

L'architetto è un fingitore

Finge così completamente
Che arriva a fingere che è dolore
Il dolore che davvero sente

Daniele Vitale*

Riassunto L'architettura non può essere linguaggio privato; è condannata ad essere una pubblica recitazione. È una recitazione di tipo particolare, perché gli elementi su cui si basa il mondo costruito hanno smarrito nel tempo il loro senso primitivo, il loro fondamento mitico e simbolico. Lo stesso vale per l'arte di comporli. Dal naufragio della storia, a noi sono pervenuti sistemi di segni sospesi, quasi fossimo costretti a operare con geroglifici la cui decifrazione rimane incerta. È una condizione che si rivela appieno quando l'architettura si allontana da una destinazione specifica e da una definita utilità, e si mostra «per se stessa», in quanto sistema: come nelle scene dei teatri antichi, o nelle porte urbiche, o in certi tipi di facciate. Il linguaggio dell'architettura si basa sulle regole di un nobilissimo gioco. Fernando Pessoa, scrivendo, fingeva di essere ogni volta uno scrittore diverso in cui si immedesimava e che inventava. Sosteneva che il poeta è un fingitore. Il destino dell'architetto è analogo. Anche l'architetto è un fingitore.

Parolas chiave: città, architettura, teatro.

O arquiteto é um fingidor

Resumo A arquitetura não pode ser uma linguagem privada; ela é condenada a ser uma recitação pública. É um tipo particular de recitação, porque os elementos sobre os quais o mundo construído se baseia perderam no tempo seu significado primitivo, seu fundamento mítico e simbólico. O mesmo é verdade para a arte de os compor. Do naufrágio da história até nós, recebemos sistemas de sinais suspensos, como se tivéssemos quase que operar com hieróglifos cuja decifração permanece incerta. É uma condição que é totalmente revelada quando a arquitetura se afasta de um destino específico e de uma definitiva utilidade, e mostra-se “por si própria”, como um sistema: como nas cenas de teatros antigos, ou nas porte urbiche, ou em certos tipos de fachadas. A linguagem da arquitetura baseia-se nas regras de um jogo muito nobre. Fernando Pessoa, escrevendo, a cada vez fingia ser um escritor diferente no qual se equivalia e se inventava. Sustentava que o poeta é um fingidor. O destino do arquiteto é análogo. Também o arquiteto é um fingidor.

Palavras-chave: cidade, arquitetura, teatro.

The architect is a pretender

Abstract The Architecture can't be a private language; it's sentenced to be a public recitation. It is a particular type of recitation because of the elements upon which the constructed world is based, have lost their primitive meaning, their mythical and symbolic foundation over time. It's also true for the art of composing them. From the shipwreck of history to us, we receive systems of suspended signals, as if we had almost to operate with hieroglyphs whose decoding remains uncertain. This is a condition that is completely revealed when the architecture gets away from a specific destiny and from a definite utility, and shows itself “as a system”: as in the scenes of old theaters, or in *porte urbiche*, or in certain façades types. The architecture language is based on the rules of a very noble game. Fernando Pessoa, while he was writing, he pretending to be a different writer in which he was equal and invented. He held that the poet is a pretender. The architect destiny is analogous. The architect is also a pretender.

Key words: city, architecture, theater.

I gran teatro dei burattini

*Daniele Vitale è architetto, dal 1987 è titolare di cattedra e ha insegnato presso i Politecnici di Milano, ma anche in università straniere e in particolare come "visiting professor" alla Graduate School of Design di Harvard, negli Stati Uniti.

¹ Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, trad. di Marisa Bertolini Peruzzi, Einaudi, Torino, 1973 (ediz. orig., W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Nunezhnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1950).

Immagine 1: Andrea Mantegna, dettaglio del paesaggio del «San Sebastiano», tempera su tela, 1481 c., Museo del Louvre a Parigi. Fonte: Archivio dell'autore.

Tra i tanti panni che posso vestire, prendo ora quelli dell'architetto. Il mio punto di vista diventa così interno al «fare», al costruire, interessato al «come» dell'architettura, alla sua costituzione artistica e tecnica. Uno storico o uno studioso puro guardano alla storia interponendo distanze: interpretano e partono da una loro visione culturale, ma ricorrono per scelta e per professione a un insieme di tecniche sperimentate per allontanare e filtrare l'oggetto del loro studio. Viceversa noi, in quanto uomini di mestiere, guardiamo alle esperienze dell'architettura e della città perché abbiamo il compito di continuarle: le guardiamo cioè con l'occhio di chi è coinvolto perché da esse deve direttamente apprendere, e per apprendere deve distinguere, istituire parentele, seguire affinità. Qualcuno dirà che così «si deformano» le cose. Può essere, ma vorrei intendere questa più come una virtualità che come un limite, nel senso delle belle parole di Walter Benjamin quando sosteneva che «il malintendere mi deformava il mondo. Ma in modo positivo: mi additava le strade che portavano al suo intimo»¹.

Proprio per i panni che ho scelto di indossare, tratterò dell'architettura attraverso la città. Mi occuperò anche di un tema sfaccettato quale quella del rapporto tra esterno





Immagine 2: Marionette, Pinocchio in uno spettacolo del teatro di Giosetta e Gianni Colla. Fonte: Archivio dell'autore.

² Carlo Lorenzini (detto Collodi), *Pinocchio, fiaba pubblicata a puntate nel «Giornale per i bambini»*, 1881-1883. Il testo è ripreso da *Collodi*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, a cura di Roberto Randaccio, con prefaz. di Mario Vargas Llosa e introd. di Daniela Marcheschi, Giunti, Firenze, 2012, vol. 3, pp. 51-52. Arlecchino e Pulcinella sono due famosissime maschere italiane, l'una bergamasco-veneta, l'altra napoletana.

³ Il burattino e la marionetta sono diversi tra loro. Il burattino è un pupazzo con la testa in genere di legno e un vestitino in cui il burattinaio infila la mano dal basso, per farlo recitare. Appare di solito a mezza figura. La marionetta è un pupazzo di legno manovrato dall'alto con dei fili. Sta in scena a tutta figura. Pinocchio è una marionetta, ma Collodi lo chiama burattino, perché marionetta era un termine francesizzante e poco popolare.

e interno. Prima, però, vorrei addentrarmi in un argomento difficile e considerare i legami tra la città costruita e la vita che la abita, con tutte le distanze che corrono tra una e l'altra. Significa spalancare le porte sull'ambiguità del lavoro e del ruolo degli architetti. Ci arrivo percorrendo un cammino parallelo, quello del teatro, e mi ingegno di farlo attraverso una favola che immagino conosciate. Così in essa si narra.

«Bisogna sapere che il sipario era tirato su e la commedia era già incominciata. Sulla scena si vedevano Arlecchino e Pulcinella che bisticciavano fra di loro e, secondo il solito, minacciavano da un momento all'altro di scambiarsi un carico di schiaffi e di bastonate. La platea, tutta attenta, si mandava a male dalle grandi risate, nel sentire il battibecco di quei due burattini, che gestivano e si trattavano d'ogni vitupero con tanta verità, come se fossero proprio due animali ragionevoli e due persone di questo mondo. Quando all'improvviso, che è che non è, Arlecchino smette di recitare e, voltandosi verso il pubblico e accennando con la mano qualcuno in fondo alla platea, comincia a urlare in tono drammatico: — Numi del firmamento! sogno o son desto? Eppure quello laggiù è Pinocchio !...»².

Quello laggiù è Pinocchio, e Pinocchio è uno dei grandi luoghi letterari della cultura italiana. È una favola intensa e serrata che racconta per metafore. Il protagonista è un «burattino» di legno fabbricato da un povero e vecchio falegname desideroso di «costruirsi» un figlio. Lo trae da un ceppo di legno e subito si mostra svagato e ribelle. La sua prima anomalia è di nascere e rimanere fuori dal proprio mondo di appartenenza, cioè fuori dalla società delle marionette che vivono di teatro e nel teatro³. Ma una delle sue prime avventure deriva dal fatto che, andando a scuola, Pinocchio devia dal retto cammino e incappa nel «gran teatro dei burattini». È lì che Arlecchino lo riconosce. Giorgio Manganelli (1922-1990), uno dei più grandi e significativi scrittori italiani del secolo passato, ha scritto un suo bellissimo «Pinocchio parallelo»⁴, nel quale interpreta queste pagine con grande profondità.

⁴ Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977, 1982.

«Codesto Gran Teatro è un luogo ritagliato dentro lo spazio del “c’era una volta”, e quel che vi accade ha una sua specifica, esclusiva logica. Bisogna aggiungere che tutti coloro che fanno parte del Gran Teatro non esistono altrove; essi sono totalmente chiusi nel cerchio di un luogo chiuso. La molteplice vocazione di Pinocchio gli consente di accedere all’interno, il segreto centro di quel centro, ed anzi a un certo punto di esserne parte, pur essendo anche l’estraneo, colui che va altrove, le cui soste possono coincidere con la subita apparizione della morte, ma che resta comunque un itinerante. Pinocchio entra nel Gran Teatro – chiamatovi dalla acuta intelligenza della tentazione – a commedia già iniziata. Sono di scena Arlecchino e Pulcinella che agiscono, secondo le regole teatrali, nell’ambito di un “come se”. In questo caso, il “come se” mima il comportamento umano... Il burattino ha qualcosa di uomosimile: ma da che parte? come inferiore? o come modello? La sua durezza geometrica, la fragilità, l’astrazione, rimandano ad una “forma” che, per un misterioso gioco tra platonico e aristofanesco, include in sé la solitudine e il riso»⁵.

⁵ Ibidem, p. 45.

«Arlecchino, propriamente, non parla; è ragionevole presumere che all’interno del Gran Teatro non esista il linguaggio privato, ma solo la recitazione. Non si può discorrere se non per retorica. [...] D’altra parte vedremo come Pinocchio sia esposto alle seduzioni di quel mondo retorico, e ne assuma per breve tempo la qualità»⁶. Arlecchino ha un abito di mille colori e mille pezze e si muove con astuzia dentro il perimetro del palco. Pinocchio attraversa cento storie e cento drammi e rischia ogni volta di morire. Gli spettatori grandi e piccoli si divertono anch’essi da morire di fronte a cotanta serietà.

⁶ Ibidem, p. 46.

Immagine 3: Atelier Carlo Colla & Figli, stanza delle marionette. Fonte: Archivio dell'autore.





Immagine 4: Atelier Carlo Colla & Figli, stanza delle marionette.
Fonte: Archivio dell'autore.

«In quel momento, appare il burattinaio. Questo burattinaio è un enigma, il riassunto di tutti gli enigmi del Gran Teatro. Confesso che davanti a lui mi sento tremare, all'incirca come i suoi burattini. Prima di sfiorare l'inaudito gioco di ambiguità di cui gode, bisogna tener presente che il burattinaio fa parte del Gran Teatro, ma è solitario nei confronti dei burattini: è, fondamentalmente, un Orco. Tuttavia, essendo l'Orco del Gran Teatro, è tenuto a quel linguaggio specifico che è il recitato; linguaggio che egli recita – esattamente, recita la recitazione – con il risultato di ottenere un altro linguaggio che non è più quello del Gran Teatro, ma in certo modo del Teatro dei Teatri. Dunque: abbiamo il linguaggio del “c’era una volta”, dentro il quale si colloca il linguaggio estraneo al primo, del Gran Teatro; Pinocchio è l’unico che partecipi di entrambi questi linguaggi. All’interno del Gran Teatro il linguaggio dei burattini è diverso dal linguaggio del burattinaio, che pare includere tutte le possibili forme, dal vero detto come vero, al vero detto come falso, al falso detto come falso, al falso detto come vero – nel quale ultimo eccelle. In ultima analisi il burattinaio è la totalità dell’attore, il luogo della recitazione, è il Teatro come Orco, che divora tutto incluso se stesso, per cui in definitiva il suo trionfo è quello di non esistere, di abolirsi»⁷.

⁷ Ibidem, p. 47.

Le marionette sono tante da formare un popolo. Quando tra uno spettacolo e l'altro sono confinate nel loro deposito diventano un popolo di morti, e i morti stanno lì come legni tutti uguali. Se il burattinaio soffia su di loro nascono a nuova vita e i fili magicamente manovrati ridanno loro l'anima. Ciascuna riprende la sua personalità e la sua voce, che è quella stessa del burattinaio modulata con diverse intonazioni. Le marionette sono fantocci in forma di macchine con i loro arti e i loro snodi, che non sono che pendoli che tracciano curve nell'aria, oscillando e danzando con grazia naturale se il burattinaio ha sapienza e se sa come si danza in modo bello⁸.

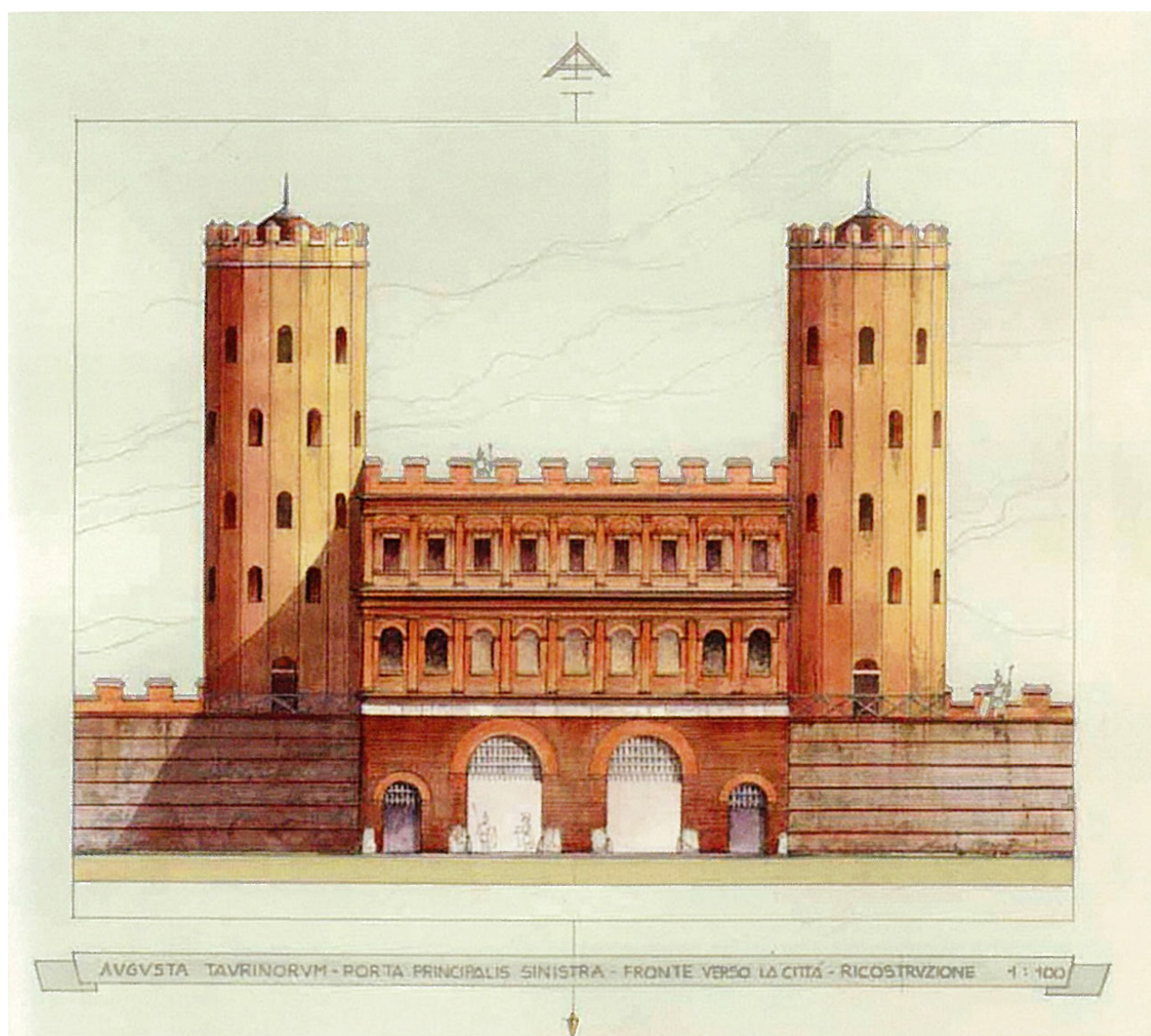
⁸ Si veda lo scritto di von Kleist in Clement Greenberg, Saggio su Klee, Heinrich von Kleist, *Il Teatro delle Marionette*, trad. di Ervino Pocar e Cesare Salmaggi, Il Saggiatore, Milano, 1960.

Il gran teatro dell'architettura

⁹Guy de Maupassant, *Qui sait?*, novella in *Contes et Nouvelles*, tomo II, testo stabilito e annotato da Louis Forestier, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Paris, 1979.

Immagine 5: Torino (chiamata in epoca romana Augusta Taurinorum), Porta Palatina, I sec. a.C.; ricostruzione del fronte esterno di Gianfranco Gritella. Fonte: Archivio dell'autore.

In questo gioco d'incastri ci porta Manganelli, e il gioco assomiglia per tanti versi a quello dell'architettura. Potremmo leggere in chiave di metafora e riportare all'architettura il Gran Teatro ritagliato entro lo spazio del «c'era una volta», dove quel che accade «ha una sua specifica, esclusiva logica». La logica è quella dei manufatti, delle cose. Le cose, anche se fabbricate dagli uomini, vivono in un loro mondo altro e parallelo, hanno una storia separata e delle loro parentele, delle loro affinità e delle loro inimicizie. Sono strumenti o compagne degli uomini, ma non si identificano con la loro vita. Quando i surrealisti immaginano la «rivolta degli oggetti», rappresentano con efficacia questa «alterità» delle cose e quindi anche delle architetture. Così fa anche Guy de Maupassant, quando racconta come i mobili ribelli siano fuggiti con rumore e con fracasso dalla casa⁹.



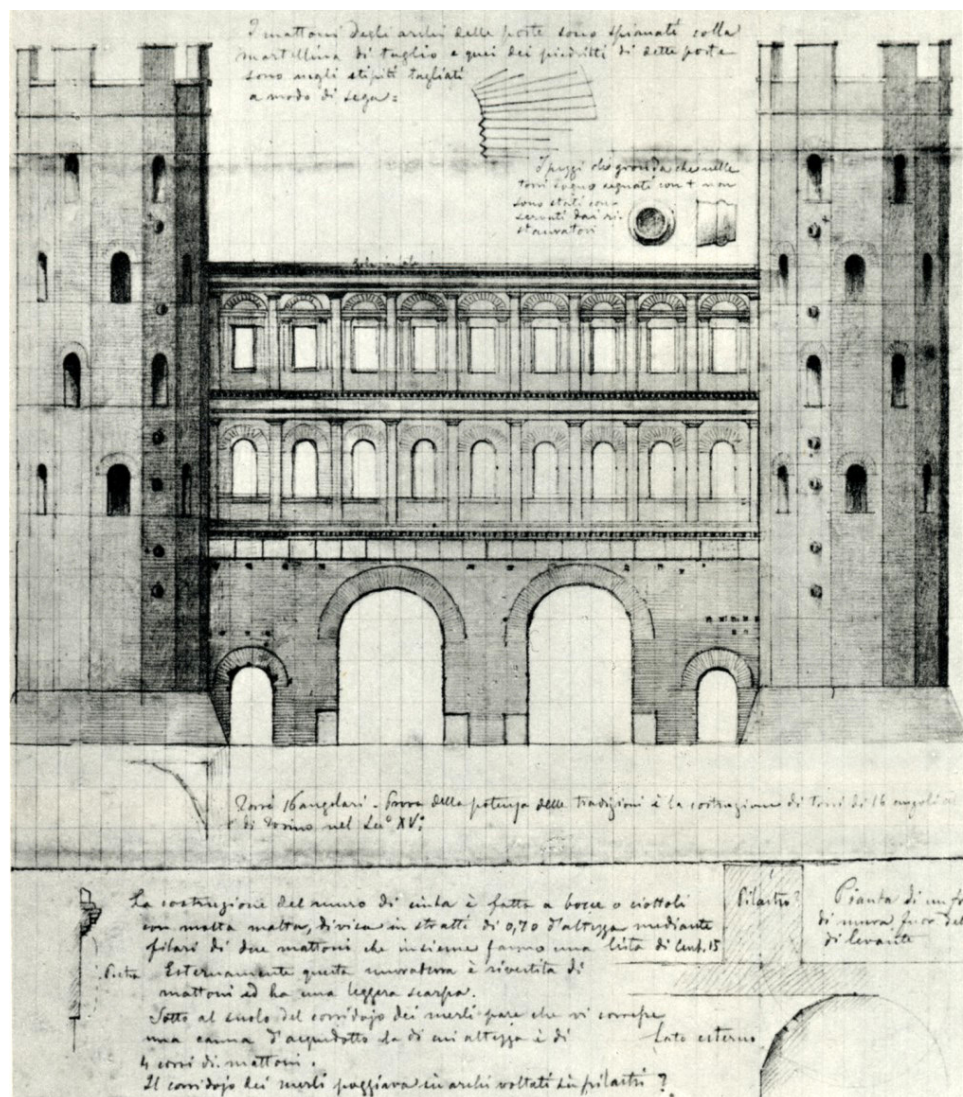


Immagine 6: Torino, Porta Palatina, rilievo del fronte esterno di Alfredo D'Andrade, 1873. Fonte: Archivio dell'autore.

Potremmo dire che in architettura, proprio come nel Gran Teatro, «non esiste il linguaggio privato, ma solo la recitazione»; e che in essa «non si può discorrere se non per “retorica”». Non intendo il termine retorica nel senso di ampollosità o di linguaggio fiorito, ma nel senso originario di arte del linguaggio, di tecnica della comunicazione. L'architettura ha un proprio linguaggio specifico, storicamente fondato. E le città, come sappiamo, sono esse stesse architettura.

L'aspetto più interessante è l'insistere di Manganelli sulle ambiguità e gli sdoppiamenti, su certe situazioni al limite. Arlecchino appartiene alla società e al linguaggio delle marionette, e in quanto tale è *condannato* alla recitazione (come siamo condannati noi che ci occupiamo di architettura), e solo in circostanze eccezionali gli è concesso di «parlare». Recitare per lui significa, come compito iscritto nella sua stessa natura, «mimare» comportamenti umani; ma non sappiamo se questo renda la marionetta una «riduzione» lignea di ciò che è un uomo, come sono portati a pensare gli spettatori, o se essa non rappresenti piuttosto un suo potente archetipo, una sua essenza geometrica, una sua sostanza eroica. Pinocchio, la cui vicenda si conclude con la conversione in bambino, ci

suggerisce che la marionetta è persona «potenziale», una possibilità di persona: e che una possibilità è sempre qualcosa meno ma anche qualcosa più della realtà.

Ma il ruolo più di tutti ambiguo, spiega Manganelli, è quello del burattinaio, e in questo il burattinaio assomiglia davvero all'architetto: anche il linguaggio dell'architetto, come quello del burattinaio-Orco, «pare includere tutte le possibili forme, dal vero detto come vero, al vero detto come falso, al falso detto come falso, al falso detto come vero – nel quale ultimo eccelle». E anche l'architetto si identifica con «la totalità dell'attore, il luogo della recitazione, ... che divora tutto compreso se stesso, per cui in definitiva il suo trionfo è quello di non esistere, di abolirsi». Quando termina il cantiere e l'edificio è sorto, chi l'ha concepito e seguito con passione – lo sappiamo bene – d'improvviso viene annullato e scompare da lì in poi.

Possiamo intenderci meglio se consideriamo i casi particolari in cui, sin dall'antichità, l'architettura si allontanava da una destinazione specifica, da una definita utilità, e dunque si mostrava «per se stessa», in quanto sistema: non accadeva così nella scena fissa del teatro romano? o nel settizonio¹⁰, nelle porte urbane, in certe architetture scenografiche e rappresentative? O in certe facciate antiche e moderne, che hanno una logica autonoma da quella dell'edificio retrostante? In questi casi, non avendo un obiettivo pratico riconoscibile, l'architettura assumeva carattere esplicitamente araldico¹¹: si rivelava cioè come gioco di segni, come linguaggio svincolato da ragioni immediate ed evidenti. Non doveva né comunicare né servire: era semplicemente; si manifestava in forme istituzionali e stabilite. È chiaro che si tratta di casi particolari: ma proprio per la loro particolarità essi avvicinano a una natura altrimenti celata.

¹⁰ Il Settizonio era una costruzione monumentale colonnata molto simile a una scena teatrale, fatta erigere a Roma dall'imperatore Settimio Severo tra il II e il III secolo d.C. Costituiva il fronte del suo palazzo alle pendici sud-est del colle Palatino, ed era visibile da lontano a chi proveniva da sud lungo la via Appia. È andato distrutto, ma ne rimangono le rappresentazioni del periodo rinascimentale.

¹¹ L'«araldica» è la scienza degli stemmi nobiliari e dei blasoni gentili.

Immagine 7: Verona, Porta Borsari, 1° sec. d.C., immagini fotografiche; fronte esterno, dettagli. Fonte: Archivio dell'autore.





Immagine 8: Verona, Porta Borsari, 1° sec. d.C., immagini fotografiche; fronte interno. Fonte: Archivio dell'autore.

¹² La bibliografia è molto estesa e rimando solo per le porte antiche a: Federico Frigerio, *Antiche porte di città italiane e romane*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», n. 108-110, 1934-1935; Giuseppe Lugli, *Porte di città antiche ad ordini di archi sovrapposti*, in «Archeologia classica», n. 1-2, 1949, pp. 153-160; G. Lugli, *La tecnica edilizia romana*, 2 voll., presso Giovanni Bardi, Roma, 1957.

Porte urbliche

Consideriamo l'esempio delle porte urbliche, così legate al tema del rapporto interno/esterno¹². Le mura un tempo racchiudevano le città e ne rappresentavano il confine. Fuori erano ammesse solo particolari propaggini, fortificazioni o borghi. Il limite era costitutivo dell'idea di città ed era importante il modo in cui si materializzava, e dunque la forma e l'architettura che assumevano le cerchie murarie. Esse si definivano sia in rapporto a una loro funzione pratica e di difesa, sia in rapporto a un significato più generale: dovevano proteggere e insieme evocare e rappresentare la protezione; dovevano separare e insieme rappresentare la separazione tra mondi istituzionalmente divisi, la città da un lato e la campagna dall'altro. Così in genere (scandite o meno da torri) obbedivano a due caratteri prevalenti: erano costruzioni dotate di continuità e sviluppate in lunghezza ed erano costruzioni uniformi, basate sulla ripetizione di pochi partiti.

Ma le mura supponevano l'esistenza delle porte, che erano «punti deboli» dal punto di vista della difesa, ma anche «luoghi simbolici» potenti dal punto di vista del significato. Chi entrava per una porta transitava da una realtà all'altra, da un mondo formale a uno distinto, da un ambito giurisdizionale a un altro. Passava dal «naturale» del territorio esterno (anche se il «naturale» poteva essere la natura controllata e artificata della campagna) al totalmente costruito della città. Si inoltrava cioè nello spazio di massimo addensamento dell'ordine e della norma, della costruzione e del significato. Perché la città era per antonomasia luogo del potere, luogo della vita istituzionale nelle sue espressioni più alte, luogo (per dir così) della «formalizzazione». Entrarvi aveva il senso di un atto simbolico e supponeva un «rito di passaggio».

Si comprende meglio se si pensa alle porte d'ingresso delle chiese. L'interno dell'edificio delimitava un mondo spirituale e sacro cui si poteva accedere solo osservando certe norme e seguendo un cerimoniale di ammissione. Davanti erano previsti spazi di mediazione che erano il quadriportico e il nartece. C'erano i tempi e i comportamenti prescritti per entrare e gli ammessi e i non ammessi, con i custodi comandati a controllare. I portali

¹³Ivan Foletti, *Le porte lignee di Santa Sabina. La zona liminare del nartece e l'iniziazione cristiana*, Facultas Philosophica, Universitas Masarykiana Brunensis, Tesi di abilitazione, Brno, 2014. Poi: I. Foletti, Manuela Gianandrea, *Zona liminare. Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Viella, Roma, e Masaryk University, Brno, 2015.

¹⁴Cfr. tra l'altro Earl Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Hacker Art Books, New York, 1978 (I ediz. Princeton University Press, Princeton, 1956).

Immagine 9: Treviri (Germania, in tedesco Trier), Porta Nigra, II sec. d.C. Incisione del 1843, veduta attuale del fronte esterno, veduta del cavedio. Fonte: Archivio dell'autore.

erano ricchi di rappresentazioni, di segni e di memento. Erano soglie cui affacciarsi con rispetto e con una certa dose di timore. Le persone erano tenute a una sequenza di atteggiamenti e gesti che servivano a propiziare le divinità che stanno in cielo. Si entrava concentrati e si usciva forse liberati¹³.

Anche la porta urbica non poteva essere semplice varco o semplice apertura praticata nella continuità del muro: doveva «rappresentare» il passaggio valendosi degli strumenti dell'architettura. Anch'essa aveva all'esterno e all'interno i suoi spazi di filtro e mediazione, come i cavedi, le corti, i recinti con i caselli per essere controllati e pagare i dazi. C'erano guardiani cui erano affidati compiti diversi. Stemmi, emblemi e figure servivano ad ammonire e a ricordare, anche se spesso soggiogati dalla dimensione e dal potere della costruzione. Le modalità del transito e le figure cui era sottoposto diventavano un rito di sottomissione¹⁴.

Dentro questo quadro stava il fatto che la porta antica ricorreva sovente agli ordini e alle loro regole, cioè agli elementi per antonomasia «istituzionali» dell'architettura. Gli ordini erano usati in genere sul lato esterno, verso la campagna. Diciamo che in esso la porta «metteva in rappresentazione» l'architettura in quanto tale, in quanto sistema mitizzato e codificato, e che la rappresentazione rimandava all'altro e più concreto mondo istituzionale, quello interno alla città. La ricchezza della porta era per altro esaltata dal contrasto con la nudità della cortina muraria nella quale si inseriva. E guardando alla campagna, le porte si chiamavano l'un l'altra, di città in città, così costruendo una gigantesca e allegorica triangolazione.

Possiamo dunque mettere in evidenza due aspetti: il primo, che le porte avevano un carattere generalmente «teatrale» e di «messa in scena»; il secondo, che alcune di esse (una tipologia particolare) avevano una parentela specifica con la scena fissa del teatro romano, la sua sovrapposizione di ordini, la sua tripartizione e comunque la sua divisione in parti, la collocazione delle aperture ecc.



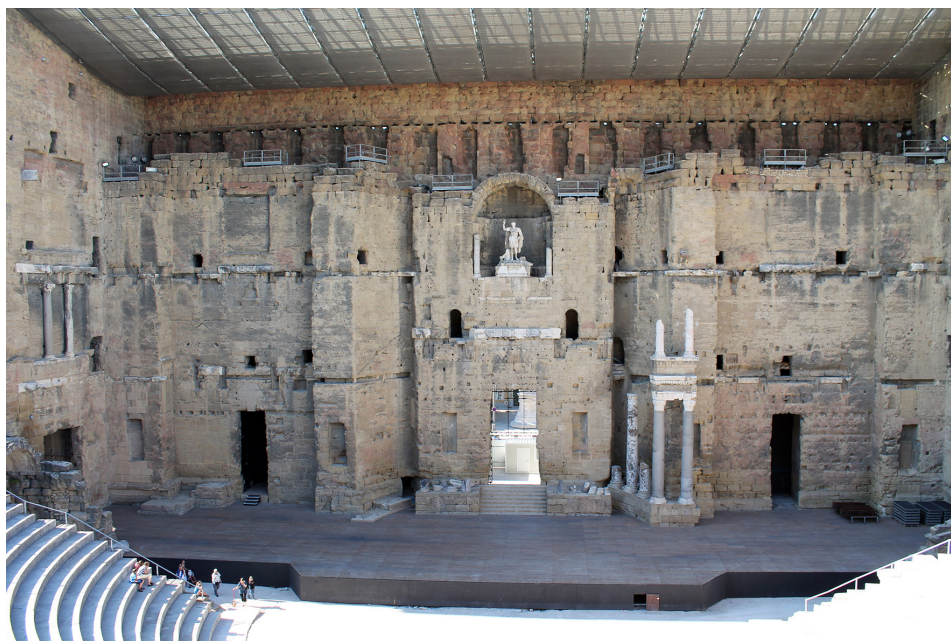


Immagine 10: Teatro romano di Orange (Francia), I sec. a.C. Veduta del muro esterno in una incisione settecentesca e immagine frontale dello stato attuale della scena. Fonte: Archivio dell'autore.

Scene teatrali

Porte e scene erano dunque accomunate dal loro senso allegorico e dalle loro affinità formali. Ma poiché nei teatri la scena coincideva con un muraglione di chiusura che fronteggiava la cavea, e dunque con una costruzione sottile e altissima, gli esempi giunti a noi abbastanza integri sono pochi. Da quei pochi e dalle ricostruzioni possiamo ben avere un'idea della loro complessità compositiva e della loro bellezza, della loro corrispondenza con un'impostazione ideale e con un insieme di regole. Ma qui, ancor più che nelle porte, ci troviamo a misurarci con il problema generale dell'utilità: perché anche la scena non aveva alcuno scopo d'ordine pratico linearmente definibile. O meglio, lo scopo era tutto compreso in un'idea generale dell'edificio¹⁵.

Diversamente dal teatro greco, quello romano era chiuso: un grande catino, la cavea, destinato ad essere riempito dalla massa mobile degli spettatori, con di fronte una gigantesca e simbolica parete lavorata che ne fermava lo spazio. Quello spazio era impressionante per vastità, compiutezza e unità. La parete si proponeva come un *montaggio* complesso di elementi; raccoglieva una lontana e complessa esperienza e ne compendia le regole e il senso. La scenafrente (*scaenae frons*) era spesso colonnata e a volte gli ordini sovrapposti erano tre, altre due. La scena poteva essere tripartita ma anche divisa in cinque. Erano quasi sempre colonnati i corpi che avanzavano sul proscenio e le rientranze tra l'uno e l'altro erano spesso segnate da nicchie. L'asse centrale poteva risaltare con maggiore o minor forza. L'ingresso degli attori sul proscenio poteva avvenire dai lati o frontalmente. Guardando le soluzioni in modo unitario e fuori del tempo, rappresentano un gioco sistematico di variazioni e si mostrano nella loro coralità.

La scena era un'allegoria dell'architettura. Ma era anche il fondale dell'azione, l'elemento nobile davanti al quale si sviluppava la recitazione degli attori, e dunque la «finzione»

¹⁵ Per il teatro romano e le sue «scenefronti», e per le bibliografie che li riguardano, rimando alle pubblicazioni che illustrano i due progetti di Giorgio Grassi per i teatri romani di Sagunto e di Brescia. In questa sede non discuto la questione del progetto, perché lo scopo dello scritto è diverso. In particolare cfr. Giorgio Grassi, *Teatro romano di Brescia. Progetto di restituzione e riabilitazione*, Electa, Milano, 2013 (alle pp. 116-128 è la «Bibliografia ragionata» curata da Silvia Malcovati ed Elisabetta Parisi Presicce).

del teatro. Tra finzione dell'architettura e finzione del teatro si stabiliva un'implicita corrispondenza. Entrambe si svolgevano, per riprendere le parole di Manganelli, nell'ambito del loro autonomo «come se». Ma il gioco di corrispondenze era più allusivo e ampio, perché la scena fissa stava anche ad indicare la fissità dell'architettura a fronte dello scorrere della vita e della mutevolezza degli eventi. L'architettura della scena, come l'architettura della città, non determinano ma «assistono» alla vita, la accolgono e ne formano il fondale.

«Fu nel teatro di Orange. [...] Mi trovai in mezzo a tronchi di colonne giacenti e piccole altee [...] ...mi voltai. Oh, ero del tutto impreparato. Si stava recitando. Un immenso, un sovrumano dramma era in corso, il dramma di quel possente muro di scena, la cui struttura verticale si faceva innanzi tripla, tonante di grandezza, quasi annientante e d'improvviso piena di misura nella dismisura. Cedetti di sgomenta felicità. Quel maestoso, altissimo, con le sue ombre ordinate come in una faccia, con il buio raccolto nella bocca del suo centro, limitato lassù dall'acconciatura a riccioli uguali del cornicione: quello era la forte, l'antica maschera che simula tutto, dietro la quale il mondo raccolse perché vi fosse un viso. Là, in quel grande emiciclo, regnava un'esistenza in attesa, vuota, succhiante: tutto l'accadere era fuori: dèi e destino»¹⁶.

¹⁶Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, traduzione, introduzione e note di Furio Jesi, Garzanti, 18a edizione, Milano, 2014.

Immagine 11: Teatro romano di Sabratha (Libia), II-III sec. d.C.; veduta del plastico realizzato da Giacomo Guidi; vedute attuali della scena. Fonte: Archivio dell'autore.

Quella che Rilke incontra nel teatro di Orange è una parete impressionante nella dimensione, ma basata su calcoli sottili nelle partiture interne. Quelle originali sono diverse da quelle della rovina, che ne conserva il ricordo ma le ha convertite in altro. A volte, come qui, è rimasto il muro nudo e senza colonne, e la figurazione appare in traccia, attraverso le scansioni. Altre volte i colonnati o una loro parte sono sopravvissuti, con i loro risalti e le loro ombre. Nell'uno e nell'altro caso la scena è una rappresentazione dell'architettura nel suo rapporto con il tempo. Persiste sin quando la costruzione non scompare per intero.





Immagine 12: Teatro romano di Bosra (Siria), II sec. d.C.; veduta della scena. Fonte: Archivio dell'autore.

Sono considerazioni che potremmo estendere all'architettura teatrale nel tempo, sino a quella moderna, ma anche al tema parallelo della facciata, col suo rapporto ambiguo e la sua tensione rispetto all'edificio, con la sua conformazione a volte disgiunta e divergente.

Architettura come istituzione

Ma perché riferirsi così spesso all'architettura romana, e in particolare ai suoi edifici o ai suoi elementi privi di una destinazione apparente? Perché assai più di altre culture essa ha proceduto sulla strada di rendere l'architettura «istituzione», insieme di consuetudini e di norme collettivamente riconosciute. D'altronde, lo stesso impero romano rappresentava la più alta e definita organizzazione di potere mai realizzata, una costruzione tanto complessa e articolata da divenire essa stessa un'astratta «traduzione in forma». Roma era centro di quel potere, e come centro ne diventava la rappresentazione, la concrezione in pietra. Questo spiega la carica simbolica che assumeva l'architettura urbana. L'architettura nel mondo romano era un programma di governo, uno strumento e al tempo spesso uno scopo.

Il riferimento avvicina anche alla comprensione di una contraddizione e di una querelle che seguita a proporsi. È nota la definizione che dà Vitruvio dell'architettura: la immagina come «arte del costruire» e lì dentro la rinchiude. Ed è nota la polemica

17 Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, trad. e introd. di Aldo Rossi, Marsilio, Padova, 1967, p. 55; nuova ediz. a cura di Alberto Ferlenga, trad. di Camilla Casonato, Einaudi, Torino, 2005. Edizione francese, *Architecture. Essai sur l'art*, a cura di Jean-Marie Pérouse de Montclos, Hermann, Paris, 1968. La trad. è mia. Il testo originale è il seguente: «Qu'est-ce que l'architecture? La définirai-je avec Vitruve comme l'art de bâtir? Non. Il ya là une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture».

Immagine 13: Aldo Rossi, Biennale di Venezia del 1979, porta di ingresso alle Corderie dell'Arsenale. Fonte: Archivio dell'autore.

degli illuministi contro un'impostazione che vedevano come riduttiva e impoverente, al fondo sbagliata. In essa, sostiene Boullée, v'è «un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. Si deve concepire per realizzare. I nostri antichi padri hanno costruito le loro capanne dopo averne concepito l'immagine. È questa produzione dello spirito, è questa creazione a costituire l'architettura, che possiamo definire di conseguenza come arte di produrre e di portare a perfezione qualsiasi edificio. L'arte di costruire non è dunque che un'arte secondaria, che ci sembra giusto chiamare parte scientifica dell'architettura»¹⁷.

Possiamo assumere la polemica degli illuministi e in essa ritrovarci. Possiamo tenerci fuori da una valutazione storica della figura di Vitruvio e dalla considerazione di quanto sia stata complessa e articolata la vicenda di Roma. Dobbiamo però cercare di capire la ragione per la quale i Romani tendevano a identificare l'architettura con le logiche del costruire. Se l'architettura era riducibile a «mondo tecnico» era perché dietro di esso riposava una civiltà; perché si fondava su un'esperienza dotata di profondità storica e di riconoscimento collettivo; perché erano impliciti, e dunque dati per ovvi, una concezione formale e le sue oscillazioni; perché un sistema di politiche, di tecniche, di mestieri aveva dato luogo a un grado di convenzionalità nelle soluzioni, e quelle convenzioni erano mutamente accettate e sperimentate. Per questo si poteva definire l'architettura partendo dai suoi mezzi e dai suoi strumenti ed essa diventava il proprio problema costruttivo, perché tutto il resto apparteneva a una ragione sottaciuta più ampia. Essendosi mutata in istituzione, ciò che contava era ciò che veniva dopo, e dunque la sua traduzione nel reale. È un discorso al limite, ma è anche il riconoscimento di un problema.

È inutile dire, tanto è evidente, che noi non siamo nella condizione dei Romani e che il nostro è un mondo che ha definitivamente perduto la propria unità.



¹⁸ Adolf Loos, *Architettura*, 1910; in A. Loos, *Parole nel vuoto*, trad. di Sonia Gessner, intr. di Joseph Rykwert, Adelphi, Milano, 1972, p. 256.

Immagine 14: Aldo Rossi, teatro-faro in riva all'oceano, Toronto (Canada), 1988-1989; sul fondo una scena fissa. Fonte: Archivio dell'autore.

L'architettura non è oggi «istituzione», ma pluralità contraddittoria di esperienze, e non abbiamo la possibilità di riferirci a un linguaggio o a linguaggi condivisi. La ricerca passa per cammini lontani e non lineari. Ma questo non toglie che il mondo romano aiuti ad intendere un aspetto decisivo dell'esperienza dell'architettura, un suo carattere e una sua possibilità. Loos scriveva che «da quando l'umanità ha compreso la grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero unisce fra loro i grandi architetti: così come io costruisco avrebbero costruito anche gli antichi Romani. Noi sappiamo che hanno torto. Tempo, luogo, scopo, clima, ambiente vietano questo calcolo»¹⁸. E anche se hanno torto, perché non v'è un'analogia condizione di civiltà, quell'esperienza e quelle opere possono rimanere per noi come una discreta e segreta aspirazione.





Immagine 15: Andrea Palladio, Basilica di Vicenza; il loggiato in marmo intorno al palazzo della Ragione quattrocentesco è stato progettato da Palladio tra il 1546 e il 1549 e terminato nel 1597. Fonte: Archivio dell'autore.



Immagine 16: Aldo Rossi, ricostruzione del teatro La Fenice di Venezia, 1996-2003; sala Rossi, con sul fondo la riproduzione di un frammento della Basilica palladiana. Fonte: Archivio dell'autore.

L'edificio deserto

¹⁹ Louis Jouvet, *Notes sur l'édifice dramatique*, in L. Jouvet, *Architecture et dramaturgie*, Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, Paris, 1959. La traduzione è di Francesco Sforza. Il testo originale è: «Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre. [...] Que ce soit en Grèce, en Italie ou en France, à Épidaure, à Vicence, à Parme, à Rome, à Arles, à Orange ou à Nîmes, amphithéâtres ou théâtres. Qu'ils soient anciens ou modernes, c'est dans l'édifice désert, où l'on entre soudain, où l'on se laisse pénétrer par le vide étrange et le silence du lieu, que l'on peut approcher une idée authentique de théâtre. Dans cet état où la sensation remet l'être entier dans sa mentalité primitive. Le cœur et les poumons, les yeux et les oreilles sont à la source de cette sensation, de cette impression toute physique».

Immagine 17: Danzica (o Gdańsk, Polonia), case distrutte, 1948. Fonte: acervo do autor. Fonte: Archivio dell'autore.

Vorrei stabilire un nesso tra quanto sto cercando di esprimere e le belle parole con cui un grande uomo di teatro, Louis Jouvet, descriveva il teatro antico e i suoi edifici. Le si può intendere anche come una riflessione sull'architettura. «A mio avviso, solo l'edificio drammatico può restituire un'idea del teatro. [...] Che sia in Grecia, in Italia o in Francia, a Epidauro, a Vicenza, a Parma, a Roma, a Arles, a Orange o a Nîmes, che siano anfiteatri o teatri. Che siano antichi o moderni, è nell'edificio deserto in cui si entra d'improvviso, dove ci si lascia penetrare dal vuoto strano e dal silenzio del luogo, che possiamo avvicinarci a un'idea autentica del teatro. In questo stato in cui la sensazione consegna l'intero essere alla sua mentalità primitiva. Sono il cuore e i polmoni, gli occhi e le orecchie la sorgente di questa sensazione, di questa impressione tutta fisica»¹⁹. L'edificio, il luogo predisposto per la recitazione, si propone a noi spoglio e straniero. È restituito a se stesso, non più compromesso da un apparato sovrapposto di persone e di cose. È in attesa, pronto a ricevere la sua forma dall'azione teatrale, senza condizionarla, rinviando all'impulso e all'idea originaria da cui essa ha preso vita. Ma con questo Jouvet dice anche qualcos'altro, che ci tocca da vicino. Racconta il distacco dell'edificio antico dalla funzione che deve giocare, il suo stato sospeso. L'architettura si mostra nella sua nudità e nella sua autonomia. Ha anch'essa una struttura teatrale, ma la sua «recitazione» è altra da quella che mettono in campo gli attori. Anche l'architettura si è fissata in forme rituali.

Possiamo vedere un'analogia tra l'immagine, carica di «impressione fisica» e di primitiva suggestione, di un teatro vuoto, e quella di una città divenuta anch'essa deserta, immobile nell'abbandono, o rovinata dal tempo, o svuotata dalla fuga. Sono diversi il punto di vista dell'estraneo che arriva e l'attraversa, e quello del vecchio abitante.





Immagine 18: Danzica (o Gdańsk, Polonia), case distrutte, 1945. Fonte: Archivio dell'autore.

Alla memoria di chi l'abitava e ha vissuto un disastro o una guerra, è rimasta familiare e la vede ancora piena di tracce. Lo straniero l'avverte in modo più diretto nella sua natura di guscio, di conchiglia, di crosta. Si è separata dalla vita che vi si annidava e dall'affanno delle attività: strappata ai sentimenti di gruppi e di genti e al loro modo di intendere i luoghi e le cose, alla loro babele di gesti e di lingue. Una città che vive è dimora e registro comune degli umani, oltre le differenze di culture e di sentire. Una città abbandonata è, per ogni uomo nuovo che giunge, una realtà trovata e viene assai più accolta «com'è», come formazione minerale e seconda natura. È disposta ad essere ricostruita o adattata, pronta ad accettare le diversità che la vita assume nel tempo. È anch'essa un teatro deserto.

Vale anche per le città archeologiche. Pompei ed Ercolano non sono solo, come per tanti viaggiatori, la testimonianza di un dramma, o un oggetto di studio scientifico sull'eruzione e sui morti. Rivelano lo scheletro della città e delle case, la loro struttura e il loro schema. La regola formale che lo studioso ricostruisce nelle città viventi attraverso i rilievi e le piante, mettendo in luce le stratificazioni, qui si mostra attraverso i muri diroccati, con evidenza fisica e in modo più forte. Le città tristi in rovina, antiche o recenti, sono una lezione di architettura se riusciamo a guardarle con occhio lontano.

Immagine 19: Varsavia (o Warsaw, Polonia), case distrutte, 1945. Fonte: acervo do autor. Fonte: Archivio dell'autore.

Immagine 20: Terremoto del 1908 in Sicilia e Calabria; rovine di un palazzo distrutto. Fonte: acervo do autor. Fonte: Archivio dell'autore.



L'architetto è un fingitore

L'architettura viene indicata come l'opera umana in cui il bello e il buono possono infine ritrovarsi. Ma l'architettura non può né garantire il bene né predisporre un destino. Contratta con il mondo ciò che il mondo le chiede, ma il linguaggio in cui si esprime va oltre il suo ruolo di servizio. Il linguaggio non è transitivo e non porta messaggi, e se li porta sono provvisori e ambigui. Si vale di segni di cui il tempo ha seppellito il senso o l'ha tutt'al più lasciato incerto.

²⁰ Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, trad. di Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi, prefaz. di A. Tabucchi, Feltrinelli, Milano, 2004, pp. 52-53.

²¹ Il titolo di questo scritto e le parole della conclusione sono rubate a una poesia, l'«Autopsicografia» scritta da Pessoa negli anni trenta, ma di cui non si conosce esattamente la data. Sta in Fernando Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di Antonio Tabucchi, vol. I, Adelphi, Milano, 1979, p. 165.

Recebido [Set. 20, 2017]

Aprovado [Jan. 12, 2018]

Fernando Pessoa, per scrivere, si incarnava in scrittori diversi, i suoi eteronomi. Di ciascuno si immaginava il nome, il carattere, la storia, la lingua. Li impersonava e gli eteronomi erano lui ma anche altro da lui. «Una delle mie preoccupazioni costanti è capire com'è che esista altra gente, com'è che esistano anime che non sono la mia anima, coscienze estranee alla mia coscienza; la quale, proprio perché è coscienza, mi sembra essere l'unica possibile»²⁰. Da scrittore, Pessoa si metteva in una condizione simile a quella dell'attore, che si trasforma nel proprio personaggio e che rimane al contempo se stesso.

Anche l'architetto lavora ricorrendo a formulazioni proprie e a formulazioni altrui, in un coro dove le parti sono distribuite e sono molte. Tra le une e le altre non è chiaro il confine, come non è chiaro quello tra verità e finzione. Raccogliamo pezzi del passato, ma il passato è inventato e siamo noi. «Il poeta – scriveva Pessoa – è un fingitore». Anche l'architetto è per sua natura un fingitore. Anche lui «finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente»²¹.