungers, 1998).
O.M. Ungers, Trier Thermal Baths Museum 1988-1996, typological plan (Ungers, 1998).

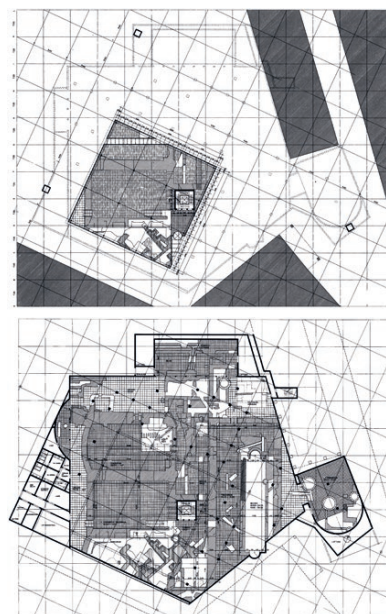


Fig. 4 - O.M. Ungers, Museo delle Terme di Treviri 1988-1996, pianta del piano piazza e del piano archeologico (Ungers, 1998).

O.M. Ungers, Trier Thermal Baths Museum 1988-1996, plan of the piazza and archaeological plan (Ungers, 1998).

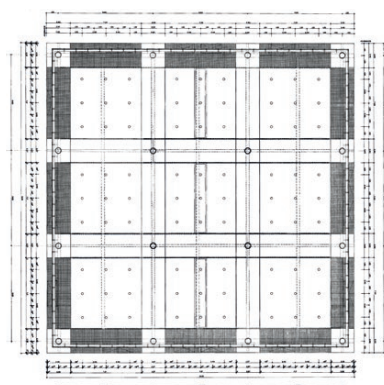


Fig. 5 - O.M. Ungers, Museo delle Terme di Treviri 1988-1996: a. pianta esecutiva della ipografia della copertura; b. veduta interna (Ungers, 1998).

O.M. Ungers, Trier Thermal Baths Museum 1988-1996: a. executive plan of the roof hypography; b. interior view (Ungers, 1998).

Against the urban palimpsest

It is therefore not a matter of revealing, of displaying like a trophy simultaneously all the overlapping strata that the city has sedimented over time as in a sort of piled-up palimpsest in which the different traces overlap without any hierarchy, without any order, and ultimately without any clarity (Capozzi, 2020). The emergence of a layer that is now concealed must pertain to a specific intentionality, to a selective crisis that evaluates, chooses which of the various, often conflicting orders should be revealed, without the pretense of revealing them all simultaneously, ending up producing a chaotic, indistinguishable and unintelligible representation. The monument has value for its teaching, for its teaching, if one proceeds only by following a "historical instance" (documentary) and never or very little an "aesthetic instance" (monumental/artistic) (Brandi, 1963), or rather if the need to document and record prevails over the intrinsic formal value of the artefact, the artistic object and its factual reality are transmuted into a "social object", reducing it to an "exquisite corpse" for infinite and often sterile interpretations that ultimately do not choose, do not evaluate the operativity (the fact of still being operative, influential), the role and value of the testimony in the present time. Historical knowledge on the other hand is not only given in the documentary collection but more and more in the im-mediated gnoseology that aesthetics, direct sensibility, "sensitive intuition",

forma possibile di abitare anche se contemplativo e non solo strumentale ed effettuale. Ma un tale abitare – da assumere secondo Agamben in una autentica "archeologia del sapere" come ineliminabile e irriducibile "punto di insorgenza" (*arché*) dell'architettura (Agamben, 2018) – non può che partire da una chiara identificazione della forma, anche incompiuta, del manufatto che si intende valorizzare, mettere in luce, dis-velare. Se il dis-velare, come ci ha insegnato Heidegger, ha a che vedere con la verità (ciò che non è velato) e il carattere definitorio dell'opera d'arte che è propriamente "la messa in opera della verità", allora nell'ambito dell'archeologia urbana il tema non è quello di rappresentare a-criticamente come ruderi e macerie (Augé, 2004) tutti i momenti, tutte le stratificazioni che in quel punto la città ha visto susseguirsi o sovrapporsi ma alcuni selezionati momenti in cui la verità dell'opera, la sua compiutezza e unità può essere mostrata attraverso precise azioni ri-compositive. Non si tratta quindi di mostrare stratigrafie di ordini sovrapposti e confliggenti ma di scegliere quelli più agenti e rilevanti e comporli con quelli che la città ha ritrovato oggi. Come ci avverte Calvino (Calvino, 1980) in uno dei suoi saggi sulla città più ispirati "per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che ad ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina, dal quale si possa capire come funziona [...] gli antichi rappresentavano lo spirito della città, con quel tanto di vaghezza e di precisione che l'operazione comporta, evocando i nomi degli dèi che avevano presieduto alla sua fondazione [...] Una

città può passare attraverso catastrofi e medioevi, vedere stirpi diverse succedersi nelle sue case, veder cambiare le sue case pietra per pietra, ma deve, al momento giusto, sotto forme diverse, ritrovare i suoi dèi". I suoi dèi sono appunto le sue vestigia preclare, i suoi tesori nascosti e non tutto quello che le è accaduto nel tempo, le sue "catastrofi e medioevi" per cui si deve selezionare, "semplificare, ridurre all'essenziale" per produrre nuove sintesi formali nuove unità. Esattamente il contrario di quello che accade sovente quando la città scopre dei reperti da secoli perduti o seppelliti. Si pensi al caso emblematico della linea 1 della metropolitana di Napoli ove nella stazione Duomo di Massimiliano Fuksas al ritrovamento di un tempio isolimpico si avverte la necessità di ricomporlo e mostrarlo, riconfigurandone la quota, attraverso una lente che lo fa intravedere alla quota urbana. O ancora a quanto accaduto nella pur pregevole stazione Municipio di Álvaro Siza con Eduardo Souto de Moura in cui il bastione del castello viene introitato sapientemente nel mezzanino mentre l'insignificante palazzetto del Balzo e altre porzioni di murazione o dell'antico porto vengono lasciati scoperti come lacerti a testimoniare solo se stessi determinando una caotica e informe emersione, un "raduno" di epoche e tracce tutt'altro che intellegibile. Un progetto quest'ultimo che fa *epoché* di fronte alla informe congerie di materie pervenute dalla storia e dall'azione di scavo, in cui, secondo Antonio Esposito, Giovanni Leoni e Micol Rispoli, l'"offrire alla cittadinanza, in forma non protetta; lo straordinario patrimonio archeologico determinato dalle nuove opere" consentirebbe "la visione di un museo obbligatorio [...] soprattutto nella chiamata dei cittadini a sentire tali esiti – [...] come un bene comune appartenente non allo spazio del museo ma allo spazio urbano". Secondo tale interpretazione che in larga parte non si condivide nella rinuncia che ostenta a discutere dei valori formali e posizionali di tali resti messi in luce senza alcun giudizio e azione, "l'architettura costituisce qui un principio fondativo tra elementi distinti, distribuiti in tempi, strati e spazi della città diversi" ovvero *anything goes* purché venga mostrato tutto all'insegna di "porosità, connettività, permeabilità e accessibilità". In definitiva seguendo Corboz e l'idea di città (in realtà lui parla di territorio) (Corboz, 1985) come imbellesse "palinsesto e stratificazione delle sue geografie". Non si tratta tanto, come pure gli autori dell'articolo sostengono, di sovrapporre *à-la* Leibnitz l'"ordine della compresenza" all'"ordine della ripetizione", di corpi che coesistono o di eventi che si succedono, ma solo di confonderli e di agglutinarli: di rendere disponibile il suolo urbano all'accumulo acritico di "più narrazioni" col risultato di una figura informe, caotica, straniante, altro che "luoghi comuni" e condivisi in cui ci si possa riconoscere.

Un paradigma e un emblema

Nell'ambito della filosofia del linguaggio, la grammatica si riferisce *à-la* Max Black al tempo stesso "ad una classificazione di unità significative del discorso (cioè la morfologia) e, insieme, alle regole per combinare correttamente queste unità nelle frasi" (Black, 1958). Quindi la morfologia in ambito linguistico, al di là dell'ascendenza goethiana degli sviluppi morfogenetici innescati dalla pianta archetipica (*Urplantz*), sarebbe innanzitutto una classificazione di unità sintagmatiche non di per sé significanti mentre la sintassi designerebbe i sistemi d'ordine che mettono assieme (come nell'etimo *syn-taxis*), combinano e compongono le unità costituenti (le forme) per realizzare costrutti significativi complessi (le frasi, le architetture, le parti compiute). Per rendere esplicito il ruolo degli elementi (genere, soggetto, oggetto) e il loro legame (copula, predicato) secondo Black è necessario partire dall'"assunzione primitiva del "paradigma" o dei "casi chiari", [ovvero degli] esempi emblematici di un uso effettivo che sono [...] casi inequivocabili dell'applicazione del concetto [di esistenza] "se qualcosa è". Trasponendo, coi dovuti accorgimenti, tale necessità all'architettura, al discorso teoretico su di essa, il paradigma rappresenterebbe il modello preclaro o anche l'archetipo di riferimento, il *type* direbbe Peirce (Peirce, 1958), l'*exemplum* mentre il caso particolare che di quel modello applica i principi essenziali, l'ordine soggiacente, le procedure compositive sot-

as Kant called it, can offer us now and again. On closer inspection, for Brandt (Brandt, 1963), there is no contradiction between the two instances recalled above; in fact, the "aesthetic instance" would derive from the innate artistic nature of the work of art, while the "historical instance" would qualify it as a product born in a certain historical period and place and "living" in a current time and place. What ultimately prevails is always the "astanza", through which the work of art manifests itself, indicating the irreducibility of the work of art to any content other than its being, presential and formal, here and now through a "flagrancy", i.e. its own physical structure that must contain a potential unity that any action cannot disintegrate or conceal but try to identify and in some cases – where the aesthetic instance and value judgement prevail – try to restore with wisdom and adequacy and without falsifications. The "ruin" remains documentary matter, the "vestige" a re-activatable form. Architecture, whether in a state of ruin or in an active state, is authentically valuable if it allows, not virtually, but actually a possible form of living that is also contemplative and not only instrumental and effected. But such a dwelling – to be assumed, according to Agamben, in an authentic "archaeology of knowledge" as the ineliminable and irreducible "point of insurgence" (arché) of architecture (Agamben, 2018) – can only start from a clear identification of the form, even unfinished, of the artefact that one intends to valorize, bring to light, unveil. Dis-veiling, as Heidegger taught us, has to do with truth, and the definitive character of the work of art is precisely "the enactment of truth"; in the sphere of urban archaeology, the theme is therefore not that of critically representing as ruins and rubble (Augé, 2004) all the moments all the stratifications that at any point the city has seen follow one another or overlap, but a few selected moments in which the truth of the work, its completeness and unity, can be shown through precise re-compositional actions. It is therefore not a matter of stratigraphic overlapping and conflicting orders, but of choosing the most active and relevant ones and composing them with those that the city has found today. As Calvino (Calvino, 1980) warns us in one of his most inspired essays on the city: "To see a city it is not enough to keep one's eyes open. One must first discard everything that prevents one from seeing it, all the received ideas, the pre-constituted images that continue to clutter the field of vision and the capacity to understand. Then it is necessary to be able to simplify, to reduce to the essentials the enormous number of elements that the city places before the eyes of the beholder every second, and to connect the scattered fragments into an analytical and at the same time unitary design, like the diagram of a machine, from which one can understand how it works [...] the ancients represented the spirit of the city, with the vagueness and precision that the operation entails, evoking the names of the gods who had presided over its foundation [...] A city can pass through catastrophes and middle ages, see different lineages succeeding one another in its houses, see its houses change stone by stone, but it must, at the right time, in different forms, find its gods again". Its gods are precisely its historic or prehistoric vestiges, its hidden treasures and not everything that has happened to it over time, its "catastrophes and middle ages". In order to do this, it must select, "to simplify, to reduce to the essential" in order to produce new formal syntheses and new unities. Exactly the opposite of what often happens



Fig. 6 - a. Veduta (Orsini) di Napoli. Particolare della zona nord-occidentale nell'affresco cinquecentesco nel Palazzo Orsini di Anguillara (Pinto-Valerio 2009); b. Cassiano de Silva, Veduta di Piazza Bellini e via Costantinopoli, seconda metà del 1600 (Amirante, Pessolano, 2005); c. B. Capasso, Pianta di Napoli nell'XI secolo. (Capasso, 1895); d. A. Joli, Veduta di Piazza Bellini, olio su tela, 1759 (Pinto, Valerio 2009).

a. Veduta (Orsini) of Naples. Detail of the north-western area in the 16th-century fresco in the Orsini Palace in Anguillara (Pinto, Valerio 2009); b. Cassiano de Silva, View of Piazza Bellini and Via Costantinopoli, second half of the 17th century (Amirante, Pessolano, 2005) B. Capasso, Map of Naples in the 11th century (Capasso, 1895); c. Capasso, Map of Naples in the 11th century. (Capasso, 1895); d. A. Joli, Veduta di Piazza Bellini, oil on canvas, 1759 (Pinto, Valerio 2009).

when the city discovers artefacts that have been lost or buried for centuries. Think of the emblematic case of Line 1 of the Naples metro, where in Massimiliano Fuksas's Duomo station, when an Isolimpic temple is discovered, the need is felt to recompose it and show it, reconfiguring its height, or in Álvaro Siza's remarkable Municipio station with Eduardo Souto de Moura, where the bastion of the castle is cleverly inserted into the mezzanine level, while the insignificant Palazzetto del Balzo and other portions of the wall or the ancient port are left uncovered as fragments, bearing witness only to themselves, in a chaotic and shapeless emergence, a "gathering" of eras and traces that is anything but intelligible. According to Antonio Esposito, Giovanni Leoni and Micol Rispoli, "offering to the citizenship, in an unprotected form, the extraordinary archaeological heritage determined by the new works" would allow "the vision of an "obligatory museum" [...] above all in the call of the citizens to feel such outcomes – [...] as a common good belonging not to the museum space but to the urban space". According to this interpretation, which to a large extent is not shared in the renunciation that it flaunts to discuss the formal and positional values of such remains brought to light without any judgement and action, "architecture constitutes here a founding principle between distinct elements, distributed in different times, layers and spaces of the city" or anything goes as long as everything is shown under the banner of "po-

tense sarebbe l'emblema (che rende visibile, che "getta dentro" il paradigma come manifestazione/interpretazione di esso), il token direbbe ancora Peirce (Peirce, 1958), l'emblematum.

Tale doppia articolazione paradigma/emblema, type/token è stata più volte ripresa dal compianto Renato De Fusco (De Fusco, 1974, 1979), proprio a partire dalla linguistica strutturale, a proposito delle "opere emblematiche" (i capolavori che spostano in avanti) e delle "opere paradigmatiche" (le architetture che del paradigma ne adoperano e precisano i precetti) in relazione alla costruzione storiografica di un codice-stile di chiara marca maxweberiana. In ambito squisitamente compositivo, a partire dall'utilizzo poetico della tecnica dell'analogia come somiglianza di rapporti e di strutture e non di forme (Visconti, 2022). Nel caso dell'archeologia urbana e delle tracce potenziali e virtuali – nel doppio senso di non presenti e visibili ma anche di virtù e valori da ostentare – da ripresentare e palesare nella dinamica della città odierna, tra i numerosi paradigmi assumibili anche recenti – si pensi al bel progetto per le Sette sale a Roma di Luigi Franciosini che costruisce un "riparo all'antico" assumendone le sintassi – ma soprattutto per l'inferenza con l'urbano e le sue giaciture, vi è il Museo delle Terme (*Thermenmuseum*) nel Foro di Treviri del 1988-96 di Oswald Mathias Ungers. In altri termini si tratta di rivelare, o meglio di disvelare, un testo già scritto che nel tempo, pur avendone condizionato lo sviluppo e le trame, la città ha occultato, obliato o negato. Esito di un concorso bandito dalla città tedesca e dal Land per proteggere e valorizzare un grande complesso termale romano rinvenuto per caso in occasione della realizzazione di un parcheggio interrato, il museo di Ungers a Treviri si presenta come un parallelepipedo di cristallo estruso a base quadrata (30x30 m) che emerge in una piazza lastricata, la Viehmarktplatz (la piazza

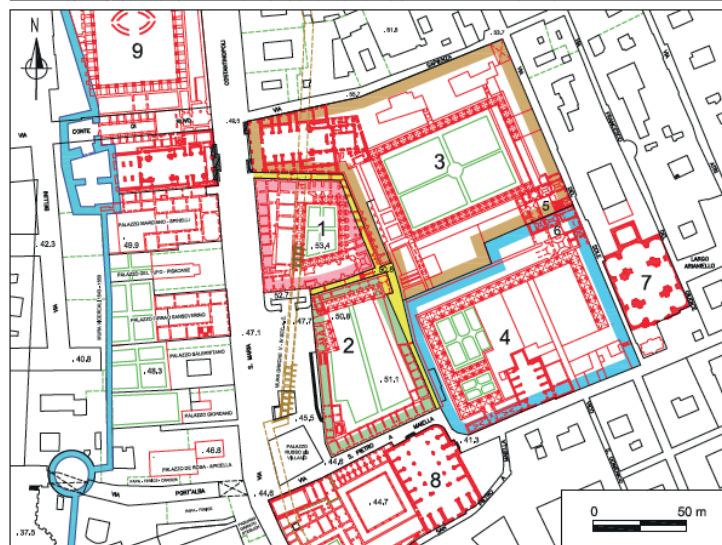
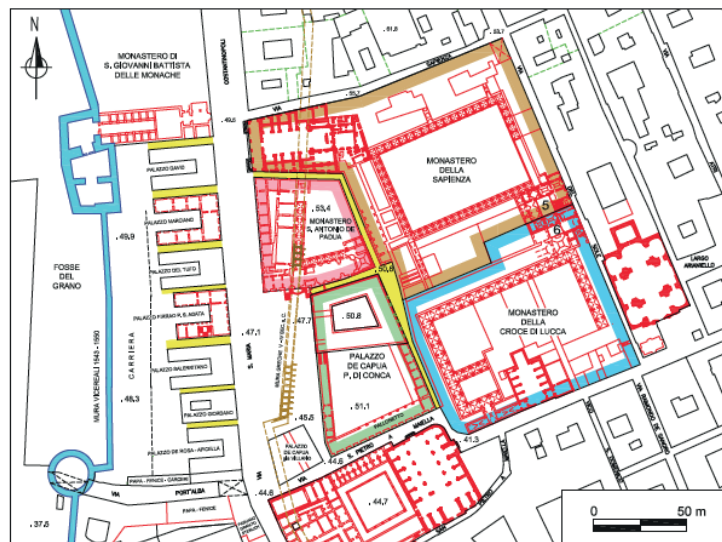
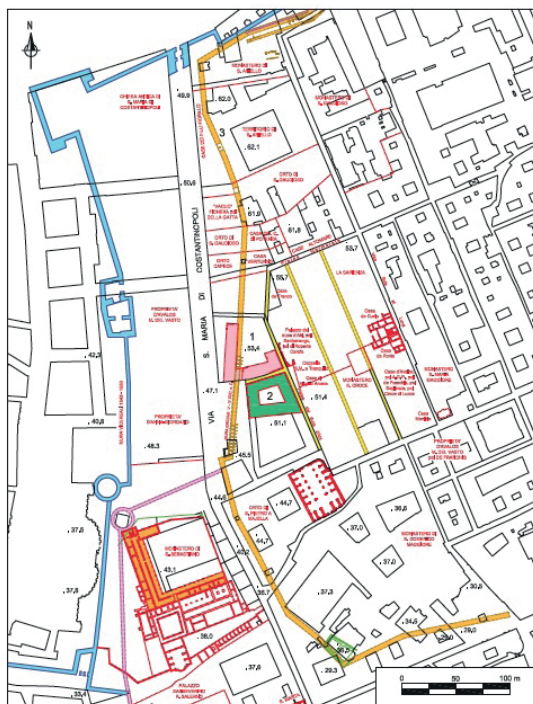


Fig. 7 - A. Pinto: a. Planimetria dell'area urbana di Piazza Bellini intorno alla metà del 1500 con il probabile tracciato delle mura del V e IV sec. a.C.; b. Planimetria dell'area urbana di Piazza Bellini al 1600. Sulla base delle vedute del Baratta e dello Stopendael; c. Planimetria dell'area urbana di Piazza Bellini alla seconda metà 1700 (Pinto, Valerio 2009).

A. Pinto: a. Planimetry of the urban area of Piazza Bellini around the mid-1500s with the probable layout of the walls from the fifth and fourth centuries BC.; b. Planimetry of the urban area of Piazza Bellini in 1600. Based on the views of Baratta and Stopendael; c. Planimetry of the urban area of Piazza Bellini in the second half of the 18th century (Pinto-Valerio 2009).

del mercato del bestiame), in cui si compongono e si scontrano due reticoli ordinatori: quello della città contemporanea e dei suoi tracciati gotici o più recenti (Viehmarktstraße) e quello fondativo cardo-decumanico della città romana antica *Augusta Treverorum* peraltro già confermato dalla chiesa di St. Antonius che ne ri-assume la giacitura. La sovrapposizione visibile al livello della piazza lastricata – ottenuta da differenti materiali, spessori e grane della pavimentazione – produce, come segnala lo stesso Ungers, “l’intersecarsi di questo nuovo reticolo con gli assi principali romani del cardo e decumano, [determinando] un conflitto intenzionale tra il reticolo della copertura [che ribadisce il modulo della piazza] e la coordinata del campo delle rovine, [un conflitto] analogo a quello esistente tra il campo delle rovine romane delle terme e le mura medioevali del convento soprastante [anch’esso non più visibile nella città]” (Ungers, 1998). Il volume vitreo del museo, determinato da una copertura in acciaio sorretta da sedici esili colonne corrispondenti a tre per tre moduli ognuno di dieci metri poggianti con sapienza e accortezza sulla materia antica contro ogni timoroso conservatorismo manicheo che ne predica la intangibilità decretandone il passaggio da rovina a maceria, è solcato da percorsi alla quota della piazza e sistemi di collegamento verticali che invece assumono la giacitura del reticolo antico determinando all’interno del riparo aperto ma coperto un interessante conflitto tra geometrie, colonne, sistemi di connessione di transito che evoca alcune internità piranesiane, soprattutto quelle delle Carceri. Il senso di questo intervento esemplare che si vuole rimarcare è nella possibilità, senza timori reverenziali e infingimenti o presunte intangibilità, di riconoscere nella città odierna con-presenze e riemersioni, palesamenti dell’antico ovvero che si possa accettare la sfida di reintrodurre nell’urbano nuove presenze, esplicitare e comporre ordini diversi messi a con-

rosity, connectivity, permeability and accessibility”. Ultimately following Corboz and the idea of the city (in relata he speaks of the territory) (Corboz, 1985) as an unbelievable “palimpsest and stratification of its geographies”. It is not so much a question, as the authors of the article claim, of superimposing à-la Leibnitz the “order of co-presence” on the “order of repetition”, of bodies that coexist or events that follow one another, but only of confusing them, of agglutinating them: of making the urban terrain available to the uncritical accumulation of “more narratives” with the result of a shapeless, chaotic, alienating figure, anything other than “common places” and shared ones in which one can recognize oneself.

A paradigm and an emblem

In the sphere of the philosophy of language, grammar refers à-la Max Black to both “a classification of significant units of discourse (i.e., morphology) and at the same time to the rules for combining these units correctly in sentences” (Black, 1958). Thus morphology in the linguistic sphere, beyond the Goethean ascendancy of the morphogenetic developments triggered by the archetypal plant (Urpflanz), would first and foremost be a classification of syntagmatic units that are not in themselves meaningful, while syntax would designate the systems of order that put together (as in the etymology syn-taxis), combine, compose the constituent units (the forms) to realise complex meaningful constructs (the

sentences, architectures, completed parts). In order to make explicit the role of the elements (gender, subject, object) and their link (copula, predicate) according to Black, it is necessary to start from the “primitive assumption of the “paradigm” or “clear cases”, [i.e. the] emblematic examples of an actual use that are [...] unequivocal cases of the application of the concept [of existence] “if something is””. Transposing this necessity to architecture, to the theoretical discourse on it, the paradigm would represent the crystal-clear model or even the archetype of reference, the type would say Peirce (Peirce, 1958), the exemplum while the particular case that applies the essential principles of that model, the underlying order, the underlying compositional procedures would be the emblem (which makes the paradigm visible, which “throws in” the paradigm as a manifestation/interpretation of it), the token would say Peirce (Peirce, 1958), the emblematum.

This double articulation paradigm/emblem, type/token has been repeatedly taken up by the late Renato De Fusco (De Fusco, 1974, 1979), starting from structural linguistics, with regard to “emblematic works” (the masterpieces that move forward) and “paradigmatic works” (the architectures that use and specify the precepts of the paradigm) in relation to the historiographic construction of a code-style of a clear Max Weberian brand. In the exquisitely compositional sphere from the poetic use of the technique of analogy, as similarity of relationships and structures and not of forms (Visconti, 2022).

In the case of urban archaeology and the potential and virtual traces – in the double sense of not present and visible, but also of virtues and values to be flaunted – to be re-presented and manifested in the dynamics of the modern city, among the numerous paradigms that can be assumed, including recent ones – such as the beautiful project for the Sette Sale in Rome by Luigi Franciosi, which constructs a “shelter for the ancient” by assuming its syntax – but above all for the inference with the urban and its locations, there is the Museum of the Baths in the Forum of Trier of 1988-96 by Oswald Mathias Ungers. In other words, it is a question of revealing, or rather unveiling, an already written text that the city has concealed, forgotten or denied over time, even though it has conditioned its development and plots. The result of a competition launched by the German city and the Land to protect and enhance a large Roman bath complex (Thermenmuseum) discovered by chance during the construction of an underground car park, the Ungers museum is presented as an extruded crystal parallelepiped with a square base (30x30 m) emerging in a paved square, the Viehmarktplatz (cattle market square), in which two ordering grids are composed and collide: that of the contemporary city and its Gothic or more recent traces (Viehmarktstraße) and that of the founding cardo-decumanic of the ancient Roman city Augusta Treverorum, moreover, already confirmed by the church of St. Antonius. Antonius, which re-assumes its location. The visible overlap at the level of the paved piazza – obtained by different materials, thicknesses and grains of paving – produces as Ungers himself points out: “the intersection of this new lattice with the main Roman axes of the cardo and decumanus, [determining] an intentional conflict between the lattice of the roofing [which reiterates the module of the square] and the co-ordinate of the field of ruins, [a conflict] analogous to that which existed between the field of Roman ruins of the baths and the medieval walls



Fig. 8 - a. Piazza Bellini e via Costantinopoli prima del ritrovamento delle mura, cartolina, anni '50; b. Veduta dello scavo delle mura greche a Piazza Bellini (foto M. Velo) (Pinto, Valerio 2009).

a. Piazza Bellini and Via Costantinopoli before the discovery of the walls, postcard, 1950s; b. View of the excavation of the Greek walls in Piazza Bellini (photo M. Velo) (Pinto, Valerio 2009).

trasto e palesati in una sapiente ricerca e messa in valore delle tracce preclare del passato, di una *traditio* ancora viva, che ha condizionato e può ri-orientare i destini della città. Come avverte Stravinskij “lontanissima dall’implicare la ripetizione di quel che è stato, la tradizione presuppone la realtà di quel che dura. Essa si configura come un patrimonio familiare, una eredità che si riceve a condizione di farla fruttificare di trasmetterla ai propri discendenti. [...] si riannoda una tradizione per fare del nuovo. La tradizione garantisce la continuità della creazione” (Stravinskij, 1942).

L’emblema, connesso al paradigma sopra esposto, che si intende di seguito rapidamente descrivere riguarda la messa in valore delle mura greche del V-IV secolo a.C. di Piazza Bellini a Napoli (Capozzi, Visconti, 2023) che – rinvenute per caso nel 1954 per la costruzione di una cabina elettrica e lasciate scoperte e inaccessibili, sottoposte e recintate – non riescono, per la forma dello scavo del tutto incongrua e la sostanziale inaccessibilità della quota archeologica, a stabilire alcun chiaro rapporto con la città “di sopra” che, a sua volta, si organizza secondo un ordine completamente differente. La città è fatta di *strata* spesso invisibili e poco intellegibili, soprattutto quando non vi è un’architettura chiamata a renderli manifesti, a farli emergere e a palesarli. Il progetto, esito di un workshop-tirocinio¹, si pone l’obiettivo di riconfigurare l’intera piazza Bellini, posta sul limite del centro greco-romano della città e definita dalla presenza dell’ex monastero di S. Antonello a Port’Alba e dalla facciata in piperno di palazzo Conca, non tanto a partire dalla necessità di proteggere le mura che non hanno particolari problemi di deperibilità, ma anche e forse soprattutto da quella di “rivelare” le mura. Della presenza di tali vestigia si rischia di non accorgersi neppure per l’assenza di un disegno sintetico che vede oggi lo spazio sgombrato rappresentato con chiarezza nel Settecento da Antonio Joli

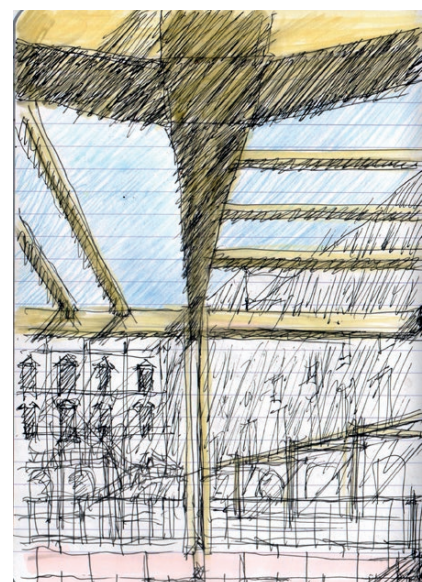
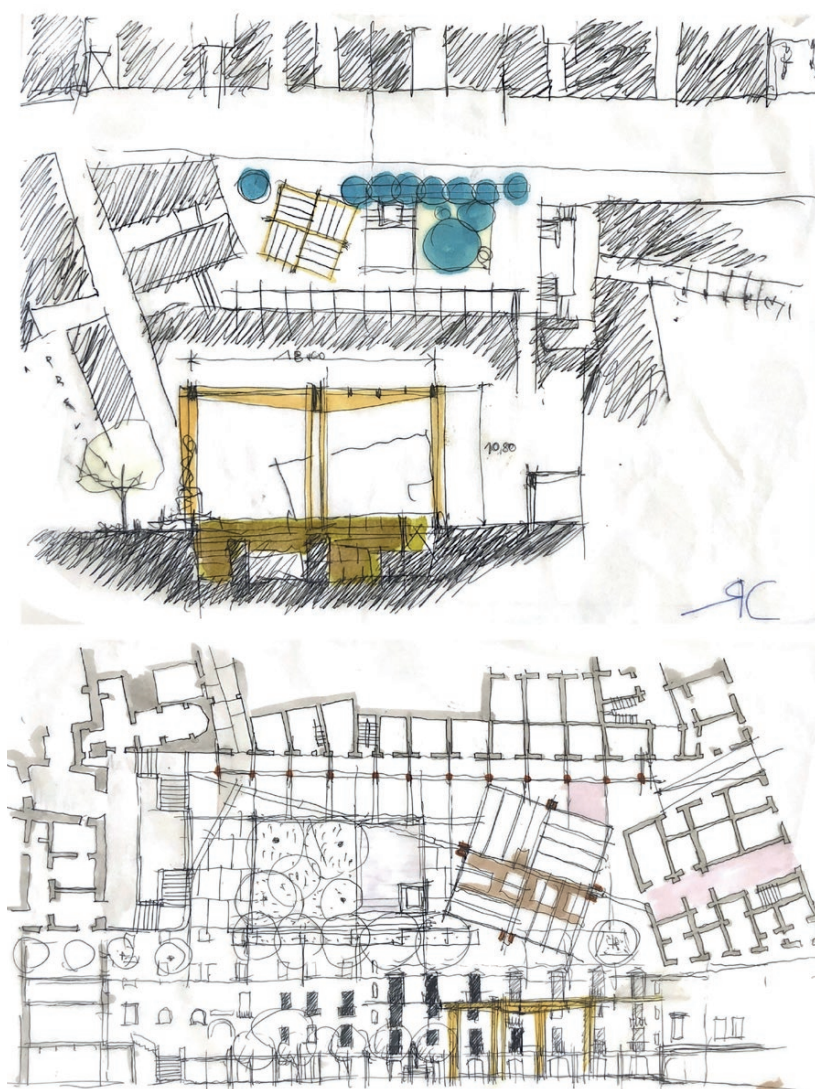


Fig. 9 - R. Capozzi, 2023: a. Schizzo di studio per il progetto di copertura delle mura greche e sistemazione di Piazza Bellini; b. Studio tipologico e sistemazione delle pavimentazioni per il progetto di copertura delle mura greche; c. Schizzo di studio per il progetto di copertura delle mura greche.

R. Capozzi, 2023: a. Study sketch for the project to cover the Greek walls and arrange Piazza Bellini; b. Sketch study for the project to cover the Greek walls and reorganise Piazza Bellini; c. Study sketch for the project to cover the Greek walls.

inutilmente affollato di alberature, monumenti – innanzitutto quello al musicista catanese Vincenzo Bellini formatosi a Napoli nel Collegio di Musica di San Sebastiano, oggi Conservatorio di San Pietro a Majella, adiacente la piazza – nonché di *dehors* e varie forme di arredo urbano (Pinto, Valerio, 2009).

Razionalizzato lo scavo e rendendo accessibile la quota archeologica, un alto riparo dorato rivela per contrappunto la giacitura ruotata delle mura rispetto a quella della piazza e della via San Sebastiano che, attraverso la foratura e il nuovo disegno della pavimentazione, trova il suo contrappunto in un portico che ordina gli spazi all'aperto dei bar, caffè letterari e ristoranti che “abitano” la piazza. Il nuovo riparo, la stoa, la statua di Bellini riposizionata, nove alberature e una vasca d'acqua e il sistema pluristratificato delle pavimentazioni realizzano un ensemble, una composizione topologica di figure, icastiche e diafane al tempo stesso, che nella loro posizione, geometria, massa stabiliscono tensioni a distanza rendendo l'invaso delimitato della piazza il teatro di una nuova messa in scena urbana in cui non conta tanto lo spazio nelle cose (concavo) ma lo spazio, il vuoto tra le cose (convesso): un vuoto dinamico dotato di senso. Del resto, la città, nel suo carattere teatralizzante non è altro, come ci ricorda Aldo Rossi, che “la scena fissa della vita dei uomini” (Malacarne-Montini Zimolo, 2002). Il riparo dorato – dorato perché chiamato a rivelare e preservare un tesoro, una preziosa e millenaria reliquia, le mura ciclopiche della città di Neapolis – in tal modo reimmette le vestigia greche nella dinamica urbana e costruisce un doppio registro di ordini compresenti. Ordini che tra loro si mettono in composizione – quello antico e quello contemporaneo – e mediante i quali la città rende manifesta, ovvero rende “visibile alla luce”, e non finge o dissimula le radici millenarie dalle quali proviene. La copertura in acciaio dipinto di giallo oro – di “giallo Napoli” – vuole essere, *immer wieder*,

of the convent above [also no longer visible in the city]” (Ungers, 1998). The glassy volume of the museum determined by a steel roof supported by sixteen slender columns corresponding to three by three modules, each ten meters long, resting with wisdom and shrewdness on the ancient material against any fearful Manichean conservatism that preaches its intangibility, decreeing its passage from ruin to rubble, is furrowed by paths at the level of the square and vertical connection systems that instead assume the layout of the ancient grid, determining an interesting conflict between geometries, columns and transit connection systems within the open but covered shelter that evokes certain Piranesian interiors, especially those of the Prisons. The sense of this exemplary intervention, which we wish to emphasize, is the possibility, without reverential fears, pretense or presumed intangibility, of recognizing in today's city con-presences and re-emergences, manifestations of the ancient, or that we can accept the challenge of reintroducing new presences into the urban environment, making explicit and composing different orders contrasted and revealed in a skillful search for and valorization of the pre-clear traces of the past, of a still-alive traditio, which has conditioned and can re-orient the city's destiny. As Stravinsky warns, “Far from implying the repetition of what has been, tradition presupposes the reality of what endures. It takes the form of a family heritage, an inheritance that is reclaimed on the condition that it bears fruit and

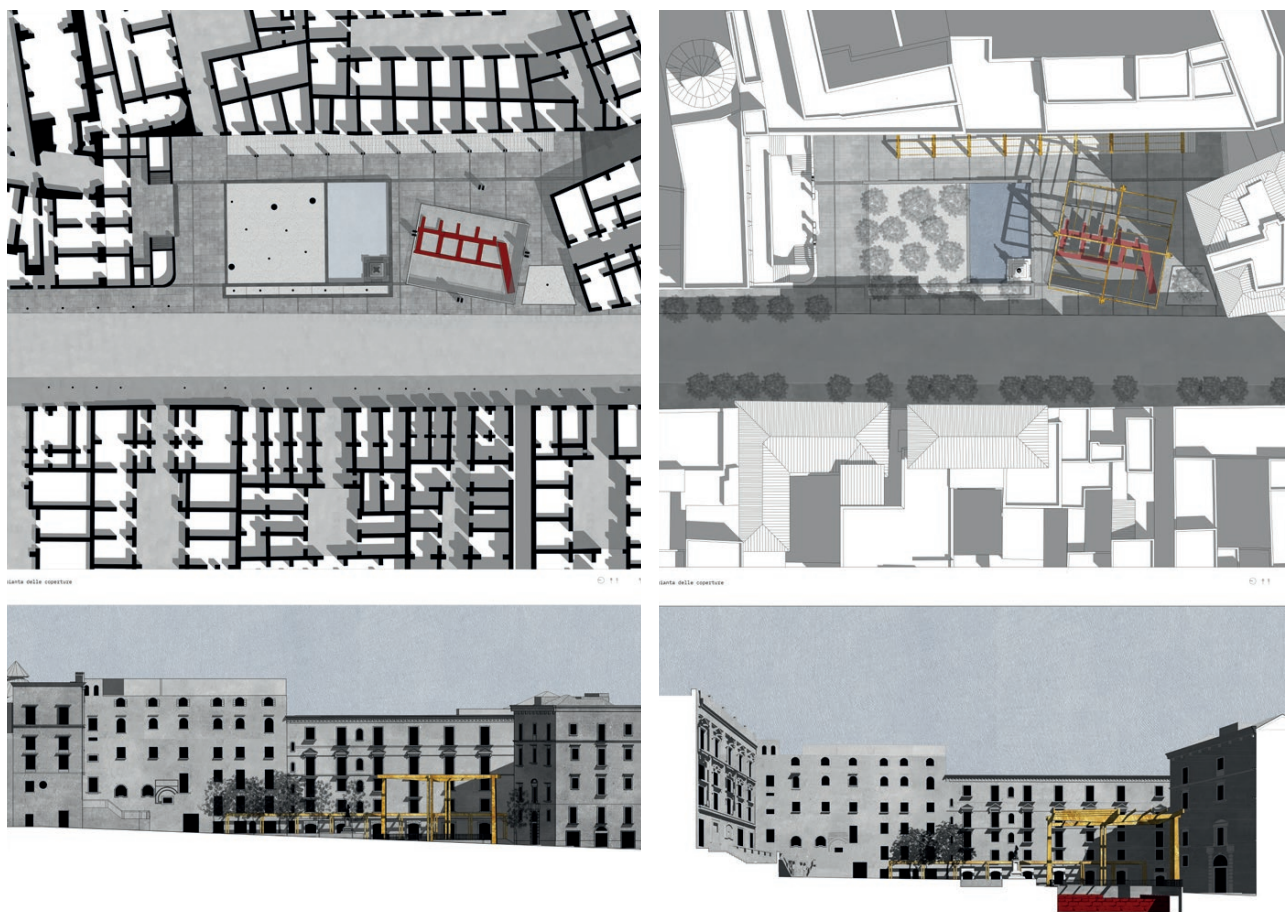


Fig. 10 - R. Capozzi e F. Visconti; con M. R. Alfano, A. Arena, F. Castiello e C. L. Cioffi, 2023: a. Pianta tipologica e profilo del progetto di copertura delle mura greche e sistemazione di Piazza Bellini; b. Pianta delle coperture e sezione prospettica sugli scavi del progetto di copertura delle mura greche e sistemazione di Piazza Bellini.

R. Capozzi and F. Visconti; with M. R. Alfano, A. Arena, F. Castiello and C. L. Cioffi, 2023: a. Plan and profile for the project to cover the Greek walls and renovate Piazza Bellini; b. Plan of the roofs and perspective section on the excavations of the project for covering the Greek walls and landscaping Piazza Bellini.

passed on to its descendants. [...] a tradition is re-established in order to make something new. Tradition guarantees the continuity of creation" (Stravinsky, 1942).

The emblem, connected to the paradigm outlined above, which we will quickly describe below concerns the valorization of the Greek walls from the 5th-4th centuries BC of Piazza Bellini in Naples (Capozzi, Visconti, 2023), which – discovered by chance in 1954 for the construction of an electrical cabin and left uncovered and inaccessible, subdued and fenced off – are unable, due to the completely incongruous shape of the excavation and the substantial inaccessibility of the archaeological site, to establish any clear relationship with the city "above" which, in turn, is organized according to a completely different order. The city is made up of strata that are often invisible and not very intelligible, especially when there is no architecture called upon to make them manifest and reveal them. The project, the result of a workshop-internship¹, sets out to reconfigure the entire piazza Bellini, located on the edge of the Greco-Roman center of the city and defined by the presence of the former monastery of S. Antonello in Port'Alba and the Piperno façade of Palazzo Conca, not so much from the need to protect the walls, which have no particular problems in finding them, but also and perhaps above all from the need to "reveal" them. These vestiges, whose presence is in danger of not even being noticed due to the ab-

un "nuovo riparo per l'antico" che, nel riprendere allineamenti, altezze e scan- sioni dei fronti degli edifici esistenti, introduce una nuova singolarità urbana, chiamata a caratterizzare lo spazio pubblico, e, nell'affondare nelle profondità ctonie tufacee, al tempo stesso, si libera come una grande loggia-pergola a segnalare le antiche vestigia che ombreggia e protegge. Un *abri souverain*, come nella nota definizione di Auguste Perret, che nella esattezza delle proporzioni – ancora, come nel paradigma, un quadrato in pianta e due quadrati in alzato – e nella essenzialità logica della costruzione tettonica – quattro copie di piedritti a sorreggere due travi mediane a sezione variabile che a loro volta sorreggono una graticcio pergolato – ha il compito di mettere *in opera* e *in scæna* la grandezza dell'antico senza mimetismi ma neppure irrisioni per far riemergere le *íchnoi* antiche nella città odierna, perché, seguendo il noto aforisma di Karl Kraus, *Ursprung ist das Ziel* e usando le parole di Faulkner "il passato non è altro che la parte visibile del futuro [...] non muore mai. E non è neanche passato" (Faulkner, 1951).

Note

1 Workshop curriculare per l'attribuzione di Crediti liberi formativi nel CdS SCAR_Scienze dell'Architettura, Università di Napoli "Federico II", coordinatori e tutor: proff. R. Capozzi e F. Visconti; studentesse: M. R. Alfano, A. Arena, F. Castiello e C. L. Cioffi.

Riferimenti bibliografici_References

Agamben G. (2018) "Abitare e costruire", conferenza inaugurale del DRACo_Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione dell'Università di Roma "La Sapienza" il 7 dicembre 2018, ora in <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>

- Amirante G., Pessolano M.R. (2005) *Immagini di Napoli e del Regno. Le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Edizioni Scinetifiche Itliane, Roma-Napoli.
- Augé M. (2004) *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Black M. [1958] (1962) "Language and reality", in Id., *Model and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London, tr. it a cura di A. Almansi e E. Paradisi, *Modelli, archetipi, metafore*, Pratiche editrice, Parma 1983.
- Brandi C. (1963) *Teoria del restauro*, a cura di L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, poi Einaudi, Torino.
- Capasso B. (1895) *Topografia della città di Napoli nell'XI secolo*, Napoli.
- Capozzi R. (2020) "Contro il palinsesto", in M.I. Pascariello, A. Veropalumbo (a cura di) *La Città Palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Tomo II, FedOA - Federico II University Press, Napoli.
- Capozzi R., Visconti F. (2023) "Progetto di una copertura archeologica a Piazza Bellini, Napoli", in Aa. Vv. (2023) *Identità dell'architettura italiana, Atti del XXI convegno*, Didapress, Firenze.
- Calvino I. (1980) "Gli dèi della città", in Id., *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.
- Corboz A. (1985) "I territorio come plainsesto", in *Casabella*, n. 516, pp. 29-27.
- De Fusco R. (1974) *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- De Fusco R. (1978) *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.
- Esposito A., Leoni G., Rispoli M. (2023) "La Stazione Municipio della metropolitana di Napoli. Rifondare l'immagine e la materia della città", in *U+D urbanform and design*, n. 20, pp. 108-115.
- Faulkner W.C. (1951) *Requiem for a Nun*, Random House, New York 1951; tr. it. di F. Pivano (1955), *Requiem per una monaca*, Mondadori, Milano.
- Ferraris M. (2006) *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Bari.
- Ferraris M. (2012) *Lasciar tracce. Documentalità e architettura*, a cura di R. Capozzi e F. Visconti, Mimesis, Milano-Udine.
- Heidegger M. [1935-36] (2000) *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di I. De Gennaro e G. Zaccaria, Marinotti Edizioni, Milano.
- Malacarne G., Montini Zimolo P. (a cura di) (2002) *Aldo Rossi e Venezia: il teatro e la città*, Unicopli, Milano.
- Parrino D.A. (1700) *Napoli città nobilissima. Esposta a gli occhi e alla mente dei curiosi*, Parrino, Napoli.
- Peirce C.S. (1958) (1931-1935) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 1-6*, edited by C. Hartshorne and P. Weiss, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 7-8*, edited by A. W. Burks, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Pinto A., Valerio A. (a cura di) (2009) *Sant'Antonello a Port'Alba. Storia, Arte, Restauro*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli.
- Sansò C. (2023) *Luigi Franciosini. Taccuini di architettura*, Clean, Napoli.
- Stravinskij I. (1942) *Poetica della musica*, Edizioni Curci, Milano.
- Ungers O.M. (1998) *Oswald Mathias Ungers. Opera completa 1991-1998*, a cura di Marco De Michelis e Francesco Dal Co, Electa, Milano.
- Visconti F. (2022) *Esercizi di analogia*, Thymos Books, Napoli.
- D'Alessandro M. (2015) *Oswald Mathias Ungers a Treviri. Due musei*, Bononia University Press, Bologna.
- Martinelli E. (2017) recensione a *Oswald Mathias Ungers a Treviri. Due musei*, in *Firenze Architettura*, n. 2, p. 164.

sence of a synthetic design, now see the cleared space clearly represented in the eighteenth century by Antonio Joli unnecessarily crowded with trees, monuments – first and foremost that to the Catanese musician Vincenzo Bellini, who trained in Naples at the Collegio di Musica di San Sebastiano, now the Conservatorio di San Pietro a Majella, adjacent to the square – as well as dehors and various forms of street furniture. Having rationalized the excavation and made the archaeological level accessible, a high gilded shelter reveals the rotated position of the walls in relation to that of the piazza and via San Sebastiano, which, through the perforation and new design of the paving, finds its counterpoint in a portico that orders the open-air spaces of the bars, literary cafés and restaurants that "inhabit" the piazza. The new shelter, the stoa, the repositioned statue of Bellini, nine trees and a pool of water and the multi-layered system of paving create an ensemble, a topological composition of figures, at once icastic and diaphanous, which in their position, geometry and mass establish tensions at a distance, making the delimited basin of the square the theatre of a new urban mise-en-scène in which it is not so much the space within things (concave) that counts, but the space, the void between things (convex): a dynamic void endowed with meaning. After all, the city, in its theatrical character, is nothing other than, as Aldo Rossi reminds us, "the fixed scene of men's lives" (Malacarne, Montini, Zimolo, 2002). The gilded shelter gilded because it is called upon to reveal and preserve a treasure, a precious and millenary relic, the cyclopean walls of the city of Neapolis, thus reintroduces the Greek vestiges into the urban dynamic and constructs a double register of co-present orders. Orders that are in composition with each other – the ancient and the contemporary –, through which the city makes manifest, that is, makes "visible to the light", and does not pretend or conceal the millenary roots from which it comes. The steel roof painted golden yellow – of "giallo Napoli" – is intended to be, immer wieder, a "new shelter for the ancient" which, in taking up the alignments, heights and scans of the fronts of the existing buildings, introduces a new urban singularity, called upon to characterize the public space, and, in sinking into the chthonic tuffaceous depths, at the same time, frees itself like a large loggia-pergola to signal the ancient vestiges that it shadows and protects. An abri souverain, as in Auguste Perret's well-known definition, which in the exactness of the proportions – again, as in the paradigm, one square in plan and two squares in elevation – and in the logical essentiality of the tectonic construction – four pairs of piers supporting two median beams of variable section which in turn support a pergola-trellis – has the task of putting the grandeur of the ancient in opera and in scæna without mimicry but neither does it mock the ancient ichnoi to re-emerge in today's city, because, following the well-known aphorism of Karl Kraus, Ursprung ist das Ziel and using the words of Faulkner "the past is but the visible part of the future [...] never dies. Nor is it past" (Faulkner, 1951).

Notes

1 Curricular workshop for the awarding of free educational credits in the Bachelor course SCAR_Science of Architecture, University of Naples "Federico II", coordinators and tutors: proff. R. Capozzi and F. Visconti; students: M.R. Alfano, A. Arena, F. Castiello and C.L. Cioffi.



Fig. 11 - R. Capozzi e F. Visconti; con M. R. Alfano, A. Arena, F. Castiello e C. L. Cioffi, collage sulla veduta di A. Joli del progetto di copertura delle mura greche e sistemazione di Piazza Bellini, 2023. R. Capozzi and F. Visconti; with M. R. Alfano, A. Arena, F. Castiello and C. L. Cioffi, collage on A. Joli's view of the project to cover the Greek walls and arrange Piazza Bellini, 2023.