

in alto/ above: Giovanni Battista Piranesi,
Grande pianta del Campo Marzio, Roma/
Giovanni Battista Piranesi, *Plan of Campo
Marzio, Roma*

Tra idea e realizzazione

testo di/text by Fabio Fabbrizzi

Between idea and implementation. The immense variability that is reason and intention of any project itinerary seems to be surrounded only by its extreme limits, which is the design phase and the realisation phase. The concept of "building art" understood as the design and production of the building artefact, has, in fact, for a long time, brought a nodal question linked to the unity of its initial and final phase, on which, the search for architecture and its criticism, are always questioned on their identification, splitting or merger. In fact, throughout history, these two extremes have not always been referred to as complementary terms of the same path. In the Greek world, for example, although there was a clear difference between the so-called *Mechanical Arts* or those which were open to a construction phase and the *Liberal Arts* or those generated by philosophy, it was not possible to isolate only the intellectual, and therefore aesthetic value, of that mingling between mind and matter that from that moment on will be identified as the project. A project which is always fruit of *techné*, or of the same working that does not recognize the division into art and craftsmanship, but that in any case is based on that *poiesis*, or on that spiritual dimension necessarily present in every work, ensuring that in the Greek world the design and implementation are closely linked together as aspects of the same practice and not as two independent phases. For the Roman world and in particular for Vitruvius, the architect's wisdom is based on aspects of equal importance, that is, *Fabrica* and *Ratiocinatio*. Material activity and rationalisation capacity, that is, practice and theory, seen as complementary activities to which he does not attribute any hierarchy, reorganising them in the sole figure of the architect, indirect creator and designer of the project. With a careful reading of his *Ten Books*, it is easy to grasp, however, the different nuances that he seems to assign to the term of *Architecture* compared to that

L'immensa variabilità che è ragione e intenzione di un qualunque itinerario progettuale, pare essere circoscritta solo dai suoi limiti estremi, ovvero dal momento ideativo e dal momento realizzativo. Il concetto di "arte del costruire" inteso come l'ideazione e la produzione del manufatto edilizio, porta infatti con sé da tempo immemore, una questione nodale legata all'unitarietà del suo momento iniziale e finale, sui quali, la ricerca d'architettura e la sua critica, si interrogano da sempre sulla loro individuazione, scissione o fusione. Non sempre, infatti, nel corso della storia, questi due estremi sono stati intesi come termini complementari di un medesimo percorso. Nel mondo greco ad esempio, anche se esisteva una chiara differenza tra le cosiddette *arti meccaniche*, ovvero quelle che ammettevano un momento esecutivo e le *arti liberali* ovvero quelle generate dalla filosofia, non si riusciva ad isolare il solo valore intellettuale, e quindi estetico, di quella commistione tra mente e materia che da quel momento in poi verrà individuata come opera. Un'opera sempre frutto di *techné*, ovvero di un medesimo operare che non riconosce la suddivisione in arte e in artigiano, ma che in ogni caso poggia su quella *poiesis*, ovvero su quella dimensione spirituale necessariamente presente in ogni fare, che fa sì che nel mondo greco l'ideazione e la realizzazione siano strettamente collegate tra loro come aspetti di una stessa pratica e non come due momenti tra loro autonomi. Per il mondo romano e per Vitruvio in particolare, la sapienza dell'architetto si basa su aspetti di uguale importanza, ovvero, la *fabrica* e la *ratiocinatio*. Attività materiale e capacità di razionalizzazione, cioè pratica e teoria, viste come attività complementari alle quali egli non attribuisce nessuna gerarchia, ricomponendole nell'unica figura dell'architetto, ideatore e realizzatore indiretto dell'opera. Ad un'attenta lettura dei suoi Dieci Libri, è facile cogliere però la diversa sfumatura che egli pare assegnare al termine *architectura* rispetto a quello di *aedificatio*. Se il primo viene usato il più delle volte per riferirsi alle considerazioni legate alla fase ideativa, il secondo pare caricarsi di una valenza maggiormente operativa che, attraverso una sempre approfonditamente descritta costruttività, trova la sua legittimazione. Quindi a ben vedere, nell'opera vitruviana esiste una sorta di prima incrinatura alla coesione di cui il mondo greco era portatore, come se di fatto, al di là delle dichiarazioni, la divisione concettuale tra l'idea e la realizzazione, tra la prefigurazione e la costruzione, si fosse già fatta spazio nella cultura romana. Questo, anche se per Vitruvio rimane impossibile concepire la forma architettonica se non per finalizzarla alla sua realizzazione, attraverso una pratica costruttiva ormai codificata e resa trasmissibile in ogni sua parte. In epoca medievale si registra un aumento di interesse per le posizioni di Vitruvio, rimaste perlopiù circoscritte nei tempi precedenti. Sarà con Villard de Honnecourt - noto fra l'altro con l'appellativo di Vitruvio Gotico - che si stabilisce un punto nodale nella dialettica tra la fase ideativa e la fase realizzativa, ovvero, tra il disegno e la costruzione. I disegni del suo *Livre de portraiture* ci mostrano come nel medioevo fossero ugualmente ritenute importanti le conoscenze relative ai principi della costruzione ma anche le conoscenze dei principi della rappresentazione geometrica e figurativa. In essi,

of *Aedificatio*. If the first is used most of the time to refer to the considerations related to the design phase, the second seems to be charged with a more operational value that, through an ever-in-depth described constructiveness, finds its legitimacy. Thus, in Vitruvian projects, there is a sort of first breakdown in the consistency of which the Greek world was a bearer, as if in fact, beyond the declarations, the conceptual division between the idea and the realisation, between the prefiguration and the construction, had already made room in the Roman culture. Although, this, for Vitruvius, remains impossible to conceive the architectural form except to finalise it to its realisation, through a constructive practice now codified and made transmissible in all its parts. In the Middle Ages, there was an increase in interest in the positions of Vitruvius, which remained mainly limited to earlier times. It would be with Villard de Honnecourt - famous among others with the name of Gothic Vitruvius - which establishes a nodal point in the dialectic between the design phase and the implementation phase, that is, between the drawing and the construction. The drawings of his *Livre de portraiture* show us how the knowledge of the principles of construction but also the knowledge of the principles of geometrical and figurative representation in the Middle Ages were equally important. In them, you can see for the first time how the drawing is nothing more than a design "device". That is, how the drawing is a tool for the prefiguration of an idea, but at the same time also a tool for the verification and communication of this idea so that it can be realised. An idea, which is worth emphasising, was in the Middle Ages, completely alien to the classical language, be it first hand, or as in the Renaissance, second hand. The flourishing of the communal period is obviously reflected in the field of the circulation of culture and the cities become the centre of production and the transfer of this knowledge. In this perspective, it is more real to understand the figure of Filippo Brunelleschi, certainly not marked by the sacred fire of the genius alone, but inserted within a cultural context from which to draw vital lymph. Also for him, *Fabrica and Ratiocinatio* appear to be the coordinates within which his work but also his thought move, expressed in his only autograph document, that is the famous *Device* composed of 12 parts in which he marks, stage after stage, the work for the realisation of the Dome of Santa Maria del Fiore. A document from the astonishing contemporary artistic relevance that at the same time is design and project, but also construction, technique, realisation, in a circularity that sanctions the inseparability of the constructional fact from the design fact. The constructive rigour of Brunelleschi's new "grammar", supported by the *invention* of the ancient, where invention is to be understood in its Latin sense of "discovery", exists and above all is affirmed, precisely thanks to the role that the geometrical rules give to the project, as instruments of control. Thus the module that expresses itself through the rhythm, the axiality that is expressed through the symmetry and the new instrument of perspective which he himself developed as a means capable of transforming artistic phenomena into mathematical rules and relating them to man, prefigure, represent and construct the space of architecture as never before had been possible to do. The bipolar platonic *hyperuranium* concepts of *idea* and *image* forcefully enter into the cultural debate of the after Brunelleschi,

è possibile vedere per la prima volta come il disegno non sia altro che un "congegno" progettuale. Ovvero, come il disegno sia uno strumento per la prefigurazione di un'idea, ma al contempo anche uno strumento per la verifica e per la comunicazione di questa idea affinché possa essere realizzata. Idea, che vale la pena sottolineare, è nell'epoca medievale, completamente estranea al linguaggio del classico, sia esso di prima mano, o come avverrà nel Rinascimento, di seconda mano. La fioritura del periodo comunale si riflette ovviamente anche nel campo della circolazione della cultura e le città divengono il centro della produzione e del trasferimento di questo sapere. In quest'ottica è più reale comprendere la figura di un Filippo Brunelleschi, di certo non segnata dal sacro fuoco della sola genialità, ma inserita all'interno di un contesto culturale dal quale trarre linfa vitale. Anche per lui *Fabrica e Ratiocinatio* appaiono le coordinate entro le quali si muove la sua opera ma anche il suo pensiero, espresso nell'unico suo documento autografo, cioè il famoso *Dispositivo* composto da 12 parti nelle quali segna, tappa dopo tappa, il lavoro per la realizzazione della Cupola di Santa Maria del Fiore. Un documento dalla strabiliante attualità che al contempo è ideazione e progetto, ma anche costruzione, tecnica, realizzazione, in una circolarità che sancisce l'inscindibilità del fatto esecutivo dal fatto ideativo. Il rigore costruttivo della nuova "grammatica" brunelleschiana, suffragata dall'*invenzione* dell'antico, dove invenzione si deve intendere nel proprio senso latino di "ritrovamento", esiste e soprattutto si afferma, proprio grazie al ruolo che le regole geometriche danno al progetto, quali strumenti di controllo. Quindi il modulo che si esprime attraverso il ritmo, l'assialità che esprime attraverso la simmetria e il nuovo strumento della prospettiva da lui stesso messo a punto quale mezzo capace di trasformare i fenomeni artistici in regole matematiche e relazionarli all'uomo, prefigurano, rappresentano e costruiscono lo spazio dell'architettura come mai prima d'ora era stato possibile fare. I bipolari concetti dell'*iperurano* platonico di *idea* e di *immagine*, entrano con forza nel dibattito culturale del dopo Brunelleschi, interessando anche la cultura architettonica che molto si interrogherà in questo periodo attorno alla dualità tra l'idea e la forma, tra la prefigurazione e il suo modello intelligibile e trasmissibile. In questo contesto si colloca la posizione di Leon Battista Alberti, tutta tesa alla creazione di presupposti e principi oggettivi per un linguaggio universale da intendersi non tanto come restaurazione del classicismo e delle sue matrici, ma come momento di sua interpretazione e quindi evoluzione. La tradizione brunelleschiana del ruolo dell'architetto come arbitro assoluto dell'intera genesi dell'opera architettonica, con Alberti si spezza in favore di una separazione tra le diverse fasi che ne gestiscono l'iter. Nel primo Capitolo del Libro I del *De Re Aedificatoria* egli scrive: «La funzione del disegno è dunque di assegnare agli edifici e alle parti che li compongono una posizione appropriata, una esatta preparazione, una disposizione conveniente e un armonioso ardimento, di modo che tutta la forma della costruzione riposi interamente nel disegno stesso. Né il disegno contiene in sé nulla che dipende dal materiale, e bensì tale da potersi riconoscere come invariato in più edifici, nei quali si riscontra immutata un'unica forma [...] Si potranno progettare mentalmente tali forme nella loro interezza prescindendo affatto dai materiali [...] Ciò premesso il disegno sarà tracciato preciso e uniforme concepito nella mente eseguito per mezzo di linee ed angoli e condotto a compimento da persona dotata d'ingegno e cultura» (Alberti, [1546], 1966, pp. 18 e 20). Ma non confonda questa sua dichiarazione di principio, complice di interpretazioni poco reali sul suo operato, concentrate sulla sua apparente indifferenza alle questioni realizzative. A ben guardare, essa nasconde invece, una sorta di lucida scomposizione dei momenti e dei modi attraverso i quali ogni architettura si struttura prima mentalmente e poi concretamente. Una scomposizione che prende origine proprio dalla distinzione fondamentale tra disegno e costruttività e che permette all'operazione della progettazione di assumere un ambito autonomo e teorico, ma sempre visto attraverso il filtro di una prassi ben stabilita, i cui obiettivi sono quelli di raggiungere la nota triade dei precetti della *firmitas*, della *utilitas* e della *venustas*, controllati all'unisono dalla *concinnitas*. Categoria dalle composite sfumature quest'ultima, che tende nella sua accezione di "armonia" ad essere il frutto esclusivo ed essenziale del solo momento compositivo. Quindi le scelte statiche e costruttive, la scelta della funzione e la sua appropriatezza, così come le scelte della dimensione estetica attribuibile alla forma, vengono rese una sola entità da quell'atto tanto ineffabile tanto potente che è la generale composizione tra le parti e delle parti. Ma anche se la continuità tra idea e atto realizzativo derivante dal mondo antico si è frantumata in una processualità che potremo a posteriori definire come logica, quello che Alberti ribadisce è sicuramente una sorta di ambivalente unità ottenuta dalla dialettica tra i concetti di *lineamenta* (disegno) e *structura* (costruzione). «L'architettura nel suo complesso si compone del disegno e della costruzione» (Alberti [1546], 1966, p. 18) scrive ancora Leon Battista Alberti, a riprova di come non orienti le sue preferenze per nessuna delle due categorie che rimangono anche nel suo pensiero, al di là delle apparenze, stesse facce di una medesima medaglia. Sul disegno come "macchina mentale", come strumento cioè di acquisizione e conoscenza ma anche contemporaneamente come strumento di progetto, l'opera di Andrea Palladio possiede un'eloquenza difficilmente raggiunta successivamente. Con i suoi *Rilievi* pubblicati nel 1554 e poi con i *Quattro libri dell'architettura*, le forme del mondo classico vengono intese quale modello di un nuovo armonico linguaggio che interpreta in una fusione unita-

ria, cultura archeologica e capacità di *invenzione*. Una capacità, questa, percorsa con Brunelleschi e mai più approfondita nel campo del disegno e del progetto, si pensi ad esempio ai rilievi delle antichità romane compiuti alcuni anni prima da Sebastiano Serlio e da Jacopo Barozzi detto il Vignola, i quali producono disegni bellissimi e dettagliatissimi, ma pervasi da uno spirito classificatorio, del tutto incapace di cogliere il cuore dei particolari che disegnano. Palladio dal canto suo, mentre disegna elementi e architetture provenienti dal passato, pare disvelarne invece la loro stessa essenza, andando a cogliere i principi spaziali e i principi strutturali contenuti in quegli elementi e in quelle architetture, dando mano così, ad un ridisegno che in parte è già progetto. Disegni chiari, essenziali, tutti rigorosamente impostati sull'uso delle proiezioni ortogonali e rigorosamente reali nel loro rendere intelligibile la loro dimensione costruttiva, come ad esempio nella descrizione delle murature nelle sezioni, nel disegno dei ricorsi in mattoni, delle murature a secco, degli implacati lignei a sostegno delle coperture. Insomma, un disegno "possibile" per un'architettura "possibile", attento alla materia, alla tecnica e ai rapporti tra la forma e l'idea [fig. 1]. Nel suo "Viaggio in Italia" Goethe scrive che «v'è davvero alcunché di divino nei suoi progetti, né più né meno della forza del grande poeta, che dalla verità e dalla finzione trae una terza realtà, affascinante nella sua fittizia esistenza» (Goethe [1816], 1983, p. 54), quindi, un qualcosa al contempo di reale e di ineffabile, pare abitare nella figurazione palladiana e forse questa "terza realtà" è proprio la sua capacità interpretativa in grado di disvelare il senso della memoria come base vitale e progettante del comporre. Una terza realtà nella quale è possibile scorgere tutta la sedimentazione di una cultura rinascimentale capace di preparare quella sorta di mutamento che proprio con l'opera di Palladio pare annunciarsi in maniera più compiuta. Infatti, anche se il repertorio formale da lui utilizzato attinge con evidenza ai simboli della ragione classica, egli mette in atto una sorta di silenzioso ma inarrestabile superamento. Con i suoi disegni, sia di rilievo che di progetto, egli riesce infatti, a fondere in uno stesso procedere il passato e il futuro, entrambi filtrati dalla conoscenza del proprio presente, dando origine ad una dialettica di continuità ma anche di mutazione. Dialettica questa, che sarà di fatto alla base di quella inarrestabile rottura che egli riuscirà a provocare sul codice e sulla sua sintassi e che proseguirà fino al '700 alla ricerca di un senso inedito da attribuire all'architettura, sia essa solo pensata o anche costruita. Prima di portare a compimento questo passaggio, avvenuto poi in maniera compiuta per opera di Giambattista Piranesi, la cultura architettonica passa per l'esasperata rincorsa di una generale razionalità da assegnare al comporre, sempre più sentito come la logica processualità di fasi e modalità distinte. L'immissione della "ragione" nel progetto, l'individuazione di criteri di utilità, l'uso secondo natura dei materiali, così come l'imitazione della stessa natura nei processi di formalizzazione, conducono a scarnificare l'architettura e le sue molte dinamiche, nella ricerca di una sorta di "senso precedente" all'esistenza concreta di una certa realtà, ovvero, ci si va ad interrogare su tutto quello che precede l'esecuzione dell'opera, inaugurando nuovi percorsi attorno ai concetti di significato e di tipo. Con le visioni di Piranesi, splendide e ambigue contaminazioni tra denuncia e utopia, si celebra dunque, la definitiva rottura del classicismo e con sé la rottura dell'equilibrio tra l'idea, la scrittura progettuale e la realizzazione finale. In particolare, le tavole del Campo Marzio, annunciano con occhio distaccato anche se consapevole, questa fine. Sovrapposizioni di rovine, stratificazioni di elementi, lacerti del passato, abitano la fitta consistenza planimetrica dell'accumulo di edifici classici rappresentati, indicando nel caos generale, l'impossibilità di seguire ancora tale direzione. Quindi la modernità inizia anche così, dal caos di Piranesi che addita al deturparsi del codice classico, corroso nei suoi significati originari, da un linguaggio ormai privato da ogni suo senso credibile, rimasto a mostrare fino a tutto l'Ottocento, un'immagine di sé vuota e solitaria, fusa solo alle infinite voglie di trovarvi nuovamente delle risposte. Bisognerà arrivare al rafforzarsi di un ampio e motivato paradigma tecnico sviluppato a cavallo tra Ottocento e Novecento, affinché la ricerca d'architettura trovi, anche se solo per qualche decennio, nuovamente una sua coesione generale. Una coesione unitaria, certa e indubbiamente assertiva sotto molti aspetti, ovvero, il Moderno. Un Moderno che si frammenta nello stesso momento in cui celebra la sua coesione e che ben presto si evolve, poi si revisiona e infine viene messo in discussione modificandolo di volta in volta in tracce diverse, molte delle quali vengono disperse in una generale dislocazione di senso che dimostra come a distanza di molti decenni, quella che a tutto diritto può definirsi come l'ultima grande narrazione della storia, sia subito stata superata dalle infinite declinazioni che i diversi caratteri dei luoghi hanno imposto su ogni tentativo di omologazione.

Ma questa è un'altra storia.

also affecting the architectural culture, which will be greatly discussed in this period around the duality between design and form, between prefiguration and its intelligible and transmissible model. The position of Leon Battista Alberti can be seen in this context, all aimed at the creation of objective conditions and principles for a universal language to be understood not so much as the restoration of classicism and its matrices, but as a moment of its interpretation and therefore evolution. The Brunelleschi tradition of the role of the architect as absolute arbiter of the entire genesis of the architectural work, with Alberti, is broken in favour of a separation between the different phases that manage the process. In the first Chapter of the First Book of *De Re Aedificatoria* he writes: "The function of the design is, therefore, to assign to the buildings and the parts that compose them a proper place, an exact preparation, a convenient arrangement and a harmonious boldness, so that the whole form of the building rests entirely in the drawing itself. Nor does the drawing contain anything that depends on the material, but rather that it can be recognised as unchanged in a multitude of buildings, in which they all have the same form [...] You can mentally design such forms in their entirety regardless of the materials [...] This being said, the drawing will result as precise and uniform designed in the mind captured by means of lines and angles and performed by an ingenious artist" (Alberti, [1546], 1966, pp. 18 and 20). However, he does not confuse his statement of principle, an accomplice of unreal interpretations on his work, focused on his apparent indifference to the issues of realisation. Upon closer examination, it hides a sort of lucid breakdown of the moments and the ways through which every architecture is structured first mentally and then concretely. A breakdown that takes its origin from the fundamental distinction between design and constructiveness and which allows the design operation to assume an autonomous and theoretical scope, but always seen through the filter of a well-established practice, whose objectives are to reach the known triad of the precepts of *Firmitas, Utilitas and Venustas*, controlled by the *Concinnitas*. The latter is a category of composite nuances, which tends in its sense of "harmony" to be the exclusive and essential fruit of the only compositional phase. Thus the static and constructive choices, the choice of function and its appropriateness, as well as the choices of the aesthetic dimension attributable to the form, shall provide a single entity from that inexpressible action which is so powerful that it is the general composition between the parts and of the parts. However, even if the continuity between the design and the realisation resulting from the ancient world has shattered in a process that we can subsequently define as logic, what Alberti reaffirms is surely a sort of ambivalent unity obtained from the dialectics between the concepts of *Lineamenta* (drawing) and *Structura* (construction). «Architecture as a whole is composed of design and construction» (Alberti [1546], 1966, p. 18) Leon Battista Alberti, continues, as proof of how he does not orient his preferences to any of the two categories that remain also in his thoughts, beyond appearances, with the same sides of the same coin. On the drawing as a "mental machine", that is, as an instrument of acquisition and knowledge, but also at the same time as a project tool, the work of Andrea Palladio has an eloquence, which was subsequently barely matched.

With his *Reliefs* published in 1554 and then with the *Four books of architecture*, the forms of the classical world are understood as a model of a new harmonic language that interprets in a unitary fusion, archaeological culture and ability to *invent*. This ability, pursued with Brunelleschi and never studied in depth in the field of the design and project, take, for instance, the reliefs of Roman antiquities completed some years earlier by Sebastiano Serlio and Jacopo Barozzi so-called the Vignola, which produce beautiful and detailed drawings, but which are pervaded by a classifying spirit, totally incapable of seizing the heart of the details that they draw. Palladio, on the other hand, while drawing elements and architectures from the past, seems to reveal their very essence, going to grasp the spatial principles and the structural principles contained in those elements and in those architectures, thus giving rise to a redesign that in part is already a project. Clear, essential drawings, all rigorously set on the use of orthogonal and rigorously realistic projections in making their constructive dimension intelligible, as for example in the description of the masonry in the sections, in the design of the brickwork, the dry stone masonry, of the horizontal wooden beams for the support of the roofs. In short, a "possible" design for a "possible" architecture, attentive to the matter, technique and relationship between the form and the design. During his "Italian Journey" Goethe writes that "there is indeed something divine in his designs, which may be exactly compared to the creations of the great poet, who out of truth and falsehood elaborates something between both, and charms us with its borrowed existence" (Goethe [1816], 1983, p. 54), therefore, something that is at the same time real and ineffable, seems to dwell in the Palladian figuration and perhaps this "third reality" is precisely its interpretative ability able to reveal the sense of memory as vital and design basis of the composing. A third reality in which it is possible to see all the sedimentation of a Renaissance culture able to prepare that sort of change that precisely with the work of Palladio seems to be reported in the true sense of the word. In fact, although the formal repertoire he uses clearly draws on the symbols of classical reasoning, he set up a sort of silent but unstoppable exceedance. With his drawings, both of relief and design, he succeeds in merging the past and the future in the same process, both filtered by the knowledge of their present, giving rise to a dialectic of continuity but also of mutation. This dialectic, which will, in fact, be at the base of that unstoppable rupture that he would succeed in provoking on the code and on its syntax and that would continue until the 700s in search of a new meaning to be attributed to architecture, be it solely in terms of thought or even built. Before completing this passage, which occurred in a more complete way through the original work of Giambattista Piranesi, the architectural culture comes through the exasperated pursuit of a general rationality to be assigned to the composition, increasingly felt as the logic procedure of different stages and applications. The introduction "Reason" in the project, the identification of utility criteria, the use of materials according to nature, as well as the imitation of the same nature in formalization processes, lead to stripping architecture and its many dynamics, in the search for a sort of "previous sense" of the concrete existence of a certain reality, that is, we go to interrogate everything that precedes the execu-

tion of the work, opening new paths around the concepts of meaning and type. With the visions of Piranesi, splendid and ambiguous contamination between denunciation and utopia, we, therefore, celebrate, the definitive rupture of classicism and with it the rupture of the balance between the idea, the design score and the final implementation. In particular, the charts of Campus Martius, announce, with a detached view, even if consciously, this end. Overlapping of ruins, layers of elements, fragments from the past, inhabit the dense planimetric consistency of the accumulation of classical buildings represented, indicating in the general chaos, the impossibility to follow this direction again. Therefore modernity also starts from here, from the chaos of Piranesi who pointed to the disfiguring of the classic code, corroded in its original meanings, from a language now deprived of all its credible meaning, remaining to show the whole of the nineteenth century, an empty and solitary image of itself, merged only to the endless desire to find once again the answers. It will be necessary to significantly strengthen a broad and motivated technical paradigm developed over the nineteenth and twentieth century, so that the search for architecture finds its general cohesion again, even if only for a few decades. A cohesion of unity, which is certain and undoubtedly assertive in many respects, namely Modern. A Modern which is fragmented at the same time in which it celebrates its cohesion and that soon evolves, then it is reviewed and finally is questioned, modifying it from time to time in different traces, many of which are dispersed in a general dislocation of meaning that proves that at a distance of many decades, that, which has every right to be defined as the last great narration of history, is immediately exceeded by the infinite declinations that the different characters of the places have imposed on any attempt to homologation.

But this is another story.

References

- Alberti Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, (1546), Milano, Edizioni Il Polifilo, 1966, pp. 1063.
- Argan, Giulio Carlo, *Classico, anticlassico*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 422.
- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1966 (tr. it. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991, pp. 184).
- Borsi Franco, *Leon Battista Alberti. Opera Completa*, Milano, Electa, 1966, pp. 284.
- Clair Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts Critique de la Modernité*, 1983(tr. It. *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1984, pagg. 160).
- Galimberti Umberto, *Psiche e Techné. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 812.
- Grassi Giorgio, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 240.
- Goethe Johann Wolfgang, *Italianische Reise*, 1816 (tr. It. *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 856).
- Kruff Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie*

von der Antike bis zur Gegenwart, 1985 (tr. It. *Storia delle teorie architettoniche. Da Vitruvio al Settecento*, Bari, Editori Laterza, 1988, pp. 594).

Manetti Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1976, pp. 162.

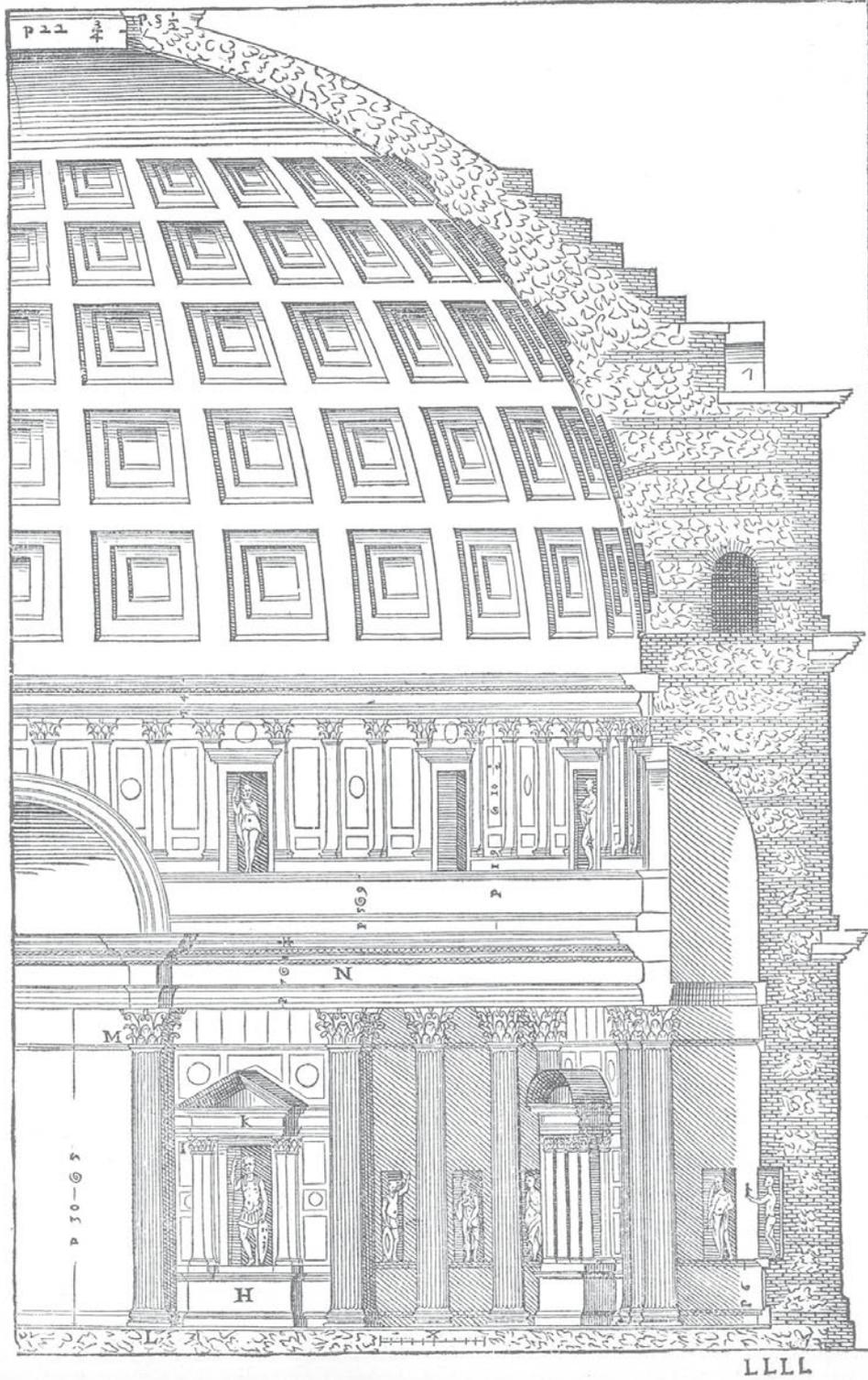
Palladio Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Pordenone, Edizione Studio Tesi, 1992, pp. 432.

Summerson John, *The Classical Language of Architecture*, 1963 (tr. It. *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990, pp. 100).

Vagnetti Luigi, *L'architetto nella storia dell'Occidente*, Padova, Edizioni Cedam, 1980, pp. 820.

Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1964 (tr. It. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1994, pp. 165).

Q V A R T O.



14

15

sopra/ above: Andrea Palladio, Sezione del Pantheon, Roma/ Andrea Palladio, Section of the Pantheon, Roma