

# L'ordine delle maestranze e l'ordine delle materie. Il caso di Santa Margherita

Alberto FALIVA

*La definizione di architetto, nel corso dei secoli ha subito una serie di importanti modificazioni. Dalla nascita di questa figura, dai tempi di Filippo Brunelleschi, siamo giunti ad una situazione contemporanea per la quale l'attenzione dell'uomo-architetto non pare essere più indirizzata verso le conoscenze tecniche dei propri collaboratori-esecutori, bensì verso le stesse conoscenze tecniche dell'organizzatore responsabile. La chiesa cremonese di Santa Margherita è l'esempio di una composizione artistica, prettamente Rinascimentale, che riesce ad aprire un dibattito su tali temi: indagarne le valenze significa migliorare la nostra comprensione dell'architettura.*

George LATOUR HEINSEN

**Parole chiave:** chiesa di Santa Margherita di Cremona, etimologia di Architetto, Forma, Materia, Ordine, Internazionalismo critico, International Style, Ordine dorico e ordine tuscanico.

Nel corso dei secoli la figura dell'architetto ha subito una serie di modificazioni importanti. Se guardiamo all'origine etimologica della parola, cioè quella greca, quella che prevede la funzione dello stesso come 'organizzatore di maestranze', capiamo quanto le cose siano oggi cambiate. Possiamo anche dire che a livello geografico, nel mondo, esistono diverse sfumature (più o meno accentuate) circa il nuovo ruolo che tale figura deve poter svolgere. Sembra evidente che all'estrema specializzazione delle diverse filiere dei prodotti costruttivi del mondo americano (e in genere anglosassone) non corrisponde un'altrettanta specializzazione del mondo delle costruzioni nell'area mediterranea (Italia compresa). C'è come la tendenza, in quest'ultima zona del mondo, ad interpretare l'attività dell'architetto come direttamente ereditata dalle botteghe dei maestri degli albori della Modernità, ossia del Rinascimento. L'architetto è in grado di risolvere, assieme, tutti i problemi legati alle diverse discipline inerenti la sua opera: è un bravo serramentista (o meglio: deve saperne anche di serramenti), è un ottimo strutturista (deve saperne di strutture), deve anche saperne di storia e filosofia, ecc.. ecc... Pare corretto sottolineare come vi possano essere i pro ed i contro nell'ambito di entrambe le tendenze, e non è questa la sede per risolvere l'enorme problema o proporre dei giudizi di merito. Dovrebbe però essere ricordato che la stessa differenziazione si può rinvenire nello specifico della pubblicitaria legata alla stessa disciplina dell'architettura: ad un mondo anglosassone vestito di forme aerodinamiche e variopinte (fig.1), sembra corrispondere un mondo di costruzioni più semplici, maggiormente legate a discorsi di forme tradizionali, nell'Europa mediterranea (quando le cose vanno per il verso giusto; vi sono infatti gli emuli pseudo-scientifici delle costruzioni aerodinamiche anche nel mondo Mediterraneo, con le conseguenze tecnologiche e i fantocci del caso).

La stessa diversa qualità concerne la produzione scritta legata alla riflessione sui temi architettonici, siano essi storici o contemporanei: uno storico dell'architettura francese disporrà gli ele-



Fig. 1 - Londra, edificio progettato dall'arch. Norman Foster, Swiss Re Tower

menti della propria ricerca come in una proiezione ortogonale del suo conterraneo Monge, parlando, sempre per ordine, di piante, di sezioni e prospetti<sup>1</sup>. Se pensiamo alle ricostruzioni legate all'attribuzione pippesca del palazzo di Carlo V a Granada<sup>2</sup>, proposte mirabilmente da Manfredo Tafuri nel suo ultimo volume, facciamo davvero fatica ad affermare di trovarci nell'ambito dello stesso ordine espositivo...di Monge. Il paragrafo non viene infatti diviso per mezzo di un'analisi di piante, sezioni e prospetti.

<sup>1</sup> Monique Chatenet, *Le chateau de Madrid*, Paris, 1987

<sup>2</sup> Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992

Per una prima sintesi sembra che anche Tafuri, rispetto a Monge (paradosso cronologico permettendo) si comporti come l'artigiano della bottega di cui sopra, perdendo l'ordine espositivo (diciamo) scientifico, per acquisirne uno nuovo. L'interdisciplinarietà è solo uno dei tratti caratteristici di un nuovo e proficuo approccio (che per la Storia si origina sin dalle *Annales* in avanti<sup>3</sup>), dove alla definizione di architetto come 'organizzatore di maestranze', cioè di capitalista-dominatore di uomini (gli artigiani delle diverse filiere dominati e minacciati dallo stesso Filippo Brunelleschi nel cantiere della cupola), sembra subentrare quella di organizzatore 'della forma delle materie ordinate allo scopo dell'abitare', per seguire la magnifica definizione data da Vittorio Gregotti, forse il migliore interprete-architetto dei nostri tempi<sup>4</sup>. Quest'ultimo parla di cultura come costruzione di senso: le letture e informazioni, le date storiche sono indispensabili come il sapere tecnico, ma una volta assimilate sono semplicemente materie sulle quali riflettere. Allo stesso modo, le materie apprese all'Università di architettura sono tutte separate, sono poche nozioni distinte e messe qua e là: sta all'architetto connetterle secondo un nuovo ordine, una nuova costruzione di senso che costituirà la propria architettura.

L'attenzione dell'uomo-architetto non pare essere più indirizzata verso le conoscenze tecniche dei propri collaboratori-esecutori, bensì verso le stesse conoscenze tecniche dell'organizzatore responsabile. La prima conseguenza di tale atteggiamento è di ordine politico. Come per un giovane musicista d'epoca moderna, tutto questo permette di effettuare dei remix (delle fusioni) di brani di musiche distinte (di elementi di discipline diverse) senza porsi il problema del copyright, cioè dei diritti d'autore legati al mondo della produzione industriale. Sono io che decido quale sarà il disegno del serramento, in base alle esigenze degli elementi strutturali e delle pareti del mio edificio, sono io che (addirittura) invento il mio serramento che tu, industria, potrai eventualmente mettere in produzione. Naturalmente per 'materie' si intendono qui anche le discipline scientifiche che fanno da sfondo alla produzione dei suddetti elementi (filosofia e storia comprese, ossia anche le c.d. materie umanistiche). È forse utile ricordare come proprio dalla fusione di discipline distinte (prendiamo la matematica, la chimica e la biologia) siano potute nascere fondamentali riflessioni di epoca moderna, ossia nuove discipline come la biochimica applicata (metaforicamente, forse si tratta di catacresi istituzionalizzate, per seguire U.Eco<sup>5</sup>).

Per capire quanto siano importanti queste diverse vedute basterà affermare che la ricerca in campo medico, anche quella relativa a tremende patologie, potrebbe progredire molto più velocemente se vi fossero reali sinergie tra i ricercatori di diversi gruppi, senza l'obbligo di seguire strade per brevetti di tecniche che (per farla breve) mirano soltanto a risolvere dei piccoli problemi di quel singolo gruppo, privandosi di uno sguardo prospettico di lunga ed ampia durata.

Ebbene, le stesse problematiche si rinvengono nella disciplina della storia dell'architettura. La sistemazione della chiesa cremonese di Santa

Margherita è stata voluta dal letterato (e vescovo di Alba) Marco Gerolamo Vida (1485?-1566, fig.2); si tratta di un edificio terminato entro il 1547, come si legge per bene (fig.3) sotto il frontone della facciata<sup>6</sup>.



Fig.2 - Chiesa di Santa Margherita, Cremona



Fig.3 - Frontone della chiesa di chiesa di Santa Margherita, Cremona

Osservando la stessa, tuttavia, recentemente gli storici hanno creduto di poter definire come tuscanico, l'ordine architettonico impiegato dal disegnatore (sconosciuto?) dell'edificio<sup>7</sup>. Ma si tratta davvero di un ordine tuscanico? Le basi paiono rievocare gli alti raccordi a guscia apparsi sulla copertina del Quarto libro di Sebastiano Serlio, essendo sormontati da un toro e privati di trochilo (figg.4-5-6): sembra quindi di vedere, per bene, gli elementi (in successione) caratteristici delle basi di un ordine tuscanico della tavola sinottica serlianesca (al raccordo a guscia si sostituisce, semplicemente, l'alta base posta sotto il trochilo). Certamente, i capitelli appaiono decisamente dorici, sebbene privati dei tre anelli della tradizione (fig.7).

<sup>3</sup> Tralasciamo qui volutamente tutti i riferimenti alle discussioni, ai cambiamenti degli approcci degli storici che, dalle *Annales* in poi, hanno portato ai vari dibattiti (filosofici e non) giunti sino ai nostri giorni.

<sup>4</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano, 1966. Qui saltiamo volutamente gli eredi 'storici' della trattatistica, ossia i secoli delle Accademie (XVI-XVII), delle Scuole di Belle Arti e di quelle Politecniche (XVIII-XIX).

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, 1984

<sup>6</sup> Alberto Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, 2003

<sup>7</sup> Pietro Bonometti (a cura di), *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia: storia e restauro*, Cinisello Balsamo, 2008



Fig.4 - Base della chiesa di Santa Margherita, Cremona

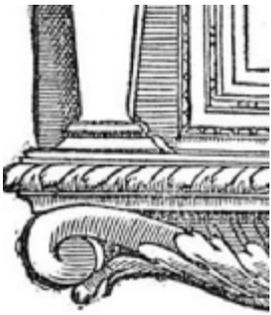


Fig.5 - Base della lesena della copertina del Quarto Libro di Serlio



Fig.6 - Base ordine tuscanico, part. dalla tavola sinottica dal trattato di Sebastiano Serlio



Fig.7 - Capitello della chiesa di Santa Margherita, Cremona

C'è quindi un problema di fondo: l'autore di questo edificio sta costruendo un remix (espressione permettendo) di due differenti ordini d'architettura, senza preoccuparsi minimamente dei diritti d'autore (del 'copyright') di Sebastiano Serlio. Insomma, pare di trovarsi innanzi l'architetto erede di una bottega artigianale d'architettura, un maestro Rinascimentale.

La storiografia anche recente (lo ribadiamo) si ostina a definire come tuscanici gli elementi di quest'ordine, per cui sorgono due interrogativi: ma si tratta veramente di una lesione dei diritti d'autore di Serlio? Ma si tratta davvero di un ordine tuscanico?

Le due domande sono naturalmente interconnesse, e ci fanno capire come la visione del mero problema della chiesetta (posto da un determinato gruppo di ricerca), alla pari di quella del singolo brevetto di un ricercatore -dimenticato tra gli scaffali di un laboratorio-, sono decisamente inutili per il progresso della conoscenza.

Eh sì, perché se il copyright è il divieto di ripetere una forma (una fotografia, un logo), o un processo (dal film come forma in movimento, al processo chimico o tecnologico di una soluzione), ed è l'espressione di un gruppo di persone che, legalmente e politicamente, decidono di escludere tutti gli altri da tali possibilità di ripetizione (se non di ammetterli dietro pagamento di denaro), analogamente la rilettura del mero problema di una chiesetta, avulsa dal suo contesto, pare proprio essere l'espressione di un processo di rilettura unico, determinato da un certo gruppo di studiosi, destinato appositamente ad un pubblico di adepti (già scelti): questo è tanto più evidente in quanto tali riflessioni si privano (anche banalmente) di una minima attenzione al contesto all'interno del quale stanno indagando. Diciamo che si tratta realmente di storici dell'arte, proprio perché privilegiano alcuni pregiati monumenti, dimenticando (come non farebbe invece e giustamente un archeologo) gli acquedotti, le tombe ed i vasi, ossia anche le opere meno importanti poste a fianco.

Che cosa possiamo infatti chiedere al serramentista anglosassone di turno (espertissimo, ma solo di serramenti), al ricercatore isolato, allo storico dell'arte che guarda soltanto nel merito del suo soggetto? Possiamo chiedergli di aprire lo sguardo verso altre realtà limitrofe alla chiesetta di Santa Margherita, ad altri ricercatori che seguono percorsi diversi: come sottolineato da chi scrive nelle pagine di questo stesso Bollettino<sup>8</sup>, le due chiese cremonesi di San Pietro al Po e di Sant'Abbondio (figg.8-9), rappresentano una reale interpretazione delle parole (intendiamo del testo scritto) e dei disegni, relativi agli ordini della tavola sinottica di Serlio. Nello specifico, il testo di Serlio consiglia di fondere assieme ionico e corinzio, al fine di ottenere un ordine composito. La tavola sinottica (che ha valore normativo, contrariamente a quanto affermato da F.Lémerle<sup>9</sup>) presenta come tra di loro molto simili, gli elementi che costituiscono basi e trabeazioni di questi ordini ionico e corinzio, e quindi come tra di loro perfettamente scambiabili, in modo da aderire al testo di Serlio.

Di qui, la domanda fondamentale: ma se nella città della chiesa di Santa Margherita ci si permette di scambiare i due ordini ionico e corinzio della tavola sinottica (composito evidentemente compreso), quali altri ordini resterebbero da 'scambiare', qualora vi fosse da progettare/costruire un'altra opera cremonese, se non l'altra coppia del dorico e del tuscanico (provvisi di una trabeazione con analogo sistema di elementi)<sup>10</sup>?

<sup>8</sup> Alberto Faliva, *Sebastiano Serlio e l'ordine Composito dei romani antichi*, *Bollettino Ingegneri*, Firenze, 2007, n.12

<sup>9</sup> Frédérique Lémerle, *Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio*, *Revue de l'Art*, Paris, n.103, 1994, pp.33-41.

<sup>10</sup> A dire il vero a livello cronologico si dovrebbe parlare, prima, della progettazione di Santa Margherita (entro il 1547), poi, solo in seguito, di quella delle due chiese di San Pietro al Po e di Sant'Abbondio (primo progetto del 1555, fine del Cinquecento per la seconda). Naturalmente questo non inficia la nostra ricostruzione, che si occupa della complementarità di questi tre esempi.

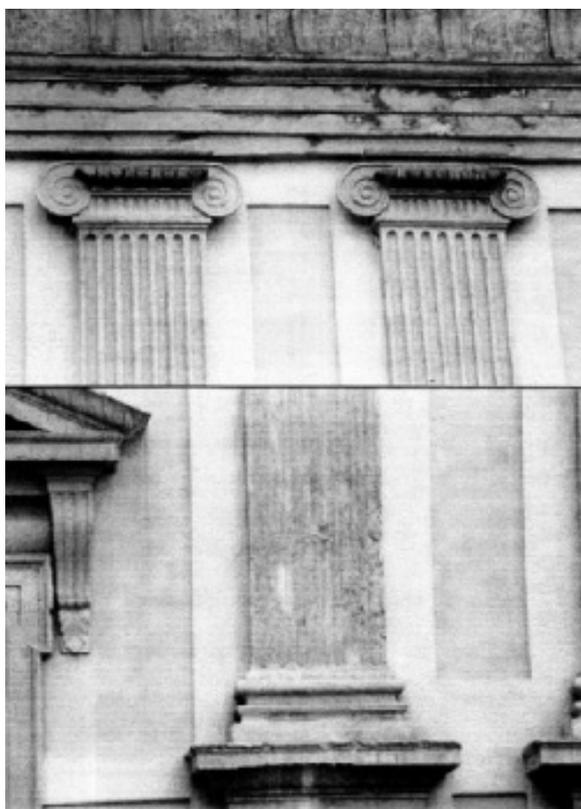


Fig.8 - Basi e capitelli degli ordini della chiesa di San Pietro al Po, Cremona

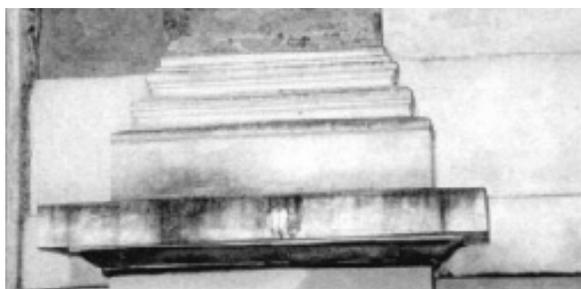


Fig.9 - Basi e capitelli degli ordini della chiesa di Sant'Abbondio, Cremona



Al di là delle questioni attributive nel merito della paternità dell'opera cremonese, ci pare lecito sottolineare che se le due chiese indicate appaiono (da fonti archivistiche) come opere degli architetti Francesco (1494?-1576), Giuseppe Dattaro (1540?-1616) e collaboratori vari<sup>11</sup>, anche la stessa chiesa di Santa Margherita dovrebbe essere

scaturita da una riflessione prettamente serlianesca, effettuata da Francesco Dattaro. Riflessione che nulla toglie all'importanza del committente ed artista Vida, in rapporto di dialogo architettonico col socio principale dei Dattaro, cioè Benedetto Ala (come sottolineato dal Biffi<sup>12</sup> e da una quantità illimitata di affinità stilistiche). Non è infatti possibile pensare ad una divisione del lavoro così scientificamente *capitalista*, nei cantieri cremonesi, specchi della cultura cinquecentesca italiana: gli schizzi, i progetti, sono il frutto di riflessioni comuni. Del resto, il disegno ed il tipo di marmo impiegato per il bugnato di Santa Margherita, sono identici a quelli impiegati presso il cremonese palazzo di Ludovico Barbò (attribuito, proprio da fonti archivistiche, a Francesco Dattaro<sup>13</sup>).

Ma perchè questo atteggiamento appare così interessante, rispetto ai temi da cui siamo partiti? Perchè il dover leggere, assieme, un testo e delle figure, implica la consapevolezza della provvisorietà di quel testo, della sua schematicità e mancanza di scientificità, della libertà di interpretazione. E dove possiamo trovare la massima libertà espressiva e formale delle opere architettoniche, se non in aperta campagna, nei luoghi dove non è necessario alcun confronto col costruito della città? Forse nei luoghi dove l'ideale letterario della vita di campagna si dispiega attraverso le concretizzazioni dei suoi contenuti mitici<sup>14</sup>? Le numerose ville suburbane della ricchissima (sin dal Medioevo) area della bassa Padana, sono infatti caratterizzate da una serie di evocazioni di forme riprese da trattati di architettura che non sono mai stati pubblicati, come quelli del Filarete (figg.10-11a-b), di Francesco di Giorgio, come il VI libro di Serlio nelle due versioni manoscritte. Per capire quanto poco scientifici fossero tali schizzi, basterà qui rievocare il giudizio che aveva, di Filarete, lo stesso Giorgio Vasari: i suoi disegni rappresentavano una '*sciaurata maniera*' che costituiva '*ingiuria al pubblico et al secolo*'.

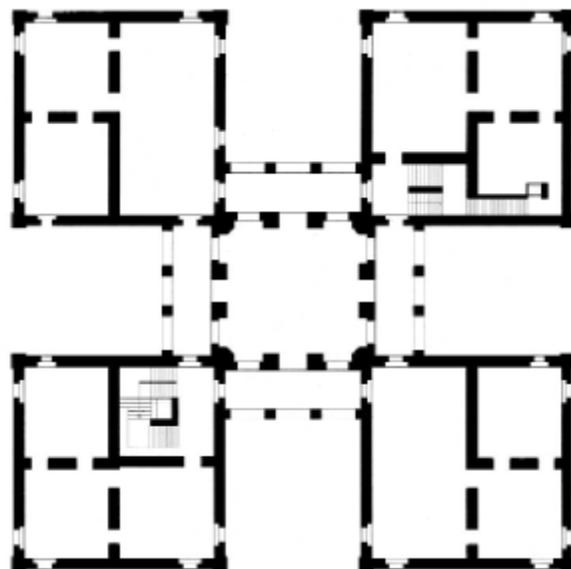


Fig.10 - Planimetria della villa di Boffalora, Busseto

<sup>11</sup> Alberto Faliva, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, 2003

<sup>12</sup> G.Battista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Cremona, ried.1998

<sup>13</sup> L. Bellingeri, in "Artes", 4, 1996, pp. 21-36

<sup>14</sup> J.S.Ackerman, *La villa*, Torino, 1992, p.6

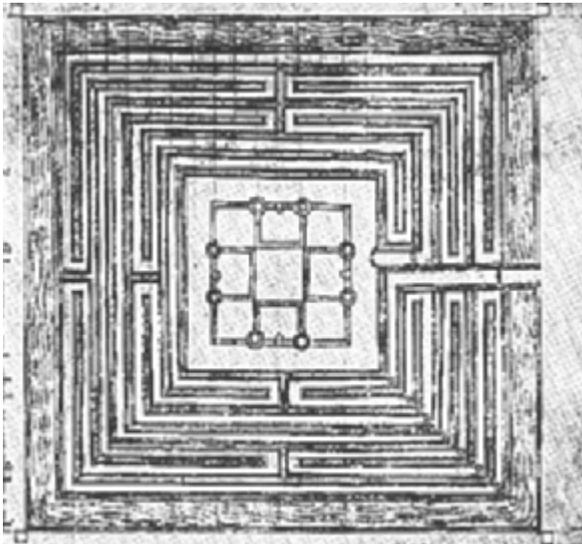


Fig.11a-b - Immagini di ville dai trattati di Filarete e Francesco di Giorgio

C'è come l'abitudine, da parte dei magistri della bassa (e probabilmente anche da parte dei committenti) di impiegare delle forme derivate da schizzi, da idee eccentriche (anche di sperimentazioni ingenuie, pseudo-militari) che difficilmente si potevano comprendere per mezzo di sole immagini o di soli testi scritti... Diversamente da quanto sarebbe accaduto nell'epoca di Monge e delle sue scientifiche proiezioni ortogonali: Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, due architetti 'colti' del Cinquecento, autori di trattati scientifici per bene pubblicati, sarebbero certamente piaciuti a Monge.

Tuttavia, a quest'ultimo non sarebbe senz'altro piaciuto il *remix* quasi vernacolare (non costruibile, a detta di Jean Guillaume) di due tradizioni costruttive come quella Francese e quella Italiana, presenti nel VI libro del Bolognese<sup>15</sup>. L'ostinazione di quest'ultimo verso i Templi bislungi (cioè gotici), verso gli alti tetti a spioventi francesi, oggi sarebbe ironicamente vista (in politica) come *celtica* e Leghista, cioè quasi come appartenente al partito fondato da U.Bossi. Oppure potrebbe rievocare le atmosfere gotiche e magnifiche delle scenografie dei film del regista americano Tim Burton<sup>16</sup>. *L'International Style*, tra i suoi elementi fondatori enunciati (molti anni fa) da P.Johnson<sup>17</sup>, annoverava la necessaria compresenza della progettualità classi-

ca, simbolica, assieme alla purezza necessaria delle strutture portanti del mondo gotico, delle necessarie aperture nei volumi puri; *l'Internazionalismo critico* (così definito in un bellissimo numero della rivista Casabella<sup>18</sup>) prevede invece una distanza critica da tali punti e, come sottolinea Leonardo Benevolo<sup>19</sup> per le opere di Vittorio Gregotti, la simmetria è oggi certamente necessaria (rievo- cando il filosofo Blaise Pascal) ma essa non sarà mai teorica o ideologica. Ciò conferma che il bello (la *venustas*) non sembra più esistere, e che c'è solo l'ordine logico dell'organizzatore di discipline. Il soggetto è un prisma che riflette le esperienze, ed è esso stesso influenzato e generatore di influenze (M.Baxandall<sup>20</sup>). L'autore propende per la *'trasgressione non ostentata'*, in un'immaginaria ed albertiana *Repubblica degli Artisti* che, comprendendo (in passato) Jacopo Sansovino, Giulio Romano, Sebastiano Serlio ed altri, deve continuare anche oggi come uno dei maggiori doveri dell'approccio dell'architetto. In tale albertiana Repubblica nessun autore si sognava di chiedere il copyright<sup>21</sup> della propria forma *'trasgredita'*.

La cultura Rinascimentale italiana, così densa di riferimenti alla superstizione, non abbracciò la mai la scienza nel senso moderno del termine, se si escludono casi isolati come quelli del genio Leonardo da Vinci o di Galileo: questa definizione è stata proposta, tanti anni fa, da Bertrand Russell, e ci pare assolutamente centrale rispetto al nostro discorso<sup>22</sup>.

*'Dell'importanza pratica della scienza ci si accorse per la prima volta in rapporto alla guerra; Galileo e Leonardo ottennero impieghi di governo per le loro ricerche dirette a migliorare l'artiglieria e l'arte delle fortificazioni', ma*

*'Nel Rinascimento italiano, la scienza ebbe una parte assai limitata'.*

*'Sotto certi aspetti gli Italiani del Rinascimento non avevano, ad eccezione di Leonardo e pochi altri, il rispetto per la scienza che ha caratterizzato i più importanti innovatori dal XVII secolo in poi; a questa deficienza va collegata la loro parziale emancipazione dalla superstizione, specie dalla astrologia'.*

È quella cultura che permetterà ad uno dei colleghi dei Dattaro, cioè all'arch. Antonio Melone (Cremonese) di citare gli strani bastioni in forma di cuore (fig.12) presenti in un disegno di ambiente sangallesco per la villa di Poggio a Caiano, cioè presenti nell'ambito di una villa destinata ai piaceri, in una (si badi bene!) fortezza militare costruita nel freddo clima del Nord della Francia, durante l'assedio di Boulogne sur Mer<sup>23</sup> (1542-44, fig.13). Tutt'altro che per una barriera anti-intrusione di una villa di campagna nei dintorni di Firenze.

Sullo sfondo di questa libertà espressiva, tutta italiana, si staglia anche l'approccio spirituale dei diversi architetti che abbiamo considerati nel corso del presente brano: è lo stesso Gerolamo Vida ad affermare che *'sempre si diverte ad alludere ciò che gli Antichi hanno detto, e a dire con parole identiche cose molto diverse'*. Ben al di là della morale Erasmiiana sottesa al principio di imitazione<sup>24</sup>, ci troviamo nell'ambito di un divertimento compositivo, tutto cremonese.

<sup>15</sup> Jean Guillaume, AAVV, *Sebastiano Serlio*, Milano, 1987

<sup>16</sup> Ron Magliozzi, Jenny He, *Tim Burton*, MoMa, New York, 2009, p. 17. *'A director of fables, fairy tales, and fantasies, with an aesthetic that incorporates the Gothic, the Grand Guignol, and German Expressionism, Tim Burton is an uncompromising visionary - a modern author'.*

<sup>17</sup> Philip Johnson, *The International Style*, New York, 1966, p.20. *'It may fairly be compared in significance with the styles of the past. In the handling of the problems of structure it is related to the Gothic, in the handling of the problems of design it is related to the Classical'.*

<sup>18</sup> *L'internazionalismo critico*, Casabella, 630-631, gennaio febbraio 1996

<sup>19</sup> Leonardo Benevolo, *L'architettura del nuovo millennio*, Bari, 2007

<sup>20</sup> Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000

<sup>21</sup> Christopher L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome (Studies in Medieval and Reformation Traditions)*, 2004

<sup>22</sup> Bertrand Russell, *Storia della filosofia occidentale*, Milano, 1996

<sup>23</sup> P.Héliot, *Les fortifications de Boulogne sous l'occupation anglaise (1544- 1550)*, *Revue du Nord*, Tome XL, Lille, 1958, pp.5-38

<sup>24</sup> André Chastel, *Il sacco di Roma*, Torino, 1983



Fig.12 - Particolare planimetria villa di Poggio a Caiano, disegno della cerchia dei Sangallo



Fig.13 - Planimetria della fortezza di Outreau, Boulogne sur mer

Si badi bene: non stiamo cercando di ipotizzare ricostruzioni di orientamenti spirituali legati a Francesco e a Giuseppe Dattaro, bensì di comprendere sino a che punto tale scioltezza poetica vidiana, possa avere avuto un seguito locale, un esito architettonico. Altrimenti e paradossalmente, ci comporteremmo in maniera semplicistica, considerando (ad esempio come pretesto) un solo aspetto di un'opera, al fine di ipotizzare delle inquietudini spirituali di un'intera esistenza, quella dell'autore di tale opera: 'se la verità (del Libro Extraordinario di Serlio) si nasconde ad occhi sacrileghi nell'ambito della teologica e protestante censura del superfluo, come sostiene con valide ragioni Mario Carpo<sup>25</sup>, arriveremmo col dire che se oggi vedessimo il personaggio di Miss Piggy dei Muppet Show (la celebre maialina con la collana di perle, fig.14) saremmo tentati di affermare che per i disegnatori di questo *peluche* esistono delle inquietudini religiose in quanto, secondo il Vangelo<sup>26</sup>, non si dovrebbero dare 'le perle ai porci'.



Fig.14 - Personaggio dei Muppet Show, Miss Piggy

<sup>25</sup> Mario Carpo, *La maschera e il modello*, Milano, 1993

<sup>26</sup> Mt 7, 6. 12-14, dal Vangelo secondo Matteo

<sup>27</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966

<sup>28</sup> G.Morpurgo (a cura di), *Festschrift*, Milano, 2007

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Il nichilismo europeo*, Milano, 2003. Heidegger parte dal Protagora che definisce l'uomo come *misura di tutte le cose*.

<sup>30</sup> Emanuele Severino, *Oltrepassare*, Milano, 2007

L'inesorabile e velocissima costituzione di sempre nuove discipline, provviste dei loro paradigmi e vocabolari iper-specializzati, sempre più chiuse rispetto al mondo esterno, genera inevitabilmente degli *spazi di insiemi di parole*, di linguaggio, che potremmo definire come 'neutri'. Tra queste espressioni, proprio le parole come 'forma', 'materia', 'ordine', sono le più innocenti e quindi le maggiormente ambigue, quelle che più di tutte possono (potrebbero) sposarsi con qualsiasi disciplina e qualsiasi pensiero. In Antico, all'epoca dell'origine Greca dell'etimologia di *architetto*, per Aristotele la parola forma coincideva con quella di armonia, quindi in essa vi era già il discorso dello scopo, cioè del tendere al giusto mezzo. Quest'ultimo non era mai la media aritmetica ma il giusto mezzo per chi lo andava indagando, cioè la giusta proporzione. E soltanto nello scorrere del tempo si aveva la migliore percezione del 'giusto', perché la vita proponeva molti esempi attraverso l'esperienza di questo o quel *giusto mezzo*. Oggigiorno, più passano i secoli, più la parola 'forma' ha perso il significato di armonia e siamo stati costretti ad aggiungere altre parole a fianco di essa, parole che la renderebbero ancora ciò che voleva essere in origine. Infatti, oggi diciamo '*la forma delle materie ordinate*', senza considerare che la forma era già *ordine* di per sé. Lo stesso Michel Foucault<sup>27</sup> imposta il suo *Les mots et les choses* dall'inizio del pensiero dell'uomo moderno, attuato per mezzo della metafora, cioè della *ressemblance*, che è per l'esattezza l'imprecisione nelle somiglianze che proponeva la scienza Cinquecentesca (e la coincidenza possibile tra parole e cose). Alla stessa fanno seguito l'identità e la differenza del pensiero scientifico, seguiti dalla analogia, cioè l'identità e differenza che concernono delle serie di elementi, per concludere con la filologia.

Questa ricerca nel tempo, equivale all'interpretazione dei disegni schizzati di cui sopra, dei trattati mai pubblicati, dell'esperienza (ad esempio) di Francesco di Giorgio Martini. Certo, per Gregotti il trattato diventa la misura di ciò che connette e separa le intenzioni dagli esiti architettonici. Il suo trattato è dunque in perenne incompiutezza come è il pensiero storico, ma allo stesso tempo è perenne come lo è il principio di realtà (si veda al riguardo *L'architettura del realismo critico*, 2004) che egli individua a sostegno dell'ineludibilità dei *fondamenti* disciplinari dell'architettura<sup>28</sup>.

È forse una visione simile a quella che Heidegger<sup>29</sup> propone di Cartesio: il suo '*cogito ergo sum*' non è un *essere* che viene dopo il *pensiero*, quell'*ergo* non è consequenziale, bensì si tratta di un '*mentre penso*', nello stesso momento, '*io esisto*'. E se si tratta di un pensare a sé stessi possiamo ben dire di trovarci nella visione attuale dell'architetto che ordina le materie con la propria coscienza. Forse, se questo pensare è (anche) perenne oltre che incompiuto, le variazioni ed i cambiamenti del giusto-mezzo sono imposizioni o riletture dell'uomo. Nel volume *Oltrepassare*, Emanuele Severino<sup>30</sup> continua dicendo (p.44): "*la specializzazione scientifica*

–cioè la separazione metodica di un campo particolare di indagine dalle altre dimensioni del mondo- è solo l'ultima forma, nella storia dell'Occidente, della violenza e dell'isolamento delle cose, essenzialmente richiesto dal loro divenir altro." Egli afferma (p.30) che i "mortali non sanno che ciò in cui credono di vivere è la terra isolata dal destino. Chi sa questo – chi sa – è il destino."

Forse le parole che dobbiamo aggiungere a quella di *Forma*, per ridarle il significato originale, sono rintocchi dello stesso *Essere forma*, quindi non caratteristiche della stessa, bensì la ripetizione di uno stesso concetto, perenne, come il suono di una campana<sup>31</sup>.

È strano come questo accadimento storico vada in corto-circuito quasi perfettamente con il motore di ricerca di Google (detto Page Rank), quello dei siti della rete internet: esso ricerca quante volte le parole richieste appaiono più vicine tra loro, se sono in lettere maiuscole oppure no, e quanto grande è il loro carattere. Inevitabilmente Rank troverà moltissime parole (quelle inter-disciplinari di cui parliamo sopra) come 'ambigue', come vicine tra loro, perché esse tenderanno a rafforzarsi le une con le altre, tenderanno a ritrovarsi sempre molto vicine, falsando sempre maggiormente i risultati<sup>32</sup>.

Ma che cosa sembra essere la ricerca scientifica, storica? Quando ammettiamo una congettura come valida, cercandone le giustificazioni in altre congetture, se vogliamo essere soltanto ottimisti abbiamo due (teoriche) possibilità. La prima, quella di avvicinarci sempre di più ad una costruzione logica assolutamente coerente in sé stessa (il sogno di Cicerone). La seconda, quella di centrare pienamente il passato, con una sola congettura. Questa seconda chance è irrealizzabile perché la comprensione di qualsiasi evento del passato, non è mai frutto di una sola ipotesi, ma la somma di differenti congetture. In ogni modo quando la ricostruzione, in linea teorica, coincide con il passato, quest'ultimo diventa il "nostro" passato (sono pensieri vicini a quelli di Aulio Gellio). Esiste cioè un nostro, personale, *ingresso* nella Storia, come personaggi della stessa. Anche la prima possibilità ci permette di giungere a questo punto: ma ce lo permette in maniera in maniera "velata", emozionale. Così che noi possiamo davvero comprendere che questa possibilità esiste realmente, e percepirne la valenza filosofica. Diventare "parte" della Storia significa "abitare" il Linguaggio. Ma il Potere parla differenti Linguaggi (M.Foucault), ognuno dotato dei propri Diritti d'autore...proprio perché la coincidenza del nostro essere col passato, col tempo, esiste già di per se stessa (se è vero che 'chi sa' è il Destino): per tale motivo dobbiamo fingere sempre di più, inventare distanze critiche, catacresi delle metafore, nuove discipline e nuovi diritti.

A conferma del differente orientamento della cultura Rinascimentale, diciamo che anche il muscisita cremonese Claudio Monteverdi, sarà in grado di istituzionalizzare la mescolanza, il

remix in chiave moderna: nei suoi Madrigali la sovrapposizione di voci verrà costruita con frasi intese come citazioni di opere poetiche di differenti autori...e nessuno mai si sognerà di andare a chiedere a Monteverdi il copyright *dell'anguioletta che vaga e che ogni anima gentil, cantando, alletta*.

## BIBLIOGRAFIA

- MONIQUE CHATENET, *Le chateau de Madrid*, Paris, 1987  
MANFREDO TAFURI, *Ricerca del Rinascimento*, Torino, 1992  
VITTORIO GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Milano, 1966.  
UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, 1984  
ALBERTO FALIVA, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, 2003  
PIETRO BONOMETTI (a cura di), *La chiesa delle Sante Margherita e Pelagia: storia e restauro*, Cinisello Balsamo, 2008  
ALBERTO FALIVA, *Sebastiano Serlio e l'ordine Composito dei romani antichi*, *Bollettino Ingegneri*, Firenze, 2007, n.12  
FRÉDÉRIQUE LÉMERLE, *Genèse de la théorie des ordres: Philandrier et Serlio*, *Revue del'Art*, Paris, n.103, 1994, pp.33-41.  
ALBERTO FALIVA, *Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere*, Cremona, 2003  
G.BATTISTA BIFFI, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Cremona, ried.1998  
L. BELLINGERI, in "Artes", 4, 1996, pp. 21-36  
J.S.ACKERMAN, *La villa*, Torino, 1992  
JEAN GUILLAUME, *AAVV, Sebastiano Serlio*, Milano, 1987  
RON MAGLIOZZI, Jenny He, *Tim Burton*, MoMa, New York, 2009  
PHILIP JOHNSON, *The International Style*, New York, 1966  
*L'internazionalismo critico*, Casabella, 630-631, gennaio febbraio 1996  
LEONARDO BENEVOLO, *L'architettura del nuovo millennio*, Bari, 2007  
MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione*, Torino, 2000  
CHRISTOPHER L. C. E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome (Studies in Medieval and Reformation Traditions)*, 2004  
BERTRAND RUSSELL, *Storia della filosofia occidentale*, Milano, 1996  
P.HÉLIOT, *Les fortifications de Boulogne sous l'occupation anglaise (1544- 1550)*, *Revue du Nord*, Tome XL, Lille, 1958, pp.5-38  
ANDRÉ CHASTEL, *Il sacco di Roma*, Torino, 1983  
MARIO CARPO, *La maschera e il modello*, Milano, 1993  
MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, 1966  
G.MORPURGO (a cura di), *Festschrift*, Milano, 2007  
MARTIN HEIDEGGER, *Il nichilismo europeo*, Milano, 2003.  
EMANUELE SEVERINO, *Oltrepassare*, Milano, 2007.

Alberto FALIVA (1972), si laurea nel 2001 in Architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia; nel 2004 riceve il titolo di Direttore in Storia dell'arte.

Ha partecipato a concorsi internazionali (Europei) ed a numerose conferenze, organizzando anche varie mostre in Francia ed Italia, attualmente collabora con lo Studio Gregotti Associati International di Milano.

<sup>31</sup> Dice il poeta G.Trakl (in *Sfacimento, La bella città*): 'A sera quando le campane pace suonano/seguo i meravigliosi voli degli uccelli/che in lunghe schiere/come pii cortei di pellegrini/dileguano nell'autunnali chiare lontananze'.

<sup>32</sup> Sempre maggiormente, perché immaginiamo che il progresso scientifico tenderà ad aumentare sempre maggiormente, fondando sempre nuove discipline, brevetti, accademie, copyright. Il motore di ricerca Bing (per oggi disponibile solo nel sito americano) inventato dall'italiano Lorenzo Thione, cerca di superare queste barriere: esso considera che la frase è solo un modo di dire, tra i tanti, di uno stesso concetto