

## PREFAZIONE

Angelo Torricelli



## ATTUALITÀ DEL «PROGETTO STORICO» DI FISCHER VON ERLACH

*Gli artisti provengono non dal loro mondo informe,  
ma dalla loro lotta contro la forma che altri hanno imposto al mondo.  
Ogni grande opera è demiurgica e un grande artista  
non è autonomo perché originale,  
è originale perché autonomo.*

André Malraux, *Il museo dei musei. Le voci del silenzio* (1951)

Il lavoro di ricerca che Gundula Rakowitz compie intorno all'opera di Johann Bernhard Fischer von Erlach costituisce un'importante occasione per ribadire la specificità del progetto di architettura in quanto peculiare forma di conoscenza della realtà, che riscrive la storia, interroga il tempo, interpreta il passato e il presente.

Secondo l'accezione che qui si vuole sostenere, il «carattere artificiale del progetto architettonico», come lo definisce Rakowitz, comporta un'attitudine che consiste nell'interpretazione e nella sintesi. In questo senso il progetto non si limita a «presentare se stesso», ma si fa protagonista di un'azione volta a rendere ri-conoscibili le cose: si appropria dei luoghi, smonta le apparenti coerenze, isola le parti e i frammenti, ricompone un'unità credibile; riscopre infine il significato delle forme architettoniche.

Da ciò deriva che il progetto non si fonda, in definitiva, sulla concezione della storia come processo lineare e continuo, ma neppure sull'illusione tipicamente moderna della assoluta corrispondenza tra razionalità e realtà.

Il filosofo Baruch Spinoza (1632-1677), nato circa un quarto di secolo prima dell'architetto Fischer von Erlach (1656-1723), aveva argomentato come la ragione sia insufficiente, cioè risulti cieca davanti all'essenza delle cose singole, colte nella loro specificità; e come, però, l'uomo abbia un altro strumento che gli consente di accedere alla conoscenza in modo immediato; questo strumento è l'*intuizione*. Lo scrittore e critico d'arte inglese John Berger, ha immaginato recentemente di ritrovare

il taccuino dei disegni di Spinoza, difatti è noto che il filosofo si dedicò al disegno con assiduità, pur se di tale attività non venne mai trovata alcuna traccia. «Noi che disegniamo — scrive John Berger — lo facciamo non solo per rendere visibile qualcosa agli altri, ma anche per accompagnare qualcosa di invisibile alla sua incalcolabile destinazione»<sup>1</sup>.

L'*Entwurf einer Historischen Architectur/Progetto di un'architettura istorica*, viene pubblicato, nella prima edizione, a Vienna nel 1721, dopo sedici anni di lavoro dedicati alla sua stesura da parte di Fischer von Erlach. In qualità di «sovrintendente architettonico di Sua Maestà Regia Imperiale», l'architetto dedica l'ultima parte della vita nel costruire, a fianco delle celebri opere realizzate, un «monumento mentale», un archivio che contiene la *summa* delle sue conoscenze sull'architettura e sulle arti plastiche. Il risultato del poderoso lavoro è un trattato del tutto originale, una sorta di zibaldone più che un'enciclopedia, in un certo senso avvicinabile a quegli universi in miniature che furono le *Kunstkammern*; di esse l'architetto ebbe esperienza e conoscenza fino dagli anni del suo soggiorno romano come allievo (quasi certamente) presso l'Accademia di San Luca, entrando in rapporto con Athanasius Kircher, gesuita e *homo universalis* secondo l'accreditata definizione della sua sapienza. Kircher aveva fondato nel 1651 il Museo del Collegio Romano, un vero e proprio museo — come enciclopedia concreta — che, in linea con l'atteggiamento pre-scientifico di tipo universale e globale, si proponeva in quanto monumento della storia della natura e della scienza. Ciò comportava rilevanti implicazioni nella stessa conformazione e nelle modalità espositive della raccolta; a questo proposito Adalgisa Lugli sottolinea che «c'è una sfericità a cui evidentemente questo modello microcosmico della collezione vuole alludere, dandosi una forma così perfetta. E si tratta di una sfera congiunta di mille parti, apparentemente diverse, ma ricomposte accuratamente»<sup>2</sup>.

Analogamente l'*Entwurf* — osserva Rakowitz — «appare una sorta di imponente archivio dell'architettura, collocato in una dimensione culturale mondiale e non solo europea». Fischer von Erlach non riduce mai la storia universale a storia d'Europa, non limita la sua indagine all'architettura dell'Occidente, ma include il Medio e l'Estremo Oriente rielaborando, per mezzo della forza poetica dell'immaginazione, sia i documenti conosciuti, sia le testimonianze di viaggiatori e missionari.

L'atto di riappropriarsi della memoria non prescinde, per questa via, dall'interpretazione e dalla ricerca di una rilevanza plastica delle immagini, che si attua nell'ambito della confidenza con la storia

riguardata dal di dentro del suo prodursi, con un alto grado di astrazione immaginativa capace di «spezzare i vincoli della temporalità e di superare i limiti del «peso della storia». Ugualmente l'idea fischeriana si manifesta secondo una modalità di ridisegno che non è mai semplice rappresentazione, ma re-invenzione del monumento.

Nell'*Entwurf*, l'utilizzo di elementi determinati, meticolosamente riprodotti e variati nella rappresentazione, crea accostamenti, o meglio veri e propri «montaggi», dove le immagini prendono corpo e vengono messe in scena entro dense atmosfere chiaroscurali, assumendo un carattere che si potrebbe definire visionario, secondo l'accezione proposta nell'ambito dell'operare artistico da Henri Focillon. In un suo saggio del 1926<sup>3</sup>, il grande storico dell'arte tratteggia i contorni di «un ordine a parte, singolare, confuso, in cui prendono posto artisti di talento molto diverso e forse anche di ingegno ineguale». Essi sono accomunati dall'inclinazione a interpretare, o meglio a trasfigurare più che a imitare; essi, ancora, non sono collocabili entro i limiti dello spazio e del tempo, né si possono intendere le loro opere supponendo che derivino dallo studio di forme direttamente desumibili dal 'nostro universo'. Focillon mette in risalto l'attitudine di questi artisti a praticare lo studio formale come cornice provvisoria, come punto di partenza non coincidente con l'obiettivo del loro lavoro. «Più che l'espressione di una progenie, rappresentano una famiglia intellettuale. Dare loro il nome di visionari [...] significa precisare il loro atteggiamento verso la ragione classica e i suoi modi, e forse anche un aspetto essenziale del loro pensiero estetico e dei loro procedimenti creativi».

La visionarietà, nel caso di Fischer von Erlach, non si evince tanto dalle immagini dei singoli oggetti architettonici, o più in generale plastici, quanto dalla sua dominante e pervasiva sperimentazione figurativa e linguistica, che tende all'accumulazione e al montaggio. Per mezzo di questi procedimenti le tavole trascendono il sapere di carattere erudito e di ambizione enciclopedica, assumendo, nella loro sequenza, il carattere di un percorso di iniziazione entro un «atlante della memoria». Non è pertanto corretto considerare il *corpus* dei disegni intendendoli ispirati dal capriccio dispotico di un'ispirazione bizzarra; al contrario essi vanno collocati sul piano del sogno architettonico, ove viene tessuta la trama e la sequenza delle composizioni che testimoniano l'accanita ricerca sottesa alle «invenzioni architettoniche» di Fischer von Erlach, che si propongono in forma autonoma come opere d'arte esse stesse. L'aspetto singolare che fa apparire queste visioni come opera di un architetto e di un archeologo allo

stesso tempo, invita al confronto con un altro visionario, il veneziano, trapiantato a Roma, Giovan Battista Piranesi.

Al pari di Fischer von Erlach, Piranesi, come scrive la Yourcenar, «non ha solo esplorato i monumenti antichi da disegnatore che cerchi una prospettiva da riprodurre»<sup>4</sup> ma per trarne i messaggi di cui sono portatori. Egli costruisce la pianta di Villa Adriana come una sorta di progetto: rappresenta ciò che anche altri avevano già rilevato, ma compie, in aggiunta, un lavoro interpretativo che si fonda sulla personale e approfondita conoscenza, da parte dell'autore, dell'architettura romana nella sua essenza costruttiva<sup>5</sup>. Le sue prospettive, come osserva Horst Bredekamp, «vedono nel profondo della struttura degli edifici antichi e non sono interessate alla rovina, ma piuttosto ai presupposti tecnici della costruzione»<sup>6</sup>. La re-invenzione piranesiana, ribadisce Rakowitz, è dunque ricomposizione poetica di una nuova architettura, è anch'essa attività compositiva; la potenza di immaginazione con la quale percepisce le costruzioni e gli strumenti antichi trova rappresentazione in forma drammatica nelle incisioni, come nel progetto-ricostruzione del Campo Marzio dell'antica Roma, dove l'ammirazione dell'antico si fonde con la fede nella macchina ma, allo stesso tempo, con la percezione drammaticamente espressa della frattura tra arte e tecnica.

Nel comporre l'*Entwurf*, Fischer von Erlach avvia un processo secondo il quale le architetture del passato risorgono a distanza di secoli, non solo per propria forza, ma perché riconosciute dallo sguardo dell'artista e per il fatto che questo sguardo è un processo di immedesimazione, che implica la riscoperta del significato dietro l'apparente fissità delle citazioni. Lo sguardo dell'artista le riattiva e le rimette in circolazione attraverso accostamenti che non sono di natura logica, bensì analogica. Collage di oggetti remoti, ri-disegnati e riciclati, l'*Entwurf* sposta le prospettive; non cade nella banalità del gioco combinatorio, ma produce senso, proposta concreta, attraverso le nuove significazioni che gli elementi acquisiscono dalle relazioni che tra di essi si instaurano: *análogo*, ovvero che è «in rapporto con».

Riprendendo il filo che, fin dall'inizio, prende a svolgersi partendo dall'*intuizione* di Spinoza, è possibile individuare nell'*Entwurf* un caposaldo della teoria della composizione, in sintonia con le prospettive e con gli antecedenti della crisi del Moderno, che è sottesa alla sua stessa affermazione. Friedrich Nietzsche proponeva di adottare lo sguardo «bifronte», sosteneva la capacità di «vedere dietro gli angoli» e di «spostare le prospettive», introducendo così i filosofi e gli artisti del Novecento nei labirinti

del linguaggio nascosto del mondo. La crisi, o forse il lato oscuro, del culto del Progresso veniva in tal modo aperta. Entrava in crisi, cioè, la fiducia della ragione di essere costruttiva, ovvero, in sintesi, il grande equivoco che provocò le asserzioni di Ludwig Wittgenstein in opposizione al Moderno; essa risultava incrinata dalla necessità di «rendere trasparente il fondamento stesso del costruire, ritornare costantemente a quella stessa cosa, costituita dal suo *problème*, renderne evidente il fondo non-costruttivo, l'intrinseco, reciproco appartenersi di nihilismo e distacco metafisico che ne è rimossa sostanza»<sup>7</sup>.

Le avanguardie artistiche del primo Novecento avevano distrutto l'idea che nel passato si potesse cercare la verità; l'immagine del tempo come freccia irreversibile, che dal passato va verso il futuro, si associava all'idea del nuovo che prevale sull'antico in virtù del suo stesso valore di innovazione. Eppure già gli anni Venti, con il 'ritorno all'ordine', proponevano la concezione del tempo come un cerchio ininterrotto, in cui antico e contemporaneo potessero saldarsi. L'idea di 'eterno ritorno' introduceva la distinzione tra un passato imm modificabile e un passato che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, reinventato; oltre alla concretezza della sedimentazione materiale, un'immensa riserva, alla quale il pensiero e la pratica artistica attingono, è costituita dal deposito della memoria immateriale.

Alla luce di quanto detto, è d'obbligo riprendere l'argomento centrale: l'attualità dell'*Entwurf*, «montaggio monumentale mentale», consiste proprio nell'offrire un riferimento per la critica alla modernità intesa come progresso continuo. Alla *ratio* che la sostiene, si contrappone un'altra logica, una logica mitica — come scrive Paul Valéry — caratterizzata dalla «capacità di organizzare il casuale, l'eccedente, il fabulistico senza reprimere l'essenza, attraverso leggi che non si ripetono identiche ma che seguono i ritmi, le qualità, le instabilità, i disordini del tempo, senza tuttavia disperdersi in essi, come un'indistinta durata»<sup>8</sup>.

Ne deriva un'interpretazione tutta nuova del concetto di composizione, che non si fonda sull'inventare semplicisticamente inteso, ma sul suo significato etimologico di ri-scoprire. Il «progetto di un'architettura storica» di Fischer von Erlach è un monumentale testo di composizione architettonica; non ha nulla a che spartire con lo storicismo, ma non può nemmeno essere equivocato in senso post-modernista. Al contrario l'*Entwurf* sembra anticipare il privilegio che verrà accordato all'«originarietà»

rispetto all'«originalità» dall'estetica metafisica, che rivelerà l'altra faccia della modernità: il fiorire intuitivo del pensiero artistico, la consapevole e radicale distinzione tra la verità delle scienze e delle tecniche, e la 'rivelazione' intesa come metodo dell'arte e finalità delle poetiche antimoderniste.

L'altra faccia della modernità è molteplice, non si rappresenta entro schematiche narrazioni, ma si cerca attraverso inedite concatenazioni. È questa l'ottica attraverso la quale le tavole di Fischer von Erlach, nuovamente studiate e interpretate, avvalorano l'essenza immutabile del progetto di architettura, anche in opposizione alla sua oggi proclamata riduzione entro i mezzi di comunicazione, o nell'ambito dell'esaltazione della tecnica.

Il senso più profondo dell'*Entwurf* risiede, in conclusione, nel suo carattere di *exemplum*, fondamentale per sostenere che, se ancora sussiste una qualità specifica dell'architettura, ne costituisce fondamento la ricerca di quell'*imago* che sta al di là dell'apparenza del vero<sup>9</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> John Berger, *Il taccuino di Bento* (2011), Neri Pozza, Verona 2014, p. 15.

<sup>2</sup> Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 1983, p. 101.

<sup>3</sup> Henri Focillon, *Estetica dei visionari* (1926), Abscondita, Milano 2006, pp. 13-14.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi* (1959-61), in Id., *Con beneficio d'inventario*, Bompiani, Milano 2004, p. 112.

<sup>5</sup> Cfr. Angelo Torricelli, *La lezione di Villa Adriana*, in Pier Federico Calari, *Tractatus logico sintattico. La forma trasparente di Villa Adriana*, Quasar, Roma 2012.

<sup>6</sup> Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte* (1993), il Saggiatore, Milano 1996, p. 115.

<sup>7</sup> Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento* (1980), Adelphi, Milano 2005, p. 53.

<sup>8</sup> Paul Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito* (1957), a cura di Elio Franzini, Guerini, Milano 1988, p. 24.

<sup>9</sup> Cfr. Angelo Torricelli, *Oltre lo specchio, la forma*, in Aa.Vv., *Dove va l'architettura?*, a cura di Massimo Fagioli, Aion, Firenze 2011.