

I'll Be There Forever

The Sense of Classic

Sommario / Contents

Ispirazioni / Inspirations	9
Storie / Stories	105
Cloe Piccoli	
Un'altra idea di classico	106
<i>Another Idea of the Classic</i>	113
Martin Herbert	
Il lignaggio infinito. L'arte contemporanea e il classico	120
<i>The Limitless Lineage: On Contemporary Art and the Classic</i>	123
Alessandro Rabottini	
La memoria e l'immaginazione. Sette variazioni	126
<i>Memory and Imagination. Seven Variations</i>	130
Pier Paolo Tamburelli	
Bramante: logica del classico	134
<i>Bramante: the Logic of the Classic</i>	137
Paola Nicolin	
Il classico sfaccettato di Kuehn Malvezzi	140
<i>The Many-faceted Classical of Kuehn Malvezzi</i>	142
Opere / Works	144
Diego Perrone	144
Rosa Barba	146
Armin Linke	147
Alberto Garutti	148
Paola Pivi	150
Simone Berti	151
Massimo Bartolini	152
Installazione / Installation	153

Pier Paolo Tamburelli

Bramante: logica del classico

IT

Nel 2014, a cinquecento anni dalla morte del Bramante, la rivista di architettura "San Rocco" ha organizzato una serie di seminari e un viaggio di studio che hanno portato alcuni dei più interessanti architetti e fotografi europei a confrontarsi nuovamente con il lavoro di Bramante. Il testo che segue è uno dei risultati di questo nuovo confronto con l'architettura del Rinascimento.

Il recupero dell'architettura dell'antica Roma è un obiettivo condiviso da tutti gli architetti del Rinascimento italiano. Bramante non fa eccezione, ma egli non segue la moda romana con l'entusiasmo sincero di Mantegna e Alberti (o di Raffaello e Palladio); la prende semplicemente per quello che è: una *moda*, e procede fino a ottenere il controllo completo su un'eredità che altri si limitano a contemplare con nostalgia. Questa interpretazione delle rovine romane è una reazione pragmatica all'*impasse* sperimentata dagli architetti dell'epoca, tutti incapaci di pervenire a una sintesi delle differenti aspirazioni ereditate dal dibattito architettonico del Quattrocento. Giuliano da Sangallo, per esempio, passa la vita provando a conciliare natura (la tettonica), teoria (Vitruvio) e dati sperimentali (le rovine). Ovviamente non vi riesce, e la sua architettura non riesce mai a liberarsi dell'eccessiva complicazione della sua ipotesi di partenza. Bramante affronta il problema in modo completamente differente. Per lui contano solo le rovine (la testimonianza fisica o *realtà*); il resto è superstizione. Così come Machiavelli analizza la storia politica romana senza preoccuparsi granché della teoria politica romana – commentando in dettaglio Tito Livio e ignorando quasi del tutto Cicerone – Bramante analizza i resti dell'architettura romana nella convinzione che la loro teoria si possa riscrivere interamente. Bramante guarda all'architettura romana come Quentin Tarantino guarda ai *B-movies* degli anni settanta o come Sergio Leone guarda ai classici del western, o ancora come Ludovico Ariosto guarda alla *chanson de geste*. In tutti questi esempi, a contare è il repertorio di figure che si possono utilizzare per esplorare potenziali rapporti, si tratti di un mucchio di colonne spezzate, di un gruppo di cowboy ignoranti o di una truppa di cavalieri ancor più ignoranti.

Per Bramante, che vive a Roma all'inizio del Cinquecento, l'architettura romana offre semplicemente il campionario più ampio e più accessibile per un'analisi diretta; il repertorio più facile da utilizzare per chiarire rapporti architettonici. Nulla di più. Il paesaggio italiano è pieno di rovine romane: tutti possono osservarle, misurarle e studiarle. L'architettura di Bramante deriva certamente da queste rovine, ma per lui la questione cruciale è di ordine logico: che l'architettura sia *derivata* – e non sentimentale: che sia derivata *dai romani*. Il tono derivativo dell'architettura di Bramante corrisponde a una concezione delle rovine come patrimonio *pubblico* (i romani furono generosi a sufficienza da non pretendere i diritti d'autore sui loro ruderi, un dettaglio che ha semplicemente reso possibile tutta la storia dell'architettura occidentale). Per Bramante l'architettura dell'antica Roma è il pretesto per un programma universalistico; e infatti, nell'assemblare i suoi spazi, egli fa sempre riferimento a una pluralità di fonti (non solo romane). La riscoperta del repertorio architettonico dell'antica Roma è per Bramante un'operazione logica, che amplia le risorse della professione e offre la possibilità di trovare una soluzione per ogni problema architettonico. Conquistando – in un brevissimo lasso di tempo – tutto il patrimonio architettonico romano e mostrandone l'immediata disponibilità, Bramante libera le antiche rovine da ogni incanto, da ogni nostalgia, da ogni genere di messaggio. Questa conquista porta con sé qualcosa di distruttivo che non sarebbe certamente piaciuto a classicisti più devoti come Mantegna o Alberti.

Se c'è un principio che Bramante davvero eredita dagli antichi romani è l'universalismo, che può essere dedotto da un'architettura che deve rispondere alle esigenze di un impero così

esteso. E anche se non vedrà mai l'architettura più espressamente multiculturale dei domini romani del Vicino Oriente e del Nordafrica (di certo gli sarebbero piaciute Leptis Magna e Jerash), Bramante riconosce l'universalismo dell'antica Roma nel carattere metropolitano delle sue rovine. Come san Paolo, ha bisogno di Roma come *metropoli* per sviluppare il suo progetto universale.

Per Bramante, il problema dell'architettura romana come *architettura universale* non si pone in termini "comparativi". Questa formulazione del problema è estranea al suo contesto culturale. Egli conosce una gamma piuttosto limitata di repertori architettonici: nel corso della sua vita entra in contatto con l'architettura romana, romanica, bizantina e gotica, ed è probabile che abbia qualche nozione di architettura greca, araba e ottomana. Tuttavia, l'elemento che definisce il tono universalista del suo classicismo non è la pluralità delle fonti con cui si confronta. Al contrario, Bramante scopre il carattere aperto del codice classico *all'interno* di questo stesso codice, osservandolo da un punto di vista logico, non antropologico. L'unica differenza tra i repertori con cui Bramante entra in contatto personalmente è quella tra Milano e Roma alla fine del Quattrocento. A Roma, dopo aver *sperimentato* un contesto diverso, Bramante è in grado di trarre tutte le conclusioni che il confronto tra differenti repertori rende necessarie. In altre parole, davanti a un contesto diverso e a un repertorio (parzialmente) nuovo, il carattere dell'operazione *logica e derivativa* da lui condotta diventa più chiaro. E se l'universalismo razionalista è già evidente nella sua attività milanese (l'*Opinio* sul Duomo di Milano non lascia dubbi in proposito), a Roma tutte le conseguenze di questo metodo emergono con chiarezza ancora maggiore. L'incredibile apertura dell'architettura di Bramante – che è ancora più sorprendente se si considera l'estensione decisamente ridotta cui può attingere – si fonda su un'indagine puramente logica, su un'analisi implacabile dell'architettura romana che, all'interno di quello stesso repertorio, non trova ragioni per limitare il numero di soluzioni architettoniche da adottare nella pratica contemporanea.

Utilizzando l'architettura romana con lo stesso pragmatismo di chi ripara un trattore usando i pezzi di una vecchia Ferrari, Bramante mette a punto un'idea di classicismo che rifiuta ogni definizione identitaria – un progetto fondato su un passato condiviso – per immaginare invece un programma universale, un progetto fondato su un futuro condiviso. In questo modo, elimina ogni possibilità di intendere il repertorio classico come una *tradizione* e lo trasforma nello strumento pratico di un progetto che procede *dal particolare all'universale*. Tale approccio, inoltre, lo porta a concepire il patrimonio dell'architettura romana non come una totalità, bensì come una collezione di casi (*o precedenti*). Questi casi formano un gruppo di elementi che non hanno alcun valore intrinseco, se non quello di poter essere ordinati in un insieme coerente. Per esempio, il fatto che Bramante immagini San Pietro come la somma del Pantheon e della basilica di Massenzio implica che nella sua visione gli addendi di questa somma siano intesi come parti autonome. Nella nuova San Pietro, il Pantheon si riduce alla *cupola* e la basilica di Massenzio si riduce alla *navata* e quindi il problema architettonico del nuovo edificio si riduce alla definizione dell'elemento che avrebbe consentito la coesistenza della cupola e della navata, ovvero i pilastri del nuovo edificio (e questo è l'unico problema che Bramante indaga incessantemente nei disegni per San Pietro, in cui la navata e la cupola sono sostanzialmente trascurate). Interi edifici diventano così parti di una composizione dal tono saggistico che rifugge da qualunque idea di totalità che non sia la totalità – irraggiungibile – di un'architettura pienamente universale. Come ogni universalismo, quello di Bramante implica una *pars destruens* tesa a mostrare che tutte le realtà parziali sono false rispetto a un'unica verità autenticamente universale. In tal senso l'architettura di Bramante non è soltanto derivata da quella romana ma anche esplicitamente antiromana, o quanto meno si contrappone esplicitamente ai fanatici che pretendono di far coincidere la totalità dell'architettura con l'architettura romana.

Producendo l'architettura del presente attraverso l'architettura dell'antica Roma, Bramante crea lo spazio del suo tempo con il repertorio di un'altra epoca, e così facendo introduce una

distorsione nel rapporto tra la sua opera e il mondo contemporaneo. Mentre gli altri architetti rinascimentali sono animati dall'ambizione di *ridurre la distanza* che li separa dagli antichi romani, Bramante – come *pittore* rinascimentale – usa il repertorio dell'architettura romana per staccare lo sfondo dai gesti compiuti in primo piano, per *aumentare la distanza* dal mondo a lui contemporaneo. Si adopera sistematicamente per accrescere la distanza tra i diversi elementi architettonici, per ampliare lo spazio, per suggerire sfondi ancora più lontani, per mantenere la precisione logica immergendo questa chiarezza nella lontananza (in un certo senso, si può dire che gli spazi di Bramante sono *più lenti* rispetto a tutti gli altri spazi di dimensioni analoghe, un po' come Furtwängler suonava Beethoven *più lentamente* di ogni altro direttore d'orchestra). Nessun legame è mai diretto; gli elementi sono sempre separati: correlati, ma non in modo immediato. Questi paesaggi telescopici, in cui ogni elemento è solamente un passo più avanti rispetto all'altro, espandono lo spazio in una geografia lenta e molteplice. Se c'è qualcosa che Bramante ha sempre perseguito è la distanza, lo spazio inteso come ampiezza, abbondanza: lasciare ad altri la possibilità di dire ciò che lui non ha avuto alcun motivo di esprimere.