

Sull'arte

Terza lettura del ciclo "Avanti non si torna"

Arte tecnica e tecnica artistica

"l'architettura è arte di costruire": è il postulato *princeps* di Vitruvio, sulla cui certezza sono costruiti i grandi trattati del rinascimento, fondamento del pensiero architettonico occidentale.

Intorno a queste tre parole è ruotato il dibattito sull'origine dell'architettura e sul ruolo dell'architetto nella società. Tre parole che, per quanto appaiano scontate e banali, hanno costituito la linea di continuità della teoria dell'architettura dalle sicurezze dell'umanesimo alla crisi del razionalismo illuminista. La messa in crisi di questo elementare concetto ha significato la messa in crisi di una tradizione letteraria condivisa e di un patrimonio intellettuale vastissimo. Sulla traduzione del trattato di Vitruvio è stata costruita nei secoli una solida identità comune europea, sui suoi adattamenti si sono formati i singoli caratteri nazionali¹.

Ricorre di continuo nella retorica politica il concetto che la comune "identità europea", o presunta "civiltà occidentale", sia fondata sull'eredità dei valori classici della cultura greco-romana. E' un concetto molto vago, di dubbio interesse filosofico e difficilmente delimitabile in termini scientifici, grazie alla straordinaria varietà e disomogeneità dell'universo culturale nel mondo classico. Tuttavia rimane questo l'unico elemento identitario che riesce a opporre una parvenza di visione culturale a un avvilito spartiacque basato sulle comuni radici di fede religiosa. Il pensiero di una visione identitaria "giudaico-cristiana" è un mostro a molte teste che ha divorato e continua a divorare un patrimonio civile, culturale e politico ben più antico della rivelazione di fede. E' ovvio e superfluo constatare che mentre ci si stringe intorno a simboli religiosi per affermare un primato di modernità, si dimentica che gli stessi valori di democrazia e li-

bertà provengono da un mondo politeista, pagano e idolatra. La "civiltà occidentale" in architettura non è oggi distinguibile dalle forme espressive del mercato immobiliare internazionale, che di occidentale ha essenzialmente gli stilemi decorativi. Che si tratti di edifici nella penisola araba, nelle megalopoli indiane, in Cina, Malesia o Giappone poco importa. Il gusto occidentale è un nuovo "stile internazionale" che allude non solo ai prodotti del benessere di chi ha introdotto le regole del mercato e del capitale, ma ammicca anche a un più antico e consolidato vocabolario architettonico, quello del linguaggio classico dell'architettura. Questo è ammaestrato e addolcito in modo da divenire un prodotto di consumo veloce in grado di essere riconosciuto e apprezzato soprattutto dai palati popolari affacciati alla vetrina del nuovo benessere. Il successo dell'architettura degli anni ottanta, in cui frammenti dell'antico venivano scomposti e decontestualizzati fino a divenire citazioni orfane rimontate in maniera arbitraria, ha ridotto gli elementi lessicali del linguaggio classico a ornamenti da *bricolage* pronti all'uso. Come si trovano ghirlande di pungitopo sulle vetrine dei ristoranti cinesi a dicembre, così i timpani greco-romani sono stati incastrati per decenni nelle pareti a specchio dei grattacieli di Dubai.

L'Architettura è dunque un'Arte. Il postulato di Vitruvio è la prima definizione d'architettura ed è quella su cui si sono basati due millenni di teoria. La definizione classica del lemma "arte", come si può trovare sui dizionari più autorevoli, può essere mediata e riassunta nella seguente trascrizione: *"attività umana basata sull'abilità individuale, sullo studio, sull'esperienza e su un complesso specifico di regole"*²

E' importante rimanere all'interpretazione letterale del lemma, in modo da non cadere nei

fraintendimenti generati dall'uso comune odierno, grazie al quale l'arte diviene l'attività dell'artista. E' un'eredità tardo romantica, che, in una visione idealista del mondo, percepiva l'artista come una figura spinta nell'azione dal suo spirito passionale. L'artista vive in una realtà immersa in una tempesta di emozioni, il cui studio e la conoscenza sono un'esperienza sensibile di difficile trasmissione, pure nella fissità di una verità già presente nella sua mente. Charles Baudelaire sottolinea con arguzia che "Chi dice romantico dice arte moderna, cioè intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito espresse con tutti i mezzi che le arti offrono"³. L'architetto, nel momento in cui la sua professione diventa un'attività puramente figurativa, non sfugge dalla disambiguità semantica offerta dall'accezione classica di arte rispetto a quella romantica. Lo stesso concetto letterale di *romantico*, accostato all'approccio istintivo dell'architetto davanti al suo mestiere o alle influenze di una categoria stilistica ben definita, è di difficile definizione. A questo proposito basti pensare alla differenza tra il significato dell'aggettivo tedesco di *romantisch*, che evoca immagini letterarie di paesaggi e di rovine ancestrali, da quello inglese *romantic*, che rimanda direttamente a una più astratta e generale relazione con la passione, il sentimento e l'emozione.

La definizione che si trova tra le righe del Monte Analogo di René Daumal, uno dei più enigmatici romanzi del novecento, è esemplare: "viene qui chiamata arte la realizzazione di un sapere in azione"⁴. Si vede a prima vista che questa definizione, più di qualunque altra, si addice anche oggi perfettamente all'architettura. E' contenuto un concetto magico: rendere concreta con la costruzione una teoria dell'intelletto.

Il concetto classico di Architettura è in sintesi contenuto nell'elementare definizione vitruviana sopra riportata di "arte di edificare". Ha rappresentato la linea di continuità del dibattito sulla natura dell'architettura tra il mondo classico e quello moderno. Vitruvio, conoscitore pur disattento della filosofia greca, riprende un'altra questione fondamentale, anticipandola in un passaggio iniziale del trattato. Nella ruspante traduzione del Galiani: "*L'architettura è una scienza, che è adornata di molte cognizioni, e colla quale si regolano tutti i lavori, che si fanno in ogni arte.*"⁵

Ancora più esplicito è quanto lo stesso Galiani anticipa con una parafrasi nella sua introduzione alla più diffusa delle traduzioni italiane del trattato. Sono chiariti i termini di "arte e scienza", che trascritti letteralmente dal latino in lingua volgare avrebbero potuto facilmente essere equivocati secondo un'interpretazione più corrente degli stessi: "*L'Architettura dunque per l'etimologia della voce può definirsi una scienza direttrice di tutte le altre arti, o pure l'arte la più eccellente...*"⁶.

Il concetto dell'architettura come disciplina trasversale a tutte le arti sembra essere una costante tanto da divenirne la sua definizione. Pur molto distante dalla cultura del classicismo accademico, William Morris, rimarca con altre parole il celebre passaggio di Vitruvio: "*Il mio concetto di "architettura" è nell'unione e nella collaborazione delle arti, in modo che ogni cosa sia subordinata alle altre e con esse in armonia*"⁷

L'architettura è dunque una scienza che sovrintende altre arti. Non è tuttavia inserita nel novero delle arti a tutti gli effetti. Nel Dizionario storico del Quatremère de Quincy ben si definisce la doppia composizione del termine architettura come *art de bâtir*, arte di edificare, che è anche la traduzione letterale termine tedesco *Baukunst*. La locuzione include una dicotomia in

cui le due interpretazioni del concetto di arte convivono. Mentre la prima, l'atto meccanico della costruzione, è intesa come "mestiere" riprendendo paradossalmente il significato originario, l'altra è dipendente dalla facoltà dell'intelletto ed è quella propriamente definita come "arte". La fondamentale differenza è nel fatto che l'arte come mestiere è un'attività meccanica il cui fine è pratico e materiale, mentre l'arte come attività intellettuale si propone di dare un senso e un significato alla propria opera.

Dare un senso e un significato vuol dire trasmettere qualche cosa d'*altro*⁸ rispetto alla pura necessità di costruire un riparo. L'architettura, in questi termini, richiede all'architetto un'evidente attitudine all'esercizio materiale e un'altrettanto evidente capacità intellettuale. L'Architetto è definito letteralmente come cioè "capo dei lavoratori". Nel termine sembra quindi definirsi come prevalente la sua componente materiale, cioè la figura operativa di colui che presiede la direzione di un edificio nella sua fase di costruzione. Solo quando *"l'arte di edificare viene praticata secondo alcuni principj attinti dalla natura e secondo certe regole che divengono l'espressione del bisogno del piacere"*⁹

può essere ritrovata l'importanza per la disciplina della componente intellettuale e può essere tralasciato lo scopo lucrativo con la conseguente possibilità di annoverare l'architettura tra le arti liberali. L'ininterrotta tradizione vitruviana non definisce mai esplicitamente l'architettura come una disciplina a esclusiva vocazione pratica o teorica, ma composta dalle due differenti attitudini, indispensabili, conseguenti e compatibili: il fare ed il pensare.

Secondo Vitruvio, sempre nella traduzione del Galiani, *"nell'architettura sono a distinguersi la pratica e la teorica. La prima opera colle mani, dando alla materia, qualunque sia, una forma*

*propria. La seconda dimostra e dà conto delle opere fatte colle regole della proporzione e col raziocinio. Quindi è che quegli architetti i quali si sono, senza la teoria, applicati solo alla pratica, non hanno potuto giungere ad acquistare nome colle loro opere: come al contrario coloro i quali si sono appoggiati alla teorica sola ed alla scienza, hanno seguitata l'ombra. Non già la cosa. Pertanto è necessario che l'architetto sia versato non meno nella pratica che nella teoria, che attenda del pari alle speculazioni dello spirito ed ai lavori dell'esecuzione: perocchè lo spirito senza il lavoro ed il lavoro senza lo spirito non potrebbero formare un perfetto artista. L'architetto deve dunque saper mettere in carta e rendere più stabile la memoria col notare"*¹⁰

Nei fondamenti della teoria classica dell'architettura sono quindi ben chiare le incombenze che la componente teorica e la componente pratica devono svolgere all'interno della figura dell'architetto.

Il vocabolo greco antico di *techne*, è generalmente tradotto in "arte" e la definizione che troviamo sui vocabolari¹¹ porta a dedurre che si tratti di *"attività umana che da un'idea realizza una forma"*. Bisogna ben tenere presente che in greco il termine *techne* abbraccia entrambi i concetti di arte creativa e di arte manuale. Da questo se ne deduce che il *techne* possa essere allo stesso tempo identificato come figura di artigiano e di artista. I *techne* sono coloro che non solo conoscono la *techne*, ma sono in grado anche di praticarla. E' abbastanza inutile notare come nell'organizzazione sociale d'oggi vi sia una netta differenziazione tra il mondo dell'arte e quello dell'artigianato, tanto che un architetto che si definisce "artigiano" risulta esser molto distante da uno che si definisce "artista". E' importante porre l'accento sul fatto che in greco antico il termine *techne* non si possa circoscrivere esatta-

mente ai termini odierni di arte e artigianato, e neppure assumere come traduzione di tecnica, arte, arte tecnica, tecnica artistica... La capacità di *technè*, forse per l'assonanza di un termine che nei secoli ha mutato il suo significato, oggi viene tradotto comunemente in "tecnica" come se fosse unicamente una competenza nell'esecuzione di attività pratiche. Il greco corrispondente di "abilità" o "destrezza", tradotto dai latini come *facilitas* e dagli inglesi come *facility*, possedeva un suo specifico termine: *τέχνη, exis*. In greco antico e nella filosofia ellenistica, *technè* è assunto nel suo significato di lemma indicante una specifica conoscenza nel riuscire a organizzare con metodo e intelligenza l'attività pratica. Si tratta di un sapere intellettuale finalizzato all'ottenimento di un risultato concreto e materiale. Aristotele la definisce come "una capacità produttiva comprendente una vera e propria attività di ragionamento"¹² introducendo, di fatto, il concetto di un'intelligenza razionale in grado di organizzare le attività materiali attraverso un processo che può essere strutturato e dotato di regole. Le regole sono le convenzioni e gli statuti delle arti che definiscono, non solo le parole con cui chiamare azioni ed elementi, ma anche il livello qualitativo per una buona e giusta esecuzione. Questa accezione di "arte" è perfettamente coincidente con il termine utilizzato nel tardo latino e per tutto il medioevo.

Aristotele era stato molto chiaro: la tecnica non è considerata un vero sapere, poiché si limita a operare negli ambiti particolari senza curarsi delle cause. Non può essere quindi scienza o filosofia, ma *εἰκαστική, omoïoma*, cioè "immagine". Ciò per il fatto che l'obbiettivo è quello di "piacere" lavorando quindi più sui sensi che sull'intelletto. L'architettura, come l'arte, non trasmette la propria immagine di bellezza attraverso mezzi astratti, ma rimane un'esperienza, pur cognitiva, che coinvolge i sensi. Non è, quindi, la riproduzione

di un modello, come si poteva intuire dalla teoria platonica, per la quale solo il mito riusciva a spiegare nel *Timeo*¹³ il passaggio dal mondo delle Idee a quello della Materia, ma una pratica cognitiva, o meglio in termini aristotelici, un'esperienza cognitiva. Platone, rimanendo nel campo dell'imitazione diretta, ricorreva alla doppia accezione di *μίμησις, mimesis*: come *εἰσθητική, eiaistike*, la copia vera e propria, e come *φανταστική, phantastike*, propriamente l'evocazione.

La *technè* è un'attitudine che riguarda una gran moltitudine, se non la totalità, delle professioni e delle attività. Dalla costruzione alla poesia, passando attraverso medicina, agricoltura, architettura... Il *know how* inglese, *savoir faire* francese, sono forse la traduzione migliore di quel "saper fare" che in un unico concetto riesce a racchiudere quella conoscenza e quella capacità pratica oggi sempre più divise nella specializzazione delle attività. È abbastanza curiosa l'immagine del piccolo borghese suburbano che si trasforma settimanalmente in *bricoleur* della domenica che, grazie alla sua attitudine di *homo faber*, riesce ad avvicinarsi più all'ideale classico di artista di quanto ci riesca durante tutta la settimana il *performer* alternativo in una sua installazione. Il *tecton* è un artista, non perché si comporta da artigiano eseguendo materialmente delle lavorazioni sulla materia con abilità, ma perché possiede un patrimonio di conoscenze al servizio delle sue abilità manuali.

La lingua tedesca, come molte altre lingue nordiche, traduce *technè* con *Kunst*, che presumibilmente deriva dalle radici di *können* e di *kennen*, che appunto significano sapere e fare, *savoir faire* appunto. Questo gioco etimologico, più verosimile che veritiero, riconduce però all'uso quotidiano del termine. *Kunst* è utilizzato per definire un artificio, qualche cosa di artificiale in decisa antinomia con il termine naturale.

Plastica si traduce in tedesco *Kunststoff*, letteralmente “materiale artificiale”.

Il concetto classico di *techne* e quello latino di *ars* sono utilizzati sempre in opposizione allo stato di natura originario per indicare una condizione mutata per deliberata intenzione umana. In questi termini è evidente come l'architettura si collochi a pieno come arte della costruzione, indicando un intervento non solo intenzionale, ma anche condotto secondo un comportamento coscienzioso e razionale. Il greco utilizza *techne* solo nel caso si tratti di attività che non sia guidata da condizioni di pura necessità, ma che sia in rapporto al tempo più lungo dell'esperienza, della riflessione, della prevenzione.

Stupenda necessita' e volonta' paurosa

L'architettura, nella sua accezione classica, è dunque un'Arte. Ma che cosa s'intendesse esattamente per arte al tempo di Vitruvio non è una questione scontata. Oggi lo è ancor meno. Si può tentare una definizione considerando l'architettura come capace di esprimere un contenuto “altro” rispetto alla condizione di necessità imposta alla semplice attività costruttiva. Il contenuto “altro” è la volontà di comunicazione di un messaggio attraverso la forma. Se il messaggio è inteso come un contenuto dall'alto valore simbolico, allora *”soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte”*¹⁴. Se, al contrario, s'intende la trasmissione nella costruzione di una qualsiasi *“finalità artistica” che soddisfi le esigenze pratiche in una forma artistica*¹⁵, allora la gran parte delle costruzioni sono architetture. Ma a questo punto *”Se l'architettura è un'arte, allora l'architetto è un artista”*¹⁶

Questo sillogismo disarmante è conseguenza del primo postulato di Vitruvio sul quale Ernesto Nathan Rogers invita a riflettere. Inquietante è la

conseguenza che tale sillogismo induce: *”Poiché sono un architetto, sono dunque un artista”*¹⁷

Il titolo della lezione, “Il dramma dell'architetto” ben definisce lo stato d'animo nell'espone alla sua platea. Definisce il pensiero di essere un artista allo stesso tempo *”stupendo e pauroso come una cometa”*¹⁸.

La questione non sembra risolversi nella logica dialettica o celarsi dietro uno stratagemma retorico. L'architetto può essere un artista, può essere anche un artista, ma non può essere solo un artista. All'architetto non è sufficiente la sensibilità dell'artista per fare il proprio mestiere. Proprio perché *”l'architettura [non] è un'arte la quale può realizzare i propri fini coi soli mezzi necessari all'esplicazione estetica”*¹⁹.

L'architetto vive il dramma della condizione della sua arte: per necessità ed eccellenza *”arte socialmente utile”*²⁰. Il suo dramma, da millenni, è la lotta tra l'utilità, la concretezza e la bellezza. La condizione dell'artista propriamente detto è invece il distacco dalle questioni concrete. La forza e il fascino disarmante dell'opera d'arte è la sua inutilità. La bellezza pura, divina, è libera da ogni vincolo, da ogni condizionamento e da ogni tempo.

L'artista-architetto classico ha vissuto il suo ruolo sociale in una condizione puramente estetica, all'architetto-ingegnere dei tempi moderni è richiesta anche una visione etica. All'artista è concessa l'estasi e l'abbandono, lo sconforto e la presunzione. L'architetto deve assumersi oggi delle responsabilità, a lui è chiesto qualcosa di più di un gesto ideale o una presa di posizione, è chiesta un'opera reale, un'opera in grado di modificare lo stato delle cose. I trattati classici, sui quali si è costruita la cultura architettonica, sono dedicati al proprio signore e la dissertazione appare all'interno di un doppio registro. Da un lato il dialogo è con un'entità astratta e il fine filosofico è altrettanto astratto, la dimostrazione lo-

neo, automatico, regolato da Dio tramite un *nomos*, che trascende dalle leggi e le regole dell'uomo. Dalle leggi dell'uomo è governata la cultura, esclusivo processo della ragione umana, soggettivo, transitorio e corrotto. La natura è invece immortale, come immortale sarà l'arte, sua imitatrice, e immortale sarà la bellezza, suo prodotto.

L'architettura è un'arte imitativa che si trova in una condizione particolare rispetto alle altre arti: è obbligata a imitare attraverso un processo indiretto, astratto, simbolico. Infatti, in natura gli architetti non trovano modelli diretti da imitare, come invece possono trovare i pittori e gli scultori. Del resto, lo stesso concetto aristotelico d'imitazione non è riferito a un processo di copia fedele, ma di riproduzione dei principi che governano il mondo e che lo rendono reale. Secondo Aristotele gli oggetti si riproducono *“come dovrebbero essere”*.

L'inadeguatezza della traduzione latina *imitatio*, poi trasmessa a tutte le lingue derivate e ripresa dall'inglese, ma curiosamente non dal tedesco, si è trascinata fino ai giorni nostri generando nell'uso un fraintendimento che ha svuotato il significato originario che lasciava grande libertà di ruolo all'artista capace di immaginare e trasmettere le *“cose come dovrebbero essere”*. È evidente che il concetto classico è ben più articolato della semplice copia formale o trascrizione di un fenomeno dal mondo naturale all'arte espressiva. La cultura classicista dei manuali di architettura e il metodo didattico delle accademie hanno portato a assimilare il concetto di "imitazione" all'attività di semplice duplicazione di un modello, più correttamente definita attività di "copia". L'imitazione è una pratica espressiva derivata da un'esperienza cognitiva che esclude un procedimento meccanico di trascrizione di una forma e impone un approccio costruttivo da par-

te dell'artista. Tale approccio comprende il suo modo di intendere e vedere le cose, i suoi criteri di giudizio, dunque non solo la sua abilità tecnica. In questi termini l'imitazione è un procedimento che svela molto se indagato attraverso un approccio di ricerca genealogico, può al contrario sviare se attraverso un metodo fenomenologico.

I due assiomi, della Poetica di Aristotele e dei Dieci Libri di Vitruvio, costituiscono i due termini di un sillogismo apparentemente chiaro: *“se l'arte imita la natura e l'architettura è arte, allora l'architettura imita la natura”*. Il sillogismo da un punto di vista puramente logico è semplice, ma le implicazioni pratiche sono assai più complesse.

L'arte è dunque un mezzo per rappresentare le cose: *“il poeta (...) come il pittore ed ogni altro artista, deve di necessità imitare una delle tre cose: la realtà passata e presente; le cose come sono descritte o come sembrano essere; le cose come dovrebbero essere”*²⁴

È il celebre passo della Poetica in cui l'arte assume il ruolo di mezzo per rappresentare la realtà delle cose, oppure, tramite allusioni e metafore, rappresentare altre realtà immaginate o desiderate. Queste altre realtà sono chiamate "idee".

Le idee, che Platone ammoniva non esistere in natura come tali ma essere concetti universali comuni a tutti gli umani conosciuti prima della vita terrena nel mondo iperuranico, sono entità senza tempo. In architettura possono essere identificate negli "archetipi", o più generalmente nei "tipi". Le architetture sono costruite nel mondo terreno dagli uomini e non dagli dei, quindi difficilmente potevano essere viste in precedenza nella caverna dell'Iperuranio.

L'uomo può imitare l'idea degli oggetti, *“la parvenza degli oggetti”*²⁵, oppure imitare i principi della natura aggiungendo eventualmente

quanto manca in origine in modo da "*cogliere quello che sarebbe stato se fosse apparso*"²⁶. Si tratta di un passo importante che introduce il concetto fondamentale del principio imitativo alla base del processo di analogia: la capacità umana di integrare le idee astratte al fine di perfezionare le entità del mondo reale. E' il concetto di "creatività" che in architettura assume particolare significato alla luce della mancanza di un chiaro modello trascendente. La conoscenza razionale delle cose necessarie deve essere integrata dall'esperienza cognitiva di tipo sensibile. L'architettura può agire in un campo che non ha come oggetto il "vero", ma il "verosimile" adattato alle condizioni della realtà sensibile secondo le differenti contingenze. Il verosimile, o meglio "*l'impossibile verosimile*", è l'oggetto principe dell'imitazione dell'architettura poiché garantisce che questa appaia ragionevolmente vera, cioè non mostri la contraddizione e l'arbitrio che potrebbe mostrare il "*possibile incredibile*"²⁷. La capacità persuasiva dell'architettura attraverso la ricerca del verosimile è oggetto di un'arte vera e propria: l'arte retorica.

Manipolazione consapevole e allusione platonica

Il pensiero classico intende l'arte esclusivamente come un mezzo per rappresentare la realtà delle cose oppure, tramite espedienti retorici quali allusioni e metafore, rappresentare altre realtà immaginate o desiderate. L'imitazione ha una funzione mediatrice tra il mondo sensibile degli uomini e il mondo platonico ideale, poi trasposto nel mondo divino e celeste²⁸. La realtà è intesa come *verità* dello stato di natura. La natura è tuttavia un'entità inintelligibile, quindi non può essere compresa nel suo stato puro, perché esula dalle capacità di comprensione da parte

dell'intelletto umano. L'uomo può essere in grado di afferrare la realtà solamente manipolandola, rendendola direttamente comprensibile e avvertibile dai sensi. Questo processo di trasformazione è la "rappresentazione". La rappresentazione ha dunque la funzione di rendere comprensibile all'uomo i concetti astratti.

Da questo si può supporre che nel concetto di rappresentazione è intrinseca una volontà consapevole e intenzionale di finzione, se non addirittura di falsificazione, della realtà. Poiché ogni rappresentazione della natura non può essere evidentemente la stessa realtà dell'originale, ogni rappresentazione è per sua natura, rispetto alla verità, incompleta e faziosa, poiché prodotta dall'uomo, essere soggettivo e mutevole. Se questa fosse uguale alla realtà, cioè il suo specchio, non si tratterebbe di un processo di rappresentazione, ma di mera copia.

L'imitazione quindi è il processo che supplisce esattamente la differenza tra l'originale e la sua rappresentazione. Questa differenza viene colmata con le doti di astrazione e di interpretazione del genio umano, non con gli strumenti della natura.

Prima del Rinascimento gli edifici imitavano di norma se stessi, o meglio la loro forma rappresentava il tema del loro significato: un tempio rappresentava un tempio attraverso le forme che era dato darsi un tempio. Allo stesso modo una cattedrale o un palazzo aristocratico. Peter Eisenman sostiene, nel suo saggio "The End of the Classical", che vi è una sostanziale corrispondenza tra linguaggio e rappresentazione poiché "*Il significato del linguaggio stava in un valore apparente reso all'interno della rappresentazione*"²⁹. L'architettura moderna ha preteso di liberare se stessa dalla necessità di rappresentare un'altra architettura per marcare un significato e ha reclamato la volontà di esprimere, attraverso

le proprie forme, la propria "funzione". Il passaggio fondamentale, sostiene ancora Peter Eisenman, sta nel fatto che non si rappresentava più un "significato", ma si manifestava un "messaggio". Lo spirito funzionalista di molta architettura degli anni venti si è risolto per essere una scelta formale, non differente da una scelta stilistica, il cui canone era la rappresentazione dell'efficienza tecnica e della perfezione meccanica. La riduzione formale si è risolta in una complicata ridondanza di convenzioni, solo in apparenza essenziali. Gli architetti che si riconoscevano nel Movimento Moderno si sono ritrovati in breve a perdere lo spirito iconoclasta degli albori per trovarsi semplicemente a sostituire il canone di riferimento formale: gli elementi dell'ordine con quelli del battello a vapore.

La Poetica di Aristotele viene ritrovata solo a Venezia nel 1508 in una trascrizione levantina. E' quindi sconosciuta ai maggiori trattatisti rinascimentali. Presenta una concezione del termine "imitazione" molto più aperta rispetto a quella riscontrabile nella trattatistica quattrocentesca, strutturata verosimilmente sull'Ars poetica di Orazio³⁰, intrisa di arte retorica dalla cultura ellenistica. Orazio distingueva esplicitamente lo "stile" e il "contenuto" enfatizzando l'apparenza della forma esterna rispetto alla sostanza delle ragioni profonde.

L'arte, nella sua accezione classica, ha come fine l'immortalità attraverso la perfezione divina. Il prodotto più bello e finito che Dio ha creato è l'uomo, nell'uomo si può trovare l'immagine di Dio.

Purtroppo l'uomo non dispone di forma tale da poter essere sempre fonte di copia diretta per l'architettura. Ma gli uomini sono quasi tutti uguali e il loro corpo è fonte inesauribile di rapporti proporzionali costanti. Dio ha dato un numero a tutte le cose. Il nesso tra forma archi-

tettonica e figura umana sono così numeri, corrispondenti a misure assolute d'elementi, tra loro in relazione tramite rapporti precisi. I numeri sono entità matematiche, quindi astratte, che descrivono in maniera quantitativa le forme concrete di un oggetto. I numeri divengono il tramite tra la natura e l'architettura.

Concludeva Sant'Agostino nel suo sillogismo tra *modus, specie e ordo*, che: *“Solo l'armonia piace, ma nell'armonia piacciono le figure, nelle figure le proporzioni, nelle proporzioni i numeri”*³¹

La teoria vitruviana ha cercato, per quanto senza alcun apparato di supporto grafico, di proporre nel corpo umano il modello naturale d'imitazione, trovando in esso disvelate la teoria e la pratica delle proporzioni. Il nesso tra stato di natura e architettura non è tuttavia solo appannaggio della corrispondenza numerica tra le misure assolute degli elementi architettonici correlati tra loro e le proporzioni ritrovabili nel creato, ma di una vera e propria affinità formale. E' esemplare il passaggio in cui per cui *“Siccome nel corpo umano vi è simmetria fra il braccio, il piede, il palmo, il dito e le altre parti; così lo stesso è anche in ogni opera perfetta”*³².

Il passaggio tra i lineamenti del corpo umano e la forma architettonica avviene attraverso un procedimento diretto, la cui evidenza non richiederebbe alcuna verifica numerica. Come il corpo umano è simmetrico, così lo devono essere anche le opere perfette. Allo stesso modo la chiesa dei primi cristiani rappresenta in maniera ossessiva la figura di Cristo, più nello specifico di Cristo crocefisso. *“L'altare è l'immagine del corpo, e il corpo di Cristo sta sull'altare”*³³ è un passo di un'opera dogmatica di Sant'Ambrogio, spesso ripetuto per fornire certificazione originale di un padre della Chiesa all'intuizione maestra del primo rinascimento nel ridefinire un contenuto simbolico alla croce latina, figura non con-

tenuta nel trattato di Vitruvio e non ritrovata in alcuna rovina antica. Una visione più laica del rapporto tra corpo umano e forma architettonica è contenuta nel celebre saggio di Heinrich Wölfflin, in cui si affronta l'architettura in una dimensione relativa in continuo cambiamento. L'evoluzione della forma degli edifici trova la sua variante nelle trasformazioni che il corpo umano subisce nel corso del tempo, essendo l'architettura "...espressione di un tempo, in quanto riproduce l'essere fisico dell'uomo, la sua maniera di comportarsi e di muoversi, il suo comportamento...; in una parola, in quanto essa rivela, nei rapporti monumentali del corpo, il senso vitale di un'epoca."³⁴ In questo modo Wölfflin cerca di raggiungere lo scopo della sua trattazione: eliminare il concetto tradizionale di stile per legarlo a una condizione di principio espressivo. Il nesso formale tra corpo e architettura è un nesso logico che trova ragione nelle teorie evoluzionistiche, alle quali Wölfflin sembra venire in magico aiuto con l'archeologia.

La trasfigurazione dell'architettura nel corpo umano è una figura retorica ben evidente. Vale la pena di riportare per intero un passo straordinario del trattato di Filarete nel quale l'occhio del lettore meno coltivato a cogliere le sfumature ironiche, anch'esse figure della retorica, vedrebbe scivolare la personificazione nella più banale prosopopea: *"Io ti mosterrò l'edificio essere proprio uno uomo vivo, e vedrai che così bisogna a lui mangiare per vivere, come fa proprio l'uomo: e così s'amala e muore, e così an<che> nello amalare guarisce molte volte per lo buono medico, e anche molte volte come l'uomo si ramala per lo disordine di non avere buona avvertenza alla sua sanità, e anche pure molte volte per lo buono medico ritorna in sanità, e vive gran tempo, e così vivendo poi pure per lo tempo suo si muore; e alcuno sarà che non ara mai male e poi alla fine*

muore, e alcuni sono morti da altre persone, chi per una cagione e chi per un'altra.

Tu potresti dire: lo edificio non si amala e non muore come l'uomo. Io ti dico che così fa proprio l'edificio: lui s'amala quando non mangia, cioè quando non è mantenuto, e viene scadendo a poco a poco, come fa proprio l'uomo quando sta senza cibo, poi si casca morto. Così fa proprio l'edificio e se ha il medico quando s'amala, cioè il maestro che lo racconcia e guarisca, sta un buon tempo in buono stato. E questo si vede tutto di chiaro e di questo ne posso dare buona testimonianza, perché, esendo amalato per mancanza di cibo e quasi mezza morta la corte della Signoria di Milano, quello per cui questo fo con grande dispendio la ridusse in sanità, senza il quale riparo presto finiva."³⁵

La trattatistica classica ha cercato di stabilire anche rapporti assai meno rigorosi, più diretti, tra gli elementi classici e il corpo umano: la colonna e il fusto dell'uomo, l'acconciatura dei capelli e il capitello ionico, la tunica e le scanalature³⁶. Quatremère de Quincy, al contrario, aveva avuto la possibilità di conoscere la più elaborata teoria aristotelica fino ad affermare che *"Imitare, nelle belle arti, è riprodurre la somiglianza di una cosa, ma in un'altra cosa che ne diventa l'immagine"*³⁷. Questi rapporti verranno astutamente ridimensionati successivamente nel suo Dizionario definendoli come ridicole coincidenze piuttosto che somiglianze³⁸.

La cosa bella e la bella rappresentazione

Le Belle Arti dispongono in natura di modelli che l'uomo, tramite la conoscenza delle tecniche di rappresentazione, può imitare riproducendone verosimilmente le forme: il corpo umano, il mondo animale e vegetale, il paesaggio, il cielo stellato... L'artista imita l'aspetto, i colori, la luce,

la forma... può "copiarne" l'immagine a perfetta somiglianza. La differenza tra la realtà e la rappresentazione è definita dal materiale, dal colore e dalla dimensione. Si rappresenta tramite la tecnica pittorica e con i pigmenti sulla tela l'immagine, osservata dai sensi, di un oggetto materiale. In architettura il discorso è reso ben più complesso dalla mancanza dell'originale, cioè della realtà stessa, da rappresentare. Il mondo naturale non offre modelli di costruzione pronti per essere imitati. La caverna è solo un riparo sottratto da una massa informe. L'antro di Polifemo è un "solo interno", in cui per giunta succedono cose terribili, che non si presta ad essere modello utile per avviare in maniera diretta un processo imitativo.

L'architettura non è provvista quindi di una verità originaria e naturale da rendere intelligibile. Cosa imita dunque l'architettura? Imita le tane dei topi? Le costruzioni dei castori? I nidi delle aquile? Imita forse le case delle lumache o delle tartarughe? La domanda è retorica e la risposta è evidente. L'architettura può imitare unicamente se stessa. Utilizzando le parole di Schelling³⁹: "*L'architettura è rappresentazione di se stessa in quanto costruzione rispondente ad uno scopo*".

Si legge nella Poetica che l'artista "*imita le cose come dovrebbero essere*". E' abbastanza evidente che Aristotele non intendesse le "cose" come oggetti materiali, anche se il termine *pragma*, ancora una volta trae oggi in inganno, ma le intendesse come entità ideali.

In architettura, dunque, l'oggetto rappresentato è la costruzione. Il disegno, come la trattazione letteraria, sono un mezzo per giungere o raggiungere l'oggetto rappresentato.

Ma è l'artefatto che definisce i confini tra le differenti arti attraverso un processo "analogo": il quadro definisce la pittura, la statua la scultura, la costruzione l'architettura. Le tecniche di rappresentazione sono l'essenza e la materia stessa

dell'imitazione per cui "*...una bellezza della natura è una bella cosa; bellezza dell'arte è una bella rappresentazione di una cosa*"⁴⁰

L'architettura quando suppone di rappresentare la costruzione, rappresenta la sua verità intrinseca. Una nuova costruzione imita, attraverso l'arte di costruire, se stessa allo stato primitivo nella sua forma ideale e metafisica. Rappresenta cioè la sua *technè* originaria. La costruzione originale è l'"*a priori*", "quello che c'è prima", la verità assoluta, l'essenza che esprime le leggi della natura allo stato puro. Il soggetto da imitare, lo strumento di rappresentazione e l'oggetto prodotto coincidono nella stessa identità: la costruzione. In questi termini l'architettura attraverso le sue forme imita le forze della natura immedesimate dalle leggi della statica e della meccanica. Quando l'architettura classica imita la natura, non si limita a rappresentare solo le sue forme organiche, ma le leggi che le governano: la solidità, la gravità, la proporzione, le gerarchie...

Questo *a priori* è riconoscibile come il vero tema, o mito, dell'architettura classica; cioè definisce quel passaggio dal mondo delle Idee a quello della Materia affrontato nel Timeo. Laugier⁴¹ si poneva all'interno di questa tradizione, ridicolizzata da Quatremere e sbeffeggiata dallo stesso Goethe⁴², osservando, come nella stessa architettura gotica (!), si potesse ritrovare una continuità di perfezionamento dell'ordine classico, proprio nel tentativo d'imitazione dell'*a priori* della natura. Nel Duomo di Strasburgo le colonne diventano quei *gros troncs de palmiers* che nella *cabane rustique* definiranno i modelli dei principi normativi dell'architettura basati sulla ragione. Le palme appariranno solo qualche anno dopo nella ricostruzione della Nikolaikirche di Lipsia di Dauthe. Non saranno trasfigurate e neppure celate sotto velate spoglie. Le navate saranno divise da esili colonne di "ordine palmizio", quasi ad anticipare la celebre capanna caraibica esposta

sotto le volte di cristallo della grande Esposizione Internazionale di Londra.

Nell'architettura vi è dunque un duplice oggetto d'imitazione: da una parte la sua *téchne*, intesa come prodotto tangibile del mestiere, e dall'altra la *natura*, intesa come realtà assoluta ma intellegibile, resa comprensibile grazie agli strumenti della conoscenza.

C'è un passaggio riportato nei *Kleine Schriften* di Gottfried Semper in cui i concetti delle tecniche e della natura, intesi nella loro accezione moderna, sono intrecciati a ben definire il sistema inventivo dell'architetto: *...L'artista non può creare la forma diversamente da come le insegna la natura, l'arte non inventa nulla, tutto ciò su cui s'innesta era in realtà già presente, ed essa aspetta solo il compito della valorizzazione, la materia deve sempre rimanere al servizio dell'idea senza mai diventare il parametro di quest'ultima. Questa è l'indicazione della natura, maestra primigeni...La tecnica in architettura crea le sue forme secondo le leggi della natura...*⁴³

Quando l'architettura imita la sua *téchne* imita le tecniche della sua costruzione e quanto da essa trae ragione. Rappresenta come sono realizzati gli elementi, la struttura e il rivestimento. Le tecniche esecutive sono parte della realtà pratica e concreta dell'architettura, legate alle condizioni materiali del luogo e della cultura materiale che in esso si è sviluppata. La condizione di radicamento dell'architettura alla realtà contingente spiega, secondo la letteratura architettonica⁴⁴, le differenti variazioni sul tema di un supposto archetipo originario. L'architettura imita, attraverso un processo valido universalmente, un oggetto unico. Il processo, nel rendersi concreto, affronta le molteplici variabili legate alle condizioni particolari, variabili che impediscono la riproduzione pedissequa dell'archetipo. La soggettività dell'imitatore e le condizioni in cui opera defini-

scono l'individualità di ogni rappresentazione. Il processo avviene attraverso l'interpretazione simbolica degli elementi dell'architettura e il passaggio da un materiale all'altro è irrilevante. La testa spinata della trave in legno trasmette al triglifo in pietra il suo ruolo nella messa in scena dell'organismo architettonico e ne mantiene il ricordo attraverso il suo aspetto analogo. L'ordine classico comprende, stilizzati e resi astratti dal processo di continuo adattamento che la costruzione impone, la somma degli elementi trasfigurati dai diversi gradi d'imitazione. Struttura e rivestimento mantengono il loro compito figurativo, ma mutano col tempo la reale funzione. Il rivestimento originario può, attraverso il procedimento imitativo, divenire struttura: così la struttura può apparire decorazione sul rivestimento e divenirne la sua rappresentazione.

La casa perduta e l'adamitico Paradiso

Il significato dell'architettura e la sua ragione originaria può essere identificato nella celebrazione e nella rappresentazione, la *mimesis* appunto, di questo *a priori* del primo riparo dell'uomo: *la cabane rustique*⁴⁵. Intorno questa condizione elementare e primitiva il classicismo ha costruito il suo sistema figurativo. E' necessario interpretare il trattato non quanto opera letteraria sulle origini dell'architettura, ma piuttosto come un apparato scientifico con lo scopo di definire e canonizzare il sistema figurativo del primo riparo dell'uomo.

La natura, come si è detto, non disponendo per l'architettura modelli di riparo per l'uomo da copiare tali quali, non dispone di conseguenza una verità da rendere comprensibile. Ma lo scopo e l'aspirazione della rappresentazione risiedono solo idealmente nella verità, risiedono nella sua immagine: la raffigurazione. Il pensiero clas-

sico mantiene saldamente lo scopo dell'imitazione direttamente correlato al mezzo materiale e pratico di espressione di ogni arte: l'artefatto. In architettura, naturalmente, la costruzione. Sono così esclusi i passaggi intermedi e le modalità, i *Vorbild*, che permettono alle Idee di diventare Materia... in questa vasta terra di mezzo aleggia il "Mito". L'architettura, per quanto dotata negli ultimi due millenni di una sua letteratura, è una disciplina nata da una necessità materiale e si è evoluta in maniera automatica per continui e impercettibili affinamenti. Non disponendo di una memoria letteraria antica quanto le sue origini in grado di fissare una storia dei mutamenti, la coscienza di ogni passaggio evolutivo è in grado di sopravvivere unicamente a se stessa⁴⁶. Le storielle del tempio ligneo, della casa di Adamo, del tetto-barca dei vichinghi, sono miti e leggende che ricercano un'immagine originaria al fine di colmare un vuoto di conoscenza e un'ansia di razionalità a fronte delle più spontanee pulsioni decorative.

Nei trattati l'idea di progressione dell'architettura non è una questione di particolare interesse. Vi è una sorta di "fissità" in cui il concetto stesso di evoluzione non è definito. Bisognerà arrivare al pieno Ottocento per veder delineata un'organica teoria dell'architettura in grado di riuscire a colmare le lacune del postulato vitruviano, ereditate dalla cultura platonica e agevolmente colmate dai provvidenziali interventi divini *una tantum* al bisogno. Al contrario, l'impianto teorico di Gottfried Semper è impostato su solide basi logiche orientate da un radicale spirito laico. Semper insiste interamente sulle questioni inerenti il carattere evolutivo dell'architettura. Nella capanna primigenia si può ricercare il senso universale dell'architettura, ma anche sono ritrovati gli elementi archetipici su cui si è costruita la storia dell'arte della co-

struzione. Gli scritti di Semper, mai realmente organizzati in un trattato organico, riempiono con sguardo scientifico tutte le questioni inerenti l'architettura e l'arte nei suoi aspetti e sviluppi costruttivi, stilistici, sociali e culturali, imbastendo un *corpus* enciclopedico forse unico nella storia della disciplina.

L'architettura si trova in un universo estetico in cui la sua "certificazione di validità e giustezza" ha ben pochi strumenti di verifica razionale oggettiva. La sua bontà è difficilmente confermabile se non attraverso la perfezione numerica, la quale però non riesce a soddisfare ogni esigenza del "buon gusto". Il metro di paragone per eccellenza è l'oggetto fatto a "immagine e somiglianza di Dio", l'uomo. Leon Battista Alberti intuisce i limiti e non si trattiene nel sostenere che *"Di questi numeri si servono gli architetti non confusamente e alla mescolata, ma in modo che corrispondano e consentano da ogni banda all'armonia"*⁴⁷, tale perfezione numerica, tuttavia, sembra sempre aver bisogno di una dose mistica per poter far combinare a pieno l'architettura con il suo riferimento.

Filarete, che fonde nel suo trattato una sorta di breviario di storia sacra, affronta dal primo libro direttamente la questione sull'origine degli ordini. Anche la capanna dei primitivi doveva aver avuto delle proporzioni e delle misure perfette perché costruita su immagine di quella di Adamo *"perché avendola formata Idio, non è dubbio che non la facesse formosa e meglio proporzionata che verun'altra che sia stata"*⁴⁸. La capanna inventata da Adamo o fornita direttamente dal Creatore era stata costruita con le proporzioni della sua testa *"perché è il più degno membro e l'più bello"*.

La prima casa dell'uomo sembra addirittura essere per il Filarete costruita materialmente dalle

mani giunte a spiovente sopra la testa. Allo stesso modo Scamozzi, Francesco di Giorgio e Serlio insistono sulla corrispondenza dell'architettura con la forma del corpo umano. I numerosi disegni di Francesco di Giorgio in cui la figura di un corpo umano è inscritta nella pianta a croce greca di un edificio di culto, quasi una gabbia per torture, la sagoma di un volto è sovrapposta a una modanatura o un capitello corinzio sono esemplari e anticipano di parecchi secoli i confronti fisiognomici tra ordini e profili dei grandi architetti fatti da Jaques Francois Blondel nei Cours d'Architecture del 1771. Si ritrovano corrispondenze tra forme naturali e architetture attraverso figure geometriche ricorrenti nel pieno Medioevo, quindi ben prima dell'Umanesimo, nei disegni di Villard de Honnecourt risalenti al dodicesimo secolo.

Somiglianza formale e affinità elettiva

Il concetto classico d'imitazione, nella sua accezione aristotelica, riconduce il processo di rappresentazione a un rapporto di *analogon*, quindi a una relazione di somiglianza o convenienza tra cose pur differenti, e non di *simulacrum*, quindi di copia diretta.

L'architettura, impossibilitata a trasferire direttamente la forma delle cose che trova in natura e limitata nel poter replicare esattamente se stessa, si trova obbligata a imitare attraverso un processo d'analogia, . In altre parole "*imita procedendo per analogie*". L'analogia letteralmente è una "*relazione di somiglianza e affinità tra due o più entità, astratte o concrete, che presentano alcune caratteristiche comuni*"⁴⁹

In termini euclidei, l'analogo, composto dei due termini e , ha il senso esclusivo di proporzionale tra grandezze note e aventi un rapporto a due a due.

Se il rapporto non è più esclusivo tra i soli termini, ma è commisurato dall'uomo all'interno del suo universo intuitivo, la corrispondenza è tra un termine osservato e l'uomo che ne osserva le qualità. Si tratta dunque di una relazione qualitativa e non quantitativa. L'uomo è colui che origina i rapporti di analogia tramite la presa di coscienza individuale dei fenomeni. Lodoli aveva, con finezza, definito l'analogia come una "*proporzionata regolar convenienza*"⁵⁰, includendo nella convenienza il ruolo regolatore dell'uomo.

L'analogia è una categoria estetica dell'arte greca che indicava ciò che oggi definiamo genericamente come proporzione. L'applicazione in architettura non ha riscontro in fonti letterarie dirette, ma attraverso il trattato di Vitruvio che riporta nella traduzione del Galiani: "*la costruzione dei templi si basa sulla simmetria, la quale nasce dalla proporzione, la quale in greco si dice analogia*"⁵¹.

Pur tenendo in considerazione la modesta conoscenza della lingua greca da parte di Vitruvio e la sua spregiudicatezza nell'accostare diverse fonti, si deduce che per i greci l'analogia aveva un significato coincidente con la proporzione nella sua accezione più alta, divenendo un'organizzazione delle forme con "un'intenzione estetica", cioè con lo scopo di raggiungere la bellezza⁵².

Non essendo possibile conoscere da fonti dirette cosa i greci intendessero esattamente per analogia si può dedurre che il termine, più che identificarsi con "proporzione", potesse significare un concetto più esteso di "proporzionalità". L'analogia avrebbe la funzione di essere un principio ordinatore dell'insieme dei rapporti proporzionali. Il principio diviene necessario a formare l'armonia generale di un edificio⁵³. Le proporzioni delle singole parti si trovano in armo-

nia tra loro come parte di un unico organismo perfettamente funzionante. Si tratta di un concetto molto simile a quello di "armonia" utilizzato nella letteratura architettonica rinascimentale. Il riferimento diretto tra l'architettura, nel caso dell'architettura greca il tempio, e il corpo umano è evidente. Mentre nei singoli rapporti proporzionali la verifica attraverso la matematica è diretta e facilmente dimostrabile, nel caso più ampio e complesso dell'armonia generale non si riescono a riscontrare termini oggettivi di corrispondenza. Le singole proporzioni, i moduli, il ritmo e tutte le altre combinazioni matematiche costituiscono un insieme troppo complesso, a troppe incognite e variabili per riuscire solo a immaginare una funzione. E' chiaro che se l'aspirazione alla bellezza passa attraverso i numeri, l'analogia difficilmente corre in aiuto pratico.

In architettura l'analogia è azione di produrre una nuova entità mantenendo una relazione di somiglianza e affinità con l'originale. Si contrappone alla copia propriamente detta, il *simulacrum*, che riproduce le esatte sembianze dell'originale replicandone le forme senza mediazione dell'intelletto.

Tanto quanto l'analogia è una forma d'imitazione, così l'imitazione necessita di un pensiero analogico, o più propriamente, analogo. In architettura i due termini si sovrappongono al punto da non poter essere disgiunti. Nell'architettura classica le analogie sono riferite al rapporto proporzionale che gli elementi del progetto intrattengono con la natura e al rapporto simbolico che intrattengono con la storia.

Elemento fondativo del processo d'analogia è l'invenzione, l'*invenire* latino, che è il trovare cose perdute o nascoste, in senso lato dare nuovi significati a cose già esistenti.

I trattati hanno definito il rapporto di analogia tra gli elementi decorativi dell'ordine classico e gli elementi strutturali della capanna primitiva come principio d'imitazione universale e valido per tutta l'architettura. Triglifo e metopa sono l'imitazione per analogia, ovvero la rappresentazione in pietra degli elementi strutturali in legno. La memoria della casa d'Adamo in paradiso ha posto le basi per la celebrazione dell'archetipo dell'architettura la cui immagine rimane oggi valida nei suoi principi tettonici generali: la gerarchia tra gli elementi portati e portanti, la consapevolezza del rivestimento, l'affermazione della gravità. L'ordine classico raccoglie allo stesso momento le forme della costruzione, il mito della *technè* originaria, e le forme della natura divenute astratte. L'architettura racconta attraverso l'esibizione del suo ornamento il ricordo della struttura originaria e il ruolo simbolico dei quattro elementi della capanna "*die vier Elemente der Architektur*": la struttura, il rivestimento, il tetto ed il basamento⁵⁴. L'architettura misura, con la perfezione delle proporzioni divine, i livelli di verità che ha perso rispetto alla prima rozza capanna umana.

La dimensione strabica e lo sguardo romantico

L'architettura è stata fino al secolo scorso disciplina rivolta alle classi d'élite. Nella letteratura si è interessata per buona parte a opere destinate alle classi dominanti quali templi, chiese, palazzi, ville, teatri... Tuttavia l'archetipo, la casa d'Adamo raffigurata nei trattati, è un oggetto "rurale", "popolare", è una capanna di legno, una povera dimora. Il paradosso è la chiave di lettura della dimensione analoga dell'architettura.

L'Ottocento dei viaggiatori romantici in carrozza è stato il secolo della scoperta dell'architettura.

tura rurale, il Novecento delle avanguardie motorizzate è stato il secolo di quella popolare. L'architettura ha cominciato a guardare se stessa al tempo presente, allo stato reale, alla sua situazione necessaria e contingente. Quando lo sguardo si è rivolto verso il mondo reale, dove la quotidianità è banale e imperfetta, l'architettura ha trovato una dimensione concreta.

La concretezza terrena ha significato l'abbandono, quasi improvviso, del principio classico d'imitazione, regolato da canoni e norme. Rapporti proporzionali e ordini hanno perso il ruolo di condizione costitutiva dell'architettura. Oggetti "naturalisti" o "spontanei" del patrimonio costruito nella loro dimensione quotidiana sono diventati gli edifici rurali, le case borghesi, le costruzioni dell'industria, le infrastrutture... tutto quanto era stato per millenni ai margini. Il ferreo principio d'imitazione ha perso la sua validità di metro di lettura del fenomeno architettonico. Ha lasciato il posto a una più elastica visione analoga.

L'architettura della realtà quotidiana, nella sua dimensione di mestiere, è stata in continuo processo evolutivo, lento e progressivo tanto quanto l'architettura classica è stata, nei millenni, cristallina e monolitica, nei suoi canoni divini e nelle sue regole immortali. Procedere per analogie oggi, diventati obsoleti termini come armonia e proporzione, significa procedere nel progetto con un duplice sguardo, attento alle cose del mondo reale e aperto alle visioni poetiche dell'immaginazione. Le architetture intrattengono rapporti tra loro attraverso elementi, formali e simbolici, materiali e costruttivi, che presentano "affinità elettive". Divengono così congiunte da "un legame spirituale" di tipo "famigliare". Tale "rapporto analogo" s'instaura con oggetti del mondo artificiale, manufatti dell'uomo come il piroscalo, l'aereo, la caffettiera... che divengono

citazioni formali con lo scopo di "alludere" ad altre "situazioni reali o immaginate".

Il luogo stesso in cui l'architettura è insediata diviene elemento del rapporto: essa assume le suggestioni e le trasmette attraverso il suo carattere. Più è serrato il rapporto di analogia, più il progetto si dissolve all'interno del luogo stesso.

L'architettura diviene un tramite tra quanto c'è e quanto si vorrebbe, colma la distanza e ne misura la differenza. Il progetto allude con le forme e con la sua materia, a quanto non c'è più, non c'è ancora, non c'è mai stato, o c'è altrove. Il progetto diviene strumento per leggere il mondo e allo stesso tempo per cambiarlo. Il progetto assimila il carattere del luogo, tanto quanto il luogo assimerà il progetto, al punto da non riconoscere più il confine tra l'uno e l'altro. Il nuovo si dissolve nel vecchio, come il vecchio nel nuovo. Tempo e architetto sono in questo modo annullati.

Così l'analogia è un processo del progetto d'architettura, ma è anche atteggiamento nei confronti dell'architettura, è un modo in cui porsi nel mondo delle cose e al loro scorrere.

Struttura fotocopiata e costruzione anastatica

A lato del processo imitativo, che richiede un lavoro intellettuale, è la copia. Si tratta del *simulacrum*, che opera una riproduzione delle esatte sembianze dell'originale replicandone le forme.

L'architettura, come le arti applicate, permette anche la possibilità di copia e riproduzione di un originale, in teoria senza alterarne in alcun modo le caratteristiche. La copia meccanica può divenire un procedimento del progetto strutturato a priori, in modo da divenire l'essenza del progetto stesso. La riproduzione degli elementi decorativi nell'antichità procedeva senza solu-

zione di continuità fino alla moltiplicazione d'interi manufatti architettonici. Le Corbusier in *Vers une Architecture*⁵⁵ dedica alcune pagine, che diverranno uno dei passaggi più importanti del pensiero architettonico tra le due guerre, al Partenone come modello di standard e precisione. Le Corbusier racconta come il suo architetto, Fidia, ha raggiunto il più alto grado di spiritualità tracciando le sole piante e utilizzando per la costruzione dell'edificio solo elementi già esistenti nel patrimonio figurativo.

La copia non è unicamente una tecnica in cui è necessaria una buona abilità pratica, ma a seguire il Dizionario di Quatremere de Quincy, è una vera arte in cui è necessario “*occhio, sentimento per capire dove sono le cose belle*”⁵⁶. Il copista deve avere talento e intelligenza, deve avere una sua genialità nel dotare ogni duplicato di un proprio valore, valore che non risiede nel lavoro concettuale “consumato” dall'originale, ma nella perfezione esecutiva del riuscire a ripercorrere una narrazione senza perderne il senso. Il “falso d'autore” è evidentemente un prodotto estraneo alle attitudini inventive e creative dell'artista, ma non del tutto al principio imitativo e alle sue implicazioni.

La base culturale dell'architettura Rinascimento è la *restitutio*, che null'altro è che la copia di qualche cosa che c'era ed è scomparso attraverso un processo intuitivo di confronto tra le descrizioni solo verbali delle fabbriche vitruviane e l'osservazione delle rovine antiche. Il procedimento di copia, per quanto denso d'implicazioni culturali e suggestioni letterarie, diviene un'operazione di “riprogettazione” che negli intenti e nei risultati non ambiva e non raggiungeva le raffinatezze romantiche, dense di citazioni e allusioni, del più tardo spirito neoclassico. Gli allievi apprendevano dai maestri attraverso la copia continua, strumento didattico per eccellen-

za non solo nelle botteghe, ma nelle accademie d'arte e successivamente nelle prime scuole di architettura. Le accademie si sono costituite su un'attività di ridisegno ossessivo di rovine e sulla restituzione della loro presunta integrità come esercizio di formazione professionale e di affinamento culturale.

La copia è la “riproduzione tale e quale” di un elemento o di un'architettura completa. Parafrasando un passo celebre di Winkelmann⁵⁷ si può dire che è un atto servile e privo di quell'indipendenza che invece ha l'imitazione. La copia nega di principio il gesto artistico nelle sue potenzialità culturali e diviene uno strumento produttivo sterile, statico e uniforme a soddisfacimento dei bisogni di mercato.

Quando la copia non contiene un'esplicita dichiarazione del suo statuto di entità riprodotta diviene un atto illecito, un falso, un plagio.

Per un artista puro, copiare è un atto contro natura, un atto eversivo che talvolta ha costituito l'essenza del gesto creativo⁵⁸. L'architettura vive oggi una stagione di plagio diffuso. Dettagli e materiali degli edifici sono studiati per stupire ed essere originali, ma sono copiati e ricopiati in un crescendo incessante fino alla perdita della matrice originale.

La copia rimanda tanto al mondo dei falsari e della riproduzione tecnica, quanto a un universo classico di perfezione assoluta, a leggi estetiche tanto celesti da essere immutabili. La perfezione assoluta non prevede variazione sul tema, rifugge ogni interpretazione, richiede di conseguenza per necessità una continua riproduzione di se stessa. Alcune avanguardie tra le due guerre, gli architetti svizzeri e tedeschi emigrati in Unione Sovietica in modo particolare⁵⁹, hanno sposato l'ideologia della prefabbricazione pesante declinata come copia infinita di un modello perfetto replicabile fino al soddisfacimento totale dei bisogni e i de-

sideri dell'uomo. La copia ha assunto nell'architettura il valore di opera razionale perfetta in grado di liberare l'umanità dalla schiavitù del lavoro e costruire un luminoso avvenire di uguaglianza. La retorica della produzione di massa come missione umanitaria ha cercato di influire direttamente sui valori estetici proponendo una diretta sovrapposizione tra la bellezza della meccanica e il suo buon funzionamento. La carica retorica di una perfezione sterile e immutabile, in cui l'architettura divina negazione dell'arte, è tanto affascinante nei suoi propositi, quanto evidente si è rivelato il suo limite nella realtà dei fatti.

Orazio scrive che *"il timore dell'errore ci trascina nel vizio"*⁶⁰ e quindi l'artista è portato automaticamente a copiare. Oggi invece, senza troppo sarcasmo, si può dire che è "il timore di copiare che porta nel vizio".

Lo spiritello locale e il sacro enigma

Nella teoria aristotelica il processo di *mimesis* richiede, per definizione stessa, un'entità originaria, una *arché*, da imitare. Nella tradizione classica è la natura, in tutte le sue forme dirette e indirette, in tutti i limiti e le integrazioni di cui necessita l'arte della costruzione. L'*arché* è al contempo l'archetipo, l'oggetto da cui tutto è iniziato, ma anche un principio costante mantenuto violentemente vivo dalla memoria come verità necessaria, una *"...bellezza necessaria, come gli alberi di Dio..."*⁶¹

Questo principio originario ha il potere dell'*auctoritas*, potere disvelativo definito nella trattatistica dalle regole inconfutabili della proporzione matematica⁶². La validità della millenaria regola affermata nel 1399 da Jean Mignos, esperto capomastro alla costruzione del Duomo di Milano, *"Ars sine scientia nihil est"*⁶³ non era

stata mai messa in discussione. Dall'epoca antica, per tutto il medioevo, fino all'umanesimo, il gioco dei numeri aveva posto, attraverso il suo valore scientifico, cabalistico o simbolico, i fondamenti delle arti.

Si può riconoscere nell'architettura classica una sorta di "uniformità". Lo scopo dell'architettura è sempre stato, secondo i trattati vitruviani, quello di ottenere un'armonia tra le parti e poterla dimostrare rendendola in tal modo una regola di costruzione. L'armonia perfetta è riferita alla "buona proporzione" di un edificio.

E' di questo principio assoluto che Goethe, quando pubblica *Von Deutscher Baukunst* nel 1773, dubita. Romantico e nazionalista, considera l'*arché* fortemente legata all'*auctoritas* dello spirito collettivo, il *Volkgeist*⁶⁴.

L'oggetto della *mimesis* non è la natura nella concezione classica quanto la stessa "genialità" del Genio, figura risolutiva della sua visione estetica. Il Genio, a cui *"nuocciono più i principi che gli esempi"*⁶⁵, è una facoltà naturale, fuori dal controllo della volontà razionale dell'uomo. Il Genio non è neppure simbolo della volontà individuale, del gesto artistico che esalta l'autonomia del singolo, ma è soggetto di un processo che inserisce il particolare nell'universale, le piccole cose nell'infinito e grandiosità dell'universo celeste. Il Genio, il cui simbolo è ben interpretato da Faust, compie un'azione da piccolo uomo nella grandezza del mondo. Goethe rimarca l'esistenza di un nesso di continuità, di una relazione diretta tra il mondo delle cose semplici e umili, e il mondo di quelle complesse. E' infatti unica la natura, e tutte le cose, sotto differenti sembianze e con differenti processi, sono espressione di essa⁶⁶. Goethe nell'elegia "La metamorfosi delle piante" traccia i lineamenti di una teoria sulle manifestazioni materiali della natura: *"tutte le forme sono uguali,*

*eppur nessuna è identica all'altra, in coro ti illustrano una legge segreta, un sacro enigma*⁶⁷. L'enigma è rintracciabile, anche nelle manifestazioni delle arti, nella generalità delle cose tutte uguali e tutte a loro modo differenti nelle loro piccole particolarità, come le voci di un coro ordinato. E' così lo spirito del popolo, è così il carattere dell'*Heimat*: corallità delle molteplici espressioni della natura. In questo modo anche l'atteggiamento a-temporale, fuori dalla storia, per le cose essenziali trova una sua ragione d'essere nelle colorazioni delle particolarità delle espressioni individuali, importanti solo se interpretate al costante confronto dei loro caratteri di generalità. Le cose piccole e normali sono quelle su cui si fondono gli strumenti delle arti: *"Come la semplice imitazione della natura si fonda su un'esistenza tranquilla ed una presenza amabile, e come la maniera coglie un fenomeno con animo abile e lieve, così lo stile poggia sui fondamenti più profondi della coscienza, dell'essenza delle cose per quanto ci è dato di riconoscerla in figure tangibili e visibili"*⁶⁸

Il Genio, inevitabilmente, trae la propria essenza e la propria forza dall'*arché* e dall'*Heimat*. L'*Arché* è la propria origine e verità fuori dalla storia; l'*Heimat* non è un luogo definito, è un sentimento di radicamento a un proprio luogo specifico. L'*Heimweh* è la nostalgia per la mancanza del proprio luogo, termine che letteralmente porta nelle sue radici un dolore legato a un luogo.

Il Genio si assume la piena autonomia morale senza fare ricorso alle facoltà dell'intelletto e quindi ai canoni estetici dell'accademia e del trattato in quanto *"La scuola ed i principi incatenano tutte le forze dell'agire"*⁶⁹.

Il radicamento a luogo e origine è un passaggio fondamentale della teoria estetica di Goethe. L'oggetto dell'imitazione rimane fuori dalla realtà corruttibile e mondana dell'uomo, non è con-

siderata la sua immagine esterna, ma solo la sua struttura formale e i modi comportamentali radicati. Le cose reali sono mutevoli, mondane e influenzate dalla storia, ma l'essenza dell'arte, il suo fondamento originario, rimane duraturo e immutato.

Il processo di *mimesis* è quindi un modello estetico legato ad *arché* ed *Heimat*, nel quale il Genio imita, attraverso la sua facoltà di esprimere, *ausdrücken*, la propria natura. E' una figura elevata al di sopra delle masse, un *auctor* solitario che è in grado di esprimere i comuni principi. La sua migliore maestra sarà la natura, che lo eleverà dalle masse incolte e lo lascerà da solo di fronte alla contemplazione dell'origine. La figura protagonista del Genio vive nel pensiero di Goethe tutte le stagioni della sua evoluzione intellettuale: dapprima è espressione creativa di una volontà di luogo e popolo, diviene poi autore solitario di azioni singolari, per annullarsi infine davanti all'opera d'arte come prodotto diretto della grande azione ordinatrice della natura.

"Es bildet ein Talent sich in der Stille, und ein Charakter in dem Sturm der Welt";

"Il talento si nutre meglio nella solitudine; il carattere nelle tempeste del mondo".

Note

1 Cfr. Hubertus Günther, *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988; il riferimento alle variazioni sul trattato di Vitruvio possono facilmente essere avvalorate dalle tavole contenute nelle varie traduzioni e adattamenti. Walter Ryff (Rivius), *M. Vitruvii, viri suae professionis peritissimi de architectura libri decem...* (da Cesariano), Straßburg 1543; *Vitruvius teutsch...*, Nürberg 1548 (reprint Forss., Hildesheim-New York 1973), Albrecht Dürer, *Unterwei(y)sung der M(m)essung*, Nürberg 1525 (reprint Zürich 1966; Nördlingen 1983); Matthäus Roritzer (anche

Roriczer), *Das Büchelein von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg 1486 (reprint Geldner, Regensburg 1965; Carbondale, London 1977); Hans Blum, *Quinque columnarum exacta descriptio - Vom dem Gebrauch der V Säulen (1550) (Von den fünff Säulen)*, Zürich 1555; Hans Vredemann de Vries, *Architectura der Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius*, Antwerp 1577-1581 (facs. repr. Hildesheim-New York 1973); Wendel Dietterlin, *Architectura von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen...* Nuremberg 1598 (facs. repr. Evers, Darmstadt 1965; Placzek, New York 1968; Forss., Braunschweig 1983).

2 "Art is a visual object or experience consciously created through an expression of skill or imagination" lemma dell'Encyclopedia Britannica. "Art est un ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressant l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque" lemma del Dictionnaire Larousse, la Brockhaus Enzyklopädie definisce il termine Kunst solo come associato al campo disciplinare di interesse.

3 Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques - IX. Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la revue français*, Michel Lévy, Paris 1868 (trad. it.: *Le arti figurative. Saggi di critica estetica. Salone del 1846*, Utet, Torino 1961)

4 René Daumal, *Le Mont Analogue*, Gallimard, Paris 1952 (trad. it.: *Il monte analogo, Romanzo d'avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, Adelphi, Milano 1968)

5 Marco Vitruvius Pollio, *De Architectura Libro I cap. I.* (trad. it.: Bernardo Galiani, *"L'Architettura di M. Vitruvio Pollione"*, Stamperia Simoniana, Napoli 1758)

6 Bernardo Galiani, introduzione a: *"L'architettura..."*

7 William Morris, "Prospects of Architecture in Civilization" (1881) in: William Morris, *The Collected Works of William Morris*, Longmans Green and Company London 1915 (trad. it.: Mario Manieri Elia, *Architettura e Socialismo*, Laterza Bari 1963)

8 cfr. Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts: papers in and on art history*, Doubleday, Garden City N.Y. 1955 (trad. it.: *"Il significato delle arti visive"*, Einaudi, Torino 1962)

9 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, Librairie d'Adrien Le Clere, Paris 1832 (trad. it.: *"Dizionario Storico di Architettura"*, Antonio Mainardi, Negretti, Mantova 1847-1850)

10 Marco Vitruvius Pollio, *De Architectura... Libro I cap. I.*

11 Wilhelm Gemoll, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, Tempsky, Wien, Leipzig 1908 e Lorenzo Rocci, *Vocabolario Greco-italiano*, Albrighi, Segati e C., Roma 1941

12 Aristotele, *Etica Nicomachea* (trad. it.: Marcello Zanatta, *Biblioteca universale Rizzoli*, Milano 1994)

13 Cfr. Platone, *Timeo*, (trad. it. in: *"Opere"*, Laterza, Bari 1966)

14 "Die Architektur gehört nicht unter die Künste..." Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen 1879-1900*. Georges Crès et Cie, Paris und Zürich 1921 (trad. it.: *"Parole nel vuoto"*, Adelphi, Milano 1972)

15 Bruno Taut, Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne: *Die Stadtkrone*, Diederichs, Jena 1919

16 Ernesto Nathan Rogers, *Il dramma dell'architetto* (El drama del arquitecto), in: *"El Comercio"*, Lima 31 marzo 1949

17 Ernesto Nathan Rogers, *Il dramma dell'architetto...*

18 Ernesto Nathan Rogers, *Il dramma dell'architetto...*

19 Ernesto Nathan Rogers, *Il dramma dell'architetto...*

20 Ernesto Nathan Rogers, *Il dramma dell'architetto...*

21 Pietro Selvatico Estense, *Storia delle arti del disegno*, Vallardi, Milano 1852

22 William Morris, *Prospects of Architecture in Civilization... vol. XXII*

23 Aristotele, *Retorica e Poetica*, in: *"Opere"*, Laterza, Bari 1973

24 Aristotele, *Retorica e Poetica*, in: *"Opere"*, Laterza, Bari 1973

25 Platone, *La Politéia*, 598b

26 Plotino, *Enneadi*, V,8,1, Torino 1997

27 Aristotele, *Poetica*, in: *"Opere"*, Laterza, Bari 1973

28 cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, etc, Francke, Bern 1946 (trad. it.: *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956)

29 Peter Eisenman, *The End of the Classical. The End of the Beginning, the End of the End*, in *"Perspecta": The Yale Architectural Journal* 21, 1984

30 Quinto Orazio Flacco, *Epistularum, Ars poetica* (trad. it.: Cesare Bione, Signorelli, Milano 1936)

31 Sant'Agostino, *De Ordine libri duo* (trad. it.: Cesare Binelli, *"L'ordine dell'universo"*, Città Nuova, Milano 2010)

32 Marco Vitruvius Pollio, *De Architectura...*

33 Sant'Ambrogio, *De sacramentis*, IV, 5-7 (trad. it. in: *"Opera omnia. Vol. 17: Spiegazione del Credo - I sacramenti - I misteri - La penitenza"*, Città Nuova, Milano 1982)

34 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Ackermann, München 1888

35 Averlino, o Averulino, detto il Filarete, *Trattato di architettura (1460-1464)*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, *Il Polifilo*, Milano 1972

36 Cfr. Marco Vitruvius Pollio, *De Architectura... libro IV, cap.I*

37 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, Didot, Paris 1823)

38 cfr. Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture...*

39 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filosofia dell'arte (1802)*, Prismi, Napoli 1986 (citato da Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2006)

40 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1781(trad. it.: *"Critica del giudizio"*, Laterza, Bari 1982)

41 cfr. Marc Antoine Laugier, *Observations sur L'architecture*, La Haye, Paris 1765.

42 Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst*, (trad. it. a cura di Vittorio Ugo: *"Dell'architettura tedesca"* in *"Baukunst, dal gotico al classico negli*

- scritti di architettura", Medina, Palermo 1994; e trad. it. a cura di N. de Ruggiero: "Scritti sull'arte", Ricciardi, Napoli 1914) 1773-1778-1795-1823
- 43 Gottfried Semper, *Kleine Schriften 1848-1860*, Spermann, Berlin-Stuttgart 1884
- 44 Cfr. Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise, the idea of the primitive hut in architectural history*, New York, Museum of Modern Art/New York Graphic Society, Greenwich 1972 (trad. it.: "La casa di Adamo in paradiso", Adelphi, Milano 1972)
- 45 Cfr. Joseph Rykwert, *On Adam's house in Paradise...*
- 46 Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936
- 47 Alberti, *De re aedificatoria* (1452), (trad. it.: Giovanni Orlandi, *Il Polifilo*, Milano 1966)
- 48 Averlino, o Averulino, detto il Filarete, *Trattato di architettura...*
- 49 Definizione originale tratta dalla traduzione dei lemmi contenuti nell'*Encyclopedia Britannica*, nel *Dictionnaire Larousse*, e nella *Brockhaus Enzyklopädie* in confronto alla voce "analogia" di Bruno migliorini contenuta nell'*Enciclopedia Treccani* edizione 1929
- 50 Andrea Memmo, *Elementi di architettura lodoliana : ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, F.lli Battara, Zara 1833
- 51 Marco Vitruvius Pollio, *De Architectura...*
- 52 cfr. Luciano Patetta, *La problematica delle proporzioni in Architettura*, dispensa del corso di Storia dell'Architettura II, Istituto di Umanistica, Politecnico di Milano, Milano 1973
- 53 cfr. Christian J. Moe *I numeri di vitruvio*, *Il Milione*, Milano 1945
- 54 Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst, Ein betrag zur vergleichenden Baukunde*, Wieveg, Braunschweig 1851 (trad. it.: *I quattro elementi dell'architettura*, in: H. Quitzch, *La visione estetica di Semper*, Jaka Book, Milano 1981)
- 55 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris 1923 (trad. it.: "Verso un'architettura", Longanesi, milano 1973)
- 56 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture...*
- 57 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altert(h)ums*, Walther, Dresden 1764 (trad. it.: Federico Pfister, "Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica", Einaudi, Torino 1942)
- 58 Si fa evidentemente riferimento all'icona per antonomasia della copia come atto artistico di eversione: la lattina Campbell di Andy Wharol.
- 59 si fa riferimento alle esperienze di gruppo della "Brigade Bauhaus", della successiva "Brigade May" e ai singoli rapporti di Walter Gropius, Hannes Meyer, Hans Schmidt, Ernst May, Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Peter Behrens, Marcel Breuer e Hans Poelzig citati nella monumentale *Istorija sovietskoj architektury, 1917-1958, Akademija strotel'stva i architektury SSSR-Institut teorii i istorii architektury i stritelnoj tehniki*, Moskva 1962
- 60 Orazio, *Epistularum* (trad. it.: "Epistole", Antonio Guidi Signorelli, Roma 1939)
- 61 J. W. G., *Von Deutscher Baukunst...*
- 62 Cfr. Oswald Mathias Ungers, *Ordo, pondo et mensura* in: "Criteri architettonici del Rinascimento" catalogo "Rinascimento", Bompiani, Milano 1994.
- 63 Ripresa da: "Artem sine scientia non posse" (*Acad. prior.* II47, 146)
- 64 Cfr. Vittorio Ugo, introduzione a: "J.Wolfgang Goethe, *Baukunst*", Medina, Palermo 1994
- 65 Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst...*
- 66 Cfr. Stefano Zecchi introduzione a: "Goethe, Scritti sull'arte e la letteratura", Bollati Boringhieri, Torino 1992
- 67 Johann Wolfgang von Goethe, *West-östlicher Divan*, Cotta Stuttgart(d)t 1819
- 68 Johann Wolfgang von Goethe, *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, Teutscher Merkur*, Weimar 1789 (trad. it.: "Semplice imitazione della natura, maniera, stile", in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1993)
- 69 Johann Wolfgang von Goethe, *Von deutscher Baukunst...*