

PREFAZIONE

Paolo Portoghesi

... IL FUTURO NON COME *DAMNATIO MEMORIAE* MA COME CONFERMA DEL GIÀ STATO

La disponibilità, in lingua italiana, dell'*Entwurf einer Historischen Architectur*, curata da Gundula Rakowitz, riempie una grave lacuna perché questa opera fondamentale non ha trovato finora nella storiografia italiana del barocco una adeguata collocazione critica che c'è da augurarsi possa avvenire in futuro e di cui il lavoro di Rakowitz costituisce un prezioso tassello.

Il lavoro di Johann Bernhard Fischer d'altra parte deve molto alla formazione giovanile dell'autore avvenuta durante il suo soggiorno romano negli anni dal 1670 o 1671 al 1686, e per certi aspetti costituisce un frutto, sia pure maturato in seguito e in altro clima culturale, della visione universale dell'architettura come espressione delle diverse civiltà che aveva trovato nella Roma del Seicento un fertile terreno di coltura, alimentato dall'ideologia della *Ecclesia Triumphans* e dal rinnovato interesse per la storia che il cardinale Baronio aveva promosso dalla fine del Cinquecento.

Johann Bernhard lascia Roma dopo sedici anni, insoddisfatto perché non ha potuto affermarsi come scultore, ma in compenso con una vera e propria iniziazione architettonica dovuta alla frequentazione della famiglia Schor e molto probabilmente all'incontro con Gian Lorenzo Bernini, ormai vecchio, ma in grado di esercitare sul giovane un fascino indimenticabile.

Giustamente la Rakowitz sottolinea l'importanza della influenza subita dagli insegnamenti della Accademia di San Luca, la più importante istituzione didattica del tempo in campo internazionale soprattutto per quanto riguardava l'architettura. Il metodo dell'Accademia consisteva nel proporre dei modelli come base di variazioni affidate alla personalità dell'architetto e, all'epoca del soggiorno romano di Fischer l'obiettivo era una sintesi del retaggio della architettura romana e rinascimentale con i diversi aspetti del linguaggio dei maestri del barocco, da Bernini a Pietro da Cortona, a Borromini, a Rainaldi a Fontana. La citazione era uno degli strumenti non solo ammessi ma raccomandati e poteva abbracciare uno scenario molto vasto e in certa misura contraddittorio. Se lo spirito eclettico dell'Accademia ebbe certamente un ruolo nella formazione dell'architetto austriaco non va sottovalutato il ruolo di quella che potrebbe definirsi la piccola colonia nordica della Roma di quegli

anni, alla quale appartenevano Giovanni Paolo Schor, i figli Cristoforo e Filippo, Nicodemus Tessin e il misterioso Abraham Paris (Preuss), nato a Würzburg (1641-1716), nominato in alcuni disegni di Fischer, di Tessin e di James Gibbs e che aveva organizzato una scuola di architettura alternativa a quella di Carlo Fontana. Il rapporto stretto con Fischer è testimoniato dal fatto che il figlio Joseph Emanuel venne dichiarato nel suo testamento erede universale.

Il rapporto con Giovanni Paolo Schor, stretto collaboratore del Bernini e di Rainaldi ma sensibile interprete anche del gusto di Pietro da Cortona e di Borromini, è la chiave del rapporto di assorbimento ricettivo dell'uso architettonico della scultura e del controllo degli effetti luminosi. Nella aspirazione alla sintesi eclettica, come aveva fatto anche Juvarra, Fischer si rivolge a Bernini per la solenne impostazione neo-cinquecentesca degli organismi in grande scala, ma guarda a Borromini – di cui probabilmente sentiva la comune ispirazione 'nordica' per il gusto della verticalità – per l'uso originale della composizione geometrica, basata sull'accostamento e sulla intersezione di figure regolari e sul valore dell'ovale come deformazione del cerchio che suggerisce il processo della metamorfosi ottica. Da Borromini Fischer deriva sistematicamente anche le cornici delle finestre, utilizzando quel vero e proprio prontuario di soluzioni creative che è la facciata della Casa dei Filippini.

Di Pietro da Cortona forse Fischer conosceva il disegno, ora al British Museum, che rappresenta il progetto proposto da Dinocrate ad Alessandro Magno che prevedeva la costruzione sul monte Athos di una città adagiata sulla mano di una gigantesca figura del re. Vitruvio e Strabone descrivono i particolari del progetto che sono presenti sia nel disegno cortoniano che nella ricostruzione contenuta nell'*Entwurf*, diversa nella collocazione della città e delle cascate ma analoga nella impostazione e nel rapporto tra la figura e la montagna.

Per quanto riguarda l'*Entwurf* più ancora che l'architettura è la cultura romana del suo tempo che agisce di stimolo per Johann Bernhard nel suo avventuroso viaggio nel tempo e nello spazio. Il rinnovato interesse per le parti del mondo meno conosciute e più lontane e l'aspirazione a una conoscenza capace di abbracciare l'intero universo, è una eredità raccolta negli anni della prima giovinezza che Fischer metterà a frutto con spirito sistematico, prettamente teutonico, quando, dopo una intensa carriera di costruttore sarà costretto al riposo dalle vicende politiche del suo paese. Figura chiave della cultura romana era Atanasius Kircher, il gesuita tedesco, dotato di una curiosità

onnivora che lo aveva preceduto nell'immaginare, sebbene in modo diverso, Babilonia e il colosso di Rodi e gli aveva fornito suggestioni per le sue rievocazioni cinesi. Kircher, frequentatore della cerchia della regina Cristina di Svezia, nume tutelare del suo museo di meraviglie naturali e artificiali, aveva allestito nei suoi libri un inventario inesauribile di immagini stimolanti riguardanti l'intero universo del sapere umano, con un metodo pre-scientifico che lasciava ampio spazio alla fantasia percorrendo tortuosi sentieri che spaziavano dalla biologia alla mineralogia, dalla astronomia alla matematica, dal magnetismo all'ottica, dalla musica ai geroglifici e via dicendo. L'architettura però, il dotto gesuita l'aveva trattata come uno degli ingredienti di uno spettacolo dalle mille sfaccettature.

Per Fischer invece l'architettura, non disgiunta dalla natura ma vista nella sua autonomia, è tutto: è l'espressione principale della identità delle diverse civiltà e il mezzo migliore per esprimere la diversa temperie dei tempi e dei luoghi, ma nello stesso tempo per rivelare una radice, una regola comune. «Tuttavia nell'architettura – scrive Johann Bernhard nella prefazione –, senza considerare i mutamenti, si trovano certi principi universali che non possono essere dimenticati senza incorrere in evidenti inconvenienti».

L'obiettivo dell'opera non è quello di costruire una storia esauriente e completa ma quello di abbozzare un 'disegno' che doni il privilegio dell'immagine nitida e precisa alla congerie di memorie scritte o narrate o a quel tipo di ricordo approssimativo contenuto nelle monete coniate non per rappresentare e descrivere ma per evocare in modo indefinito monumenti cancellati dal tempo e la gloria di committenti scomparsi.

L'incompletezza è sentita però non come un difetto ma come una scelta dettata dalla saggezza, perché nella idea dell'autore l'*Entwurf*, il disegno è quello di inserirsi, aggiungendo qualcosa di prezioso, a un grande patrimonio comune, quello dei libri dedicati all'architettura che già alla fine del seicento contava migliaia di titoli, mattoni ideali di una costruzione collettiva. Fischer non mira a mettere insieme tutte le conoscenze, tutti i monumenti, ma a riempire lacune, ad allargare il panorama, a integrare gli altri libri che ben conosce e cita, come i trattatisti della scuola italiana per conquistare un punto di vista più alto e più universale. In questo senso è giusto sottolineare la sua modernità nel considerare la tradizione non più come patrimonio di un popolo e di una civiltà ma come il prodotto della esperienza umana in tutta la sua ricchezza di differenze.

Le tavole dell'*Entwurf* mostrano, come del resto le opere dell'architetto, una visione coerente di cui la grandiosità e la razionalità sono i temi dominanti. L'idea del recinto viene per esempio sperimentata in modi diversi e costituisce uno dei temi meglio sviluppati della sua casistica compositiva. La grande scala degli edifici, la loro dimensione urbanistica costringe a dividere le grandi estensioni orizzontali in parti coordinate dominate da un preciso ordine gerarchico. È questa una eredità che troverà eco ancora, con significative differenze, in età neoclassica e nel metodo della *École des Beaux Artes*.

È merito di Gundula Rakowitz aver individuato le analogie tra il metodo deducibile dall'*Entwurf* del quale giustamente viene sottolineato il significato di 'progetto' e alcune metodologie del fare contemporaneo, come la teoria della «città analoga» di Aldo Rossi che indicava come modello emblematico il capriccio palladiano del Canaletto che mette insieme la basilica di Vicenza, il Ponte progettato da Palladio e il palazzo Chiericati.

In questo modo l'*Entwurf* acquista un valore anche nell'attuale dibattito sull'architettura contro i sostenitori della *tabula rasa* e a favore di chi continua a considerare il futuro non come *damnatio memoriae* ma come conferma del già stato.

... Quando si dice che in fondo la storia non porta niente di nuovo. Questa asserzione è falsa se intende dire che ci sarebbero sempre e soltanto le medesime cose; se invece la frase 'non c'è nulla di nuovo sotto il sole' vuole dire che 'c'è solo l'antico nella inesauribile potenza metamorfica dell'iniziale', allora essa coglie l'essenza della storia, che è l'avvento del già-stato. Solo ciò che è già essenzialmente (*das Schon Wesende*), e soltanto esso, ci viene incontro.