

L'ANTICO È SEMPRE UN'INVENZIONE E SERVE PER FARE SCUOLA. Considerazioni elementari sulla nostalgia per un'epoca che non c'è piú

Original

L'ANTICO È SEMPRE UN'INVENZIONE E SERVE PER FARE SCUOLA. Considerazioni elementari sulla nostalgia per un'epoca che non c'è piú / Caliari, Pier Federico Mauro (PROGETTARE ARCHEOLOGIA). - In: GIORGIO GRASSI E L'ANTICO Osservazioni sul teatro di Sagunto e altri temi / PIER FEDERICO MAURO MARIA CALIARI, VALERIO TOLVE, IVAN BRAMBILLA. - ELETTRONICO. - ROMA : ACCADEMIA ADRIANEA EDIZIONI, 2025. - ISBN 978-88-99013-33-2. - pp. 14-29

Availability:

This version is available at: 11583/2997193 since: 2025-02-04T06:26:29Z

Publisher:

ACCADEMIA ADRIANEA EDIZIONI

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Giorgio

Grassi

e

l'antico

pro

gettare

archeo

logia

Accademia Adrianea Edizioni
Collana di studi e progetti di Architettura, Museografia e Allestimento per l'Archeologia
Direttore e curatore della collana Pier Federico Mauro Calari
Co-curatore Carola Gentilini

ISBN 978-88-99013-33-2



9 788899 013332

Giorgio **pro**
Grassi **gettare**
e **archeo**
l'antico **logia**

Ivan Brambilla

volume VI

**con contributi di
Pier Federico Mauro Caliarì e Valerio Tolve**

Progettare Archeologia

Collana di studi e progetti di Architettura, Museografia e Allestimento per l'Archeologia

Direttore e curatore della collana **Pier Federico Mauro Caliarì**

Co-curatore **Carola Gentilini**

Curatori quinto volume **Ivan Brambilla** e **Valerio Tolve**

Progetto grafico, impaginazione ed editing a cura di **Ivan Brambilla**

Opera in edizione digitale, Gennaio 2025

© **Accademia Adrianea Edizioni**

Marchio editoriale dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus

Via della Gatta 6 - 00186 Roma

www.accademiaadrianea.net

Tutti i diritti sono riservati

ISBN 978-88-99013-33-2

Accademia Adrianea Edizioni

GIORGIO GRASSI E L'ANTICO

Osservazioni sul teatro di Sagunto e altri temi

Ivan Brambilla

INDICE

10 INTRODUZIONE

L'ANTICO È SEMPRE UN'INVENZIONE E SERVE PER FARE SCUOLA (Pier Federico Mauro Caliarì)

15 Considerazioni elementari sulla nostalgia per un'epoca che non c'è più

ASPETTI RELATIVI ALL'INTERVENTO DI RESTITUZIONE ARCHITETTONICA DEL TEATRO ROMANO DI SAGUNTO

33 Il teatro di Sagunto e la questione del realismo

44 Processo logico e aspetti costruttivi

53 'Non-finito', muro e ordine architettonico

57 Progetto e preesistenze architettoniche

STORIA E FORME ARCHITETTONICHE.

TRE ATTEGGIAMENTI POSSIBILI: LOGICO, ANALOGICO E METAFORICO

70 La storia come invariante formale del progetto

70 Giorgio Grassi e i teatri romani di Sagunto e Brescia

72 Rafael Moneo e l'arbitrarietà in architettura

75 L'immagine antica del museo di Mérida di Rafael Moneo

81 La ricostruzione del teatro romano di Cartagena di Rafael Moneo

82 Rafael Moneo e Filippo Brunelleschi

87 Giorgio Grassi e Leon Battista Alberti

94 Aldo Rossi e Andrea Palladio

104 Le interpretazioni moderne dell'antico

FORMA URBIS SAGUNTI O 'L'IDEA DELLA MAGNIFICENZA CIVILE' A SAGUNTO (Valerio Tolve)

114 Architettura e archeologia urbana. Per un'introduzione al caso di studio

117 La Via Augusta, il Ponte sul Río e l'accesso monumentale alla Città. Le determinanti formali del territorio e della città

118 La 'Collina monumentale' e la 'Cittadella civica dello spettacolo'

119 La nuova 'promenade archeologica'

122 *Forma Urbis Sagunti*

123 Il nuovo Ponte e l'accesso 'monumentale' alla città

123 Il nuovo Foro

125 La costruzione esatta

APPARATI

130 Bibliografia

138 Fonti delle immagini

INTRODUZIONE

I saggi pubblicati in questo libro sono stati scritti tra il 2008 e il 2010 come parte di un lavoro svolto all'interno del XXIII ciclo del Dottorato di ricerca in composizione architettonica presso l'Università IUAV di Venezia (relatore: Giorgio Grassi; controrelatore: Luciano Semerani; correlatore esterno: Rosaldo Bonicalzi; tutor: Michele Caja). Revisionati nella forma ma inalterati nei contenuti, questi scritti propongono alcune riflessioni sul contributo pratico e teorico di Giorgio Grassi a partire in particolare da una delle sue opere più significative, cioè il progetto di ricostruzione del teatro romano di Sagunto concepito nel 1985 e realizzato tra il 1989 e il 1992 in collaborazione con Manuel Portaceli. Non allineati al tema generale della tesi – che nella sua forma definitiva prevedeva uno studio sul pensiero e sull'opera di Aldo Rossi e Giorgio Grassi – i due testi sono stati esclusi dalla pubblicazione che ne accoglie i risultati principali,¹ per poi essere appunto pubblicati in questo libro.

La scelta di dedicare all'interno del lavoro di dottorato ampio spazio al progetto di ricostruzione del teatro di Sagunto nacque come naturale reazione alla sentenza di demolizione emessa dalla Corte Suprema spagnola nel 2008, che sembrò porre definitivamente e tragicamente fine a una lunga contesa giudiziaria.

Il presente libro intende suggerire alcuni spunti interpretativi in merito al teatro di Sagunto e più in generale al rapporto di Grassi con l'antico avendo come fine ultimo la loro possibile applicabilità in termini progettuali. Questa trattazione infatti ruota attorno alla descrizione di alcuni principi che governano il progetto e alla loro 'trasmissibilità', e quindi, in altre parole, all'insegnamento della disciplina architettonica in senso lato.

Tale aspetto è rimarcato anche dal saggio introduttivo di Pier Federico Caliri – curatore e direttore della collana *Progettare Archeologia* –

che racconta l'esperienza maturata come allievo di Giorgio Grassi nel corso degli anni ottanta e primissimi novanta del secolo scorso, cioè proprio parallelamente alla ricostruzione del teatro di Sagunto.

Se il contributo di Caliri narra in maniera autobiografica il rapporto 'allievo-maestro' descrivendo un modo di 'fare scuola' oggi ormai praticamente scomparso, l'esercitazione progettuale sulla città di Sagunto (2018-19), svolta da studentesse e studenti, coordinata da Valerio Tolve e da quest'ultimo descritta nella relazione posta a chiusura del libro, dimostra l'assoluta attualità della straordinaria lezione offerta dalla ricostruzione del teatro romano. In questo progetto infatti l'operazione di Grassi e Portaceli si pone come principio guida perseguito per un ripensamento del contesto urbano a più scale a partire da una rivalutazione del carattere monumentale dell'antica città.

All'interno dell'esperienza professionale di Giorgio Grassi, il teatro di Sagunto occupa una posizione di estremo rilievo, tanto da segnare il passaggio da una prima fase tendenzialmente orientata alla rilettura in chiave tipologica e 'classicista' dell'esperienza del Movimento Moderno – in particolare di scuola tedesca – a una successiva fase in cui affronta in maniera più diretta il tema del rapporto con la storia, anche in termini di linguaggio. Inoltre, con il teatro di Sagunto, anche il rapporto tra teoria e pratica in Grassi subisce una significativa inversione, dato che il progetto, dall'essere in prevalenza l'ambito applicativo di premesse teoriche e principi razionali precedentemente stabiliti, diviene il principale oggetto di interesse e di sperimentazione da cui, al contrario, discendono in ampia parte le stesse riflessioni teoriche.²

Oltre all'analisi di alcuni tratti distintivi della ricostruzione del teatro di Sagunto e al confronto

di quest'ultimo con alcuni esempi storici noti, si è deciso di allargare la trattazione ad altri due architetti contemporanei: Rafael Moneo e Aldo Rossi. Per mostrare come l'autonomia dell'architettura e l'immutabilità nel tempo delle forme e dei processi compositivi prendano corpo nel progetto, Grassi, Moneo e Rossi sono stati anche accostati a tre figure centrali del Rinascimento italiano, rispettivamente Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi e Andrea Palladio. Porre il Rinascimento come metro di paragone dell'architettura contemporanea significa confrontare il nostro modo di operare con quello di una delle fasi storiche più autorevoli dal punto di vista del rapporto con la storia, dato che è proprio in quel momento che la riscoperta dell'antico ebbe un ruolo più che mai centrale per la messa a punto di un nuovo pensiero e di nuove forme di espressione artistica e culturale,

contribuendo in maniera imprescindibile alla nascita della cultura moderna.

Il restauro del teatro romano di Sagunto è un'operazione così straordinaria nei suoi intenti e nella sua effettiva realizzazione da essere un caso unico, probabilmente irripetibile, nella storia dell'architettura e del restauro moderno. Questa è la ragione di fondo per cui, nonostante il contesto culturale sia oggi, per molti aspetti, profondamente mutato, alcuni temi di fondo appaiono ancora di assoluta attualità e disponibili a un'aperta discussione. Una discussione, del resto, più che mai necessaria, soprattutto a fronte della preoccupante cristallizzazione di certi presupposti teorici del moderno che, sorti originariamente in risposta a emergenze e problemi specifici temporalmente e culturalmente ormai distanti, sono a tutti gli effetti divenuti dogmi indiscutibili della cultura e della pratica dell'architettura e del restauro.

¹ I. Brambilla, *Il progetto e la sua costruzione teorica. Aldo Rossi e Giorgio Grassi a confronto*, LetteraVentidue, Siracusa 2024. Una sintesi di alcuni contenuti del lavoro di dottorato sono contenuti nel saggio "Tipo e modello, due paradigmi possibili" pubblicato nel libro: S. Malcovati (a cura di), *Una casa è una casa. Scritti sul pensiero e sull'opera di Giorgio Grassi*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 197-219.

² La subordinazione della teoria alla pratica progettuale ha naturalmente un riscontro anche all'interno degli scritti. Carlos Martí Arís, nell'introduzione alla seconda riedizione della *Costruzione logica dell'architettura* (Franco Angeli, Milano

2008, pp. 7-10), riconosce questo passaggio nel saggio del 1983 "Questioni di progettazione" – inizialmente pubblicato in tedesco col titolo "Befreite, nicht gesuchte Form. Zum Problem architektonischen Entwerfens" in *Daidalos*, numero monografico dal titolo *Über Ordnung und Unordnung*, n. 7, 1983, e in P. Schweger, W. Schneider, W. Meyer (a cura di), *Architekturkonzepte der Gegenwart. Architekten berichten*, Kohlhammer, Stoccarda 1983; ripubblicato poi in italiano come: G. Grassi, "Questioni di progettazione (1983)", in id., *Scritti scelti. 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 226-233.

L'ANTICO È SEMPRE UN'INVENZIONE E SERVE PER FARE SCUOLA

Pier Federico Mauro Calari

Considerazioni elementari sulla nostalgia per un'epoca che non c'è piú



Giorgio Grassi e Manuel Portaceli,
ricostruzione del teatro romano di Sagunto
(1985-1992).

L'ANTICO È SEMPRE UN'INVENZIONE E SERVE PER FARE SCUOLA

Considerazioni elementari sulla nostalgia per un'epoca che non c'è più

Giorgio Grassi compirà quest'anno novant'anni, entrando così in quel gruppo di grandi architetti che hanno vissuto molto, moltissimo. Cosa che consente loro di *esserci* per lungo tempo e interagire con la propria epoca confrontandosi con fasi anche molto diverse di un percorso apparentemente unitario. Quello di una 'vita da architetto'. Una generazione coriacea, quella nata intorno al 1935... Auguri Maestro!

Per molti di loro c'è però un periodo, un momento tra tutti quelli individuabili come tali, in cui i risultati sono apicali e riferibili ad una situazione del presente che si può definire come *stato di grazia*. Dove tutto ciò che è stato fatto prima è di preparazione e tutto ciò che è stato fatto dopo è maniera. Per Giorgio Grassi, il periodo del suo stato di grazia è, a mio modo di vedere, quello raccontato in una splendida pubblicazione, intitolata *Architettura lingua morta* (1988), edita nella collana *Quaderni di Lotus* – eterna rivista di Pierluigi Nicolini – che io considero il suo capolavoro letterario e che ho qui davanti a me mentre cerco di ri-ordinare le mie memorie grassiane. Che emozione... Devo ammettere che, sfogliare di nuovo queste pagine, così consumate dalle mille esplorazioni, genera una piacevolissima nostalgia. Del resto, io ne ho compiuti sessanta e a questa età il pensiero si rivolge per lo più in direzione retrospettiva, seppur e sempre con grande fiducia nel futuro. Il futuro della modernità, che tanto piaceva a Tomàs Maldonado, un altro dei grandi di quegli anni formidabili.

Architettura lingua morta narra delle vicende teoretiche e progettuali riferite ad un quinquennio, sorta di periodo aureo, che muove dal 1981 al 1986. Naturalmente, prima c'è l'esperienza significativa del Castello di Abbiategrasso e di quello di Fagnano

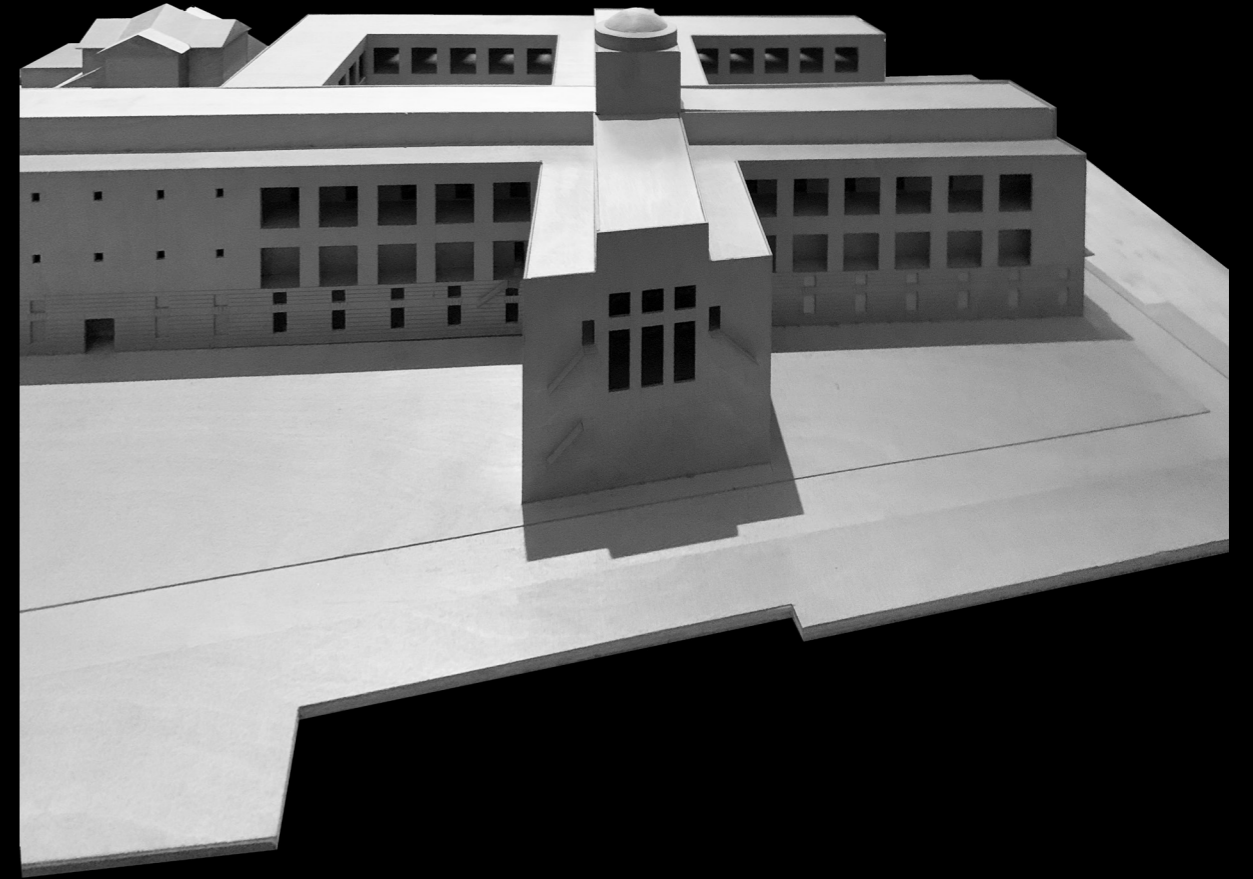
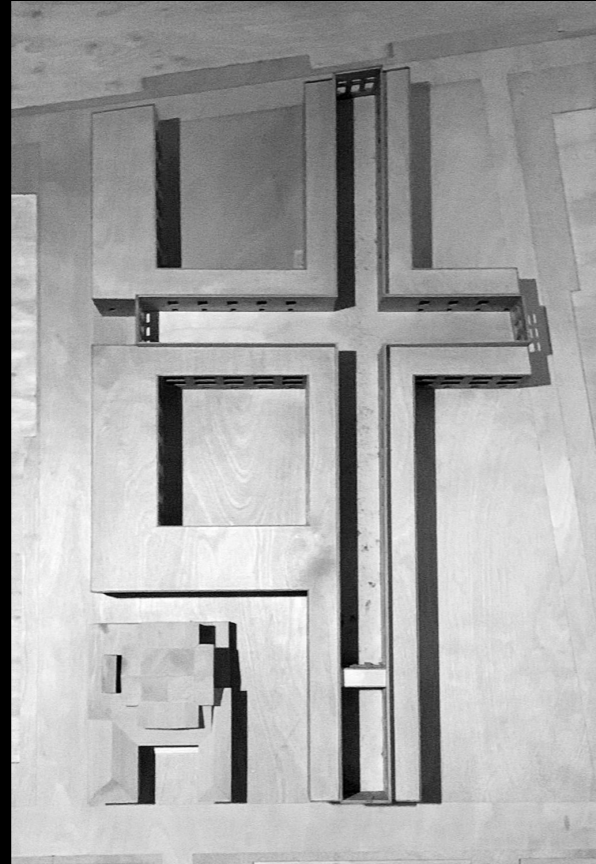
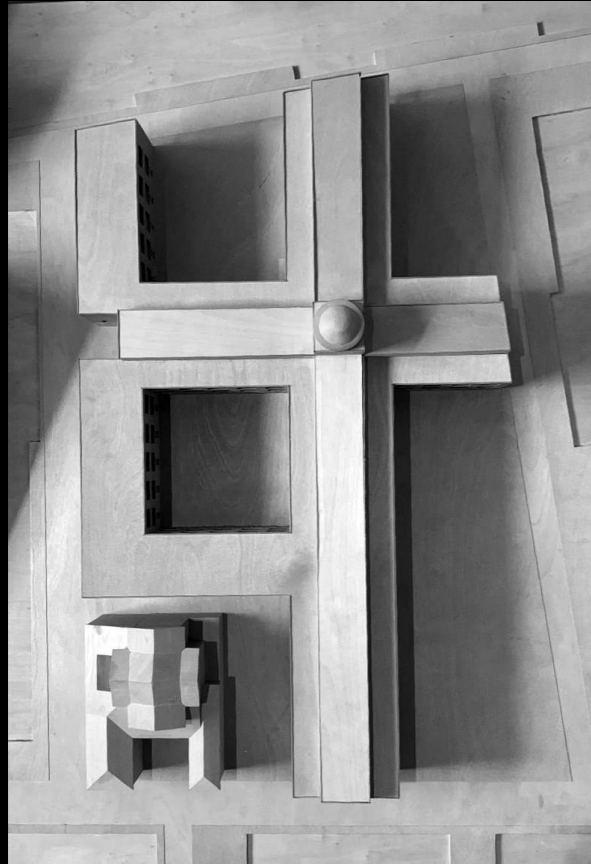
Olona e poi ci sono splendidi progetti – purtroppo non tutti costruiti ma molto pubblicati – come il Municipio di Gavà con il suo elegantissimo impianto, il più bello di sempre tra quelli disegnati da Grassi; il Padiglione dei Giardini di Castello per la Biennale di Venezia del 1988 con l'applicazione tipologica del fondaco; la Biblioteca di Groningen, paradigmatica nel suo rapporto con gli edifici monumentali dell'isolato; ma anche l'Isola artificiale nel Verbindingskanaal, sempre a Groningen, obliterata poi da un curioso e artistico museo galleggiante disegnato da Alessandro Mendini con Michele de Lucchi, Philippe Starck e Coop Himmelb(l)au. Certamente il periodo aureo può essere esteso anche a questi lavori, direi, come brillantissima onda lunga. In realtà però, le cose paradigmatiche, quelle che rientrano nella 'sublime ricapitolazione' dei contenuti distintivi dell'opera grassiana sono espresse, a mio modo di vedere, nella sperimentazione sia progettuale che costruita degli esempi presenti nel *Quaderno di Lotus*, nonché nella parte squisitamente letteraria espressa dai testi di accompagnamento ai progetti e dai due magistrali saggi intitolati rispettivamente *Questioni di Progettazione e Architettura lingua morta*. Anche nella sequenza cronologica si evince una crescita e un diverso atteggiamento nei confronti della preesistenza: dal costruire a latere della Chiesa Madre e del Castello di Teora al costruire *supra* le vestigia. Il primo passo è il Prinz Albrecht di Berlino, quello intermedio è il Bellveret di Xativa e quello decisivo è il Teatro di Sagunto. Ma mentre Teora e Berlino restituivano quell'aria triste e malinconica dei contesti che li avevano generati – un terremoto epocale e le prigioni naziste – Sagunto è un fulmine a ciel sereno. È lo spostamento di paradigma che progressivamente ci ha trascinati nel suo cerchio, quello di Grassi, s'intende. E qui è necessario fare spazio ad un flash back (non solo nostalgico) che introduce un altro superbo numero di *Lotus International*, decisivo per le vicende dell'architettura del Novecento dopo la fine del Moderno, il numero

46, che in realtà precede di tre anni la lingua morta. Ricordo ancora l'effetto travolgente che ebbe su di me quando lo acquistai, da studente del terzo anno della facoltà di architettura, con in copertina quel modello ligneo scultoreo realizzato da Giulio Zanella che introduceva i contenuti delle pagine interne. Da notare che nello stesso numero viene presentato il Museo di Arte Romana a Mérida, opera appena completata da Rafael Moneo, cosa che poteva certamente suggerire di realizzare la copertina del numero 46 con un'opera costruita e di grande rilevanza. Invece in copertina ci andò un modello, per giunta parziale, della sola scena fissa, quella ricostruita *né com'era e né dov'era*, quella che è stata oggetto di una lunghissima vicenda giudiziaria ancora non completamente definita. Ma all'epoca, Pierluigi Nicolin intuì il potenziale impressionante, a tutti i livelli, di quel progetto e lo preferì all'opera realizzata di Moneo. Ed io, nel mio piccolo di studente avido di storia e di cultura classica di cui sentivo profondamente la mancanza nella Facoltà di Architettura di Genova dove ero iscritto, esplorando le pagine interne mi soffermai per ore, per giorni, e poi per mesi e per anni, sullo strepitoso prospetto a colori disegnato da Nunzio Dego ed esibito a pagina 19... e così mi ritrovai folgorato sulla via di Sagunto. Per i seguenti cinque anni, fino alla laurea – ma anche per molti anni ancora in seguito – ho continuato a crescere divorando teoria, storia e disegno di architettura all'ombra del Teatro Romano di Sagunto, opera che ha segnato la mia vita. Ed ora, ancora un breve ma non scontato passaggio autobiografico, utile per capire il vero senso dell'insieme di ragionamenti elaborati in quegli anni: *la costruzione di una idea dell'antico*, cosa totalmente assente nelle scuole di architettura prima degli anni ottanta, ma soprattutto totalmente assente dal tecnografo degli architetti quando misi piede per la prima volta nella scuola. Ebbene, quel Lotus 46 del 1985 fu decisivo per l'inizio della mia carriera di allievo di una *star* dell'architettura

di quegli anni, che era non solo una figura molto influente nel dibattito internazionale sull'architettura, ma anche un architetto che cominciava a vincere concorsi di grande prestigio come quelli di Berlino Potsdamerplatz e Museumsinsel e a costruire edifici bellissimi come la Biblioteca di Groningen. Anche quella di *allievo* era, a suo modo, una carriera... fondamentalmente per due cose. La prima per la ragione che, *in primis*, si aderiva ad una specie di credo che qualificava negli ambienti della nuova generazione di aspiranti *préposés*: a Milano c'erano i grassiani, i canelliani, i crottiani, i nicoliniani, i seguaci di Vittoriano Viganò e quelli di Corrado Levi, che erano poi gli studenti che attendevano ai corsi di Composizione III e, in continuità, alla tesi di laurea. Per studenti, in realtà non s'intende l'attuale figura dello studente da CFU. All'epoca eravamo tutti un po' più grandicelli, non ci si laureava in cinque anni e spesso si lavorava già, raggiungendo la laurea in un arco di tempo che poteva andare anche dai sette ai dieci anni. Molti erano chiamati 'studenti perpetui'. La seconda era che aderire ad una di queste dottrine significava assumere l'intero *corpus* di espressioni del Maestro, dalla fisiognomica, alla postura, al passo, al vocabolario, al modo di fumare e di vestire. Insomma significava identificarsi con quel *milieu*, composto da Maestro, assistenti e studenti fedelissimi. Abitare nel *milieu* del nostro Maestro non era cosa così semplice, nel senso che era un gruppo che non brillava per inclusività, come si dice oggi. Eravamo quattro gatti e si faceva molta fatica a crearsi un posticino nella stretta cerchia del Maestro il quale manteneva una netta distanza tra sé e noi studenti che lo veneravamo come una sorta di eroe classico nella declinazione interpretativa di una vera e propria *kalokagathia*. Bisognava studiare molto ed esserci sempre, e sempre con un comportamento un po' *low profile*. Era un po' come studiare in seminario, ma alla fine funzionava perché innestava un'azione culturale molto intensa e religiosissima, che creava intelligenze acute e strettamente osservanti. Sorta

di novizi gesuiti. E lo studio della storia era una delle condizioni essenziali per dimostrare di poter stare a galla. I miei compagni di allora erano Simona Pierini, Giovanni Olcelli, Alessandra Sottili, Giacomo Darecchio, Luca Pignatelli (che poi ha avuto maggior fortuna come pittore), Franca De Giuli, Pia Karin Spreafico, Mario Ricco, Katia Accossato, Alessandra Galli, Alberto Bertolini. Poi sono arrivati come collaboratori Michele Caja, Silvia Malcovati, Alexander Pellnitz, Vittorio Uccelli, Fabrizio Beretta, Giorgio Cubeddu, Nicola Cimarosti, e altri fedelissimi non necessariamente aspiranti come Alessandro Scandurra che passò solo come studente prima di introdursi in un brillante percorso professionale. Gli assistenti senior erano gli inossidabili Riccardo Campagnola, Giovanni Iacometti e da un certo momento, Giulio Zanella. All'interno di questo ambiente la competizione era altissima e l'obbiettivo numero uno era la conoscenza della storia e *l'interpretazione dell'antico*. Con Giorgio Grassi si riusciva a stare (e sopravvivere) se eri capace di costruire una strutturata idea dell'antico, sulla quale dialogare con il Maestro. Ed eccoci al nocciolo del bel libro di Ivan Brambilla. Questa cosa, va detto, in quegli anni non appariva come una eresia anti modernista, ma era un qualcosa che stava crescendo sempre di più a livello di sensibilità del tempo. Erano gli anni del Postmoderno, più o meno identificato dall'azione culturale e propulsiva di Paolo Portoghesi – ex-preside della Facoltà di Architettura di Milano degli anni caldi – che agiva da potentissimo volano anche attraverso le grandi istituzioni culturali come la Biennale di Venezia. Il termine 'razionalismo' cominciava ad essere dissonante rispetto allo spirito del tempo, impregnato di millenaristica piega debolista con il 'mito della fine'. In quegli anni si leggevano testi come *La Fine del Classico* di Peter Eisenman in ambito architettonico, piuttosto che *La Fine della Modernità* di Gianni Vattimo, *La Condition Postmoderne* di Jean-François Lyotard e *La Crisi*

della Razionalità nel Capitalismo Maturo di Jurgen Habermas, in ambito filosofico e sociologico. L'unico che perseverava nell'uso del termine era proprio il Maestro, dalle pagine dei suoi scritti e dalle sue parole a lezione; termine che però stava prendendo una diversa traiettoria da quella del cosiddetto Movimento Moderno. Ora, 'razionalismo' significava qualificarne lo stato all'interno della storia e non più come antagonista della stessa in una prospettiva modernista. E noi, che il primo giorno in cui abbiamo messo piede nella Facoltà di Architettura siamo subito stati permeati di *adesione necessaria* alla modernità e di devozione allo *star system* dei Le Corbusier, Mies, Gropius e compagni, ci siamo trovati completamente spiazzati da uno che parlava di Tessenow, di Schinkel, di Francesco di Giorgio e di Leon Battista Alberti. Per me fu una seconda folgorazione. Un ritorno al senso classico del classico che mi ero fatto al liceo e che in università avevo completamente perduto dai miei orizzonti. Detestavo il moderno ma non avevo ancora capito come eliminarlo legittimamente dai miei pensieri. Ora avevo capito cosa dovevo fare... La storia, quindi, per definire l'antico. Proviamo ad approfondire. Intanto e in prima battuta: quali erano i libri di storia su cui studiavamo? Si studiava in genere sulle monografie della bellissima collana dell'Electa, dal Roland Martin per l'architettura greca al John Bryan Ward-Perkins per l'architettura romana, dal Peter Murray per l'architettura del rinascimento, al Norberg-Schulz per quella barocca e tardo barocca. Come si potrà notare, Electa sceglieva solo autori internazionali. Nessun Italiano... forse c'era un'aporia nella narrazione sull'architettura antica in territorio nazionale o forse faceva più mercato l'architettura moderna o contemporanea. Certe volte per trovare un italiano dovevamo ricorrere all'Argan, il libro di Storia dell'Arte Italiana che si usava al liceo. A queste monografie si aggiungevano i miei testi preferiti, *Storia e caratteri degli edifici* di Nikolaus



Pevsner e *Storia dell'Architettura Occidentale* di David Watkin, ai quali affiancavo *L'Architettura del Cinquecento* di Renato De Fusco, opera per me irrinunciabile, così come le grandi monografie di Paolo Portoghesi su Guarini, Borromini e soprattutto il Michelangelo architetto – un libro pazzesco - scritto in collaborazione con Bruno Zevi. I quegli anni furono pubblicate da Electa anche le splendide monografie sulle *star* del Rinascimento e del Barocco, da Raffaello, a Francesco di Giorgio, da Gianlorenzo Bernini a Baldassarre Longhena, da Bramante a Palladio. Poi c'era il celebratissimo Manfredo Tafuri. Autore totalmente inutile per chi vuole fare l'architetto. Ne preferivo altri, contrariamente a molti dei miei colleghi aspiranti allievi, forse un po' più politicizzati di me.

Poi, in seconda battuta: quali erano i confini dell'antico all'interno dei quali cercavamo di elaborare l'idea di storia antica? Per quanto mi riguarda – ed è importante sottolineare l'aspetto dell'interpretazione personale – la mia storia dell'antico in architettura non corrispondeva esattamente con la storia dell'architettura antica. Coincideva invece per lo più con l'uso, prolungato nel tempo, degli ordini classici nel mondo occidentale e con quelle architetture che esibivano programmaticamente referenzialità archeologiche. Quindi la *mia antichità* non corrispondeva solo a quella riferibile all'archeologia greco-romano-ellenistica, ma anche e in gran parte all'applicazione di quella lingua nelle epoche successive, dal Rinascimento al Tardobarocco, dal Neoclassico all'Ecclettismo tardo ottocentesco, fino alle declinazioni novecentesche, soprattutto espressione della cultura italiana. In sostanza la mia idea di antico corrispondeva, e in generale corrisponde ancora oggi, ad una idea estesa di *Classicità*, la quale però escludeva, ed esclude di *default*, la modernità in quanto programmaticamente antistorica; un'idea estesa, dicevo, che era capace di costruire relazioni virtuose tra architetture anche molto lontane nel tempo e nello spazio, come per

esempio è accaduto durante l'elaborazione della mia tesi di laurea, dove una biblioteca costruita a Milano sopra un Convento Carmelitano del XVII secolo assumeva su di sé un DNA che includeva genealogicamente un santuario siriano costruito a Qal'at Sim'ān nel V Secolo, un ospedale quattrocentesco milanese opera del Filarete, un altro ospedale a Santiago de Compostela e un osservatorio astronomico ottocentesco costruito sui tetti dell'Accademia di Brera a Milano.

Questa operazione, che possiamo definire di palinsesto verticale e virtuale, era possibile all'interno del *milieu* grassiano se avevi ben chiara la continua oscillazione tra *tipo* e *architetture di riferimento*, cioè tra riferimento generale sovrastorico e modello nella sua individualità e risposta particolare ad un tema progettuale. Questo era un campo molto ampio che ci permetteva di perlustrare in lungo e in largo – è il caso di dirlo – i territori della storia dell'architettura. Noi progettavamo con un'idea di storia intesa come antagonista e guida assieme, cioè come un qualcosa che non aveva un carattere descrittivo, proprio dell'approccio dello storico, ma aveva un carattere di sintesi che doveva portare a quella che Jorge da Burgos ne *Il nome della Rosa* definisce appunto come 'una sublime ricapitolazione'. E ognuno di noi, alla fine, dopo tutto quello scorrazzare in lungo e in largo metteva a punto una propria famiglia di riferimenti – identificandosi in una genealogia di architetture e di architetti – e da quel mazzo sceglieva le proprie carte, che sperava vincenti. Ognuno di noi, quindi, inventava la propria idea di antico da mettere in relazione con il nuovo, cioè con il progetto e le sue implementazioni rispetto a tipo e modello.

Quello di quegli anni è stato un periodo straordinario che ha prodotto una struttura mentale e di saperi con cui lavoro ancora adesso a distanza di quarant'anni. Ma è stato un periodo straordinario perché era un periodo straordinario perché era un periodo straordinario. Gli anni Ottanta milanesi sono stati un'impressionante fucina di cultura, con

alcuni grandi temi principalmente battuti. Tra questi il rapporto tra architettura e filosofia. E qui un po' tutti ci sono cascati, ad eccezione di Lui... del Maestro. Anche se... anche se, in realtà credo che anche il Maestro avesse le sue letture *fuori* dell'architettura. *La Costruzione Logica del Mondo* di Rudolf Carnap, per esempio, potrebbe suggerirci qualche ispirazione, peraltro da Lui mai confessata. Tutti noi (o meglio molti di noi) vivevamo in questa ineffabile dimensione di incroci di saperi, di intersezioni linguistiche che erano la vera e propria ricchezza di quel mondo milanese. Bisogna anche considerare che nella Facoltà di Architettura di Milano di quegli anni, insegnavano oltre ai già citati professori della Composizione III, personaggi di grande rilievo come Achille Castiglioni e Marco Zanuso nell'area del Design, piuttosto che intellettuali del calibro di Tomàs Maldonado e celebri urbanisti come Giuseppe Campos Venuti piuttosto che Bruno Gabrielli o Alberto Magnaghi. Era veramente una comunità di cervelli impressionante. Cosa che generava una notevole competizione culturale in un quadro di ampia compresenza disciplinare.

E qui il 'vero grassiano' doveva cimentarsi nell'agone. Ma chi era, almeno ai miei tempi, il vero grassiano... il vero grassiano, quello di strettissima osservanza, leggeva ufficialmente solo i testi del Maestro, li sapeva a memoria e li commentava in classe come se fosse un pastore con le sue animelle; ne parlava continuamente a cena e pure nei weekend con la fidanzata. Leggeva di nascosto Aldo Rossi e ancora più di nascosto guardava le sue architetture, poi si confessava per il peccatuccio e si rifugiava di nuovo ('*Penitenziàgite!*') nelle 'sacre scritture' che erano *La Costruzione Logica dell'Architettura e Architettura come mestiere e altri scritti*, che io conoscevo a memoria così come il già citato *Architettura lingua morta*. Ma, va detto, sebbene io fossi di *default* un grassiano di stretta osservanza (avevo cambiato università e città per laurearmi con Lui) la mia connaturata disinvoltura nei confronti delle

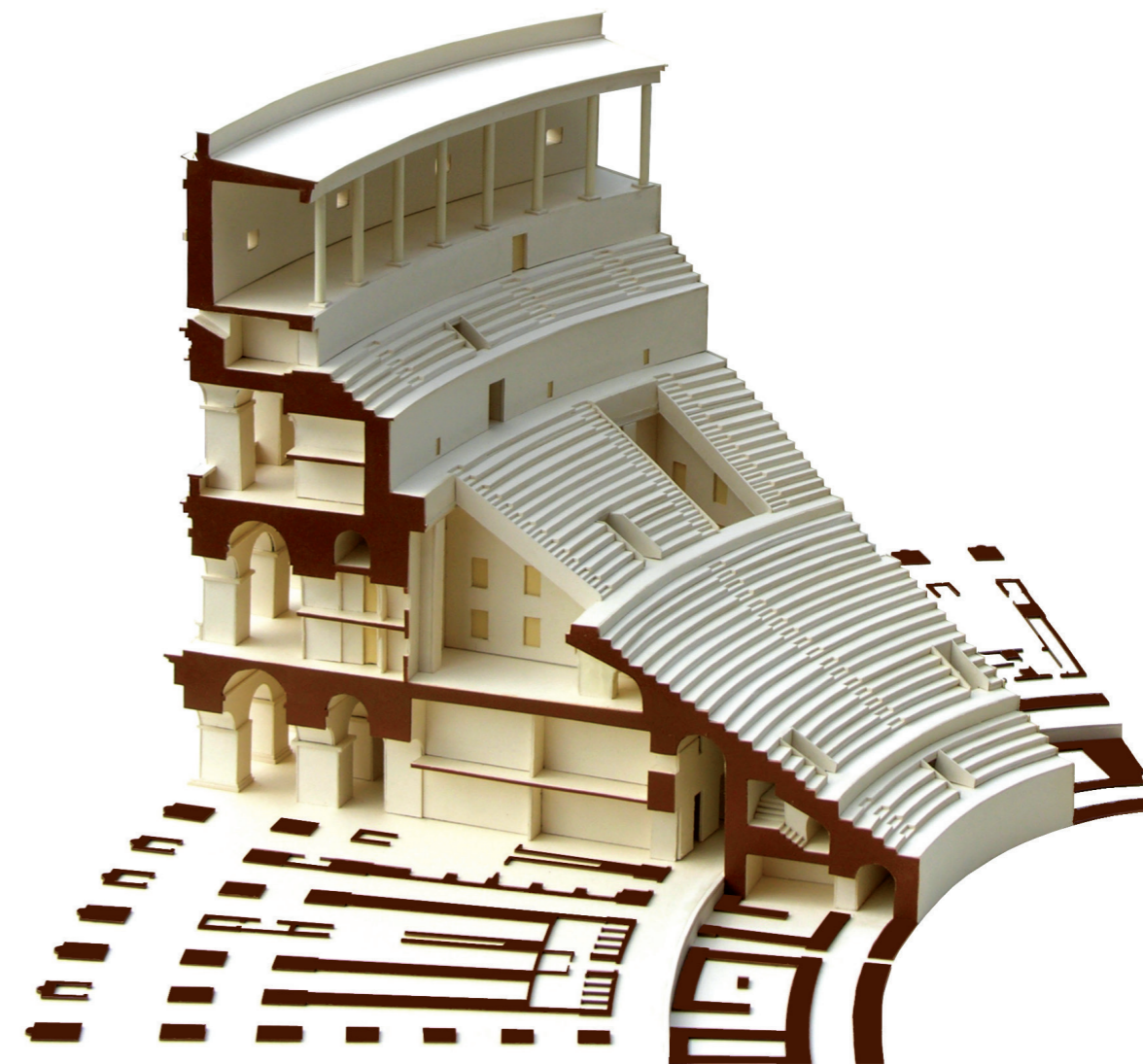
sperimentazioni disciplinari, mi portava ad essere impegnato anche nel design, nell'architettura degli interni, nella progettazione ambientale à *la manière de Tomàs Maldonado*, frequentavo le gallerie d'arte e mio padre disegnava *yacht*. E m'interessavo di moda... Insomma, tanta roba da conciliare, e tanta roba molto poco grassiana. Questo mi ha portato ad essere un grassiano *diverso*, o forse, semplicemente *diversamente* grassiano. Grazie a lui, comunque, ho strutturato il mio pensiero sull'architettura con il quale ancora oggi faccio scuola e con il quale ho costruito un'Accademia, quella che pubblica, per esempio, questo volume dedicato alle 'antichità' del Maestro, scritto da Ivan Brambilla. In ottemperanza al mio essere diversamente grassiano, non ho voluto fare una presentazione del suo bel libro secondo le modalità canoniche, anche perché non credo che il suo libro abbia bisogno di una vera e propria presentazione. Si presenta bene da solo proprio per come è scritto, cioè molto bene, e sebbene anche questo saggio rientri nelle pratiche di stretta osservanza, in realtà manifesta qualcosa di nuovo... nel senso che va oltre rispetto alle classiche operazioni devozionali allievo-maestro. Il secondo capitolo, con i confronti elettivi tra Rafael Moneo e Filippo Brunelleschi, Giorgio Grassi e Leon Battista Alberti, Aldo Rossi e Andrea Palladio costituisce un autentico atto emancipativo di maturità critica, peraltro già annunciato dall'altrettanto splendido libro recentemente pubblicato da Ivan, intitolato *Il progetto e la sua costruzione teorica. Aldo Rossi e Giorgio Grassi a confronto*. Per queste ragioni, a mio modo di vedere, in questo mio intervento non c'è veramente spazio per la retorica di partito. Sono troppo vecchio per cimentarmi ancora in quell'esercizio. Desidero invece concentrarmi su un certo modo di fare scuola, attraverso il quale siamo passati sia io che Ivan, sebbene in tempi diversi. Un modo di fare scuola, che non c'è più e che in questa sede, vale la pena ricordare ed evidenziare. Giungiamo alla conclusione. Ivan Brambilla si è



Ivan Brambilla, Restituzione architettonica dell'anfiteatro romano di Milano e sua riutilizzazione come unità di abitazione. Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano il 19.04.2007. votazione 100/100 cum Laude (sopra e pagine successive).

laureato tre lustri dopo di me. Nel frattempo molte cose sono cambiate nel mondo grassiano. Intanto, quel mondo si era fatto fare dal Preside Cesare Stevan una sua casetta propria, all'interno dello stesso Ateneo (cosa che poi non si è rivelata una scelta saggia). Era nata la Facoltà di Architettura Civile con sede in Bovisa, di fatto scendendo in due mondi abbastanza separati la precedente Facoltà di Architettura, quella storica di Piazza Leonardo da Vinci. Quasi la metà dei docenti se ne andò in Bovisa, un po' più della metà rimase in Leonardo. Io fui tra quest'ultimi – ed è per questa ragione che mi sono sempre considerato un grassiano diverso – e subito dopo il dottorato Cesare Stevan mi premiò affidandomi il Corso di Museografia, che tengo ancora oggi, sebbene abbia assunto un altro nome (ma tutti lo chiamano ancora Museografia). Tanta roba per me... meglio per me. Ivan è stato uno degli

ultimissimi laureati del Maestro e a latere di questo scritto, desidero mostrare le tavole del suo progetto di tesi che è stato veramente un *progetto epocale*, talmente radicale che riesce a esemplificare bene quanto noi, all'interno del *milieu*, eravamo capaci di fare in termini di invenzione dell'antico, ma soprattutto quanto il Maestro ci dava spago per farlo. Il progetto di tesi di Ivan Brambilla con relatore Giorgio Grassi e assistente Nicola Cimarosti, è stata una follia... una geniale follia. Follia delle follie. Non un'invenzione dell'antico ma una re-invenzione dell'antico. Meglio, la rappresentazione della re-invenzione di un antico anfiteatro romano ricostruito per farci andare ad abitare delle persone... Un anfiteatro che si fa residenza, probabilmente senza esserlo mai stato, o forse invece, proprio perché lo era stato. La verità del palinsesto archeologico non è il problema scientifico del progetto. Il tema del progetto è restituire un anfiteatro scomparso dal paesaggio urbano in epoca remota, fissandolo in una ipotetica fase della sua trasformazione d'uso e prima della sua finale consumazione. Difficilmente un progetto così poteva essere fatto con altri docenti dell'epoca oppure, per esempio, in corsi di restauro. Per molti nostri colleghi, tesi come quella di Ivan Brambilla erano lavori irritanti, irrituali, irriverenti, 'irrazionali', inaccettabili. Le tesi ricostruttive poi hanno sempre generato, e continuano a generare fastidiosi pruriti ai puristi dell'autenticità. Con Grassi si potevano fare queste cose... si potevano fare ricostruzioni utilizzando il ridisegno accademico come risposta aggressiva nei confronti delle inibizioni dell'architettura moderna, come avrebbe detto Portoghesi. Così come era possibile ricostruire la Palazzina di Margherita Paleologa davanti al Castello di San Giorgio a Mantova nella tesi di Claudio Crespi e Giulio Zanella, di molti anni precedente. Il lavoro di Ivan Brambilla è quindi un esempio di un modo di lavorare che non aveva nessuno, di grande originalità, sebbene la critica costante alla produzione del nostro *milieu* era proprio quello di



un eccesso di 'immagine coordinata', dagli impianti planimetrici all'espressione grafica. Alla fine la tesi di Ivan Brambilla esce anche dagli schemi canonici delle tesi grassiane, introducendo una dimensione artistica assolutamente non scontata, anzi, praticamente impossibile da concepire in quel mondo dove l'atteggiamento artistico era considerato come qualcosa che non apparteneva al 'recinto sacro', un po' come la cupola dell'osservatorio astronomico incastonata sulla crociera della biblioteca della mia tesi. Questo perché il tema del progetto restava poi,

alla fine, sempre ancorato al suo stesso oggetto ed in questo si qualificava, anche quando l'oggetto, e cioè il suo modello, era praticamente inesistente e completamente da inventare. E qui chiudo con una citazione che in questi ultimi tempi ho cominciato ad usare con frequenza con i miei studenti. È tratta da un romanzo di grande bellezza intitolato *L'architetrice*, scritto da Melania Mazzucco e suona così: *"Le cose che non conosciamo, esistono da qualche parte. E noi dobbiamo cercarle, o crearle."* Ancora Auguri, Maestro!

