

La ‘copia’ architettonica.

Un’introduzione storico-teorica

Maurizio Ricci*

ABSTRACT

The concept of ‘copy’, which had such an importance in the history of the figurative arts and artistic academies, encounters many difficulties, especially of a theoretical nature, when one tries to apply it to architectural works. The greatest difficulty consists in the fact that a true and proper copy, in all respects, of an architectural work, therefore not in the ‘symbolic’ sense that the Middle Ages attributed to this term, almost always arises for reasons related to the desire to reconstruct, where it was and as it was, a building lost or seriously damaged due to natural events, war, or the neglect and vandalism of men. On the other hand, the case is different for those architectural works in which there is the ‘artistic will’ to compete with a historical exemplum which, although not imitated in all its components, therefore without the will to make a copy, nonetheless rises to a model of reference, as in the Renaissance, to which the most recent work alludes in a subtle game of cross-references, rather than being a simple replica.

KEYWORDS

Architectural copy, Architectural Theory, Ancient, Medieval, Early Modern and Modern architecture

Secondo Aristotele l’essere “si dice in molti modi” (“πολλαχῶς λέγεται τὸ ὄν”: *Metafisica*, IV, 2, 1003 a 33) e, in tal senso, “è” in molti modi. Lo stesso, *si parva licet*, potremmo affermare della ‘copia’ architettonica, dal momento che il suo concetto – soprattutto per quanto concerne il rapporto con l’‘originale’– presuppone comunque una riflessione di tipo ontologico. È quindi opportuno delimitare il più possibile l’ambito all’interno del quale ci muoveremo, in modo da evitare che le attese del lettore restino deluse.

Non ci occuperemo, per cominciare, del problema rappresentato dalle copie dei disegni architettonici: un campo di studio molto vasto e particolarmente utile al fine di comprendere la fortuna di un edificio, anche solo progettato, nel suo impianto generale o nei suoi singoli dettagli architettonici (Bartoli 1914-

* Sapienza Università di Roma, maurizio.ricci@uniroma1.it

22; Agosti, Farinella 1987; Yerkes 2017; Jahn 2018).¹ Così pure, per quanto di pari interesse, non tratteremo qui della riproduzione in scala di opere, soprattutto di particolari architettonici delle stesse, a fini museali o di studio, cui è dedicata peraltro una recente pubblicazione (Lending 2017). Cercheremo, invece, di comprendere in che senso e a quali condizioni possa parlarsi di riproduzione, totale o parziale, di una determinata opera architettonica (A) da parte di un'altra opera architettonica (B) in cui A preceda cronologicamente B ($A \rightarrow B$), intendendo in senso puramente metaforico e non formale il segno di implicazione logica.

1. Il concetto di 'copia', che tanta importanza ha avuto nella storia delle arti figurative e delle accademie artistiche, incontra non poche difficoltà, d'ordine soprattutto teorico, nel momento in cui si tenta di applicarlo alle opere architettoniche. La difficoltà maggiore consiste nel fatto che una copia vera e propria, in tutto e per tutto, di un'opera architettonica, sorge quasi sempre per ragioni legate alla volontà di ricostruire, dov'era com'era, una fabbrica perduta o gravemente danneggiata a causa di eventi naturali, bellici, o per l'incuria e il vandalismo degli uomini (Varagnoli 2010, pp. 409-411). Esiste, certo, in altre culture, come quelle orientali, un concetto completamente diverso del valore 'originale' di un'opera architettonica, che autorizza la ciclica manutenzione e sostituzione delle sue parti, sino al punto che in taluni casi nulla più sussiste della materia originaria, senza che per questo il valore dell'opera, non solo culturale, ne sia menomato (Niglio 2013). Persino un caso-limite come quello abbastanza recente della chiesa di *Notre-Dame-de-la-Paix* (1985-89) nell'attuale capitale della Costa d'Avorio, Ymaoussoukro, una fabbrica espressamente concepita sul modello, anche dimensionale, della basilica di San Pietro, ha dovuto subire adattamenti e trasformazioni nel processo di 'traduzione' dell'auto-revole modello in un altro contesto geografico, culturale e tecnico (Fig. 1). Non è quindi neppure essa una 'copia' in senso proprio, ma andrebbe piuttosto valutata e giudicata nel suo specifico *Kunstwollen*. La difficoltà teorica, in conclusione, risiede, come è stato osservato, nel fatto che l'architettura "è sistematicamente imitativa di altre architetture e utilizza la costruzione stessa dell'oggetto [...] per elaborare e mettere in discussione ciò che imita" (Garroni G. 2006, p. 115).

¹ Vedi, su tale tema, alcune osservazioni contenute nel saggio di Paul Davies in questa rivista.



1. Ymaoussoukro (Costa d'Avorio), *Notre-Dame-de-la-Paix*, 1985-89.

Il problema della ‘copia’ non può, a ben vedere, essere disgiunto da quello del ‘falso’. Quest’ultimo presuppone, come sostiene Nelson Goodman (1906-1998), la differenza tra arti ‘autografiche’ ed arti ‘allografiche’: le prime sono quelle in cui le falsificazioni attraverso copie sono possibili, per esempio la pittura o la scultura; le seconde, le arti ‘allografiche’, sono quelle in cui una copia non è un falso, ma un nuovo esemplare, come la letteratura e la musica (Goodman 1976 [1958], pp. 185-188; D’Angelo 2011, pp. 151-155). Per Goodman l’aspetto decisivo perché ci sia autografia è il rilievo che assume la modalità di produzione di una determinata opera d’arte; cioè se le circostanze, i materiali, i metodi con cui è stata composta sono rilevanti per la sua identità. Per l’architettura, la cui realizzazione sulla base di un progetto (quello che Goodman chiama “sistema notazionale”) è mediata dalle operazioni compiute dagli esecutori in cantiere, sembrerebbe di trovarsi di fronte ad un’opera ‘allografica’, anche se quasi sempre il risultato è un’opera unica, persino quando, come per la chiesa di *Notre-Dame-de-la-Paix*, il suo autore intendeva produrre una copia. Goodman però conclude che “nella misura in cui il [...] linguaggio notazionale [dell’architettura] non ha ancora acquistato la piena autorità per poter creare in ogni caso un divorzio fra l’identità dell’opera e la sua produzione particolare [come per la letteratura e la musica], l’architettura è un caso misto e di transizione” (Goodman 1976 [1958], pp. 187-188).

Appare problematico, muovendo da tali premesse, condividere quanto scrive Mario Carpo con riferimento alla posizione neo-platonica espressa da Leon Battista Alberti (1404-1472) nel *De re aedificatoria*, per cui se un edificio e il suo disegno sono “notationally identical” (nel senso sopraccitato), si può identificare un’opera architettonica “either with the design of the building or with the building itself” (Carpo 2011, p. 23). A meno di non voler ridurre l’opera architettonica alla sua ‘idea’, indipendente dalla sua fisica estrinsecazione, considerandola quindi come ‘determinata dappertutto da regole’, essa sarà sempre l’‘applicazione’ di quanto indicato nel disegno/progetto, un’operazione non interamente deducibile a priori, senza presupporre una qualche ‘capacità di giudizio’, di adattamento al caso concreto in senso kantiano, che la renda possibile (Kant 1999 [1790]; Garroni 1994; Garroni, Honegger 1999).

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) dedica alcune voci del suo *Dictionnaire* alla ‘copia’, al ‘copiare’ e all’‘imitazione’ (Quatremère de Quincy 1832, I, p. 452: ‘Copie’; pp. 452-453: ‘Copier’; II, pp. 5-7: ‘Imitation’). La copia (“répétition d’un ouvrage quelconque, multiplication d’un original”) per il teorico francese va distinta dall’imitazione (“répétition d’un objet, par et dans un autre objet qui en devient l’image”), che presuppone invece “du génie, du sentiment, de l’imagination”. Quatremère de Quincy sente tuttavia il bisogno di introdurre un termine medio tra la copia puramente meccanica e l’imitazione. È “l’art du copiste”, vale a dire sia “le résultat du talent de l’homme que d’une opération technique indépendante de celui qui en use”, che esige pertanto “du talent et de l’intelligence”. Per quanto copiare le opere dei grandi maestri possa essere utile nelle fasi di apprendimento di un’arte, se tale attività è intesa in senso puramente materiale e meccanico non va considerata alla stregua dell’imitazione e a lungo andare può essere nociva. Si ‘imita’ la natura, ma si ‘copiano’ le opere degli artisti che hanno imitato a loro volta la natura. Il caso dell’architettura è però di natura speciale, in quanto essa non imita propriamente la natura, essendo priva di un referente esterno, e quindi in tale ambito la copia delle opere dei maestri è per un verso più facile e necessaria, dall’altro inevitabile.

È teoricamente rilevante che Quatremère de Quincy metta in relazione la copia e l’imitazione, presupponendo tra di esse un termine medio, e distingua inoltre il copiare in genere dal copiare con riferimento all’architettura. A quest’ultima attività è attribuito uno statuto diverso rispetto alla copia effettuata nell’ambito delle altre arti figurative.

Una distinzione va fatta anche, tuttavia, tra l'*imitatio* od *aemulatio* di un modello ritenuto esemplare e il concetto di 'tipo', molto produttivo in architettura, sia in ambito storico che teorico (Argan 1965, pp. 75-81; Argan 1966). Lo stesso Quatremère de Quincy distingue attentamente tra 'tipo' e 'copia', in quanto il primo è "l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle" (Quatremère de Quincy 1832, II, pp. 629-630: 'Type'). Esso può generare infinite copie tutte diverse che "ne se ressembleroient pas entre eux". Ma che cosa ci permette di sussumere tale varietà sotto un unico concetto? La spiegazione è fornita da Kant (1724-1804) con il suo "schema empirico", una regola dell'intelletto per determinare l'intuizione empirica secondo un concetto: "Il concetto del cane designa una regola, secondo la quale la mia immaginazione può descrivere la figura di un quadrupede in genere senza limitarla ad una forma particolare che mi offra l'esperienza, o a ciascuna immagine possibile, che io possa *in concreto* rappresentarmi" (Kant 1977 [1781], I, pp. 165-166).

È proprio la nozione di 'tipo', inteso quale 'schema empirico', che ci consente, sulla base di alcuni tratti ritenuti pertinenti, di istituire relazioni tra opere architettoniche che, dal punto di vista dell'esperienza che ne abbiamo, sono in realtà diverse e non possono essere definite copie di uno stesso modello. Il caso esemplare sembra essere quello del tempio greco, in cui, all'interno di una cultura fortemente normativa, che si esprime in alcune costanti tipologiche sia a livello d'impianto che decorativo, è tuttavia possibile esperire una grande varietà di soluzioni espressive e di dettaglio, ciascuna caratterizzante una diversa opera e un diverso artefice.

Secondo Cesare Brandi (1906-1988), nell'approfondita e pionieristica riflessione sul linguaggio contenuta in *Celso o della Poesia* (1957), in cui è ripreso originalmente lo schematismo kantiano, "l'immagine, come sostanza conoscitiva, diviene terreno aperto alle categorie operanti, e l'intelletto vi opera la prima selezione e la prima sintesi; e sarà selezione e sintesi a cui l'intuizione avrà collaborato offrendo l'immagine rappresentativa in quanto conoscibile, mentre per l'arte deve risultare conoscibile in quanto rappresentativa. È così che nasce lo schema preconettuale dell'oggetto, *che intanto non si forma su un'unica immagine, ma da varie, multiple immagini dell'oggetto, dalle quali deduce una struttura costante*. L'immagine è concreta, ma non è costante" (Brandi 1957, p. 39; Garroni 1991; Carboni 1992, pp. 61-82). Lo schema, dunque, estratto da immagini diverse dello stesso oggetto, è alla base dell'idea di 'tipo'.

Delimitato in parte il campo in cui parleremo di copia in architettura, nelle note che seguono, più che tentare di tracciare un

quadro complessivo del fenomeno, proporremo alcuni casi-studio, di valore particolarmente significativo, utili per trarre alla fine alcune conclusioni. Ripartiremo gli esempi in ‘quasi-classi’, da intendere però non in senso ‘forte’, distinguibili in base al diverso grado di somiglianza formale esistente tra la replica (B) e l’originale (A). Procedendo dal livello caratterizzato dalla minor similitudine tra i due termini, parleremo di copie ‘simboliche’ e di copie ‘contrattuali’, diffuse rispettivamente nel Medioevo e nel tardo Medioevo; di copie/imitazioni, in cui prevale l’allusione/citazione, diffuse soprattutto in età moderna; di copie ‘indirette’, realizzate sulla base di modelli, incisioni o disegni, a testimoniare la fortuna di un prototipo, che si intensificano soprattutto con l’avvento della stampa; per arrivare infine alle copie *à l’identique*, realizzate perlopiù a fini di ripristino o musealizzazione (Marconi 2010).

2. Per quanto varie fonti testimonino l’esistenza di copie di edifici dell’antica Grecia, la perdita talvolta dell’originale, talaltra della copia, o in certi casi di entrambi, rende difficile valutare fino a che punto tali copie corrispondessero a quanto siamo soliti intendere con tale termine (Höcker 2008; Salatin 2020). Ma, per cominciare, in che senso possiamo parlare di ‘copie’ nell’architettura antica? Mark Wilson Jones si chiede giustamente entro quali limiti sia lecito utilizzare tale concetto in modo analogo a quanto siamo soliti fare per epoche più tarde, quando dovremmo parlare invece di fenomeni di ‘evocazione’ o ‘emulazione’; e, soprattutto, si interroga su come possano sorgere caratteri simili tra fabbriche di autore e committenza diversa oltre che lontane geograficamente.² La seconda questione, in particolare, porta a riflettere sul fatto che una cultura architettonica tendenzialmente normativa come quella greco-romana, basata sulla condivisione di ‘principi’, cioè di un corpus teorico comune, poteva implicare risultati comparabili o molto simili. Il ricorso di volta in volta a ‘principi’ oppure ad *exempla*, tra loro non escludentesi a vicenda, può spiegare la presenza degli stessi elementi anche a distanza di tempo e di luogo.

I Grandi Propilei di Eleusi, ancora in essere, furono costruiti a distanza di secoli sul modello di quelli ateniesi di Mnesicle (V secolo a.C.), sfruttando il fatto che i restauri che interessarono questi ultimi avevano reso possibile la minuta conoscenza del loro impianto e dei loro dettagli decorativi, e quindi la loro riproposizione nel II secolo d.C., in un altro contesto, utilizzando le stesse tecniche costruttive. Non si tratta tuttavia di una copia identica del monu-

² Vedi il saggio di Mark Wilson Jones in questa rivista.

mento pericoloso, ma sussistono variazioni rispetto all'autorevole prototipo, che riguardano alcune sue parti (Giraud 1989).³ È difficile stabilire se lo scarto rispetto al modello sia intenzionale, nell'ottica di una libera 'ricreazione', o se risponda invece al contesto, ai suoi vincoli e alle diverse capacità esecutive degli artefici.

Che cosa intendeva per 'copia' un architetto medievale? Come scrive Wolfgang Schenkluhn, "the concept of 'architectural copy' as we know it today did not exist in the Middle Ages. The production of exact copies or deceptively realistic replicas of existing architecture is a concern of modern times, but largely foreign to the Middle Ages".⁴ Un punto d'osservazione privilegiato rappresentano le 'copie' della Rotonda dell'Anastasi di Gerusalemme, diffuse in tutta Europa tra l'XI e il XII secolo. Tra i tanti esempi, particolarmente rilevante è la chiesa del Santo Sepolcro nel complesso stefaniano di Bologna, noto come Nuova Gerusalemme, per la cui ricostruzione planimetrica possiamo avvalerci di un'importante fonte grafica, la più antica finora nota: un rilievo cinquecentesco appartenuto all'architetto bolognese Ottaviano Mascarino (1536-1606) (Osterhout 1981; Ricci 2012, pp. 95-111). Potremmo parlare in questo e in altri casi simili di 'copie simboliche'. Le affinità sono piuttosto vaghe per un osservatore moderno, come notava Richard Krautheimer, in quanto vi è indifferenza rispetto all'esatta riproduzione di una data forma architettonica, imitata più per ciò che essa rappresentava che per se stessa (Krautheimer 1993 [1942], pp. 98-150). Troviamo nella copia un uso selettivo di alcuni elementi costitutivi del modello, soprattutto aritmetici (numero di lati, colonne, pilastri), disgregati e ricomposti secondo relazioni del tutto diverse da quelle del contesto originario. A Bologna prevale la volontà di ricreare idealmente la topografia dei luoghi di Terra Santa e le loro mutue relazioni visive in un diverso contesto, attribuendo specifici significati a siti e monumenti, senza mirare ad alcuna fedeltà tipologica o dimensionale.

Un prototipo da cui sono state tratte nel corso del tempo numerose copie, disseminate in vari luoghi di culto non solo italiani, è la Santa Casa di Loreto, la presunta dimora nazarena della Vergine. La casa, trasformata in chiesa dagli Apostoli alla morte di Maria, sarebbe stata miracolosamente sollevata da una schiera angelica per sottrarla agli infedeli e trasportata in volo verso Occidente, tra il 1291 e il 1294, sino ad essere deposta, dopo alcune tappe, sul mon-

³ Giraud (1989), p. 70: "the omission of the flanking wings and of the central ascending ramp; the building stands on a level platform rather than on different levels; the high crepidoma in front; the one level roof; and the poor quality of the carving, which has occasionally led to unfavourable criticism of the architecture".

⁴ Vedi il saggio di Wolfgang Schenkluhn in questa rivista.

te Prodo. Anche in questo caso, per ragioni di tipo economico o per i vincoli del sito, la fedeltà all'originale è raramente rispettata nelle copie che ne derivano (Paglioli 2016).⁵ La corretta riproduzione del sacello poteva avvalersi del dettagliato rilievo contenuto nel volume *Nuova relatione della S. Casa abbellita* di Silvio Serragli, computista del santuario, pubblicato nel 1633 a Macerata e più volte ristampato (Paglioli 2016).⁶

Anche il rivestimento marmoreo progettato da Bramante su incarico di Giulio II della Rovere, con l'apporto scultoreo di Andrea Sansovino, e proseguito poi da Antonio da Sangallo il Giovane, è stato oggetto di 'copia' o 'imitazione', per esempio nel santuario mariano di Macereto presso Visso (Alici 2002), ma anche in altre località italiane e al di là delle Alpi, grazie alle ottime riproduzioni che ne circolavano fin dagli anni '60 del Cinquecento: un filone iconografico inaugurato da Giovan Battista Cavalieri (1525 circa-1601). Sia le copie del sacello che quelle del rivestimento esterno appartengono in genere al novero di quelle che abbiamo convenuto di chiamare copie 'indirette'.

Nel sacello Rucellai in San Pancrazio a Firenze, invece, Alberti propone un'immagine ideale del Santo Sepolcro, rievocato sulla base di un rilievo richiesto («il giusto disegno e misura») e fatto eseguire a Gerusalemme dallo stesso committente, Giovanni Rucellai (Fig. 2). L'epigrafe sulla porta recita "Iohannes Rucellarius Pauli Fil. Ut Inde Salutem Suam Precaretur Unde Omnium Cura Christo Facta est Resurrectio Sacellum Hoc Ad instar Hyerosolimitani Sepulcri Faciundum Curavit MCCCCLXIII". Il risultato è un progetto autonomo dal suo modello e creativo, in cui Alberti "ha assemblato per via analogica (*ad instar*) e con assonanza concettuale (*typice et figuraliter*) tutte le conoscenze letterarie e le informazioni di prima mano che è riuscito ad avere" (Dezzi Bardeschi 1963; 2013, p. 66).

⁵ Paglioli (2016), p. IX: "Sebbene la ferma volontà di riprodurre le reali forme della Santa Casa di Loreto sia esplicitata e perseguita in ogni caso, per motivi che vanno dalle possibilità economiche al problema degli spazi disponibili, l'effettiva fedeltà all'originale non è quasi mai rispettata generando interessanti fenomeni di declinazione locale dell'archetipo centrale, con iconografie parallele e modelli di riferimento secondari".

⁶ Ivi, p. 66: "Dopo aver proposto, fin dalla prima edizione de *La S. Casa abbellita*, la planimetria di Santa Casa e recinzione, il computista del santuario si fa interprete delle nuove esigenze dei fedeli pubblicando, nell'esemplare romano del 1634, un dettagliato rilievo di pianta e pareti, corredato di didascalie, misure, iscrizioni e prospetto delle litanie lauretane. L'illustrazione, che presenta tutti i particolari necessari per la costruzione di una replica, riscuoterà grande successo e sarà ristampata a Roma, per i tipi di Carlo Losi, ancora nel XVIII secolo".



2. Firenze, San Pancrazio, sacello Rucellai, 1463.

Interessante è l'evocazione tardo-cinquecentesca di tale capolavoro presente nella chiesa di San Rocco a Sansepolcro (Fig. 3). Si tratta di un sacello in pietra arenaria (datato nell'epigrafe inserita sopra la porta "A. D. MDXCVI"), copia 'indiretta' del monumento gerosolimitano, o meglio "copia della copia", effettuata forse per il tramite di un modello in scala dell'opera albertiana (Dezzi Bardeschi 1966, pp. 19-25, 43 nota 87; Naujokat 2007). Se alcuni caratteri generali sono simili a quelli del prototipo – le misure dell'interno come pure alcuni aspetti dell'esterno (paraste scanalate, ma con sole quattro scanalature invece di sette, coronate da capitelli

ionici festonati; pieno in asse; epigrafe dedicatoria nella trabeazione, priva però del prezioso coronamento terminale) – il diverso materiale da costruzione, pietra arenaria grigia, traduce in monocromia la bicromia dell'originale e i preziosi intarsi marmorei in astratti cerchi a rilievo inseriti in altrettanti riquadri. Seppure la derivazione dal modello fiorentino sia evidente, il risultato è del tutto diverso e valutabile autonomamente dal punto di vista qualitativo.



3. Sansepolcro, chiesa di San Rocco, sacello, 1596.

La pratica del costruire, soprattutto in epoca tardo-medievale, contemplava talvolta il riferimento, nei contratti stipulati con gli esecutori, a particolari architettonici presenti in edifici precedenti (capitelli, trabeazioni, colonne, finestre, ecc.), che assumevano il ruolo di modelli da copiare. Piuttosto che descrivere verbalmente o allegare un disegno esplicativo al contratto, l'indicazione era di

tipo imitativo/ostensivo, rimandando ad un'opera costruita o, più usualmente, ad una sua parte. Un caso interessante rappresenta il palazzo dei Drappieri a Bologna che, secondo il contratto stipulato il 15 giugno 1486 tra i soprastanti eletti alla fabbrica e il muratore Giovanni Piccinini da Como, doveva riproporre nella semicolonna all'angolo verso il Mercato di Mezzo e in un pilastro sagramato lo stesso intaglio delle colonne ("ad similitudinem et pro ut et sicut sunt") del primo cortile dello scomparso palazzo Bentivoglio (Sighinolfi 1909, pp. 36-44, 161-165, doc. XIII). Secondo un documento successivo, del 2 febbraio 1487, le finestre della dimora bentivolesca, del cortile e della facciata, come pure altri suoi particolari, dovevano costituire il modello da seguire nella nuova fabbrica (Sighinolfi 1909, pp. 165-167, doc. XIV).

Di che tipo di copia si trattava? Qual'era il livello di fedeltà richiesto? Non possiamo esserne sicuri sia perché l'edificio preso a modello, palazzo Bentivoglio, è stato distrutto ed è ricostruibile con molte incertezze (Sambin de Norcen, Schofield 2018), sia perché l'attuale palazzo dei Drappieri, ove non appaiono semicolonne, differisce da quanto indicato nel contratto, che prevedeva verosimilmente un portico nel piano inferiore. La libertà concessa in quest'epoca agli esecutori, tuttavia, farebbe pensare che alla replica potesse essere concesso anche qualche scarto. Significativo, tuttavia, era il riferimento, nelle due scritture, alla *domus* della più influente e potente famiglia di Bologna, in ottimi rapporti con i committenti. Come scrive Sara Bova, "il riferimento esemplificativo [nei contratti] era comunque connotato da una valenza simbolica preminente, tesa a privilegiare, anche in un contesto scevro da connotazioni religiose, le implicazioni politiche o la rilevanza culturale del modello".⁷

Un terzo accordo tra le parti, in data 13 febbraio 1487, cita un "modello" della fabbrica presso gli ufficiali soprastanti e un "modello disegnato" nell'abitazione di Giovanni Piccinini. Non sappiamo se tali strumenti progettuali fossero ritenuti insufficienti per l'esecuzione dei dettagli, sì da richiedere la precisazione *ad instar*, oppure se siano stati approntati solo alcuni mesi dopo rispetto al primo contratto (Sighinolfi 1909, pp. 167-168, doc. XV).

Era pure frequente che gli architetti del Rinascimento, senza alcuna intermediazione scritta di tipo contrattuale, copiassero singoli elementi architettonici antichi (trabeazioni, capitelli, basi) da opere giudicate esemplari e assunte perciò a canone. È il caso di particolari tratti da monumenti come il Pantheon o il Battistero di

⁷ Vedi il saggio di Sara Bova in questa rivista.

Firenze, ritenuto un tempio di Marte, come pure da altri edifici romani presenti nell'Urbe o in altre città e province dell'Impero. Prelevare un dettaglio da un monumento insigne del passato, ancor più nel caso del riutilizzo di *spolia*, non solo nobilitava la fabbrica in cui esso era trasferito, introducendovi una temporalità 'altra' (*Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen*: Pinder 1928²; Settis 2022), ma dimostrava la cultura e l'aggiornamento dell'architetto o artefice. Anche gli impianti generali (come nel caso dell'antica *domus*), o singoli sintagmi (come la cosiddetta 'travata ritmica' derivante dagli archi onorari), potevano subire la stessa sorte, ma in tal caso la riproposta era filtrata dalla necessità di adeguarsi alle esigenze della vita 'moderna' dal punto di vista funzionale e/o distributivo e il risultato era piuttosto una libera ricreazione.

Se gran parte dell'architettura rinascimentale può essere letta, per le ragioni poc'anzi esposte, in chiave di *imitatio* od *aemulatio* degli antichi, ma non di copia vera e propria, l'*oeuvre* architettonica di Raffaello (*veterum aemulus* nel suo epitaffio nel Pantheon) può fornire preziosi spunti di riflessione. Non diversamente dalle opere pittoriche o grafiche dell'Urbinato, che hanno assunto presto un ruolo di canone per l'arte successiva, dando vita a nuove proposte artistiche, anche la sua opera architettonica, il cui studio sistematico è assai più recente (Pontani 1841; Geymüller 1884), è stata produttiva già a pochi decenni dalla scomparsa dell'autore, con riprese e confronti a partire dalla seconda metà del Cinquecento (Beltramini, Ricci 2023).

La cappella di Pier Antonio Bandini (1580) in San Silvestro al Quirinale non è in senso stretto una copia della cappella Chigi (1513-14), ma si allontana dalla produzione architettonica coeva e, in una sorta di *revival*, che induce nello spettatore un effetto di straniamento, allude a un modello ritenuto, a distanza di vari decenni, ancora esemplare (Ricci 2016, pp. 61-67) (Figg. 4-5). Il committente è anch'egli un banchiere, come Agostino Chigi, e la cappella-mausoleo si giustappone autonomamente, nell'originaria configurazione esterna, poi modificata, alla chiesa esistente. Il programma di Bandini prevede la costruzione del sepolcro familiare e di una villa sul Quirinale, nell'area urbana interessata dalla nuova direttrice di via Pia, ambedue lontani dal palazzo di città ubicato presso il tridente di Ponte Sant'Angelo, la *City* romana. Una ripresa, per certi versi, di quanto Chigi aveva realizzato innalzando il suo sepolcro in Santa Maria del Popolo, il *Tiberpalast* alla Lungara e la corte-palazzo, il vero e proprio banco, in affitto presso il tridente di Ponte Sant'Angelo. Il medesimo riferimento alla cappella Chigi, seppur in forma ancora più mediata, quasi copia della copia,



4. Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi, 1511.

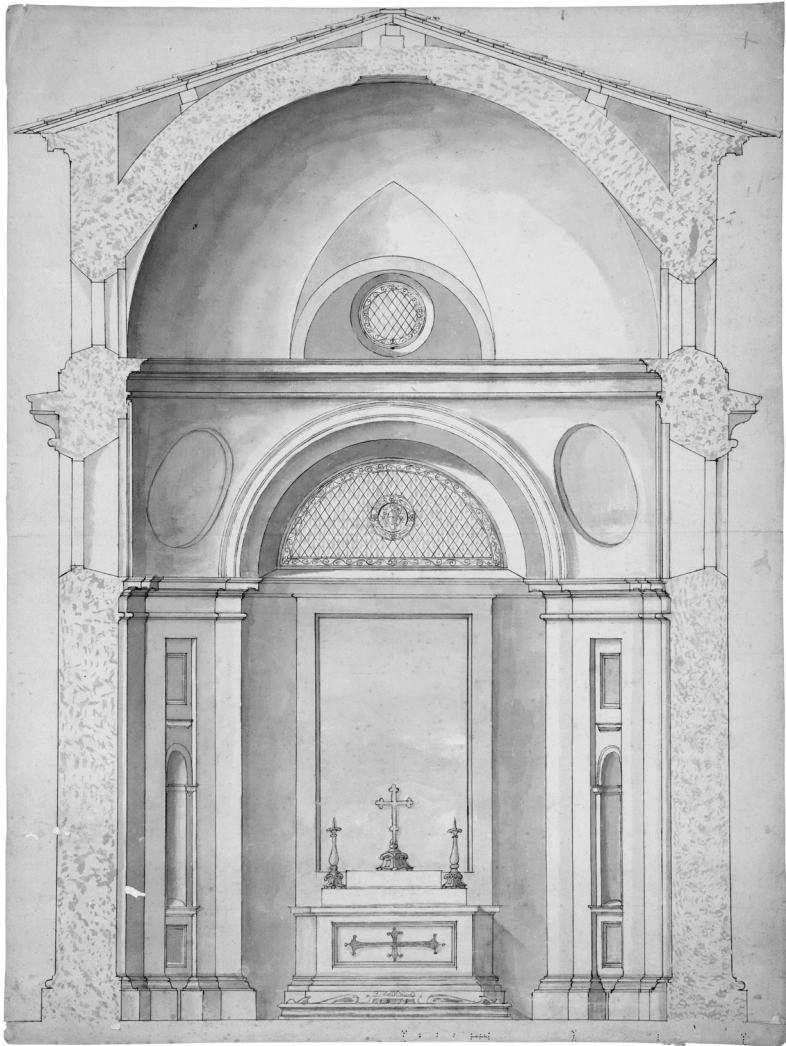
è ravvisabile nel disegno (1583) di Francesco da Volterra, rimasto ineseguito, per la cappella che Bernardo Olgiati, anch'egli un importante banchiere in relazione con Bandini, intendeva costruire nella basilica romana di Santa Prassede (Stoccolma, NMH CC 198:



5. Roma, San Silvestro al Quirinale, Cappella Bandini, 1580.

Beltramini, Ricci 2023) (Fig. 6).⁸ Il Volterra compatta l'interno eliminando il tamburo, alla maniera del Vignola, e sceglie una cupola

⁸ Il tema di questo saggio, presentato come relazione a un convegno sulla fortuna di Raffaello (8 febbraio 2021), fu discusso con Maria Beltramini nel settembre 2019. A quest'epoca risale il mio primo interesse per il tema della 'copia' architettonica.



6. Francesco da Volterra, sezione della Cappella Olgiati in Santa Prassede a Roma, 1583 (Stockholm, Nationalmuseum, NMH CC 198).

lunettata non emergente all'esterno, aprendo così la strada a ricerche future, che svincolano la copertura dai riferimenti tradizionali.

Anche l'opera di Michelangelo, l'altro maestro del Cinquecento, è alla base di una serie di derivazioni e imprestiti che in architettura privilegiano l'apparato decorativo, più facilmente imitabile,

piuttosto che la novità degli impianti e le loro qualità spaziali, come mostrano le opere di Giacomo Della Porta, “alumnus” del Buonarroti secondo il chierico beneficiato Giacomo Grimaldi. A Della Porta, attivo a Roma negli ultimi tre decenni del secolo, toccò l’onere di completare molti edifici del grande artista toscano, come pure di ‘urbanizzarne’ e volgarizzarne il linguaggio nelle opere ideate personalmente (Brodini 2020).

Un caso interessante costituiscono le copie ‘indirette’, soprattutto di singoli elementi architettonici: gli esempi sono vari e numerosi in età moderna, data la diffusione dei disegni, anche in copia, e delle incisioni, che rappresentano le fonti più facilmente disponibili per tale utilizzo a distanza. Volendo menzionare almeno un caso specifico, potremmo rivolgere la nostra attenzione ad alcuni portali di palazzi umbri (Perugia, palazzo Florenzi; Todi, palazzo Landi-Corradi), talvolta attribuiti stilisticamente, in assenza di documentazione, a Vignola (Piccarreta 2002), la cui attività in quel territorio, per conto della famiglia Della Corgna, è ricordata nella biografia di Egnazio Danti premessa all’edizione postuma de *Le due regole della prospettiva pratica* (1583). La somiglianza riscontrabile con opere del maestro modenese potrebbe dipendere, però, dall’aver utilizzato come modello una delle tavole farnesiane aggiunte all’edizione originale della *Regola delli cinque ordini* (1562), quella con il portale inseguito per il palazzo della Cancelleria (tav. XXXIV). Si tratta veramente di copie? Osservando attentamente i dettagli possiamo affermare piuttosto che siamo in presenza di ricreazioni più o meno libere del prototipo, meglio interpretabili come imitazioni.

Anche nel Seicento è possibile trovare fenomeni riconducibili alla ‘copia’ architettonica. Borromini, pur molto geloso delle sue creazioni, acconsentì a pubblicare la pianta della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane e, su richiesta del vescovo di Gubbio Alessandro Sperelli, che era intimo amico di uno dei suoi committenti, il cardinale Ulderico Carpegna, inviò un progetto per realizzare una ‘copia’ di quell’opera, la chiesa di Santa Maria del Prato a Gubbio, costruita tra il 1663 e il 1667 (Connors 1995). Altrettanto se non maggiormente ricco appare sotto tale profilo il panorama fornito dall’architettura del Settecento ove, scrive Claudio Varagnoli, “tra copia più o meno fedele all’originale e variazione progettuale si raggiunge un equilibrio che permette da un lato la riconoscibilità dell’archetipo, fatto essenziale in un periodo in cui la diffusione editoriale assume dimensioni globali e che assicura la riconoscibilità del portato politico e ideologico; dall’altro una libertà che presenta la ripetizione come un fatto creativo, aperto a variazioni

e interpolazioni e perciò stesso capace di generare nuovi approcci compositivi; non diversamente, in fondo, da quanto accade con alcuni procedimenti musicali”.⁹

Il ruolo ideologico che la ‘copia’ di edifici dal valore fortemente identitario ha svolto nel Novecento è ben esemplificato dal crescente interesse rivolto, dopo il 1945, a distanza di due decenni dalla fondazione della Repubblica Turca (1923), al grande architetto ottomano Sinan (m. 1588). È nel contesto del nuovo nazionalismo turco – dopo la prima ricezione, o meglio le prime ricezioni, nei diversi archi temporali che vanno dall’anno della sua scomparsa al 1660 circa, e poi dal 1660 al 1730 circa, quando nel corso del Settecento la cultura architettonica locale sembra orientarsi invece verso l’Occidente – che le sue opere furono imitate anche in quelle province dove l’architetto non aveva mai messo piede.¹⁰ È così possibile distinguere due diverse fasi del confronto novecentesco con Sinan, ciascuna diversamente orientata dal punto di vista ideologico, quella dei primi decenni del secolo e poi, più serratamente, quella degli anni del secondo dopoguerra.

Caso limite delle ‘quasi-classi’ che abbiamo introdotto all’inizio sono le cosiddette copie à *l’identique*. Si tratta di ricostruzioni di un edificio scomparso, dov’era com’era, effettuate prevalentemente a seguito di eventi naturali o bellici che hanno impresso profonde ferite alle città storiche e alla memoria collettiva dei loro abitanti, come nel caso del campanile di San Marco, crollato nel 1902 e riedificato con un cantiere protrattosi fino al 1912, o come il ponte fiorentino di Santa Trinita, distrutto dalle truppe tedesche in ritirata (1944) e nuovamente inaugurato nel 1958. Nel caso della Frauenkirche di Dresda, anch’esso un monumento di forte valore identitario, rimasta allo stato di rudere per quarantacinque anni in conseguenza del disastroso incendio da cui la chiesa fu investita (1945) a causa di un attacco aereo, si attese fino al 1990, dopo la *Wiedervereinigung* tedesca, perché si cominciasse a pensare alla sua riedificazione. Essa fu realizzata in più fasi, a partire dal 1994, sino alla consacrazione avvenuta nel 2005 (James 2006). Si tratta di una scelta differita rispetto all’evento bellico, come sarà poi per il Berliner Schloß (Hohenzollern Stadtschloß).¹¹ Quest’ultimo, per ragioni ideologiche, non fu ricostruito subito dopo la guerra, per quanto fosse solo in parte distrutto, ma al suo posto sorse il Palast der Republik (1950), simbolo della nuova DDR. Solo recentemente, dal 2013 al 2020, tra molte polemiche, il palazzo è stato ripro-

⁹ Vedi il saggio di Claudio Varagnoli in questa rivista.

¹⁰ Vedi il saggio di Alper Metin in questa rivista.

¹¹ Vedi il saggio di Wolfgang Schenkluhn in questa rivista.

posto nella semplice veste esterna (e in parte nella corte interna), ma con un nuovo impianto distributivo, nuove funzioni e, conseguentemente, un valore completamente diverso (Falser 2008, pp. 253-287; Stella, Bredekamp 2022). Un caso solo apparentemente simile, infine, rappresenta il padiglione provvisorio eretto da Mies van der Rohe a Barcellona per l'esposizione universale del 1929-30. Esso fu demolito alla fine dell'evento espositivo, come previsto, e poi ricostruito nel 1983 per decisione di Oriol Bohigas, che allora dirigeva il Dipartimento di urbanistica cittadino (1980-84), sulla base del progetto originale, delle foto storiche e utilizzando per quanto possibile gli stessi preziosi materiali impiegati dall'architetto tedesco. In questa circostanza la ragione della commissione, più che identitaria, va ricercata nel valore di canone 'modernista' che l'edificio scomparso aveva assunto nel tempo, testimoniato dalla sua presenza in quasi tutte le storie dell'architettura novecentesca.

3. Mi avvio a concludere. Perfino nel caso limite, di fatto puramente ipotetico, di una copia architettonica ($A \rightarrow B$) identica all'originale in tutti i suoi tratti pertinenti ($B = A$), l'opera derivata B, cronologicamente posteriore, differirebbe comunque dall'opera A. Ciò non solo in quanto il sito, i vincoli e i materiali svolgono un ruolo essenziale nell'architettura, come è stato più volte messo in evidenza, ma anche perché, come insegna paradossalmente Borges nel suo racconto *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, l'opera intenzionalmente 'al quadrato' di Menard, appartenendo ad un'epoca successiva, sarebbe differentemente recepita dai suoi fruitori – i quali, autorizzati dalla collocazione cronologica più bassa, potrebbero leggervi paralleli e derivazioni diversi da quelli dell'originale –, finendo, di fatto, per avere un senso 'altro' rispetto a quella di Cervantes, con la quale pure coinciderebbe "parola per parola e riga per riga" (Borges 1984 [1939], p. 653). Paradosso che potrebbe essere riformulato teoricamente sottolineando la differenza tra 'oggetto estetico' e 'funzione estetica', dipendente quest'ultima dalla società e dagli stessi fruitori (Mukařovský 1973).

La copia architettonica, di conseguenza, è in genere sempre distinguibile dall'originale, persino nel caso limite della ricostruzione dov'era com'era, un'opzione a sua volta indagabile nel contesto storico che l'ha resa possibile, e la relazione ($A \rightarrow B$) dà luogo a 'figure' ogni volta diverse, storicamente determinate, in cui la ricerca dell'identità tra i due termini (A, B) appare più o meno dominante secondo l'ottica e le valutazioni odierne. Per giudicare della copia, come pure del falso, occorre tener conto dell'intenzionalità che le produce (Brandi 1958).

Bibliografia

- Agosti A., Farinella V. (eds.), *Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner*, Utet, Torino 1987.
- Alici A., 'Santa Maria di Macereto presso Visso', in B. Adorni (ed.), *La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento*, Electa, Milano 2002, pp. 199-207.
- Argan G.C., 'Sul concetto di tipologia architettonica', in Id., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 75-81.
- Argan G.C., 'Tipologia', s.v., in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1966, vol. XIV, coll. 1-15.
- Bartoli A., *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 voll., Bontempelli, Firenze 1914-22.
- Beltramini M., Ricci M., *Prima dell'Accademia. La recezione dei modelli di Raffaello nell'architettura del Cinquecento*, in F. Moschini, V. Rotili, S. Ventra (eds.), *Apprendere da Raffaello: modello, funzione e ricezione nelle accademie e nella teoria dell'arte*, atti del convegno di studi, Sagep, Genova 2023, pp. 185-198.
- Borges J., 'Pierre Menard, auto del *Quijote*' [1939], in Id., *Ficciones (1935-1944)*, SUR, Buenos Aires 1944; tr.it. 'Pierre Menard, autore del «Chisciotte»', in Id., *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, I, pp. 649-658.
- Brandi C., *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957.
- Brandi C., 'Falsificazione', s.v., in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1958, pp. 312-315.
- Brodini A., *Giacomo della Porta e Tommaso de' Cavalieri*, in B. Agosti, M. Morongiu (eds.), *Tommaso de' Cavalieri arbitro del gusto nella Roma del secondo Cinquecento*, Atti della giornata di studi (Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, 18 dicembre 2019), "Horti Hesperidum", X, 2020, 1, pp. 79-104.
- Carboni M., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- Carmo M., *The Alphabet and the Algorithm*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-London 2011.
- Connors J., *A Copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio*, "The Burlington Magazine", 137, 1995, 1110, pp. 588-599.
- D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Dezzi Bardeschi M., *Nuove ricerche sul S. Sepolcro nella cappella Rucellai a Firenze*, "Marmo", 2 (1963), pp. 134-161.

- Dezzi Bardeschi M., *Il complesso monumentale di San Pancrazio ed il suo restauro (Nuovi Documenti)*, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, s. III, 73-79 (1966), pp. 1-66.
- Dezzi Bardeschi M., ‘*Ad Instar: una intensa architettura parlante d’Autore*’, in Vaccaro V. (a cura di), *Comunicare con Leon Battista Alberti. Il nuovo collegamento tra il Museo Marino Marini e la Cappella del Santo Sepolcro*, Polistampa, Firenze 2013, pp. 55-75.
- Falser M.S., *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Thelem, Dresden 2008.
- Garroni E., ‘Prefazione’, in C. Brandi, *Celso o della Poesia*, Editori Riuniti, Roma 1991, pp. IX-XXIX.
- Garroni E., ‘Arte e architettura oggi’, in Garroni E., *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Teda Edizioni, Castrovillari (CS) 1994, pp. 63-76.
- Garroni E., Honegger H., ‘Introduzione’, in I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, pp. XI-LXXXV.
- Garroni G., *Il falso in architettura*, “rivista di estetica”, 31/1 (2006), pp. 113-130.
- Geymüller (di) E., *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l’aiuto di nuovi documenti*, Hoepli, Napoli-Milano-Pisa 1884.
- Giraud D., *The Greater Propylaia at Eleusis, a copy of Menesikles’ Propylaia*, “Bulletin Supplement (University of London, Institute of Classical Studies)”, 55 (1989), pp. 69-75.
- Goodman N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis-New York-Kansas City 1958, tr. it. *I linguaggi dell’arte*, il Saggiatore, Milano 1976.
- Höcker C., ‘Baukopie’, s.v., in *Metzler Lexikon antiker Architektur. Sachen und Begriffe*, J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar 2008, pp. 34-35.
- Jahn P.H., “Le copie son’ ancora fatte”. Zum medialen Status der Plankopie im frühneuzeitlichen Architekturbetrieb’, in A. Putzger, M. Heisterberg, S. Müller-Bechtel (eds.), *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, pp. 111-132.
- James J., *Undoing Trauma: Reconstructing the Church of Our Lady in Dresden*, “Ethos”, 34 (2006), 2, pp. 244-272.
- Kant I., *Kritik der reinen Vernunft* [1781], tr. it. *Critica della ragion pura*, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1977⁶.
- Kant I., *Kritik der Urtheilskraft* [1790], trad. it. di E. Garroni, H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

- Krautheimer R., 'Introduzione a un'iconografia dell'architettura sacra medievale' [1942], in Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 98-150.
- Lending M., *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2017.
- Marconi P., 'Conservare e restaurare', s.v., in *XXI Secolo*, 6 voll., *Gli spazi e le arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/conservare-e-restaurare_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/conservare-e-restaurare_(XXI-Secolo)/): ultimo accesso effettuato 12 giugno 2024).
- Mukařovský J., *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966, tr. it. *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Einaudi, Torino 1973.
- Naujokat A., *Kopie der Kopie. Das Heilige Grab von San Rocco, Sansepolcro*, "archimaera" (2007), pp. 13-34.
- Niglio O., 'Il restauro dei templi in Giappone. Tra tangibilità ed intangibilità', in A. Filipovic, W. Troiano (eds.), *Strategie e Programmazione della Conservazione e Trasmissibilità del Patrimonio Culturale*, Edizioni Scientifiche Fidei Signa, Roma 2013, pp. 164-171.
- Osterhout R., *The Church of Santo Stefano: A "Jerusalem" in Bologna*, "Gesta", 20/2 (1981), pp. 311-321.
- Paglioli S., *Il modello della Santa Casa di Loreto. Tipologie architettoniche e devozionali fra Lombardia e Veneto nella prima metà del XVII secolo*, tesi dottorale, Università Ca' Foscari di Venezia, 2016.
- Piccarreta M., *I palazzi di Vignola in Umbria: attribuzioni tra cronache e documenti*, in *Le fabbriche di Jacopo Barozzi da Vignola. I restauri e le trasformazioni*, Electa, Milano 2002, pp. 53-57.
- Pinder W., *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Verlag E.A. Seemann, Leipzig 1928².
- Pontani C., *Opere architettoniche di Raffaello misurate ed illustrate*, Roma 1841.
- Quatremère de Quincy A.C., *Dictionnaire historique d'architecture*, 2 voll., Librairie d'Adrien le Clère et Cie, Paris 1832.
- Ricci M., *Bologna in Roma, Roma in Bologna. Disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Campisano Editore, Roma 2012.
- Ricci M., *Mascarino e l'architettura religiosa del tardo Cinquecento*, in M. Ricci (ed.), *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, Campisano Editore, Roma 2016, pp. 61-92.
- Salatin F., *Osservazioni sulla copia architettonica in età antica*, "ArchiHistoR", VII/14 (2020), pp. 5-21.

- Sambin de Norcen M.T., Schofield R., *Palazzo Bentivoglio a Bologna. Studi su una architettura scomparsa*, Bononia University Press, Bologna 2018.
- Settis S., 'Short Circuits. When (Art) History Collapses', in S. Settis, A. Anguissola (eds.), *Recycling Beauty*, Fondazione Prada, Milano 2022, pp. 61-85.
- Sighinolfi L., *L'architettura bentivolesca in Bologna e il Palazzo del Podestà*, Libreria Luigi Beltrami, Bologna 1909.
- Stella F., con introduzione di Bredekamp H., *Berliner Schloss-Humboldt Forum. Konstruktion und Rekonstruktion der Architektur. Costruzione e ricostruzione dell'architettura. Construction and reconstruction of the architecture*, Wasmuth & Zohlen Verlag, Berlin 2022.
- Varagnoli C., 'Il culto dei monumenti', s.v., in *XXI Secolo*, 6 voll., *Gli spazi e le arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 403-413.
- Yerkes C., *Drawing after Architecture. Renaissance Architectural Drawings and Their Reception*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Marsilio, Venezia 2017.