

# Lessons from the Past

LUCIO VALERIO BARBERA<sup>1</sup>

Abstract: [...] when our young architects, taken by the hand of your young archaeologists, will learn the equal value of every wall, every stone, every space that can be understood in the avaricious remains that archeology makes available in the patient work of reconstitution of the reality of ancient cities, behold, they will have learned a new way of observing the current city as well, of understanding its reality and with it the reality of their future work. They will have learned to look at the modern city and their work with the eyes of an archaeologist.

Keywords: architettura, archeologia, audacia inventiva.

Cara Alessandra, cara Clementina, cara Claudia,  
davvero non trovo parole adatte a sollecitare la vostra comprensione per la mia pur obbligata assenza dalla Conferenza di apertura del Joint Master in Architettura, Paesaggio e Archeologia Erasmus +. Io stesso, malgrado sia tenuto lontano da quest'aula da circostanze non superabili, fatico a perdonare la mia diserzione da un evento così importante, che corona anni di entusiasmi e di fatiche, di aspirazioni raggiunte e di momenti di sconforto – perché ci sono stati anche quelli, è inutile negarlo – di perseveranza ostinata e di audacia intellettuale come quella che ha mosso Alessandra Capuano e l'attuale gruppo dirigente del Master in Architettura e Archeologia verso il successo internazionale

<sup>1</sup> Lucio Valerio Barbera, Professore Ordinario di Progettazione architettonica e urbana, Sapienza Università di Roma, direttore de L'ADC. Questo testo è stato scritto in forma di orazione colloquiale epistolare per la *Opening Conference* del Master ALA Architecture Landscape Archaeology del 2-3 ottobre 2019 e inviata ad Alessandra Capuano, Clementina Panella e Claudia Cecamore da Lucio Barbera, trasmessa durante la conferenza in formato video. Nel 2006-2007 Lucio Valerio Barbera e Clementina Panella hanno co-fondato presso la Sapienza Università di Roma il Master di secondo livello "Architetture per l'Archeologia e Archeologia per l'Architettura", diretto prima da Lucio Barbera, poi da Clementina Panella e infine da Alessandra Capuano e coordinato per quasi tutti i primi dieci anni da Claudia Cecamore. Capuano dopo avere guidato l'edizione italiana ha trasformato il master in un 'Joint Master Degree' internazionale, finanziato dal programma *Erasmus +* dell'Unione Europea (<https://www.masterala.eu>).

che oggi qui, tutti noi celebriamo. A loro vanno i miei EVVIVA! E la mia riconoscenza.

Una riconoscenza profonda la mia; Clementina Panella tu ricordi bene quel primo incontro, tanti anni fa – era il 2006 – presso la facoltà di Lettere della Sapienza. Ne sono certo. Venni accompagnato da Claudia Cecamore, mio precoce Virgilio nel territorio dell'archeologia, per presentare a te e al gruppo degli amici archeologi della tua facoltà, il proposito di istituire un Master di secondo livello dal titolo un po' troppo complicato: *Master di Archeologia per gli Architetti e di Architettura per gli Archeologi*, che presto fu fin troppo semplificato in Master ARCHEO, se non sbaglio. Fui lietissimo di vedere giungere, nel mezzo di quell'incontro, Raffaele Panella, che era lì non perché tuo fratello, ma perché straordinario, autorevole rappresentante della continuità degli studi e dei progetti sull'area archeologica centrale di Roma condotti dai principali autori e docenti della Facoltà di Architettura della Sapienza attraverso tutto il secolo passato. Studi e progetti che, tra polemiche e dissensi, retorica e sogni culminarono con l'opera suggestivamente poetica di Carlo Aymonino e con gli entusiasmanti disegni di Raffaele, appunto.

Da quell'incontro sono trascorsi tredici anni di fatica accademica – Claudia sempre in prima linea sino a pochissimo tempo fa. Alla direzione di quel Master si sono succeduti dopo di me e di Clementina Panella – fondatori – altri tre direttori, bravissimi, straordinari nella perseveranza. Da ultimo Alessandra Capuano ha raccolto la magra sfida che il nostro Master ha mantenuto viva per più di un decennio e l'ha rilanciata più in alto, raggiungendo la dimensione internazionale che merita un lavoro collettivo così durevole da sembrare ostinato, così motivato da sembrare mosso da una troppo innocente fiducia nella cultura del nostro tempo. Qui sta la ragione della mia riconoscenza attuale per il gruppo guidato da Alessandra Capuano, che ha fatto davvero fiorire un germe di difficile coltura, seminato tanti anni fa, in un terreno che parve avaro.

Clementina; oggi, se fossi con voi a tenere una mia conversazione sul tema che ci è stato affidato – Lesson from the Past – comincerei proprio da quel nostro incontro che sta nella mia memoria come un oggetto trovato in uno scavo mal fatto, di cui ogni giorno tentare di

comprendere meglio lo scopo e la ragione osservandolo da un diverso punto di vista. Cosa mosse me, architetto del XX secolo, auto-reputato progressista, a venire da te, archeologa moderna, per costruire insieme un luogo istituzionale di elaborazione su ciò che lega, nell'attualità, l'architettura e l'archeologia? Quale lezione, appunto, mi proveniva dal passato da indurmi a quel passo: which "Lesson from the Past"? per dirla in inglese. Certo – tu dirai – da sempre, o meglio, almeno dai tempi di Brunelleschi il futuro dell'architettura è stato visto o almeno prefigurato aprendo con immaginazione e scienza la porta del passato. Con immaginazione e scienza; Pier Luigi Nervi, di cui fui allievo negli anni Cinquanta, parlava spesso di Brunelleschi, e della **lezione di invenzione audace** che al grande fiorentino venne dallo studio dei monumenti antichi. Perché, diceva Nervi, nessuna cupola del tempo antico testimonia la tecnica audacissima e in parte ancor oggi misteriosa, leggera e temeraria con la quale messer Filippo lasciò stupefatta la città, il mondo intero e, non per ultimo, Mastro Lorenzo Ghiberti, il sommo, intuitivo, forse ultimo artista medievale che dette la dolce morte al gotico inoculando in esso stupefacenti – in tutti i sensi – dosi di linguaggio antico (certamente un diverso, ma complementare modo di mettere in gioco ciò che si apprendeva allora dal passato). L'accanito e scientifico studio delle architetture di Roma antica, dunque, insegnarono a Brunelleschi come essere attuale senza conformismi formali, applicando ai problemi del presente, appunto, l'audacia, la scienza e l'immaginazione che egli leggeva nei monumenti antichi.

Quindi, in quella mia proposta a te, in quel mio protendermi verso chi, come te, del passato fa **scienza**, mentre noi architetti ne facciamo **immaginazione**, c'era forse al fondo la convinzione che non le **forme** o le **tecniche** o i **principi compositivi** del passato siano da prendere a lezione, ma **l'audacia inventiva** senz'altri limiti che la resistenza estrema dei materiali in uso nel tempo nostro.

E infatti Pierluigi Nervi, nella sua lezione dal passato, continuava spiegandoci come il Pantheon di Roma fosse stato realizzato minimizzando le spinte di tanto grande cupola contando sulla resistenza a trazione del conglomerato di pozzolana e "mimando" in qualche modo la forma di una grande volta, mentre di vera volta può parlarsi soltanto per la parte davvero centrale dell'immenso invaso murario.

E passava poi a parlarci della cupola di Santa Sofia a Costantinopoli dove addirittura il gioco di spinte e contrafforti è visivamente annullato con perizia e addirittura con inganno per raggiungere l'idea di aerea immaterialità di uno spazio dilatato che paia sorretto soltanto da un **soffio interiore**, quello della Sapienza divina, della Sophia, appunto. E certamente parlando del metodo degli antichi parlava di sé, delle sue architetture, del suo modo di trarre dal passato, dall'architettura antica, il suo proprio metodo, il suo audace realismo, la sua perizia nello scrutare l'identità intima dei materiali, di provarli sino a un estremo tuttavia ancora realmente raggiungibile senza rischi. Ecco il classicismo di Nervi, ecco il suo modo di intendere la lezione che proveniva a lui dal passato e che egli implicitamente lasciava che noi studenti paragonassimo a quella del Brunelleschi, quasi per consolidare la sua personalità di progettista moderno modellando la propria esperienza a quella di Brunelleschi, Maestro assoluto di una modernità tratta, metodologicamente, dalla lezione del passato.

Ma se fossi davvero con voi, a questo punto tornerei precipitosamente nei miei magri panni di architetto di scuola italiana che, pur se formato, ai miei tempi, da tanto grandi maestri dell'architettura strutturale – come Nervi o Cestelli Guidi o Sergio Musmeci – ben sa di non potersi iscrivere, per statuto professionale, neanche nei più umili ranghi dei seguaci loro e del loro inarrivabile modello rinascimentale, cioè tra i seguaci pur minimi di messer Filippo Brunelleschi.

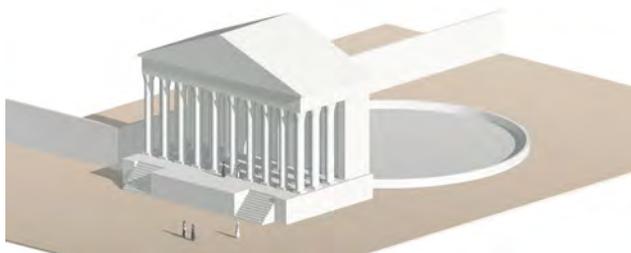
E accennerei alle altre lezioni dal passato, lezioni meno ardue, ma non meno affascinanti, che comunque convivevano in me indistintamente ai tempi del nostro incontro fondativo presso la facoltà di Lettere; e che in me convivono ancora, come sempre convivono – ne sono convinto – in ogni architetto di formazione, diciamo così, tradizionale. E per mascherare con vesti nobili la mia ritirata citerei qualche frase della lettera di Raffaello e di Baldassarre Castiglione al papa Leone X.

Era il 1519. Raffaello, che in ultimo fu architetto nonché appassionato e frustrato conservatore delle antichità romane per incarico papale, con non poco cinismo può davvero esser preso come il più nobile riferimento nostro perché, messo da parte ogni confronto artistico – **figuriamoci!** – sembra prestarsi a far da modello sommo alla magra carriera d'ogni architetto d'oggi che diventi un appassionato e frustrato

conservatore delle cose antiche nella propria, antichissima città. E forse leggerei a voce alta quel punto in cui la mano del Castiglione mette su carta il pensiero di Raffaello, pittore sublime, che, di fronte alla lezione che a lui proveniva dal passato si convinse a dichiarare, quasi con stupore, che suprema tra le arti è l'architettura per la durezza della scienza pratica che sta alla sua radice e per la capacità di continuare progredire nella ricerca o almeno a sussistere più a lungo di tutte le altre arti, indenne nei metodi e nei raggiungimenti, anche nei periodi di prolungata rovina della civiltà. Ed ecco; tornando alle considerazioni di Raffaello e di Baldassarre sulla rovina del mondo antico, citerei d'un fiato:

*E benché le lettere, la scultura, la pittura e quasi tutte l'altre arti fossero lungamente in declinazione, e peggiorando fin al tempo degli ultimi imperatori, pure l'architettura si osservava e manteneva con buona ragione, ed edificavasi con la medesima che li primi. E questa fu tra l'altre arti l'ultima che si perdé.*

E dunque, Clementina, se fossi tra voi confesserei che uno dei motori nascosti che spingeva la mia idea di coinvolgermi nella nuova impresa formativa era in primo luogo la speranza che assieme, noi architetti e voi archeologi, potessimo ripristinare l'unità concettuale e operativa che viveva in Raffaello il quale, in uno, s'era voluto fare - poi che pittore - architetto e archeologo. Quindi che da questa nostra nuova esperienza congiunta potesse di nuovo emergere per i giovani architetti/ archeologi la fiducia che l'architettura è arte talmente integrata al vivere umano da potere e **dovere** sopravvivere indenne anche nel travaglio delle metamorfosi della civiltà, per quanto negative esse siano. E infine che dallo studio dei resti dell'architettura del passato, anche se, come dice Raffaello in un altro punto, “non vi restasse che la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne” l'architetto sia obbligato a mettere a punto - o a imparare di nuovo - **la propria arte**. E qui, se fossi tra voi, sarei tentato di citare per intero la seconda parte del discorso di Raffaello nella quale egli presenta al Papa gli strumenti e i metodi per misurare e disegnare scientificamente l'architettura antica: la pianta, o come egli dice “il disegno piano”; il prospetto ovvero “la parete di fuori con li suoi ornamenti”; e la sezione



[1]



[2]



[3]



[4]

*Studi e ricostruzioni tridimensionali di Lucio Valerio Barbera elaborate per una lezione presso il Dottorato in Architettura Teorie e Progetto della Sapienza "Variazioni e Varianti in Architettura", Roma, 12 ottobre 2013.*

*[1] Il Pantheon di Agrippa secondo Gruener.*

*[2] Il Pantheon di Agrippa (27-25 a.C.),*

*[3] Il progetto originale di Apollodoro; [4]*

*La realizzazione di Apollodoro e Adriano realizzazione adrianea (112-124).*

*A destra in alto: [5] introduzione dell'arco di trionfo tra le parti costituenti il Pantheon nel progetto realizzato; in basso: [6] il prospetto del progetto realizzato.*



cioè “la parete di dentro pur con li suoi ornamenti”. La consuetudine con la rappresentazione scientifica di una realtà difficile da conoscere – il resto archeologico – come alto tirocinio per la concezione scientifica dell’architettura.

Ma a questo punto, Clementina, se fossi lì tra voi mi guarderesti con aria amichevolmente ironica. E avresti ragione. Tu sai bene che prima della tua, ho goduto dell’amicizia di Eugenio La Rocca, archeologo di quelli che dell’arte antica conosce tutto ciò che ne dimostri la superiorità, se non altro perché di ogni arte posteriore è comunque fonte inevitabile e generosa. Certo, egli a sentire queste mie parole sobbalzerebbe. Nessuno oggi, soprattutto qualcuno che sia un raffinato e totale conoscitore dell’arte antica come Eugenio, può sentirsi direttamente o indirettamente indicato come erede di Johan Joachim Winkelmann che di quell’arte, trasfigurata dal verbo del neoclassicismo, volle fare il modello della bellezza ideale. Tuttavia, proprio qui tu hai ragione; chi avesse partecipato alle private conversazioni di arte antica durante le quali Eugenio mi impartiva la **descrizione sottile e sintetica** – ma che dico? – **la dimostrazione esatta** delle differenze di fattura e finitura tra i girali d’Acanto dei fregi di età augustea e quelli, di pochissimo posteriori, d’età tiberiana – più taglienti, affilati come lame – o con me lo avesse inteso evocare le velature di colore che in antico rendevano vivi quegli stessi girali e che egli indovinava dalle tenuissime tracce di pigmento sul marmo – che qui era quasi trasparente e più in là, in un altro monumento di poco posteriore, era già materia più sorda alla luce – ecco, chi avesse partecipato con me alle privatissime, straordinarie prestazioni d’arte critica che Eugenio mi concedeva vagando nei Palazzi del Campidoglio oggi non potrebbe tacere del mio crescente arrendermi alle sue parole lasciando che lo spirito neoclassico che abita in me come in ogni architetto occidentale si rivelasse, impudico, nelle mie domande sempre più incantate e nei miei sempre più commossi e attoniti silenzi. Ecco il punto; le lezioni che provengono dal passato in noi architetti si accumulano l’una sull’altra, ma sembrano poter letteralmente tornare in vita ciascuna con la sua forza originaria se evocate con le magiche e segrete formule che presiedono alla loro individuale resurrezione. E in questo Eugenio è, insieme, stregone e amante supremo della bellezza antica, o meglio è stregone sommo della bellezza antica perché suo

inesausto amante. E qui, cara Clementina, se fossi davvero nella sala di Piazza Borghese, con te accanto, mi attarderei non poco per spiegare a te che non sei architetto quale segreto travaglio e profondo piacere genera in noi architetti l'accumularsi di tutte le lezioni che provengono dal passato e prendono posto nella nostra memoria più profonda – quella che si confonde con la nostra stessa identità – per risiedervi tutte insieme: permanentemente, contemporaneamente, contraddittoriamente. E direi a voce alta: per chi, come noi architetti, non della scienza, ma dell'immaginazione fa il motore della propria vita – lo studio della storia dell'architettura ha due effetti opposti; da una parte viviamo quegli studi con il compito e l'intento – a volte appassionato, persino impegnato – di giungere a formarci una consapevole, viva coscienza del fare architettura oggi; i grandi architetti del passato sono studiati come esempi di innovazione, di anticonformismo, di invenzione, di perizia nuova e sorprendente. Esempi di metodo, dunque, come dicevo parlando di Brunelleschi e di Nervi. Lo stabili per noi tutti Giorgio Vasari con le sue *“Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani”*. E Bruno Zevi volle riprenderne il testimone nella sua Storia dell'Architettura Moderna che è, appunto storia di architetti vagliati secondo la morale dell'innovazione rivoluzionaria. D'altra parte per tutti e a maggior ragione per noi architetti, le opere attraverso le quali studiamo quegli autori, sembrano imporsi, invece, come entità dotate di vita propria con una massa di potente valore iconico inattaccabile da ogni atto di discernimento critico, filosofico o morale; esse nel loro insieme rappresentano l'architettura, cioè il corpo reale di ciò che noi architetti siamo chiamati a far crescere, a curare, a ripristinare, a restaurare con le nostre cure. Un corpo di cui tentiamo di conoscere sempre più a fondo sempre più completamente le fattezze e, vorrei dire, le potenzialità biologiche, accumulando nella nostra mente la conoscenza delle sue parti, cioè delle infinite opere che lo compongono apprendendo, studiando, ridisegnando, ri-progettando nella mente o sul foglio o nel computer o semplicemente fissando nella retina le forme, antiche o modernissime, di architetture **ancora nuove alla nostra conoscenza** o di altre, ben note, ma tornate improvvisamente **nuove alla nostra coscienza**, tutte ugualmente preziose per arricchire senza fine il deposito che è ormai in noi e che costituisce, inevitabilmente, il

nostro più prezioso bagaglio: la mai quieta, mai definitiva **nostra** visione dell'architettura. La lezione di architettura che proviene dal passato, Clementina, ci rende dipendenti da esso – *addicted* direbbero più precisamente gli inglesi – e più ci addentriamo nella sua conoscenza più ci arrendiamo alla necessità di nutrirci sempre più avidamente del suo corpo infinito.

È così! Clementina, credimi. E continuerei – se fossi seduto accanto a te, ma parlando sottovoce, stavolta: Non credi forse anche tu che l'epoca dei revival, che segna indelebilmente l'Occidente moderno, si apra e poi dilaghi in tutto il mondo come conseguenza dell'aprirsi e del dilagare sui tavoli degli architetti e nei salotti delle classi dirigenti dello studio scientifico, storico e archeologico dell'architettura? il neo palladianesimo anglosassone, il neogotico, il neoromanico, il neo sassone, il neoclassico, il neocinquecentismo della Roma umbertina non procedono assieme al crescere dell'amore per le tante lezioni che si immagina provengono dal passato e che si accumulano nella identità culturale moderna sempre in cerca di una migliore definizione? È perfino troppo semplice, mi risponderesti tu bacchettandomi meritatamente. Ah, certo – cercherei di ribattere – ma non credi che il fiorire di tante invenzioni in stili antichi abbia a che fare con *l'Archeologia*, intesa nel suo senso originario come di *Discorso sul Passato*, *ρχαιολογία*, lo *ρχαῖος λόγος* di Tucidide? Il Discorso sul Passato più che la semplice Conoscenza di esso? E non si tratta forse dello stesso Discorso che sull'antico facevano i rinascimentali caricando dei propri valori, delle proprie urgenze intellettuali e scientifiche, delle proprie utopie estetiche e politiche gli elementi stilistici di un mondo antico sublimamente lontano e quasi del tutto inaccessibile nei suoi propri valori, nelle sue vere urgenze intellettuali, estetiche e politiche? E dunque, insisterei impertinentemente come un cattivo studente presuntuoso, quei revival moderni, che ci hanno presentato a scuola come la negazione dello spirito rinascimentale, non sono invece frutto e riappropriazione nazionalistica o di classe o ideologica di quel *Discorso sul Passato* aperto dalla sublime *ρχαιολογία* rinascimentale? E per prevenire un'altra tua bacchettata aggiungerei: certo erano tempi diversi, l'Occidente correva verso la rivoluzione industriale, le epoche segnate da una particolare rinascenza stilistica si aprivano e si chiudevano in poche decine di anni o mutavano

al passare di un confine politico a pochi chilometri di distanza l'una dall'altra nella frammentata geografia culturale d'Europa. Forse mi placerei un poco, per qualche minuto tacerei. Ma sarei obbligato a riprendere, Clementina, scusami. L'eclettismo, ecco, l'eclettismo, Clementina, non è in fondo l'abbreviarsi totale e finale della distanza temporale, storica e geografica che divide, nei secoli precedenti, una rinascenza stilistica da un'altra fino al punto che tutte esse vivano contemporaneamente nella tavolozza pratica dell'architetto della prima contemporaneità nostra?

**Essere bravo in tutti gli stili.** I nostri diretti maestri romani, De Renzi e Quaroni per esempio, lo dicevano e lo affermavano con le loro opere distese in una sequenza che pare sintesi di un'intera storia dell'architettura consumata dalla giovinezza alla maturità, qui parlo di Quaroni, o invece tutta comprese in ogni momento della propria vita di grande architetto, e qui parlo di De Renzi. Ma non si può forse dire lo stesso, con poche varianti, dell'apprendistato barocco di Luigi Moretti che vedi ancora vivo nelle sue opere più perfetta modernità o addirittura nello studio appassionato – che mi piace immaginare “matto e disperatissimo” – che Terragni fece dell'architettura di Michelangelo, così tanto studiata da poter far pensare, a uno fragile studentello come me, che egli di Michelangelo, alla fine, si sentisse l'ombra moderna, tornata in vita per continuare la sua ricerca sublime. E se è facile immaginare Terragni-Michelangelo studiosamente lavorare su modanature e timpani delle piccole cappelle tombali di Como con lo stesso urgenza innovativa che spingeva Michelangelo-Michelangelo a ridisegnare secondo la propria impronta espressiva ogni volta da capo, gli ordini antichi in ogni loro parte, fosse anche la più minuta, è più sorprendente capire che la famosissima e oscura palazzina Frigerio e più ancora i suoi disegni per rimodellare la città di Como alla Cortesella altro non sono che la continuazione, la sublimazione della michelangiotesca opera di scavo rivelata nella materia, per dilatare all'architettura e alla città l'emozione e il mistero linguistico dei Prigioni.

Qui vorrei fermarmi, Clementina, e mi scuso con te e con chi avrà la pazienza di leggere questa lettera fino in fondo. Ma quelli che ho cercato di rammentare finora, erano davvero i pensieri che confusamente, ma con grande felicità, si muovevano nella mia mente

venivo al nostro incontro fondativo con lo scopo di riprendere alla fonte, con voi archeologi, il *Discorso sul Passato*, l'ῤρχαιολογία degli antichi. Senza la quale noi architetti balbettiamo confusi dal clamore di tante lezioni accumulate nel nostro *foro interiore* – si dice così? – fino al punto di credere che sia meglio fare a meno del passato perché ogni discorso su di esso scava troppo profondamente, forse anche dolorosamente, nella nostra stessa identità culturale. Walter Gropius credette davvero nella necessità di questa ripulsa, tanto insopportabile era stata la sua disperazione nell'apprendere, dall'esito della prima guerra mondiale, che la storia aveva tradito la sua visione del futuro della civiltà europea, dunque anche la sua visione del futuro dell'architettura sino a quel tempo anche da lui coltivata – come la avevano coltivata Behrens, e Otto Wagner e Olbricht e Hoffmann e tutti i partecipanti al Werkbund d'anteguerra – nello studio attento e creativo del patrimonio storico dell'architettura, inesauribile deposito di materia simbolica da rigenerare a ogni progetto senza rigettarne mai il seme. Forse in qualche nostra conversazione ti ho anche accennato alla imposizione che Gropius stesso dettò ad Harvard: che la storia dell'architettura si insegnasse soltanto agli ultimissimi anni dei corsi di laurea, quando gli allievi fossero già vaccinati dalle pratiche, cosiddette “spontanee”, del *visual design*, che avrebbero dovuto rendere fertile, da sole, un prezioso terreno vergine. E forse ti citai le frasi con le quali il giovane Zevi, studente ad Harvard, respinse di getto, come reazionario, il dettato didattico di tanto grande maestro di modernità. Frasi che non ripeto, quindi per non tediarti. E con la memoria di quella aperta difesa della Storia come matrice operante della architettura moderna potrei qui salutarti. Forse in maniera degna.

Ma ho una domanda che mi preme dentro e – ti prego – non bacchettarmi questa volta. Cattivo studente come sono mi sono sempre chiesto, e questa volta chiedo a te, come mai alla scoperta dei resti quasi completi delle città antiche – Ercolano e Pompei per iniziare – che coi loro tessuti edilizi d'ogni qualità conviventi nella complessa maglia urbana, con le case, le umili e le ricche, e le botteghe, le sfarzose e le essenziali, gli alberghi di alto e bassissimo rango, i luoghi di spettacolo, i portici diseguali e asimmetrici, con il diffuso uso – domestico e pubblico – libero e spesso sgrammaticatissimo delle

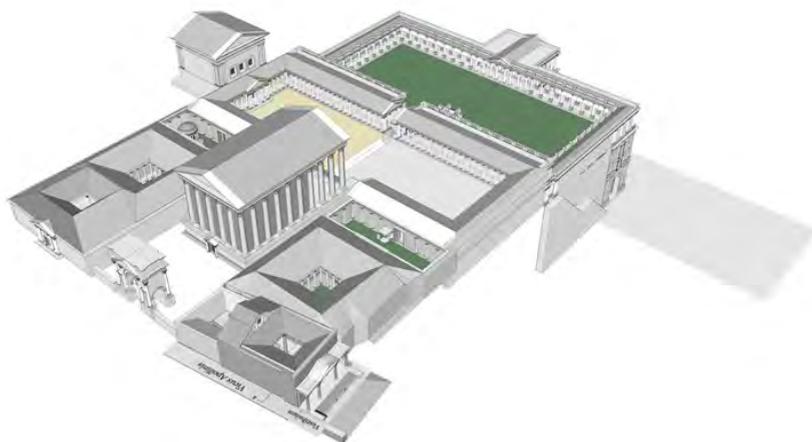
membrature architettoniche del tempo – colonne, capitelli, trabeazioni – ben lontane dalla purezza degli ordini vitruviani confermati e affinati dai rilievi rinascimentali dei grandi monumenti di Roma, come mai, dunque, all’emergere dell’architettura antica nella sua realtà diffusa, realizzata e intensamente utilizzata, consumata e adattata giorno per giorno secondo le esigenze spesso eleganti, ma più spesso ingloriose, o essenziali o misere, come mai a questa emersione della città antica che infiammò agli studi del passato più remoto generazioni di illuministi e curiosi e ricercatori e principi e Re, come mai, dunque, a tanto grande desiderio di conoscenza della realtà dell’antico, dell’ρχαῖος, avrebbero detto i greci, tra noi architetti corrispose l’algida concezione neoclassica proprio di quel Winkelmann già da me citato? Cui seguì la compostissima grazia del regale Petit Trianon e qualche decennio più tardi le prove architettoniche di Canova, che volle correggere in senso greco il progetto del Pantheon con il suo Pantheon di Possagno; e ancora il rigoroso funzionalismo formale di Shinkel, per non parlare del giganteggiante splendore degli ultimi palazzi di San Pietroburgo?

Certo, mi rispondo da solo, allora era considerato architetto solo chi si cimentasse in opere nobili e pubbliche. E il resto delle città antiche riportate alla luce contava soprattutto per l’ingente tesoro di pitture e statue e suppellettili preziose in esse ritrovate e dunque il Discorso sull’Antico si fermava allora, come sembra ancora fermarsi oggi, per noi architetti, prima della soglia della realtà fisica, sociale, umana, della città. Di cui tuttavia, noi architetti scoprimmo il fascino complessivo soltanto esplorando le città morte da millenni, perché il fascino che in ogni tempo ha emanato ed emana su di noi ogni città vivente nella ricchezza delle tante casualità e volontà che si scontrano in essa ed in essa tuttavia convivono, è accompagnato sempre da una percezione del rischio che la nostra identità sociale, di cittadini e di architetti venga confusa e disfatta in tanta promiscuità. Così io credo, Clementina, che anche i nostri giovani architetti senza un profondo Discorso sull’Antico, senza l’ρχαιολογία che tu qui rappresenti tendano ad apprendere che è architettura soltanto quella generata dalla matita e dal pensiero dei grandi impegnati in grandi opere. Come dire che gli autori meritevoli della città di Atene fossero soltanto quelli del Partenone e dell’Agorà e che di Mileto fosse autore soltanto Ippodamo trovandosi

così, i nostri giovani architetti, confusi e senza strumenti intellettuali e pratici nel momento in cui si accorgeranno che i compiti a loro affidati saranno, molto probabilmente, gli stessi, umili, pratici, ma comunque straordinariamente importanti dei capimastri più o meno colti che costruivano le domus per committenti più o meno colti o che adattavano il materiale edilizio esistente alle esigenze di una successione ereditaria o di una vendita, dividendo ciò che era nato unito, cercando di abbellire con poco ciò che era comunque deformato rispetto a qualsiasi canone teorico. Per questo io penso che nel momento in cui i nostri giovani architetti, presi per mano dai vostri giovani archeologi, apprenderanno il valore paritario d'ogni muro, d'ogni pietra, d'ogni spazio intuibile nei resti avari che l'archeologia mette a disposizione nella paziente opera di ricostituzione della realtà delle città antiche, ecco, essi avranno appreso un modo nuovo di osservare anche la città attuale, di comprenderne la sua realtà e con essa la realtà del loro lavoro futuro. Avranno appreso a guardare la città moderna e il proprio lavoro con lo sguardo dell'archeologo. Vi ringrazio per la benevolente attenzione.

*La Casa di Augusto, Studi di Lucio Valerio Barbera per una Conferenza: "L'uccello giardiniere; la casa come museo di sé" – Vicenza, Palazzo Da Porto Palladio Museum, 26 febbraio 2015.*

*Imaschi di una famiglia di uccelli dal nome astruso, quasi impronunciabile, Ptilonorhynchidae, appartenenti all'ordine dei passeriformi, nel periodo degli amori costruiscono il proprio nido in forma di elaborata struttura architettonica, a volte assolutamente straordinaria, e attorno ad essa realizzano un giardino organizzato in bell'ordine vario, adornandolo di oggetti variopinti e lucenti di grande preziosità visiva, giungendo perfino ad abbellirlo con piccoli oggetti di sasso o legno che essi stessi dipingono con pigmenti naturali per mezzo di uno «pennello» tenuto nel becco. A noi, che ammirati osserviamo le loro opere, sembra che essi dispongano la propria dimora come artistica espressione di sé, allo stesso tempo prezioso recinto ed elaborato ritratto della propria identità. Certamente riflettiamo divertiti a quanto noi somigliamo a quelle delicate creature quando cerchiamo comunque di fare della nostra abitazione una presentazione, in qualche modo nobilitata, della nostra identità, disponendo in bell'ordine vario gli oggetti d'arredo, i quadri, i parati, e quelle cose di famiglia che possano aggiungere un po' di profondità storica al nostro profilo sociale e culturale. Ma non possiamo evitare che il pensiero corra subito alle tante – innumerevoli – dimore eccezionali*



*che costellano di bellezza, di ricchezza artistica, di messaggi colti e preziosi la storia, le città e la natura e ci tramandano immensi patrimoni artistici assieme alla viva memoria del percorso della civiltà. Spesso quelle dimore le conosciamo perché incontrate come soggetti, tra i tanti, della storia dell'architettura, del paesaggio, della città o come palcoscenico di biografie straordinarie. A volte, invece, le conosciamo poco o per niente affatto, perché riservate agli intenditori di qualche aspetto dell'arte o perché ancora riservate alla stretta cerchia degli amici del padrone di casa. Vale la pena, per una volta, coglierne alcune e ragionarne insieme, eleggendone pochissime tra le innumerevoli, appositamente scelte di dimensioni, importanza e significati molto diversi e appartenenti a culture, luoghi e tempi molto distanti tra loro, legate unicamente dall'essere in primo luogo – o unicamente – dimora, artistica espressione di sé del suo autore, elaborato ritratto della identità dell'uccello giardiniere che le visse o le vive: la casa d'Augusto al Palatino, la villa dell'imperatore Adriano, il Palazzo d'estate della imperatrice Cixi a Pechino, la casa teatro della Città Proibita, la casa di Giulio Romano a Mantova, la casa studio di John Soane a Londra, il Vittoriale di D'Annunzio, la casa di Mario Praz a Roma, la Casa di Paolo Portoghesi a Calcata, la casa studio di Nasci Franzoia a Feltre saranno le tappe principali, ma non le uniche, della conversazione.*