

LA MIMESI. PROGETTARE LA DISSOLVENZA NEL PAESAGGIO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

DIPARTIMENTO DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE AUTONOMA DE LISBOA
2015

FABIO BELLINI 20130752

FRANCISCO AIRES MATEUS
JOAQUIM MORENO



LA MIMESI. PROGETTARE LA DISSOLVENZA NEL PAESAGGIO

A Lisbona e ai suoi meravigliosi tramonti.

ABSTRACT

Mimesi è un termine filosofico oggetto di studi sin dalla Grecia antica e un concetto sviluppato in modo approfondito dai più grandi filosofici classici. Platone condannava la mimesi in relazione all'arte considerandola solo un prodotto di similitudini o di apparenze lontano dall'idea di Dio. Accetta la mimesi solo se si riferisce ad una copia perfetta mentre si parla di illusione se il prodotto non rispecchia perfettamente il modello. Nel pensiero di Aristotele la mimesi acquista un valore positivo poiché egli sostiene che non sia un semplice ricreare una copia esatta del modello originale ma, tramite la metafora, esalti i caratteri migliori o degradi gli aspetti peggiori.

Per definizione mimesi significa imitare. L'uomo per natura tende ad attuare questo comportamento fin dall'infanzia, momento in cui, nel processo dell'educazione, si sviluppa la reciproca mimesi tra educatore ed educato che è alla base della trasmissione della cultura e si manifesta anche in età adulta nel desiderio di imitare una figura di riferimento.

Con il nome di *imitatio* il concetto di mimesi ha avuto un ruolo importante durante il medioevo. La creazione artistica, come tutti i comportamenti dell'uomo, dovevano rifarsi a Dio come supremo oggetto d'imitazione, fonte di creatività e riferimento per il raggiungimento della perfezione.

Il mio intento è approfondire il concetto di mimesi attraverso quattro differenti criteri che permettono di arrivare alla creazione di un oggetto mimestico:

il mascherare; l'illudere; il reinterpretare; il confondere.

ABSTRACT

Mimesis é um termo filosófico, objecto de estudo desde a Grécia antiga. É um conceito desenvolvido de maneira aprofundada pelos maiores filósofos clássicos. Platão condenava a mimesis em relação à arte, considerando-a apenas um produto de semelhanças ou aparências, distante da ideia de Deus. Aceita-a apenas quando se refere a uma cópia perfeita, tratando-se de uma ilusão se o produto não reflecte o modelo na perfeição. No pensamento de Aristóteles, mimesis adquire um valor positivo, argumentando que este não é apenas um simples recriar de um determinado modelo, mas, através da metáfora, procura exaltar os melhores caracteres ou degradar os piores aspectos.

Por definição mimesis significa imitar. O homem tende, por natureza, a praticar esse comportamento desde a infância, momento em que no processo de educação se desenvolve a reciprocidade da mimesis entre o educador e o educado, base da transmissão da cultura, e se manifesta também na idade adulta com o desejo de imitar uma figura de referência.

Com o nome de imitatio, o conceito de mimesis tem desempenhado um papel importante desde a idade média. A criação artística, como todo o comportamento humano, teve de reconstruir Deus como o supremo objecto de imitação, fonte de criatividade e de referência para a realização da perfeição.

A dissertação procura aprofundar o conceito de mimesis através do estudo de quatro critérios que permitem alcançar a criação de um objecto mimístico:

o mascarar; o iludir; o reinterpretar; o confundir

ABSTRACT

Mimesis is a philosophical term which has been a subject of study since ancient Greek times and a concept developed in depth by the greatest classical philosophers. Plato explains mimesis with its relation to the arts, considering it as just a product of similarities or appearances away from the idea of the God. The exception is if it refers to a perfect copy. If the product does not reflect the model perfectly, then it talks about the illusion. According to the philosophy of Aristotle mimesis becomes valuable because it supports the idea of not being so simple as to re-create an exact copy of the original model; but through the metaphor, exalts the best characters or degrades the worst aspects.

The definition of mimesis is to imitate. Man naturally tends to implement this behavior until the end of the childhood period. Then, with the process of education, it evolves into a mutual mimesis between the educator and the educated which is at the root of the transmission of culture. This also manifests itself, as the desire of imitating a figure of reference during adulthood.

During the Middle Ages mimesis had an important role with the name of *imitatio*. Artistic creation, as all human behaviors had to be referred to the God; as a supreme imitation object, a source of creativity and a reference for the attainment of perfection.

My aim is to deepen the concept of mimesis through four different criteria which allow us to arrive to creation of a mimetic object:

to mask; to deceive; to reinterpret; to blend

Indice			
Abstract	05		
Introduzione	17		
Mascherare	21	Reinterpretare	39
Mimesi come prodotto di similitudini	23	Mimesi come metafora	41
La Maschera	25	Il teatro e l'attore	43
L'uomo moderno	27	Il ritratto	45
I simboli	29	Colosseo quadrato	47
Illudere	31	Confondere	49
Mimesi come prodotto di apparenze	33	Mimesi come Imitatio	51
Trompe-l'œil.	35	La capanna primitiva	53
I capricci d'invenzione	37	Progettare con la natura	55
		Progettare la dissolvenza nel paesaggio	57
		La città di Valdrada	59
		Alcacer do Sal e il suo specchio	61
		Confondersi tra città e agricoltura	65
		Il confine	67
		Disegni illustrativi	68
		Pianta	74
		Sezioni	76
		Vista	93

“Cheshire Cat” _ Arthur Rackham. Tratto da *“Alice’s Adventures in wonderland”* di Lewis Carroll

L'immagine intraduttiva della tesi mostra l'illustrazione di Arthur Rackham, disegnatore inglese a cavallo tra il diciannovesimo e ventesimo secolo, che ritrae il gatto dal quale è stata tratta ispirazione di *Cheshire Cat* dal romanzo fantastico del 1865 *“Alice’s Adventures in wonderland”* di Lewis Carroll. Lo “Stregatto”, nella versione italiana, era il gatto che ha la capacità di nascondersi, mimetizzarsi, svanire nel nulla.

Il termine mimesi, nel linguaggio comune della lingua italiana, viene prevalentemente inteso come con il significato di mimetizzare, nascondersi. La presente tesi dimostra come il termine sia molto più complesso di quanto si sostenga.



0

MIMESI: “imitazione. Il termine (anche nella forma traslitterata mimesis) viene usato soprattutto nel linguaggio filosofico, dove acquista importanza con Platone il quale con esso designa la somiglianza delle cose sensibili alle idee; nella concezione platonica dell’arte, la mimesi è da condannare perché, imitando le cose, che a loro volta sono copia delle idee, si allontana tre volte dal vero. Nell’estetica aristotelica, mimesi acquista un significato positivo, come imitazione della forma ideale della realtà, per cui l’operare dell’artista diventa simile all’operare della natura. Ripreso nella critica letteraria contemporanea, il termine indica generalmente la rappresentazione di una realtà ambientale, sociale, culturale, ecc., attuata perseguendo a vari livelli (ideologico, stilistico, documentario, ecc.) l’obiettivo di una riproduzione il più possibile realistica e impersonale di tali realtà”¹

1. Def. Vocabolario Filosofico Treccani. <http://www.treccani.it/vocabolario/mimesi/>

LA MIMESI. PROGETTARE LA DISSOLVENZA NEL PAESAGGIO

INTRODUZIONE

*“Considerando a imitação como o núcleo fundamental da disposição do homem para a sociabilidade, disse-se que toda forma de agregação resultante de uma certa homogeneidade de maneira de sentir, comportamentos e acções, è possível justamente enquanto nos indivíduos singulares se encontra difundido o espírito da imitação, com base no qual cada componente de um dado grupo social tende de certa forma a adequar-se aos hábitos e aos exemplo alheios; e, de modo análogo, definiu-se como imitativo todo o fenomeno psíquico, intencional ou não, que tenha propriedade de reproduzir um fenomeno psíquico anterior, insistendo em particolare na função da imitação no desenvolvimento da intelligenza e na construção complementar do “eu” e do “outro””*²

2. Enciclopédia. Criatividade - Visão. Imprensa Nacional Casa do Moeda. Enciclopédia Einaudi. Volume 25 1992, p. 11

3. ARISTOTELE. Poetica. Trad. Halliwell, S. L'estetica della mimesis, pp. 159, 160. In SCARAMUZZO, Gilberto. Mimesis: dalla riflessione teorica alla prassi educativa. In Studi sulla formazione. Firenze University Press. 1-2013. pp. 227-238.

L'uomo e l'imitazione.

Prima di definire che significa creare un progetto di mimesi e identificarne le diverse modalità, si vuole analizzare il comportamento umano che è alla base di questa definizione ovvero l'imitazione.

Come da definizione si può capire che l'imitazione ha un ruolo importante sia per quanto riguarda la creazione di una società che per la creazione dello stesso singolo individuo. Per esempio, l'istinto di un bambino di imitare una figura di riferimento, si può considerare sia alla base dell'educazione che porta alla consolidazione di una determinata cultura.

Aristotele nella Poetica ha fatto riferimento alla mimesi come mezzo che è alla base dell'educazione. Analizziamo quindi una sua definizione di uomo riferendosi alla mimesi nella Poetica:

«Sembra che la poesia debba in generale la sua esistenza a due cause, entrambe naturali. Prima causa: l'attività mimesica è connaturata agli uomini fin dall'infanzia, ed essi si differenziano dagli altri animali perché sono gli esseri più mimesici di tutti, e perché acquisiscono le conoscenze fondamentali attraverso la mimesis. [Seconda causa:] tutti traggono piacere dagli oggetti mimesici. Un indizio di ciò è quello che succede con le opere: noi proviamo piacere nel contemplare le immagini quanto più fedelmente eseguite di quelle cose la cui vista troviamo, nella realtà, raccapricciante: come le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri. Questo si spiega perché il comprendere risulta molto piacevole non solo ai filosofi, ma

ugualmente agli altri uomini, benché le loro attitudini siano al riguardo limitate.

*La gente dunque prova piacere guardando le immagini perché, quando le osserva, le comprende e ragiona sul significato di ciascun elemento. Perciò, se la gente non ha una precedente familiarità con il contenuto di un'opera, quell'opera procurerà piacere non già in quanto rappresentazione mimesica ma per la sua lavorazione, per il suo colore o per qualche altro motivo”*³

Dall'articolo “*Mimesis: dalla riflessione teorica alla prassi educativa*” di Gilberto Scaramuzzo si ha uno studio approfondito di questo testo tratto dalla Poetica e possiamo capire il pensiero di Aristotele riguardo l'apprendere e il comprendere nella attività mimetica. Si può capire quindi come l'imitazione sia estremamente essenziale per l'uomo.

Nel testo si possono evidenziare due casi che possiamo analizzare.

Il primo caso è riguardante maggiormente la forma espressiva della mimesi e ce lo evidenzia con l'esempio dell'agire del bambino che per natura attua l'attività mimesica cercando di assomigliare a qualcosa o a qualcuno.

L'autore definisce con certezza che l'imitare sia alla base della formazione di un bambino. Basti pensare al desiderio di un bambino giocare ad imitare un qualcosa che evidentemente è per lui un esempio da idolatrare. L'esempio più ordinario è appunto l'imitazione di un genitore o di un fratello maggiore.

Il secondo caso ci mostra quando ci troviamo nella posizione di essere fruitori di un'opera mimesica.

In seguito a queste affermazioni sull'imitazione nella formazione di un bambino si nota, prendendo in considerazione anche il secondo caso posto da Aristotele, la situazione nel senso opposto ovvero leggere la mimesi nell'agire educativo della pratica scolastica. Unendo quindi le due parti proposte da Aristotele in un riepilogo che abbia una rilevanza educativa. E' quindi presente una mimesi da parte dell'insegnante riguardante l'argomento il quale educatore deve saper imitare in modo intellettuale ma anche espressivo per riuscire a trasmettere nel miglior modo possibile agli studenti che sono inconsciamente sottoposti a questa mimesi. Quindi è necessario produrre una mimesi efficace all'apprendimento piacevole che stimoli la comprensione; ma di conseguenza Aristotele sostiene che è aperta anche all'insegnante la possibilità di comprendere dalla mimesi prodotta dagli studenti nell'apprendere. Infatti, perchè si chiudi il cerchio di questo processo di dinamismo mimetico, bisogna far sì che, oltre all'apprendimento e alla comprensione dello studente derivata dalla mimesi ideata dal professore, si abbiamo un riscontro dello stesso processo di mimesi negli studenti. Ovvero gli studenti stessi siano invogliati a realizzare la mimesi della lezione mimesica prodotta dall'insegnante, ed appassionati e interessati all'argomento, dovranno imitare lo stesso insegnante intellettualmente e espressivamente.⁴

Per quanto riguarda la relazione del uomo con l'imitazione anche l'antropologo contemporaneo Rene Girard ha incrementato quello che è già scaturito dal pensiero di Aristotele facendo un lavoro chiamato il *desiderio mimetico* tramite

lo studio dei personaggi dei romanzi dell'epoca ha riportato questa teoria. Il carattere mimetico del desiderio. Girard, attraverso lo studio dei personaggi dei romanzi dell'epoca, analizza invece la teoria che definisce che l'imitare sta alla base di ogni desiderio dell'uomo. La teoria del *desiderio mimetico* è alla base del semplice concetto che tutte le azioni compiute dall'uomo sono derivate dal suo desiderio di emulare e imitare qualcuno che si mostri felice, affinché egli possa aspirare di godere della stessa felicità. Infatti egli sostiene che noi esseri umani siamo portati a imitare le persone di cui abbiamo stima e rispetto, mentre, al contrario, non imitiamo le persone che disprezziamo. Infatti, tentiamo di fare il contrario di quello che lui fa sviluppando idee opposte alle sue, il che si può definire comunque un'imitazione poichè questo comportamento è in funzione dell'altro individuo. I modelli di cui un uomo nella vita può far riferimento sono in primo luogo i genitori ma anche un amico o un politico o la massa in generale. L'uomo vedendo la felicità in un altro individuo, inconsciamente e no, suscita in lui il desiderio di imitarlo per avere la stessa felicità. Inoltre Girard sottolinea come l'imitazione sia alla base della capacità dell'uomo di apprendere e che da essa ne deriva la trasmissione della cultura tra gli individui e lo stesso insegnamento del linguaggio. L'uomo si forma in modo positivo o negativo imitando intensamente i suoi simili. Ho sottolineato il modo anche negativo perché la teoria del desiderio mimetico di Girard sfocia poi nella teoria della violenza che è anch'essa deriva da un'imitazione del prossimo.⁵

4. SCARAMUZZO, Gilberto. Mimesis: dalla riflessione teorica alla prassi educativa. In Studi sulla formazione. Firenze University Press. 1-2013. pp. 227-238.

5. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

MASCHERARE



1



2

MIMESI COME PRODOTTO DI SIMILITUDINI

La figura 1 mostra la un ritratto di Lorenzo Lotto del 1505.

La figura 2 ci mostra una foto che riproduce in bianco e nero lo stesso ritratto “Ritratto di giovane” dipinto da Lorenzo Lotto. Ma è il titolo l’elemento più interessante di quest’opera.di Giulio Paolini: “Giovane che guarda Lorenzo Lotto”. I 500 anni che dividono dal momento in cui quel quadro fu dipinto vengono eliminati all’istante. L’intento dell’opera è che se il ragazzo sta guardando Lorenzo Lotto, vuol dire che lo spettatore diventa Lorenzo Lotto.

L’opera viene quindi considerata una mimesi della mimesi come produzione di similitudini. Ma allo stesso tempo, come da definizione di Platone, essa è anche produzione di apparenze, illudendoti. Lo stesso esempio infatti verrà portato volutamente nel capitolo seguente.

6. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

Nel lavoro di Platone si possono trovare numerosi riferimenti al concetto di mimesi con molteplici ed eterogenei significati oltre all’imitazione e alla rappresentazione e all’espressione si aggiungono emulazione trasformazione creazione di similitudini, produzione di apparenze ed illusione.

Nei testi de La Repubblica sviluppa il concetto di mimesi in differenti campi dall’educazione alla musica ma per spiegare al meglio il pensiero di Platone è necessario esporre un esempio che aiuti a riassumere la sua idea riguardante la mimesi in riferimento all’arte.

L’esempio a cui fa riferimento Platone, che lo introduce alla mimesi, tratta di un fabbricato con l’esempio di un letto. Seguendo il ragionamento di Platone possiamo definire la possibilità che il fabbricato si possa identificare in tre differenti condizioni. Il primo è indicato come l’idea di letto, il secondo è il fabbricato dell’oggetto derivante dal modello dell’idea ed infine il terzo è la rappresentazione in dipinto nel quale viene raffigurata la realtà sensibile. Platone fa quindi una differenza rigida tra oggetti fisici, enti sensibili esistenti nella realtà, ed entità ideali, cioè solamente le loro caratteristiche essenziali.

Focalizzandoci sugli artefici dei tre letti, si afferma che l’idea dell’oggetto sia creata da un Dio (Demiurgo) che crea le idee secondo la natura, il fabbricato del letto è prodotto da un artigiano che produce il fabbricato sull’idea del demiurgo, ed infine il dipinto creato dal pittore riferendosi al fabbricato dell’artigiano. Il pittore, non rivolgendosi direttamente all’idea ma semplicemente al fabbricato,

non può essere definito propriamente un artefice ma soltanto un imitatore.

Definendo questo piccolo esempio, Platone definisce chiaramente la sua posizione criticando la mimesi nell’arte; egli definisce quindi che pittori e poeti distano tre volte dalla realtà e le loro produzioni danno vita a maschere e non a enti reali. Ovvero creatori di immagini ingannevoli perché non fedeli all’idea. Quando si è di fronte fisicamente ad un letto è possibile vedere le stesse cose che vedremmo davanti ad un letto dipinto ma la forma cambia e non è possibile ne toccarlo ne utilizzarlo.⁶



3

LA MASCHERA

Nella figura 3 sono rappresentati quattro differenti maschere appartenenti alla diverse regioni italiane. Partendo da destra troviamo Puncinella che rappresenta la regione Campania, Arlecchino della Lombardia, Gianduia tipico in Piemonte ed infine Pantalone del Veneto.

7. CAMPI Riccardo, MESSINA Davide, TOLOMELLI Marta. Mimesis, origine, allegoria. Alinea Editrice. Firenze. 2002

Platone quindi definisce che la mimesi nell’arte crea delle immagini non reali prodotte solo da rapporti di similitudine. La maschera è l’essenza di questo prodotto di copie. Essa annulla tutto quello che le sta dietro creando molteplici assenze e in contrasto molteplici ripetizioni. Nella maschera la funzione dell’assenza predomina essendo un’immagine di per sé.

La maschera serve per assumere l’aspetto di qualcuno o di qualche personaggio assente. Dal momento in cui viene indossata chi le sta di fronte sa che il simbolo che essa rappresenta supera nettamente di importanza di ciò che è propriamente visibile.

Già in passato era presente una forma di celarsi dietro ad un travestimento come nel teatro greco o in culti religiosi primitivi con il fine di evocare una situazione o una divinità.

Nella relazione tra la maschera e l’indossatore di essa, si rivela la dualità di ciò che si è trasmesso anche nell’arte. Quando una persona comincia a indossare una maschera o un travestimento smette di essere se stesso e diventa immediatamente la raffigurazione della maschera, un simbolo. Nonostante noi riconosciamo il corpo come soggetto che inscena una parte, in generale, non notiamo più il soggetto in se ma ciò che egli sta rappresentando.

La maschera è in contemporanea sia il luogo del vuoto sia del doppio. Simbolo per eccellenza, rappresenta l’assenza per condurlo alla presenza.

Nella cultura e nella storia sempre è oggetto che cela la presenza. Come ai balli

mascherati del sedicesimo secolo dove veniva portata appositamente per causare equivoci. Oppure nel teatro shakespeariano, dove i nobili si presentavano alle commedie per il popolo semplicemente indossando una maschera che ne nascondesse l’identità. Chi indossa una maschera quindi nasconde la sua personalità per interpretare un simbolo.

Possiamo pensare alla maschera in due modi differenti. Il primo è dalla parte di chi la indossa che perde di personalità e si cela dietro a quello che poi è l’immagine di un altro oppure ponendoci da spettatore il quale comunque ingannato dall’immagine ingannevole che la maschera porta con se.

Si può quindi definire che la maschera anziché portare due presenze porta due assenze. Dello spettatore e di chi la indossa.⁷



4

L'UOMO MODERNO

L'immagine di figura 4 mostra un gruppo di uomini nei primi del 1900 vestiti in un una maniera corretta secondo le teorie dell'architetto Adolf Loos. L'immagine è intitolata "Men 1890 – 1900" di Woodman Thompson ed è esposta al Metropolitan Museum of Art nella città di New York.

8 .LOOS, Adolf. Parole nel vuoto. Trad. Sonia Gessner. 6° ed Adelphi. Milano. 2003 p. 11

9. Idem, ibidem p. 9

10. Idem, ibidem p.228

Adolf Loos e la moda maschile.

*“Essere vestiti in modo corretto! Ecco svelato in poche parole il mistero nel quale era avvolta finora la nostra moda. Ci si è voluti avvicinare alla moda servendosi di aggettivi come bello, chic, elegante, disinvolto e audace. Ma non è questo il punto. Il punto è, invece, di vestire in modo da dare il meno possibile all’occhio. Un frac rosso in una sala da ballo è antiquato. Un cilindro in un campo di pattinaggio è vistoso. Di conseguenza il cilindro in un campo da pattinaggio è antiquato. Tutto ciò che da troppo nell’occhio viene considerato sconveniente dalla buona società.”*⁸

In seguito all’analisi della creazione di un oggetto di mimesi secondo il pensiero del filosofo greco, si può definire che il suo concetto è riferibile alla concezione della moda dei giorni nostri sia come semplice riproduzione di oggetti dove la replica deve essere una copia del modello, sia per la condizione mimetica che essa crea all’interno della società. L’architetto Adolf Loos ha approfondito questo argomento nei suoi scritti sull’uomo moderno raccolti nel libro Parole nel vuoto. *“Essere vestito bene, chi non lo vorrebbe?”*.⁹ Con questa affermazione l’architetto introduce il capitolo della moda maschile nel quale sostiene che l’uomo moderno indossa il vestito come se fosse una maschera.

È interessante quindi la relazione tra concetto platonico di mimesi come similitudine e la teoria dell’essere un uomo moderno e quindi alla moda dell’architetto Loos.

Essere vestiti in una maniera corretta significava far parte di una certa società e

quindi il vestito che si indossa doveva essere il più mimetico possibile alla società. Aggettivi relativi alla bellezza dell’oggetto o del capo non sono legati all’essere vestiti correttamente secondo l’architetto.

La vera concezione di essere alla moda significava principalmente che durante una determinata occasione e circondati dalla migliore società si dovesse essere il meno visibili e vistosi possibili.

*“Gli uomini che vivevano in branco dovevano vestirsi di vari colori per differenziarsi gli uni dagli altri; l’uomo moderno usa il suo vestito come una maschera. La sua individualità ha una forza talmente enorme che essa non può più essere espressa dagli abiti che egli indossa. L’assenza di ornamento è una prova di forza spirituale.”*¹⁰



5



6

I SIMBOLI

“È un’architettura di comunicazione invece che di spazio”¹¹

La figura 5 e la figura 6 si riferiscono al concetto dell’architettura della comunicazione che tratta il libro Learning from Las Vegas. Nel primo caso abbiamo l’edificio che è lui stesso il simbolo diventando quindi un edificio con la forma di una papera. Nel secondo caso invece si identifica il caso in cui l’insegna assume un’importanza maggiore dell’edificio stesso. Il piccolo edificio retrostante la grande insegna e dietro all’immenso parcheggio perde completamente il suo valore qualitativo spaziale e architettonico.

11. VENTUR, Robert. BROWN, Denis Scott. IZENOUR, Stefan. A cura di ORAZI Manuel. Imparare da Las Vegas. Trad. SABINI, Maurizio. Quodlibet. 3a ed Macerata. 2010. p. 30

Imparare da Las Vegas

In questo capitolo vorrei focalizzarmi sul concetto maschera nell’architettura. L’idea della maschera come definito nei capitoli precedenti è derivata dalla concezione che Platone aveva sulla mimesi nell’arte. Non concependo la reinterpretazione, il pensiero di Platone può essere definito come un produzione di similitudini. In architettura è considerabile questa condizione come una creazione di copie e, secondo il pensiero di Platone, devo essere il più fedele possibile al modello originale. Ad eccezione di alcuni esempi in architettura è estremamente raro che ci si relazioni con delle copie prive di reinterpretazione. Possiamo considerare però copie fedeli le ricostruzioni di elementi antichi come chiese o specialmente campanili ricostruiti in modo perfetto, il campanile in piazza San Marco a Venezia, o qualche riproduzione di monumenti simbolo, la Tour Eiffel in Cina per esempio. Ed è qui che possiamo considerare il concetto di similitudine, che è anche apparenza, definito da Platone. La riproduzione del simbolo che rappresenta diventa fondamentale nei confronti dell’architettura come manufatto in sé. L’indossare una maschera è la manifestazione di un simbolo per eccellenza.

L’esempio principale che vorrei citare, il quale ci presenta un insieme di riproduzione di simboli ed edifici come maschere, è la città di Las Vegas descritta da Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour nel libro Learning from Las Vegas. Il simbolo è protagonista di questa città. Gli autori sono critici riguardo all’architettura simbolica dell’eclettismo che si può notare sulla via principale in

aiuto ad una comunicazione allusiva di forme già conosciute, percepibili e riconoscibili immediatamente. Sia a Las Vegas che nell’architetture rappresentanti un simbolo la comunicazione che la maschera produce è determinante. Le insegne, le sagome stabiliscono relazioni tra più elementi e si presentano facilmente percepiti diventando quindi un’architettura di comunicazione e non più spaziale. L’architettura diventa il segno grafico, l’edificio viene in secondo piano e l’insegna diventa elemento fondamentale come una maschera di comunicazione. L’eccesso di questa città ci porta a dell’architettura dove la forma simbolica supera l’importanza di spazi, programma e struttura come nell’esempio della casa a forma di papera. In questa città dove l’imitazione di simboli prende il sopravvento sul luogo non è un caso che si possono trovare dei riferimenti a riproduzioni fedeli di luoghi come la riproduzione della Tour Eiffel o di canali veneziani.

ILLUDERE



7



8

MIMESI COME PRODOTTO DI APPARENZE

Come mostrato nel capitolo precedente le figure 7 e 8 riportate vogliono rappresentare il concetto di mimesi secondo il filosofo greco Platone. L'immagine infatti mette a confronto l'opera di Lorenzo Lotto nel "Ritratto di giovane" e "Giovane che guarda Lorenzo Lotto" di Giulio Paolini. Il confronto porta alla soluzione che la mimesi secondo Platone è come evidente un prodotto di similitudini ma, come viene sviluppato in questo capitolo, è anche un prodotto di apparenza. Giulio Paolini infatti riproduce l'esatta opera di Lotto, seppur in scala minore, ma, leggendo il titolo che viene dato ad essa si ha una visione completamente diversa dell'opera illudendoti che sia una copia perfetta in quanto, concettualmente, è un elemento a se stante: un giovane che guarda Lorenzo Lotto mentre viene ritratto.

12. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

Riprendendo il discorso fatto precedentemente sul concetto di mimesi secondo il pensiero di Platone è possibile trovare una seconda differente visione di un elemento creato attraverso un processo mimetico. Ovvero se si considera un manufatto creato sulla base del processo di similitudine definito da Platone si ha quindi un oggetto che non rispecchia le stesse caratteristiche dell'idea divina. Il prodotto di similitudine non rispecchiando l'idea illude mostrando quindi quello che realmente è, in altre parole un prodotto di apparenza.

Il pittore quindi non imita la realtà e la verità delle idee, ma l'apparenza delle cose sensibili, le quali sono imitazioni delle idee. Si può definire quindi che quella del pittore, o del poeta se l'oggetto fosse descritto in una poesia, sia una copia della copia, imitazione dell'imitazione; per questo motivo Platone lo definisce un produttore di apparenze e non di cose reali.

Egli attribuisce alla mimesi la capacità di produrre un mondo di apparenze. Concepisce l'imitazione come una capacità non di produrre cose ma di produzione di immagini. Se le immagini vengono dal mondo della similitudine appartengono al mondo delle apparenze.

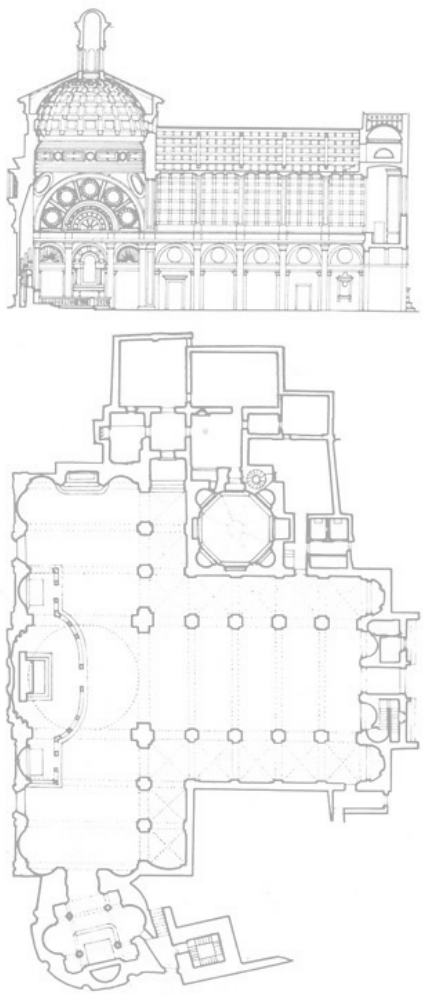
Nel libro del Sofista, Platone specifica la divisione delle due condizioni differenti di risultati mimetici; una prima definizione riguardante il caso in cui si fa riferimento alla produzioni di una immagine fedele al proprio modello, mimesi icastica, realistica che definiamo di similitudine; mentre il prodotto di una immagine che si allontana al modello di riferimento egli la definisce un'immagine

dell'apparenza.

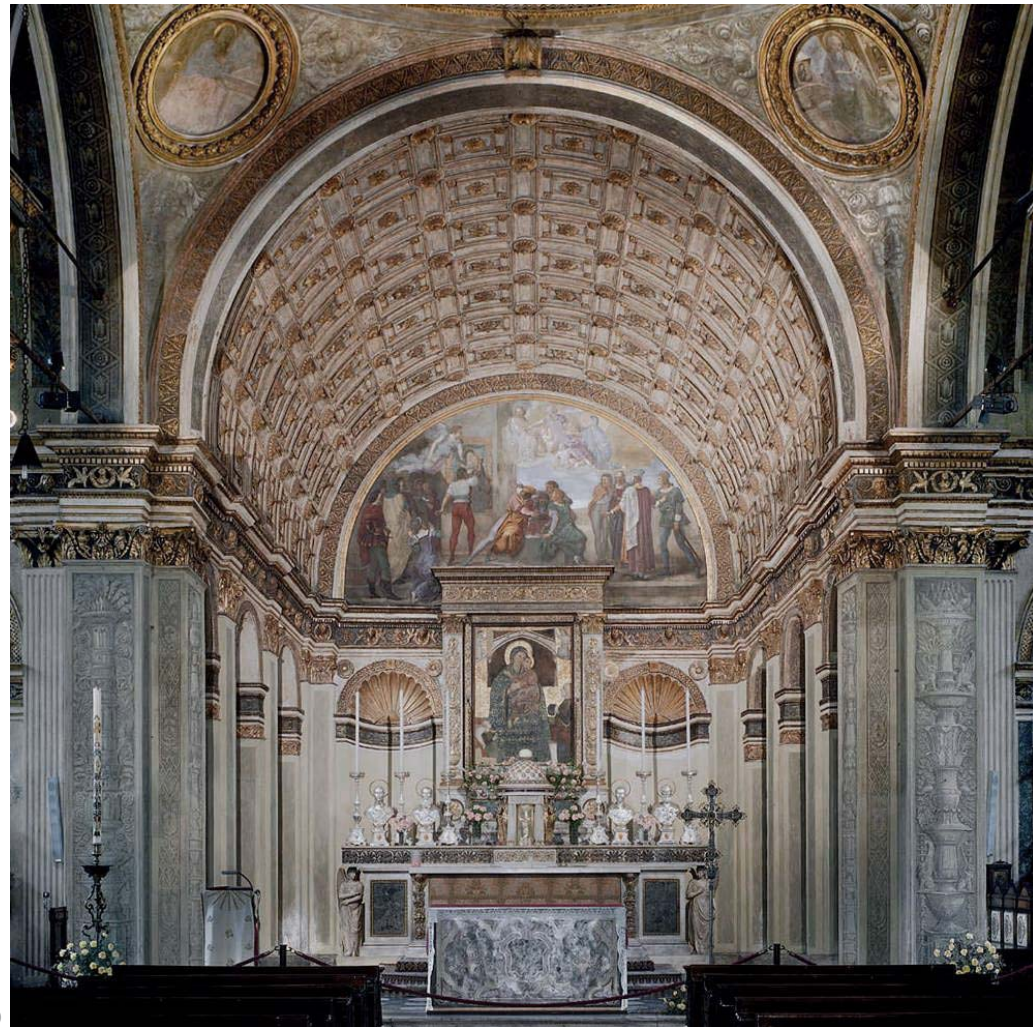
Cercando di trarre le conclusioni dell'immensa opera di Platone, si può definire quindi che la mimesi può assumere un duplice ruolo a seconda che rispetti più o meno il primato dell'idea. Dividendo quindi il concetto in due aspetti.

Il primo, d'immagine. La quale avviene quando l'imitazione produce un'immagine fedele ed è testimonianza del rapporto di complicità che lega il mondo delle idee a quello reale

Il secondo, d'apparenza e d'illusione. Che si manifesta quando l'imitazione produce un'immagine ingannevole che tralascia il riferimento dell'idea, finendo quindi per essere semplicemente una copia della copia.¹²



9



10

TROMPE-L'ŒIL

*“Arte figurativa, quer ela seja mais o menos imitativa o mimetica, não nasce do nada: o artista, seja ele pintor escultor ou arquitecto, precisa de um “vocabulário”, de um repertório de esquemas, antes de poder começar a exprimir e representar a “realidade”. Por outras palavras, todo o acto imitativo pressupõe uma tradição no interior da qual se elabora um conjunto de regras, normas e convenções que marcam a codificação, mais ou menos institucionalizada, de soluções figurativas em tempos originais”*¹³

In figura 9 si può notare la piante e la sezione della chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano dove si può notare il braccio mancante della croce dove il Bramante è andato a ideare il suo capolavoro. La figura 10 mostra la fotografia del finto coro fotografato con la giusta prospettiva dall'ingresso della chiesa.

13. Enciclopédia. Criatividade - Visão. Imprensa Nacional Casa do Moeda. Enciclopédia Einaudi. Volume 25. 1992

Il finto coro di Bramante nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro.

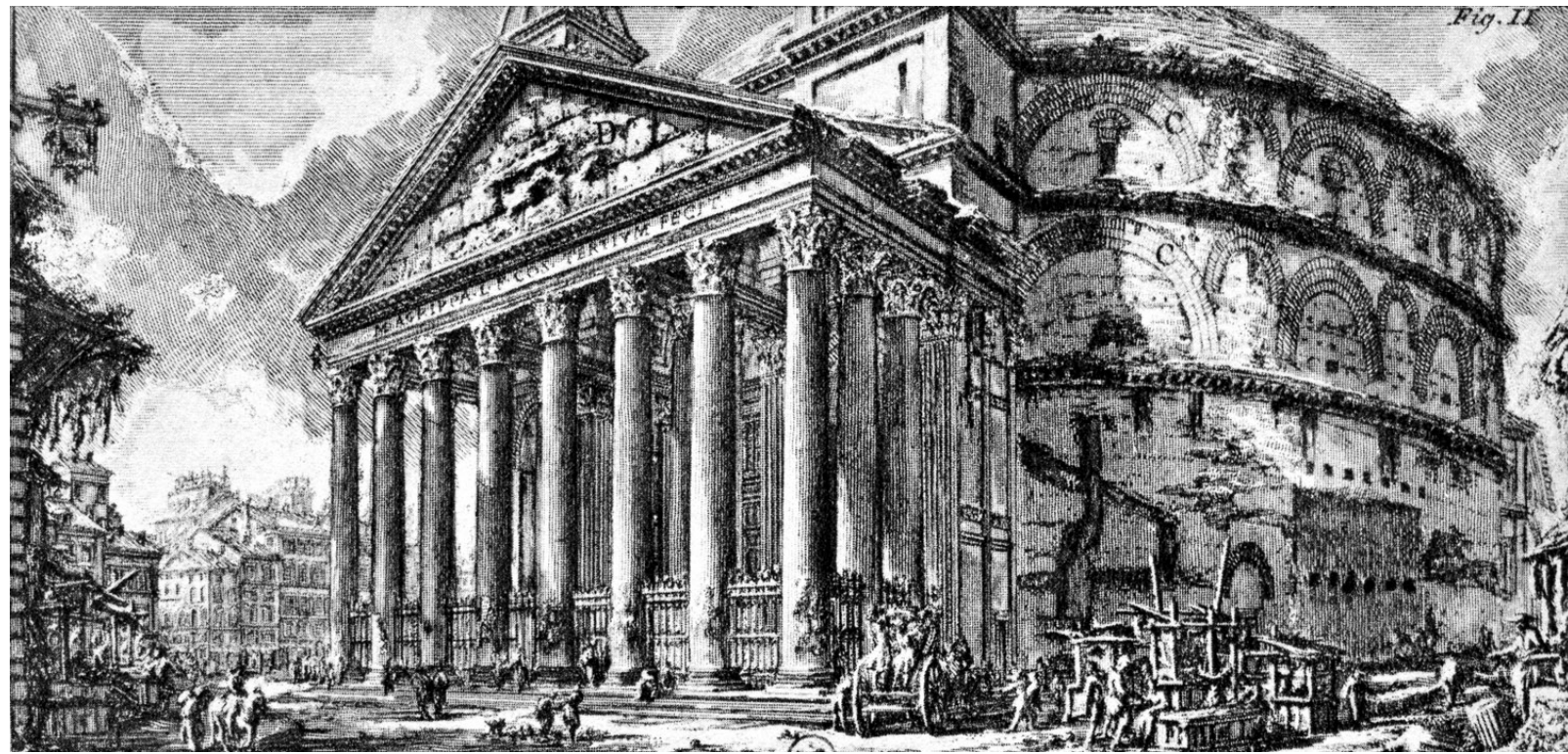
I concetti filosofici sono vari e svariati sull'arte di far credere; l'esempio dell'arte figurativa è quello che con linearità evidenzia questo concetto. Il Trompe-l'œil è un genere di pittura diretta a raffigurare la realtà fisica in modo tale da provocare l'illusione della tridimensionalità e della consistenza delle immagini rappresentate. Questi dipinti hanno la loro massima bellezza quando viene utilizzata ad artifici prospettici con cui pittori e architetti amplificano illusoriamente lo spazio interno di un ambiente. Ci sono esempi sia nell'arte romana, nel Rinascimento, nell'arte barocca.

Uno dei più famosi Trompe-l'œil è situato nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano. Nella chiesa, del quattrocento e commissionata dalla famiglia Sforza, è presente un finto coro dipinto da Donato Bramante. Uno dei principali problemi nella realizzazione di una chiesa monumentale era la mancanza di spazio nella parte anteriore dell'altare. Il bramante progetta la chiesa con una pianta a croce commissa a causa della presenza di una strada sul retro della chiesa che non permetteva la costruzione di un abside dietro all'altare. La mancanza di una parte essenziale del carattere era molto forte per una chiesa che doveva essere un monumento di riferimento. Un muro pieno dietro all'altare era un 'interruzione troppo brusca.

Il Bramante, nel suo capolavoro, risolve il problema realizzando una fuga prospettica con la percezione di una decina di metri in uno solo. L'obiettivo era di

realizzare un coro che fosse delle stesse dimensioni delle altre tre ali della chiesa lasciando, dalla porta di ingresso principale, una percezione di uno spazio il doppio di quello reale. La presenza illusoria di una quarta parte equivalente alle altre creava anche una migliore relazione con la cupola realizzata nella parte centrale della chiesa. Con i principi illusionistici della prospettiva applicati ad una architettura reale il risultato è ingannevole e scenografico. Compie un perfetto trompe-l'œil sulla parete retrostante l'altare che dà l'impressione di continuare la navata centrale con un braccio longitudinale con volta a botte. Così facendo Bramante riequilibra gli spazi della chiesa che da pianta a croce commissa, diventa seppur illusoriamente a croce greca. La percezione visiva è di una notevole estensione spaziale, nonostante sia realizzata dalla prospettiva di una parete pitturata e modellata a stucco con un rilievo minimo.

Bramante produce una scenografica riproduzione di spazio in una unione tra elementi reali e illusionistici derivanti dall'arte prospettica.



11

CAPRICCI D’ INVENZIONE

Nell'immagine in figura 11 viene mostrato una dei capolavori delle viste su Roma dei Capricci di invenzione dell'architetto Giovanni Battista Piranesi il quale con una prospettiva esagerata creava un'illusione ottica.

14. FOCILLON, Henri. Giovanni Battista Piranesi. A cura di Calvesi M. e Monferini A. Trad. Guglielmi G. Alfa. Bologna. 1963

Le *viste su Roma* di Giovanni Battista Piranesi.

Per quanto riguarda la produzione di apparenze in architettura e in evoluzione all'esempio portato nel capitolo precedente di arte figurativa, il paragone viene dalle illusioni mostrate dall'architetto Giovanni Battista Piranesi nei suoi capricci delle viste di Roma una città dove il tempo e la storia sono fattori non costanti. Per Piranesi infatti l'antico non è una cosa di altri tempi ma vuole significare di sempre. Le idee dell'architetto vengono espresse in alcune incisioni dove le strade e i monumenti si mischiano tra loro e la rovina diventa protagonista. L'architetto scrisse quattro volumi sulle antichità romane e de tempo della prima repubblica e dei primi imperatori in cui studia gli edifici della antica Roma.

Piranesi nel suo lavoro non coglie solo con estrema esattezza le forme dei monumenti che rappresenta ma ne rileva la struttura senza considerare le piante e sezioni, individua i siti in cui sono collocati deducendo il rapporto con la topografia della città moderna, con l'obiettivo di porre le preposte di una ricostruzione completa della Roma antica.

Questi disegni ideati dall'architetto accompagnano un progetto che egli stava facendo con l'architetto Giovanni Battista Nolli per disegnare una Nuova Pianta di Roma del 1748 con l'intento di riprogettare il destino della città.

Piranesi in queste incisioni si lascia ai suoi sogni disinteressandosi della storia e delle rovine di Roma creando quello che definisce i suoi *capricci d'invenzione*. Con l'ossessione di un'eccessiva profondità con questa poesia della luce tipica dei

disegni dell'architetto trasmette quello che viene definito il delirio della prospettiva.

Nelle viste di Roma concepite nella mente dell'architetto si notano quegli effetti di deformazione, quelle molteplicità di arcate rivolte a stimolare nell'osservatore il desiderio e l'illusione di profondità infinite dello spazio sul piano, che, con quel insieme di sfondi e di primi piani caratterizzano i disegni di Piranesi.¹⁴

REINTERPRETARE



12



MIMESI COME METAFORA

*“Metàfora: s. f. [dal lat. metaphōra, gr. μεταφορά, propr. «trasferimento», der. di μεταφέρω «trasferire»]. Processo linguistico espressivo, e figura della retorica tradizionale, basato su una similitudine sottintesa, ossia su un rapporto analogico, per cui un vocabolo o una locuzione sono usati per esprimere un concetto diverso da quello che normalmente esprimono.”*¹⁵

L'immagine in figura 12 tratta dal libro di Ungers,. Morphologie: City Metaphors mostra il paragone metaforico che si può trovare con l'incrocio tra due mani con la inconfondibile linea che il Canal Grande segna sulla mappa della città di Venezia.

15. Def. Vocabolario Filosofico Treccani. <http://www.treccani.it/vocabolario/metafora/>

16. Enciclopédia. Criatividade - Visão. Imprensa Nacional Casa do Moeda. Enciclopédia Einaudi. Volume 25 1992 p. 23

17. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

Aristotele sviluppa due aspetti del concetto di mimesi nel testo la Poetica. In primo luogo si occupa del significato di mimesi nella produzione di immagini e successivamente si focalizza maggiormente nell'ambito della letteratura.

Secondo Aristotele, la mimesi abbraccia non solo la ricreazione dell'esistenza di oggetti ma anche il cambiamento che è introdotto nel processo di ricreazione, abbellimento, miglioramento e la generalizzazione delle qualità individuali.

Riferendosi principalmente alla tragedia, egli sostiene che la mimesi crei un mondo fittizio in cui esistono riferimenti non immediatamente associabili alla realtà, la cui definizione è direttamente collegata al concetto di metafora.

Nel libro della Retorica Aristotele spiega ampiamente questo concetto come trasferimento mimetico all'arte.

*“Em termos actuais, poder-se-ia dizer que Aristotele se exprime segundo exigência em que está explícita a referência ao character simbólico ou, mais em geral, semiótico do processo imitativo. Toda a imagem, seja ela pictórica ou verbal, não é a simples transcrição da forma externa de um objecto seja ele qual for, mas, quando muito, a figuração ou representação de alguns dos seus aspecto privilegiados, caracterizantes ou em todo o caso pertinentes; tal figuração ou representação é possível enquanto depende de uma ordem específica de convenções e valores que regem não só a construção, mas a própria percepção da imagem.”*¹⁶

Il concetto di metafora viene messo in evidenza nel momento in cui Aristotele sostiene che l'imitazione non sia un semplice ricreare una copia esatta del mod-

ello originale, ma invece imitare significhi abbellirla ed esaltarne i caratteri migliori oppure, al contrario, degradandone gli aspetti peggiori.

Secondo uno dei testi della Poetica, la buona pittura e la buona poesia si possono dire completi quando hanno la capacità di raggiungere una somiglianza che perfezioni o degradi il modello stesso. Nel caso di una somiglianza che non perfezioni si intende una semplice riproduzione fotografica o una fedele narrazione quindi una trasposizione del fatti così come sono nella realtà. Mentre per quanto riguarda la somiglianza che perfezioni si intende un ritratto che attraverso i tratti fisici del personaggio, consente di scoprire la sua personalità e il suo carattere o, in una tragedia, i personaggi rappresentano degli archetipi o dei modelli ideali.

Una delle differenze sostanziali tra una riproduzione fedele e la metafora è che per la prima è necessaria la tecnica che si può insegnare quindi apprendere con semplicità, mentre per ottenere una somiglianza che perfezioni la realtà, non ci sono regole specifiche per farla.

La metafora descritta nella poetica di Aristotele viene intesa come il miglior modo per imitare un modello, abbellendolo o degradandolo tramite la rappresentazione della realtà dal punto di vista estetico, in modo tale da raggiungere la perfezione artistica tramite comunicazione o trasferimento da un essere all'altro.

Il ritratto ne è un esempio. Così, la metafora diventa non solo similitudine della realtà materiale, ma anche comunicazione di realtà indescrivibili, attraverso realtà conosciute.¹⁷



13

IL TEATRO E L'ATTORE

L'immagine in figura 13 rappresenta la copertina di una edizione de “Il paradosso sull'attore” libro scritto da Diderot sul curioso paradosso che si pone tra realtà e recitazione.

18. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

19. DIDEROT, Denis, Il paradosso sull'attore, a cura di Rosanna Serpa, Verona, Angelo Signorelli, 1993

Il paradosso sull'attore di Diderot.

Proseguendo il percorso e seguendo il concetto logico di Aristotele di mimesi come metafora vogliamo quindi fare riferimento alla condizione d’imitazione presente nel teatro. Prendendo come riferimento il periodo dell’illuminismo, periodo che ha vissuto una rinnovazione nel mondo del teatro, si vuole fare riferimento come la rappresentazione teatrale non fosse quindi un vero e proprio riportare la realtà nella finzione, la vita quotidiana nello spettacolo ma, per via appunto si può definire la recitazione come un miglioramento del modello ovvero della realtà.

Riguardo a questo argomento, ed in particolare sul ruolo dell’attore, si vuole citare un testo del filosofo illuminista Diderot.

Il testo chiamato “*Il paradosso sull'attore*” della seconda metà del diciottesimo secolo è un’opera dove si indaga su quali fossero le caratteristiche più opportune per poter esercitare la finzione e di recitare.¹⁸

Fondamentalmente il filosofo sostiene che se un attore basa le sue potenzialità sulla verità delle passioni e degli stati d’animo non riuscirebbe ad ottenere un risultato eccellente perchè non può essere costante il suo fingere sia troppo legato al suo essere. Diversamente sostiene invece che un attore dotato di una buona tecnica e disciplina e molta razionalità saprà rappresentare al meglio qualsiasi tipo di sentimento in qualsiasi condizione emozionando.

Denis Diderot conclude così il suo saggio:

“Si dice che un oratore è migliore quando si scalda, quando si arrabbia. Io lo nego. E’ quando imita la rabbia che dà il meglio di sé. Gli attori fanno impressione sul pubblico non quando sono furiosi, ma quando recitano bene la collera. Nei tribunali, nelle assemblee, in tutti i luoghi dove si vuole dominare, si finge un pò l’ira, un pò il timore, un pò la pietà per condurre gli altri verso questi sentimenti. Quello che la passione vera non riesce a fare, è realizzato da una buona imitazione della passione.

*Si dice che l’uomo è un grande attore? Con questo non s’intende che l’uomo è sensibile, ma che eccelle nel simulare anche se non sente nulla: ruolo ben più difficile di quello dell’attore perché quell’uomo deve non solo trovarsi il discorso ma anche svolgere due funzioni, quella del poeta e quella dell’interprete. Il poeta sulla scena può forse essere più abile del commediante nel mondo, ma credete davvero che sulla scena l’attore sia più profondo, più abile a fingere la gioia, la tristezza, la sensibilità, l’ammirazione, l’odio, la tenerezza, di un vecchio cortigiano?”*¹⁹



14

IL RITRATTO

L'immagine in figura 14 mostra il più famoso il ritratto di Napoleone Bonaparte dipinto dal pittore Jean-Auguste-Dominique Ingres dal titolo “Napoleone I sul trono Imperiale” esposto al Musee de l'Armee a Parigi.

20. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.
21. APOLLONI, Marco Fabio. Ingres. Giunti Editore, 1994.

Napoleone I sul trono imperiale di Jean –Auguste-Dominique Ingres

Un altro esempio interessante di mimesi come metafora come già accennato è la mimesi come autorappresentazione del potere politico. Nella mimesi artistica se controllata dalla politica o da un impero diventa un evidente propaganda al servizio del potere politico con il tentativo di costruirsi una visione forte davanti all’opinione pubblica. L’obiettivo è di avere un completo controllo delle diverse classi sociali da parte dei sovrani. Questa strategia non è un’operazione marginale ma fa parte di un essenziale processo di propaganda dimostrando l’infinito potere di chi comanda e rappresenta il popolo. Il ritratto infatti doveva essere la valorizzazione estrema del personaggio mostrando in modo maestoso tutti i migliori pregi. Questo tipo di mimesi come autorappresentazione del potere politico si può trovare dai ritratti come nelle raffigurazioni dei sovrani nelle monete. L’elemento importante in questo caso non è quindi la rappresentazione perfetta del re o imperatore in questione ma maggiore importanza ha l’idea che l’immagine trasmette alla popolazione.²⁰

In riferimento a tale argomento si vuole esporre in esempio il Ritratto di Napoleone I sul trono imperiale. Il ritratto è un’evidente propaganda politica dipinta da Jean-Auguste-Dominique Ingres ed attualmente esposto a Parigi al Musee de l’Armee. È considerato il miglior dipinto che ritrae Napoleone Bonaparte. Le caratteristiche principali di questa opera sono i molteplici elementi in riferimento all’Impero Romano uniti a quelli dell’assolutismo francese. Il pittore ritrae il neo

imperatore incoronato seduto su un maestoso trono. La posizione frontale ricorda il modo in cui venivano rappresentati le divinità dell’antica Grecia. L’opera è infatti l’unica dove l’imperatore viene rappresentato non più come un gendarme ed eroe di guerra con le vesti di imperatore ma bensì come un onnipotente Giove. Il dipinto ha molteplici riferimenti al passato. Ci sono infatti due scettri, il primo raffigurante una statuetta di Carlo Magno mentre sul secondo si può notare sulla punta la mano della giustizia, simbolo del potere regale francese in onore di re Luigi IV. La spada che si intravede tra il maestoso vestito assomiglia alla spada Gioiosa appartenente a Carlo Magno. Un ulteriore riferimento all’epoca classica è la corona d’alloro che ricorda l’immenso potere con cui venivano rappresentati gli imperatori dell’antica Roma.²¹

Il ritratto è una mimesi di numerosi modelli al fine di rappresentare Napoleone Bonaparte come se fosse una entità divina aumentando esponenzialmente la forza del potere politico del suo impero.



15

IL COLOSSEO QUADRATO

La figura 15 mostra una fotografia del Palazzo della Civiltà Italiana progettato dall'architetto vicino al regime Fascista Marcello Piacentini. L'opera architettonica in oggetto doveva essere un simbolo della potenza del regime, originariamente nato sotto il nome Palazzo del Lavoro, ora è sede della casa di moda Fendi.

22. CASCIATO Maristella, PORETTI Sergio. Il palazzo della civiltà italiana. Milano. Federico Motta. 2002.

Palazzo della Civiltà Italiana di Marcello Piacentini

Un altro esempio di reinterpretazione su modelli antichi viene nuovamente utilizzato per la propaganda del potere politico e quindi può essere trasportato anche nell'architettura. Il caso in esame infatti riguarda l'obiettivo del fascismo italiano di ricreare un nuovo monumento simbolo del regime in un nuovo quartiere a Roma. All'architetto Marcello Piacentini, autore di grandi simboli del fascismo italiano come il Palazzo di Giustizia a Milano, gli viene commissionato negli anni trenta da Benito Mussolini un edificio che esaltasse le potenzialità del suo regime.

Il fascismo pretendeva che fosse rappresentato da uno stile sia contemporaneo e sia moderno a pari passo con lo stile razionalista dell'epoca ma anche monumentale con richiami allo stile classico dell'impero romano e Piacentini nelle sue architetture ha sempre saputo unire con ottimi risultati tutte queste richieste.

In conseguenza alla pretese del regime Piacentini sviluppa particolare stile chiamato Neoclassicismo semplificato. Queste architettura erano caratterizzate da una continua ricerca stilistica con l'intento di una dinamica modernizzazione vicina al razionalismo che si stava sviluppando in Italia in quegli anni ma, ancor più caratteristico, l'elemento principale che distingue questo stile è la maestosa monumentalità che divenne simbolo dello stile architettonico dal regime italiano. Caratteristica che porterà al riconoscimento di questa espressione come Stile Littorio.

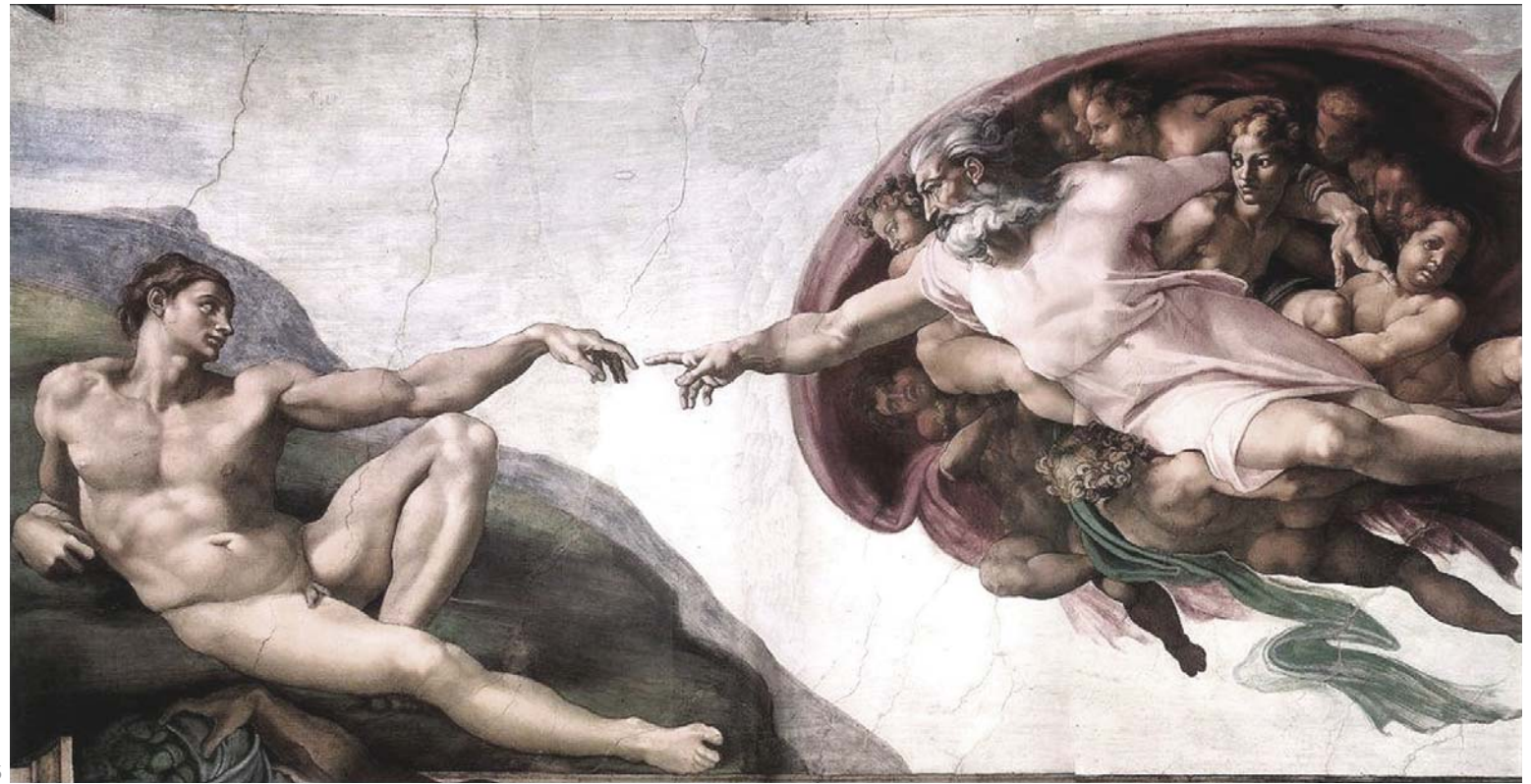
Questo stile è quindi basato su una mimesi di reinterpretazione dell'architettura classica monumentale in versione moderna rendendo minime le decorazione e semplificando i dettagli a muri lisci e archi semplici a tutto sesto con l'obiettivo di esaltare la monumentalità lineare, severa, imponente e con una forte caratterizzazione scenografica.

Il progetto dell'architetto Marcello Piacentini che rispecchia maggiormente le caratteristiche di questo stile basato sulla mimesi come metafora è l'attuale Palazzo della Civiltà Italiana situato nella città di Roma nel quartiere Eur. L'intuizione dell'architetto fu di progettare un edificio che prendesse come riferimento le arcate del Colosseo reinterpretandolo in una forma quadrata.

Il palazzo della civiltà italiana viene più comunemente chiamato il Colosseo Quadrato per le sue evidenti sembianze e sorge nel nuovo quartiere voluto per celebrare la grandezza, più presunta che reale, dello Stato Italiano fascista. L'intenzione nell'ideare questo quartiere era quello di ospitare l'esposizione universale a Roma in realtà nascondeva un desiderio da parte di Mussolini di celebrare nel ventennale della marcia su Roma il regime fascista. L'obiettivo principale del progetto era che fosse un elemento di monumentalità come riferimento per questa nuova zona di Roma.

Creare un simbolo con lo stesso potere rappresentativo del Colosseo romano ma con una forte reinterpretazione in chiave moderna delle arcate che si presentano marcate maggiormente per la loro semplificazione.²²

CONFONDERE



16

MIMESI COME *IMITATIO*

“*Deus sive Natura*”²³

“*È claro que neste caso a relação entre copia e modelo não deve ser entendida na forma de uma dependencia directa mas como um paralelismo bastante geral entre a natureza e a arte, no sentido em que esta ultima não imita o que a natureza cria, mas, produz à maneira da natureza*”²⁴

In figura 16 viene mostrata la rappresentazione della “Creazione” di Michelangelo Buonarroti nella Cappella Sistina nella città del Vaticano. L'immagine riportava vuole esprimere la relazione dell'uomo con Dio sia dal punto di vista della creazione divina dell'uomo e la natura ma anche nell'aspetto formale di questa rappresentazione nel quale si può notare una mimesi dell'uomo con Dio.

23. “Dio ossia la Natura “. Espressione latina del filosofo Baruch Spinoza.

24. Enciclopédia. Criatividade - Visão. Imprensa Nacional Casa do Moeda. Enciclopédia Einaudi. Volume 25 1992. pp 12-13.

25. GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

Il concetto di mimesi ha avuto un ruolo importante durante il medioevo sotto il nome di *imitatio*. L'epoca medioevale infatti rappresenta di per sé un confronto mimetico con il periodo classico, con l'idea dell'antichità e del cristianesimo.

Un importante aspetto di questa fase della storia è il mimetico riferimento a Dio nella ricerca della perfezione e questa mimesi occupa una posizione centrale nelle aree della letteratura, arte e musica. I suoi effetti si manifestano soprattutto negli stemmi delle famiglie reali e nell'emancipazione del loro potere politico. Secondo la concezione dell'epoca tutto quello che l'uomo fa deve essere relazionato a Dio. A differenza delle azioni di Dio, tutte le cose umane sono legate al tempo, provvisorie e imperfette. La vita quindi deve essere vissuta in mimesi di Dio, e di Cristo, altrimenti perde di significato e di valore.

Per un lungo periodo durante il medioevo ma anche per tutto il rinascimento, la mimesi è stata interpretata come la creazione di oggetti in riferimento ad un modello e Dio, come supremo oggetto di imitazione, era la fonte della creatività come mezzo per il raggiungimento della perfezione.

La creatività nell'imitazione non era intesa come un senso di produzione di un prodotto ma bensì come un grande sforzo intellettuale che aspira alla perfezione e il risultato di questa mimesi stabilisce quindi una immutabile forma senza tempo.

Durante l'epoca medievale modelli e tecniche prendono il sopravvento dalla cultura classica e dal cristianesimo e vengono coinvolti dal processo mimetico che

diventerà molto più che una semplice riproduzione. Nuovi lavori di letteratura arte e musica diventeranno quindi un risultato della mimesi come imitatio.

L'era medievale è caratterizzata da un forte legame con la religione proprio in relazione allo stretto dualismo che essa aveva con la natura.

Proprio in relazione a questo sentimento di legame tra uomo religione e natura, si può notare uno sviluppo soprattutto sulla bellezza del lavoro artistico e degli oggetti naturali che trovano espressione specialmente nel dodicesimo secolo.

Il potere creativo e la bellezza di Dio forniscono l'irraggiungibile modello artistico. Gli artisti ovviamente rimangono inferiori a Dio e alla natura in quanto creature di Dio e parte della natura stessa. I lavori artistici si possono definire un'incompleta riproduzione e rimangono secondari alle cose presenti in natura.²⁵



17

LA CAPANNA PRIMITIVA

L'immagine in figura 17 è uscito per la prima volta nella copertine della seconda edizione del libro Essai sur l'architecture del padre Gesuita e architetto del diciottesimo secolo Marc-Antoine Laugier. Dove espone una critica all'architettura classica sostenendo che dovesse riferirsi alla natura perché era la pura perfezione.

26. STERN, Robert A. Classicismo moderno. Baio Editore 1990. p. 15

La Capanna Primitiva di Marc-Antoine Laugier.

Si considera interessante un dipinto del diciottesimo secolo che è un'esaltazione di questo concetto architettonico per la sua semplicità e essenzialità. La capanna in oggetto è interessante proprio per la stretta relazione che la sua rappresentazione ha con la natura. Mostrando quindi come nel diciottesimo secolo ci fosse il concetto della natura come esempio da imitare.

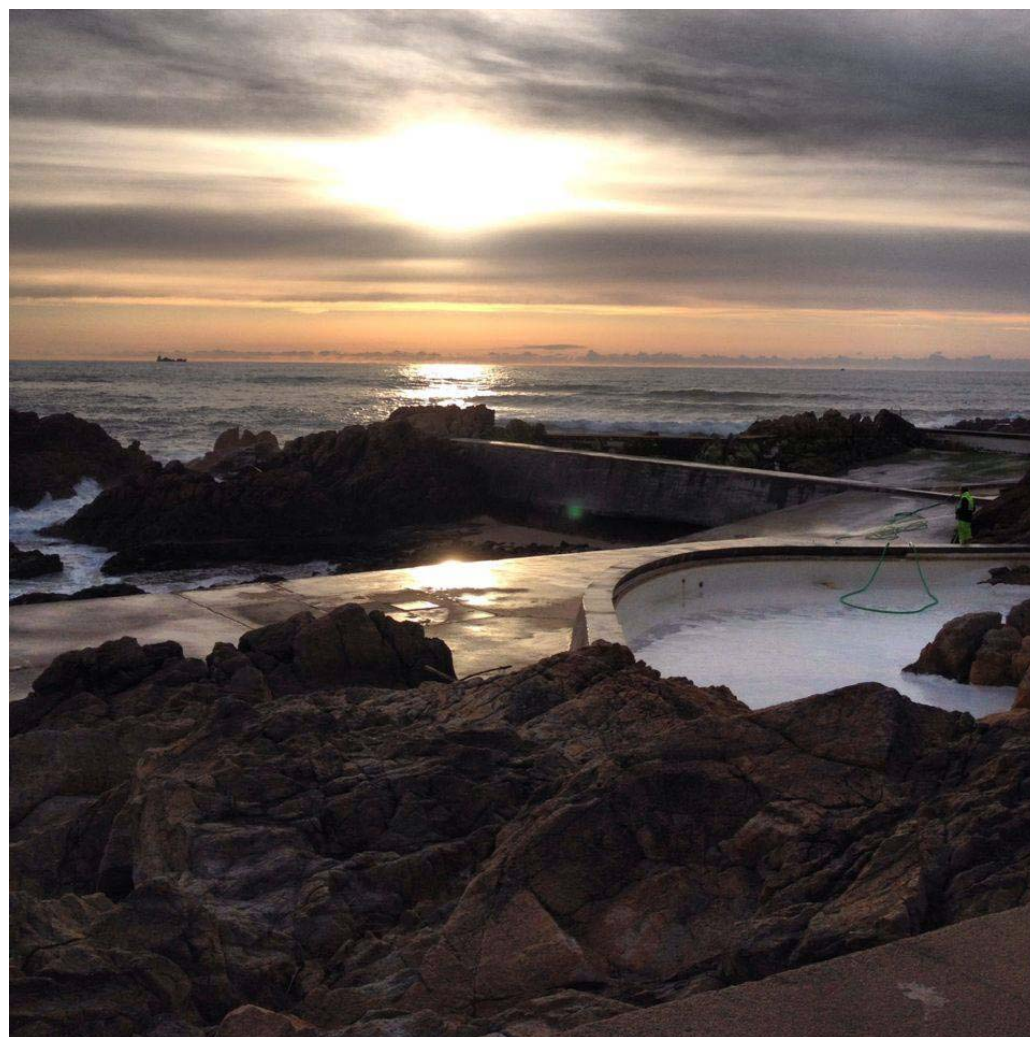
Il disegno a cui si vuole riferire, viene mostrato per la prima volta nella copertina del libro Essai sur l'architecture di Marc-Antoine Laugier, padre Gesuita e architetto del diciottesimo secolo.

“Alberi vivi fungevano da colonne liberamente disposte, rami che si intrecciavano tra gli albe ricostituivano le travi mentre sopra si innalzava il frontone di un tetto di tronchi conficcati. (...) I fondamenti della architettura erano contenuti tutti nell'illustrazione della capanna e che l'architettura moderna doveva avvalersi delle stesse semplici forme strutturali o avvicinarsi all'essenzialità della capanna.” ²⁶

In questo dipinto viene ritratta l'architettura fatta persona nelle sembianze di una giovane e bella donna, che comodamente seduta su pezzi di capitelli e di colonne del classicismo, indica davanti alla presenza di un bambino, la costruzione della prima capanna innalzata con tronchi d'albero e rami. Dall'imitazione di questo modello, dove l'artificio e la natura si equilibrano, Laugier riproduce

un'immagine di una architettura che si libera dalla natura le proprie componenti razionali, trovando quindi nell'opera di Dio la soluzione. E' chiaro che dietro a questa semplificazione, si trova un giudizio sull'architettura di quel periodo da parte dell'autore e quindi l'idea di una creazione di una nuova architettura.

Laugier tramite questo dipinto ha voluto fare una critica all'architettura classica prendendo come riferimento ad un'architettura ideale che aveva come esempio gli elementi essenziali della capanna primitiva e quindi aboliva tutti gli elementi ornamentali come pilastri, piedistalli e frontoni. Anche gli ordini canonici venivano declinati al posto di un metodo compositivo costituito soltanto da griglie modulari. Quindi secondo il padre gesuita, l'architettura Classica liberata sia dai vincoli della tradizione sia antica che moderna e sia dalle impurità e superficialità dell'invenzione artistica, poteva essere come in origine una architettura naturale derivata da un pensiero razionale e infine puramente essenziale come una capanna primitiva.



18

PROGETTARE CON LA NATURA



L'immagine in figura 18 è uscito per la prima volta nella copertine della seconda edizione del libro *Essai sur l'architecture* del padre Gesuita e architetto del diciottesimo secolo Marc-Antoine Laugier. Dove espone una critica all'architettura classica. La foto 1 scattata da Fabio Bellini mostra come l'architettura delle Piscine di Alvaro Siza creino una forte unione con le rocce naturali della costa e dove non è evidenziato dove finisce l'architettura e inizia la natura. Sotto la luce del tramonto portoghese artificio e ambiente si fondono in un elemento unico. assica sostenendo che dovesse riferirsi alla natura perché era la pura perfezione.

27. PICCAROLO, Gaia. "Architettura nel paesaggio". in *Lotus*. Milano N 156. 01 2015. pp. 120 - 125.

Piscina das marés. Alvaro Siza.

Progetti di mimesi che prendano come riferimento la natura se ne possono trovare vari e svariati vista l'estensione dell'argomento ma in particolar modo si vuole fare riferimento al progetto che ha cambiato il pensiero riguardo la relazione tra la artificio e la natura.

Le Piscinas de Marés si trovano sopra un massiccio roccioso e sono la transizione tra il mare e la terra. Il progetto che costeggia il muro di contenimento della strada è costituito da due elementi. L'edificio e le piscine. L'edificio, un muro dove è contenuto il tutto il programma si trova in una quota inferiore alla passeggiata della strada marginale per nascondersi alla vista del lungo oceano. Le piscine, un artificio tra la natura si confondono tra le onde del mare.

*“Siza coinvolge il visitatore a partire dall'ingresso dalle piscine, e che alle vasche come un percorso rituale dal mondo urbanizzato all'elemento naturale. Anche qui viene posta al centro l'esperienza – temporale e sensoriale- prodotta da una serie di eventi spaziali concatenati, in cui si avvicinano lunghi corridoi in penombra e improvvise aperture, terrazze panoramiche, nicchie, piccoli cambiamenti di quota, che insieme costruiscono una fitta trama di accadimenti percettivi.”*²⁷

Uscendo nell'area delle piscine ci si trova sotto il livello stradale e, oltrepassando questo filtro, si è completamente distaccati dalla strada e dalla città. Le piatta-

forme pavimentate e i muri di contenimento sono in perfetta sintonia con gli elementi naturali e sembrano colmare i vuoti lasciati dalla roccia. Da quel punto è solo possibile vedere l'artificio dell'intervento architettonico che si confonde con le rocce onde e oceano.

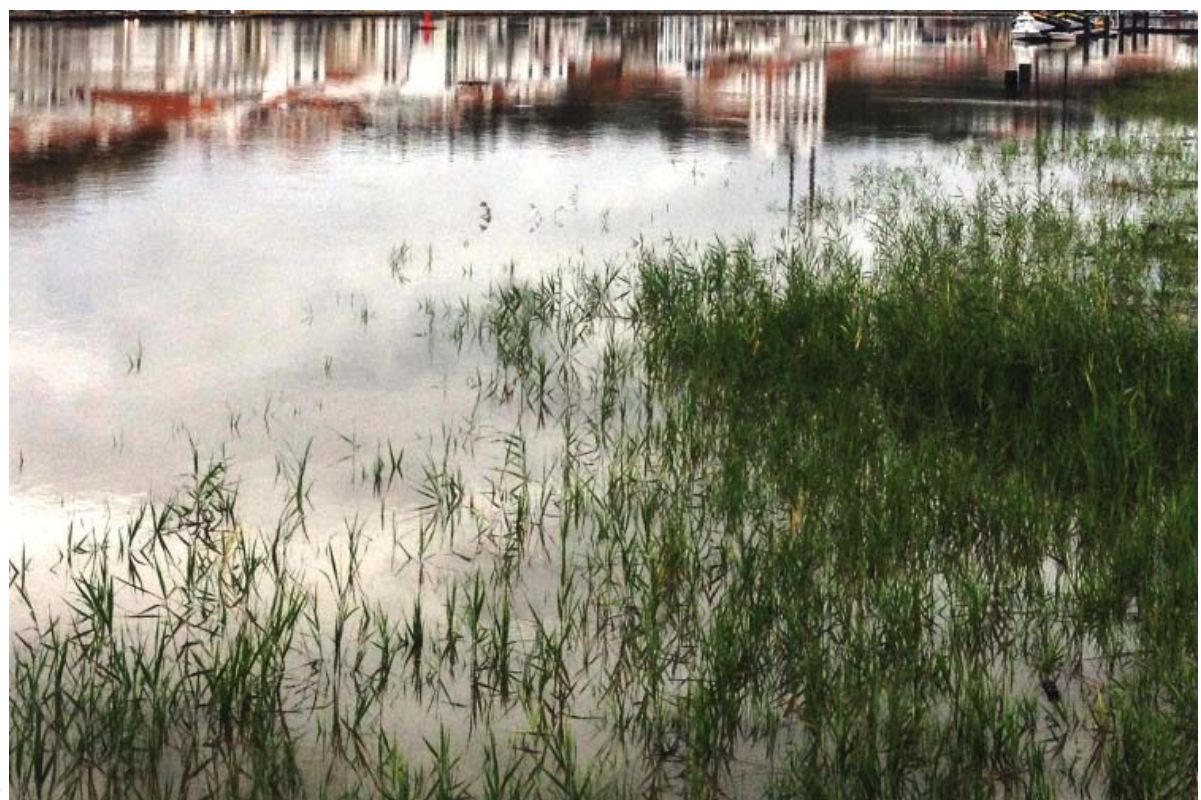
Il livello dell'acqua delle piscine sembra essere lo stesso di quello del mare e si viene a creare un'illusione per la quale la piscina sembra sia inserita nel mare. Il confondersi di quello che è creato da quello che è naturale aumenta visivamente la percezione dello spazio.

Le piscine delle maree dell'architetto Alvaro Siza è un progetto completo e tratta innumerevoli temi. In questo testo si vogliono prendere in considerazione due caratteristiche principali che si possono estrarre da questo progetto.

Come prima considerazione, le due piscine poste tra la scogliera e l'oceano sono una chiara mimesi delle piscine naturali che si creano nelle rive delle coste portoghesi derivate dalla grande marea che si nota nelle spiagge oceaniche. La seconda è la capacità di questo intervento di essere inserito nel modo più leggero possibile nei confronti dell'ambiente circostante progettando con la natura e non sulla natura, arrivando a creare un'architettura invisibile all'occhio di un passante non attento.

La delicatezza con cui si posa e si nasconde tra la natura delle rocce e le onde e la capacità di imitare un elemento dato da un evento naturale può definire questo progetto una mimesi come *imitatio* dei giorni nostri.

LA MIMESI. PROGETTARE LA DISSOLVENZA NEL PAESAGGIO



19

Benvenuti ad Alcacer do Sal

In figura 19 viene mostrata una fotografia di Fabio Bellini, una personale interpretazione della città di Alcacer do Sal. Dove tra le paludose sponde del fiume Sado si intravede la natura dei canneti unita con il riflesso della città rispecchiata nel suo fiume.

28. CALVINO Italo. le città invisibili. Einaudi. 1972

*“Gli antichi costruirono Valdrada sulle rive d’un lago con case tutte verande una sopra l’altra e vie alte che affacciano sull’acqua i parapetti a balaustra. Così il viaggiatore vede arrivando due città: una dritta sopra il lago e una riflessa capovolta. Non esiste o avviene cosa nell’una Valdrada che l’altra Valdrada non ripeta, perché la città fu costruita in modo che ogni suo punto fosse riflesso dal suo specchio, e la Valdrada giù nell’acqua contiene non solo tutte le scanalature e gli sbalzi delle facciate che s’elevano sopra il lago ma anche l’interno delle stanze con i soffitti e i pavimenti, la prospettiva dei corridoi, gli specchi degli armadi. Gli abitanti di Valdrada sanno che tutti i loro atti sono insieme quell’atto e la sua immagine speculare, cui appartiene la speciale dignità delle immagini, e questa loro coscienza vieta di abbandonarsi per un solo istante al caso e all’oblio. Anche quando gli amanti danno volta ai corpi nudi pelle contro pelle cercando come mettersi per prendere l’uno dall’altro più piacere, anche quando gli assassini spingono il coltello nelle vene nere del collo e più sangue grumoso trabocca più affondano la lama che scivola tra i tendini, non è tanto il loro accoppiarsi o trucidarsi che importa quanto l’accoppiarsi o trucidarsi delle loro immagini limpide e fredde nello specchio. Lo specchio ora accresce il valore delle cose, ora lo nega. Non tutto quel che sembra valere sopra lo specchio resiste se specchiato. Le due città gemelle non sono uguali, perché nulla di ciò che esiste o avviene a Valdrada è simmetrico: a ogni viso e gesto rispondono dallo specchio un viso o gesto inverso punto per punto. Le due Valdrade vivono l’una per l’altra, guardandosi negli occhi di continuo, ma non si amano.”*²⁸



Fig. 20



ALCACER DO SAL E IL SUO SPECCHIO

Alcacer do Sal è una cittadina situata nel centro del Portogallo nei pressi della città di Setubal. Con i suoi 14 000 abitanti è un comune che vive prevalentemente di agricoltura. Intorno ad essa infatti sono presenti molti campi coltivati principalmente, in concomitanza con il fiume, si hanno coltivazioni di risaie e saline per sfruttare l'irrigazione naturale dell'acqua del fiume Sado. Molto particolare inoltre è la relazione che Alcacer do Sal ha con il suo fiume.

La città, nonostante la lontananza, ha una influenza notevole dell'oceano grazie al fiume che ne crea un collegamento diretto.

La città infatti si trova in prossimità della Riserva Naturale dell'estuario del fiume Sado. Una riserva naturale unica dove sono presenti molteplici varietà di flora e fauna. Caratteristiche che grazie alla presenza di un microclima e incontro tra ecosistema del fiume e dell'oceano rendono questa area particolarmente interessante all'interno della regione dell'Alentejo.

Alcacer do Sal è anche la prima città importante dopo la grande Setubal che si incontra percorrendo il fiume dall'estuario verso l'interno del Paese.



Fig. 21





Fig. 22

CONFONDERSI TRA CITTÀ E AGRICOLTURA

La piccola città Alentejana si presenta come un insieme di case che si arrampicano sulla collina sulla quale il castello della città domina sull'intero comune. Dalla cima di questa collina si può avere una vista meravigliosa del paesaggio alentejano. Il fiume Sado, le distese agricole di risaie e saline, le colline in lontananza, ed infine, percorrendo con la vista il fiume, si riesce anche ad immaginare di riuscire a vedere l'oceano.

Dietro a questa bellissima visione di Alcacer do Sal abbiamo una cittadina con il centro storico ben definito, sviluppatosi attorno al castello con strade minime molte solamente percorribili da pedoni, ed attorno ad esso, un'espansione più recente, seppur non di grande intensità, dai limiti non definiti.

La città presenta quindi una recente espansione dell'edificato non regolamentata. Al di fuori del centro storico consolidato si hanno numerosi singoli edifici con nessun legame tra essi ed zone residenziali prive di alcun tipo di piazza o luogo comune dove condividere la vita cittadina. Questa evidente problematica della città viene rispecchiata dalla mappa osservando il limite della città. Non è infatti ben definito quello che è centro abitato dall'area agricola o verde.

Il tema del limite infatti ha portato a scoprire una delle problematiche della città sulla quale si è voluto intervenire.

Osservando mappe storiche di Alcacer do Sal si è potuto notare come il fiume Sado fosse un elemento importante nell'evoluzione di questa città. Sviluppata tra il castello e la riva, la città non si era mai espansa oltre il suo fiume. Come

per definire il limite di quello che è città da quello che è agricoltura. Oltretutto è anche la tipicità delle città portoghesi che si sviluppano prevalentemente a nord del fiume lasciando la natura nella sponda opposta.

Nell'Alcacer do Sal contemporanea invece si ha una piccola espansione non controllata che supera il limite naturale del fiume. Nella area in oggetto, dove si vuole intervenire, sono presenti attualmente delle semplici strutture abbandonate adibite a bar ed il Club Nautico di Alcacer do Sal.

L'intento progettuale è quindi di intervenire in questa area sfruttando lo spazio a disposizione per i cittadini sia ricreando il programma che si va a togliere che in qualche modo è necessario alla città come il club nautico e area ristorazione ma anche allo stesso tempo facendo ritornare l'area uno spazio naturale come era in passato dove è possibile approfittare del lungo fiume come spiaggia fluviale con una bellissima vista delle case bianche sulla collina di Alcacer do Sal.

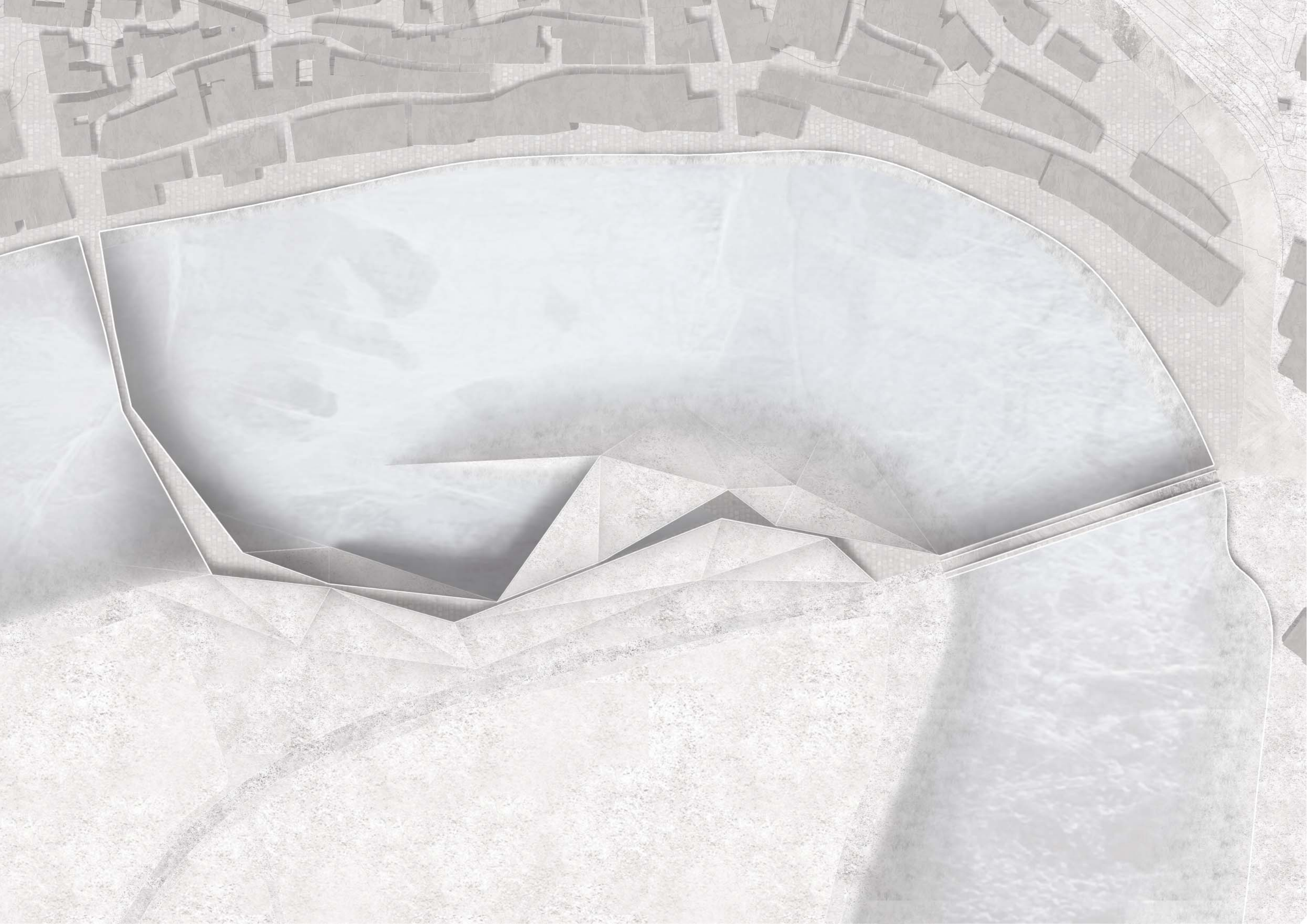
An architectural model of a city, likely a conceptual or scale model. The city is represented by a series of grey, block-like structures of varying heights and shapes, arranged in a grid-like pattern. The city is situated on a raised platform or embankment. A river, represented by a light blue, textured surface, flows along the edge of the city. A bridge, also made of grey blocks, spans the river, connecting the city to the opposite bank. The background shows a hilly landscape with contour lines, suggesting a topographical map or a natural setting. The overall scene is a detailed representation of an urban planning project.

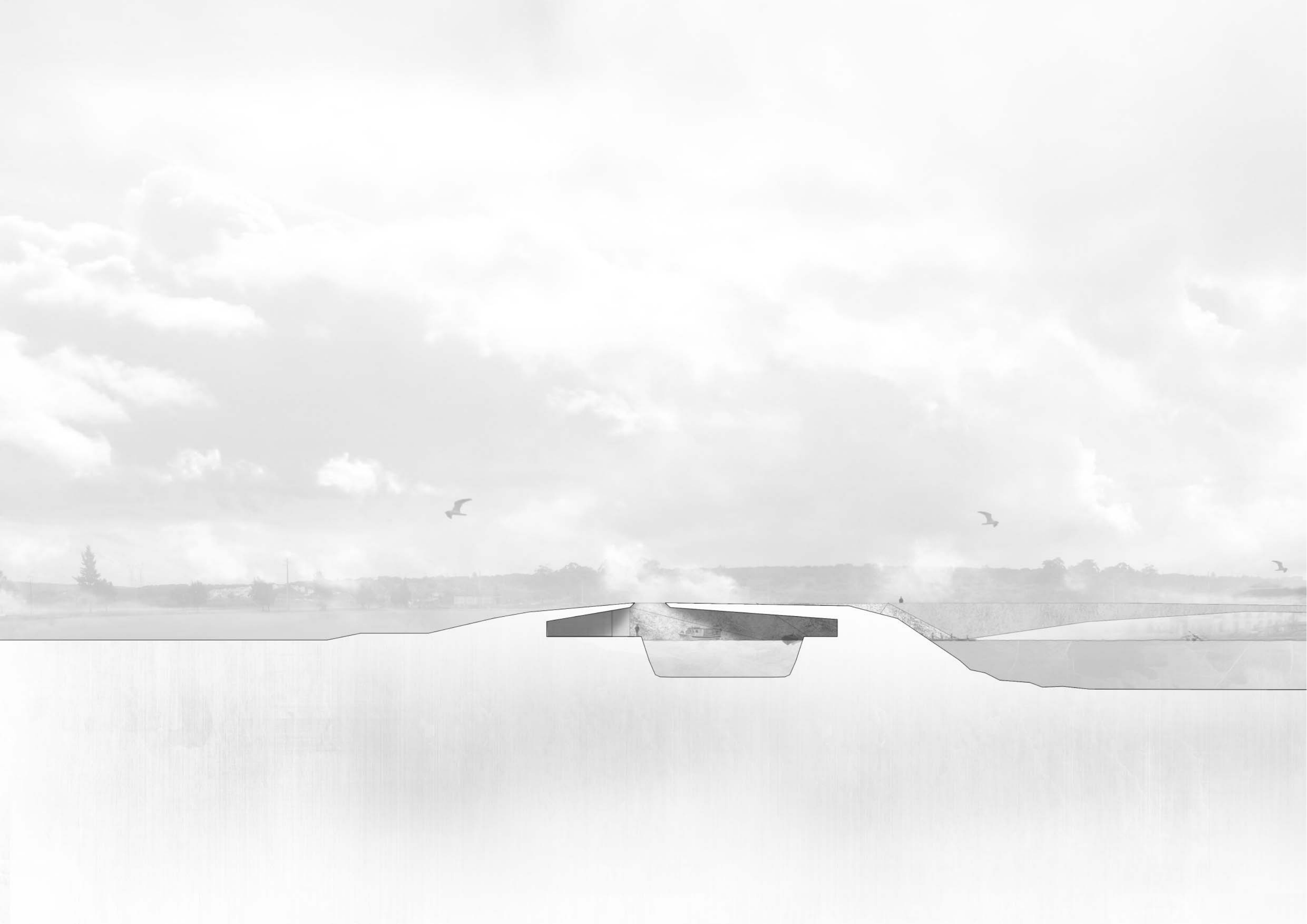
IL CONFINE

Per raggiungere questo intento si vuole creare, attraverso una architettura di mimesi, un percorso pedonale che parte dal centro storico che abbia come obiettivo sia lo sfruttamento di questa area di eccellenza della città nella sponda opposta del fiume, ma anche di definire un nuovo limite fisico dell'area urbana facendo quindi finire il percorso nuovamente al centro storico della città tramite un nuovo ponte. Per poter sfruttare al meglio questa spazio urbano e restituire questa area alla natura agricola che caratterizza i paesaggi alentejani, è necessario creare un elemento architettonico per progettare la dissolvenza nel paesaggio.

Con l'intento quindi di realizzare un progetto di mimesi che si nasconda nel paesaggio si viene a creare una architettura topografica geometrizzata da dei piani triangolari sopra la quale sono presenti i colori e le vegetazioni tipiche delle rive e delle coltivazioni che si sviluppano attorno al fiume Sado.

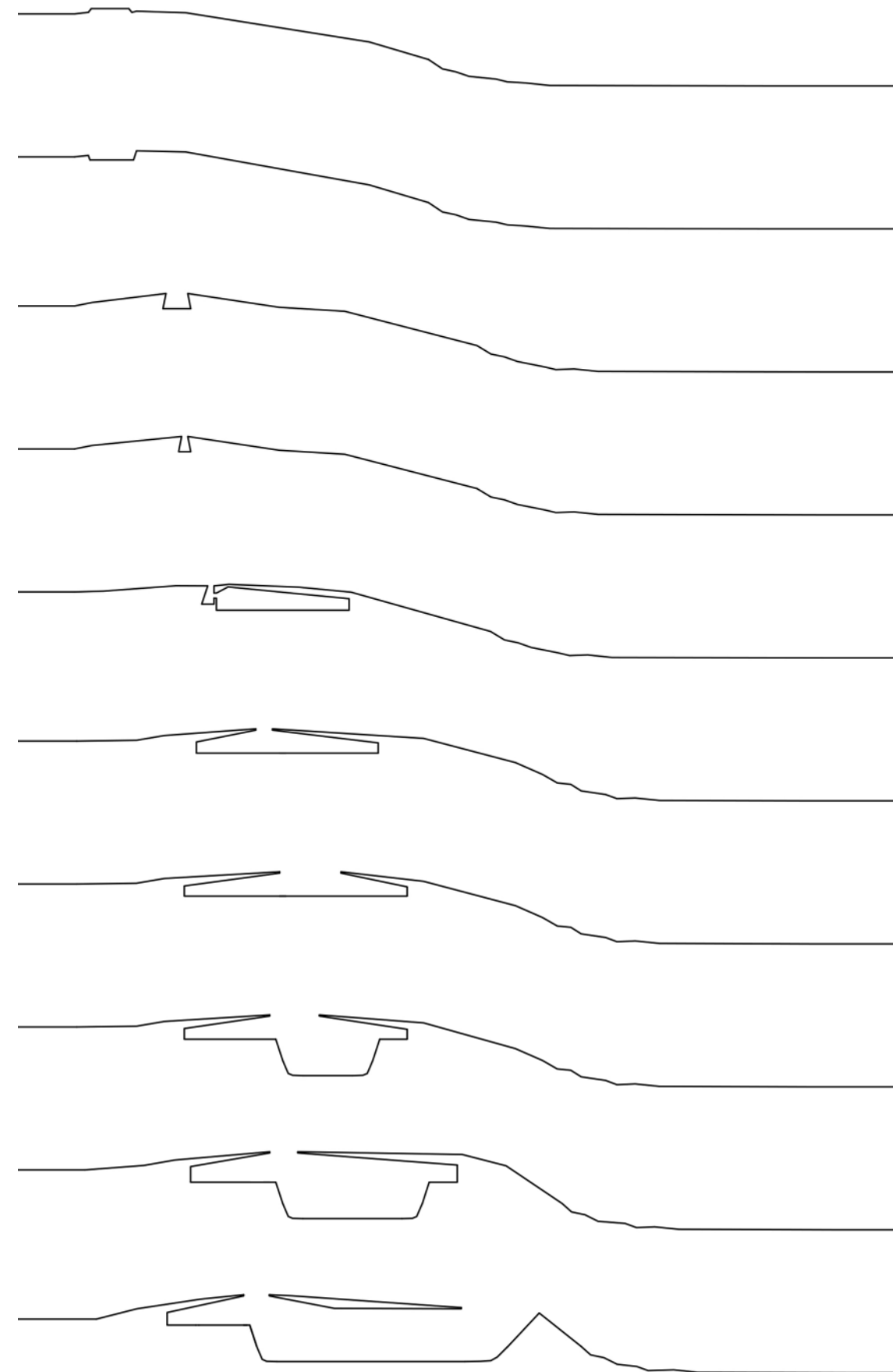
Mentre al di sopra della copertura si sviluppa questo spazio verde restituito alla città in forma di una nuova spiaggia fluviale, all'interno di questa architettura topografica si estende il percorso pedonale citato precedentemente che, dopo aver attraversato il ponte già preesistente, entra e scende di quota nel terreno creando un taglio nella coperture, ed unico elemento visibile come a rimarcare il limite della città, attraversa tutta l'area fino a risalire in quota e generando una nuova topografia che si sviluppa nel ponte che ritorna ad un punto di partenza ovvero il centro storico. Delimitando quindi, con il percorso e topografia, la città impedendo qualsiasi sviluppo futuro nella sponda opposta del fiume.

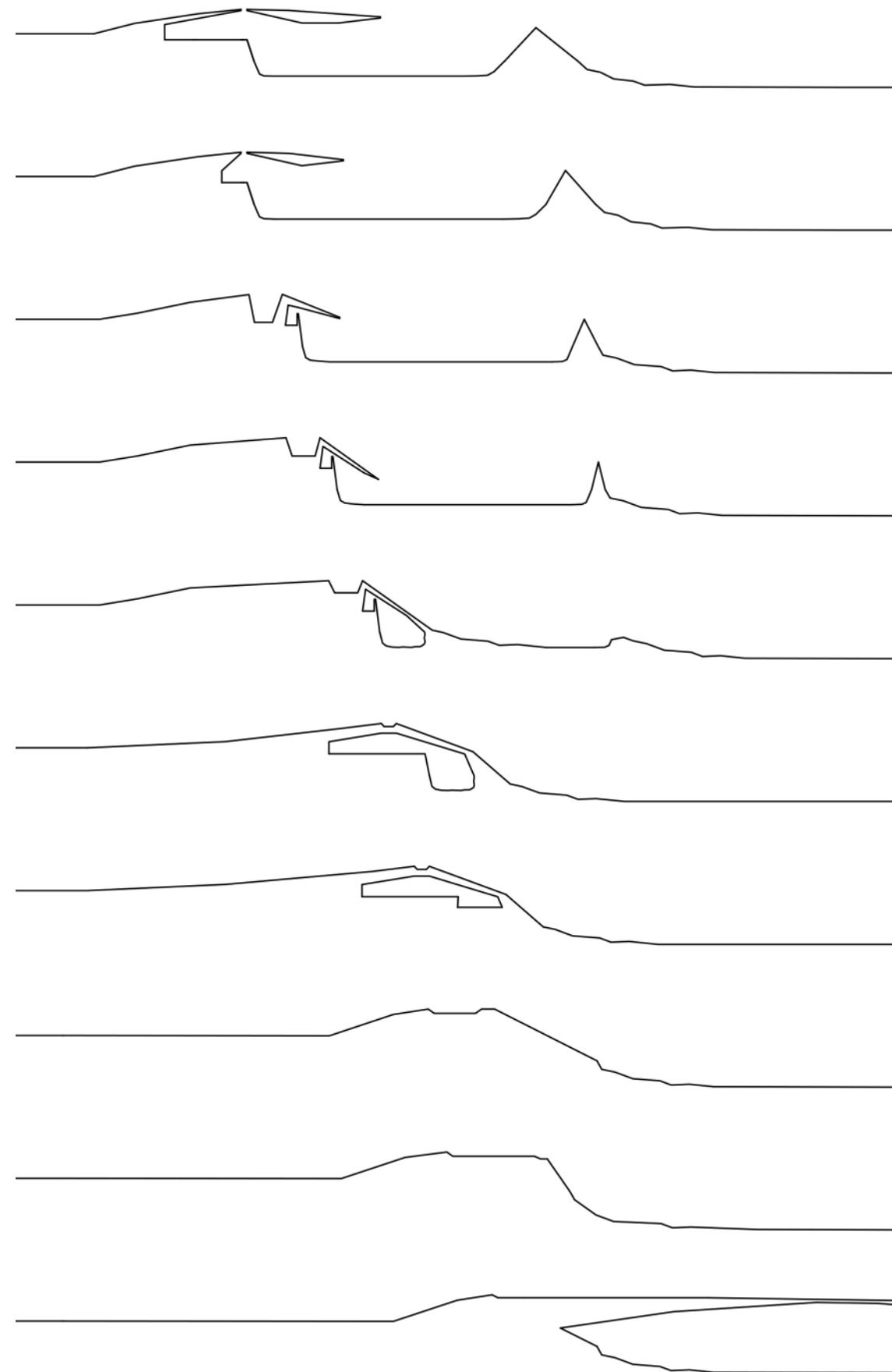












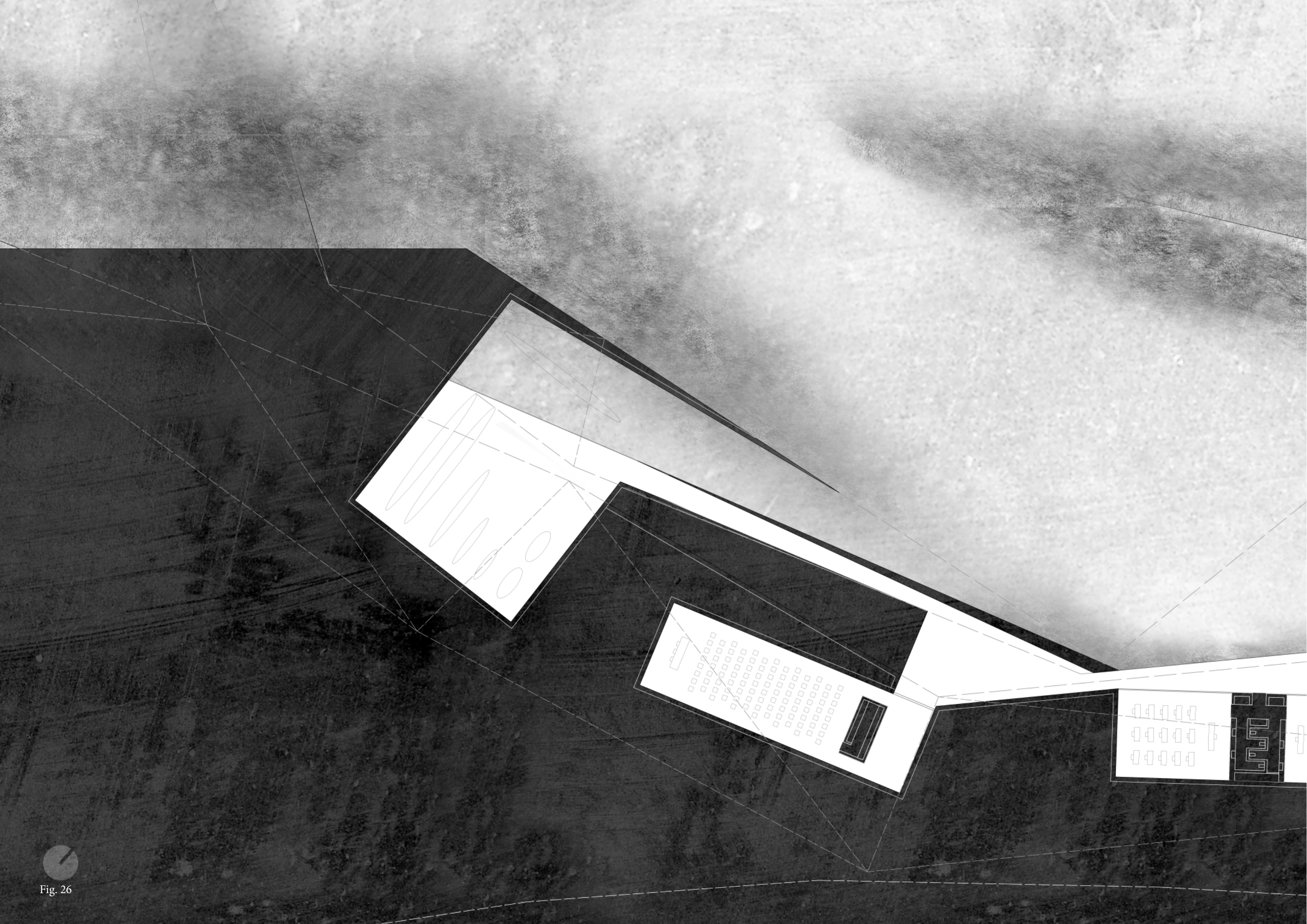






Fig. 27



All'interno della architettura topografica si sviluppa il programma che presenta una darsena di appoggio al nuovo Club Nautico di Alcacer do Sal. Gli elementi del programma sono progettati tutti alla stessa quota a 50 cm dalla marea alta ed il percorso che accompagna la darsena è nella stessa quota e collega con delle rampe le differenze di quote per raggiungere i due ponti che attraversano il fiume.

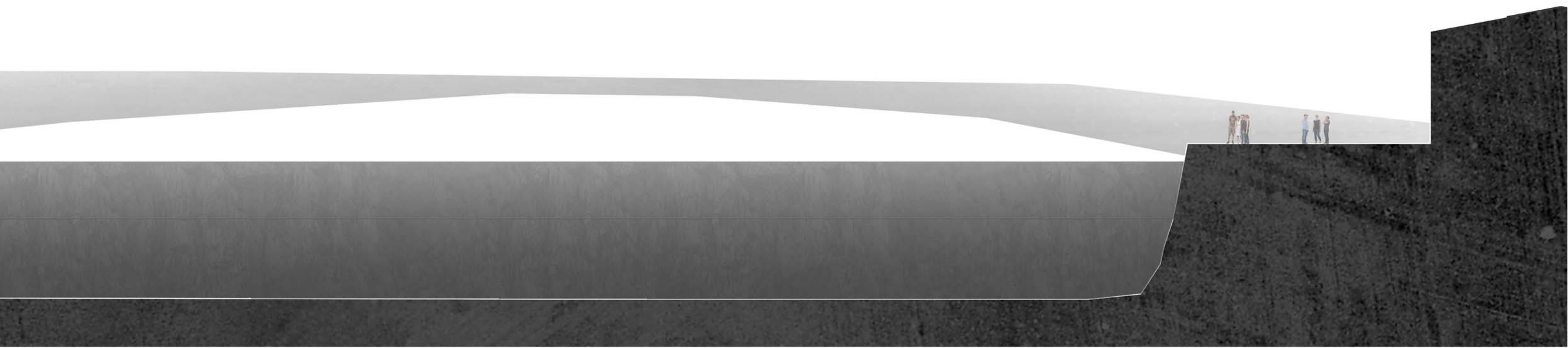
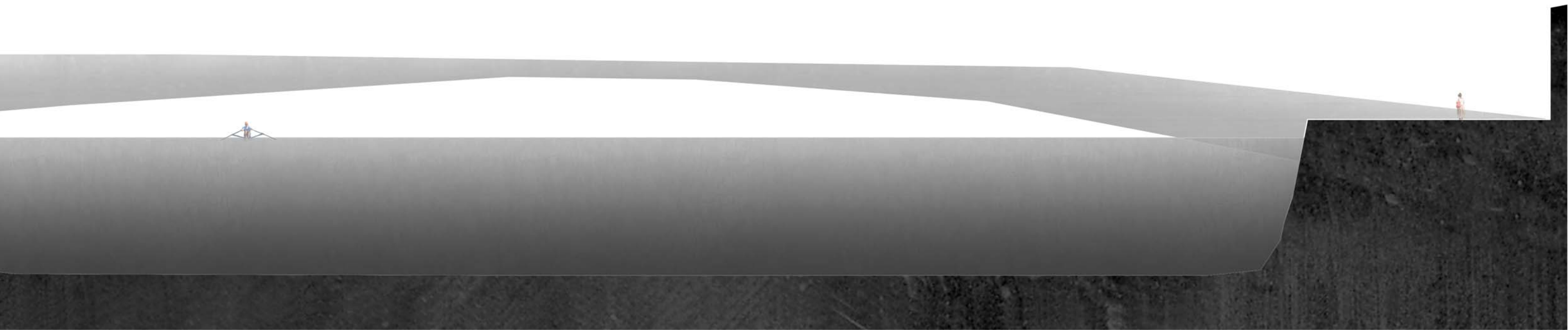




Fig. 28



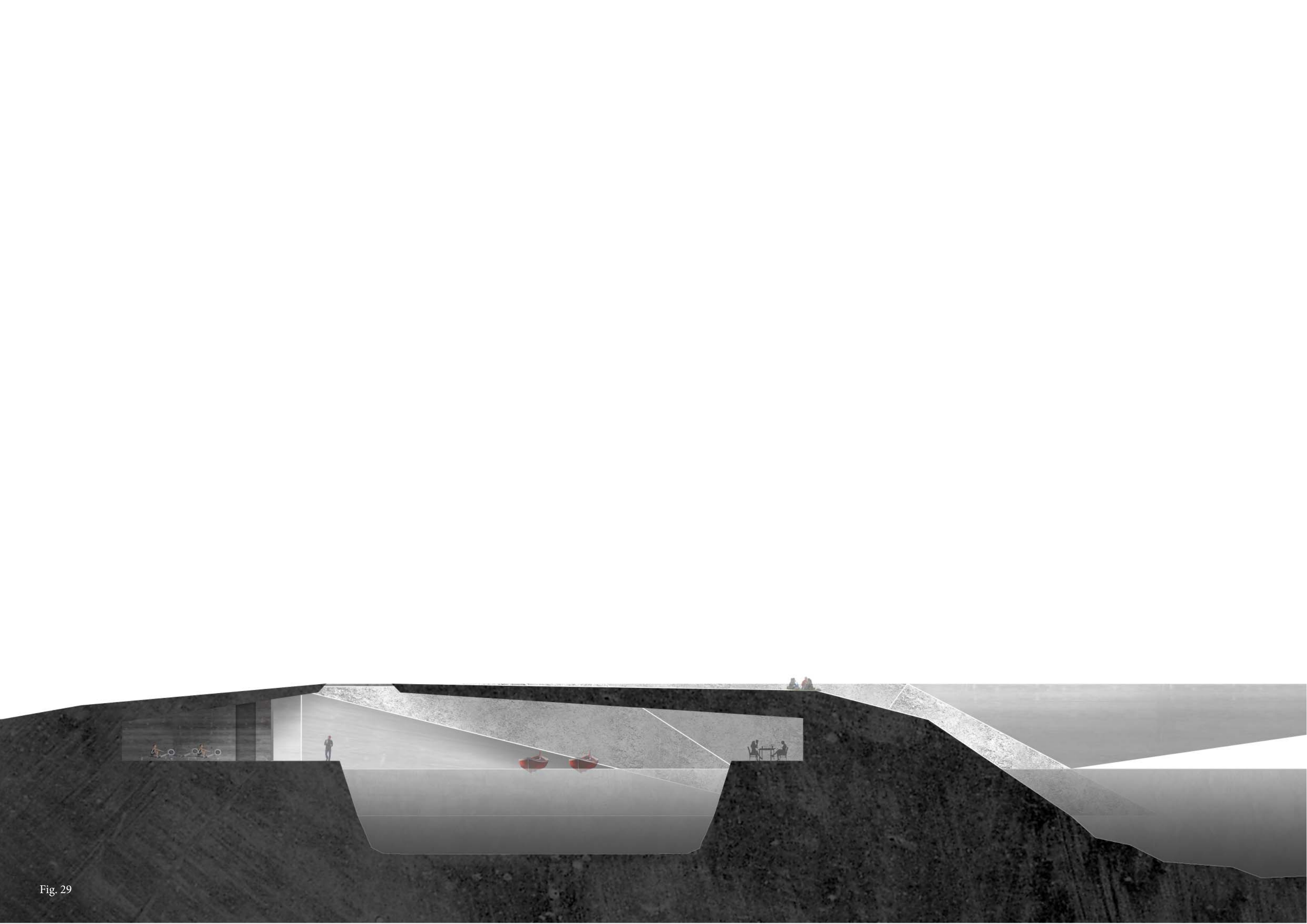
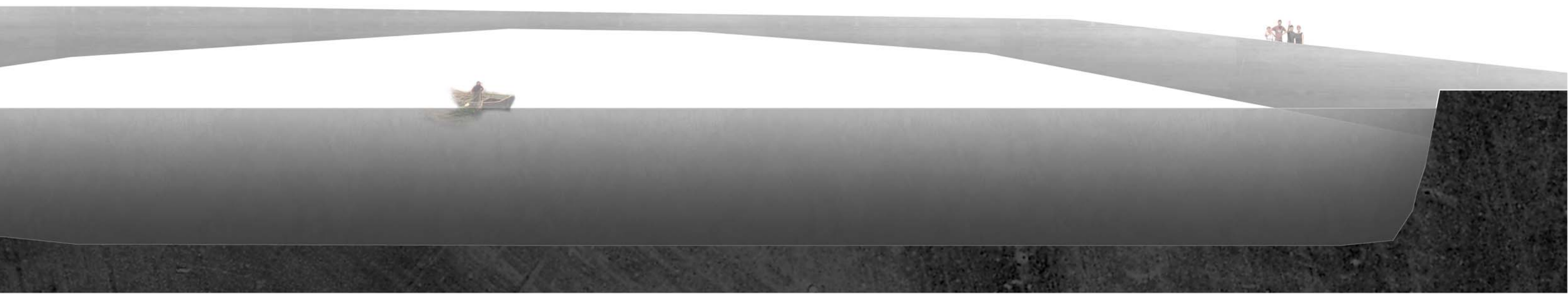


Fig. 29



La darsena, è l'elemento centrale e generatrice della pianta del progetto. Ogni elemento di appoggio al programma si relazione con essa. Percorrendo la strada pedonale dal ponte vecchio si trova alla sinistra la cucina ed il ristorante mentre sulla destra si trova una serie di elementi di pieni e vuoti che si affacciano sulla darsena dove si trovano delle sale amministrative, un'area per l'allenamento del canottaggio (sport più praticato in quella area del fiume Sado) con una palestra con attrezzi ed una vasca per la simulazione con acqua ed due aule per le lezioni teoriche.



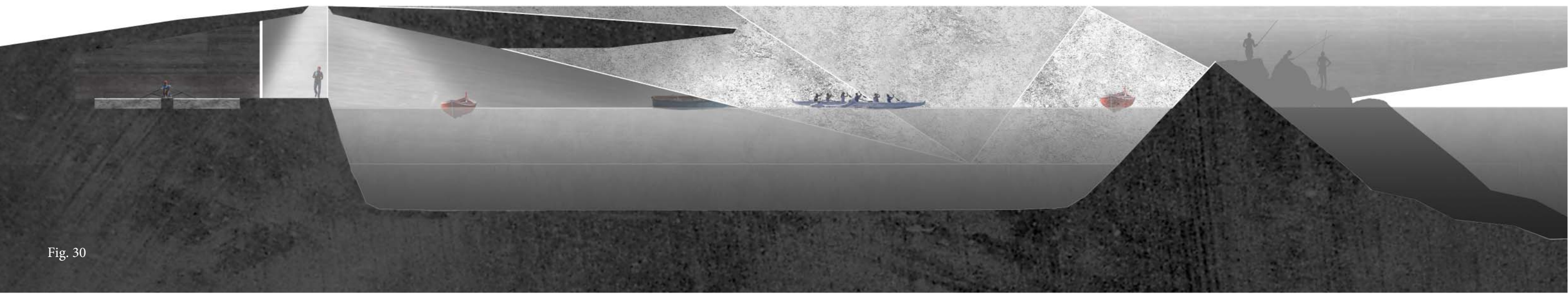


Fig. 30

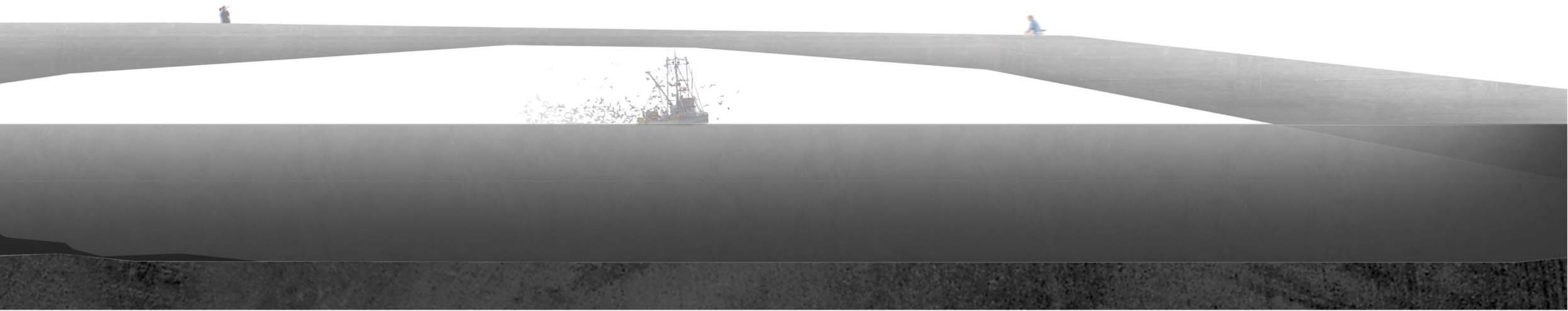
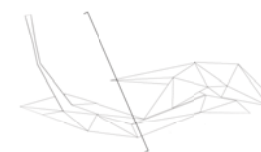
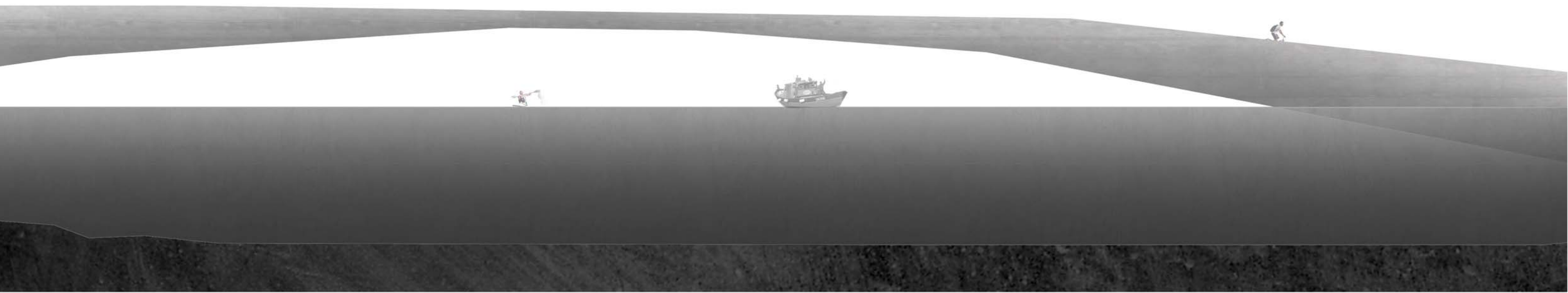




Fig. 31



Nell'ultima parte del progetto, dove il percorso inizia a salire per raggiungere il ponte, si ha un auditorium ed un magazzino per il deposito per le canoe. Qui la topografia cambia e si sviluppa fino alla quota del ponte dove pavimento e copertura tornano ad avere la stessa quota creando quindi il ponte che riporta al centro della città.



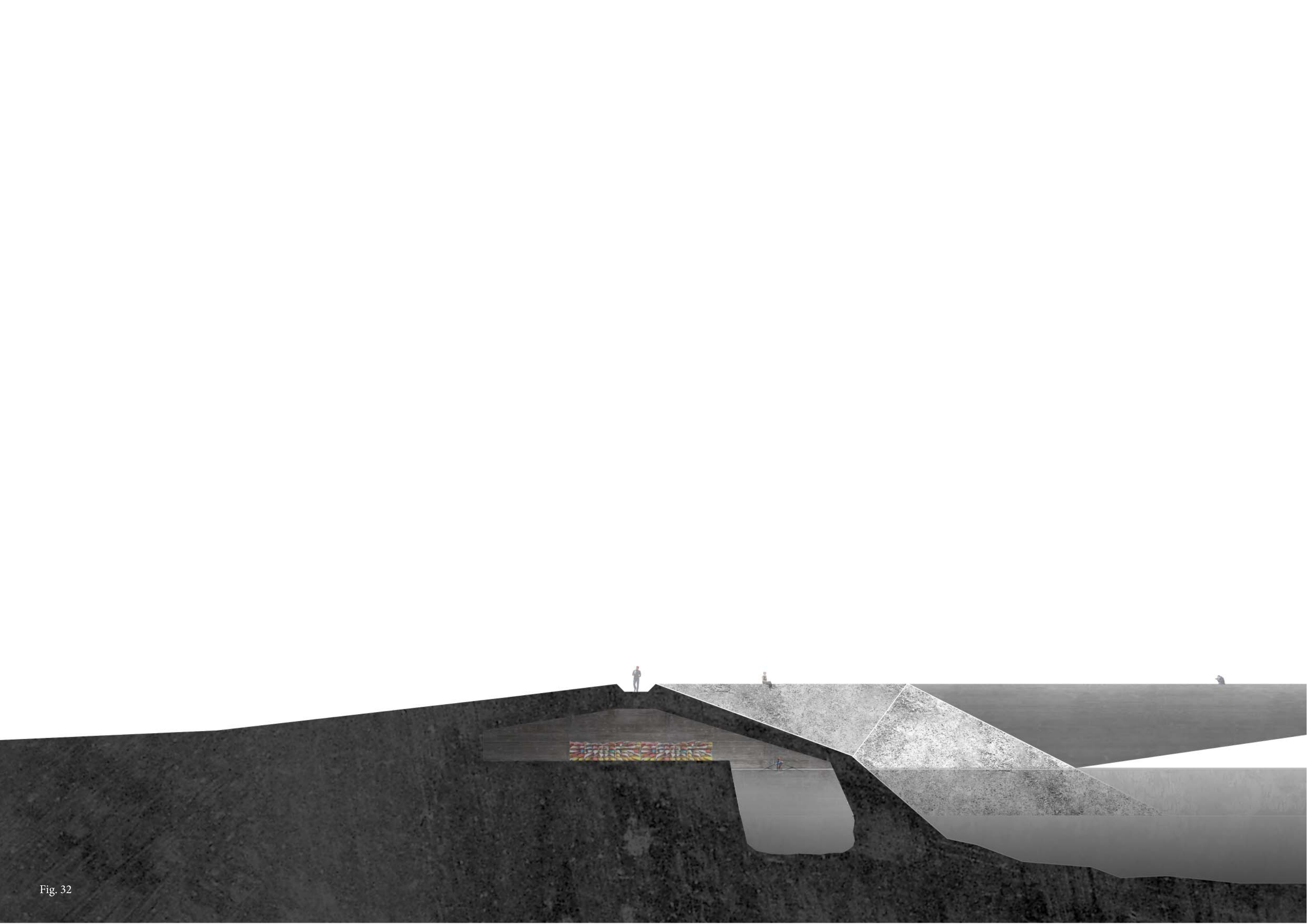
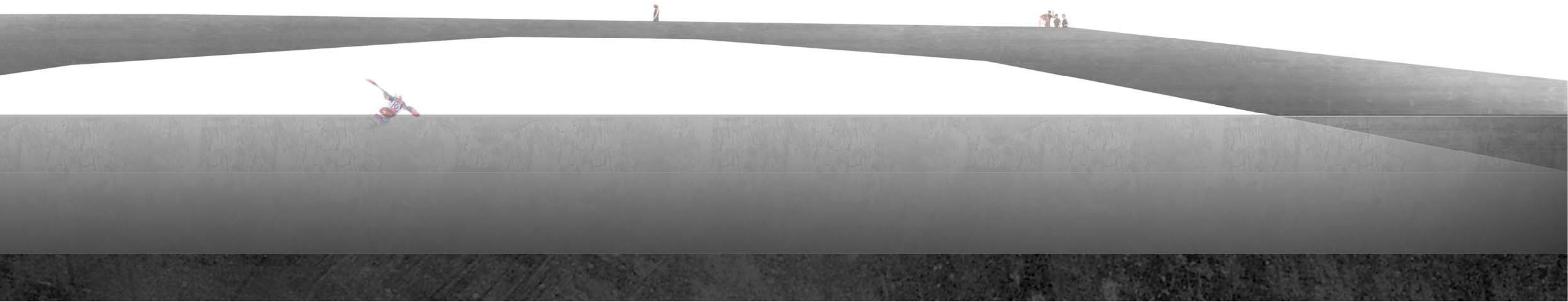


Fig. 32



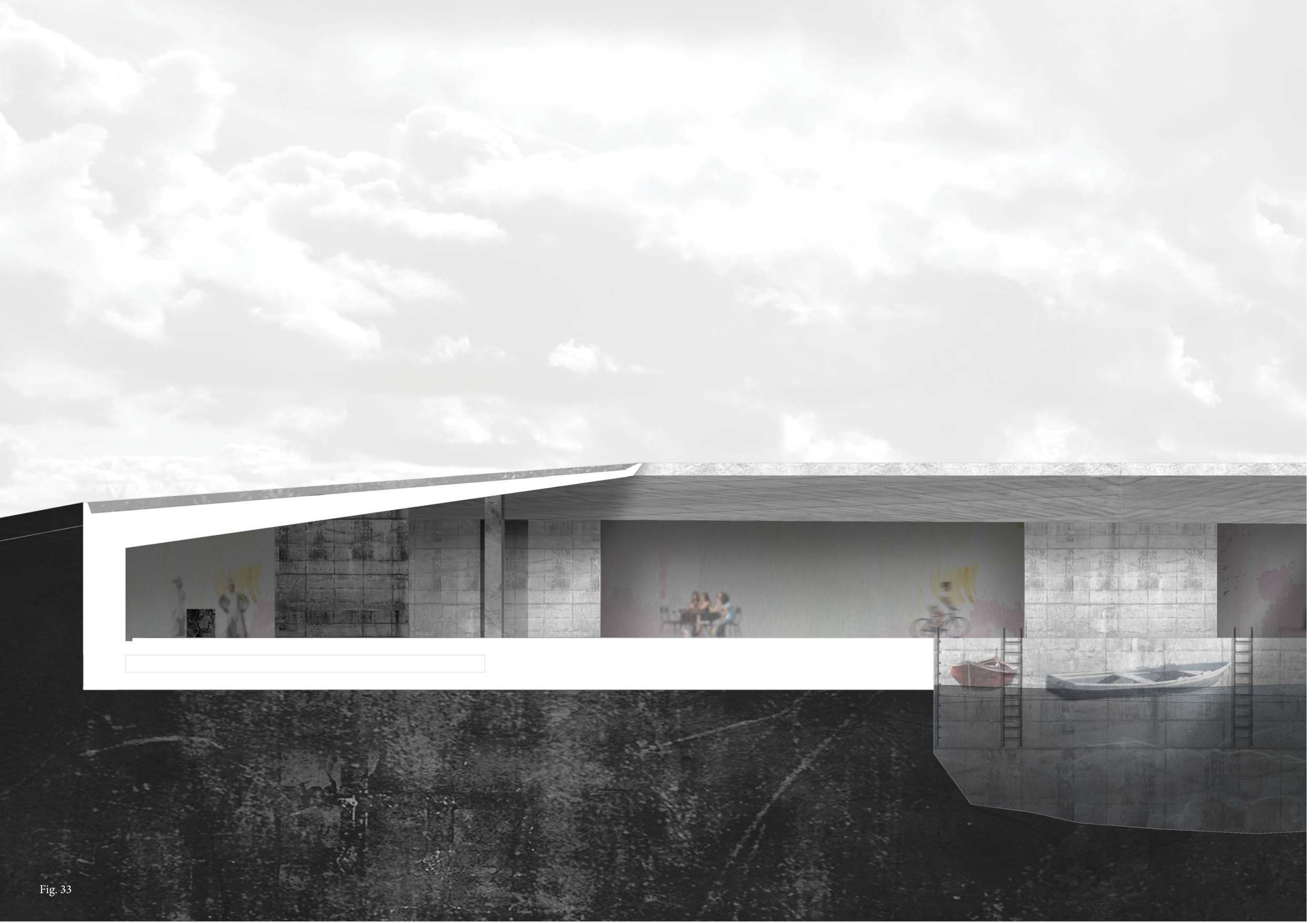
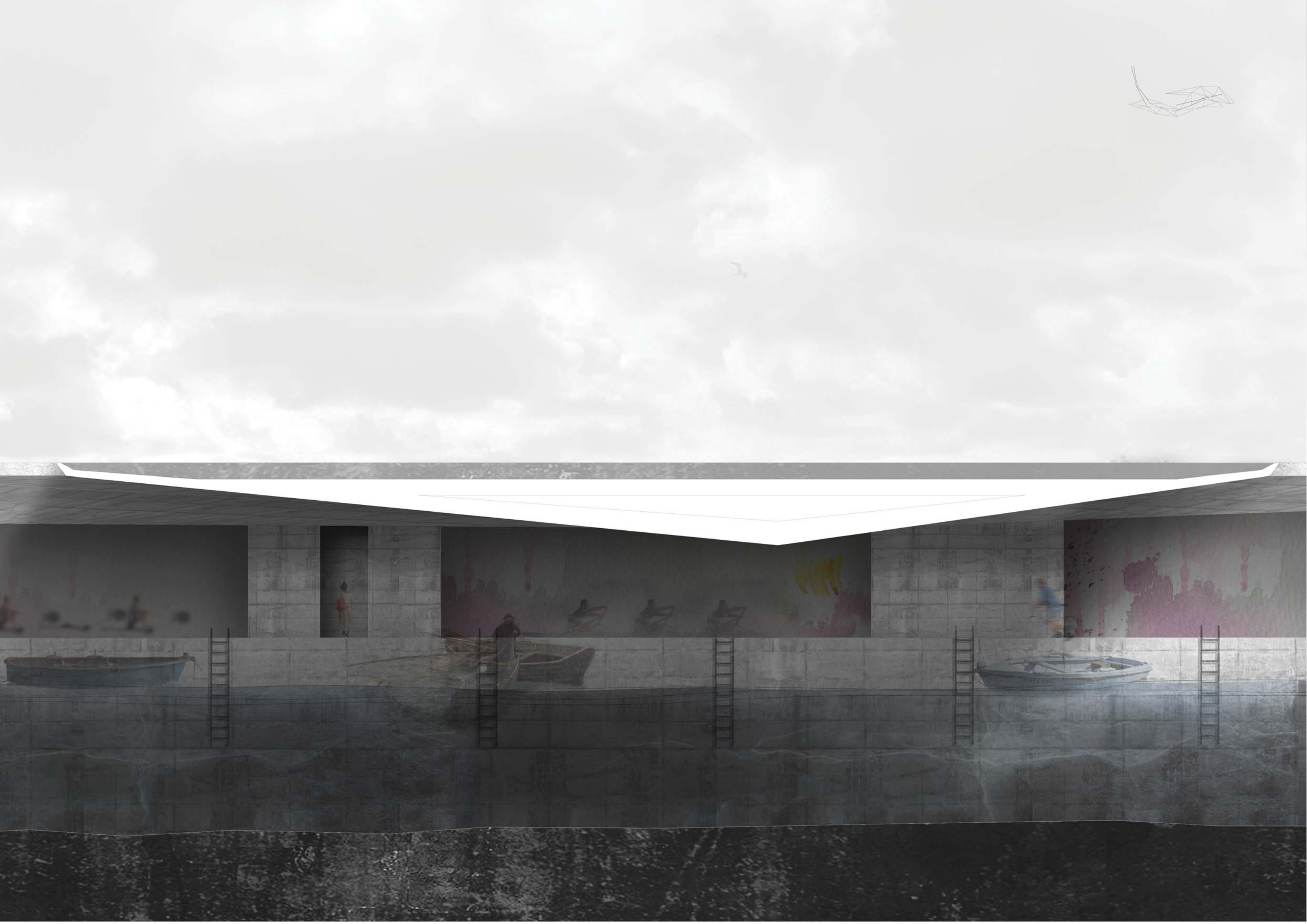


Fig. 33

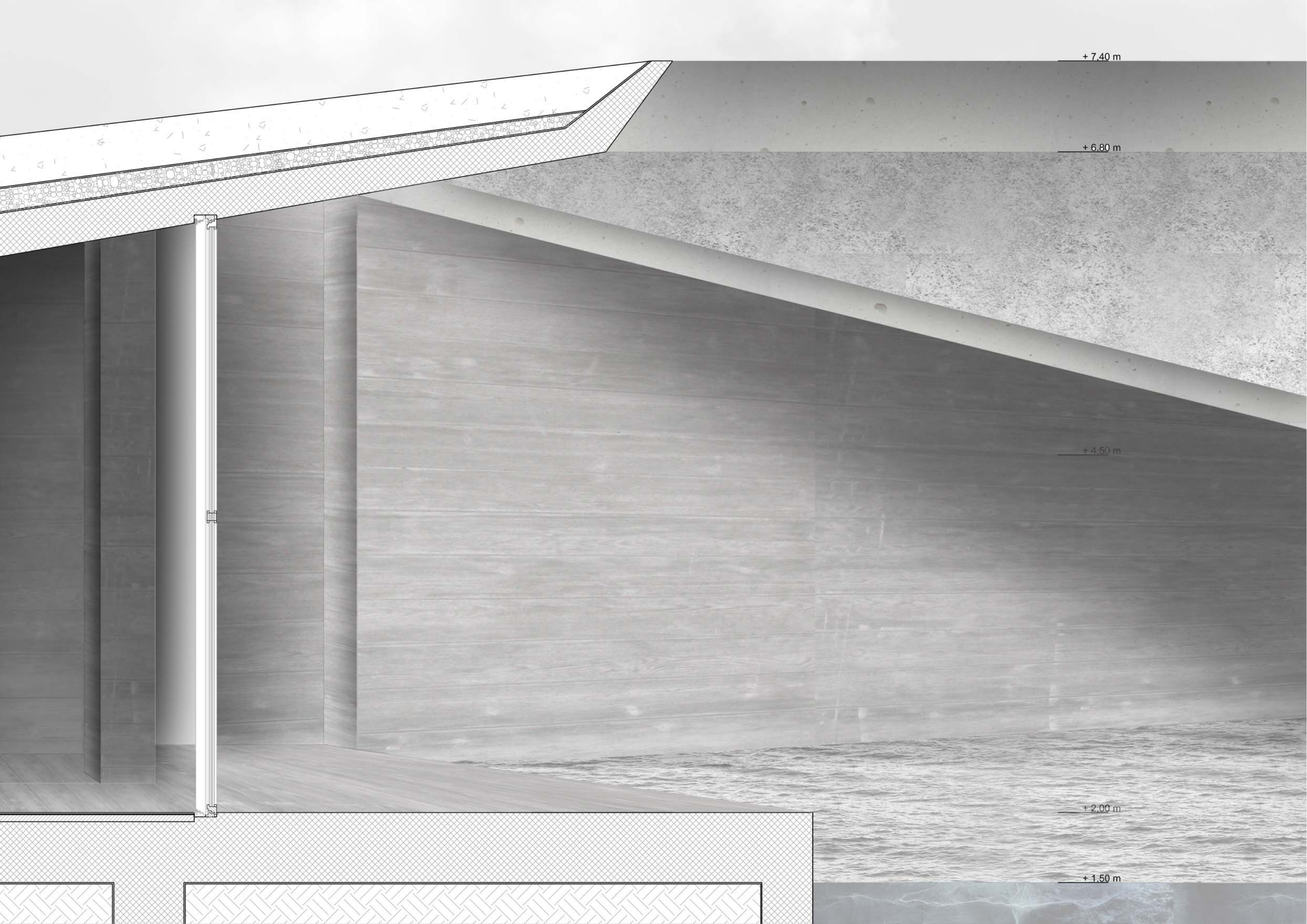


1. Scolo dell'acqua
2. Terreno
3. Guaina impermeabilizzante
4. Solaio in cemento armato
5. Massetto con passaggio di impianti
6. Collante
7. Pavimentazione

8. Solaio in cemento armato
9. Giaina impermeabilizzante
10. Ghiaia di drenaggio
11. Membrana filtrante
12. Copertura verde



Fig. 34



+ 7.40 m

+ 6.80 m

+ 4.50 m

+ 2.00 m

+ 1.50 m



INDICE IMMAGINI

Fig. 0 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Arthur_Rackham_Cheshire_Cat.jpeg

Fig. 1 <http://www.arte.rai.it/articoli/giulio-paolini/14623/default.aspx>

Fig. 2 <http://www.arte.rai.it/articoli/giulio-paolini/14623/default.aspx>

Fig. 3 https://it.wikipedia.org/wiki/Maschere_regionali_italiane

Fig.4 <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/singleitem/collection/p15324coll12/id/10254/rec/26>

Fig. 5 VENTUR, Robert. BROWN, Denis Scott. IZENOUR, Stefen. A cura di ORAZI Manuel. Imparare da Las Vegas. Trad. SABINI, Maurizio. Quodlibet. 3a ed Macerata. 2010 pagina 38

Fig. 6 VENTUR, Robert. BROWN, Denis Scott. IZENOUR, Stefen. A cura di ORAZI Manuel. Imparare da Las Vegas. Trad. SABINI, Maurizio. Quodlibet. 3a ed Macerata. 2010 p. 41

Fig. 7 <http://www.arte.rai.it/articoli/giulio-paolini/14623/default.aspx>

Fig. 8 <http://www.arte.rai.it/articoli/giulio-paolini/14623/default.aspx>

Fig. 9 <http://icancauseaconstellation.tumblr.com/post/85513403243/donato-bramante-chiesa-di-santa-maria-presso-san>

Fig. 10 <https://www.studyblue.com/notes/note/n/14-litalia-delle-corti-seconda-met-400/deck/8040333>

Fig. 11 <http://www.pbgestalter.ch/schule/index.php/kunstgeschichte/piranesi/metafora>

Fig. 12 UNGERS, Oswald Mathias. Morphologie: City Metaphors. Distributed Art Pub Incorporated, 3a ed. 2012

Fig. 13 DIDEROT, Denis, Il paradosso sull'attore, a cura di Rosanna Serpa. Verona. Angelo Signorelli. 1993.

Fig. 14 <https://sites.google.com/site/pilarmolemassa/arte-neoclasico>

Fig. 15 <http://www.artslife.com/2013/07/18/il-colosseo-quadrato-al-gruppo-fendi-arnault/>

Fig. 16 <http://www.arte.it/foto/michelangelo-il-genio-fiorentino-120/10>

Fig. 17 http://www.arch.ttu.edu/Architecture/Faculty/buelinckx_h/Fall2009/Theory/HB_Lectures/06.00_Laugier.pdf

Fig. 18 Foto di Fabio Bellini

Fig. 19 Foto di Fabio Bellini

RAPPRESENTAZIONI DEL PROGETTO:

Fig. 20 Analisi della città di Alcacer do Sal di Fabio Bellini

Fig. 21 Analisi della città di Alcacer do Sal di Fabio Bellini

Fig. 22 Localizzazione del progetto di Fabio Bellini

Fig. 23 Impianto: Pianta coperture scala 1:1000 di Fabio Bellini

Fig. 24 Sezione paesaggistica. Scala 1:500

Fig. 25 Schemi in sezione di Fabio Bellini

Fig. 26 Pianta del progetto scala 1:300 di Fabio Bellini

Fig. 27- 32Sezioni in scala 1:250 di Fabio Bellini

Fig. 33 Sezione atmosferica in scala 1:100 di Fabio Bellini

Fig. 34 Dettaglio costruttivo in scala 1:20 di Fabio Bellini

Fig. 35 Viste del progetto di Fabio Bellini

BIBLIOGRAFIA:

APOLLONI, Marco Fabio. Ingres. Giunti Editore, 1994.

CAMPI Riccardo, MESSINA Davide, TOLOMELLI Marta. Mimesis, origine, allegoria. Alinea Editrice. Firenze. 2002

CASCIATO Maristella, PORETTI Sergio. Il palazzo della civiltà italiana. Milano. Federico Motta. 2002.

DIDEROT, Denis, Il paradosso sull'attore, a cura di Rosanna Serpa. Verona. Angelo Signorelli. 1993.

FOCILLON, Henri. Giovanni Battista Piranesi. A cura di Calvesi M. e Monferi-
ni A. Trad. Guglielmi G. Alfa. Bologna. 1963

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. Mimesis: culture, art, society. Trad
Don Reneau. Berkeley. University of California Press. 1995.

LOOS, Adolf. Parole nel vuoto. Trad. Sonia Gessner. 6ª ed Adelphi. Milano.
2003.

SCARAMUZZO, Gilberto. Mimesis: dalla riflessione teorica alla prassi educati-
va. In Studi sulla formazione. Firenze University Press. 1 2013.

STERN, Robert A. Classicismo moderno. Baio Editore 1990.

VENTURI, Robert. BROWN, Denis Scott. IZENOUR, Stfen. A cura di ORA-
ZI Manuel. Imparare da Las Vegas. Trad. SABINI, Maurizio. Quodlibet. 3ª ed
Macerata. 2010

UNGERS, Oswald Mathias. Morphologie: City Metaphors. Distributed Art Pub
Incorporated, 3ª ed. 2012

RIVISTE E PERIODICI:

PICCAROLO, Gaia. “Architettura nel paesaggio”. in *Lotus*. Milano N 156. 01
2015.

ENCICLOPEDIA:

Criatividade - Visão. Imprensa Nacional Casa do Moeda. Enciclopédia Einaudi.
Volume 25. 1992.

SITOGRAFIA:

Def. Vocabolario Filosofico Treccani. [http://www.treccani.it/vocabolario/mi-
mesi/](http://www.treccani.it/vocabolario/mi-mesi/)

Def. Vocabolario Filosofico Treccani. [http://www.treccani.it/vocabolario/meta-
fora/](http://www.treccani.it/vocabolario/meta-fora/)