

Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa

Roberto Secchi

1. *Opposizione tra vita e forma*

Se c'è un assunto che mi ha guidato nello scrivere di architettura questo è quello della opposizione tra vita e forma. Ne ho riscontrato la sussistenza in tutte le cose e mi ha offerto un punto di vista critico che non ho mai abbandonato, tanto meno a proposito dell'architettura. L'ho desunto dalla lettura degli scritti di Georg Simmel che hanno inciso profondamente nella mia formazione e nel mio sguardo sull'arte. Il contrasto tra la vita con il suo fluire continuo, l'assoluta necessità del cambiamento, la soggettività che la costituisce passando attraverso il corpo e la fissità della forma, con la sfida al tempo che comporta, il suo costituirsi oggettivandosi. Ho imparato a scorgere in ogni cosa questa dialettica, in ogni architettura il permanere di questo contrasto all'atto della sua esperienza. Così mi sono abituato a intravedere nelle sue forme la vita che le ha generate e attraversate, i residui che ha lasciato: tracce del lavoro che le ha prodotte, delle circostanze del loro uso, dei simboli che hanno rappresentato. Mi sono posto il problema di quanto avessi, ogni volta e sempre in modo diverso scorto quelle tracce e me ne fossi intriso nell'emozione dell'esperienza multisensoriale vissuta alla loro presenza e alla loro manipolazione. Quando ci si sente tutt'uno con il luogo, l'ambiente, lo spazio vissuto. Quando il corpo in tutte le sue manifestazioni aderisce e sembra quasi sciogliersi nelle cose.

Il contrasto è tragico perché insanabile: la distanza nel tempo e nello spazio tra la forma e la vita è tanto invalicabile quanto necessariamente indipendente dalla nostra volontà e dalla nostra mente. Questo abisso ci induce a una ricerca costante della relazione, ci suggerisce il dialogo, di abbandonarci per sentire con maggiore intensità. Non guardare le forme architettoniche come oggetti che stanno semplicemente dinanzi a noi, oggetti inanimati, minerali, ma come cose viventi

che hanno incorporato in sé la vita e ci parlano, vogliono scambiarla con noi in una mescolanza infinita.

Il miracolo di questa fusione si realizza quando non ci si contenta di guardare ma si sfiora, si tocca, si afferra, quando ci si pone in ascolto e si è una cosa sola con l'atmosfera che dalla forma promana come se il suo soffio vitale non si fosse mai spento. La forma evoca. È necessario però che ci si sincronizzi. Qui la mente oltrepassa il corpo, è tutt'uno con esso e tuttavia si libera per ampi spazi oltre.

Ogni corpo è un mondo irriducibile a qualsiasi astrazione, non è riconducibile a qualsiasi categoria che ne voglia offuscare l'individualità e l'unicità. Ogni persona sente in modo diverso le stesse cose, calpestando il medesimo suolo, tastando o urtando gli stessi muri, avvertendo la stessa temperatura segnata dal termometro affisso nel locale che frequenta, ascoltando gli stessi suoni che vi aleggiano, guardando le medesime forme. Ogni corpo reagisce incessantemente alle sollecitazioni con sensazioni speciali. Quando si progetta bisogna ricordarlo: si è costretti a ragionare in astratto, si impiegano categorie per la configurazione degli spazi che fanno riferimento a un uomo tipo, quale si immagina vivere tra le cose progettate e non si può fare altrimenti. Ma è limitante: l'irruzione di un essere astratto prende il posto di quella che sarà la reale partecipazione di ogni individuo all'atmosfera creata.

Ogni soggetto che abiti gli spazi che abbiamo immaginato, configurato e costruito ne reinterpretà l'esistenza a suo modo. Vedrà qualcosa di diverso. Crederà di condividere quella visione. Illusoriamente.

L'architettura è forma. Essa fissa l'esistenza. Non può che essere forma, come tutte le cose. Dalla forma non si esce. Narrare impone l'impiego di parole: esse sono la forma che si tenta di dare a sensazioni, emozioni, sentimenti ma nel loro essere forma tradiscono la vita che le ha generate.

Racconterò di qualche mio incontro con opere architettoniche e luoghi che mi hanno particolarmente toccato, frequentando i quali ho sentito mobilitarsi tutti i sensi e dispiegarsi in emozioni, ricordi e riflessioni l'esperienza soggettiva.

Sono cardiopatico dall'età di tredici anni: il mio modo di sentire è filtrato dalla malattia. Il fluire della vita attraverso il corpo nel mio caso è assolutamente condizionato dal ritmo o per meglio dire dall'aritmia. Non c'è mai stata esperienza separabile da questa compagnia. Accentuando ogni moto del cuore l'aritmia ha messo per così dire in om-

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

bra o in secondo piano le altre sensazioni. Gioie e dolori, sorprese e spaventati, stupori e malinconie, amori e contrasti sono tutt'ora condizionati. Per molti anni l'aritmia ha sopraffatto le altre sensazioni fino a costituire una ossessione e il mio modo specifico di esistere, di incontrare il mondo, di entrare in rapporto con le cose. Il bisogno di restare in ascolto del pulsare del cuore si è per così dire sovrapposto al cumulo delle altre sensazioni e alla loro sinestesia talvolta prevaricando. Di fronte a qualsiasi spazio il mio primo impulso consiste nel portare la mano al cuore per apprezzarne il ritmo e questo fatto esclude la possibilità di un abbandono totale.

2. *Il sito archeologico di Sabratha*¹

Dal centro di Tripoli ci muovemmo su un pullman alla volta di Sabratha. Erano le dieci del mattino e il caldo si faceva sentire. Per quanto si viaggiasse con i finestrini aperti e circolasse un po' d'aria si sudava. La strada era una litoranea, in fondo, sulla mia destra si vedeva l'azzurro del mare, a sinistra si intravedevano basse colline. Le sedute del pullman erano soffici e comode, mi appoggiavo allo schienale per rialzarmi ogni tanto a osservare con maggiore attenzione qualche edificio della ininterrotta sequenza di costruzioni povere e malmesse che fiancheggiava la strada. Case di abitazione per lo più, qualche capanno a uso commerciale con su esposta la merce in una nuvola di polvere. Il cielo appariva basso e bianco. Il calore sembrava far vibrare l'aria.

Dopo un'ora e mezza circa arrivammo a destinazione, in prossimità del sito archeologico. Scendemmo vicino al museo. Pochi passi sotto il sole percorrendo l'asse di simmetria di un giardino all'italiana con aiuole fiorite ai lati e dirigendoci verso un colonnato curvilineo che costituiva il filtro del cortile di ingresso al museo. Prima di varcare la soglia del giardino si potevano notare sui lati due giganteschi orci su piedistalli a conclusione di uno spazio antistante disegnato con tre grandi esedre perimetrali dalle quali, presumibilmente, si innalzavano delle statue. Due alti pennoni segnavano l'ingresso. Le quattro colon-

¹ Su Sabratha si vedano R. Bartocchini, *Guida di Sabratha*, Società editrice d'arte illustrata, Roma-Milano 1927; S. Aiosa e N. Bonacasa (a cura di), *Sabratha. Una guida di studi e ricerche degli ultimi 50 anni dedicata a Nicola Bonacasa*, Bardi Edizioni, Roma 2017; G. Montali, *L'anfiteatro di Sabratha: vecchie indagini e nuove ricerche*, in «Thiasos. Rivista di archeologia e architettura antica», n. 1, 2012, pp. 127-142.

ne del prospetto si distanziavano in egual misura lasciando libero l'accesso centrale e venivano a formare con una superficie muraria continua ad archi un portico che si prolungava sui lati del cortile. Al suo centro giaceva una fontana incassata nella pavimentazione su un perimetro ottagonale. La vaschetta da cui doveva un tempo sgorgare l'acqua era sollevata su un podio della medesima configurazione poliedrica. L'edificio era configurato come una croce latina con due ali sui lati e una grande aula a conclusione dell'asse centrale. I reperti del museo erano distribuiti in questi tre ambienti.

Mi ero vestito tutto di lino, pantaloni e camicia bianchi per contrastare almeno un po' il calore, ma non avevo il cappello. Ho sempre odiato i cappelli e non li ho voluti mai indossare ma quella volta me ne pentii. Erano bastati quei pochi passi sotto il sole e la permanenza nel giardino e nel cortile per avvertire un forte disagio. Entrai pertanto molto volentieri nel museo dove un accorto dimensionamento e un'attenta disposizione delle aperture garantiva una considerevole ventilazione. Ricominciai a respirare aggirandomi per le sale: l'aula centrale era quasi interamente occupata dalle vestigia della Basilica Giustiniana intorno alla quale era stata costruita la nuova scatola muraria. I resti della Basilica Giustiniana, come seppi poi, erano stati ricomposti nella forma ritrovata negli scavi poco distanti e così anche il grandissimo mosaico pavimentale che ne occupava il centro. Questo mosaico mi parve bellissimo, soprattutto quando approfittai di un ballatoio costruito sul fondo dell'aula che mi consentì di vederne l'insieme dall'alto. La luce penetrando dalle aperture disposte molto al di sopra del perimetro di protezione del mosaico si diffondeva dappertutto senza colpire direttamente la pavimentazione. O almeno fu così a quell'ora. Bisognerebbe permanere sempre a lungo nelle architetture che si visitano, almeno dall'alba al tramonto perché ci fosse trasmessa la loro natura vivente, i loro mutamenti di colore e di intensità luminosa, per farci sentire il tempo ciclico che le attraversa così come attraversa il nostro corpo modificando la vista, la sensazione delle variazioni di calore al solo sfiorarne le superfici. Il disegno della pavimentazione era fluente. Una fascia perimetrale più scura con motivi geometrici contornava l'area centrale ove si alternavano il motivo dei tralci della vite e composizioni più astratte di vari marmi colorati racchiusi da linee di marmo rosso bruno. Alcuni elementi musivi di forma circolare concludevano quelle linee come volute.

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

Il museo era opera di Giacomo Guidi quando la Libia era colonia italiana e inaugurato nel 1937 a seguito degli scavi sull'ampia area archeologica del 1920 condotti dall'archeologo Renato Bartoccini e dallo stesso Guidi, cui si deve anche la ricostruzione della scena del teatro di cui si parlerà in seguito. Dunque era stato spezzato qualcosa d'importante nella vita dell'antico edificio, il legame con la giacitura e l'orientamento, la quota di imposta, il connubio unico e irripetibile con il luogo. Era stata infranta la continuità della sua vita, la sua unicità. Era rinato ma era un'altra cosa, per quanto la nuova costruzione trascinasse con sé elementi e decorazioni che non gli appartenevano. Una trasfusione in un organismo nuovo di cose antiche mutilate. Una trasfusione da una vita a una nuova esistenza con significati tutti nuovi indotti dalla memoria del passato e delle azioni che l'avevano consentita. Una prima forma era stata per così dire trapiantata in un'altra. Quest'ultima era altrettanto fissa della prima ma, chissà, sarebbe stata a sua volta interrotta. La vita penetra comunque tutte le cose anche quelle apparentemente più immobili legandole a relazioni sempre nuove dell'intreccio tra oggettività e soggettività.

Uscii dal museo dopo una rapida visita agli affreschi, ai mosaici e alle statue che vi erano stati allestiti. Mi fanno sempre un po' pena i reperti musealizzati: giacciono lì inerti, non appartengono più ai siti e alle circostanze che li hanno ospitati e prodotti. Sono relitti del tempo. Rivivono? Sì, forse i musei danno loro una nuova vita ma quella vera è stata infranta. Solo noi possiamo ri-donargliela con il nostro sguardo, con la nostra sola presenza. Peccato che non si possano toccare, esplorare palmo a palmo come farebbe un cieco, testarne la durezza, la liscezza o la scabrosità, entrare in consonanza con il messaggio che sembrano volerci inviare con la voce che immaginiamo loro.

Ci inoltrammo nel *Decumanum maximum*, che procedeva parallelamente alla costa. Mi si presentò una vasta distesa di reperti: erano le fondazioni o i muri dei primi livelli delle case di una città che erano stati dissepolti dagli scavi e costituivano una sorta di griglia orizzontale. Essendo il terreno di imposta della città pianeggiante, appena sopra il livello del mare la distesa delle murature mi parve infinita. Qua e là sorgevano delle colonne: erano state poste nuovamente in posizione verticale dopo i crolli dovuti ai terremoti del II e del IV secolo d.C. subiti dalla città romana che si era sostituita a quella punico-fenicia e alla cartaginese dopo le guerre e le successive devastazioni. Le rovine si erano conservate grazie alla sabbia del deserto che le aveva sepolte.

Ora restavano a segnare parte dei perimetri dei templi, delle *domus* e degli altri edifici speciali rinvenuti e identificati. Dalla massa delle murature di pietra in una molteplicità di sfumature del colore dell'ocra, si ergevano le colonne di vari marmi, di breccia, di marmo cipollino, di porfido evidentemente importate da luoghi lontani per conferire decoro e bellezza agli edifici di Sabratha.

Attraversai i quartieri delle *regiones*, passando nei *vici* di casa in casa: molte erano pavimentate da mosaici colorati. Ricordo che fui sbalordito dall'incuria nella quale erano conservati nel rischio di finire per disperdersi sotto i piedi dei visitatori. Le lacune erano per lo più superfici sabbiose e polverose. Si rischiava di inciampare continuamente e si sentivano ahimè scricchiolare le tessere minute saltate dal mosaico di turno. Triste sorte davvero della vita di quei mosaici pavimentali penosamente abbandonati e dispersi. Provai una particolare dolorosa empatia con quelle figure astratte e naturalistiche. Cercavo di evitare assolutamente di calpestarle compiendo lunghi giri intorno ai loro margini.

Intanto il sole picchiava sempre più forte e tutta l'atmosfera del luogo s'era surriscaldata. Cominciavo a essere stanco, sentivo con apprensione il battito del mio cuore farsi sempre più irregolare. Cercai riparo all'ombra di qualche colonna. Le ombre si erano di molto accorciate con il sole alto, in posizione quasi zenitale. I marmi delle colonne erano lisci e caldi anche se non tanto quanto i muri perimetrali. Provai a sedermi: scottavano, sembravano riemettere tutto il calore accumulato. Sentii un forte disagio, né la vista del mare in fondo servì a rinfrescarmi seppur illusoriamente. Questo era di un azzurro intenso, quasi blu, in contrasto con un cielo chiaro, totalmente privo di nuvole. Solo in fondo, verso l'orizzonte si scorgeva una leggera foschia. Il mare era calmo, quasi piatto, quattro donne completamente coperte di abiti neri si erano immerse e facevano il bagno alla ricerca di qualche frescura, più in là alcune vacche si erano spinte a pascolare fin sulla spiaggia cercando qualcosa da mangiare. Segno che le rovine della città non godevano di alcuna recinzione che le proteggesse. L'area archeologica era aperta sulla costa e senza un'efficiente custodia si esponeva ancora ai saccheggi di cui l'antica città era stata già vittima in epoche precedenti. Ho saputo in seguito che dopo la data della mia visita, il 2003, l'intero complesso delle rovine della città era stato restaurato, ma le più recenti vicissitudini belliche del paese hanno condannato la antica città a un nuovo abbandono. Il destino delle testimonianze del-

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

la colonizzazione delle coste meridionali del Mediterraneo dell'antica Roma sembra condannarle alla dimenticanza.

A qualche centinaio di metri di distanza, ora si vedeva la massa delle rovine del teatro romano, il monumento più notevole della città. Era stato oggetto di un'anastilosi da parte dello stesso Giacomo Guidi che ne aveva ricomposto la scena con effetti spettacolari. Con fatica percorsi gli ultimi metri prima di entrare nel deambulatorio esterno e quindi nella cavea. Il complesso architettonico mi colpì al primo sguardo per la maestosità dell'insieme e per il colore rossastro della pietra di cui era stata costruita la scena. Si trattava di un'arenaria – seppi poi – estratta da cave ritrovate nelle vicinanze. Tre piani di colonne di ordine corinzio si sovrapponevano l'un altro. I diametri dei fusti delle colonne erano decrescenti e avevano così agevolato l'opera di anastilosi. Erano di diversi materiali e fatture, lisce, scanalate, parte scanalate a spirale e parte lisce, di marmo bianco al secondo livello, di marmo pavonazzetto o granito negli altri due. Il muro della scena contava tre porte al centro di esedre profonde con due edicole di tre ordini anch'esse. Da queste aperture si vedeva il mare e il suo orizzonte. Lì mi recai subito per trovare un po' d'ombra nella speranza di po-



Sito archeologico di Sabratha (Libia): vista della scena del teatro.

ter godere anche di qualche ventilazione. Non mi sbagliavo: la porta laterale che avevo scelto mi offriva non solo la vista del mare e della cavea nella direzione opposta, ma anche di sedermi giusto nell'imbottito e fruire di tutta l'aria fresca che si generava tra le zone della scena esposte al sole e quelle d'ombra generate dalla sua stessa conformazione plastica, decisamente tridimensionale, con forti aggetti e arretramenti delle membrature. Tutto il corpo, finalmente, si rilassava, la camicia gonfiata dal vento consentiva che si asciugasse il sudore sul petto e il cuore ora sembrava assumere una frequenza più regolare. Sentivo al tatto la porosità della pietra, e, sotto le suole delle scarpe di corda che avevo prudentemente indossato le modulazioni del calore man mano che passassi i piedi nelle aree ombreggiate o assolate. A prestare ascolto attentamente si poteva distinguere il suono delle onde che avanzavano e si ritiravano dalla battigia o si infrangevano sugli scogli. Più da lontano si sentiva il vociare degli altri visitatori che si erano sparsi nell'ampio spazio dell'orchestra e della cavea. L'orchestra e il *pulpitum* erano decorati da bassorilievi, ma non ebbi più le forze per avvicinarmi e restare a guardarne i dettagli come avrebbero meritato. Non mi decidevo a lasciare il rifugio che avevo conquistato e cui ormai volevo molto bene. Mi sembrava di far parte della scena e di farle ritrovare il senso della sua vita originaria, quando gli attori entravano a scandire le battute dei testi teatrali.

Grazie alla mia presenza l'opposizione tra vita e forma si era disolta anche se solo temporaneamente.

3. *La Piazza dei Miracoli a Pisa: il Camposanto monumentale*²

Già visitando la cattedrale di St. Denis, presso Parigi ero stato sorpreso e avevo provato una forte emozione nel constatare una pendenza della pavimentazione del narcece all'ingresso nell'aula della chiesa. Una pendenza abbastanza decisa da essere chiaramente avvertita passo dopo passo, come succede procedendo in salita. Dal narcece ci si avvicinava alla navata dell'aula che mostrava, in fondo, posto più in alto, il tabernacolo. Mi era sembrato di essere in presenza di un artificio architettonico per ottenere una maggiore espressione mistica nel percor-

² Sul Camposanto di Pisa si veda C. Baracchini e E. Castelnuovo (a cura di), *Il Camposanto di Pisa*, Einaudi, Torino 1997.

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

so verso l'altare e il coro. Il tabernacolo era alla conclusione di un'ascesa dei fedeli verso la Città Celeste. L'inclinata era chiaramente avvertibile e dava al primo impatto una strana sensazione come di instabilità, tanto siamo usi aspettarci l'orizzontalità degli spazi interni. Qui la pavimentazione in grosse *dalles* era alquanto irregolare, consumata dal tempo e dall'impronta delle moltitudini di visitatori che l'avevano calpestata.

Camminare è conoscere. Non solo con la vista, anche con il passo, poiché i piedi registrano quel che incontrano, misurano, decidono della velocità e della cautela. Perché quella pendenza? Probabilmente non era un accorgimento scenografico. Il valore mistico gliel'avevo conferito io in ragione dell'impressione che aveva suscitato in me. Lo stupore aveva suggerito una spiegazione del tutto soggettiva. La cattedrale è stata costruita, in effetti, su una precedente chiesa e i resti di questa costituiscono con tutta probabilità il motivo dello sfalsamento delle quote. Tuttavia l'episodio mi aveva condotto a considerare la rilevanza del tatto nella nostra conoscenza dell'architettura e non solo quello prodotto dal toccare o afferrare con le mani ma quello generato dagli altri membri del nostro corpo. Apprezzare le caratteristiche di ogni suolo e di ogni pavimento appoggiarsi a una muratura o a una colonna, sorreggersi a una balaustra, sedersi, equivalgono banalmente a sentire e di lì a conoscere.

Al Camposanto Monumentale sulla Piazza dei Miracoli di Pisa, sono stato indotto alle stesse considerazioni.

Trovandomi in quella città volli andare a visitare la celebre Piazza nel ricordo vivissimo del *croquis* di Le Corbusier con il quale il maestro aveva illustrato il suo pensiero ricorrendo alla celebre definizione dell'architettura come il gioco rigoroso, sapiente e magnifico dei volumi sotto la luce. Inutile dire che sul prato verde del piano di imposta del Duomo, del Battistero, della Torre e del Camposanto si constatava la veridicità assoluta di quella definizione. Ma ancor più della essenzialità della figura dell'impianto urbano e della sapiente distribuzione e del rigoroso proporzionamento dei singoli volumi, quasi fossero stati costruiti in una sola volta, fu il Camposanto a emozionarmi.

Esso si presentava con la purezza di un volume parallelepipedo posato sul prato, dallo sviluppo prevalentemente orizzontale e longitudinale, coperto dalla falda di un tetto appena inclinato, sormontato sul lato di fondo da un volume più piccolo con una cupola, la cappella del cimitero. Era quasi completamente chiuso all'esterno, solo due porti-

cine interrompevano la sequenza degli archi appena in risalto dalla parete del fronte principale rivolto verso gli altri edifici del complesso. Gli archi che concludevano le lesene schiacciate sulla superficie erano bicromi, di marmo bianco e grigio in conci alterni. Solo un arco di dimensioni maggiori incorniciava una delle due porte, designando l'ingresso principale. Su questo aggettava un'edicola costituita da cinque archi acuti con tre guglie e pinnacoli. Si giungeva a questo accesso percorrendo un asse lastricato che connetteva l'edificio all'altro fronte della piazza e, come costatai in seguito, si prolungava all'interno del grande chiostro. Dalla morbidezza del prato si passava dunque alla durezza della pietra.

Varcata la soglia si entrava nello spazio del silenzio, lasciandosi alle spalle i suoni della vita della città, che già nella piazza aveva assunto una certa atmosfera metafisica. Un chiostro di forma rettangolare determinava la costruzione e nella sua essenzialità delimitava il grande prato che ne occupava il centro. Il suo prospetto interno faceva filtrare la luce grazie a una sequenza ininterrotta di quadrifore, i cui sostegni verticali erano così sottili da garantire la grande trasparenza della superficie e suggerire l'impressione di una forte leggerezza. La sezione trasversale del chiostro era così ampia da ospitare nella pavimentazione quattro sequenze di lapidi tombali. Secondo un disegno elementare: un doppio ricorso in marmo verde divideva tra loro le serie delle lapidi. Ne risultava un'estrema regolarità e semplicità che induceva il visitatore a procedere lentamente con rispettosa cautela, meditando sulla morte. Il silenzio del luogo ben protetto dai rumori dello spazio urbano ispirava un sentimento di raccoglimento e di riverenza. Camminare sulle lapidi e leggerne le iscrizioni mi suggeriva un sentimento di partecipazione. Mi era capitato di imbattermi in qualche altra lapide tombale in diverse chiese. Allora non avevo voluto camminarci sopra, per quanto fossero inserite proprio sulle direttrici usuali nella liturgia. Avevo cercato di aggirarle con il dovuto rispetto. Ora ero costretto a calpestarle. E non una soltanto ma intere serie, così come si succedevano lungo tutti i lati del grande chiostro. Non se ne poteva fare a meno e ciò finiva per creare una certa familiarità con la morte, i defunti e con le spoglie che vi erano sepolte. Contenendo spesso dei bassorilievi all'interno delle cornici, le lapidi presentavano come delle asperità che i piedi avvertivano suggerendo una certa prudenza del moto. Dagli arti inferiori l'impressione investiva poi tutto il corpo, fino alla testa che si piegava a guardare le fi-

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

gure e a leggere le iscrizioni. Ora incise, ora in rilievo in bronzo od ottone nominavano i morti, segnavano le date di inizio e fine vita, suggerivano un sintetico ritratto delle vite che erano appartenute loro. Un racconto breve, ridotto all'essenziale che riduceva la vita a pochi segni iscritti nella materia. Non dovevano essere cancellati. Erano testimoni di un unico e irripetibile profilo umano, ormai muto consegnato alla memoria. La vita trascorsa nella molteplicità delle esperienze si era come rappresa e aveva indossato una maschera immobile. Le centomila forme nelle quali si era mostrata la sua vita agli occhi degli altri e a sé stesso, ora si era per così dire congelata in quell'ultima maschera. Di tutti quegli individui Pirandello avrebbe compianto la molteplicità delle maschere che avevano indossato nel corso della vita ora definitivamente imprigionata nella materia di una lastra di pietra.

Una vita nuova si sarebbe sovrapposta a quelle lapidi portate dai molti visitatori che, nel tempo, vi avrebbero versato lacrime o avrebbero posato lo sguardo per soddisfare la curiosità in un impossibile eppur presente dialogo con la loro storia.

Lungo il fronte interno del portico, intanto, si susseguivano le quadrifore. Con la loro ritmica facevano pensare a una composizione poetica dominata dalla figura retorica dell'onomatopea e dall'allitterazione, ogni quadrifora sembrava scandire secondo uno schema fisso ABBA ABBA tutto lo sviluppo della costruzione. La presenza delle lapidi tombali costituiva al solo contatto dei piedi l'agente primario della percezione del tempo, della memoria e del simbolismo messi in atto attraverso sensazioni immediate, che tradivano il nostro inconscio e i misteri dell'uomo e delle cose. Una malinconia diffusa induceva al raccoglimento.

Ecco manifestarsi al tocco un improvviso trasalire che si placava trasmutandosi in tristezza alla vista della narrazione dell'affresco.

Alzando lo sguardo si vedevano correre a lato del nostro cammino gli affreschi di pittori italiani del XIII e IV secolo: Taddeo Gaddi, Benozzo Gozzoli, Bonamico di Buffalmacco. Quest'ultimo aveva realizzato quello denominato *Il Trionfo della morte*. La "grande falciatrice" all'opera sull'intera umanità. Mi tornarono in mente i versi della prima delle *Elegie duinesi*: quando il poeta si interrogava sul senso della vita al cospetto della morte e rievocava il tempo in cui «...le eroine dell'amore se le riprende in sé l'esauista natura...»³, e considerava che se le

³ R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1923; trad. it. di E. De Portu e I. De Portu, *Elegie Duinesi*, Einaudi, Torino 1978, *Prima Elegia*, verso 43, p. 5.

donne innamorate ci hanno lasciato, è calato il silenzio e il senso dell'inutilità, cosa ci resta? «Ci resta forse,/ un albero là sul pendio,/ da rivedere un giorno;/ ci resta la strada di ieri,/ e la fedeltà viziata di un'abitudine/ che si trovò bene con noi e rimase, non se ne andò»⁴. Osservando l'affresco di Buffalmacco ricordavo l'altro verso: «... *potremmo* mai essere, noi, senza i morti?»⁵. Ecco che una sensazione portava a un pensiero, risvegliava un ricordo, addirittura la memoria di alcune parole. Da un'esperienza preriflessiva, immediata, si generava un'emozione e da questa un sentimento che mobilitava l'intera persona con la sua sensibilità e la sua cultura.

L'affresco rappresentava una umanità intenta in varie attività mondane sorpresa dall'arrivo improvviso ma ineluttabile della morte, mentre in cielo imperversava la battaglia cruenta tra angeli e diavoli. C'erano numerose lacune e infatti l'affresco era stato restituito al Camposanto dopo una lunga storia di restauro durata dieci anni, dopo

⁴ Ivi, *Prima Elegia*, versi 12-17, p. 3.

⁵ Ivi, *Prima Elegia*, verso 90, p. 7, corsivo nel testo.



Camposanto monumentale della Piazza dei Miracoli a Pisa.

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

che era stato gravemente danneggiato dai bombardamenti alleati nel 1944 durante la seconda guerra mondiale. La pulitura aveva ravvivato i colori che la lunga permanenza al coperto ma all'aperto aveva contribuito a opacizzare. Il ciclo pittorico aveva anch'esso subito una morte ed era ora risuscitato a nuova vita in una nuova forma. Il tempo e il prossimo sguardo che l'avrebbe coinvolto in una presumibile esperienza estetica futura avrebbero modificato ancora quelle forme.

4. *Il complesso nuragico Romanzesu a Bitti*⁶

La Sardegna è la mia terra, o, meglio, è quella di mio padre e dei miei avi. Per molti anni ho frequentato Sassari e i suoi dintorni nella Gallura e fino al mare. Andavo con tutta la famiglia a trovare nonna nella casa materna. Vi ho trascorso settimane intere in occasione delle feste religiose, ricordo la "traversata dal continente" con la nave a Olbia, il trasferimento sulla littorina a Sassari (allora c'era una sola linea ferroviaria non elettrificata), le passeggiate nella villa comunale dove c'era una bella fontana con i pesci rossi, le corse in carrozzella che sostituivano i taxi, le gite a Platamona, dove una grande pineta si prolungava fin sulla spiaggia di sabbia fine con grandi banchi di alghe che emettevano un profumo indimenticabile, le vacanze a Castelsardo e a Ghilarza, la patria di Gramsci.

Me ne era venuta nostalgia molti anni appresso, volevo ritornarvi a scoprire le mie radici.

Durante le peregrinazioni all'interno dell'isola mi imbattei in Bitti (Nuoro), un paese raccolto in un fondo valle sovrastato da un altipiano. Un cartello turistico un po' malconcio indicava la direzione da prendere per andare a visitare un sito archeologico nuragico, Romanzesu. Mi inerpicai con l'automobile su una strada deserta e dopo aver percorso numerosi tornanti mi trovai nell'area archeologica. Era l'imbrunire: la piana, Sa Serra, era abitata da antiche querce sughere, il terreno era appena inumidito dalla presenza d'erba tra le foglie cadute.

⁶ Su Romanzesu si vedano Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne, du début de l'énéolithique à la fin de la période nuragique: II^e Millénaire – V^e siècle avant notre ère*, Cahiers d'art, Paris 1954, p. 285; Giovanni Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal Paleolitico all'età dei Nuraghi*, Nuova ERI, Torino 1988, p. 534; M.A. Fadda, «Nuove acquisizioni del megalitismo nel territorio della provincia di Nuoro», in G. Serreli (a cura di) *Aspetti del megalitismo preistorico*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2001, pp. 48-66; nonché il sito <<http://www.tenoresdibitti.com/bitti/romanzesu.htm>> (10 giugno 2024).

Affioravano però i banchi di granito di cui era costituito l'altopiano in località Poddu Arvu, non lontano dalle sorgenti del fiume Tirso.

Il silenzio era quasi assoluto. Dico quasi perché, se si prestava molta attenzione si sentiva il frinire di qualche grillo che si attardava ancora sul far del crepuscolo. Gli uccelli evidentemente si erano già ritirati nei loro ripari. Ma non provai desolazione. Al contrario la assoluta solitudine di cui potevo godere mi indusse a una certa dolce melancolia.

Inoltrandosi tra gli alberi si cominciarono a scorgere i resti degli arcaici insediamenti. Si dovevano seguire dei sentieri che conducevano ai singoli reperti o ai loro raggruppamenti. Lo spazio più suggestivo immediatamente visibile era quello costituito da una serie di gradoni digradanti verso l'interno in modo da perimetrare un'ellisse piana di considerevoli dimensioni. Sicuramente uno spazio comunitario di incerta destinazione d'uso ma fortemente evocativo. Più in là c'era un organismo singolare costituito di tre elementi: una vasca, un corridoio che doveva svolgere la funzione di canale di connessione con il terzo componente: il sito della sorgente, collocato più in basso dei precedenti, raggiungibile da tre gradini e terminante in una stele. Probabilmente lì sgorgava l'acqua oggetto del culto. Si trattava di un insieme di elementi interessantissimo, non allineato ma disposto su una curva, probabilmente per assecondare i dislivelli e ottenere lo scorrimento delle acque. Tutto era costruito a secco con massi di medie e piccole dimensioni, tranne le lastre in prossimità della stele e delle pareti che restringendosi vi conducevano. Le pietre erano di granito, lavorate, per lo più tondeggianti, ricoperte in gran parte di muschi e licheni che conferivano loro una colorazione grigio-verdastra. Erano ancora calde. Trattenevano il calore del sole che le aveva addormentate durante l'intera giornata. Ora non erano più abbaglianti, ma al contrario, si coloravano delle sfumature rinfrescanti dell'azzurro spento del cielo. Veniva voglia di accarezzarle a una a una, posando le mani lì dove s'erano posate quelle degli uomini che avevano costruito quel tempio. Il lavoro della costruzione di un muro a secco non è facile come può sembrare: è necessario scegliere opportunamente i sassi secondo dimensione e forma e disporli con la maggiore precisione possibile perché conferiscano stabilità e uniformità e, infine, nell'insieme abbiano un aspetto estetico valido. Qui si erano dovute calcolare anche le posizioni e le distanze tra la fonte e la cisterna.

La pace era scesa sul paesaggio, le pietre tacevano ma il loro silenzio era denso di evocazioni. Vedevo quegli uomini, i nuragici, come fossero

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

li, seduti in consiglio o in adorazione della dea acqua, sorgente della vita. Era dalla loro progenie che derivavo. Cominciava a imbrunire, c'era tuttavia ancora tempo per raggiungere i tre templi a *megaron*: erano disposti a notevole distanza l'uno dall'altro, forse secondo allineamenti in grado di offrire informazioni sul calendario astronomico. Anche la forma di questi templi è suggestiva, simile a quella dei templi *in antis* che avevo studiato all'università. Uno dei templi era in prossimità di resti delle basi di capanne del villaggio. Ma la cosa più commovente era l'accesso a una "tomba a pozzo". Una sepoltura ipogea la cui camera funeraria era disposta a lato di un pozzo di accesso. Il varco di ingresso era contraddistinto da una apertura triangolare e da una stele sovrapposta. Il culto dei morti attraverso l'inumazione riconduce il defunto alla Madre Terra, la dea generatrice della vita e di tutti i viventi. L'origine, nella tradizione nuragica, foriera di valori cosmogonici e nell'organizzazione sociale delle comunità. Questo ricongiungimento avveniva, secondo le credenze dei nuragici, attraverso una finta porta scolpita nella camera funeraria. Il legame dell'anima al Tutto veniva così ricostituito per l'eternità. Poi, seppi che furono i Fenici, approdati alle coste dell'isola nello VIII secolo a. C. a introdurre la pratica della cremazione. L'inumazione resta, però, il rito funebre più aderente al trapasso senza che si perda il contatto con la materia di cui si è costituiti.

I resti del villaggio/santuario occupavano un'area molto estesa tra gli alberi. Ora la vasca era vuota. La stagione estiva e la calura avevano interrotto il flusso delle acque. I gradoni costituiti da enormi massi erano tutti a vista. Il granito è compatto, il tempo lo modella lentamente arrotondandone le superfici. Risulterebbe liscio al tatto se non fosse per i licheni che lo macchiano qua e là interrompendone il colore. Mi sedetti su uno dei gradoni. Di fronte a me era messo in scena il conflitto tra natura e architettura, il lento riappropriarsi di quest'ultima della forza dello spirito che aveva generato le forme antropiche – avrebbe detto Simmel. La natura stava reinventando le forme oltrepassando le ragioni per le quali erano state pensate e costruite e vendicandosi dell'oltraggio subito.

Ero diviso tra l'abbandonarmi a questo sentimento e la curiosità scientifica della scoperta archeologica. La disposizione degli edifici, la fattura degli elementi architettonici. Più in là, oltre la vasca mi apparvero le tracce delle capanne circolari. Queste disponevano al centro della pavimentazione d'argilla dello spazio del focolare. Tra di esse alcune, più grandi e collegate tra loro hanno fatto pensare a spazi comu-

nitari. Le distanze tra le capanne del villaggio, il santuario e i templi erano considerevoli, un centinaio di metri. Una costruzione ancora misteriosa detta Il Labirinto presentava una serie di mura concentriche verso un centro che si è pensato potesse essere un altare.

Era ormai sera, prima che scendesse la notte lasciai Romanzesu come fosse un luogo amico. Si era stabilita tra me e quel luogo una corrente di emozioni e di sentimenti che sapevo difficilmente avrei ritrovato altrove. Cominciai a riflettere su quanto avevo letto in Simmel a proposito de «L'essere e il divenire», quando parlando dell'uomo primitivo afferma che apprende le cose che si presentano alla sua coscienza solo secondo il loro contenuto, senza porsi il problema della realtà. «Nei primi gradi dello spirito l'apparenza irreali, la fantasticheria è così strettamente intrecciata alla vita che egli conosce solo il contenuto della sua coscienza: gli altri uomini e le stelle, il paesaggio e il suo proprio corpo»⁷.

I nuragici rappresentano già un'evoluzione significativa dell'umanità. Questo insediamento i cui scavi risalgono all'inizio del secolo

⁷ G. Simmel, «Vom Sein und vom Werden», in Id., *Hauptprobleme der Philosophie*, Götschen, Berlin-Leipzig 1917⁴, pp. 43-86; trad. it. di A. Banfi e F. Andolfi, rev. di P. Costa, «L'essere e il divenire» in *I problemi fondamentali della filosofia*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 31.



Sito archeologico di Biti (Nuoro) Romanzesu: la vasca per il culto dell'acqua.

_____ Roberto Secchi, Incontrare l'architettura e rispecchiarsi in essa _____

scorso è datato dal XIV al XI secolo a. C., è stato occupato poi dai romani da cui ha preso il nome. Non si perde dunque nella notte dei tempi ma le forme in cui la civiltà nuragica ha testimoniato la plurisecolare vita delle popolazioni dell'isola lasciando migliaia di testimonianze di siti oggi tutelati documentano l'originalità di una cultura e il suo rapporto sacro alla natura. Mi ero trovato di fronte un'immagine primigenia dell'architettura. La sua sostanza utilitaria e simbolica era iscritta lì nelle forme assegnate alla materia per costruire spazi e figure. Alle necessità pratiche si erano da subito associate quelle dello spirito. Si erano voluti creare i luoghi di culto. Quello dell'acqua come prima fonte di vita era evidentemente al centro della esistenza della comunità. In esso si era riconosciuta identificandosi nella condivisione dell'adorazione di una macchina simbolica. Da una stele interrata cui si accedeva con pochi gradini e da cui fuoriusciva l'acqua un lungo canale in leggera pendenza, affiancato da un gradino di massi ben allineati, conduceva a una grande vasca perimetrata da gradoni di granito ordinatamente disposti a formare una figura ellissoidale. Vi si riuniva la comunità per le pratiche cultuali e gli altri momenti della vita delle sue istituzioni. L'architettura sembrava essersi fondata sull'accordo nella partecipazione a rituali comuni e al riconoscimento di autorità esterne, magiche o divine. Sin d'allora erano state le relazioni con la natura e tra gli individui a determinare la configurazione degli spazi.

Ne ero rimasto completamente coinvolto. Le tracce di forme incompiute, indefinite spingevano a immaginarsi partecipi di quella vita. Templi e tombe documentavano l'esistenza di una città dei morti, non distante dagli spazi familiari della vita quotidiana nelle capanne. Ora capivo ancor meglio cosa volessi dire in un mio recente lavoro quando, a conclusione della presentazione di alcuni vecchi progetti, avevo scritto: «avrei voluto pervenire nell'housing a soluzioni più "povere di forma", perché la loro scrittura, meno assertiva, si fosse aperta all'esperienza dell'Altro».

Abstract

Il tema del saggio è il contrasto tra la vita con il suo fluire continuo, l'assoluta necessità del cambiamento, la soggettività che la costituisce passando attraverso il corpo e la fissità della forma, con la sfida al tempo che comporta, il suo costituirsi oggettivandosi. Scorgere in

ogni cosa questa dialettica, in ogni architettura il permanere di questo contrasto all'atto della sua esperienza. Abituarsi a intravedere nelle sue forme la vita che le ha generate e attraversate, tracce del lavoro che le ha prodotte, delle circostanze del loro uso, dei simboli che hanno rappresentato. Ricordare e narrare l'esperienza multisensoriale vissuta alla loro presenza, quando ci si sente tutt'uno con il luogo, l'ambiente, lo spazio vissuto. Quando il corpo in tutte le sue manifestazioni aderisce e sembra quasi sciogliersi nelle cose. Qui si raccontano le esperienze seguite alle visite dei siti archeologici di Sabratha e Romanzesu e del camposanto monumentale della Piazza dei Miracoli di Pisa.

The subject of the essay is the contrast between life with its continuous flow, the absolute necessity of change, the subjectivity constituting it by passing through the body, and the fixity of form – with the challenge to time it entails – and its constitution through objectification.

This dialectic can be perceived in everything; in every architecture the persistence of this contrast can be felt at the moment of its experience.

One must get used to detecting in its forms the life that generated and traversed them, as well as traces of the work that produced them, the circumstances of their use, and the symbols they represented.

It is important to remember and narrate the multisensory experience when one feels at one with the place, the environment, the lived space, when the body in all its manifestations adheres and seems almost to melt into things.

The experiences during my visits to the archaeological sites of Sabratha and Romanzesu and to the monumental cemetery in Piazza dei Miracoli in Pisa are recounted here.

Parole chiave: forma, mutamento, percezione individuale, Sabratha, Romanzesu, Piazza dei Miracoli

Keywords: form, changement, individual perception, Sabratha, Romanzesu, Piazza dei Miracoli