

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 125

gennaio-aprile 2024

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

*Sul concetto di 'copia'
in architettura:
teoria e storia*

a cura di Maurizio Ricci

Aesthetica Edizioni

2024 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877262622

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Sommario

Premessa <i>di Maurizio Ricci</i>	7
La ‘copia’ architettonica. Un’introduzione storico-teorica <i>di Maurizio Ricci</i>	9
The imitative basis of ancient architectural design <i>di Mark Wilson Jones</i>	31
On the question of ‘architectural copy’ in the Middle Ages <i>di Wolfgang Schenkluhn</i>	59
“Modo et forma”: il lessico della copia in architettura tra la fine del Medioevo e la prima età moderna <i>di Sara Bova</i>	75
Copying, adaptation and invention in the Tempietto of the Volto Santo in Lucca <i>di Paul Davies</i>	93
Belle e infedeli: repliche e variazioni di modelli architettonici romani nel Settecento europeo <i>di Claudio Varagnoli</i>	109
Repeating and replicating Sinan throughout the ages: continuity, nostalgia, or aesthetic consensus? <i>di Alper Metin</i>	139
VARIA	
Croce e la questione dell’origine del linguaggio <i>di Fabrizia Giuliani</i>	171

Premessa

Maurizio Ricci

L'ideazione del numero monografico di “Aesthetica Preprint” che oggi vede la luce risale a vari anni fa. Discutendo nel settembre 2019, con l'amica e collega Maria Beltramini, su un tema da proporre al convegno *Raffaello nelle accademie d'arte: modello, funzione, ricezione*, curato da Francesco Moschini, Valeria Rotili e Stefania Ventra per l'Accademia Nazionale di San Luca – poi necessariamente celebratosi in forma di webinar, in diverse sessioni, dall'11 gennaio all'8 febbraio 2021 – ci eravamo posti il problema della ‘fortuna’ dell'opera architettonica di Raffaello nei decenni immediatamente successivi alla sua morte, individuandone alcuni momenti particolarmente significativi in Palladio e nella cultura romana dell'ultimo quarto del Cinquecento. La nostra intenzione era quella di tematizzare il ruolo che la ‘copia’ dal maestro urbinato aveva assunto anche in quest'ambito artistico, oltre che in quello, a tutti ben noto, della pittura. Il nostro approccio, inevitabilmente, poneva questioni di più vasta portata, come la definizione di ‘copia’ in architettura o la sua diversa idea in vari contesti storici.

Alcuni mesi dopo (2020) proposi una ricerca d'Ateneo alla Sapienza Università di Roma dedicata a *Sul concetto di ‘copia’ in architettura: fondamenti teorici ed esemplificazioni storiche*, in cui il tema era affrontato con maggiore ampiezza, non solo cronologica, cercando di metterne in luce i presupposti metodologici e filosofici, solo accennati nella relazione per il convegno.

Durante la lunga gestazione del progetto, che ha purtroppo dovuto rinunciare a due dei contributi previsti, è stato infine pubblicato in volume il saggio a quattro mani, nato originariamente come relazione di convegno, a cui ho fatto riferimento (M. Beltramini, M. Ricci, *Prima dell'Accademia. La ricezione 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*, Sagep, Genova 2023, pp. 185-198), ove appaiono in embrione alcuni dei temi oggi diffusamente trattati.

Il presente numero monografico, in cui sono esposti i risultati della ricerca che ha preso le mosse nel lontano 2019, non sarebbe stato possibile senza il costante sostegno di Paolo D'Angelo, che ne ha accolto l'idea quando essa era ben lungi dall'essere definita in tutti i suoi aspetti, e l'insostituibile apporto critico e redazionale, amichevole ma implacabilmente rigoroso, di Sara Bova, alla quale si deve pure uno dei contributi. A tutti gli altri autori, in particolare a quelli più puntuali nella consegna dei loro testi, va la mia più profonda riconoscenza per l'impegno e la paziente attesa.

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 sopracitato), 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.

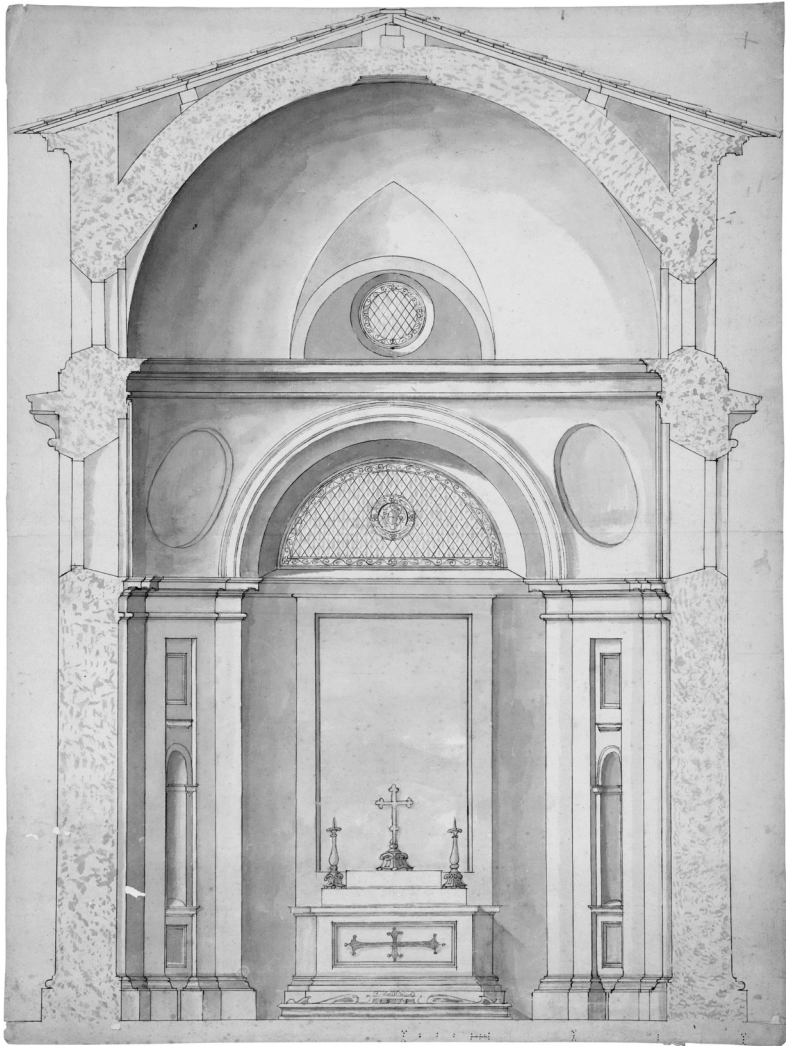
è ravvisabile nel disegno (1583) di Francesco da Volterra, rimasto ineseguito, per la cappella che Bernardo Olgiati, anch'egli un importante banchiere in relazione con Bandini, intendeva costruire nella basilica romana di Santa Prassede (Stoccolma, NMH CC 198:



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.

The imitative basis of ancient architectural design

Mark Wilson Jones*

ABSTRACT

Copying is a loaded term that is best avoided in favour of imitation, which has a basis in Greek philosophy and embraces transformation and invention. To understand the workings of imitation some distinctions are important, even if they overlap: between the aims of evocation and emulation, and between design based on exemplars as opposed to principles. Evidence from Greek and Roman antiquity shows that straightforward repetition was rare. Instead, flexible principles underpinned the classical ethos of sameness-but-difference, and the capacity to generate fresh variations of familiar forms, themes and types.

KEYWORDS

Copying, Imitation, Emulation, Greek and Roman Architecture, Architectural Theory

1. *Introduction*

Products of human endeavour inevitably have antecedents. Conventions, styles and traditions, and indeed all collective behaviours involving consensus leads to proliferation. This can take multiple guises, whether repetition, copying, emulation, citation or allusion, or any repurposing of precedent to create something new. The special status of classical architecture derives in large measure from the perceived value of the past living on in this way. Its suppleness and versatility represent the other key to its remarkable endurance, embracing as it does the various movements that we label Greek, Roman, Romanesque, Renaissance and so forth, not to mention their many regional variants.

This suppleness goes back to the source, antiquity. On encountering Greek and Roman architecture we sense a commonality that comes from a degree of sameness. Yet, on closer inspection, near identical buildings are rare. Looking beyond the sameness and likeness due to the condition of ruin or the limited palette of surviving materials, we can see countless variations of forms, themes and types.

* CSCA, University of Cambridge, markwilsonjones@gmail.com

This sameness-but-difference is a positive paradox that merits contemplation not only from an art-historical perspective, but also in the light of a negative paradox observable in the contemporary built environment, that of myriad apparent novelties competing for our attention against a backdrop of global uniformity, alienation and placelessness. The ancient equilibrium between sameness and difference stems from the principle at the heart of creative tradition, that of *mimesis* or imitation. Imitation, it must be emphasized, is not synonymous with copying, even though the two are often conflated. This is important given pejorative perceptions of copying, witness routine qualifiers such as ‘mechanical’, ‘mere’, ‘rote’ or ‘slavish’. In contradistinction to innovation and the unexpected, this implies limited or absent creativity. As a result imitation has been tarnished, misrepresented and avoided, with unfortunate consequences for modern design and our built environment, given that experimenting with the untested can produce failures, while insufficient familiarity and continuity can contribute to alienation.

These introductory comments serve to connect with wider debates, but for reasons of brevity we must move on to the main theses advanced in this chapter. First, it is instructive to distinguish between imitation aimed at recalling earlier works and associations, which I dub “evocative imitation”, and that aimed at improvements in design, namely “emulatory imitation” (or simply emulation). Second, whereas the influence of precedent is usually discussed in terms of exemplars, I argue that generative principles were more fundamental to the classical ethos of sameness-but-difference. A correlate of this second point is my third, that copying had little place in the design of ancient architecture, despite its relative predictability. The ancients deployed principles and methods flexibly, thereby producing fresh variations of forms, themes and types. This is consistent with the concept of imitation, but not copying, a distinction that needs clarifying before proceeding further.

2. *Copying and seriality*

In most usage copying concerns processes of reproduction such as printing, photocopying, casting and using moulds, and their contemporary digital equivalents. But in the arts and architecture the word copy is used more loosely, which introduces certain dangers. The degree of resemblance that merits the term is subject to opin-

ion: do we mean a copy to be *exactly* the same or *vaguely* the same as what it copies? Interpretation can slide from one to the other, muddying discussion.

Copying is widely regarded as fundamental to the production of ancient sculpture, witness the trope of ‘Roman copy of Greek original’ as perpetuated on innumerable museum labels. But this is an over-exaggeration. It is true that some instances merit the label, that duplicates feature occasionally in Greek statuary (Ridgway 2004), and that the huge demand for display sculpture in the villas of the Roman elite gave rise to workshops producing statues in series. Hundreds of not dissimilar wine-pouring and resting satyrs have been found, for example, often in groups of four or more (Ridgway 1997; Anguissola 2015). However, our focus is on sameness with a temporal dimension, on the way influence promulgates, and on the characteristics of one building (or work of art) recurring later. The Roman caryatids replicating those of the Erechtheion on the Athenian Acropolis are the most obvious examples of Roman copying Greek originals – but caryatids are architectural supports, the nature of which lend themselves to repetition. It is actually rare for a surviving free-standing Greek statue to match a later copy, and for this and other reasons a growing number of scholars contest the presumed dominance of copying (Gazda 2001; Perry 2005; Claridge forthcoming), while recent exhibitions on replication show just how much variety can be produced by ‘free copying’ (Settis 2015). But are we sure that copying is the right characterization? As Claridge argues, expert Roman sculptors were capable of independently varying types that they had in their mind’s eye, having learnt such types during their training and experience, or perhaps using a relatively diagrammatic graphic scheme in circulation. This is the stuff not of copying, but of varying forms, themes and types, that is to say *imitation*.

3. *Imitation*

Roman texts show that in some contexts *imitatio* could include straightforward copying, as when Quintillian stated *imitatio per se ipsa non sufficit* (*Inst.* 10.11.6-7; Perry 2005, pp. 95-96). Imitation is nonetheless a more ample and elastic concept. Imitation implies learning from something that exists with a view to application in creating new work, and thus *transformation*. In imitative arts such

as traditional painting, we understand that a picture is a re-presentation of the subject, which, notwithstanding the goal of verisimilitude, is not the same as the subject. It cannot be the same, for the subject will have three dimensions and likely be alive and prone to move, while a painting has two dimensions and is fixed. A change of state also applies to any image based on a mythical or imaginary subject. Whether a subject is real or imaginary, posed or fleeting, its imitation in art involves observation, analysis, editing and transformation.

Ancient discourse on imitation contains the germs of modern critiques, whether positive or negative. The premise that it brings debasement goes back at least as far as Plato, who famously distinguished between the Idea of a thing that is most perfect in the collective mind, and the not-so-perfect manifestation that can be made (for example a couch), and the still less perfect representation of the latter in art. In his analysis of creativity (*poesis*), the grounding for so much subsequent art criticism, Aristotle gives a central, positive, role to imitation. He views it not only as instinctual, the basis for how humans learn from childhood, but also the source of pleasures associated with recall, comparison and fidelity (*Poetics*, IV, 1448b; cf. Quatremère de Quincy 1788-, s.v. imitation; Younés 1999). Crucially for the present debate, Aristotle does not see imitation as a bar to creativity, but rather as a spectrum from simple copying all the way to invention. Quintillian's view just mentioned that 'copying of itself is not enough' was a widespread sentiment, with which other Roman writings concur (*Rhetorica ad Herennium*, 4.6.9). It remains true that Roman art has a strong conservative current, but while in his *Ars Poetica* Horace recommends the aspirant poet to practice humility and defer to themes sanctioned by authority rather than risk inventing inferior material, he went on to write:

But then you must not copy trivial things,
Nor word for word too faithfully translate,
Nor (as some servile imitators do)
Prescribe at first such strict uneasy rules,
As they must ever slavishly observe ...

The strategy of assembling multiple sources from which to selectively imitate, well-attested in texts, necessarily entails observation, analysis, editing and transformation. Cicero's account of Zeuxis creating his painting of Helen by combining the most

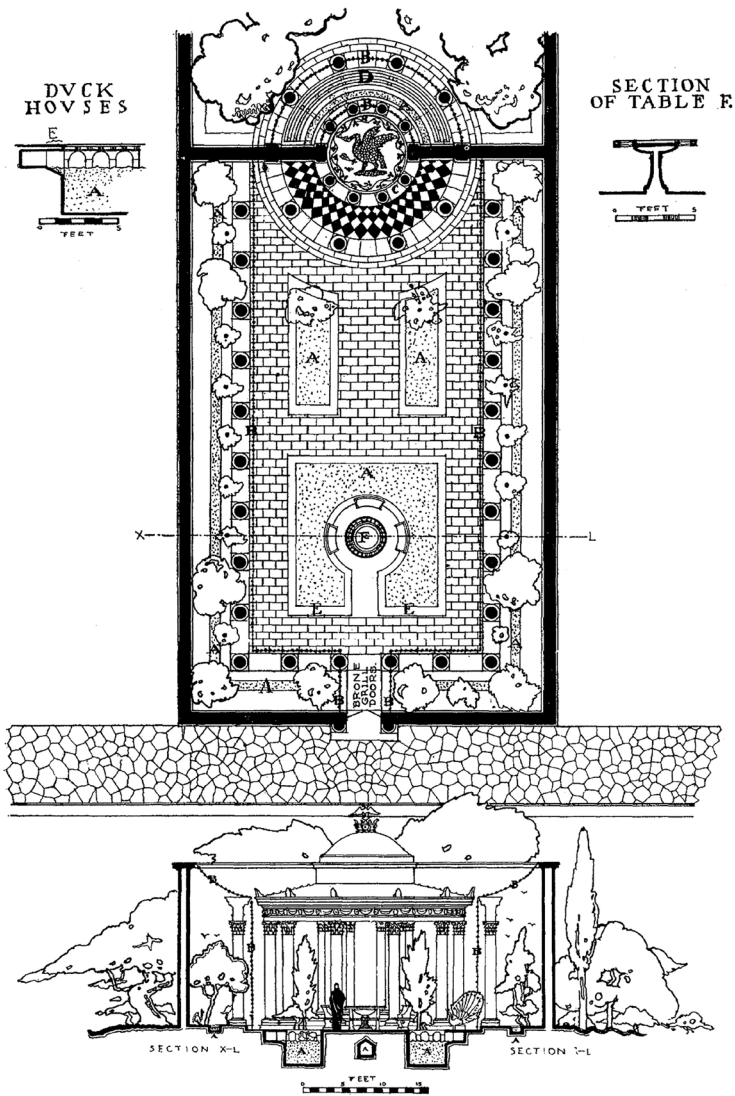
beautiful features of the most beautiful young women of Croton is particularly revelatory, since the Roman orator adds that this parallels his own technique for crafting speeches from his stock of exemplars. This for him was a strategy that could lead to invention – the passage after all is to be found in his writings on this theme (*De Inventione* 2.1-4) – which confirms that for ancient minds invention did not have to involve a ‘bolt from the blue’ epitomised by Archimedes shouting *eureka!* The ancient concept of decorum and intrinsic conservatism meant that emulation and invention could be considered as such even if significantly more muted by comparison with modern expectations. What some today too hastily regard as mere copying may for the ancient mind be honourable imitation, the art of producing variations of established forms, themes and types – established that is by testing and critique – while being open to the invention of new ones in response to genius or necessity. Necessity of course is the mother of invention, to paraphrase Aristotle.

Turning to architecture, the nature of building means that imitation operates differently (not by dint of verisimilitude) yet it remains fundamental. As for Rome’s debt to Greece, substantial as it undoubtedly was, Greek architecture was hardly simply copied. Instead, we witness the Romans deploying concepts and principles learnt from Greek sources, but all the while transposing and adapting them to suit their own purposes, contexts and materials. With time divergences grow, reflecting not just temporal distance but the development of concrete, vaulting and new building types, besides burgeoning self-confidence.

4. *Evocation versus emulation*

Imitation in architecture predominantly involves two recurrent kinds of intention, one aimed at evocation, the other at emulation. The former arouses associations and meanings for the audience, providing the correspondences with the source are recognized. By contrast, emulation aims to improve on the model for the sake of aesthetic or technical coherence; the model(s) do not need to be apparent, but if so success in the implicit competition between imitated and imitator can be the source of appreciation. As with the other pairings advanced here, these intentions may overlap and operate in tandem.

Varro's aviary in his villa at Casinium represents an intriguing case of evocative imitation. It being both dear to him and elaborate, our author described it in some detail (Varro, *De re rustica* 3.5.17; van Buren and Kennedy 1919), leading to various reconstructions, most notably that of Pirro Ligorio (Cellauro and Gilbert 2015). The less fanciful plan reproduced here [Fig. 1] confirms the main outlines and the key combination of a portico and a domed rotunda. Interestingly, in the light of Cicero's spirit of eclectic borrowing mentioned earlier, Varro's text mentions a variety of structures that his aviary recalls in one way or other. He starts by paraphrasing the inquiry that came from his correspondent Appius, who complimented Varro on reputedly surpassing not dissimilar structures built earlier by M. Laenius Strabo (not the geographer) and Lucullus. Then Varro goes on to cite a seemingly domical precedent of Catullus's before concluding with mention of an eight-sided device installed underneath the dome that was akin to that in the clock-tower at Athens (... *orbis uentorum octo, ut Athenis in horologio, quod fecit Cyrrestes*), that is to say the *horologium* by Andronicus of Cyrrhus known nowadays as the Tower of the Winds (Kienast 2014). The aviary has been characterized as a 'replica' of the *horologium* (Salatin 2020, p. 15, over-extending Corso 2009, pp. 313-316), but really this may only be imputed to the 'eight-sided device'. The differences between the structures themselves must have been extensive (the original is an octagonal stone monument, very solid, with few openings; the aviary was round and had numerous apertures for light, air and insects, albeit screened by nets to prevent the birds escaping.) The *horologium* thus offered scant lessons for resolving the niceties of the design of the rotunda as a whole, which in any case borrowed more from Catullus's. This precedent was adjusted freely, so Varro's design was hardly a case of emulation targeted at its aesthetic qualities. Rather, visitors' eclectic recollections would have been triggered by certain features, and, presuming his company, the owner's recounting of his own experiences, whether his trip to Athens long before or visits to his friends' properties. The premise of the aviary was evocation, allusion and the conversational pleasures between cognoscenti who have travelled widely, or who aspired to do so, just as they aspired to inhabit the same cultural milieu as Lucullus, Catullus and Varro himself. Participation in a life of *otium* enjoyed in elite Roman villas presumed too the evocation of Greek savants philosophising and debating while perambulating in elegant surroundings, as registered by designations such as gymnasium and *xystus* that were adopted by Pliny the younger and his fellow owners (Zarmakoupi 2014, pp. 85-88).



A, Water Channels or Pools.
 B, Bird Netting.
 C, Wood Columns.

D, Wooden Bird Theatre.
 E, Pool Border with Duck Houses.
 F, Table.

1. Reconstruction in plan and section of Varro's Aviary, according to van Buren and Kennedy (1919).

In the realm of domestic architecture, whether residences in town or villas, the perennial phenomenon of one-upmanship naturally affected aspirations and so design. Besides his usual penchant for human foibles and parody, Plautus's play *Mostellaria* gives domestic architecture quite an extensive part, including to illustrate the strategy of taking an example and bettering it:

As soon as a house is ready, decked out, constructed to a T, they compliment the builder and they approve of the house. Next, they request that it might be an exemplum for their own, they want similar ones for themselves and they spare hardly any expense or effort (Mostellaria, 101-4; Nichols 2010, p. 53).

These lines bring to mind a process of taking an example and having an improved (and more costly) version made. Yet in the same personage, Philolaches, only a few lines earlier, uses *exemplum* in a much looser way, when he exclaims “now I have discovered this *exemplum*: I discern that a man is like a new house when he is born”. (*Mostellaria*, 90-92; Nichols 2010, pp. 52-53). In short, *exemplum* seems to carry a not dissimilar range of meaning as the modern word copy, so some caution is needed when it comes to interpretation.

In her recent article on the “*copia architetonica*” in antiquity, Salatin discusses other potential instances culled from the literature, the built counterparts, sadly, all being lost. It is clear nonetheless that most cases involved evocation rather than emulation, as for example when the model to be imitated was a city or memorable topography, since the new site can only have been different (Salatin 2020, pp. 8-11). The Greek term *aphidruma* was used to denote duplicate objects involved in transferring cults to new sanctuaries (Malkin 1991; Anguissola 2006). Some *aphidrumata* may have been small-scale architectural models, although most are likely to have been objects that carried functional or symbolic resonance rather than anything encapsulating design (Salatin 2020, pp. 8-11). In the absence of physical evidence all we can do is raise the various possibilities.

As regards actual buildings that acted as mementos of travels or deeds abroad, the pyramid of Gaius Cestius must surely have had this function, alluding as it did his prestigious offices in recently-annexed Egypt. Here evocation went hand in hand with the form, character and material of the monument, although it is hard to discuss this in terms of emulation, the design being so very elemental.

It might seem that Hadrian's Villa would be a prime locus for connections between its many components and things the restless emperor encountered on his travels. Two lines in the *Historia Augusta* citing the names of six "very famous places" that Hadrian gave to parts of his villa has given rise to no end of speculation, not to mention a plethora of additional names. Modern scholarship remains unconvinced however (MacDonald and Pinto 1995; Ortolani 1997; Gros 2002; Salatin 2020, p. 16), and with good reason. The architecture of the Villa extended the fertile experimentation that had been developing since the time of Nero, while, perhaps due to Hadrian's direction) achieving a remarkable unity of 'house style'. Any traces of foreign influence, inevitably varied, must therefore have been highly sublimated and of limited relevance to composition and emulation. Instead, we should imagine a world of allusion, citation and evocation, and abundant material for the kind of conversations that Varro's aviary elicited. Enigmatic personal associations doubtless played a part, as they did with Augustus's private retreat located in the upper levels of his house on the Palatine, a kind of contemplative laboratory that took its name 'Syracuse' perhaps to allude to Archimedes's inventiveness (Gowers 2010). Any morphological similarity with the city of Syracuse must have been either very tenuous or completely absent.

The possibility that 'copying' could involve a low degree of likeness brings to mind Krautheimer's understanding of how conceptions of the Holy Sepulchre informed the creation of certain sacred buildings in the medieval period (Krautheimer 1942); connections were there to be recognised, at least by an elite, but they only loosely affected design proper. It is a salient fact, moreover, that in the Greek and Roman world the chief means of using buildings to register patronage and events, or to convey meanings, did not typically involve their forms as such, but the inscriptions and architectural sculpture applied to them.

5. *The Columns of Marcus Aurelius and Trajan*

The later of these two preeminent columns represents the clearest instance known to me from antiquity of architectural design based on the premise of a single specific exemplar. The dependence of the Column of Marcus Aurelius (Beckmann 2011; Martines 2013) on its Trajanic predecessor is undeniable. First, there is the

high degree of similarity between the two, including attributes that are quite specific. Second, this kind of design was uncommon. Indeed, the antecedents for Trajan's Column are sufficiently obscure to suggest that it was in large part the invention of its designer, Apollodorus of Damascus (Wilson Jones 2000, pp. 168-169; Di Pasquale 2019; Conti 2022), from which it follows that there were unlikely to exist any general advice as to how to proceed for this kind of monument. Third, the later monument includes features that are best interpreted as adaptations of Trajan's Column, adaptations based on a close critique of this model, and this model only. The later architect may have personally inspected or surveyed certain key details of the original, and / or he may have benefited from a textual description or specification the monument, one perhaps set down by Apollodorus himself.

It is further possible to postulate key steps in the design that led to the Aurelian Column, namely:

i) Appreciation of the suitability of Trajan's Column as the model for the new commission.

ii) Detailed observation and critique of the precedent for the purpose of distinguishing between aspects deemed so successful as to be reprised, as opposed to those that would benefit from revision.

iii) Outline design incorporating the chief aspects to be repeated:

– The conceit of a free-standing column rising from a pedestal with a square plan, made throughout of white marble;

– A Tuscan column 100 ft tall, with a capital doubling as a belvedere platform, and an echinus decorated with egg-and-dart.

– A relief scroll on the external face of the shaft of the column narrating military exploits, with further opportunities for relief sculpture on the pedestal.

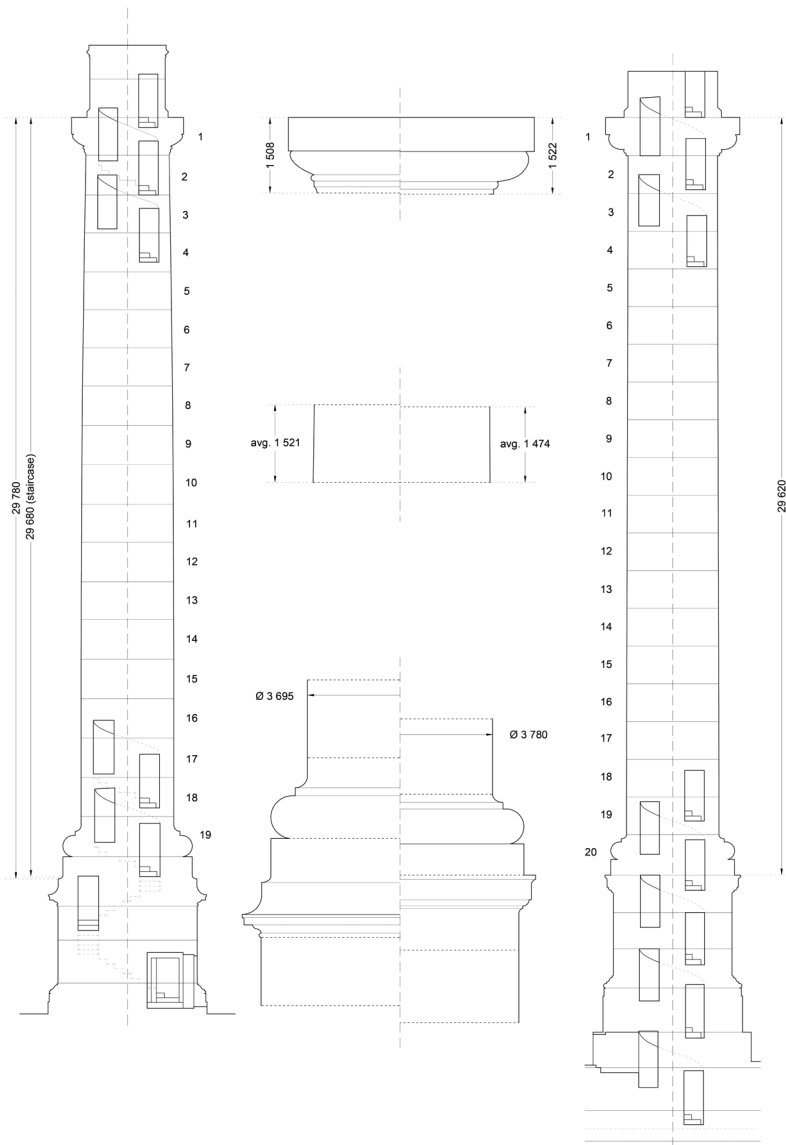
– A helical stair internally leading up to the belvedere platform.

– Fourteen steps per turn for the stair (giving a good balance between headroom and comfort).

– A megalithic constructional principle featuring a capital fashioned from a single block and roughly 5ft tall monolithic drums each incorporating a half turn of seven steps.

iv) Developed design incorporating the following revisions [Fig. 2]:

– The curious dimensioning of Trajan's Column, with its $19\frac{1}{2}$ blocks $5\frac{1}{8}$ ft tall adding up to $100\frac{1}{2}$ ft for base, shaft and capital combined, was corrected; hence the revised obvious solution of 20 blocks of 5 ft, making 100 ft exactly (Wilson Jones 2000, pp. 165-169).



2. Hypothetical schematic steps in the transformation of the Column of Trajan into that of Marcus Aurelius, shown in section and elevation.

A: Column of Trajan; B-D: aspects of modification;
E: Column of Marcus Aurelius (Author and Jakob Ryng).

- The transition from a square to helical stair in the middle of the course that straddled both pedestal and column base, a contorted feature indeed, was avoided by extending the helical stair down to the ground.
- The depth of the helical exterior relief, increased for greater legibility;
- The entasis and diminution was greatly reduced judged antithetical to the idea of an unfurling scroll;
- The pedestal was made taller, no doubt simply so that the overall height of the second monument exceeded its predecessor.

Trajan's Column was thus fundamental to the whole venture of creating its successor, from concept to detail. The revisions were evidently aimed at improvement, consistent with spirit of emulation. These objective improvements – including the accurate 100 ft height – may have supported claims for the superiority of the Aurelian Column. To modern eyes the original remains the more successful design, for it is Trajan's, not its successor, that inspired numerous imitations in the Neoclassical period. But this is another story.

6. *Exemplars versus principles*

The discussion of how imitation affected later developments is a staple of architectural history, especially from the Renaissance onwards (Mayernik 2013, Hemsoll 2019). Yet the imitation of exemplars was hardly the only mechanism perpetuating sameness and likeness. The past also informs the new when underlying principles and related methods are reapplied, when theory is put into practice.

This is not the place to examine ancient design theory in any depth, but some observations can help our present purposes. Vitruvius's treatise remains our main window onto such theory, but his treatment lacks a coherent structure while suffering from significant gaps and contradictions (Gros 1982), thus calling for qualification and integration in the light of how design proceeded in practice (Wilson Jones 2000, esp. ch. 2). The famous triad of firmness, commodity and delight (*firmitas, utilitas* and *venustas*) leaves out the meanings buildings may convey, and so too the potential for evocation. Meanwhile the three driving principles of *symmetria*, *eurythmia* and *decor* (*prepon* in Greek), tell us little about statics, construction and anything to do with making and the Greek conception of *techne* (Angier 2010; Wilson Jones 2015).

Further obstacles include Vitruvius's virtual silence on *imitatio*, and relatively little discussion of how hybrids, variants, and variety can come about, for example when treating different kinds of temple layouts (Vitruvius 4.8.4-7). Importantly, he does make it clear that ideal schema need to flex according to site conditions and contingencies (5.6.7; 6.2.1), a process which necessarily produces variety. A more theoretical examination of variety would have helped explain the full significance of the idea that architects should follow the lessons offered by the ideal human body as nature created it (III,1). He concentrates on its *symmetria* (mathematical harmony), its numbers, measures and ratios. But he did not say that architecture can possess analogous primary proportions (those ratified by convention) while exhibiting the endless variety we observe in human bodies thanks to varying secondary proportions, morphologies and detail. This principle of paradoxical sameness-yet-difference emerges on comparing well-preserved sets of ancient buildings and architectural elements, as we shall see. Similarly, we humans (or any other species) belong to the same species, yet every individual is unique. In my view this is the single most vital quality or 'secret' of the classical tradition that is generally overlooked.

Recourse to principle on the one hand and exemplar on the other can operate independently, as if at opposing ends of a sliding scale, although they are not mutually exclusive and in practice often overlap (just as observed for evocation and emulation). It is evident that many disciplines and associated didactic methods rely on the conveyance of a body of theory that can be illustrated and qualified by examples. This was a commonplace of ancient instruction on rhetoric (West and Woodman 1979; Perry 2005, 45). The design of the Column of Marcus Aurelius was dependent on the Trajanic exemplar, but it was status and *symmetria* (Gros 1989; Wilson Jones 2000, 40-43) that prompted the corrected symbolically attractive 100ft height. At the other end of this scale design depended predominantly on principle, as we can see in the deployment of entasis.

7. Entasis

Countless Greek, Hellenistic and Roman column shafts in diverse geographical regions partake of the subtly curving profile known as entasis. Naturally it is practically impossible to know

the nature of an entasis profile merely by looking at it.¹ At the same time, as I know from personal experience, surveying the profile of a shaft with sufficient precision to permit identification of its geometry is no easy matter. Indeed, scholarly papers have dissected in detail the criteria by which competing geometries can be distinguished: ellipse, parabola, hyperbola, catenary and oblique lines (along with combinations of lines and curves), but not without disagreement and scope for divergent interpretations (Haselberger 1999).

It is hard to imagine a scenario in which a Roman architect or master mason, on receipt of a commission to produce a particular set of column shafts, had to survey an existing shaft, or shafts, in order to know what method to use. It is true that Renaissance and later architects surveyed ancient shafts in the attempt to derive or verify their own propositions, given the loss of the drawing Vitruvius used for explication. But whereas they were seeking to recover lost knowledge, the situation in antiquity was quite different. Notwithstanding developments in style and technique, periodic innovations and regional divergences, there was significant continuity in the field of column design from the Greek Archaic period to Late Antiquity. Moreover, entasis was one of the most stable of all the niceties invested in columns. Most architects and masons involved with monumental architecture would have been aware of the main contending methods for producing entasis, availing themselves of a common pool of knowledge transmitted by varying combinations of oral knowhow, more or less formal training / apprenticeship, and written authority, be it in the form of a manual, Vitruvius's (lost) drawing, or the specialist Greek sources that he drew on.

All this is consistent not only with the two entasis templates on stone that survive from antiquity, one from Didyma the other from Aphrodisias, but also with the patterns that emerge from comparing profiles obtained by survey. The method employed at Didyma entailed incising an arc of a circle and then in effect 'stretching' the arc in the process of execution, thereby producing a part-ellipse (Haselberger 1980; Wilson Jones 1999; 2000, p. 128). The method used at Aphrodisias was cruder, involving the simple device of two

¹ The one exception I have personally encountered concerns the shafts of the Temple of Hadrian in Rome, where some flutes survive crisply intact for their entire, considerable, height. Scrutinizing these with the benefit of scaffolding in 1983 the profile appeared to comprise just two oblique straight sections, as was then verified by measurement, and as accords with the principle of the full-size ancient template subsequently discovered at Aphrodisias, see Hueber (1998).

straight lines at an oblique angle to each other (Hueber 1998; Wilson Jones 1999; 2000, p. 129). Both solutions are known from monumental columns in Rome, with at least one instance more or less matching each of the two templates just mentioned. But these the simplest options are, significantly, not so common. Instead, surveys attest to numerous related or hybrid profiles, typically combining a curve with a straight line, and showing considerable variation in the precise extent and relationship between straight and curve (Wilson Jones 1999; 2000, pp. 128-132). It is possible that choices were facilitated by designers being aware that such-and-such a set of columns were made according to such-and-such a method, but otherwise the role of specific precedents was probably limited. What counted was *generalized precedent*, which may be likened to a pool of distilled prior collective experience, perpetuated by means of principles that were sufficiently malleable to generate new variations according to the materials used, size, budget, taste and circumstance.

Having outlined two extreme positions on a sliding scale of imitation, with exemplar at one end and principle on the other, let us now consider where on this scale to locate other manifestations of Greek and Roman design, namely the Arch of Constantine, the amphitheatre at Arles along with amphitheatres in general, Roman Corinthian columns, and lastly Greek Doric temples.

8. *The Arch of Constantine*

By the time of the Arch of Constantine there existed an extensive repertoire of triumphal and honorific arches spread all over the empire, including of course in Rome itself. Given the conservative nature of this typology, the consensus that its composition should revolve around the fornix, and the relative simplicity of function, it seems likely that a skilled trained architect could have generated a new project without recourse to a particular exemplar. Yet if a suitable one were within reach it could potentially offer valuable lessons for improving details.

Notwithstanding these observations – or because skills were on the wane by this period and the model was so near at hand – comparison of the Arch of Septimius Severus with that of Constantine reveals substantial dependence of the latter on the former (Wilson

Jones 1995; 2000, pp. 123-127; 2000b). Even if not so marked as for the two Columns, considering both the popularity of the type and the compositional latitude exhibited in triple arches elsewhere (e.g. Djemila, Orange, Palmyra, Sbeitla and Volubilis), the two Roman arches are strikingly alike. Specific compositional and dimensional characteristics include the following:

i) in both the columns are 3ft in diameter with 24 ft tall shafts incorporated into a total height of 30 ft (including a sub-plinth under the usual base);

ii) in both the width of the central fornix, measured between the opposing columns, equals the column height (without the sub-plinth), thereby implicating notional squares;

iii) there is a near but not exact equivalence in the total height of about 70 ft;

iv) the second architect appears to have adapted the antecedent by introducing revisions aimed at aesthetic improvements, proportional and geometrical coherence, and the need to accommodate the spolia that were recycled into Constantine's version.

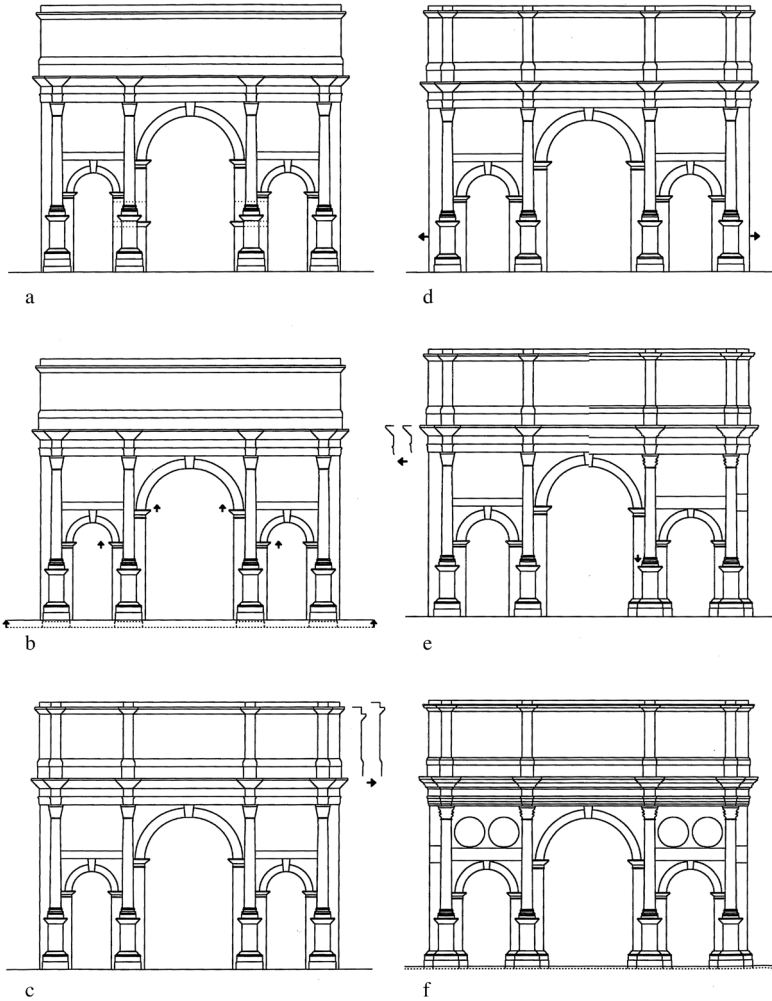
Salient revisions include the following [Fig. 3]:

– A widening of the side arches to accommodate the twin spoliated *tondi* and the twinned relief panel *spolia* above.

– A concomitant widening of the overall interaxial width, 70 ft for the Severan arch, to 75 ft. As in the case of the two Columns, and other pairs of not dissimilar projects (for example the mausolea of Augustus and Hadrian), it was normal for the successor to exceed the size of the antecedent in some respect. This was a kind of emulation besides a matter of prestige.

– A thorough overhaul of the proportions so as to achieve, usually quite accurately, a series of square and double square proportions, certain rectangles in the ratio of root 2 and root 3 (Wilson Jones 1995; 2000b; 2000, pp. 123-126). This entailed a series of adjustments with respect to the model, as for example the entablature height becoming 7½ ft rather than 7 ft, making the height of the order 37½ ft, or half the 75 ft interaxial width already cited.

– Such revisions cumulatively transformed the exemplar into the successor, although not necessarily in the sequence suggested by Fig. 3. As noted, the revisions were in large part driven by the principle of *symmetria* allied to geometrical satisfaction, and there must have been considerable testing of competing options before arriving at the final design. Rather than seeking to position the project on a linear scale from exemplar at one end and principle at the other, a more apposite mnemonic diagram would be a loop, or iterative loops.



3. Hypothetical schematic steps in the transformation of the Arch of Septimius Severus into that of Constantine. Each drawing is at the same scale and shares the same column height.

A: Arch of Septimius Severus; B-E: aspects of modification;
 F: Arch of Constantine (Wilson Jones 2000b, Fig. 21).

It would be interesting to expand this discussion to embrace other monuments, but brief comment must suffice. The propylon or tetrapylon at the west entrance to the Roman Agora in Athens is of interest, given that the gap in time that separates the Classical model(s) it echoes is even greater than that between the reigns of Constantine and Septimius Severus (Wilson Jones 2000, pp. 36-37). It is not entirely idle, incidentally, to speculate that Vitruvius was its architect. Having already donated funds for the agora in 51/50 BC (Cic. *ad Att.* 6.1.25, cf. Suet. *Div. Iul.* 28), Julius Caesar is thought to have visited Athens in 47 BC in connection with his campaign in Asia Minor that year (Shear 1951, p. 358). Vitruvius is known to have been on that campaign, and he cites Attic monuments in his treatise, including the Tower of the Winds (Vitruvius I. 6. 4) not far from where the tetrapylon was to rise. The inscription on its architrave is dated between 27-10 BC (*IG II3 4 12*), but this would not exclude an earlier conception or start on site. The conservative stance implied by the look of Doric as it was practised in the 5th and 4th centuries BC fits with Vitruvius's own disposition, so it is not impossible that he produced the original design. Alternatively, the design was by a younger colleague who shared some of his views. The great propylon of Eleusis erected in the second century AD similarly looks back to Mnesikles's propylon on the Athenian Acropolis, but even more so than the Athenian tetrapylon, given the more monumental hexastyle layout, its dimensions and certain details (Giraud 1989; Baldassarri 2007; Salatin 2020, pp. 17-18). There is also evidence for a reprise of the Temple of Concordia in the temple "de la calle Holguin" in Merida, the forum of ancient Emerita Augusta (Mateos and Pizzo 2008; Salatin 2020, 13).

9. Amphitheatres

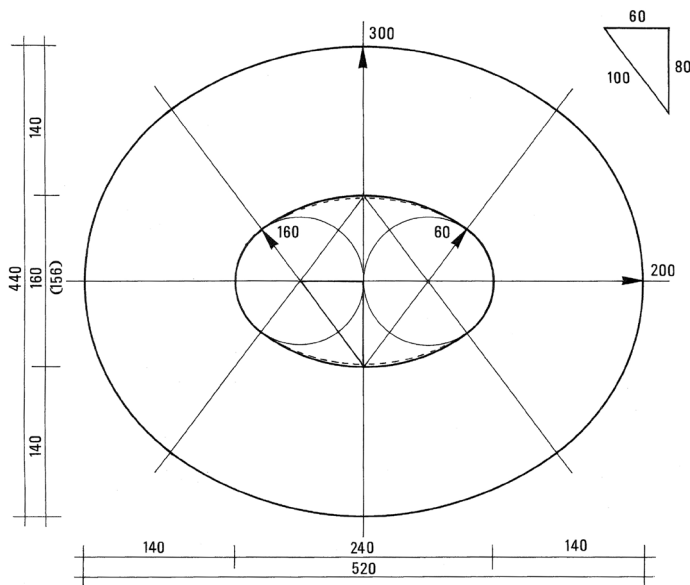
By comparison with temples, propylaea and honorific arches, the design of amphitheatres had greater need to flex subject to multiple variable local factors, including capacity, budget, operational and technical requirements (involving sometimes complex circulation). Accordingly, amphitheatres across the empire display very substantial variety (Golvin 1988; Wilson Jones 1993), and no two examples resemble each other to the extent that do the triumphal arches just discussed. This said, there are significant similarities between the amphitheatres at Nimes and Arles, and the fact of them being relative neighbours geographically makes some degree of direct influence likely, if not continuity in terms of the individuals involved.

The one at Arles being seemingly later in date, probably looked to that at Nîmes. The spirit of competitive emulation can be seen in the latter's slightly increased size and an improved section for the sake of a more elegant exterior, in tune with a shift from Tuscan to Corinthian capitals on the upper level (Wilson Jones 1993, p. 434). In short, influence and not dependence is the best characterization.

That the later design was not generated solely by adjusting its predecessor seems likely given that a method for laying out both was in general circulation, being used for a large number of imperial amphitheatres. The point of departure in each case was an oval constructed from a bisected equilateral triangle, with an arena measuring 250 x 144 ft (initially), and 60 bays on the exterior. Adjustments to the geometry (a routine practice aimed at obtaining desirable dimensions around the circumference of the façade) may have occurred independently, leading to slight divergences. Further minor differences stemmed from the cavea being widened at Arles, thus outdoing its older cousin. Some corrections were introduced too, notably to avoid the anomaly of the horseshoe-shaped arches over the upper arcade at Nîmes (Wilson Jones 1993, p. 434). I use the word *cousin* pointedly, to register that there was not a simple descent as from progenitor to progeny. The underlying methods constituted the dna they shared, as it were. Other groups of amphitheatres may also be likened to cousins in this spirit, save that some used the other dominant geometry, that based on a 3:4:5 triangle. Recent work on a group of amphitheatres in the Hispanic province of Baetica shows that three of them, those at Ecija, Córdoba and Italica, were all set out using the same starting point as I identified for the latter [Fig. 4], with a 160 ft by 240 ft arena based on a 60:80:100 triangle (Wilson Jones 1993, pp. 403-406; Hernández 2015, esp. pp. 137-138).

The amphitheatre at El Jem mimics the Colosseum to the extent that the Tunisian structure might be regarded as a down-sized variant of the Roman megastructure. This is not the case, since there is little consistent with a strategy such as scaling (as when using a photocopy), or taking the 80 bays of the Colosseum and reducing them to 64, while removing a storey. There are too many differences for this to be plausible, for example the greatly increased mass of the piers of the facade at the expense of the openings. Much of the commonality stems from both buildings being set out with the familiar 3:4:5 triangle (Wilson Jones 1993), with its application being informed by knowledge of the Colos-

seum, which may have been transmitted from Rome by way of an itinerant specialist or team. It seems a case of principles and methods being supplemented by lessons learnt from an exemplar, a scenario that must have affected many ancient buildings. But ultimately learning from exemplars was a supplementary activity. The sameness and familiarity that accompanies all the variety is, I contend, due to principles and methods, ones that were sufficiently flexible to produce unique solutions to the requirements asked of them, time after time after time.



4. Conjectural geometry representing the starting point for the layout of the amphitheatre at Italica (Wilson Jones 1993, Fig. 15).

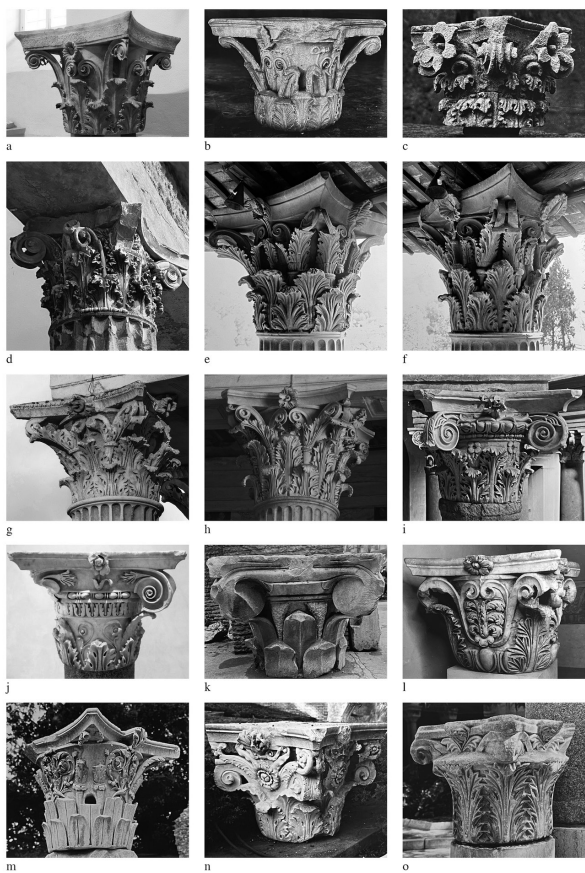
10. Conclusions

In working towards a conclusion, we might ask where to collocate other categories of civic building on the scale of imitation from exemplar to principle, using the same methodology (the comparative analysis of a set of examples selected by virtue of being well preserved). Intuitively, Roman temples and theatres seem broadly comparable to amphitheatres in this respect. Bath

buildings would go further along the scale towards principle, given the array of varying configurations suggests only an occasional reliance on exemplars. Turning to components, I have long been convinced that from Augustan times onwards Roman Corinthian columns and capitals exemplify the dance of rule and variety consistent with the flexible application of principles and a quotient of semi-standardization (Wilson Jones 1989; 1991; 2000, ch. 7). Corinthian design exemplifies in fact the paradigm of sameness-yet-difference operating in analogy with nature's model of the ideal male body – witness how capitals obeying the 1:1 cross-section rule can be extraordinarily different [Fig. 5]. A comparable degree of system seems unlikely for Ionic capitals, so diverse are the many sub-types and variants, and their contexts from Archaic to Roman times; nonetheless the existence of shared methods in certain periods would hardly be surprising.

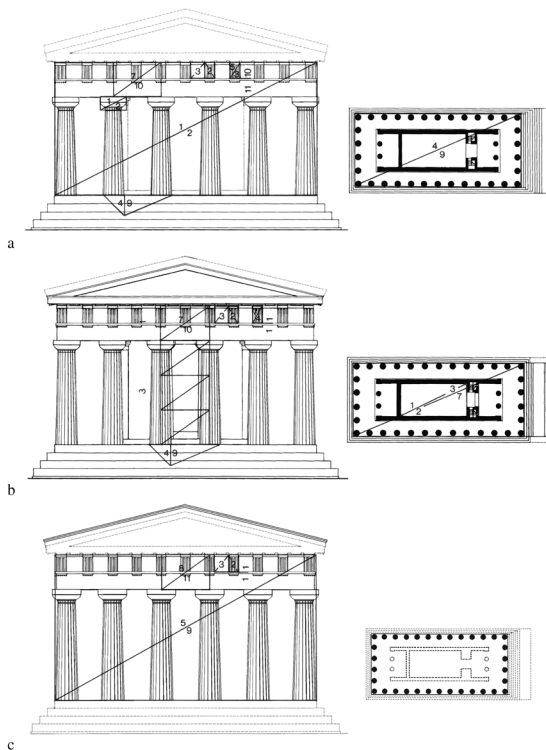
Finally, there is the Greek Doric temple with which the classical tradition starts, with its tightly controlled set of conventional details that varied, but not too much. Indeed, many hexastyle temple fronts of the Classical period are decidedly similar. The three temples aligned on the ridge at Agrigento are so very alike, including in terms of dimensions, that exemplar-based processes of imitation seem inherently plausible [Fig. 6]. Mertens's analysis is compatible with the earliest of the three providing the model for the second, and the second for the third, with each progression tweaking proportions towards greater gracefulness (Mertens 1984). Yet the designs are also compatible with the strategy of 'modulated proportions' in tune with broadly coeval temples elsewhere (Wilson Jones 2001). We should not, however, oppose exemplar to principle, for both can operate in tandem. Perhaps the situation can be compared to that at Arles; all three temples at Agrigento may have been composed using a common method, with the design of the later ones benefiting from a critique of the predecessor(s) so near to hand. Interestingly, given the otherwise intensely singular character of the Parthenon, this building too may be the product of essentially the same principles (Wilson Jones 2018). It is this approach that ultimately reappears, somewhat changed and poorly digested, in Vitruvius's account of Doric design (Vitruvius 4.3).²

² I cannot make this claim with the same confidence with which I would defend my interpretation of Roman Corinthian design, which has never been seriously challenged. Pakkanen (2013) raises objections on the grounds of statistical rigour, but his own methodology is slanted and flawed to the point of muddying the issue (see Wilson Jones 2018, p. 223, n. 45). Barresi (2015) offers support, but it is fair to say that the question remains open.



5. Selection of Corinthian, Composite and Corinthianizing capitals, each of which are characterized by the same proportion, the equality between the total height and the cross-sectional width of the abacus (Wilson Jones 1991, with measurements in the Appendices): a. Epidauros, tholos, ca. 360 BC; b. Miletus, Laodike building, ca. 250 BC; c. Rome, House of Augustus, mid 1st c. BC; d. Pompeii, House of the Faun, late 2nd / early 1st c. BC; e. Rome, Tholos by the Tiber (Temple of Hercules Victor?), 1st phase, mid second half 2nd c. BC; f. Rome, Tholos by the Tiber, 2nd phase, second half 2nd c. BC; g. Nimes, Maison Carrée, ca. 5 AD; h. Rome, Pantheon, ca. 120 AD; i. Rome, S. Costanza, Augustan?; j. Rome, Capitoline Museums, first half 1st c. AD?; k. Rome, Colosseum, portico summa cavea, early 3rd c. AD?; l. Rome, Via Eleniana, 2nd c. AD? (so-called sofa type); m. Tivoli, Hadrian's villa, Triclinium; n. Rome, Capitoline Museums, 2nd c. AD?; o. Bethlehem, 5th c. AD

[For inventory numbers and photo credits see Wilson Jones 1991, except for b, m and o (Author), g (Wikimedia Commons, Krzysztof Golik), h (Maxim Atayants), and k (Roger Ulrich)].



6. Elevations of the three Doric temples at Agrigento, with proportions overlaid: top: Temple of Juno-Lacinia; middle: Temple of Concord; bottom: Temple of the Dioscuri (Wilson Jones 2000, Fig. 3.25, after Mertens 1984).

The sameness-yet-difference of ancient architecture reflects it seems a broad spectrum of imitation, the default kind being the application of principle and method. Exemplars served to illustrate and qualify the principles, as a stimulant for emulation, and, on occasion, the basis for adaptive copying. Trajan's Column and Constantine's arch are exceptional in exemplifying this approach. Design hardly ever involved straightforward copying. After all, is this not the impression we take away from reading Vitruvius's treatise, given that his guidance on design generally took the form of ideal schema?

At the same time the vaguer form of evocative imitation associated with specific precedents and conveyed by varied means, whether broad similarity, certain features, statuary, paraphernalia, inscriptions,

correspondence or casual anecdote, must have been more prevalent than we can ever know. This is surely true both for sacred architecture and the villas of the elite, as indicated by Varro's account of his aviary and letters by figures such as Cicero and Pliny the Younger. Allusions, associations and citations bringing to mind past achievements are sure to have been enjoyed – and exploited – by those commissioning significant works of architecture. This enjoyment is not insignificant, especially if we heed Aristotle's contention that we enjoy encountering likeness because it invites us to contemplate, to learn and to infer connections. So we connect the past with the present. And we can infer something else from the distinction he goes on to make in the *Poetics*, that the most important mode of imitation is not that of examples resulting from actions, but that of the actions themselves. If this advice on the writing of tragedies is transposed to architecture the message is clear. It is also in perfect accord with the evidence: proper design comes from the cogent deployment of principles. It may be better to imitate than to produce poor inventions, just as Horace advised, but simple copying was not the done thing.

References

- Angier T., *Techne in Aristotle's Ethics: Crafting the Moral Life*, Continuum, London and New York 2010.
- Anguissola A., *Note on Aphidruma 2: Strabo on the Transfer of Cults*, "The Classical Quarterly", n.s., LVI (2006), 2: 643-646.
- Anguissola A., 'A passion for seriality: copies in context', in S. Settis, with A. Anguissola and D. Gasparotto (eds.), *Serial/Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, Progetto Prada Arte, Milano 2015: 216-17.
- Baldassarri P., 'Copia architettonica come memoria del passato. I Grandi Propilei di Eleusi e il santuario eleusino in età antonina', in O.D. Cordovana, M. Galli (eds.), *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Edizioni Del Prisma, Catania 2007: 211-223.
- Barresi P., *La progettazione modulare del Tempio di Zeus a Stratos (Acarmania, Grecia): determinazione dell'unità di misura e studio di alcune procedure di cantiere*, "Marmora: An International Journal for Archaeology, History and Archaeometry of Marbles and Stones", 11 (2015): 11-31.
- Beckmann M., *The Column of Marcus Aurelius: The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2011.

- Van Buren A. W., Kennedy R. M., *Varro's Aviary at Casinum*, "Journal of Roman Studies", 9, 1919: 59-66.
- Cellauro L., Gilbert R., *Varro's Aviary at Casinum (Part 1): Reconstructions and Interpretations from the Renaissance to the Nineteenth Century*, "Die Gartenkunst", XXVII (2015): 207-230.
- Claridge A., 'Did Roman marble sculptors work from plaster models? The Baiae plaster casts in context', in A. Ellis, E. Payne, W. Wootton (eds), *Ancient Plaster: Casting Light on a Forgotten Sculptural Material*, London, forthcoming.
- Conti C., *Lectures on Trajan's Column and Its Architect Apollodorus of Damascus* (Saggi sulla Colonna Traiana), "L'Erma" di Bretschneider, Rome 2022.
- Corso A., 'A few thoughts on the Tower of the Winds in Athens', in S. Drougou et alii (a cura di), *Κερμάτια Φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου*, Β. Επιγραφική, αρχαιολογία, II, Athens 2009: 313-319.
- Di Pasquale G. (ed.), *L'arte di costruire un capolavoro: la Colonna Traiana*, Giunti, Florence 2019.
- Gazda E.K. (ed.), *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.
- Giraud D., *The Greater Propylaia at Eleusis, a Copy of Mnesikles' Propylaia*, "Bulletin Supplement – University of London. Institute of Classical Studies", 55, 1989: 69-85.
- Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain: essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988.
- Gowers E., *Augustus and 'Syracuse'*, "Journal of Roman Studies", 100 (2010): 69-87.
- Gros P., *Vitruve: L'architecture et sa théorie, à la lumière des études récentes*, "ANRW", 30/1 (1982): 659-695.
- Gros P., *Le fondements philosophiques de l'harmonie architecturale selon Vitruve*, "Aesthetics. Journal of the Faculty of Letters, Tokyo University", 14 (1989): 13-22.
- Gros P., 'Hadrien architecte. Bilan des recherches', in M. Mosser, H. Lavagne (eds.), *Hadrien empereur et architecte. La Villa d'Hadrien: tradition et modernité d'un paysage culturel*, Vogeles Editions, Genève 2002: 33-53.
- Haselberger L., *Werkzeichnungen am jüngern Didymaion*, "MDAI(I)", 30 (1980): 192-215.
- Haselberger L. (ed.), *Essence and Appearance. Refinements in Classical Architecture: Curvature*, Proceedings of the Second Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania (Philadelphia, April 2-4, 1993), University Muse-

- um, University of Pennsylvania, Philadelphia 1999.
- Hemsoll D., *Emulating Antiquity: Renaissance Buildings from Brunelleschi to Michelangelo*, Yale University Press 2019.
- Hernández A.J., Anfiteatros romanos en la Bética: reflexiones sobre su geometría, diseño y traza, “*Archivo Español de Arqueología*”, 88 (2015): 127-148.
- Hueber F., *Werkrisse, Vorzeichnungen und Meßmarken am Bühnengebäude des Theaters von Aphrodisias*, “*AntW*”, 29 (1998): 439-45.
- Kienast H.J., *Der Turm der Winde in Athen*, Reichert, Wiesbaden 2014.
- Krautheimer R., *Introduction to an iconography of medieval architecture*, “*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, 5 (1942): 1-33.
- Malkin I., *What Is an Aphidruma?*, in “*Classical Antiquity*”, X (1991), 1: 77-96.
- Martines G. (ed.), *Columna Divi Marci. Corpus dei disegni 1981-1996*, Edizioni Modus, Rome 2013.
- Mateos P., Pizzo A., ‘La costruzione del “foro provinciale” di Augusta Emerita’, in S. Camporeale, H. Dessales, A. Pizzo (eds.), *Arqueología de la construcción I. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias occidentales (Anejos de Archivo Español de Arqueología, L)*, Artes Gráficas Rejas, Mérida 2008: 243-257.
- Mayernik, D., *The Challenge of Emulation in Art and Architecture: Between Imitation and Invention*, Ashgate Publishing Group, London 2013.
- Mertens D., *Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit*, von Zabern, Mainz 1984.
- Nichols M., *Contemporary Perspectives on Luxury Building in Second-Century BC Rome*, “*Papers of the British School at Rome*”, 78 (2010): 39-61.
- Ortolani G., *Il padiglione di Afrodite Cnidia a Villa Adriana: progetto e significato*, Dedalo, Roma 1998.
- Pakkanen J., *Classical Greek Architectural Design: A Quantitative Approach*, The Finnish Institute at Athens, Helsinki 2013.
- Perry E., *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- Ridgway, B. S., *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.
- Ridgway, B. S., ‘Defining the Issue. The Greek Period’, *Second Chance: Greek Sculptural Studies Revisited*, Pindar, London 2004: 381-409.
- Salatin F., *Osservazioni sulla copia architettonica in età antica*, “*ArchHistoR*”, VII (2020) 14: 4-21.

- Settis S., with A. Anguissola and D. Gasparotto (eds.), *Serial/Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, Progetto Prada Arte, Milano 2015.
- Shear T.L., *Athens: From City-State to Provincial Town*, "Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens", 50 (1981), 4: 356-377.
- Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso ed E. Romano, 2 voll., Einaudi, Torino 1997.
- Wilson Jones M., *Designing the Roman Corinthian Order*, "JRA", 2 (1989): 35-69.
- Wilson Jones M., *Designing the Roman Corinthian capital*, "Papers of the British School at Rome", 59 (1991): 89-150.
- Wilson Jones M., *Designing amphitheatres*, "Römische Mitteilungen", 100 (1993): 391-441.
- Wilson Jones M., *L'arco di Costantino: un'analisi delle proporzioni*, "Archeologia Laziale", 12 (1995): 58-61.
- Wilson Jones M., 'The practicalities of Roman entasis', in L. Haselberger (ed.), *Essence and Appearance. Refinements in Classical Architecture: Curvature*, Proceedings of the Second Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania (Philadelphia, April 2-4, 1993), University Museum, University of Pennsylvania, Philadelphia 1999: 225-249.
- Wilson Jones M., *Principles of Roman Architecture*, Yale University Press, New Haven and London 2000.
- Wilson Jones, M., *Genesis and Mimesis. The Design of the Arch of Constantine in Rome*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 59 (2000): 50-71.
- Wilson Jones, M., *Doric Measure and Doric Design, 2: A Modular Re-reading of the Classical Temple*, "American Journal of Archaeology", 105 (2001): 675-713.
- Wilson Jones M., 'Greek and Roman Architectural Theory', in C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford and New York 2015: 41-69.
- Wilson Jones M., 'Approaches to Architectural Proportion and the 'Poor old Parthenon'', in M.A. Cohen, M. Delbeke (eds.), *Proportional Systems in the History of Architecture. A Critical Reconsideration*, Leiden University Press, Leiden 2019: 199-231.
- Younés S., *The True, the Fictive, and the Real: The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère De Quincy*, Papadakis Publisher, Winterbourne 1999.
- Zarmakoupi M., *Designing for Luxury on the Bay of Naples: Villas and Landscapes (c. 100 Bce-79 Ce)*, Oxford University Press, Oxford 2014.

On the question of ‘architectural copy’ in the Middle Ages

Wolfgang Schenkluhn*

ABSTRACT

The question of copying in medieval architecture only arises with the ability to complete a medieval building in the 19th century, which presupposes knowledge and mastery of the forms of past times. In the Middle Ages, the restoration of a building took place under the sign of its improvement or as a new construction in a more praiseworthy scheme, an adoption of older forms took place under the conditions of *auctoritas*, which led to the use of architectural quotations. Instead of copying, one should therefore speak of architectural appropriation or adoption. It characterizes a participatory relationship to the architectural model, as it builds on its significance and power and transfers it to the copy through formal adoption. A building located elsewhere and built at a different time will not be transferred in real terms, but rather made vivid in certain features through architecture. A building that can be physically experienced becomes an image of itself in reception, whereby the way it is shown is not external to the intention. The architectural quotation is the point of connection to the past and allows the power of authority to become visible. It is thus an essential factor of continuity.

KEYWORDS

Architectural terms, *Auctoritas*, Copy, Quotation

1. *On the understanding of ‘architectural copy’*¹

To begin with, 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. Even if it is attributed to it from today’s perspective,² the process of

* Emeritus Professor of Medieval Art History at Martin Luther University Halle-Wittenberg, schenkluhn@kunstgesch.uni-halle.de

¹ The following contribution is based on thoughts the author has developed in various essays and focuses here in context on the question of architectural copying in the Middle Ages. Cf. in particular: Schenkluhn (2014, pp. 187-195); Schenkluhn (2008 and 2012, pp. 65-91); Schenkluhn (2008, pp. 3-12). I would like to thank Karoline Zawistowska for editing the translation.

² The concept of the medieval architectural copy was introduced into art historical discourse by Richard Krautheimer; see: Krautheimer (1942, pp. 1-33).

imitation or exact reconstruction on a broad front only began after the abolition of the Ancien Regime by the French Revolution and its impact on the whole of Europe at the beginning of the 19th century.³ For a large number of churches, monasteries, castles and manor houses, the social and political upheavals meant demolition or conversion. A prominent example of destruction was Cluny III, the largest monastic church in Europe, which served as a stone quarry and only partially survived the vandalism of the time. Restoration in the context of new or continued use required in-depth knowledge of the styles, building forms and construction methods of the past as well as their significance, which accelerated the development of the fields of art history, monument preservation and construction. Numerous large buildings, especially in France and Germany, bear witness to this, e.g. Cologne Cathedral (Fig. 1), which had to be strengthened and completed entirely in the spirit of its builders, but also as a monument to the unfinished German nation.



Fig. 1 Cologne Cathedral, coloured view, around 1900.

The ability to complete the original presupposes the ability to copy the architecture, thus demonstrating that one had a virtuoso

³ This does not mean that in the 18th century, especially during the development of the landscape park, there were already 'copies' of historical buildings, especially in England, but also in Germany (Wörlitzer Park). References to 'Romanesque' and 'Gothic' can already be observed in the 16th and 17th centuries, but these do not have anything to do with a modern understanding of style (e.g. the glass hall in Heidelberg Castle).

command of the various architectural forms of expression of the preceding periods. The foundations for this, art history and monument preservation, only emerged in modern times. If this is indisputable for the later university subject, monument preservation interventions are already assumed in isolated cases in the Middle Ages (Kurmann, von Winterfeld 1977, pp. 101-159). But this does not stand up to closer scrutiny (Huse 2006, pp. 182-209). Restoration and reconstruction or preservation and adoption of older forms were set in a completely different context, i.e. in a feudal society with a Christian world view that had no historical view of the past in the sense of the 19th century. Thus, a restoration took place as a means of improving a building or constructing it in a more laudable scheme, an adoption of older forms under the conditions of *auctoritas*, which led to the use of architectural quotations. Here, then, one can only speak of achievements similar to monument preservation in terms of the result, but not in terms of the intentions.

The question of copying in the modern sense intensified considerably once more with the terrible destruction of the world wars in the 20th century. They necessitated extensive reconstruction. In the process, reconstructions of certain buildings and districts were also important for the identity and continuity of their inhabitants, for which the former city and townscapes were to be largely restored. While this was desired by local heritage associations and preservationists, it was rejected by modern architects and urban planners as a denial of the consequences of the war. They demanded a completely new beginning, mostly on modified, car-friendly city layouts. Restorations or reconstructions were to be limited to individual monuments, both secular and spiritual, or to streets that once defined the destroyed place.⁴

While the reconstruction of outstanding Christian buildings was approved in principle by all factions, the restoration of buildings of secular power, such as castles, palaces or the city-shaping civic town halls, market squares and old town districts, remained highly controversial in individual cases, such as the successive recovery of the old town of Frankfurt am Main since the end of the war, or the reconstruction of the Berlin Palace that has just taken place (Fig. 2). Blown up in 1950 by the SED, the Socialist Unity Party of Germany, as a symbol of Prussian militarism, the building is regarded in many intellectual circles as a soulless copy, an evocation of Prussian glory and a missed opportunity for a new beginning,

⁴ Early examples of reconstruction: St. Michael's Church in Hildesheim, the historic principal marketplace of Münster (Westphalia); on this topic compare the anthology by Düwel, Mönninger (eds.) (2011).

and ultimately a blow against modernity. A restoration of the ruins immediately after 1945 would have been celebrated as an achievement in monument preservation, but as a reconstruction after the demolition of the 'Palace of the Republic' on this site, the palace is no more than a tasteless copy and part of a dummy culture (von Buttlar et al. 2011).



Fig. 2 Berlin, Humboldtforum, view from southeast.

But how is it a copy or a dummy? A copy basically presupposes an original in a certain place, which is not the case here.⁵ In reality, it is a reconstruction of an old place in a certain way: reconstruction of the former cubature to integrate the architectural environment, approximate reconstruction of certain views, more precise execution of artistically valuable areas such as portals and courtyard facades with fragments partly preserved from the destruction. One could therefore say a reconstruction with spolia, but not a restoration of the countless rooms and staircases with their magnificent furnishings, thus certainly not a copy of Prussian glory. Thus, architectural copying of the 19th century is clearly different from that of the 20th and the present. There, it was the ability to copy styles

⁵ The limited pictorial and graphic sources offer no substitute for this, and the question of 'self-citation' is not touched by this.

and style periods and to restore them in detail, often isolating the monument from its surroundings (cf. Fig. 1); here, it was more the evocation of the memory of the past by taking original details into account, which are mistakenly referred to as 'quotations'.⁶

2. Archetype and after-image in the Middle Ages

Copying in the Middle Ages in the sense of reproducing and duplicating in the field of architecture took place primarily in the production of moulded stones and tiles for pattern repeats of cornices, door and window surrounds or roof coverings. So-called models were used for this purpose, but these reproduction techniques say nothing about an interest in architectural copies.

The reference to an older model was characterised by a certain intention of imitation, which was not aimed at producing an architectural duplicate. It was to adopt certain characteristics in the replica, but at the same time have its own laudable scheme and not be a copy. A distance between the original and the replica had to remain visible. Instead of copy, one should therefore speak of architectural appropriation or adoption and define it in more detail. It characterises a *participatory* relationship to the architectural model, as it ties in with its significance and power and transfers this to the copy through formal adoption. As with relics, one could also speak of a *touching* relationship that brings about participation.

In medieval architecture, imitative appropriation is always about the transfer of older forms into new architectural contexts. This can take place in the sense of an *imitation*, which comes closest to the idea of a copy, in which the old dominates or covers over the new, as in the case of the successor church to the Aachen Palatine Chapel in Ottmarsheim. However, the old can also be present in the new as a *quotation*, whereby it rather contrasts with the new, as in the case of the partial takeover of the Palatine Chapel in Essen Minster. And finally, the old can remain recognisable through new forms, as in the Magdeburg cathedral choir, whose proportions of ground floor and gallery as well as the spolia columns placed against the wall refer to Aachen and thus appear like a *variation* of the old in the new.⁷ The recognisable quotations illustrate the appreciation of the model due to their adoption, whereas the variation illuminates the model in a new light.⁸

⁶ More on this below in the last section.

⁷ This conception of quotation critically developed in: Bosman (2014, pp. 11-32); Bosman (2016, pp. 43-51).

⁸ Formulated along the lines of Tolić (1995, pp. 76-78).

3. Types and schemes

There are many architectures as participations in secular and spiritual powers, from the aforementioned successor buildings of the Aachen Palatine Chapel to the ambulatory of St. Denis and the nave of the Brunswick Cathedral; but also church buildings that make use of certain models as shells for significant relics, such as the Elisabeth Church in Marburg, San Francesco in Assisi, San Domenico in Bologna or the Santo in Padua (Schenkluhn 1993, pp. 301-315). Not only specific buildings, but also certain basic forms and typologies, insofar as they already existed in the Middle Ages, play a role in this. Here, the relevance of ground plans for iconography and iconology in the Middle Ages should be pointed out, the thinking of the time in figures or schemes.⁹ They appear as early as in the writings of the early Middle Ages, for example in the depiction of churches of the Holy Land in the *Liber de locis sanctis* of Bishop Arkulf of Gaul, written around 670 (Schlosser 1896, pp. 50-59). Here, the Church of St James was built “*quasi in similitudinem crucis*”, the Church of the Holy Sepulchre an “*ecclesia rotundae formulae*” and the Basilica of Constantine a “*quadrangulata fabricatae structura*”. As abstractions from the precise shape of the church, the round, cross-shaped and rectangular figures are signs of a symbolic-theological interpretation. Conversely, it is difficult to prove a deliberate choice of form from this general symbolism. Churches dedicated to the Holy Cross can be cruciform, but do not have to be. Churches dedicated to the Virgin Mary are often round, but not always. Buildings of the Order of the Temple are usually round, as they refer to the church on the Temple Mount in Jerusalem, but here too there are numerous exceptions.¹⁰

Informative for this topic is the Lodge book of Villard de Honnecourt from the second quarter of the 13th century, whose collection of sketches contains an interesting line drawing of the choir and transept of a church (Fig. 3). It is annotated with the words “*Behold a square church, which was intended for a building by the Cistercian Order*” (Hahnloser 1972, pp. 65-67, plate 28b).¹¹ In fact, this is a characteristic scheme for church buildings of the Order

⁹ Julius von Schlosser noted this tendency in his essay on artistic tradition in the late Middle Ages (transl.): “*where new enterprises were underway, there we frequently find, especially in the earlier periods, that particular process of alignment with certain related schema, an alignment either with their form or their content*”; Schlosser (1902, p. 284).

¹⁰ Krautheimer’s reflections on the transfer of the circular form of mausoleums to baptisteries in dependence on a Pauline word from Romans 6:4 have their limit precisely in the exceptions; Krautheimer (1942, pp. 1-33).

¹¹ The sentence reads in full: “*Vesci une glize desquarie ki fu esgardee a faire en l’ordene d(e) Cistiaus*”.

of St. Bernard of Clairvaux, which, as far as we know today, was actually invented in this form by the Cistercian Order (Schenkluhn 2011, pp. 283-295). Its abstract reproduction proves a knowledge of the significance of this figure, and its general assignment to the Cistercian Order makes it the earliest evidence of thinking in terms of architectural types.

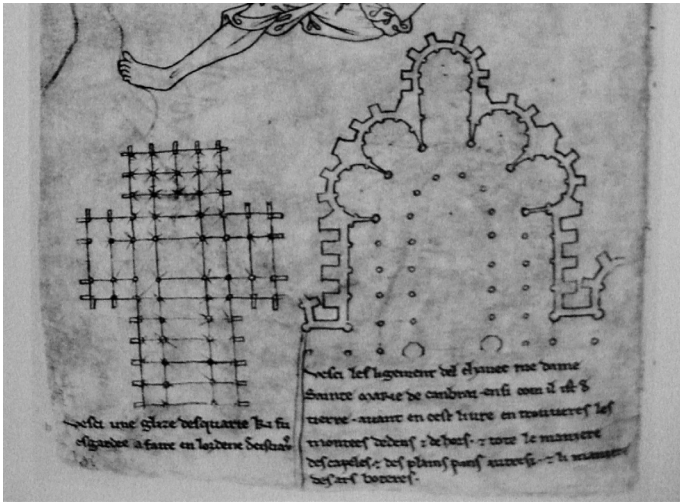


Fig. 3 Villard de Honnecourt, ground plan of a Cistercian church.

The majority of written records report on new churches and monasteries without referring to a specific basic figure and its symbolic content, usually with the brief statement that they were built according to a better, more beautiful or more laudable scheme. These statements are of great importance for the question of copies of medieval architecture, because the almost stereotypical use of the term ‘scheme’ refers to a horizon of understanding that played a major role in the Middle Ages: rhetoric (Spangenberg 1986, pp. 68-92). Schemata were figures formed according to rules of art, or in other words, they were forms of expression that deviated from everyday language. With the help of these figures, one shaped an apt, ornamental speech.¹²

¹² Quintilianus (1975, p. 257), says: “Figura sit arte aliqua novata forma dicendi”. Translated: “It is to be considered a figure a form of expression that renews expression in conscious art”.

The remarks about the better, more beautiful and more glorious schemes of the churches and monasteries are also set against this background. They indicate that it is not just a matter of simple renovations, but of structural designs that are more fitting than those of the preceding buildings. Schemes mean well-considered changes from the usual or simple appearance and are not template-like formulas at that time. As a version more appropriate to the building, they also build a bridge to the concept of 'decorum' of the Roman master builder Vitruvius. In contrast to pure 'ornamentum', according to Vitruvius it means "*the faultless appearance of a building formed with taste from recognised parts*" (Vitruv 1987, p. 39), literally: "*compositi cum auctoritate*", i.e. newly formed with the authority of the established. In this context, Villard de Honnecourt's scheme of an 'angular church' is also a particular figure appropriate to the Cistercian Order (Schenkluhn 1996, pp. 9-22).

4. References to architectural models

Even if the new scheme surpasses the old one in terms of function, beauty and significance, one rarely learns what is special and appropriate about the new one. Therefore, references that give comparisons or a model for the new building are very valuable. Thus, the Bishop of Bremen, Adalbert (1045-1072), built his cathedral "*ad exemplum Beneventanae domus*" (Lehmann-Brockhaus 1938, No. 232) after his predecessor had begun it 'ad instar', i.e. in the manner of Cologne Cathedral. As for Prague, we learn that the Bohemian king Vratislav I (†1092) laid the foundation stone for a church "*ad similitudinem ecclesiae Romanae s. Petri*" (Lehmann-Brockhaus 1938, No. 1147) on Vyšehrad, i.e. in resemblance to Old Saint Peter's in Rome.

In modum, ad instar, ad similitudinem and *ad exemplum* are the most frequent phrases referring to models. Here too, however, it is often only possible to surmise in what specific ways they were emulated, since the buildings mentioned either no longer exist or have been extensively rebuilt. When, as in the case of a church founded in Hereford by Bishop Rotbert (1079-1095), the intention to imitate the Palatine Chapel in Aachen is explicitly mentioned, literally: "*scemate Aquensem basilicam pro modo imitatus suo*" (Lehmann-Brockhaus 1955, No. 2047), it is not clear from this message what the common scheme and the intention of the 'imitatio' consisted of. This brings us to the question of the relationship between written tradition and visible form.

An example of this relationship is provided by the oldest successor to the Palatine Chapel in Aachen, the small bishop's chapel in Germigny-des-Prés (Fig. 4). A contemporary source states that it was commissioned by "*Theodulfus igitur episcopus [...] basilicam miri operis, instar videlicet eius quae Aquis est constituta, aedificavit in villa quae dicitur Germiniacus.*"¹³ But the chapel is a small four-column building with a central dome, indebted to Visigoth or Asturian models. The builder could not have been mistaken about the model, since Theodulf of Orleans, as a permanent guest at Charlemagne's court, knew the Aachen Palatine Chapel very well. But then what does the phrase 'in the manner of Aachen' mean, if the common symbolic schemes such as the general ground and elevation form do not match? Germigny-de-Prés is not a superficial copy, so the level of comparison is different.



Fig. 4 Germigny-de-Prés, interior view.

If one looks at the church, which has been thoroughly renovated today, one can sense the former expenditure on stucco and mosaic decoration of this building in the remains of the furnishings. In

¹³ Schlosser (1892, No. 682). Translated: "*Bishop Theodulf [...] has built a church of amazing manufacture in the place called Germanicus precisely in the manner of the one built in Aachen*".

this sense, Germigny-de-Prés probably does not refer to the architectural form of its model, but presumably to the extraordinary execution of the imperial model, which was done in the manner of the Aachen Palatine Chapel. Germigny-des-Prés is therefore an important example of the imitation of an effort that neither imitates nor quotes its model architecturally, but rivals it in artistry, also corresponding to the rank of its builder.

5. Tradition and innovation

Imitation can therefore be a matter of references to architecture but also to furnishings, which can only be clarified through a detailed analysis of the buildings that relate to each other. In fact, it is never a question of an exact adoption, i.e. not a copy, but of a recognisable tradition of a predefined form; its virtuoso transformation in a new context, as it were. The adaptation, the visualisation of the 'absent', must be visible and recognisable, also with regard to the intended historical context. In this respect, syntheses occur between new and old forms, between innovation and reception, as already explained above in the consideration of archetype and after-image.

A perfect synthesis is offered by the cathedral of Reims (Fig. 5), in which important innovations of Gothic times were introduced, such as the variability of the yoke depths, the transfer of the hierarchy of the wall services to the triforium division and finally the logical application of the logic of the vault-wall service system to the window area, which led to the invention of the tracery window (Helten 2006). As an innovation in the cathedral of Reims, it is connected with a traditional ambulatory concept, whose basic form as well as some elevation features such as the plinth system and the connection between the triforium and the upper arcade zone are clearly influenced by its predecessor, the monastery church of St. Remi in Reims, and its archiepiscopal rival, the cathedral of Sens (Kunst, Schenkluhn 1994; Schenkluhn 2013, pp. 16-34). Receptive and innovative forms do not collide harshly in Reims, but rather merge into a unified design, which in its high quality and inventiveness stands for a new stage in the development of the Gothic style.

Such examples can also be found in the Lodge book of Villard de Honnecourt, where a church is named in plan as a form found or invented in 'disputation' by Villard and a certain Peter of Corbie (Fig. 6) (Hahnloser 1972, pp. 69-72, plate 29a). It is an unusual design, showing a choir with a double ambulatory and alternating apse chapel with round and rectangular chapel spaces. The inner



Fig. 5 Reims, cathedral, choir.

choir closes in a 7/14 shape, rare but not unusual for the Cistercian order. But on closer inspection it becomes clear that the figure was obtained from a combination of known plans, such as the choir of the Cistercian church of Vaucelles depicted in the Lodge book itself and certain features of the choir plan of Chartres Cathedral.

The product of invention or the ‘trouver’, as it is called in the Old French text,¹⁴ is therefore based on known models which, imaginatively combined, are brought into a new form.

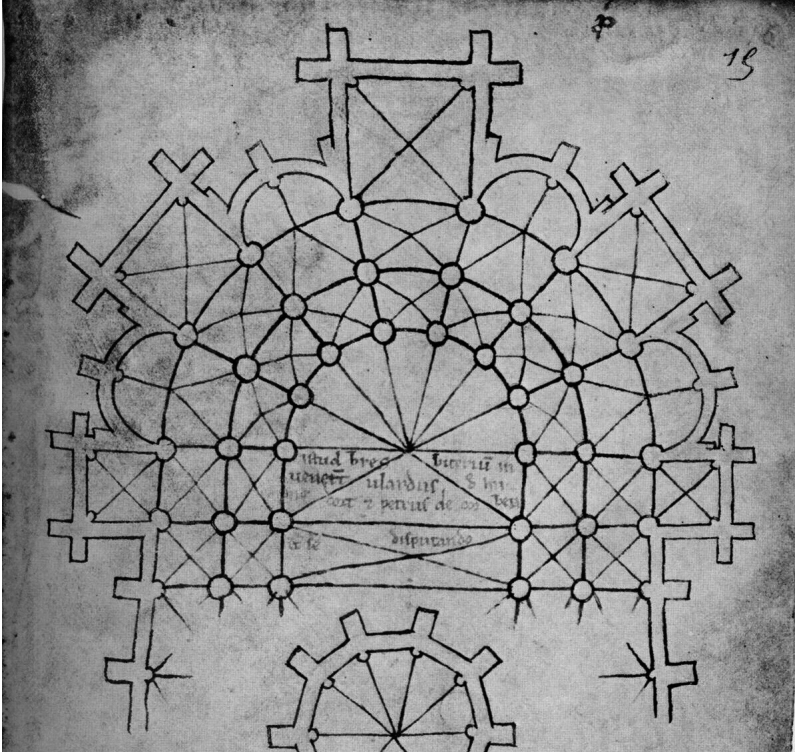


Fig. 6 Villard de Honnecourt, ground plan of a church.

The example from the Lodge book shows that it is about specific buildings, the architectural quotation aiming at a concreteness that is determined in the design process, i.e. in the specific way of adoption, how the pre-shaped form is transformed into the new context and vice versa. Only this can lead to an actual grasp of its historical significance. One can also say that the question is: what

¹⁴ A second comment in Old French at the end of the page reads: “Deseure est une glize a double charole k(e) Vilars de Hnecort trova (et) Pieres de Corbie”, Hahnloser (1972, p. 72). Translated: “Above it is a church with double ambulatory found (designed) by Villard of Honnecourt and Peter of Corbie”.

is received and how? The how cannot be foreseen in the analysis. For this reason alone, 'architectural quotation' cannot be equated with the term 'architectural copy', since the latter turns the model into a pattern and thus brings the problem of the accuracy of the adoption to the fore.

6. *Outlook*

When describing the connections between a church building and a specific model, one finds a variety of expressions in the medieval sources, but the word *copia* is not mentioned. Richard Krautheimer, who introduced the concept of 'architectural copy' into the discourse on art history, cannot name any source that uses *copy* in connection with architecture (Krautheimer 1942, pp. 1-33). A 'similitudo', to produce a likeness, does not mean a strict or necessarily architectural imitation either; it can also be an unusual decoration. Faithful copies of the original were not sought in the Middle Ages, even if one was by no means incapable of exact copying or exact adoption of form. The relationship between them was that of likeness to model, after-image to archetype, but not copy to original. Today's concept of copy lacks the moment of the undivided participation of the copy in the original image, which was so essential in the Middle Ages, and which was able to establish the context in a way that encompassed both form and content.

Thus, in the Middle Ages, the architectural quotation plays a more important role than the architectural copy. A building located elsewhere and built at a different time was not transferred in real terms, but rather made vivid in certain features through architecture. A building that can be physically experienced tends to become an image of itself in reception, whereby the way it is shown is not external or subsequent to the intention. The architectural quotation is the point of connection to the past and allows the power of authority to become visible. It is thus an essential factor of continuity (Schenkluhn 2008, pp. 11-12).

In today's world, 'quoting' is often seen only as a feature of postmodern architecture and the practice of reconstruction, which is heavily criticised in discussions about the late reconstruction of buildings destroyed in the war or afterwards. There is a certain irony, then, in the fact that the discovery of the significance of architectural quotation for the Middle Ages occurred at the very moment when, in postmodernism, the adoption of traditional building forms, first and foremost the column, was understood as 'quoting'

(Schenkluhn 2008, p. 3). The citation as a scientific category and analytical tool is contrasted in the modern building industry with the use of the arbitrary citation. Architectural quotation has, however, proven itself in art history, also as a methodical further development to the notion of 'architectural copy', which once denoted the change from the history of style to the history of meaning (Nille 2013, pp. 84-88; Nille 2016).

Meanwhile there have also been attempts to apply the architectural quotation to other epochs in the history of architecture or to transfer it, methodically modified, to other art forms (Brandl, Ranft, Waschbüsch 2014). Certainly, it is only one way to understand medieval architecture in its time and society, and the quotation approach is integrated into other models of architectural analysis (Nille 2013, Schenkluhn 2014, pp. 192-193), a building block to explore above all the causes of form adoption due to certain local traditions (Bosman 2004, Horn 2015, Bosman 2016), secular or clerical claims to power, the expression of builders and architects, and more.

References

- Bosman, L., *The Power of Tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2004.
- Bosman, L., *Architektur und Zitat. Die Geschichtlichkeit von Bauten aus der Vergangenheit*, in Brandl, H., Ranft, A., Waschbüsch, A. (eds.), Schnell & Steiner, Regensburg 2014, pp. 11-32.
- Bosman, L., *S. Giovanni in Laterano and Medieval Architecture: the Significance of Architectural Quotations*, in Verhoeven, M., Bosman, L., van Asperen, H. (eds.). *Monuments and Memory. Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw*, Brepols, Turnhout 2016, pp. 43-51.
- Brandl, H., Ranft, A., Waschbüsch, A. (eds.), *Architektur als Zitat. Formen, Motive und Strategien der Vergegenwärtigung*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014.
- Buttlar, A. von, et al., *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – Eine Anthologie* (Bauwelt Fundamente, vol. 146), Birkhäuser-Verlag, Basel/Berlin 2011.
- Düwel, J., Mönninger, M. (eds.), *Zwischen Traum und Trauma. Stadtplanung der Nachkriegsmoderne*, DOM Publishers, Berlin 2011.
- Hahnloser, H. R., *Villard de Honnecourt – Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms.fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Akademische Verlagsanstalt, Graz 1972.

- Helten, L., *Mittelalterliches Maßwerk. Entstehung-Syntax-Topologie*, Reimer-Verlag, Berlin 2006.
- Horn, H., *Die Tradition des Ortes. Ein formbestimmendes Moment in der deutschen Sakralarchitektur des Mittelalters* (Kunstwissenschaftliche Studien, vol. 171), Deutscher Kunstverlag, München 2015.
- Huse, N., *Denkmalpflege und Wiederaufbau*, in: *Ibid. (ed.) Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, C.H. Beck-Verlag, München 2006, pp. 182-209.
- Krautheimer, R. *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes' 5 (1942), pp. 1-33.
- Kunst, H.-J., Schenkluhn, W., *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, Fischer-Verlag, Frankfurt 1994.
- Kurmann, P., Winterfeld, D. von, *Gautier de Varinfroy, ein ‚Denkmalpfleger‘ im 13. Jahrhundert*, in Festschrift Otto von Simson, ed. by Grisebach, L., Renger, K., Propyläen-Verlag, Berlin 1977, pp. 101-159
- Lehmann-Brockhaus, O., *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaften, Berlin 1938.
- Lehmann-Brockhaus, O., *Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, 5 vols., Prestel-Verlag, München 1955/60.
- Nille, C., *Mittelalterliche Sakralarchitektur interpretieren. Eine Einführung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013.
- Nille, C., *Kathedrale – Kunstgeschichte – Kulturwissenschaft. Ansätze zu einer produktiven Problemgeschichte architekturhistorischer Deutungen* (Europäische Hochschulschriften, Band 443), Peter Lang-Verlag, Frankfurt/Main et al. 2016.
- Quintilianus, *Institutionis Oratoriae libri XII*, ed. und transl. Rahn, H., vol. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975.
- Schenkluhn, W., *Zum Verhältnis von Heiligsprechung und Kirchenbau im 13. Jahrhundert*, in *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur* (ed. by Kerscher, G.), Reimer-Verlag, Berlin 1993, pp. 301-315.
- Schenkluhn, W., *Auf der Suche nach Angemessenheit. Zur frühen Kirchenarchitektur der Zisterzienser*, in *Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst*. 24. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung in Michaelstein, 14.-16. Juni 1996 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 55), Michaelstein 1999, pp. 9-22.
- Schenkluhn, W., *Richard Krautheimers Begründung einer mittelalterlichen Architekturikonographie*, in ‚Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte‘ 1 (1999), pp. 31-42.

- Schenkluhn, W., „*Inter se disputando*“. Erwin Panofsky zum Zusammenhang von gotischer Architektur und Scholastik, in *Gestalt, Funktion, Bedeutung. Festschrift für Friedrich Möbius zum 70. Geburtstag*, ed. by Jäger, F., Scieurie, H., Jena 1999, pp. 93-100.
- Schenkluhn, W., *Bemerkungen zum Begriff des Architekturzitats*, in *ARS. Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences* 41,1 (2008), pp. 3-12.
- Schenkluhn, W., *The Drawings of the Lodge Book of Villard de Honnecourt*, in *Architecture, Liturgy, and Identity, Liber Amicorum Paul Crossley*, ed. by Opacic, Z. and Timmermann, A., Brepols, Turnhout, 2011, pp. 283-295.
- Schenkluhn, W., *Iconografia e iconologia dell'architettura medievale*, in *Architettura medievale. La Pietra e la Figura*, ed. by Piva, P., Jaca-Book, Milano 2008, transl. London 2012, pp. 65-91.
- Schenkluhn, W., *Mythos und Wirklichkeit der Kathedrale von Reims*, in Imi Knöbel. *Fenster für die Kathedrale in Reims*, Wienand-Verlag, Köln 2013, pp. 16-34.
- Schenkluhn, W., *Wege in die Vergangenheit. Über Auffassungen von mittelalterlicher Architektur*, in: Brandl, H., Ranft, A., Waschbüsch, A. (eds), Schnell & Steiner, Regensburg 2014, pp. 187-195.
- Schlosser, J. von, *Schriftenquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1892,
(Reprint, Olms-Verlag, Hildesheim 1988).
- Schlosser, J. von, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896, (Reprint, Olms-Verlag, Hildesheim 1986).
- Schlosser, J. von, *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXIII (1902), pp. 279-338.
- Spangenberg, P.M., *Pragmatische Kontexte als Horizonte von Stilreflexionen im Mittelalter*, in *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, ed. by Gumbrecht, H.U., Pfeiffer, K.L., Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1986, pp. 68-92.
- Tolić, D. O., *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*, Böhlau-Verlag, Weimar 1995.
- Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, transl. by Fensterbusch, C., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.

Illustration credits

Photos of the author: 2, 4, 5.

Public Domain: 1

Hahnloser 1972: 3, 6.

“*Modo et forma*”: il lessico della copia in architettura tra la fine del Medioevo e la prima età moderna

Sara Bova*

ABSTRACT

The paper aims to analyze ‘the language of the copy’, i.e. that series of locutions which, from the end of the Middle Ages to the early modern age, served as the intermediary of a mimetic relationship between the model and the novel artistic or architectural work. To this end, the study takes into particular account the terminology used in the contracts, which formally establish this link, and the various meanings of these expressions.

KEYWORDS

Architectural copy, Language-form, Imitation process, Late Middle Ages, Renaissance

1. *Tradizione aulica e formulari notarili: l’eredità medievale*

La costruzione di un nesso per analogia tra un’opera e il suo modello rappresenta un aspetto ricorrente, quasi una consuetudine, del fare artistico o della pratica architettonica. Delineare questa relazione implica inevitabilmente il ricorso a un *medium*, testuale o grafico, in grado di ridurre l’immagine dell’opera a figura, che dia ragione della composizione esterna delle parti sulla base di una selezione criticamente arbitraria e al contempo storicamente e culturalmente determinata, comunque foriera di un radicamento nella concretezza dell’esemplare prescelto (Garroni 2005, p. 77). Nel campo delle arti tradizionalmente legate al disegno, pittura, scultura e architettura, questo metodo, che ha spesso connotato, senza dubbio a partire dal tardo Medioevo, la rappresentazione manuale dell’idea progettuale attraverso la ripresa di un oggetto assunto a *exemplum*, ha trovato al contempo un proprio corrispettivo, una traduzione lessicale e meta-oggettuale (Ivi, p. 91) sia a livello letterario, sia sul piano maggiormente vincolante e normativo della scienza notarile, a cui è affidata la definizione di un accordo tra le parti contraenti coinvolte nella realizzazione di un edificio o di un

* Università degli Studi di Roma Tor Vergata, sara.bova@uniroma2.it.

elemento decorativo, ovvero il committente da un lato e, dall'altro, l'artista, l'architetto o le maestranze.

Nel Quattrocento, l'uso di locuzioni latine in grado di istituire una relazione di tipo comparativo tra due opere, di cui l'una assumeva una valenza paradigmatica per l'altra, si pose nel solco di una tradizione di lungo corso, senza evidenti soluzioni di continuità con il periodo medievale¹. Espressioni come "ad instar", "ad exemplum", "in modum", "ad similitudinem", o più frequentemente "modo et forma prout/sicut est/sunt" ricorrono nei protocolli notarili, anche in atti che nulla hanno a che vedere con l'ambito artistico o architettonico, per delineare in modo esemplificativo una soluzione accolta dai due stipulanti. Si pensi, rimanendo nel campo, non troppo discosto da quello artistico, della liturgia, al caso della cappella di Saint-Jean l'Évangéliste fondata da Guillaume Borlormier nella chiesa collegiata di Poncin alla fine del terzo decennio del Quattrocento, in cui si dispose che i cappellani dovessero adempiere al proprio ufficio "ad instar collegiate ecclesie" (Guichenon 1650, vol. I, p. 201).

È comunque importante specificare come l'espressione "[ad] instar", pur entrata a far parte del formulario notarile, derivasse da un registro linguistico più elevato, di ambito letterario, entro cui era stata a lungo e stabilmente adoperata per designare un modello cui si riconosceva un valore emblematico. In questa chiave si era avvalso del vocabolo Giulio Valerio, che, nella sua traduzione latina delle *Res gestae* sulla vita di Alessandro Magno, e più precisamente in una digressione periegetica, ne aveva descritto il sepolcro ad Alessandria d'Egitto paragonandolo per la sua magnificenza e imponenza a un tempio². Analogamente, la stessa accezione celebrativa di carattere aulico fu adottata anche in testi di carattere teologico o agiografico, ad esempio dall'anonimo autore della vita di Ida da Lovanio, quando, nel riferire il raggiungimento dell'estasi mistica da parte della beata, asseriva che la sua anima si era estesa "ad instar templi latissimi³".

¹ Si veda, sull'uso di queste espressioni in epoca medievale, la considerazione di Schenkluhn (2006), p. 66.

² Taylor (1927), p. 166, che cita a sua volta Julius Valerius (ed. 1988), p. 165 (lib. III, cap. LV): "Erigitur ergo aedes quam maximo opere ad instar templi quod etiam nunc Alexandri nominatur".

³ Faesen (2010), p. 27 nota 8: "Tempore quodam in excessu mentis erepta virgo beatissima vidit in spiritu suam ipsius animam ad instar templi latissimi per omnes sui partes introrsus extendi, porrectisque dimensionibus, in longum pariter et latum, ad eminentis cujusdam ecclesiae similitudinem aptissime dilatari, in cuius medio constituta, cum aciem oculorum ad singula quaeque lustranda mira sagacitate vigilique curiositate deflecteret et nullum in hoc mundo venustius se vidisse vel pulchrius aestimatione verissima jucundaret, ad ipsum tandem altare direxit intuitum, utpote ceteris omnibus honestius atque decentius adornatum".

Al di là di questo uso più dotto e ricercato del termine, permaneva l'impiego di questa e altre locuzioni anche per finalità pratiche ed empiriche, aggiungendo alla valenza descrittiva la volontà operante di precisare il carattere di una nuova realizzazione artistica e architettonica in relazione a un esemplare precedente, come per la fabbrica duecentesca della cattedrale di Orvieto, costruita “ad instar Sancte Marie Maioris de Urbe⁴”.

Proprio nell'età di mezzo, il processo di elaborazione della copia, a partire da un esempio ritenuto prototipico, seguiva delle vie precise e distinte, riflesso di una immutabile gerarchia culturale, secondo un rapporto di tipo derivativo che è stato sintetizzato da Richard Krautheimer, attraverso il concetto di “selective copy”, nel suo saggio *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture* (Krautheimer 1969, pp. 115-150). Secondo questa interpretazione, l'analogia con il modello poteva essere incarnata anche solo da una corrispondenza parziale, ad esempio riprendendone aspetti di tipo nominale o devozionale (Carpo 2001, p. 37), spesso affidati alla traslazione delle reliquie, come nel caso del santuario di Mont Saint-Michel, fondato “ad instar Gargani” sulle spoglie del vescovo normanno Oberto, tradotte da Monte Sant'Angelo sino alla nuova meta di pellegrinaggio⁵.

In alternativa, questa correlazione poteva essere affidata a una somiglianza imbastita sulla continuità in materia di provvedimenti dottrinali, come le indulgenze “ad instar” (Sensi 2006, p. 48); o trasmessa da aspetti connessi alla concretezza dell'opera, come il grande dispiego di mezzi per la sua realizzazione (Schenkluhn 2006, p. 68); o, ancora, fondata su consonanze di tipo costruttivo, come l'introduzione della medesima apparecchiatura muraria (Tosco 2018, p. 26). Non meno rilevante e frequentemente adoperato era, però, anche il nesso di tipo formale, che rappresentò un parametro ricorrente per la commessa di opere pittoriche e scultoree ispirate a esempi precedenti. Il rimando a una specifica configurazione costitutiva, difatti, un criterio spesso menzionato nel testo di molti contratti (*conventiones*) relativi all'articolazione dei sepolcri marmorei, come quello per la decorazione della tomba a baldacchino commissionata nel 1352 da Antonio Ruffo, quarto conte di Calabria, per la cappella di famiglia, intitolata a San Lorenzo, nella chiesa di San Domenico a Napoli. La soluzione adottata per l'articolazione delle quattro scultu-

⁴ Wiener (1998), p. 348; Franchetti Pardo (2020), p. 12. Un altro caso è quello del Sant'Andrea a Mantova, nell'ambito dell'*Inclitus martyr longinus*, risalente al XIII secolo, si fa ad esempio riferimento alla volontà imperiale di ampliare la chiesa “ad instar magni templi [...] laboribus artificum, polito lapide ac quadro instaurare”. Si veda Massimo Bulgarelli (2008), p. 129.

⁵ Si veda in proposito Neveux (2003).

re raffiguranti le virtù cardinali, che dovevano sorreggere alla stregua di cariatidi il sarcofago, corrispondeva a quella “eo modo prout sunt dictae virtutes illorum de Sancto Severino”, disposte su uno scan-nello delle medesime fattezze del modello prescelto⁶. Lo stesso tipo di relazione fra nuova opera e modello si ritrova anche, a metà del Quattrocento, negli accordi stilati tra committenti e maestranze per la decorazione “ad instar”, mai compiuta, dell’arcone di ingresso alla cappella Ovetari, che i pittori muranesi Giovanni d’Alemanna e Antonio Vivarini, avrebbero dovuto eseguire “ad instar” di quella già adottata per la cappella *magna*⁷.

Gli studi sul Santo Sepolcro hanno messo in risalto con effi-cacia icastica la possibilità di una ripresa di tipo formale anche per il disegno di fabbriche architettoniche, in particolar modo per quanto concerne la riproposizione dell’impianto circolare della cella⁸. Si pensi agli esempi realizzati nella basilica patriarcale di Aquileia⁹, nell’undicesimo secolo, e in Santo Stefano a Bologna, nel dodicesimo. Secondo l’interpretazione di Carlo Tosco, nel caso di sacelli esemplati sull’archetipo del *tegurium* ierosolimitano, parlare di “copie architettoniche” risulta improprio, mentre sarebbe opportuno riferirsi ad essi con l’espressione di “santuari replica”, in quanto connotati da una sacralità imitativa dell’oggetto di culto (Tosco 2005, p. 31).

2. Continuità e innovazioni semantiche nel Quattrocento

Rimane, a questo punto, da chiarire quale sia il significato speci-fico, o meglio la pluralità di accezioni, che tali espressioni assunsero quando addotte in relazione a un’opera d’arte o a un edificio nella prima età moderna e se il senso di queste formule si sia discostato a livello semantico dalla tradizione medievale. La visione umanistica incardinò la *mimesis* tra i processi a fondamento dell’esistenza del cosmo, com’è possibile desumere dalla lettura del *De re aedificatio-*

⁶ Vitolo (2009), p. 95: “que virtutes sint bene laborate cum auro, coloribus et aliis oportunitis cum figuris eo modo prout sunt / dictae virtutes illorum de Sancto Severino, extra una imaginella habente figuram humanam, et que non teneant caput sub dicto cantaro, / set stent recte sicut ille due que sunt in eodem cantaro, ita quod dictum cantarum sit altitudinis et longitudinis eo modo sicut est / dictum cantarum illorum de Sancto Severino”.

⁷ Lazzarini (1909), pp. 191-194: 192, *conventio* del 16 maggio 1448: “Item in eadem parte, de quo supra, intelligatur esse pars capelle posita a latere versus capellam sancti... [blank], que pars est super ingressum et pata dicte capelle, in qua parte suprascripti pictores promisserunt pingere unam solemnem istoriam passionis domini nostri Jesu Christi ac etiam promisserunt ornare dictum arcum, per quem ingreditur”.

⁸ Si veda, in particolare, il recente contributo di Stopani (2022) sul tema.

⁹ Sul caso aquileiese, si veda Schiavi (2014), p. 464.

ria, in cui Leon Battista Alberti faceva propria la lezione di Pitagora secondo cui “la Natura agisce coerentemente e con una costante analogia in tutte le sue operazioni¹⁰”. La fase quattrocentesca si fece, dunque, portatrice di un ulteriore possibile elemento sulla base del quale tracciare un nesso con un modello di riferimento, accostando alla ripresa formale anche quella proporzionale. Fu la metrica sottesa all’oggetto, la sua regola interna, ragione e cardine secondo Alberti della sua bellezza, a diventare il fondamento dell’analogia. Tale relazione presentava, comunque, una variazione rispetto all’opera intesa come originale, in rapporto alla quale la copia non era intesa alla stregua di una ripetizione (Carpo 2001, p. 37), ma, contemplando l’irripetibilità del modello, istituiva proprio sullo scarto con esso un rapporto di emulazione. Alberti si poneva, in tal modo, in continuità con l’interpretazione che, sulla scorta degli autori della classicità come Lucullo e Seneca, l’erudito Gasparino Barzizza dava del rapporto tra un’opera letteraria e la sua ripresa nel breve trattato *De imitatione*, in cui asseriva come “imitatio non debet esse echo”¹¹. Il fatto che la copia non fosse né potesse rappresentare una replica o una riproduzione esatta del modello è espresso chiaramente da Antonio Averlino, detto il Filarete, nel suo *Trattato di Architettura*, quando descrive il rapporto tra l’edificio e l’uomo, o quello tra un edificio e l’altro:

l f. 5 r | Siche essendo nel’uomo questa variata et dissimilitudine, habbi questa per vera ragione. Così ti do lo hedificio sotto forma et similitudine humana essere fatto. Et che così sia tu vedi nelli hedifici questo medesimo effecto. Tu non vedesti mai niuno dificio, o vuoi dire casa o habitatione che totalmente fusse luna come l’altra, ne in similitudine ne in forma, ne in bellezza [...] l f. 5 v | et molte cose tu dirai forse delli hedifici ancora. Come il Coliseo di Roma et larena di Verona che proprio pare l’uno come l’altro. Niente dimeno glie differenza di grandezza daire; ben che quasi sieno simili pure gli sono queste differenze che io to dette puoi credermelo che lo veduto luno et laltro. Et così ben che ti paia che luno alaltro sasomigli, ve pure differenza. Questo ti basta acquesta prima ragione et similitudine.¹²

Questa nuova interpretazione del rapporto tra l’archetipo e le sue derivazioni finì, senza dubbio, col determinare il carattere specifico della copia. Tuttavia, la ricerca di una corrispondenza for-

¹⁰ Wittkower (1941), p. 1: “Nature is sure to act consistently and with a constant analogy in all her operations”.

¹¹ Pigman (1982), pp. 349-350: “dicit Seneca ad Lucilium quod imitatio non debet esse echo, id est; quando volumus imitari, non debemus accipere recte litteram sicut stat in illo libro in quo volumus imitari, sed debemus mutare verba et sententias ita quod non videantur esse illa eadem verba quae sunt in ipso libro”. Il rapporto tra il concetto albertiano di imitazione e l’opera di Barzizza è proposto in Bulgarelli (2008), pp. 38, 66 nota 8. Sulle analogie tra l’ambito letterario e quello architettonico, si veda Hemsoll (2019), p. 16.

¹² Averlino A., il Filarete, *Trattato di architettura*, ms., BNCF, II.I.140, f. 5 r-v; trascritto con normalizzazione del testo in Finoli, Grassi (eds., 1972), vol. I, pp. 40-41.

male continuò a essere legata al valore legittimante del trionfo del modello, come era stato ad esempio, in epoca tardo medievale, per la cappella voluta dal duca Jean de Berry nel proprio palazzo a Bourges, da realizzare “ad instar capelli regis parisiensis” (Barral i Altet 2015, p. 643). Un secolo più tardi, la riproposizione di una soluzione evidentemente ritenuta funzionale al suo scopo e magniloquente fu introdotta non solo a livello compositivo, ma anche distributivo per la realizzazione di un «sistema» di cappelle sovrapposte nel palazzo pontificio in Vaticano, corrispondenti alla “capella pichola de la prima sala”, in principio dedicata a san Nicola, ma in seguito denominata cappella del Sacramento¹³, e alla *cappella parva superior* o niccolina. Queste ricadevano in corrispondenza di vani per i quali è possibile supporre, dalla seconda metà del Trecento, la medesima destinazione, richiamando in modo esplicito l'esempio della residenza papale di Avignone (De Strobel, Mancinelli 1993, p. 124). A questo parallelismo nella disposizione degli ambienti è da aggiungere, però, anche una analogia tra la cappella Niccolina, decorata da fra' Beato Angelico e da Benozzo Gozzoli, e la cappella di San Marziale nel palazzo dei papi in Provenza, affrescata da Matteo Giovannetti su iniziativa di Clemente VI, almeno per quanto attiene alla struttura architettonica fittizia e alla disposizione della decorazione pittorica, pur nelle notevoli diversità stilistiche che le caratterizzano.

Ritornando al problema della terminologia della copia e alle sue implicazioni semantiche, specie in ambito contrattuale, è importante mettere in rilievo come in età medievale, il ricorso a locuzioni specifiche per introdurre il rimando a un'opera scelta quale archetipo è particolarmente documentato per le fabbriche religiose, nelle quali il primo termine di confronto risultava magnificato per la sua importanza storica e simbolica. In quel caso, il rapporto instaurato con il modello non era di tipo imitativo e la corrispondenza era spesso ricercata e instaurata per altre vie, come riflesso della verità trascendente¹⁴. Legando questa interpretazione a un esempio concreto, è opportuno menzionare il *Templum Salmonis*, che, come messo in risalto da Cesare Baronio alla fine del sedicesimo secolo, divenne un riferimento più volte considerato per l'edificazione di numerose chiese (Baronio 1593, vol. I, p. 481). Fino alla metà del Quattrocento, il monumentale edificio fondato dal re giudeo era stato considerato solo in minima parte in funzione della sua realtà

¹³ Per una sintesi sugli argomenti relativi alla sua identificazione, si veda Gilbert (1975), p. 253.

¹⁴ Si veda il capitolo dedicato a *L'imitazione: storia del rapporto dell'arte con la realtà*, in Tatarikiewicz (2006), pp. 273-294: 276.

costruttiva e valutato, piuttosto, come riferimento ideale alla Gerusalemme Celeste. Nella scelta di emulare il tempio e il palazzo di re Salomone per il rinnovamento della basilica di San Pietro e l'ampliamento del palazzo pontificio in Vaticano, Niccolò V si pose in apparente continuità con questa tradizione, traendo, peraltro, elementi di conoscenza sugli edifici gerosolimitani anzitutto dalle sacre scritture (Manetti 1999, p. 155). Risultando le fonti testuali il tramite di questo rapporto, pare evidente come le caratteristiche dell'archetipo che potevano costituire oggetto di imitazione risultavano quelle che erano state descritte (Carpo 2001, p. 37). Il presupposto della correlazione tra la nuova fabbrica e il suo modello fu, però, fondato rinviando a un terzo elemento, ovvero instaurando un rapporto di tipo indiretto, mediato dalla comune configurazione "ad instar humani corporis". In questo, il pontefice sarzanese trovava, probabilmente, una legittimazione filosofica e teologica nella tesi patristica della corporeità di Cristo, quale fondamento della chiesa e della sua reificazione, il manufatto architettonico¹⁵. Il rimando "ad instar" al modello salomonico, esplicitato nel *De vita ac gestis Nicolai quinti summi pontificis*, non rappresentava, dunque, solo una scelta lessicale di Giannozzo Manetti, ma era probabilmente contenuto nel testamento di papa Parentucelli, cui l'umanista fiorentino aveva fatto puntuale riferimento nella stesura della sua biografia (Modigliani 2008).

Questa "interpretazione metrica e proporzionale di alcuni topoi del Vecchio Testamento" (Longhi 2013, p. 258) divenne, nel corso del secolo, anche la chiave di volta per costruire una relazione mimetica con l'edificio più rappresentativo del Nuovo Testamento, il Santo Sepolcro. In modo non dissimile da quanto descritto per il Tempio di Salomone, è possibile infatti riscontrare, sin dal Medioevo e per tutta l'età rinascimentale, il medesimo *excursus* nel tipo di relazione con un'opera assurta ad archetipo per la realizzazione di sacelli costruiti secondo il modello della tomba di Cristo, un edificio che continuò a essere rievocato anche nel corso della prima

¹⁵ Augustinus (ed. 1877), vol. II, lib. 15, Caput XXVI, 1-2: "[...] procul dubio figura est peregrinantis in hoc saeculo civitatis Dei, hoc est ecclesiae, quae fit salva per lignum, in quo pependit mediator Dei et hominum, homo Christus Iesus. Nam et mensurae ipsae longitudinis et altitudinis et latitudinis eius significant corpus humanum, in cuius veritate ad homines praenuntiatus est venturus et venit. Humani quippe corporis longitudo a vertice usque ad vestigia sexiens tantum habet quam latitudo, quae est ab uno latere ad alterum latus, et deciens tantum quam altitudo, cuius altitudinis mensura est in latere a dorso ad ventrem; velut si iacentem hominem metiaris supinum seu pronom, sexiens tantum longus est a capite ad pedes, quam latus a dextra in sinistram vel a sinistra in dextram, et deciens, quam altus a terra". Sulle riprese duecentesche degli stessi modelli, in modo particolare da parte dei canonici Vittorini, si rimanda a Longhi (2013).

età moderna per le sue implicazioni culturali¹⁶. Vi è, a questo punto, da chiedersi a quale caratteristica fosse affidata la delineazione di un rapporto di analogia con l'*exemplum* gerosolimitano e se, alla mutata visione del mondo promossa dalla cultura umanistica quattrocentesca, sia corrisposto un diverso insieme di categorie per definire una relazione di tipo comparativo.

Un esempio emblematico per comprendere il nuovo carattere del rapporto istituito con il modello architettonico nel Quattrocento è rappresentato dal tempietto del Santo Sepolcro per la cappella Rucellai in San Pancrazio a Firenze, edificato secondo il progetto di Leon Battista Alberti. Gli studi di Marco Dezzi Bardeschi e di Anke Naujokat hanno chiarito le circostanze entro cui la fabbrica ha preso avvio, l'arco cronologico della sua realizzazione e, soprattutto, il rapporto con l'archetipo gerosolimitano¹⁷. Come messo in risalto negli studi sul tema, il senso del riferimento "ad instar Ierosolimitani Sepulchri", menzionato già nell'atto del 1440 – o 1448 – con cui Giovanni di Paolo Rucellai aveva vincolato all'Arte del Cambio alcune rendite fondiari e immobiliari per la costruzione di un sacello nella cappella di famiglia da farsi in Santa Maria Novella o in San Pancrazio¹⁸, sarebbe stato precisato nella missiva del 1457, inviata dallo stesso committente alla madre Caterina, in cui indicava come avesse incaricato un ingegnere e alcuni uomini, da lui inviati a sue spese in Terra Santa, di compiere il rilievo metrico del Santo Sepolcro¹⁹. La connotazione degli avverbi adoperati in sede contrattuale per richiamare l'esempio gerosolimitano, "typice et figuraliter²⁰", assume, in questa chiave, un rilievo non soltanto simbolico, ma armonico, in un contesto in cui la forma partecipa, sino al dettaglio del rapporto con l'originale. A questo valse l'introduzione di spighe in luogo del fiore d'abaco dei capitelli delle lesene, o la decorazione bicroma degli eleganti riquadri marmorei; tutti chiari riferimenti al tema salomonico²¹.

Nell'articolazione dei tempietti che riprendono le fattezze delle architetture meta di pellegrinaggio, l'aspetto artistico non era preminente rispetto a quello devozionale, ma ne costituiva, piuttosto, una evidente espressione. Questo elemento è stato posto in rilievo da Paul Davies in merito al tabernacolo di Santa Maria dell'Im-

¹⁶ Su questo aspetto si rimanda in particolare a Davies (2013b).

¹⁷ Dezzi Bardeschi (1968); Naujokat (2008); Id. (2011); Dezzi Bardeschi (2013).

¹⁸ Si rimanda in particolare a Dezzi Bardeschi (2013), p. 60.

¹⁹ Ivi, p. 64: "vi do avviso come ieri fini di fare la spedizione in Terra Santa avendo inviati colà due legni a tutte mie spese con ingegnere et uomini, acciò mi pigliino il giusto disegno e misura del Santo Sepolcro e che, colla maggiore celerità [che] gli sarà possibile, in qua ritornino e me le portino".

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 74. Si veda anche Morolli (2006).

pruneta, per il quale le somiglianze formali con quello della SS. Annunziata – fino al dettaglio delle basi – sono da ricondurre, più che alla medesima paternità artistica o a una pura citazione del disegno, all'importanza della relazione di appartenenza a Firenze, di cui l'Impruneta preservava la più importante immagine votiva della Vergine (Davies 2013a, p. 270). Al contempo, la presenza di un sacello gemino, posto simmetricamente nella navata ai lati dell'arco di accesso al coro, rappresentava una rievocazione di un analogo modello presente in Santa Maria Maggiore a Roma, la più antica basilica a dedicazione mariana dell'Urbe (Ivi, pp. 273, 275-276).

Tra le fabbriche nelle quali fu condotta una precisa ricerca di modelli allogeni, risulta di particolare interesse il Duomo di Pavia, con un progetto volto a sostituire le cattedrali doppie allora esistenti,²² che versavano in precarie condizioni strutturali. Nelle intenzioni dei fabbricieri la nuova cattedrale doveva non soltanto risultare paragonabile “ad altri bellissimi sacri templi di Roma”²³, ma anche presentare una configurazione analoga a quella di Hagia Sofia a Costantinopoli. Il dato interessante è che il rimando all'edificio fondato da Giustiniano sulle rovine della *Megale Ecclesia*, contenuto nella lettera del 17 agosto 1487 ad Ascanio Sforza, vescovo della diocesi papiense e fratello del luogotenente dello Stato e futuro duca di Milano, non si fondava su una conoscenza iconografica dell'opera, ma era stato probabilmente desunto dalle *ekfrasis* presenti nelle fonti letterarie, se i fabbricieri chiedevano al cardinale di potergli fare avere un disegno della chiesa bizantina²⁴. La necessità di disporre di un rilievo diventava ancora più importante per via della volontà della committenza di favorire l'imitazione non tanto delle dimensioni, ma della forma e delle proporzioni della chiesa costantinopolitana, esplicitando così il senso del termine “instar”.

²² Sul tema delle cattedrali doppie, si rimanda in particolare a Krautheimer (1969), pp. 161-180.

²³ Schofield (2013), p. 28 nota 105: “Mittimus itaque designa a perito architectore confecta ut illa Reverendissima Dominatio Vestra conferre possit cum aliis pulcherrimis Rome Sacris edibus, atque vel in primis cum illo S. Sophie Constantinopolis celeberrimo omnium tempio cuius instar illud figuratum invenire posse non nulli arbitrantur: non enim ea sententia haec dicimus ut illorum magnitudinem, sed formam dumtaxat, imitari nos posse speremus [...]”. La trascrizione, in luogo di quella tradizionalmente riportata da Maiocchi (I, 1937), p. 304 doc. 1330, è una versione emendata di quella tratta da un codice tardo-cinquecentesco e proposta in Foschi (2002), pp. 8, 30 nota 15. Sul tema si vedano anche Schofield (2001), p. 62-64; Frommel (2002), p. 13.

²⁴ Frommel (2002), p. 13: “Mittimus itaque designa a perito architectore confecta ut illa Reverendissima Dominatio Vestra conferte possit cum aliis pulcherrimis Rome Sacris edibus, atque vel in primis cum illo S. Sophie Constantinopolis celeberrimo omnium tempio cuius instar illud figuratum invenire posse speramus”.

Il parametro proporzionale si radicò molto rapidamente anche nel contesto della scultura architettonica, già connotato sin dal Medioevo, come si è avuto modo di argomentare, dalla necessità di riferirsi, in via descrittiva, a una configurazione da riproporre in chiave mimetica, non solo per definire con chiarezza una soluzione formale accolta da entrambe le parti, ma anche per facilitare la quantificazione delle spese di cantiere, in modo da pervenire con rapidità a una stima del numero, della dimensione e del taglio dei blocchi lapidei, oltre che a una quantificazione di massima dei bassorilievi e delle statue, fino a giungere a una prima valutazione dell'iconografia adottata. Questo è il caso del tabernacolo eucaristico, oggi disperso, commissionato nel 1500 da Vannozza Caetani, concubina di Alessandro VI, ad Andrea Bregno e al suo socio Giovanni da Larigo. Come messo in risalto da Francesco Caglioti, i due maestri furono chiamati a realizzarlo “nel modo et forma che sta uno simile nella giesia de Sancto Iacobo di Spagnoli²⁵”.

Prescindendo dalle specificità delle opere di carattere religioso, votivo o sepolcrale, un insieme di casi di notevole interesse è rappresentato dagli edifici di grande rilievo civico, come gli ospedali. In area padana, nel corso del Quattrocento, fu portata a compimento una riforma del sistema di assistenza a poveri e ammalati che portò a inglobare le numerose strutture esistenti entro pochi grandi complessi²⁶. Tanto a Milano, quanto a Pavia, il modello prescelto fu concepito “ad instar florentinensis et senensis hospitalium”. Il 13 settembre 1449, Niccolò V concesse ai cittadini di Pavia di istituire la Confraternita o Congregazione di San Matteo e di erigere sotto quel nome il nuovo ospedale “cum Capella, Campanili, Campanis, Coemeterium pro Pauperum”, esplicitando il riferimento agli esempi toscani (Peroni 1978, p. 92). Anche nella capitale del Ducato, la committenza di Francesco Sforza e di Bianca Maria Visconti si uniformò allo stesso modello, la cui ripresa nell'assetto generale e nella composizione delle parti fu favorita dall'assegnazione dell'incarico di progetto a Filarete (Foster 1973, pp. 9-10). Quest'ultimo riferiva nel suo trattato come per il disegno dell'ospedale, definito probabilmente tra il 1456, anno dei primi sopralluoghi, e il 1457, anno

²⁵ Caglioti (1997), p. 237. Una ipotesi di identificazione dei due tabernacoli è proposta in Pöpper (2003); Id. (2009). Il medesimo tipo di inferenza è alla base del rapporto con il modello nei contratti che vedono coinvolte altre botteghe di scultori in contesti diversi, come quella di Antonello Gagini a Palermo. Risale al 16 ottobre 1534 la commessa per il gruppo scultoreo della Vergine Annunciata da eseguire per una chiesa con la medesima dedicazione nel casale di Crapi “ad instar alterius maginis fatte per ipsum Antonellum in terra Tortoreti”. Si veda, in merito, Di Marzo (1883), vol. II, p. 172.

²⁶ Sul tema della fondazione e del rinnovamento degli ospedali in area lombarda nel Quattrocento, si veda Franchini, Della Torre, Pesenti (eds., 1995).

in cui fu posta la prima pietra, il duca “mi domando s’io avevo veduto quello di Firenze o quello di Siena et se io mi ricordavo come stavano [...] Volle vedere un certo congetto del fondamento, et io così lineato come meglio mi ricordavo gliene disegnai uno come quello di Firenze pur parendo allui non essere siii idoneo come lui avrebbe voluto, et ancora per vantaggiare gli altri stava pure sospeso²⁷”. Gli edifici toscani raffigurati per il duca corrispondevano agli ospedali di Santa Maria della Scala a Siena e di Santa Maria Nuova a Firenze. Di quest’ultimo in particolare il duca richiese espressamente il rilievo (Patetta 2011, p. 275), probabilmente per promuovere la ripresa dell’articolazione distributiva e della gestione medico-sanitaria. Tuttavia, la tenace ricerca di fonti fiorentine non poteva eludere il confronto con l’intervento di Brunelleschi allo Spedale degli Innocenti (Peroni 1989, p. 57). Se da quest’ultimo la Ca’ Granda si discostava in parte nella valenza attribuita al fronte principale – più una sala aperta da una teoria di arcate verso la città che un portico di accesso (Franchini 1995, p. 50) – dell’esempio brunelleschiano il progetto riprendeva, comunque, un certo gusto per il linguaggio all’antica e una più marcata regolarità geometrica, ampliando però le dimensioni dell’opera con l’introduzione di un impianto a croce greca, chiaramente desunto dall’ospedale di Santa Maria Nuova anche per il dimensionamento delle corsie, ma racchiuso entro una cornice quadrangolare, che delimitava quattro cortili porticati.

3. *La ripresa per frammenti*

La presenza di Filarete a Milano, così come quella di Benedetto Ferrini, avrebbe favorito la diffusione di molte altre soluzioni desunte da esempi toscani e, in particolar modo, fiorentini. Il soffitto a lacunari lignei entro uno degli ambienti dell’ormai perduto palazzo del Banco Mediceo, nel cui cantiere la presenza dei due architetti è documentata, fu, ad esempio, realizzato “nella forma fatto che è quello del palazzo di Firenze”, ovvero la residenza di Cosimo de’ Medici²⁸. La diffusione dei modelli fiorentini è attestata anche da un’altra opera non più esistente, ovvero la cappella della Vergine nella chiesa di San Celso, realizzata nel 1473, secondo la forma di un ciborio, su iniziativa del duca Galeazzo Maria Sforza.

²⁷ Averlino A., il Filarete, *Trattato di architettura*, ms., BNCF, III.L140, f. 79 r; con normalizzazioni, in Finoli, Grassi (eds., 1972), vol. I, p. 298.

²⁸ Averlino A., il Filarete, *Trattato di architettura*, ms., BNCF, III.L140, f. 191 v. Si veda in merito Gritti (2017), p. 140.

Come rilevato da Jessica Gritti, in una lettera del 23 marzo 1473, il padre agostiniano Paolo da San Genesio, incaricato di assumere delle scelte in relazione al disegno dell'opera, riferì al duca come fosse opportuno coronare l'immagine votiva come “un dinio et richo capucelo cum folgliame et intalgie de aurate delengiamme ad instar de lasala de Piggello nel suo celo et de Fiorenza alanumptiata” (Gritti 2017, pp. 142, 143 nota 25).

Dagli ultimi due casi menzionati è possibile desumere come l'emulazione per frammenti, ovvero di parti di un edificio e non necessariamente della sua totalità, rappresentasse una prassi ricorrente per la definizione del disegno di un'opera. Entro questa cornice, il riferimento esemplificativo 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, per quanto il problema della sua caratterizzazione formale e metrica assumesse una importanza determinante. Quanto detto vale per il caso del palazzo di un *miles panormitanus*, Giovanni de Stayti, reso noto dagli studi di Marco Rosario Nobile, per il quale il *maczonius* Giovanni de Antonio si impegnava a costruirne, nel 1472, il porticato “ad instar et modum illius magnifici domini Friderici Spadafora” (Nobile 2021, p. 12). Di connotazione analoga i lavori svolti nel palazzo di Camillo *de Contrariis* a Ferrara negli anni Sessanta del Quattrocento, il cui coronamento doveva essere eseguito “ad instar merlorum civitatis Ferrarie” (Ghirardo 2019, p. 250), indicando in tal modo una chiara appartenenza civica, attestata del resto dai numerosi incarichi pubblici svolti nel dominio estense da vari membri della famiglia. La selezione di precisi elementi di dettaglio consentiva ai committenti di rivendicare per sé uno stato sociale determinato, rispetto al quale una specifica soluzione formale poteva rappresentare la più chiara modalità di adesione a determinate istanze politiche e culturali.

Tuttavia, non mancano gli esempi per cui la riproposizione di un elemento architettonico poteva qualificarsi anche solo come pura scelta di gusto. In alcuni contesti, questo criterio si era affermato già nel tardo Medioevo. Come risulta dai *Regesta florentina internam Rei Publicae Historiam spectantia ab anno MCCXXV usque ad annum MD*, risale, ad esempio, al 1351 la realizzazione, nel palazzo dei Priori di Firenze, ovvero Palazzo Vecchio, di un portale molto più ornato sul fronte verso il palazzo della mercanzia “eo modo et forma, prout ornata et constructa est ad presens porta dicti palatii versus vacareccie” (Gaye ed., 1839, vol. I, p. 502). Fu, però, solo con l'affermarsi di una regola proporziona-

le che la corrispondenza tra due elementi architettonici giunse a indicare una piena concordanza tra il modello e la sua ripresa, fino a richiamare soluzioni adoperate nel medesimo edificio, al fine di favorire una certa immediatezza nella riproposizione della stessa soluzione. È il caso del cantiere del chiostro di San Nicola di Tolentino, per il quale nel 1510 la Congregazione stabilì che le volte fossero realizzate “ad instar e forma et grandezza de amplitudine secundo la forma delle altre volte novamente facte ad herente al refectorio in modo se abbia ad iudicare essere fatte con bona gratia” (Semmoloni 2001, p. 33). Questo attingere della fabbrica da se stessa si era affermato nel corso del Quattrocento anche per indicare la piena fedeltà dell’opera costruita *ex novo* al modello ligneo elaborato dall’autore del progetto. Un esempio celeberrimo è quello rappresentato dal palco a lacunari della Sala del Gran Consiglio di Palazzo Vecchio, eseguito dal 1496 secondo il modello “portatum per Antonio da S. Gallo” (Jacks 1985, p. 74). Questo tipo di relazione “ad instar” permise, anche a distanza di anni dall’avvio del cantiere, di riferirsi al disegno originario, come nel caso della chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato, la cui edificazione, proseguendo nel 1512, si adeguò “eo modo et forma et prout et secus et secundum quod apparet modellus iam diu factus in dicto oratorio et ad similitudinem dicti modelli olim constructi et facti per Iulianum de Sangalllo caput magistrum” (Fabriczy 1902, p. 23 n. 20).

In una fase caratterizzata dalla progressiva affermazione del disegno come strumento di rappresentazione, il processo di elaborazione della copia architettonica si contraddistinse, tra la fine del Medioevo e la prima età moderna, per una rivisitazione dei suoi tradizionali presupposti teorici alla luce di una più stringente corrispondenza geometrica e proporzionale con il modello. L’analogia di tipo mimetico risultò più facile da instaurare nel caso di prossimità all’edificio assunto ad archetipo, mentre le descrizioni contenute nelle fonti testuali continuarono a esercitare una grande influenza per opere più difficilmente osservabili dal vero, o perdute.

Passando dall’ambito letterario a quello tecnico degli accordi di cantiere, dunque dal registro aulico e descrittivo a quello piano e operativo, l’uso di locuzioni volte a delineare una relazione comparativa tra due opere secondo la dicotomia originale-copia, pur restando una consuetudine immutata della terminologia notarile, finì col riflettere, sul piano semantico, la nuova accezione attribuita a questo tipo di corrispondenza, che trovava nell’imitazione e nell’emulazione non solo la misura specifica di un edificio, ma anche la ragion d’essere di un’epoca.

Bibliografia

- Augustinus, *De Civitate Dei*, 2 voll., In aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae 1877.
- Baronio C., *Annales Ecclesiastici Complectiur annos centum, nimitum ab Adventu Domini usque ad Traiani Imperii exordium*, 6 voll., Ex Typographia Congregationis Oratorii apud S. Mariam in Vallicella, Romae 1593-1607, vol. I, 1593.
- Barral i Altet X., *L'architettura aulica di Martino l'Umano: un miraggio impossibile nell'Europa mediterranea del 1400*, in Ferrer Mallol M.T. (ed.), *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'Interregne i el compromís de Casp*, Instituto de Estudios Catalanes, Barcelona 2015, pp. 637-658.
- Bulgarelli M., *Leon Battista Alberti 1404-1472*, Electa, Milano 2008.
- Caglioti F., *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele Arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLI/3 (1997), pp. 213-253.
- Carpo M., *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*, Jaca Book, Milano 1998, trad. ing. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 2001.
- Davies P., *Imitation in fifteenth-century pilgrimage architecture: the case of Impruneta*, in Per Sivefors P. (ed.), *Urban Encounters Experience and Representation in the Early Modern City*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2013, pp. 241-283.
- Davies P., *Likeness in Italian Renaissance pilgrimage architecture*, in Davies P., Howard D., Pullan W. (eds.), *Architecture and pilgrimage: 1000-1500; Southern Europe and beyond*, Ashgate, Farnham 2013, pp. 187-211.
- De Strobel A.M., Mancinelli F., *Le camere "secrete": anticamera, cubicolo e cappella, in Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Electa, Milano 1993, pp. 119-165.
- Dezzi Bardeschi M., *Il complesso monumentale di S. Pancrazio a Firenze ed il suo restauro*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", XIII/73-78 (1968), pp.1-66.
- Dezzi Bardeschi M., *Ad instar: una intensa architettura parlante d'autore*, in Vaccaro V., *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.

- Di Marzo G., *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti*, 2 voll., Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1883.
- Fabriczy. C.v., *Giuliano da Sangallo*, “Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, Beiheft, 23 (1902), pp. 1-42.
- Faesen R., *La tradition mystique chrétienne et la dignité de la personne humaine*, “Théologiques”, XVIII/2 (2010), pp. 15-42.
- Foschi S., *Santa Sofia di Costantinopoli: immagini dall'Occidente*, “Annali di architettura”, 14 (2002), pp. 7-33.
- Foster P., *Per il disegno dell'Ospedale di Milano*, in *Il Filarete*, “Arte Lombarda”, XVIII/38-39, 1973, pp. 1-22.
- Franchetti Pardo V., *Architettura e funzionalità dello spazio liturgico del duomo di Orvieto tra XIV e XVI secolo. Osservazioni e linee guida per il reinserimento del ciclo*, in Cimbolli Spagnesi P. (ed.), *Studi sull'architettura del Duomo di Orvieto*, Roma 2020, pp. 7-37.
- Franchini L., Della Torre S., Pesenti S. (eds.), *Ospedali lombardi del Quattrocento: fondazione, trasformazioni, restauri*, Edizioni New Press, Como 1995.
- Franchini L., *Introduzione*, in Franchini L., Della Torre S., Pesenti S. (eds.), *Ospedali lombardi del Quattrocento: fondazione, trasformazioni, restauri*, Edizioni New Press, Como 1995, pp. 11-72.
- Finoli A.M., Grassi L. (eds.), *Antonio Averlino detto Il Filarete: trattato di architettura*, 2 voll., Il Polifilo, Milano 1972.
- Frommel C.L., *Lombardia*, in Frommel C.L., Giordano L., Schofield R.V., *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 1-31.
- Garroni E., *Immagine, Linguaggio, Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Gaye J. (ed.), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 voll., Firenze 1839.
- Ghirardo D.Y., *Idea and authorship in Renaissance architecture*, in Moffatt C.J., Tagliagambara, S. (eds.), *Leonardo da Vinci: nature and architecture*, Brill, Leiden-Boston 2019, pp. 221-252.
- Gilbert C., *Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: Their Number and Dates*, “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, XXXVIII/3-4 (1975), pp. 245-265.
- Gritti J., *I soffitti lignei del palazzo di Cosimo dei Medici a Milano e alcuni esempi di diffusione dei lacunari all'antica in Lombardia*, “Opvs incertvm”, 3 (2017), pp. 140-143.
- Guichenon S., *Histoire de la Bresse et de Bugey. Contenant ce qui s'y est passé de memorable sous les Romains, Roys de Bourgogne & d'Arles, Empereurs Sires de Baugé, Comtes & Ducs de Savoye, & Roys Tres Chrestiens, jusques à l'eschange du Marquisat de*

- Saluces*, 4 voll., Chez Jean Antoine Huguetan & Marc Antoine Ravaud, Lyon 1650, II, *Contenant les fondations des Abbayes, Prieurez, Chartreuses, Eglises Collegiales, & les Origines des Villes, Chasteaux, Seigneuries & principaux Fiefs.*
- Hemsoll D., *Emulating Antiquity*, Yale University Press, New Haven and London 2019.
- Jacks P.J., *Alexander VI's Ceiling for S. Maria Maggiore in Rome*, "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 22 (1985), pp. 63-82.
- Julius Valerius, *Juli Valeri Alexandri Polemi res gestae Alexandri Macedonis translatae ex Aesopo Graeco. Accedunt collatio Alexandri cum Dindimo Rege Bragmanorum, per litteras facta et epistola Alexandri ad Aristotelem Magistrum suum, de Itinere suo et de Situ Indiae*, ed. B. Kübler, Teubner, Lipsia 1888.
- Krautheimer R., *Studies in early Christian, Medieval, and Renaissance art*, University of London Press, London 1969.
- Lazzarini V., *Documenti relative alla pittura padovana del secolo XV*, Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1909.
- Longhi A., *Tempio e persona: antropomorfismo e cristocentrismo nell'architettura cristiana (secoli XII-XVI)*, in Tomassi F.V. (ed.), *Tempio e persona. Dall'analogia al sacramento*, Mimesis Edizioni, Verona 2013, pp. 253-287.
- Maiocchi R., *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, 3 voll., Tipografia già Cooperativa di B. Bianchi (poi Tipografia del libro), Pavia 1937-1966.
- Manetti G., *Vita di Niccolò V*, ed. Anna Modigliani, Roma 1999.
- Modigliani A., *Il testamento di Niccolò V: la rielaborazione di Manetti nella biografia del papa*, in Baldassarri S.U., *Dignitas et excellentia hominis*, atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti (Fiesole-Firenze, 18-20 giugno 2007), Le Lettere, Firenze 2008, pp. 231-259.
- Morolli G., *I sacelli e l'ornato*, in Acidini C., Morolli G. (eds.), *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo-23 luglio 2006), Mandragora, Firenze 2006, pp. 295-298.
- Naujokat A., *Ad instar iherosolimitani sepulchri: Gestalt und Bedeutung des Florentiner Heiliggrabtempietto von L. B. Alberti*, Doktorarbeit, Aachen 2008.
- Naujokat A., *Non est hic: Leon Battista Albertis Tempietto in der Cappella Rucellai*, Geymüller, Aachen 2011.
- Neveux F., *Les reliques du Mont-Saint-Michel*, in Boulet P., Otranto G., Vauchez a. (eds.), *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'Archange*, atti del Colloque

- (Cérisy-la-Salle, Mont Saint-Michel, 2000), École française de Rome, Roma 2003, pp. 245-269.
- Patetta L., *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Maggioli Editore (Politecnica), Milano 2011.
- Peroni A., *Residenze signorili e costruzioni pubbliche*, in ID., *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1978, pp. 9-105.
- Peroni, A., *Il modello dell'Ospedale Cruciforme: il problema del rapporto tra l'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze e gli Ospedali lombardi*, in Smyth C.H., Garfagnini G.C. (eds.), *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, Acts of two conferences (Fiesole, Villa I Tatti, 1982-1984) 2 voll., La Nuova Italia, Florence 1989, vol. II, pp. 53-66.
- Nobile M.R., *Uno sguardo alle fonti sull'architettura civile tra Quattrocento e Cinquecento in Sicilia: i contratti per analogia*, in Antista A., Garofalo E., Nobile M.R. (eds.), *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo*, "Lexicon", n. speciale, 2 (2021), pp. 11-15.
- Pigman G.W., *Barzizza's Treatise on Imitation*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 44 (1982), 2, pp. 341-352.
- Pöpper T., *"...una certa opera di marmo che vulgare se chiama tabernaculo": Zu zwei identifizierten römischen Sakramentstabernakeln: nebst einem Exkurs zu Andrea Bregno*, *Giovanni de Larigo und den Fenster-Aedikulen des Palazzo Raffaele Riario (La Cancelleria) in Rom*, "Jahrbuch der Berliner Museen", 45 (2003), pp. 39-63.
- Pöpper T., *Le opere di Andrea Bregno ed alcune opere di altri scultori*, in Miarelli Mariani I., Richiello M. (eds.), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, 2 voll., Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, vol. I, pp. 247-250.
- Schenkluhn W., *Iconografia e iconologia dell'architettura medievale*, in Piva P. (ed.), *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, Jaca Book, Milano 2006, pp. 59-78.
- Schiavi L.C., *La Rotonda del Santo Sepolcro di Aquileia*, in Benvenuti A., Piatti P., *Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età Moderna*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2014, pp. 461-468.
- Schofield R.V., *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in di Teodoro F.P. (ed.), *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, Accademia Raffaello, Urbino 2001, pp. 47-81.
- Schofield R.V., *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, "Arte lombarda", 167 (2013), 1, pp. 5-51.
- Semmoloni G., *Il chiostro di San Nicola di Tolentino: storia e arte*, Biblioteca Egidiana, Tolentino 2001.

- Sensi M., *Monti sacri, transfert di sacralità e santuari ad instar*, in Diano A., Puppi L. (eds.), *“Tra monti sacri, ‘sacri monti’ e santuari: il caso veneto*, atti del Convegno di studi (Monselice, 1-2 aprile 2005), Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 39-76: 48.
- Stopani R., *Anastasis: le costruzioni ad instar del Santo Sepolcro lungo la via Francigena*, Centro Studi Romei, Firenze 2022.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, ed. it. *Storia di sei Idee. L'Arte, il Bello, la Forma, la Creatività, l'Imitazione, l'Esperienza estetica*, Jaworska K., Burba O., Russo L. (eds.), Aesthetica, Palermo 2006.
- Taylor L.R., *The Cult of Alexander at Alexandria*, “Classical Philology”, XXII/2 (aprile 1927), pp. 162-169.
- Tosco C., *Architetture del Santo Sepolcro nell'Europa medievale*, in Pierotti P., Tosco C., Zannella C. (eds.), *Le rotonde del Santo Sepolcro: un itinerario europeo*, Edipuglia, Bari 2005, pp. 13-54.
- Tosco C., *L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, “Studi e ricerche di storia dell'architettura”, 4 (2018), pp. 8-43.
- Vitolo P., *Un nuovo contratto di commissione per la scultura funeraria del Trecento napoletano*, “Prospettiva”, 134-135 (aprile-luglio 2009), pp. 91-100.
- Wiener J., *“Ad instar S. Marie maioris de Urbe”: der Dom von Orvieto und S. Maria Maggiore in Rom*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 41 (1997, pubb. 1998), pp. 348-360.
- Wittkower R., *Alberti's Approach to Antiquity in Architecture*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, IV/1-2 (1941), pp. 1-18.

Manoscritti

Averlino A., il Filarete, *Trattato di architettura*, ms., BNCF, III.I.140.

Copying, adaptation and invention in the Tempietto of the Volto Santo in Lucca

Paul Davies*

ABSTRACT

This essay considers the role of copying in the architectural oeuvre of the Lucchese sculptor-architect Matteo Civitali (1436-1501), analysing his singular approach to the appropriation of elements from his chosen models. In doing so, it considers first the shrine of San Regolo and the tomb of Pietro Noceto in Lucca Cathedral, arguing that Civitali relied heavily on single – usually celebrated – works in designing his projects, often taking both composition and individual details from the same source, while at the same time managing to inject them with a degree of invention, so that high degrees of copying and invention can be found in the same design. It goes on to contend that he used the same procedure in the Tempietto del Volto Santo, a small octagonal structure also housed in the cathedral, identifying the source for its composition and detailing as being a portal in the Casa Porcari in Rome, which is partly antique and partly fifteenth-century in date. In discussing these works, the essay reflects on the problems involved in discussing copying in the context of classical architecture.

KEYWORDS

Copying, Matteo Civitali, Lucca Cathedral, Tempietto of the Volto Santo

Copying is a problematic concept, especially when applied to works of art and architecture. It implies the creation of a facsimile, but completely identical copies can only exist in theory rather than in practice. Even when an artwork or building seems outwardly to replicate the original on which it was based, it nevertheless differs in various ways, in its size, materials, quality of craftsmanship, setting and even function. Such observations present historians with a problem: since ‘pure’ copying is impossible to achieve, how should the discussion and study of artistic copying be framed? One possible solution is to consider copying as a relative process, which can be read by the historian in terms of degrees of replication. Thus it can be seen as a sliding scale, with ‘pure’ invention at one end and something approaching ‘pure’ copying at the other. Such a scale would embrace the varying degrees of appropriation employed by

* University of Reading, p.davies@reading.ac.uk

artists and architects, as well as the different forms of copying they employ, such as the borrowing of ornamental details or of more abstract compositional elements.

When working in the idiom of classical architecture, fifteenth-century architects derived most of their repertory of forms from classical antiquity and therefore copying or appropriation became a fundamental part of their practice. They relied on their sources to various degrees: some borrowed from a wide range of models, adapting and composing them to create highly original works; others relied more heavily on single models both in terms of composition and detail, producing designs that were derivative and more akin to replication. That said, most architects working in Italy in the fifteenth century fall somewhere between these two extremes. One designer whose approach to borrowing could be read as being overly dependent on his sources is Matteo Civitali (1436-1501).¹ But as will be shown any charge of plagiarism would be grossly unfair as he always manages, despite this heavy reliance on his sources, to invest his designs with a significant degree of originality. One example of this combination of extreme borrowing and invention is the tempietto he designed in Lucca Cathedral, known as the Tempietto of the Volto Santo (Fig. 1). In order to understand fully Civitali's approach in designing this structure, it is necessary to begin by saying a few words about Matteo Civitali and by considering the relationship between copying and invention in some of his other works.

1. Copying and borrowing in Matteo Civitali's architectural frameworks

Matteo Civitali was seen in his own day primarily as a sculptor rather than as an architect, as is illustrated by Giorgio Vasari, who described him as “scultore lucchese” in his *Life of Jacopo della Quercia* (Vasari 1906, vol. II, p. 119). Yet, he had a broad familiarity with classical architecture, since he had to be able to design the architecturally conceived framing – *kleinarchitektur* – that was a required element in wall tombs, altars, eucharistic tabernacles and shrines.² In this respect he was no different to other major fifteenth-century sculptors working in central Italy. He employed an extensive range of architectural forms in designing many of his

¹ For the modern literature on Matteo Civitali see principally Petrucci (1980); Harms (1995); Filieri (2004); d'Aniello, Filieri (2011).

² For the term ‘Kleinarchitektur’ and a discussion of scale in Renaissance architecture see Payne (2009).



1. Matteo Civitali, Tempio of the Volto Santo, Lucca Cathedral (1482-1484).

major projects such as the early shrine of Santi Pellegrino e Bianco in San Pellegrino in Alpe (1475), the tombs of Pietro Noceto (1472) and Domenico Bertini (c. 1479-80) in Lucca Cathedral, the shrine to San Regolo in the same church (c. 1486) and the Eucharistic tabernacle from Santi Giovanni e Reparata (1496; now in the Victoria and Albert Museum in London).³ The forms he employed for these works were heavily reliant on celebrated precedents, often to a degree that could be construed as 'copying'. He seems to have begun by choosing an appropriate compositional model, or having one chosen for him by a patron, before going on to subject it to adaptation, modifying it according to the needs of the commission. One consequence of this procedure is that his sources are easily identifiable. By way of example, he closely modelled the composition for the lower parts of the shrine-tomb of San Regolo in Lucca Cathedral (completed by 1484-5) on the tomb of Baldassare Cossa, Anti-Pope John XXIII, designed by Donatello and Michelozzo in Florence Baptistery in the 1420s (Donati 2011, pp 247-290). In doing so, he appropriated a wide range of features from this source. From the lowest register he took the dado, the three shell-headed niches and the four pilasters framing them, the architrave that supports the four great brackets and the projecting platform on which the sarcophagus rests. This part of the scheme is compositionally highly derivative, in contrast to the upper part of the shrine, which is less obviously taken from a particular source. Despite the obvious dependence on a single well-known source, the design is at the same time highly inventive since the three statues in their niches have been transformed conceptually into an altarpiece and the dado has been modified to incorporate a predella.

This practice of choosing a principal compositional model and then adapting it to a greater or lesser extent is also seen in his tomb monument for Pietro Noceto (1472) in Lucca Cathedral (Caglioti 2011, pp. 22-38; Donati 2011, pp. 133-163). Basing it on the tomb of Carlo Marsuppini (c. 1453-64) in S. Croce, Florence, designed by Desiderio da Settignano, he appropriated much of the composition, including the dado supporting the sarcophagus and effigy and the arched aedicule with two square-sectioned, fluted Corinthian columns carrying an entablature and a highly decorated, coffered arch. He imitated other compositional features too, such as the placement of two figures on top of the entablature and the insertion of a round relief of the Madonna and Child into the lunette. His

³ For the tombs of Pietro Noceto and Domenico Bertini as well as the shrine of San Regolo, all in Lucca Cathedral, see the essays by Donati (2011a), Donati (2011b), Donati (2011c), Donati (2011ad). For the shrine of San Pellegrino, see Procacci (1931).

choice of the Marsuppini monument as his starting point rather than the similar tomb designed by Bernardo Rossellino for Leonardo Bruni is suggested by the fact that he ‘copied’ much of the detailing. The capitals of the square-sectioned columns are almost identical in design, having palmette decoration at the bottom of the bell as well as volutes rising from scrolls at the centre of the capital that sprout subsidiary fronds that curl back to support the centrally located floret. Equally close is the frieze, which has alternating types of palmette – one with the leaves curling inwards and the other with them fanning outwards. Even the shafts of the square-sectioned columns are the same, bearing an elaborate form of double fluting, although it should be pointed out that the same details appear in the earlier Bruni tomb. Thus, in the Noceto tomb, both composition and much of the detailing were inspired by one precedent. That said, it should be noted, however, that he did borrow elements from elsewhere. The three framed panels he used as the backdrop come from the Bruni tomb as do the bases of the square-sectioned columns, though lightly modified in terms of surface ornament; while the coffering under the arch and the design of the sarcophagus both derive from the tomb of the Cardinal of Portugal in San Miniato, Florence, by Antonio Rossellino (Caglioti 2011, pp. 22-38; Donati 2011, pp. 133-163); and the guilloche decoration in the archivolt was inspired by Mino da Fiesole’s tomb of Bernardo Giugni in the Badia Florence (c.1466-68) Caglioti 2011, pp. 30-31). None of the details has been replicated exactly, each being slightly modified in the design process, but the closeness of the design to its principal model illustrates Civitali’s design practice extremely well, highlighting the complex relationship between copying, adaptation and invention.

The extent to which the tomb of Pietro Noceto was modelled on one Florentine model, presupposes the existence of a copy drawing on which Matteo Civitali relied when preparing his own designs. Such is the range of features borrowed from the Marsuppini tomb in terms of composition and detail that we can exclude the hypothesis he was relying on memory alone. He must have had at his disposal one or more detailed drawings of it. What this drawing – or drawings – looked like cannot be determined; perhaps he had one detailed drawing that was large enough to include such details as the capitals and frieze, or alternatively several drawings that included a compositional sketch and other studies of individual details. Sadly, no drawings by Matteo Civitali survive and so this suggestion must remain hypothetical, but the high degree of similarity between his architec-

tural designs and the prototypes on which he relied suggest that drawings played an important mediatory role. He may even have had his own collection of drawings that he could use as sources of inspiration for new designs; and this would not be surprising since the making of copy drawings was a fundamental part of workshop practice for all fifteenth-century artists, whether they were predominantly painters, sculptors, goldsmiths or architects. In fact, it was a fundamental part of their education. Cennino Cennini famously makes it clear in his treatise that this was how artists learned to draw and he recommended starting by copying drawings that were easy to imitate before progressing to hone their skills by choosing more difficult subjects, also advising that the aspiring artist should seek to copy only those works that had been produced by the hands of the great masters (Ames Lewis 1981, pp. 15-16). Although Cennini was talking about painters, it is reasonable to suggest that sculptors and goldsmiths would have been trained in similar ways as they needed to develop drawing skills. Architects too should be included in this list as many were originally trained as painters, sculptors or goldsmiths before being approached to design works of architecture (Goldthwaite 1980, pp. 351-396). Civitali, too, was trained not only as a sculptor but as a painter since a document of 5 July 1466 describes him as ‘sculptor, painter and designer’, and he is documented as having produced painted altarpieces (Guy 2009, p. 9).⁴ In the light of what is known about fifteenth-century studio practice, it is highly likely that he would have developed his drawing skills through making copy drawings, even though there is no documentary record of him doing so.

An artistic education was not just about acquiring manual dexterity and a knowledge of the capabilities and limitations of different media, it was also about acquiring a broad knowledge of forms, whether figurative or decorative. Part of the educational purpose of copying was to embed visual ideas in an artist’s memory. Cennini does not mention the types of subject artists should copy, but it is likely that for fifteenth-century artists part of the learning process would have included architectural forms and detailing, since a knowledge of them was becoming increasingly important with the advent of a revival of interest in ancient Roman architecture, requiring painters, sculptors and architects

⁴ See Archivio di Stato di Lucca, Notari, parte I, n. 574, prot. 1460/69 (Ser Giovanni Pietro Franciotti), fol. 20: “Tommaso di Simo, Cittadino lucchese, mette il figlio con il maestro Matteo di Giovanni da Civitale, scultore, pittore e disegnatore in Lucca per imparare l’arte.”

to use a classical repertory of forms convincingly and appropriately. These forms might sometimes have been copied directly from the antiquities themselves, but probably most of the time they would have copied from drawings made previously by the master, or from drawings that the master himself had copied, which in turn may themselves have been copies; and this process can result in copies becoming increasingly debased to the extent that the point that the origin is sometimes difficult to discern. Learning about architecture was, of course, not necessarily limited to the earliest stages of artists' careers as is demonstrated by Michelangelo, who at about the age of forty copied over one hundred architectural drawings from the Codex Coner, a book of architectural drawings mostly of antique subjects drawn in 1513/14 by Bernardo della Volpaia, at least in part to familiarize himself more thoroughly with ancient Roman architecture, more often than not details of entablatures, capitals and bases (Agosti & Farinella 1987). In doing so he was learning about architectural form as a prelude to designing such Florentine structures as the façade of San Lorenzo (1516) and the New Sacristy (1519-), but at the same time he was collecting models that could at some future point be employed in preparing and inspiring his own designs.

2. *Tempietto of the Volto Santo, Lucca Cathedral*

Although the sources employed by Civitali in designing the works discussed above were – in being so readily recognisable – identified long ago, those associated with one of his more renowned designs have eluded scholars. The structure in question is the sumptuous Tempietto of The Volto Santo in Lucca Cathedral (1482-84), a structure erected to house an ancient, over life-size, miracle-working crucifix known as the Volto Santo or Holy Face (Donati 2011, pp. 215-246).⁵ According to tradition, this crucifix had been carved by Nicodemus from life soon after Christ's death before being brought to Lucca where it became Lucca's most prized relic. During the Middle Ages it was housed in a chapel inside the cathedral, but the form of the chapel and even its precise location and orientation are not known. The earliest reference to a desire to rebuild the Volto Santo's housing appears in the will of Domenico Bertini drawn up on

⁵ Donati (2011d) provides a full earlier bibliography.

18 July 1477. In it, Bertini, an apostolic abbreviator at the papal court from 1448 during the pontificate of Nicholas V (r. 1447-55) and later a diplomat under Pius II (1458-1464), expressed the wish to spend 1000 ducats from the sale of his house in Rome for the purpose of adorning or rebuilding it.⁶ Whether any drawings were prepared at around this time is not known, but nothing was accomplished at that moment. There followed a gap of about five years before the project is again referred to in documents. On 19 January 1482, Domenico Bertini drew up a contract with Matteo Civitali for a new chapel which was to have been square in plan with arches on three sides framed by fluted pilasters carrying an entablature, and it was to have been capped inside by a vault and outside by a tall canopy. As far as can be determined from the description in the surviving contract, it would probably have resembled Brunelleschi's Barbadori chapel. But this project was quickly abandoned and replaced with a new scheme recorded in a contract drawn up just one month later on 22 February 1482, and it was this second project that was built. It is octagonal in plan rather than square, and of its eight sides, the three bays facing east are blind, providing a backdrop for the Volto Santo, while the other five bays are open, allowing pilgrims sight of the sculpture, but filled with ironwork grilles to protect the precious contents from theft or desecration. Raised above the level of the church floor by a single step, it is accessed by three doors, one opposite the miracle-working image and two on the cross axis. Its elevation consists of a low wall on which rest eight fluted Composite columns marking the corners of the structure and framing the arches that fills the bays, which support an entablature, eight shell-filled lunettes and a hemispherical dome divided into eight sections by ribs.

Various structures have been advanced as possible models for the structure, some conceptual, some formal. Among the conceptual ones, is the suggestion that it derived its octagonal form from traditions in representing the Holy Sepulchre in Jerusalem (Petrucci 1980, p. 31). Indeed, an allusion to the Holy Sepulchre would be appropriate as the church in Jerusalem was believed to house the site of Christ's crucifixion and his sepulchre. Another Christological model that is both conceptual and formal is the free-standing Eucharistic tabernacle, which had become increasingly popular from the middle of the fifteenth century (Donati 2011, p. 230). Although generally hexagonal rather than octago-

⁶For Domenico Bertini, see above all Caglioti (2011); for the document see also Paoli (1986); Harms (1995), p. 71 and Donati (2011c), p. 220.

nal, such tabernacles have many of the same components, a basement wall, arched sides filled with grilles, a dome with ribs and imitation fish-scale tiles. Surviving examples can be seen in the churches of San Domenico in Siena (1475) and the Collegiata in San Gimignano (after 1475) both by the workshop of Benedetto da Maiano.⁷ There is certainly some value in this suggestion as the Tempietto of the Volto Santo was conceived as a ciborium on a large scale and is after all Christological in its associations (Bule 2001, p. 90). Other sources proposed have been largely formal in nature, one being the ancient Roman temple of Vesta as it appears in a relief in St John Lateran in Rome (Petrucci 1980, p. 32), another being Benedetto da Maiano's pulpit in S. Croce, Florence (Pope Hennessy 1986, p. 292). But, unlike the shrine of San Regolo or the Tomb of Pietro Noceto, no specific or principal formal source has yet been convincingly advanced as a model, and none accords with the approach found in the tomb of Pietro Noceto of copying a single model as well as many of its details.

However, a model does exist that fulfils these criteria. It is a doorway in the courtyard of the Casa di Stefano Porcari in Rome, which is composed partly of antique elements and partly of fifteenth-century ones (Fig. 2). The cornice of the door (Fig. 3) is antique and it has the same profile as the one running around the Tempietto in Lucca (Fig. 4), employing precisely the same sequence of mouldings: (from the top) cyma recta, corona, cyma recta, ovolo, dentils and cyma reversa. In addition, it also has some of the same surface decorations. The corona is fluted, with tiny cabling inserted at the bottom of each flute, and the lower cyma recta bears several ranks of overlapping scales running upwards rather than downwards. It is more highly embellished than Civitali's tempietto, which omits the dolphins with intertwined tails on the top cyma and the leaves with hanging acorns on the cyma reversa at the bottom, but what is interesting is that the Civitali's process of adaptation has involved only omission, not addition, presumably intended to balance the extent of surface ornament across the whole design and to avoid overloading one part of it. This process of adaptation, of lightly modifying his source, certainly follows Civitali's normal practice, as seen in the tomb of Pietro Noceto.

⁷ Harms (1986) believed that the Tempietto was based on Civitali's Eucharistic tabernacle now in the Victoria and Albert Museum in London which has now been shown to date from 1496 and so the Tempietto inspired the tabernacle rather than vice versa.



2. Portal in the courtyard of the Casa Porcari, Rome.



3. Entablature of the Casa Porcari portal.

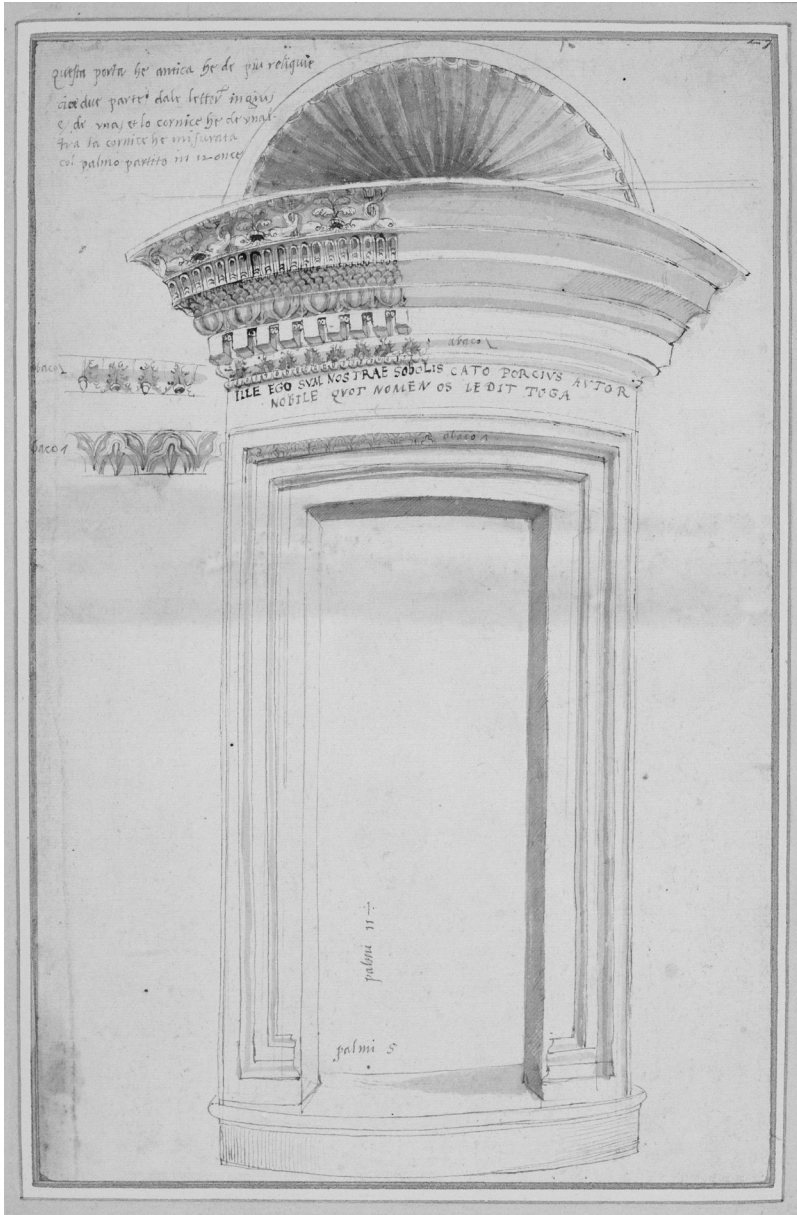


4. Matteo Civitali, Entablature of the Tempietto of the Volto Santo, Lucca Cathedral (1482-1484).

The architrave of the Casa Porcari door, unlike the cornice, is fifteenth century in date rather than ancient, a difference that has been pointed out by Ian Campbell, who noted that the motif of the door's architrave turning inwards at floor level was not an antique feature but one invented in the fifteenth century (Campbell 2004, 1, pp. 195-197). Sallustio Peruzzi, too, realised this by adding the word 'moderna' next to the architrave in a drawing in the Uffizi (GDSU 106Av) (Bartoli 1914-22, 6, p. 122). Even though the architrave was not part of the original ancient Roman design, Civitali nevertheless incorporated it into his design for the Tempietto, using it for the architraves of both the entablature and arches. He gave it, like the door in Rome, two fascias, each capped by a cyma reversa moulding. Moreover, the cyma reversa mouldings imitate the Roman door in their surface decoration, copying the Lesbian decoration from the upper cyma moulding and the descending leaf decoration from the lower one. But once again there is some omission as he ignores the acorns present in the source.

From this analysis alone it would appear conclusive that Civitali used this Roman portal as the model for much of the Tempietto's detailing, but any residual doubts are completely dispelled when we turn to early drawings of the portal, such as that by Pirro Ligorio in Windsor (Fig. 5) (Campbell 2004, 1, pp. 195-197).⁸ This drawing shows that the door as composed in the fifteenth century had an additional component: a lunette filled with a scallop shell that has now disappeared. This now-lost feature was also appropriated by Civitali, becoming a distinctive element of his design for the Tempietto. In the process of borrowing and adaptation it was given a frame that takes the form of an architrave adorned with Lesbian cyma decoration, chosen to make it cohere with the other architraves. What is beginning to emerge from this discussion is that Civitali borrowed not only details from the portal but also much of the composition. The idea of a framed opening with a full entablature capped by a shell-like lunette, is very close to one side of the Tempietto. Civitali, therefore, took this composition and repeated it eight times to form an octagon, and adapted it by adding a dome and other components. But what still remains to be determined is why this portal may have appealed to him as a model. One distinctive feature of the portal that has not yet been mentioned is that the Roman door is gently convex in plan, bulging out towards the viewer. Being a fragment from a curved structure, it could easily have been imagined by fifteenth-century artists and

⁸ Windsor Castle, RL 10797, *Ancient Roman Architecture*, fol. 10.



5. Pirro Ligorio, Drawing of the Casa Porcari Portal (Windsor Castle, RL 10797, *Ancient Roman Architecture*, fol. 10).

architects as having once been part of a centralised building that was circular in plan. While that may in itself have been enough of a stimulus, it is worth noting that this hypothetical ancient structure would have been similar in size to the Tempietto del Volto Santo. The curvature of the cornice indicates that the structure would have had a diameter of 4.16 metres, close in size to the Tempietto in Lucca which is 4.54 metres wide.⁹ Perhaps these characteristics of the Casa Porcari door led him to choose it as a model.

In summary, several features of this part-ancient and part-modern door seem to have been a source of inspiration for Matteo Civitali: the composition, the profile of the mouldings, and some of their surface adornments. He then went on to modify the source in a highly imaginative way to suit the needs of the commission, transforming the doorway into an octagonal tempietto. In doing so, he followed a procedure similar to that used earlier for the shrine of San Regolo and the Tomb of Pietro Noceto. Yet there are differences in approach, chief among which is that the principal model was Roman rather than Florentine. This new observation would tend to reinforce Francesca Petrucci's argument that Matteo Civitali borrowed from Roman sources and did not rely exclusively on Florentine ones. That said, it is worth reflecting on how Matteo Civitali came to know of this Roman portal. There is no evidence that he ever went to Rome and rarely did he ever borrow directly from ancient Roman sources, from which it might be inferred that he came across the door not at first-hand but through copy drawings, perhaps produced by his Florentine contemporaries.

References

- Agosti G., Farinella V., *Michelangelo. Studi di antichità dal Codice Coner*, UTET, Turin 1987.
- Ames-Lewis F., *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven and London 1981.
- Bartoli A., *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, 6 vols, Bontempelli, Florence 1914-22.
- Bule S., *Della umana relazione tra artista e committente nella Lucca*

⁹ The width of the Casa Porcari opening at its front edge is 85.1 cms. This dimension is the chord of a circle, of which the sagitta is 4.39 cms. Using the formula $r = (s^2 + l^2) / 2s$, where r is the radius, s is the sagitta and l is half the length of the chord, the diameter of a circular structure would be 416 cms. The diameter of the Tempietto del Volto Santo given here as 454 cms is based on the measurement of one of its faces, which measures 188 cms: Donati (2011d), p. 215.

- del 1400*, “Quaderni lucchesi di studi sul Medioevo e sul Rinascimento”, 2, 2001, pp. 75-103.
- Caglioti F., ‘Matteo Civitali e i suoi committenti nel Duomo di Lucca’, in A. D’Aniello and M. T. Filieri (eds), *Matteo Civitali nella cattedrale di Lucca. Studi e restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011, pp. 21-112.
- Campbell I., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Ancient Roman Topography and Architecture*, Series A, Part IX, 3 vols, Royal Collection and Harvey Miller, London 2004.
- D’Aniello A., Filieri M.T. (eds.), *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e Restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011.
- Donati G., ‘Monumento funebre di Pietro Noceto’, in A. D’Aniello, M.T. Filieri (eds.), *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e Restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011a, pp. 133-163.
- Donati G., ‘Arca Altare di San Regolo’, in A. D’Aniello, M.T. Filieri (eds.), *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e Restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011b, pp. 247-290.
- Donati G., ‘Monumento funebre di Domenico Bertini e Sveva Risaliti’, in A. D’Aniello, M.T. Filieri (eds.), *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e Restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011c, pp. 197-214.
- Donati G., ‘Cappella del Volto Santo’, in A. D’Aniello, M.T. Filieri (eds.), *Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. Studi e Restauri*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2011d, pp. 215-246.
- Filieri M.T. (ed.), *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Ex. Cat., Silvana, Cinisello Balsamo (Milan) 2004.
- Goldthwaite R., *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1980.
- Guy N., ‘Lucchese Domestic Architecture 1495-1560: the Civitali Dynasty and the Architectural Works’, PhD University of Reading 2009.
- Harms M., *Matteo Civitali: Bildhauer der Frührenaissance in Lucca*, Rhema, Münster 1995.
- Payne A., *Materiality, Crafting and Scale in Renaissance Architecture*, “Oxford Art Journal”, 32/3, 2009, pp. 365-386.
- Petrucci F., *Matteo Civitali e Roma*, Studio per Edizioni Scelte, Florence 1980.
- Petrucci F., ‘La religiosità lucchese nelle sculture di Matteo Civitali’, in Filieri M.T. (ed.), *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori*,

- scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, Ex. Cat., Silvana, Cinisello Balsamo (Milan) 2004, pp. 143-151.
- Pope Hennessy J., *Italian Renaissance Sculpture*, Phaidon, Oxford (3rd ed.) 1986.
- Procacci U., *Il Tempietto sepolcrale dei SS. Pellegrino e Bianco di Matteo Civitali*, "Rivista d'Arte", 13, 1931, pp. 406-419.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, 9 vols, Sansoni, Florence 1906 (reprinted 1981).

Belle e infedeli. Repliche e variazioni di modelli architettonici del barocco romano nel Settecento europeo

Claudio Varagnoli*

ABSTRACT

Replicas, copies, variations more or less faithful to the original architectural ‘text’ have been common, as is well known, throughout Western culture since the classical age. Particular prominence is given to copies of architectural exempla that are above all places of worship, thus endowed with a symbolic charge that transcends the language used. With the 18th century, according to a trend dating back to humanistic philology, the phenomenon disengages itself from devotional presuppositions to take on the sense of a diffusion of courtly models, which may have political and ideological implications that are not secondary.

In this context, variations on Roman Baroque themes play an important role, focusing on two particular cases: Bernini’s Sant’Andrea al Quirinale, a Jesuit building, and Francesco Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane. The first model knows a vast and transversal diffusion, from Italian examples to analogous cases in Poland, France, Spain Germany, thanks also to its assumption as a didactic model within the Accademia di San Luca: this is what the drawings of Filippo Juvarra and his school testify to, for example, deriving from the attention paid by Carlo Fontana. Borromini’s work knows an important replica in a 17th century church in Gubbio, but the only case in which the façade is replicated is in the “translation” made in the church of the abbey of Santo Spirito alla Maiella, near Sulmona.

There are obviously many examples that can be cited in a discussion in this area. What needs to be noted is that in the 18th century the architectural “copy” did not have a normative value, but tended to extract unpublished qualities from the model. From this point of view, it will be possible to speak of copies only from the 19th century and in parallel with what happens in the world of restoration.

KEYWORDS

Architectural copies; Roman Baroque Architecture; Accademia di San Luca; Architecture of Enlightenment

1. Il concetto di copia, così come viene articolato per le arti figurative, resta fondamentalmente ambiguo e poco efficace quando è applicato all’architettura¹, dove la pratica della ripetizione e trasmis-

* Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Chieti-Pescara, claudio.varagnoli@unich.it.

¹ Lo studio che qui si presenta nasce da un lontano progetto di ricerca PRIN 2004, non approvato all’epoca, e poi continuato negli anni da chi scrive. Sono grato, per suggeriri-

sione di modelli attraverso disegni e rilievi è connaturata alla stessa attività progettuale. Sarà quindi più proficuo impiegare – almeno per l’architettura prima del secolo XIX – altre categorie, come ad esempio: la parafrasi, che sullo schema compositivo di partenza introduce innovazioni più o meno consistenti; la citazione, circoscritta a caratteri stilistici o costruttivi tali da richiamare una discendenza da casi emblematici; la rievocazione, che in genere condivide con il modello somiglianze legate a temi simbolici o tipologici. Possono avere attinenza con il generale tema della copia anche altre modalità (Salatin 2020): la ricostruzione “come era e dove era”, cioè la copia di un edificio crollato realizzata sul sito originario, come nel campanile di San Marco a Venezia, crollato nel 1903 e ricostruito nel 1913; il ripristino, cioè la restituzione di uno stato originario desunto da fonti documentarie o dalle stesse tracce dell’edificio; l’anastilosi, cioè la ricostruzione di un edificio a seguito di un crollo con gli stessi materiali e sullo stesso sito (il tempio di Atena Nike ad Atene)²; la traslazione, ovvero la ricostruzione del manufatto crollato o demolito, con gli stessi materiali, in tutto o in parte, per salvarne la testimonianza storico-artistica o per scopi didattici o documentari (Papi 2017; Maggiobello 2010-2012); o addirittura lo spostamento dell’edificio o parti di esso, secondo una pratica messa a punto da capomastri dell’area padana e utilizzata in operazioni di trasformazione, come nel caso dell’abside di San Giovanni in Laterano (1886).

Se gli ultimi esempi sono legati soprattutto al restauro e alla cultura storicistica del XIX secolo, le altre modalità appaiono in prima istanza connesse al diffondersi di modelli architettonici condivisi. Mentre in età medievale ciò avviene soprattutto per monumenti a forte carica religiosa o devozionale, è nel corso del Rinascimento che il fenomeno delle repliche consapevoli diventa consistente, sotto la spinta di esigenze filologiche sempre più marcate e della normatività dei modelli diffusi attraverso le fonti a stampa. Ma è soprattutto dal XVII secolo che la tendenza si fa manifesta, per intensificarsi nel XVIII, quando la copia di edifici architettonici si diffonde parallelamente al tentativo attuato in aree culturali periferiche di legittimare la propria immagine architettonica e urbana aderendo ai canoni elaborati nei centri principali. Resta invece concettualmente diversa l’applicazione di schemi distributivi e tipologici dati, pratica usuale, com’è noto, nella produzione edilizia degli ordini religiosi o

menti e supporti bibliografici a: Iacopo Benincampi (Roma), Federico Bulfone Gransinigh (Mendrisio), Adriano Ghisetti Giavarina (Pescara); Hélène de Castilla (Parigi).

² V. anche i contributi al recente convegno *Anastilosi e replica. Lo stato dell’arte*, organizzato dal Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Bari a cura di V. Santoro, 20 giugno 2023.

nelle realizzazioni di istituzioni pubbliche.

Lo studio delle copie, repliche, parafrasi architettoniche tra il XVII e il XVIII secolo costituisce quindi un mezzo per verificare la capacità di propagazione di certi modelli dal centro alla periferia – nel nostro caso il barocco irradiato da due capisaldi romani come Sant'Andrea al Quirinale e San Carlo alle Quattro Fontane – e quindi per meglio definire l'orizzonte d'attesa di determinate aree culturali o classi di committenti. D'altra parte, nell'analisi delle inevitabili alterazioni indotte nel modello – dovute a differenze costruttive, a scelte progettuali, a ibridazioni con i linguaggi autoctoni – si può verificare la vitalità dell'ambito periferico, esaminando il valore aggiunto che la copia veicola e la ricaduta che essa comporta sull'ambiente artistico locale.

Non sono ovviamente solo i modelli romani a conoscere ampia diffusione. Oltre all'enorme propagazione e all'autonomia concettuale del fenomeno del palladianesimo – non riducibile, comunque, a questione di repliche – va rilevato il carattere emblematico rivestito dalla chiesa della Salute di Baldassarre Longhena, imitata in un bell'esempio polacco a Gostyń, nella basilica del Santuario sulla Montagna (1675-1698), fino ad una fedele riedizione novecentesca in St. John the Baptist come sede dei Cavalieri di Malta a Gozo.

Altro caso che merita trattare è quello, meno clamoroso e forse più rappresentativo, delle duplicazioni, cioè di edifici o di parti ripetute nello stesso impianto progettuale principalmente per esigenze di simmetria o con caratteri di marcata rappresentatività urbana. Fenomeno certo abbastanza consueto, ma che nel Settecento investe la scala monumentale, come nella replica del palazzo apostolico in Santa Maria Maggiore, ad opera di Ferdinando Fuga, sia quella minore dei molti casi della città borghese, per le esigenze di decoro e di regolarità imprescindibili nella riforma delle città di *ancien régime*³. Un caso novecentesco, motivato da esigenze conservative, è nella bella duplicazione della *ermita* de Santo Antonio de la Florida a Madrid (1928), pensata da Luis Moya Blanco per scindere la visione da parte di turisti e specialisti degli affreschi di Goya nell'edificio originale dallo svolgimento, nella replica, delle pratiche religiose⁴.

Molti sono ovviamente gli esempi che si possono portare in una trattazione sulle repliche. Sono esclusi programmaticamente gli edifici antichi, che conoscono nel Settecento una diffusione in-

³ Un esempio fra i tanti, rimanendo nell'ambito romano, è la duplicazione del cinquecentesco palazzetto Castagna in una nuova ala del palazzo Boncompagni Ludovisi al Babuino (Varagnoli 1988).

⁴ Ringrazio Javier Rivera Blanco per questa e altre segnalazioni nel presente studio.

controllabile, e gli elementi isolati, come campanili, statue, fontane e simili. Ma quello che occorre rilevare è che nel XVIII tra copia più o meno fedele all'originale e variazione progettuale si raggiunge un equilibrio che permette da un lato la riconoscibilità del modello, fatto essenziale in un periodo in cui la diffusione editoriale assume dimensioni globali e che assicura l'evidenza 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. La "copia" settecentesca non ha quindi un valore normativo, ma tende a estrarre dal modello qualità inedite che investono l'intero processo architettonico. Da questo punto di vista, si potrà parlare di copia solo con il secolo XIX e parallelamente a quanto accade nel mondo del restauro; quando la tendenza alla replica sarà interamente volta alla conferma dell'originale – con i vari fraintendimenti del caso – più che a fecondare l'invenzione del presente.

2. Nel 2019 a Roma sono stati scoperti, per qualche settimana, i gradini autentici della Scala Santa in Laterano⁵. Un monumento la cui realtà storica è da sempre oggetto di controversie è stato esposto alla devozione dei fedeli che si sono riversati percorrendo e venerando i ventotto gradini di marmo bianco venato orientale, ritenuti provenienti dal palazzo pretorio di Ponzio Pilato a Gerusalemme (Orbiciani 2009). L'evento ha fatto seguito al restauro dei marmi originali, liberati per 15 mesi dal rivestimento in noce voluto da Innocenzo XIII nel 1723 per evitare l'eccessiva usura dei gradini. Il caso è interessante perché mette subito in contatto con uno degli aspetti principali della questione: la Scala Santa proverrebbe, secondo la tradizione ufficiale da Gerusalemme, e testimonierebbe la veridicità del Vangelo circa la passione del Cristo, così come il legno della Vera Croce, i chiodi e gli altri strumenti, compreso il discusso *titulus* conservati nella vicina Santa Croce in Gerusalemme e ivi trasportati da Elena, madre di Costantino, come pure i ventotto gradini della scala del palazzo di Pilato. Malgrado i tanti dubbi che sussistono su questo tipo di reliquie, si tratta di un caso tipico di autenticità sostenuta esclusivamente dall'autorità ecclesiastica e dalla tradizione. Più che discutere sulla veridicità della reliquia, è interessante notare come la Scala Santa sia uno dei monumenti sacri che impongono una ritualità di cerimonie e comportamenti in una sorta di prossemica sacra che riveste un'importanza almeno uguale alla reliquia stessa. Un esem-

⁵ <https://www.romasette.it/i-28-gradini-della-scala-santa-tornano-al-marmo-originale/>; ultima consultazione 19 agosto 2023.

pio, poco noto a livello nazionale, è la Scala Santa di Campli (Fig. 1), in provincia di Teramo, costruzione del XVII-XVIII secolo che riprende, con proporzioni ridotte, la tipologia lateranense: una scala centrale di ventotto gradini, lignei come la custodia voluta da Innocenzo XIII a Roma, con carattere di sacralità, da salire in ginocchio recitando preghiere, e una scala laterale per scendere (Farina 2001; Farina 2002): il tutto contenuto in un modesto edificio adiacente alla chiesa di San Paolo, in origine dedicata alla Madonna dei Sette Dolori, appartenente ad una confraternita della città. La Scala camplense venne istituita, grazie all'intercessione del cardinale Andrea Corsini, protettore dell'Arciconfraternita delle Sacre Stimmate di Roma, da papa Clemente XIV nel 1772, con la concessione dell'indulgenza plenaria come nel modello romano. Le pareti della scala ascendente sono decorate da tele incentrate sulla passione di Cristo. Al sommo dell'ascesa, una cappella contenente reliquie assolve una funzione analoga al Sancta Sanctorum in Laterano, protetta da una grata che consente di scorgerne l'interno come nell'esempio romano. Ai lati della cappella, a ribadire l'ascendenza romana e papale, i ritratti di Clemente XIV e di Sant'Elena. La scala discendente, invece, celebra il Cristo risorto attraverso una serie di medaglioni monocromi (Farabegoli 2017). Come mostra l'esempio settecentesco di Campli, nel caso di repliche di modelli a carattere sacro le variazioni tipologiche possono essere cospicue – vedi le copie della Santa Casa di Loreto – ma quel che importa è la fruizione dello spazio, che assume un carattere sacrale. Qualcosa di analogo avviene nelle cappelle sotterranee della già ricordata Santa Croce in Gerusalemme, dove la discesa e la risalita avevano la funzione di rievocare analoghi percorsi compiuti nell'Anastasis gerosolimitana: non a caso, il monumento romano, ricavato in un'aula di proprietà imperiale, era denominato *Hierusalem secunda*. Sembra in sostanza che la duplicazione agisca sul quoziente immateriale che i monumenti sacri portano con sé e che, come nel caso di Campli, sono considerati dei veri "santuari": aspetto che tenderà sempre più a ridursi, sotto la spinta dell'Illuminismo, e a rimanere confinato ad aspetti devozionali soprattutto locali.

Diverso, naturalmente, è il caso delle copie di edifici rappresentativi del metodo progettuale più accreditato. Nella chiesa di San Francesco al Prato di Gubbio, ad un esterno semplicissimo per linguaggio e sistemi costruttivi corrisponde un sorprendente interno che riproduce, ad una dimensione maggiore del modello, il San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini (Fig. 2). L'edificio, costruito tra il 1662 e il 1670, rappresenta uno dei rari casi di replica in architettura, poiché alla sua progettazione soprintese – come ha dimostrato Joseph Connors (Connors 1995)



Fig. 1. Campli, la Scala Santa, il percorso ascendente (da wikicommons).

– l'autore dell'originale. La replica fu richiesta dall'erudito vescovo di Gubbio Alessandro Sperelli al cardinale Carpegna, committente di Borromini, e comportò l'invio a Roma del capomastro Carlo Perugini, che quindi poté vedere, probabilmente, l'opera da replicare. L'interno presenta una versione semplificata del modello ed è privo delle cappelle laterali, ma il tratto distintivo risiede forse nella esuberante decorazione in stucco, che marca la distanza del modello romano: sostanzialmente la rigorosa scansione plastica dell'originale viene sostituita da superfici vivacemente affrescate.



Fig. 2. Gubbio, chiesa di Santa Maria del Prato, interno (da wikicommons).

Malgrado la reticenza da parte di Borromini a fornire disegni del San Carlo, esiste almeno un'altra opera chiaramente valutabile

come replica della chiesa alle Quattro Fontane. Chi varca la soglia dell'abbazia di Santo Spirito al Morrone (Fig. 3) – in un'area pianeggiante nei pressi di Sulmona, ma ai piedi del massiccio montuoso che le dà il nome – resta sorpreso e interdetto nel percepire un prospetto che stacca in maniera decisa rispetto alla severa trama delle pareti laterali: l'effetto di spaesamento si rafforza nel momento che si riconosce il familiare prospetto di San Carlo, ma con consistenti variazioni. La chiesa attuale è la ricostruzione di un precedente importante edificio di culto, sede dell'ordine dei Celestiniani e legato direttamente alla figura di Pietro Angeleri, eletto al soglio pontificio come Celestino V. Conosciamo solo nelle linee generali le condizioni della chiesa e del convento prima del terremoto del 1703, grazie ad una pianta della fine del Seicento, in cui è visibile un prospetto alla moda gotica, seppure modificato da rimaneggiamenti successivi (Mattiocco 1996). Il terremoto che flagellò L'Aquila nel 1703 e quello ancor più devastante del 1706, che colpì particolarmente Sulmona e la sua conca, dovettero avere un effetto rovinoso sull'abbazia, tanto da spingere i monaci ad una radicale ricostruzione, solo in minima parte rispettosa dell'impianto originario⁶. Mentre l'interno venne configurato in una pianta a croce greca allungata con colonne angolari, che hanno suggerito un possibile richiamo all'opera di Pietro da Cortona, il prospetto venne ricostruito prendendo a modello la facciata borrominiana alle Quattro Fontane, in un curioso chiasmo con la chiesa eugubina, che invece riprese il modello solo per l'interno. In facciata, al centro dell'ordine inferiore, è presente uno stemma, che ricorda quello della famiglia romana dei Mattei, della quale un Giovanni è ricordato come abate celestiniano agli inizi del XVIII secolo: questo potrebbe forse spiegare la scelta di un modello borrominiano. Fonti locali attribuiscono la realizzazione della facciata a Donato Rocco di Pescocostanzo (Piccirilli 1888), rappresentante di maestranze locali, in particolare di Pescocostanzo, attive nella ricostruzione post-sismica sia all'Aquila, sia a Sulmona⁷. I dati documentari finora disponibili non consentono di suffragare l'attribuzione. L'unico dato archivistico riguarda la fornitura della pietra destinata alla ricostruzione: i Celestini erano proprietari di una parte di territorio detta "la quarta parte del Morrone", area tradizionalmente ricca di buone pietre da costruzione, ma nel 1709 decidono di acquistare i conci della distrutta torre di S. Alessandro della non lontana cattedrale

⁶ Si fa riferimento ai rilievi elaborati in Daniele (2002-2003) con l'assistenza del prof. Giovanni Mataloni dell'Università di Chieti-Pescara, Dipartimento di Scienze, Storia dell'architettura e Restauro.

⁷ Per un inquadramento nella coeva architettura abruzzese, v. Benedetti (1980); Ghisetti (1995); Varagnoli (2000).

di San Pelino a Corfinio, sulla base di una perizia effettuata dallo stuccatore Gian Battista Gianni (o Giani), presente a Corfinio per dirigere i lavori della nuova sacrestia della cattedrale (Pauro 2018, pp. 25-27, 40). Al 1730 risale la realizzazione dell'orologio sul prospetto, firmato da un importante orologiaio napoletano, Giovanni De Sanctis. La pala d'altare è datata al 1750, mentre al 1758 risale la grande pala di Anton Raphael Mengs, che già aveva lavorato per il monastero celestiniano di Sant'Eusebio in Roma.



Fig. 3. Sulmona, chiesa abbaziale di Santo Spirito al Morrone, facciata (foto C. Varagnoli, 2022).

L'impostazione del prospetto riprende molto da vicino il modello romano, ma con molte variazioni, alle varie scale. Cambia ad esempio l'ordine architettonico, così come scompaiono tutte le sculture, il "tempietto" centrale e le complesse nicchie del secondo ordine: in questo modo la facciata riduce di molto la sua accentuata tridimensionalità⁸. Sorprende la soluzione di coronamento: com'è noto, la facciata romana venne conclusa da un medaglione sorretto da angeli, realizzato da Bernardo Castelli Borromini nel 1675-77, cioè dopo la morte di Francesco Borromini, sostituito nel prospetto abruzzese da una cuspidè mistilinea che accoglie l'orologio: in questo modo, nel secondo ordine del prospetto abruzzese, risaltano le tre campane convesse, concluse in alto da una balaustra. Questa soluzione pone la questione dell'effettiva derivazione dall'esempio romano, che poteva essere conosciuto attendibilmente attraverso le incisioni pubblicate da Giovanni Giacomo De Rossi nell'*Insignium Romae Templorum Prospectus* (De Rossi 1684, tav. 14)⁹, dove però compare il medaglione realizzato da Bernardo, o attraverso una conoscenza di prima mano del cantiere romano. Il quesito per ora resta aperto.

Ma, rispetto al modello borrominiano, la chiesa sulmonese sfrutta abilmente la differente tessitura dei due tipi di pietra calcarea impiegati: uno compatto e ben lavorabile, la cosiddetta "pietra gentile" della Maiella, proveniente probabilmente dalla citata torre di Corfinio; l'altro, una calcarenite brecciata, porosa e a tessitura molto irregolare. Questo litotipo appare impiegato nei due registri dell'ordine architettonico maggiore e in quello minore, mentre la parete di fondo è risolta con la pietra compatta, sulla quale spiccano riquadrature nuovamente nel calcare brecciato. Anche nelle trabeazioni, alla pietra compatta sono riservati architrave e cornice, mentre il fregio è lasciato al calcare poroso. Mentre il modello di partenza è realizzato con un unico materiale – il travertino – la 'traduzione' abruzzese introduce leggeri scarti cromatici che hanno il risultato da un lato di porre in risalto il ruolo dell'ordine architettonico, dall'altro di rendere più complessa la percezione dei fondi, quasi recuperando la tridimensionalità soppressa.

L'Abruzzo ha un'altra copia da modelli barocchi nel baldacchino della cattedrale di Atri, ora smontato e conservato nell'adiacente chiesa di Santa Reparata, simile per concezione e realizzazione alle altre versioni dell'opera vaticana diffuse nella vicina Umbria (Faloci-Pulignani 1931): casi in cui la fedeltà all'originale viene a patti con le esigenze della committenza e i condizionamenti dei luoghi, ma è quasi sempre maggiore delle coeve prove architettoniche.

⁸ V. le considerazioni svolte da Martínez Mindeguía (2005).

⁹ Disegno di Lorenzo Nuvolone, incisione di Giovanni Francesco Venturini.

Come l'Umbria e l'Abruzzo, anche le vicine Marche presentano esempi di parafrasi e traduzioni più o meno fedeli dal repertorio borrominiano, alcune già analizzate dalla letteratura. Il campanile della chiesa del Ss.mo Sacramento ad Ancona (Fig. 4) è opera di Francesco Maria Ciaraffoni che ricostruì la chiesa nella seconda metà del Settecento (1771-1776): è oggi un'opera abbastanza indecifrabile, poiché venne rifatta a seguito dei danni subiti nel terremoto del 1930, ma imita sin dall'origine la spirale borrominiana del Sant'Ivo. Altre originali variazioni su temi borrominiani nell'area marchigiana sono dovute, come già segnalato, alla presenza di studiosi e dilettanti che diffondono, insieme a maestranze disponibili ad una fluidità di linguaggi, forme e tipologie del barocco romano¹⁰.



Fig. 4. Ancona, il campanile della chiesa del Ss.mo Sacramento (foto C. Varagnoli, 2021).

¹⁰ Si veda, in particolare, l'oratorio di San Giovanni in Pescheria a Camerino sul modello di San Carlo alle Quattro Fontane, opera molto probabilmente di Camillo Arcucci agli inizi della seconda metà del Seicento: Roca De Amicis, Tabarrini (2019). A questi esempi, potrebbe aggiungersi la Santa Chiara a Correggio, iniziata nel 1663.

3. Diversa invece la fortuna critica, per così dire, di un altro *exemplum* del barocco romano, la chiesa berniniana di Sant'Andrea al Quirinale, destinata al Noviziato dei Gesuiti, quindi automaticamente inserita in una vasta rete di diffusione internazionale. Mentre la conoscenza e l'imitazione delle opere di Borromini fu incentivata dalle tavole pubblicate da Sebastiano Giannini tra il 1720 e il 1725 (Connors 1991), nel caso berniniano fu determinante l'influenza di Carlo Fontana, che invitava gli allievi ad esercitare la pratica del rilievo, e dell'Accademia di San Luca, che portava a compimento la trasformazione della pratica edilizia in una professione scientificamente fondata. Ne fa fede il Concorso Clementino del 1706, che proponeva il rilievo proprio della facciata di Sant'Andrea, vinto da Pietro Passalacqua, allievo di Filippo Juvarra che sulla pratica del rilievo e della copia, su esplicito invito di Carlo Fontana, aveva costruito il proprio metodo progettuale, e al Sant'Andrea berniniano aveva dedicato alcune riflessioni disegnate che si collocano a metà strada tra il rilievo e la parafrasi innovativa.

Un riflesso di tale tendenza, recentemente studiato su base documentaria (Benincampi 2016) è la chiesa del Suffragio o della Confraternita della Visitazione di Maria Vergine del Suffragio a Forlì (1723-1748), nata da una committenza privata su progetto di Paolo Soratini (Fig. 5). Si tratta di un progettista locale appartenente alla Congregazione Camaldolese, ma capace di creazioni originali e sicuramente presente a Roma nel 1712 per il progetto del monastero di San Gregorio al Celio; ma non va sottovalutata la presenza nel cantiere di Forlì di un progettista colto come Giuseppe Merenda, presente a Roma tra il 1713 e il 1715 e amico di Philipp von Stosch e di Filippo Juvarra, che potrebbe aver guidato la composizione verso il modello berniniano: ci si troverebbe quindi in una situazione analoga a quella di Gubbio, con maestranze locali guidate su modelli colti da figure di maggior profilo intellettuale.

La chiesa forlivese è interessante poiché costituisce un innovativo grado di elaborazione del modello berniniano, di cui vengono rispettati alcuni caratteri fondamentali all'interno, come l'altare introdotto da colonne libere trabeate, ma senza la radicale scelta berniniana del pieno in asse. Altre differenze si riscontrano dal punto di vista costruttivo, ma soprattutto la facciata – peraltro completata soltanto nel Novecento e quindi non pienamente valutabile – che riassume nella prominenza centrale il celebre protiro su colonne, ottenendo un effetto più statico, anche per l'assenza dei raccordi laterali concavi, specifici del modello romano. Tra le paraste che inquadrano la facciata compare un raccordo curvilineo che rimanda alla veduta di lato, motivato dalla collocazione in uno snodo urba-



Fig. 5. Forlì, chiesa della Visitazione o della Confraternita del Suffragio (da wikicommons).

no di grande frequentazione. Ci troviamo quindi di fronte ad una duplicazione che non è certo una pedissequa ripetizione, ma una libera interpretazione di alcuni dati essenziali del modello¹¹.

¹¹ Benincampi (2016), ricorda i progetti di Antonio Gaspari per il rifacimento della chiesa medievale di San Vidal (1688-1690) a Venezia, che adatta al sito preesistente il

Se, tuttavia, ci si apre ad una dimensione europea, si trovano interessanti contaminazioni tra linguaggi, che sembrano collocarsi al confine tra citazione colta e *pastiche*.

L'ipotesi che l'Accademia di San Luca abbia dato impulso ad una catena di consapevoli duplicati dei modelli canonici in tutti i paesi europei, e soprattutto in quelli cattolici, va seriamente presa in considerazione. Kacper Bażanka, progettista attivo soprattutto a Cracovia, studiò a Roma, con Andrea Pozzo (Dziurla 1989; Zagórowski 1956; Karpowicz 2011) e partecipò al Concorso Clementino del 1704, dove vinse un lusinghiero primo premio nella prima classe sul tema "Pubblica curia con suoi annessi" (Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, I, p. 6). Di ritorno a Cracovia – città che accoglieva altre rielaborazioni di esempi provenienti dalla capitale pontificia, come la chiesa tardo cinquecentesca dei SS. Pietro e Paolo – produsse una serie di opere direttamente o indirettamente ispirate ai modelli conosciuti durante il soggiorno romano, tra cui la chiesa dei Lazzaristi dedicata alla Conversione di San Paolo, in una chiara rielaborazione del Sant'Andrea berniniano (Lepiarczyk 1967; Małkiewicz 2009) (Fig. 6). L'edificio riprende del modello romano soprattutto la celebre porzione centrale, con il timpano sorretto da due robusti pilastri e il portale semicircolare proteso all'esterno¹². Le campate laterali proseguono intelligentemente l'ordine del protiro, allineandosi alla trabeazione, ma in una stesura piana, ritmata da riseghe: si perde quindi la straordinaria invenzione delle ali concave, che caratterizzava l'inserimento del modello nel contesto del Quirinale, forse alla ricerca di una maggiore semplicità. Come rivela un probabile progetto iniziale (Krasny 2015, pp. 512-513), è possibile che Bażanka pensasse in pianta all'esempio berniniano della cappella dei Re Magi, ma nella redazione finale il modello di riferimento è piuttosto la realizzazione borrominiana della stessa cappella nel palazzo di Propaganda Fide. Con proporzioni diverse, l'impianto dell'oratorio è adattato a quello di una navata unica con presbiterio cupolato e cappelle laterali: ma l'alzato riprende quasi alla lettera l'impaginato romano, con la campata centrale contratta – che in Borromini aveva il senso di un pieno in asse – insieme al potente ordine architettonico maggiore impostato su pilastri, e uno minore ugualmente

modello berniniano, rispettando il pieno in asse originario. Ma l'ambiente veneziano, generalmente conservatore, preferì rivolgersi al consueto e standardizzato linguaggio palladiano per la chiesa, affidata ad Antonio Tirali.

¹² Va rilevato che il timpano superiore è frutto di un intervento di completamento successivo agli anni Cinquanta, come si desume dalle foto conservate nell'archivio digitale nazionale polacco (*Narodowe Archiwum Cyfrowe*): ringrazio l'arch. Maria Scherma (Università di RomaTre) per questa e per altre segnalazioni relative alla chiesa di Cracovia.

architravato, disposto a sostenere una balconata. I capitelli abbandonano il modello originale a volute inverse per seguire una declinazione più tradizionale, arricchita da una testa d'angelo in asse. Un arcone di fondo interrompe la trabeazione, abbandonando l'esempio borrominiano per seguire altri modelli di navata a diedri concavi, diffusa com'è noto nel Settecento romano. Inoltre, la copertura non segue la complessa tessitura di costoloni pensata da Borromini, ma va ricordato che la chiesa ebbe consistenti rifacimenti nel XIX secolo.



Fig. 6. Cracovia, chiesa della Conversione di San Paolo in ul. Stradom
(foto C. Varagnoli, 2015).

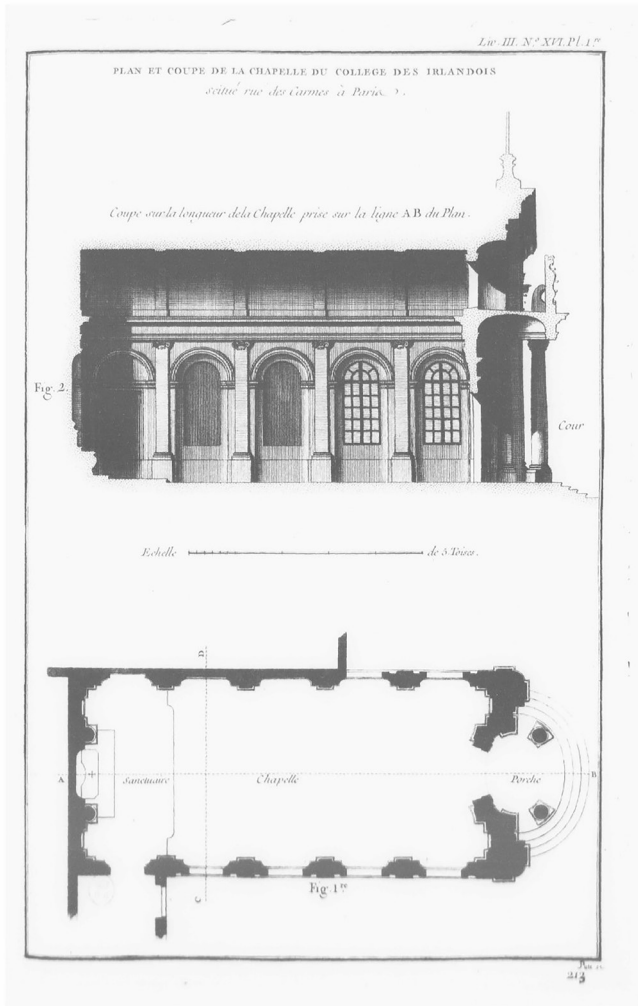
Una ulteriore variazione sul tema del Sant'Andrea berniniano è nella Cappella degli Irlandesi in rue des Carmes a Parigi (Fig. 7), presso la Sorbona, oggi dedicata, dopo un lungo abbandono, a Saint-Éphrem-le-Syriaque (Boinet 1966, t. 3, pp. 262-268; de Catheu 1950; Gady 2002). L'attuale edificio, di ridotte dimensioni e staccato dall'edilizia circostante, era parte di un collegio di fondazione medievale (1333) destinato agli studenti italiani meno abbienti, poi ricostruito dal 1676 per i sacerdoti irlandesi accolti

nell'università parigina. Ad una successiva demolizione del 1736 fece seguito una completa riprogettazione del Collegio e della cappella, affidata dal committente, Nicolas Guillaume Bautru des Matras, abbé de Vaudrun, a Pierre Boscry (o Boscrit 1700-1781), nel 1738 (Catheu 1950, pp. 20-27; Gady 2002). La segnalazione di Jacques-François Blondel, rigoroso oppositore del linguaggio barocco, nella *Architecture françoise*, ne attesta la singolarità nel panorama parigino, anche perché Boscry aveva fatto studi a Roma, prima di presentarsi al 1742 all'Académie Royale, senza essere però eletto (Fig. 8).¹³



Fig. 7. Parigi, Cappella degli Irlandesi, ora Saint-Éphrem-le-Syriaque (foto C. Varagnoli, 2015).

¹³ A Boscry è attribuito anche il portale d'accesso al Petit-Marché, poi distrutto, noto per la disposizione delle membrature in obliquo, secondo la visuale dalla strada: probabile reminiscenza dei dibattiti romani sulla "architettura obliqua"?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. Parigi, Cappella degli Irlandesi, ora Saint-Éphrem-le-Syriaque pianta e sezione longitudinale (da J.-F. Blondel, *Architecture Française*, Chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756, vol. II, pl. XVI/1).

La cappella del Collegio Irlandese presenta un interno a navata unica con nicchie laterali poco profonde, a profilo semicircolare scavato, con un altare inquadrato da colonne. La facciata si ispira direttamente al Sant'Andrea berniniano per la presenza del protiro semicircolare su due colonne ioniche e lo stemma, in questo caso del committente francese. Ma intervengono variazioni inedite, che colgono la fertilità del segno berniniano. Innanzitutto, al posto del timpano del modello romano, Boscry sceglie una terminazione semicircolare, concepita come frontone siriano, contenente il fionestrone sovrastante l'ingresso. Inoltre, interpreta il protiro estroflesso come una porzione di atrio ellittico, inflettendo leggermente la porzione centrale della facciata. Il risultato, evidente nella pianta pubblicata da Blondel, sembra seguire le sperimentazioni di Juvarra e della sua scuola sul tema dell'atrio ovale in facciata proprio partendo dall'esempio berniniano, sviluppando – non sappiamo fino a che punto autonomamente – interpretazioni analoghe da una stessa fonte.

Le pagine che Blondel dedica alla cappella sono significative per inquadrare l'opera di Boscry all'interno della ricezione del linguaggio barocco romano in Francia (Blondel 1752-1756, vol. II, pp. 89-91). Il trattatista ne elogia l'impostazione per la sua coerenza in uno spazio ridotto e le sue proporzioni, ma soprattutto per quanto riguarda l'interno:

Nous avons fait choix de cette Chapelle dans la diversité de celles qui sont exécutées à Paris dans ce genre, non seulement parce qu'elle peut être considérée comme une Chapelle particulière, faisant partie des édifices érigés pour l'utilité [...], mais aussi parce qu'elle est bâtie nouvellement & que son ordonnance intérieure est régulière & d'un genre d'Architecture dont les proportions sont suivant les principes les plus approuvés. [...] Le plan du porche entre autres non seulement est fort agréable, mais [...] est une partie essentielle à l'entrée d'un édifice sacré (Blondel 1752-1756, vol. II, p. 90).

Tuttavia, nella conclusione, dopo aver posto in evidenza le qualità della navata, ritmata da nicchie inquadrate da paraste e conclusa da una volta a botte ribassata, Blondel non può esimersi dal giudicare negativamente il prospetto, condannandolo come un'architettura colpevolmente “gotica e moderna” insieme:

En général nous remarquerons que l'assemblage du petit Ordre Ionique avec l'Ordre Corinthien tenu plus élevé, la licence de la grande corniche circulaire, la singularité du fronton brisé placé sur une tour ronde & qui contraste avec le fronton triangulaire placé dans la tour creuse de dessous ne présentent pas une Architecture extérieure assez grave comparée avec la simplicité & la régularité de l'intérieur de ce monument, de manière que sans prendre le ton critique nous ne pouvons nous dispenser d'observer que la forme du plan de ce portail parût être

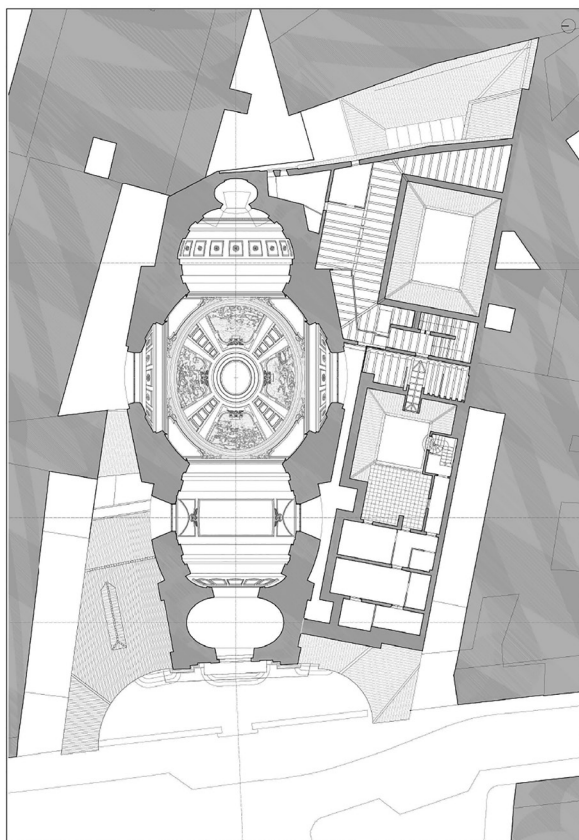
la seule partie recevable, & que son élévation trop subdivisée dans si peu d'espace, présente tout ensemble l'affectation d'une Architecture ancienne Gothique & moderne (Blondel 1752-1756, vol. II, p. 91).

La discendenza da modelli romani dovette sempre essere percepita dalla critica francese, se una delle prime pubblicazioni su Boscry (de Catheu 1950) segnalava attinenze dell'interno con la sacrestia borrominiana di Sant'Agnese a fronte di un riferimento forse alla navata di Santa Maria dei Sette Dolori – fino a tangenze del prospetto con l'altare di Andrea Pozzo nel Gesù.

Altra opera che mescola diversi registri compositivi di origine "romana" è la chiesa di San Marcos a Madrid, opera di Ventura Rodriguez Tizón (figg. 9-10). L'edificio attuale sostituisce un precedente oratorio per desiderio di Filippo V, a memoria della vittoria nella battaglia di Almansa, occorsa nel giorno di San Marco del 1707 durante la guerra di successione. Il cantiere ebbe inizio nel 1749 per concludersi con la consacrazione nel 1753 (Sánchez Rivero 1925, pp.180-183; Paz Rodriguez 1952, pp. 25-34; Guerra de la Vega 1996).



Fig. 9. Madrid, chiesa di San Carlo, esterno (foto C. Varagnoli, 2023).



10. Planta de la iglesia de San Marcos con proyección de techos.

72 | HISTORIOGRAFÍA Y GEOMETRÍA: VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN MARCOS EN MADRID

Fig. 10. Madrid, chiesa di San Carlo, rilievo del piano terra (da Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13).

Anche in questo caso, la rievocazione del Sant'Andrea berniniano si limita ad alcuni caratteri essenziali, ma resta abbastanza riconoscibile, malgrado la realizzazione in mattoni. Se al corpo centrale manca il protiro estroflesso, il caso madrilenò è uno dei pochi che riprenda le ali laterali concave, articolate da un ordine di fasce semplificate: va ricordato che il contesto è stato radicalmente mutato nel XX secolo.

L'interno si articola in una originale sequenza di ambienti ovali (Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13, p. 76), ma lo spazio principale della chiesa sembra guardare a modelli soprattutto borrominiani. La soluzione dell'altare, anch'essa giocata su un presbiterio contratto ellittico, richiama da vicino il già citato Sant'Andrea berniniano, con la statua di san Marco, in questo caso, esaltata da una raggiera e da una fonte luminosa nascosta.

Ventura Rodríguez Tizón fu scelto da Juvarra come disegnatore negli anni del cantiere del palazzo Reale di Madrid, dove continuò a lavorare, alla morte del maestro, con Giovan Battista Sacchetti. Nominato Accademico di Merito nel 1747 dall'Accademia di San Luca, ebbe un ruolo rilevante nel graduale abbandono del linguaggio barocco a favore di un rigore di stampo razionalista e classicista (Rodríguez Ruiz 2017; Rivera Blanco 2017). La sua prima importante opera madrilenas, concepita per presentare alla corte le proprie capacità e competenze, riprende proprio uno dei temi lungamente studiati da Juvarra in numerose variazioni, confluite poi, come si è detto, nel concorso Clementino del 1705. Proprio da Juvarra, Rodríguez trae indicazioni per un'interpretazione sincretica di più modelli. Già uno storico avvertito come Chueca Goitia¹⁴ aveva indicato la derivazione della pianta di Rodríguez da un altro modello, quello di un progetto juvarriano per una cappella laterale in San Filippo Neri a Torino: ma alla prova dei fatti, soprattutto nell'alzato, la chiesa madrilenas richiama lo spazio interno di San Carlo alle Quattro Fontane, soprattutto nei nicchioni schiacciati che accolgono gli altari laterali. E, come in un caleidoscopio, l'edificio di Ventura Rodríguez rimanda ad altre variazioni: ad esempio, la chiesa di San Lorenzo a Murcia (Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13, p. 84), che in facciata elimina le ali concave e all'interno presenta una versione raggelata del vitale impianto madrilenas.

La parabola creativa di Johann Conrad Schlaun si svolse nell'area tedesca, da sempre incline al processo di ricezione-elaborazione-superamento di modelli esterni, soprattutto da Francia e Italia. Nella sua vasta produzione, Schlaun rielabora spesso motivi desunti dal barocco romano, che ebbe modo di conoscere di persona durante il soggiorno del 1721-1723 (Kieven 1995; Ead. 1999). Protagonista dell'architettura della Vestfalia storica, area equamente divisa tra protestanti e cattolici, lavorò a lungo a Münster. Nella Clemenskirche (1751 dall'iscrizione sul portale) realizzò una varia-

¹⁴ Chueca Goitia (1942), cit. in Ortega, Martínez, Gurruchaga (2012-13), p. 67: "La iglesia de San Marcos, (...), que siempre se ha considerado como una de de las creaciones más originales de D. Ventura, es, en su planta, una copia de la una capilla lateral que figura en el proyecto de Juvarra, que no llegó a construirse, para la iglesia de san Filippo de Turín, de los Padres del Oratorio".

zione importante sul tema del Sant'Andrea berniniano, peraltro ridotto al solo nucleo centrale. La chiesa spicca per la sua posizione, al termine di due strade convergenti ad angolo, tra le quali si inserisce come uno snodo nello spazio urbano. La pianta è organizzata su un ovale disposto trasversalmente all'ingresso, con un perimetro articolato da cappelle alternatamente rettilinee e semicircolari: manca quindi il fondamentale riferimento al piano in asse del modello berniniano: anche la cupola non segue l'organizzazione raggiata del modello e accoglie finestroni lungo la curvatura. L'esterno si orienta su un linguaggio più vicino a quello degli allievi di Carlo Fontana e di Filippo Juvarra, che agli esempi dei capiscuola seicenteschi.

Schlaun è un esempio limite, in cui la copia si ramifica in rivoli diversi, fino a rendersi irricognoscibile. I temi di partenza restano comunque vivi, come emerge dalle architetture degli allievi. Ad esempio, Franz Christoph Nagel, nella facciata della Gaukirche di Paderborn (1746-49) rievoca uno schema tripartito usato da Borromini nell'Oratorio dei Filippini e, con maggiore evidenza, nell'altare Filomarino: senza dimenticare la versione forse originale per San Carlo, probabilmente leggibile in una incisione di Falda (Connors 1995).

La pratica della replica assume un significato speciale quando viene utilizzata dalle grandi dinastie europee nella realizzazione di complessi architettonici tesi a rappresentare la potenza di un regno. I casi sono molti, prevalentemente concentrati nell'area nord europea, ed esulano dai limiti di questo saggio. Vale però la pena ricordare il caso di Potsdam¹⁵, dove Federico I e Federico II di Prussia, per il periodo che ci interessa, vollero costruire una vera "città di copie" prendendo a modello edifici italiani, soprattutto dal Cinquecento di Palladio e Sanmicheli (Mielke 1968). In questo caso, soprattutto nella fase di Federico II, si tratta di copie in cui il quoziente interpretativo si riduce sensibilmente: la replica su commissione svela una sua rigidità intrinseca, legata ad un mecenatismo esigente e formato alla concezione illuministica di aderenza al vero. Vennero così replicati palazzo Barberini, ma anche palazzo Canossa e palazzo Bevilacqua di Sanmicheli¹⁶. Ripetere un modello, e in modo riconoscibile, diventa così spunto per ripulmare uno spazio urbano, in una dimensione prevalentemente di facciata, facilmente assoggettabile ad un'ottica seriale. È singolare che la "città di copie" venga oggi nuovamente duplicata dai ripristini che da tempo stanno cancellando le tracce dell'urbanistica razionalista in voga ai tempi

¹⁵ V. i saggi pubblicati in Burg, Caja (2014) e in particolare quelli di Malcovati e Caja.

¹⁶ Tendenza che continuò anche con Federico Guglielmo IV di Prussia: l'Orangerie nel castello di Sans-Souci mescola fonti come villa Medici a Roma e il palazzo degli Uffizi di Firenze (1851-1864).

della DDR: naturalmente con numerose incongruenze, sia teoriche, sia nella scelta dei materiali e delle funzioni contemporanee¹⁷.

Tra gli architetti italiani di riferimento nella città settecentesca spicca Ferdinando Fuga, con duplicazione della facciata di Santa Maria Maggiore nella prima versione della Nikolaikirche¹⁸ (Fig. 11) con l'introduzione di stucchi e decorazioni al posto dei mosaici della basilica romana: e, ancor più sorprendentemente, la chiesa aveva di fronte, sempre nell'Alter Markt, una casa parrocchiale (1752)¹⁹ che copiava il palazzo della Consulta, altra opera capitale di Ferdinando Fuga sulla piazza del Quirinale. Santa Maria Maggiore conosce un altro caso di copia, abbastanza fedele, nella chiesa della Santissima Annunziata in via Po a Torino (Fig. 12). La precedente chiesa, edificata alla metà del Seicento e completata con una facciata di Francesco Martinez nel 1776, fu demolita e ricostruita su un progetto di Giuseppe Gallo (1919-1934), ingegnere che fece della ripetizione stilistica la sua cifra compositiva (Volpiano 2003).



Fig. 11. Potsdam, veduta della Nikolaikirche, prima versione (da Johann David Schleuen, *Prospect des Alten Markts zu Potsdam*, in *Prospect der sämtlichen Gebäude des neuen Königlischen Palais bei Potsdam*, n. 65, 1780 circa).

¹⁷ V. le riflessioni di Accettura (2017), frutto di una ricerca di dottorato orientata da chi scrive presso l'Università di Chieti-Pescara.

¹⁸ La chiesa venne poi integralmente ricostruita su progetto di Karl Friedrich Schinkel, che a sua volta citava edifici esemplari del linguaggio classico.

¹⁹ Distrutta nella seconda guerra mondiale: v. i propositi di ricostruzione in <https://www.skyscrapercity.com/threads/reconstruction-projects-in-potsdam-city-palace-baroque-quartier-barberini-garrison-church-etc.1502334/page-103>, ultimo accesso 19 agosto 2023.



Fig. 12. Torino, chiesa della Ss.ma Annunziata in via Po
(foto C. Varagnoli, 2016).

Forse un punto di non ritorno nell'uso della replica coincide con la committenza di Caterina di Russia della copia delle logge Vaticane, conosciute attraverso le incisioni di Giovanni Volpato. Nel 1778, la richiesta non è solo quella di copiare gli affreschi, ma anche le volte e i muri, grazie dall'opera di Giacomo Quarenghi, mentre una squadra di copisti, guidati da Cristoforo Unterperger, riproduceva su tela i dipinti. Probabilmente questo episodio è il segno che lo strumento della copia non è più utilizzato come variazione all'interno di una sequenza interpretativa, ma come vero e proprio simulacro. La dimostrazione è data dal fatto che, quando si pose mano ai restauri delle "vere" logge in Vaticano, si provvide ad esaminare anche le copie a San Pietroburgo per cogliere alcuni dettagli compromessi nell'originale.

Alla fine del Settecento, la copia diviene duplicato sempre più esatto di un originale anche in architettura. Questa è la tendenza che domina nelle copie di celebri edifici italiani commissionati per Monaco di Baviera, ad esempio, o nella copia del Partenone realizzato nel Walhalla presso Ratisbona (progetto di Leo von Klenze, 1842) o persino nella copia di Nashville, Tennessee dello stesso tempio pericleo, inizialmente realizzata in legno (1897), poi in cemento armato (concluso nel 1932), con tanto di riproduzione della statua crisoelefantina nell'interno. Non è certo un caso che questo irrigidimento del rapporto fra tema e variazione sia contemporaneo all'esaurirsi del barocco, alla nascita dei musei, dell'archeologia, del

restauro e di tutta la strumentazione concettuale che sostiene ancora oggi la protezione del patrimonio monumentale.

Questo rapido excursus mostra che la copia in età barocca va considerata, recuperando l'insegnamento di Alois Riegl o di George Kubler (1989), come un momento all'interno di una più ampia sequenza, dove quello che conta non è tanto l'esempio di partenza, ma la capacità di trarre nuovi significati dal tipo acquisito: capacità che si alimenta di citazioni, di autonome elaborazioni e di un virtuosismo compositivo tipico dell'epoca.

Mentre nell'architettura sei-settecentesca la duplicazione, pur fedele, è sempre indipendente dall'originale, è con l'Ottocento che la possibilità di imitare la realtà – grazie ai metodi dello stesso restauro stilistico, al raffinamento dei metodi di rilievo, alla diffusione delle opere a stampa, ai nuovi mezzi tecnologici – fa sì che la copia quasi si sostituisca all'originale (Preto 2020, p. 17), aprendo la strada al simulacro e alla pratica contemporanea della clonazione²⁰: ma si entra ormai in un'altra fase della cultura occidentale.

Bibliografia

- Accettura K., *Reintegrazione e reinterpretazione nella città contemporanea: i casi di Potsdam (2010) e Francoforte sul Meno (2011) in Germania*, in R. Dalla Negra, C. Varagnoli (eds.), *Le lacune urbane tra presente e futuro*, atti della giornata di studi (Pescara, 4 marzo 2015), GBEditoria, Roma 2017, pp. 167-176.
- Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, trad. it., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Pgreco, Roma 2008.
- Benedetti S., *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura*, 2 voll., Ferri, 1980, vol. II, pp. 275-312.
- Benincampi I., *Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca*, "Annali delle arti e degli archivi", 2 (2016), pp. 85-90.
- Blondel J.-F., *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756.
- Boinet A., *Les églises parisiennes, III. XVII^e et XVIII^e siècles*, Editions de Minuit, Paris 1966.

²⁰ Per il concetto di simulacro nel Novecento, v. almeno: Deleuze (1970) e Baudrillard (2008). Sulla clonazione di edifici del Novecento, v. Hernández Martínez (2007).

- Bonet Correa A., *Bernini y el arte barroco en España*, in C. Grell, M. Stanič (eds.), *Le Bernin et l'Europe: du baroque triomphant à l'âge romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 241-253.
- Catheu F. de, *L'architecte Pierre Boscry et les sculpteurs Nicolas et Dominique Pineau*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1950, pp. 20-27.
- Chueca Goitia F., *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*, "Archivo Español de Arte", 52 (1942), pp. 185-210.
- Connors J., *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio*, "The Burlington Magazine", 137 (1995), pp. 588-599.
- Connors J., *Sebastiano Giannini: Opus Architectonicum*, in B. Conrardi, G. Curcio (eds.), *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misura. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Árgos, Roma 1991, pp. 204-213.
- Daniele L., *La chiesa dell'abbazia di S. Spirito al Morrone presso Sulmona: lo studio dell'edificio finalizzato alle proposte di conservazione*, Università degli Studi di Chieti-Pescara, tesi di laurea in Architettura, a.a. 2002-2003, rel. C. Varagnoli.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad. it., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.
- Dziurla H., *Kacper Bażanka, disciple d'Andréa Pozzo*, "Biuletyn historii sztuki", 51 (1989), pp. 179-183.
- Faloci-Pulignani M., *Il baldacchino di S. Pietro e le sue imitazioni*, "L'illustrazione vaticana", 2/12 (1931), pp. 23-26.
- Farabegoli J., *Architettura come teologia dello spazio. Note per una valorizzazione simbolico-teologica del santuario della Scala Santa di Campli*, in R. Orsatti, A.G. Pezzi, E. Trivella (eds.), *Campli. Indagini sul patrimonio culturale*, Riccardo Condò Editore, Pineto (Teramo) 2017, pp. 127-142.
- Farina N., *La Scala Santa. L'annuncio di fede*, Artemia Nova Editrice, Teramo 2002.
- Farina N., *Scala Santa: Il santuario di Campli e un inedito libretto di preghiere di Niccola Palma*, Emmegrafica, Teramo 2001.
- Foucault M., *Les mot et les choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- Fucinese D.V., *La chiesa di S. Spirito al Morrone*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", 86 (1996), pp. 41-56.
- Gady A., *"Avoir des yeux italiens": la chapelle des Irlandais*, oe-

- uvre berninesque de Pierre Boscry?*, in C. Grell, M. Stanič (eds.), *Le Bernin et l'Europe: du baroque triomphant à l'âge romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 411-426.
- Ghisetti Giavarina A., *Architetti e capomastri pescolani e lombardi a Sulmona*, "Rivista abruzzese", 48 (1995), pp. 217-224.
- Hernández Martínez A., *La clonación arquitectónica*, Ediciones Siruela, Madrid 2007.
- Karpowicz M., *Gli allievi del Pozzo in Polonia*, in A. Spiriti (ed.), *Andrea Pozzo*, Atti del convegno internazionale (Valsolda 2009), Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, Gravedona 2011, pp. 203-210.
- Kieven E., *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, Campisano, Roma 2007, pp. 51-70.
- Kieven E., *Il borrominismo nel tardo barocco*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999-2000), a cura di R. Bösel, Ch.L. Frommel, 2 voll., Electa, Milano 1999, pp. 119-127.
- Kieven E., *Johann Conrad Schlaun (1695-1773)*, in J. Garms, *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Tiferno Grafica, Città di Castello 1999, pp. 53-64.
- Kieven E., *La fortuna dei modelli architettonici barberiniani*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 595-604.
- Kieven E., *Revival del Berninismo durante il Pontificato di Clemente XII*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. II, pp. 459-468.
- Kieven E., *Schlaun in Rom*, in K. Bußmann, F. Matzner, U. Schulze (eds.), *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Oktagon, Stuttgart 1995, pp. 134-171.
- Krasny P., *Kościół Misjonarzy na Stradomiu, czyli krakowski sequel rzymskiej lekcji pokory dla Berniniego in Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, pp. 510-525
- Kubler G., *The shape of time: remarks on the history of things*, Yale University Press, New Haven 1962, trad. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989.
- Lepiarczyk J., *W sprawie fasady pó nobarokowego kościoła parafialnego w Młodzawach*, "Prace z historii sztuki", 5 (1967), pp. 117-119.

- Maggiobello S., *Ex situ. Episodi di spostamento di edifici monumentali dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del Novecento*, Università di Chieti-Pescara, dottorato di ricerca in “Storia, conservazione e disegno dell’architettura”, a.a. 2010-2012.
- Malcovati S., *Dal modello al tipo: i palazzi italiani di Potsdam e la questione dell’imitazione in architettura*, in Burg A., Caja M. (eds.), *Potsdam & Italien: die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur/ Potsdam & l’Italia, la memoria dell’Italia nell’immagine di Potsdam* (Atti del convegno internazionale, 8 giugno 2014), Die Deutsche Bibliothek-CIP-Einheitsaufnahme, Potsdam 2014, pp. 98
- Malkiewicz A., *Niezrealizowany projekt krakowskiego kościoła Misionarzy na Stradomiu i jego domniemany autor: przyczynek do działalności architektów dyletantów w Krakowie w epoce baroku*, “Rocznik krakowski”, 75 (2009), pp. 71-82.
- Marconi P., Cipriani A., Valeriani E., *I disegni di architettura dell’Archivio storico dell’Accademia di San Luca*, 2 voll., De Luca, Roma 1974.
- Martínez Mindeguía F., *Insignium Romae templorum prospectus, la visión frontal de la arquitectura*, “Annali di architettura”, 17 (2005), pp. 167-182.
- Mattiozzo E., *Il complesso abbaziale di S. Spirito al Morrone in un disegno del XVII secolo*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, “Buletino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria”, 86 (1996), pp. 309-324.
- Mattiozzo E., Sabatini G., *Il patrimonio dei Celestini del Morrone*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, “Buletino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria”, 86 (1996), pp. 175-198.
- Mielke F., *L’architecture Palladienne à Potsdam 1968*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 10 (1968), pp. 59-64.
- Mielke F., *Potsdamer Baukunst: das klassische Potsdam*, Propyläen-Verlag, Frankfurt am Main 1991.
- Orbiccianni L., *La Scala Santa*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009.
- Ortega J., Martínez A., Gurruchaga A., *Historiografía y geometría: Ventura Rodríguez y la iglesia de San Marcos en Madrid*, “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 114-115 (2012-13), pp. 63-87.
- Papi E., *Pietre dello scandalo. 11 avventure dell’archeologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017.
- Paura V., *La Basilica Cattedrale di San Pelino nei secoli*, Amaltea Edizioni, Melpignano (LE) 2018.

- Paz Rodríguez J., *Notas sobre un trazado de la iglesia de San Marcos*, “Revista Nacional de Arquitectura”, 131 (1952), pp. 25-34.
- Piccirilli P., *Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati*, Stab. Tip. R. Carabba, Lanciano 1888.
- Preto P., *Falsi e falsari nella Storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Pancera e A. Savio, Viella, Roma, 2020.
- Rivera Blanco J., *Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias*, in Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General de Patrimonio Cultural (ed.), *Ventura Rodríguez: arquitecto de la ilustración*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017-2018), Comunidad de Madrid, Madrid 2018, pp. 117-144.
- Roca De Amicis A., Tabarrini M., *Tra Camerino e Roma: tre chiese di Camillo Arcucci e le ramificazioni del Barocco*, in M. Ricci (ed.), *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 163-176.
- Rodríguez Ruiz D., *El proyecto para la Accademia di San Luca de Roma*, in Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General de Patrimonio Cultural (ed.), *Ventura Rodríguez: arquitecto de la ilustración* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017-2018), Comunidad de Madrid, Madrid 2017, pp. 244-272.
- Rossi G.G. de, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque: a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis ac mensuris*, Io. Iacobo de Rubeis romano, Roma 1684.
- Salatin F., *Osservazioni sulla copia architettonica in età antica*, “ArchHistor”, 14 (2020), pp. 4-21.
- Valeriani A., *Alcune riflessioni sull'influenza dell'architettura romana del Seicento in Europa centrale*, “Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, 3a s., 30/31 (2007/2008), pp. 227-252.
- Varagnoli C., *L'architettura del Settecento in Abruzzo*, in G. Curcio, E. Kieven (eds.), *Storia dell'architettura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 2000, vol. I, pp. 294-301.
- Varagnoli C., *La nobiltà dissimulata, ossia il palazzo Boncompagni Ludovisi al Babuino*, in E. Debenedetti (ed.), *Roma, le case, la città*, “Studi sul Settecento Romano”, 14 (1998), pp. 37-60.
- Zagórowski O., *Architekt Kacper Bazanka, około 1680-1726*, “Biuletyn historii sztuki”, 18 (1956), 84-122.

Repeating and replicating Sinan throughout the ages: continuity, nostalgia, or aesthetic consensus?

Alper Metin*

ABSTRACT

After his death in 1588, the architectural norms established during the time of Sinan largely persisted until the 1730s. The eighteenth century established its own aesthetic canons putting together local and Western forms. Throughout the nineteenth century, a long ‘interludium’ took place, while the Ottoman architects were experimenting with new forms deriving mostly from foreign (or intercultural) sources. With the emergence of a proto-nationalistic architectural Romanticism at the beginning of the twentieth century, the forms of the so-called Classical Age were included once again in the vocabulary of the late-Ottoman and early Republican architects. But it was only in 1945, more than two decades after the foundation of the Turkish Republic in 1923 that the references to the age of Sinan gained a new momentum, and more importantly, a more precise direction. Over the last seven decades, an almost massive production of replicas has transformed Sinan into into a sort of national territory marker all over the country, permeating even the most remote contexts where he never set foot. What was different, then, between these historical phases, and what has been happening from 1945 to our day? For how long was Sinan’s direct influence active, and how did it dissipate? Are the replicas of the last decades copies with their own historicity? This essay will try to explore the multiple afterlives of Sinan’s forms focusing on the mosque architecture.

KEYWORDS

Post-Sinan Ottoman architecture, Revivalism, Architecture and ideology, Ottoman and Republican Turkey

On Sinan’s legacy, once again

One might think that (almost) everything has been said about Sinan (c. 1488/1490-1588), the chief imperial architect of the Sublime Porte from 1539 to his death. Recent studies have focused not

* Dipartimento delle Arti, Università di Bologna Alma Mater Studiorum, alper.metin2@unibo.it

I am indebted to Prof. Maurizio Ricci for the invitation and enthusiastic support of my research, to Prof. Aras Neftçi and to Prof. Uğur Tanyeli for the extensive discussions we shared on Sinan, which greatly helped me while preparing this paper. On Sinan and his legacy see, among others, Necipoğlu (2007 and 2005), Kuban (1987 and 2007 pp. 249-465), and Tanyeli (2020).

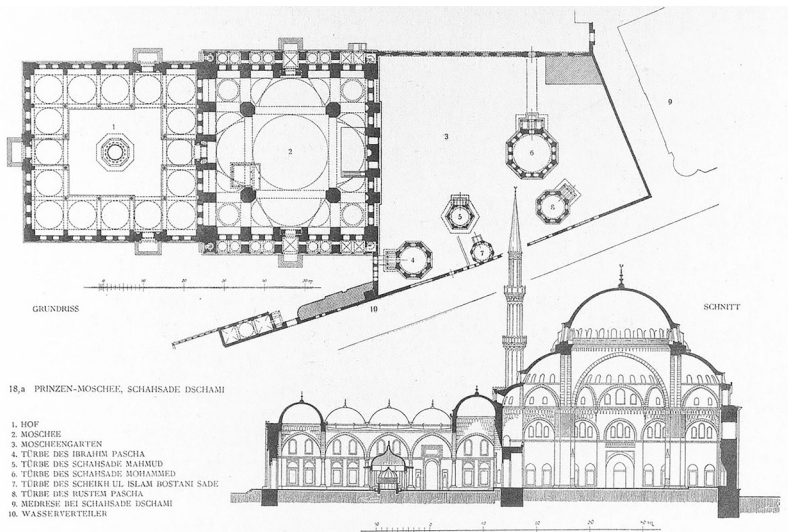
only on his work but also on the historiographical process by which he was rendered a national 'culture hero' throughout the republican period in Turkey (1923-to our day). His legacy on later Ottoman architects appears to be already discussed as well; however, as this essay will try to demonstrate, many aspects of this latter issue still await proper attention.

With no doubt, any Ottoman or pre-Ottoman architect operating in the area after the arrival of the Turkic tribes in Asia Minor in the eleventh century has enjoyed a comparable reputation during his lifetime nor a similar posthumous critical fortune. Even though during the last century similar culture heroes were created also in other former Ottoman countries neighboring Turkey, such as Nikola Fichev (1800-1881) in Bulgaria (Metin 2022a, pp. 315-317), the case of Sinan seems incomparably more far-reaching not only from the point of view of the vastity of the existing literature but at the same time from that of the material consequences of his legacy.¹

Every new study on Sinan requires first a valid and solid justification. This essay will attempt to examine how after 1588 his fellow compatriots, the late-Ottoman and the republican architects in Turkey have dealt with the forms of his age. And my justification is the following: a definitive comprehension is yet to emerge regarding the nuanced implications of replicating, reimagining, reproposing or potentially repurposing Sinan's architecture over successive centuries and the intricate mechanisms that facilitated these processes within the realm of architectural composition. The state of art has quite thoroughly explored the developments over the past eighty years, which will be the subject of the last paragraph of this study; however, a more far-looking new consideration may prove instrumental for a better understanding of the matter in its multilayered and complex historical phases as well as its nuanced implications. Our focus will be exclusively directed towards mosques, as they encapsulate the comprehensive architectural discourse of each era, encompassing aspects such as the arrangement of the spaces, structural elements, decorative motifs, but also ideological underpinnings, socio-political significance, and urban approach, within their design and construction.

¹ Among the most relevant examples are Toros Toramanian (1864-1934) for the Armenian cultural sphere and Turgut Cansever (1921-2009) for Turkey. The former, having appeared even on the stamps of the Republic of Armenia (2014), like did Nikola Fichev and Sinan in their respective countries, seems an extremely interesting personality for those interested in this kind of biographical studies from a sociocultural and political framework of the legacy. On Toramanian see Baladian (2002), whereas on Cansever, who still has not gained a comparable national veneration despite his vast recognition as a sort of late culture hero by many, the studies of Uğur Tanyeli are revealing (Tanyeli 2001).

For this purpose, our point of departure needs to be necessarily quite remote. First, a fundamental question about immediate recognition arises: was Sinan's work [Fig. 1] as quickly influential on subsequent constructions [Fig. 2] as that of his contemporaries Michelangelo and Palladio? It goes without saying that the formal conventions established during the prolific sixteenth century cannot be credited only to Sinan's own inventiveness, nor the continuity of those after the death of the chief imperial architect can be considered as mere copying. At this point a distinction – which is surely not easy to set up – is necessary between the general persistence of already established rules (whether by Sinan or not) and the act of deliberately citing his work in recognition of its architectural, urban, aesthetic, and structural qualities, even though in some instances this latter might result excessively 'faithful' to the references. I believe that the main (if not the only) criteria of distinction to be identified are the intentionality of the operation of citing and the clear manifestation of the sources in search of an intellectual recognition.



1. Plan and section of the Şehzade Mosque in Istanbul (1543-1548)
(Gurlitt 1912, plate 18a).

One might associate the persistence of already established aesthetic and formal canons to a sort of inertia or resistance against linguistic renewal, particularly when it endures for several decades and leads to

a situation where later architects become rather ‘anonymous’.² This appears to be the case in the Ottoman context, at least in the imperial capital. Many scholars concur that after 1588, local architects entered a phase of stagnation in terms of innovation, remaining overshadowed by the legacy of Sinan. To better understand this situation, a quick comparison with the Italian context, where we also find numerous architects who worked *alla maniera* (in the manner) of the masters preceding them, can be useful. Giacomo Della Porta certainly followed the path opened by Michelangelo, often directly incorporating his distinct architectural elements (such as windows, among many others). However, this emulation does not seem to have negatively impacted Della Porta’s neither professional success nor later critical acclaim. Conversely, the works of Davud Ağa and Sedefkâr Mehmed Ağa, both of whom became chief imperial architects (Kuban 2007, pp. 351-353), are rather difficult to distinguish from that of their master Sinan, and not only for laypersons. The lack of information about these figures could be explained by the general scarcity of evidence regarding architect biographies in the Ottoman sphere. Nevertheless, it is challenging to argue that they ever achieved the same level of recognition as their predecessor, particularly when considering the modest quantity of their works. They certainly did not attain a comparable level of popularity among architectural historians either. These aspects constitute major differences with the Italian context, where the so-called Mannerism was profoundly appreciated both in its time and still after the establishment of Art History as a well-codified field of study.

According to most scholars, this belated Ottoman “Classicism” lasted until the 1730s³. However, from the 1660s onwards certain buildings in the capital began exhibiting a subtle yet significant innovation. As Tanyeli underscored, the New Mosque (Yeni Cami) in Eminönü displays an unprecedented complexity in its external development (Tanyeli 2015, pp. 312-315), a topic to which I shall turn later [Fig. 3]. More interestingly, in some of the secondary buildings which shape a vast complex around the mosque, such as the sultanic pavilion (*kaşr-ı hümayün*) and the elementary school (*şıbyân mektebi*), a new building scheme was formulated.⁴ With no doubt, these were important novel-

² See, among others, Kuban (2007, pp. 381-393).

³ Despite being obviously very questionable, Classical and Classicism in the Ottoman context mean, according to the longstanding scholarly parlance, the prolific season which started around mid-fifteenth century and lasted till around the eighteenth century. See for instance Kuban (2007, pp. 381-392). Applied to the Ottoman architecture, these terms by no means imply their established connotation in the Western context.

⁴ In both cases, the structure functions as a city gate, facilitated by a monumental vaulted public passage that occupies the central area of the ground level see Metin (2022c), pp. 182-184. this architectural configuration, frequently repeated during the eighteenth century, represents an Ottoman adaptation of the triumphal arch scheme. This

ties; however, they were limited to volumetric and urban arrangements. On the other hand, the vocabulary of the architects (from both formal and planimetric points of view) appeared to remain largely unchanged until the so-called Tulip Age, after which it was entirely supplanted by a Westernizing repertoire: a transformation that began most concretely in the 1740s and was later labeled as the Ottoman Baroque.⁵

Learning from Sinan

Davud Ağa, who inherited the role of chief imperial architect immediately after his master, managed to complete only middle and minor scale buildings. The architect passed away just a few months after the beginning of the aforementioned New Mosque project in Eminönü [Fig. 3], and the construction got interrupted in 1603 when the patron, the queen mother Safiye Sultan, was sent to the Old Palace following the enthronement of Ahmed I (r. 1603-1617)⁶. Only in 1661 a second phase of construction was initiated by another powerful sultana, Turhan Hadice (or Hatice). The building was completed under her patronage towards the end of 1664, and finally inaugurated in 1665. Sedefkâr Mehmed Ağa's best-known work was the only mosque of monumental dimensions in the capital to be built by a sultan in his own name between Sinan's death and the construction of the Nuruosmaniye Complex (1748-1755) [Fig. 2]. Commissioned by Ahmed I and better known as Blue Mosque, it was built between 1609 and 1617. Both mosques prominently adhered to the architectural principles set forth by Sinan (Kuban 2007, pp. 361-380; Düzenli 2015, pp. 224-232 and 237-240). A quick analysis reveals how the planimetric and volumetric arrangements remained faithful to that of the Şehzade Mosque (1543-1548) (Necipoğlu 2005, pp. 191-206; Kuban 2007, pp. 270-275), the central dome being surrounded by four semidomes

scheme was extensively studied and reinterpreted by early modern architects within the Western context, notably in the Italian sphere.

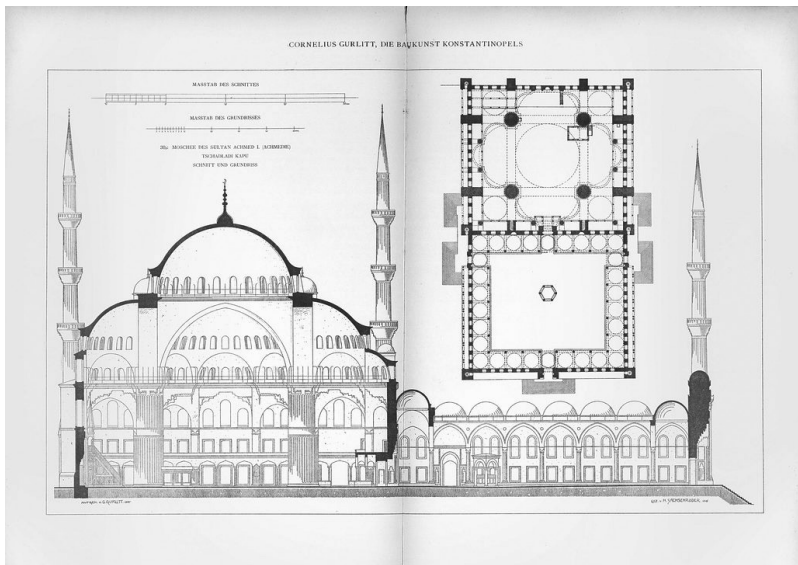
As I have argued in Metin (2024), pp. 132-136, the connection between these two realms likely emanated from the concurrent conquest of Crete. One of the Veneto-Cretan city gates in Candia (today known as Heraklion), commonly called *Voltone*, possessed similar characteristics. The Ottomans were well familiar with this gate since following the city's conquest, they continued to utilize and restore the building. See Metin (2022b) for the generalities on this cross-cultural traffic.

⁵ Much has been said about these periods. For the most recent studies, see Metin (2022b), Rüstem (2019), Hamadeh (2008), and Kuban (2007, pp. 497-570).

⁶ The most exhaustive study on this complex, which however does not take into account the ties with Crete, is Thys-Şenocak (2007, chapter 5).

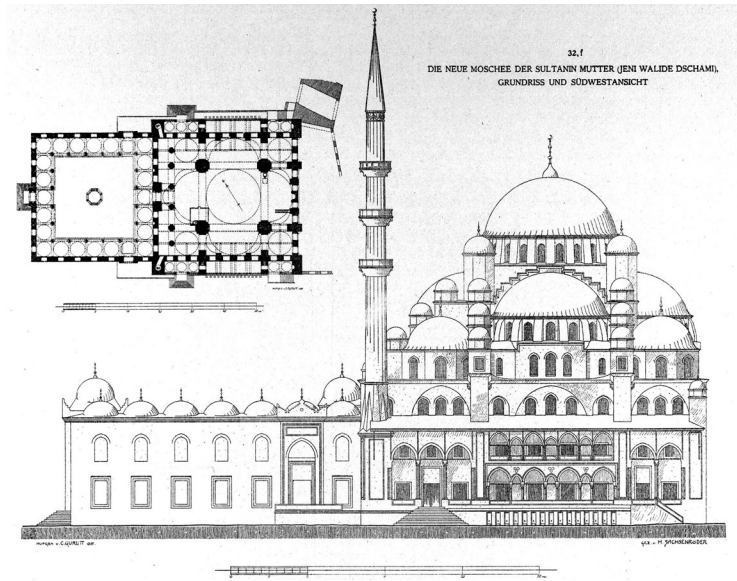
and the corners crowned by minor domes [compare with Fig. 1]. Furthermore, numerous secondary elements in the Sultan Ahmed (Blue) Mosque draw from comparable references. For instance, the two-tiered lateral porticoes, which were used in the Süleymaniye Mosque (while in the Şehzade they appeared for the first time but on a single level). Also the upper galleries, limited to the entrance wall in the Şehzade Mosque, encompass the prayer hall internally on three sides, mirroring the design found in several of Sinan's monumental mosques, including the Süleymaniye and Selimiye, among others⁷.

At this juncture, it becomes crucial to distinguish between the two buildings, as the Blue Mosque [Fig. 2] was entirely constructed, whereas the New Mosque [Fig. 3] was merely initiated by an architect who collaborated with Sinan during his lifetime. This differentiation aids in understanding the extent of the impact and the chronological limits of Sinan's direct influence.



2. Plan and section of the Sultan Ahmed (or Blue) Mosque in Istanbul (1609-1617) (Gurlitt 1912, plate 30c).

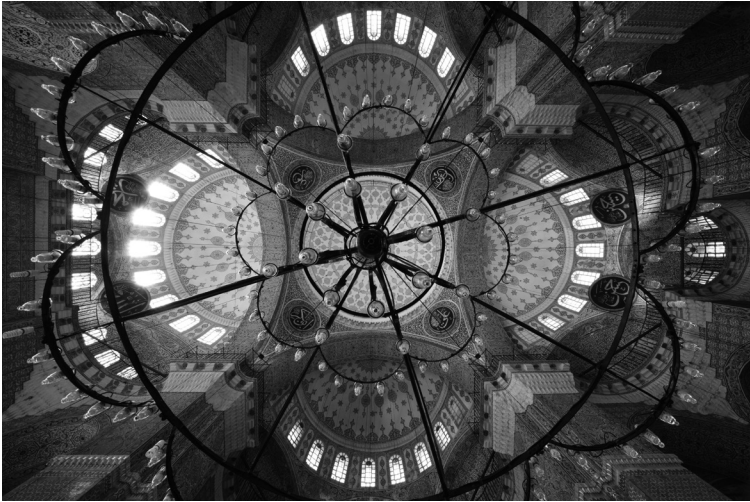
⁷ On these monumental mosques see respectively Necipoğlu (2005, pp. 207-221 and 238-255); Kuban (2007, pp. 277-294 and 295-314).



3. Plan and section of the New Mosque in Istanbul (1597-1665)
(Gurlitt 1912, plate 32f).

The overall design of the New Mosque was primarily established by Davud Ağa, as the initial phase of construction ceased after completing the first level of windows. Consequently, the walls and piers were already positioned, significantly influencing the arrangement of the dome and semidomes and dictating the supports for the lateral porticoes, thus determining their depth in a way that could not be easily altered. Doğan Kuban expressed skepticism regarding the bay that was certainly inserted by Davud Ağa to the main entrance, finding it to be lacking in harmony with the rest (Kuban 2007, pp. 370-378). However, this space has multiple functions: first, it prepares the visitor to discover the roofing arrangement in its integrity [Fig. 4]. In other words, by looking diagonally upwards, one discovers the whole ‘tetraconch’ and quincunx systems at once without having to turn the head. Secondly, the compressed and dark space underneath the gallery generates a powerful contrast with the ascending and lightful combination of domes and semidomes, increasing the sense of height and airiness. Finally, if in

the Şehzade Mosque the inner façade of the main entrance had the vertical structure and the fenestrated infill wall incorporated (with the massive piers attached to the wall acting like internal buttresses), exactly like the two lateral perimeters in the New Mosque, this wall was liberated from the structure becoming much neater and lighter. Looking the other way around, unlike the lateral ones which faithfully follow the Şehzade solution, the vertical structure of this perimeter was completely detached from the wall becoming drum piers with iron tie-rods.



4. Roof of the New Mosque in Istanbul (1597-1665).
Credits: Aras Neftçi, with permission.

In addition to the evident interest for differentiation of the inner elevations defining the one at the main entrance as a sort of counterfaçade, this operation also introduces a sense of a privileged axially in the direction of Mecca (SE-NW) to the otherwise central planimetric scheme. In his works based on the Hagia Sophia model, such as the Süleymaniye and Kılıç Ali Paşa mosques (Necipoğlu 2005, pp. 428-438), Sinan skillfully worked on this theme, where around the main dome only two semidomes can be found; one covering the entrance area and the other one at the opposite direction putting a visual focus on the mihrab. However, in

this case the privileged axis was added in a more subtle manner without interfering the centrality of the main dome which, being surrounded by semidomes in all directions, results crowning the entire prayer hall and not only the middle 'nave'. Within the evolution of his architecture, the interest of Sinan increasingly verged towards the predominance of the dome over the whole space (theme which will be fundamental to understand the eighteenth-century Ottoman mosque architecture, see below). Thus, only an architect who was a profound connoisseur of Sinan could have combined his experimentations in such a new and fine key. Moreover, in the New Mosque, the lateral perimeters with their incorporated piers compress the central space, whereas the 'counterfacade' dilates it towards the porticated courtyard, linking the interior and exterior spaces of the mosque more solidly.

The features we have analyzed so far must have depended on (or at least were strongly conditioned by) Davud Ağa's initial decisions. The architect(s) who took over the construction of the New Mosque in 1661 (under the supervision of Meremetçi Mustafa Ağa) introduced an unprecedented bravado in the external design solutions, further 'complicating' the building (Tanyeli 2015, p. 324). Notably, they incorporated a three-stepped extrados for the secondary arches that connect the central dome's canopy to the perimetral walls, each step crowned by a small dome. This solution multiplied the number of elements that a passerby would immediately recognize. Additionally, the lateral porticoes acquired a prominent role. Although two-tiered porticoes were present in the Süleymaniye, they lacked comparable depth, height, or similar eave projection. The depth seen in the Selimiye was confined to the lower level, as the upper level was enclosed by fenestrated walls. In this latter example the three sections of the lateral facades, aligned with the piers supporting the main dome's canopy, maintain an identical elevation. This contrasts with the design of the Süleymaniye, where differentiation exists between the central section and the flanking areas. Here, the flanking sections are constructed at a lower height, occupying a single floor with individually domed bays. However, in the New Mosque, a synthesis of various architectural experiments is evident. An uninterrupted and prominently projecting eave extends along the entire elevation, creating a distinct chiaroscuro effect when coupled with the substantial depth of the porticoes. Comparatively, the vertical proportion of the porticoes of the New Mosque significantly surpasses that of the Süleymaniye, almost reaching the level of the prayer hall's roof, akin to the Selimiye Mosque. The height and depth

of the porticoes, along with the pronounced shadows cast by the eaves, produce a visual detachment of the upper sections of the New Mosque, giving the impression of a lighter and almost 'floating' appearance. Furthermore, the three sections display distinct arrangements both in plan and elevation, with different numbers of floors and bays. This design decisively diverges from the conventional norms, eschewing the expectations of axial symmetry.

All these operations give a greater ascending impulse to the prayer hall and a major sense of dynamism to the ensemble of the mosque, introducing to the lateral façades major contrasts and plasticity and an immediately recognizable asymmetry and horizontal bipartition. Despite starting from Sinan's codes, the result reached a recognizably new character, beautifully materializing the 1660s spirit we have previously mentioned. In light of these considerations, I cannot refrain from speculating on how the building would have externally looked like had it been completed by Davud Ağa. Presumably, it would have more closely resembled its original reference without the 'interference' of 1660s' novelties. The nuanced nature of Davud Ağa's reevaluation of his master's experimentations, including the accompanying criticism in plan, section, and elevation, demands not merely a deep understanding of the referenced material but also an exceptional level of finesse, since deciphering it proves challenging without a meticulous and comparative analysis.

It comes as no surprise that the Blue Mosque exhibits more evident references to Sinan [compare Fig. 1 and Fig. 2], considering that its construction concluded in 1617 when the influence of the master was still strongly pervasive and determining. Sedefkâr Mehmed Ağa's external architectural layout notably aligns closer to Sinan's solutions, with the inclusion of the roof balusters (already present in both Süleymaniye and Selimiye and lacking in the New Mosque). However, the most prominent departure from the architecture of the previous decades here is the exceptional inclusion of six minarets, whereas the maximum number previously achieved was four (in the Süleymaniye Mosque). Yet, this departure appears to signify more about the patronage than the architectural composition itself. In the Ottoman context, the number of minarets was strictly regulated, and an architect could not independently decide to increase them without explicit request of the sultan. On the other hand, the vibrant tile cladding within the interiors, often highlighted as a peculiarity, had already been experimented in the Rüştem

Paşa Mosque. Moreover, also in this instance, the choice likely depended more on the patron's desires and financial capabilities rather than other architectural considerations. Excluding these aspects strictly tied to patronage, it becomes evident that the structure, albeit on a different scale, is a faithful reworking of the Şehzade Mosque. The composition is further enriched by the incorporation of elements deeply rooted in the legacy of Sinan's experimentations.

Contrary to the assertions made by many scholars, the active influence of Sinan appears to have been relatively short-lived and did not endure for centuries. While undeniably pivotal in shaping the architecture of his apprentices for a few decades, this influence notably waned by around the 1620s. In other words, it markedly faded after the initial generation of his immediate followers until the emergence of a renewed quest for innovation in the 1660s. Referring to our earlier distinction, it can be inferred that the period between 1588 and the 1620s was marked by a deliberate intent to incorporate the architectural forms and structural innovations of Sinan's era. It must be underscored that this incorporation was driven and enterprising, displaying in each work either a selective adoption from various references or subtle yet relevant criticisms of the original schemes. If we were to use very conventional historiographical labels (despite their obvious questionability), we could state that this phase reminds more closely of Italian Mannerism, although it did not attain a comparable strength and impetus.⁸ Davud Ağa and Sedefkâr Mehmed Ağa appear to have deliberately incorporated references to Sinan's architectural legacy, likely aiming to assert their own skills and sophistication as architects and to establish legitimacy in their positions within the imperial architectural milieu.

Conversely, within the realms of both architectural experimentation and patronage, a perceptible deceleration is observed in Istanbul between the 1620s and the 1660s, especially in the religious sphere⁹. Despite the construction of significant civic buildings, as well as several medium and smaller-scale religious and social complexes, the mosque architecture within the capital – traditionally the primary laboratory of innovative ideas – ap-

⁸ Kuban frequently used this label, see for instance Kuban (2007, p. 378).

⁹ Compared to the previous decades, this period is much less studied. See for instance Kuban (2007, pp. 381-386) and Düzenli (2015, pp. 235-237).

peared to be experiencing a decline in momentum during that period. As exemplified by the one commissioned by Mahpeyker Kösem Valide Sultan in Üsküdar (1638-1640), mosques erected in these decades exhibit a rather modest character (both in dimensions and architectural endeavor), far from the prior impetus for refined combinations or nuanced criticisms evident in earlier examples. Also in architectural types, a more direct adherence to pre-established norms and conventions seems prevailing.

This double loss of momentum can be explained in the realm of patronage with the compelling military and sociopolitical conjuncture in which the Ottomans found themselves. This includes prolonged conflicts with formidable adversaries such as the Safavids (1623-1639), the Polish–Lithuanian Commonwealth (1633-1634), and ultimately the Serenissima (1645-1669), which severely strained the capacities of the Sublime Porte¹⁰. Furthermore, the reign of Murad IV (1623-1640) was marked by significant endeavors to reinstate internal order within the empire by suppressing numerous uprisings and ensuring the stability of urban life in big cities. Concerning the loss of momentum in architectural experimentation, it is pertinent to note the generation shift following the death of Sinan's two direct disciples: Davud Ağa in 1599 and Sedefkâr Mehmed Ağa in 1617. Therefore, the relative inertia observed in mosque architecture during this period is significantly influenced by a confluence of factors regarding both the professional dynamics and the prevailing sociopolitical context. The timing of the 1660s' flourishing is thus not coincidental, in these precise years a solid internal order was established, the external military conflicts were mostly over (most parts of Crete were already conquered in 1645, except for Candia and three minor fortresses Souda, Spinalonga and Gramvousa) and the life in Istanbul was once again vivid. The victories in the Aegean, the last consistent and lasting conquests of Ottoman history – which motivated the ruling class to undertake new adventures against the Habsburgs, Russians, and the Polish-Lithuanian Commonwealth in the following decades – have also altered the construction dynamics of the capital.¹¹ Architects and builders from the region started progressively merging into Istanbul's already complex and cosmopolitan professional milieu and the construction materials (especially stones) coming from these areas increasingly enlivened the city's building market.

¹⁰ On the military history of the period, see Aksan (2007, pp. 83-180).

¹¹ See, on the relations with the Italian sphere and the role played by the conquest of Crete, Metin (2022b).

The following intense season for monumental mosque building in Istanbul started under the rule of Ahmed III (1703-1730), particularly with the Valide-i Cedid (New Queen Mother) Mosque in Üsküdar (1708-1711) whose patron was Emetullah Rabia Gülnuş Sultan. As already pointed out by the previous scholarship, the prayer hall faithfully follows the arrangement formulated by Sinan in the Rüstem Paşa Mosque that we mentioned for the tile cladding of its interiors. In both cases, the core of the space, the octagonal baldachin system of the main dome, was widened with the addition of lateral aisles transforming the layout into a transversally extended rectangle. Unlike its reference, in the Valide-i Cedid Mosque the corner bays of the lateral aisles are domed and the remaining ones vaulted, whereas in the Rüstem Paşa only vaults were used¹³. The inclusion of corner domes resulted in a return to the quincunx arrangement reminiscent of the Şehzade Mosque, and the treatment of the ‘counterfacade’ is also aligned with the same reference. Thus, this example reintroduced the active referencing of diverse Sinan works concurrently, with a new critical eye. Notwithstanding, in the wake of the New Mosque experience, the section and the exterior development considerably diverge from the canons established towards the mid-sixteenth century. The proportions became markedly more vertical and the drum of the central dome exceptionally tapered, enhancing the building’s ascendant character both internally and externally. It is quite evident that the architects of the complex attentively studied not only the buildings of Sinan but also the New Mosque Complex, as also apparent in the design of the elementary school (Metin 2022c, pp. 183-184). With the central part of its ground floor hosting a vaulted urban passage of monumental dimensions, it faithfully adheres to the innovative scheme introduced by the elementary school added to the New Mosque Complex in 1663-1664 (see above).

Two decades years later, the hexagonal baldachin was adopted in the Hekimoğlu Ali Paşa Mosque (completed in 1734-1735), built by the charismatic grand vizier of the time who worked under two sultans, linking the architectural taste of the time of

¹² I am borrowing this expression from Jorga’s “Byzance après Byzance”.

¹³ Neftçi sketched, in a brief essay, a quick framework to start thinking about the structural issues of the eighteenth-century Ottoman architecture (Neftçi 2000).

Ahmed III to the initial years of the reign of Mahmud I.¹⁴ The hexagonal scheme was first experimented, before Sinan and even the conquest of Istanbul, at the Üç Şerefeli Mosque in Edirne (1438-1447), rightfully considered by specialists the forerunner of the future monumental-domed Ottoman mosque tradition (Kuban 2007, pp. 143-148). The first re-elaboration by Sinan dates to the mid-sixteenth century and manifestly echoes this building. Closely following its fifteenth-century reference, the Sinan Paşa Mosque in Beşiktaş (1554-1555/56) features a central dome flanked by two lateral aisles, each articulated in two bays crowned with minor domes. At this stage, semidomes were still not used, introduced in the mosques of Kara Ahmed Paşa in Topkapı (1565-1571/72) and Nurbanu (or Atik Valide) Sultan in Üsküdar (1571-1586). In these examples, four semidomes rotate around the main dome extending the space laterally. In the former these replaced the minor domes of the previous examples (while narrow galleries with vaulted bay appear flanking the baldachin), whereas in the latter both semidomes and minor domes were used rendering the prayer hall strongly rectangular. In the Sokollu Mehmed Paşa in Kadırga (1567/68-1571/72) the centrality of the main dome attained a neater expression, since all lateral spaces were eliminated. In this case, the upper galleries are hosted under the semidomes of the baldachin without adding lateral aisles to the plan. Moreover, in the Nurbanu Sultan the mihrab was inserted into a protruding rectangular volume, which adds a fifth semidome to the initial scheme. This autonomous projection hosting the mihrab (called *mihrāb şofası*) was kept in later applications of this scheme, including in the Hekimoğlu Ali Paşa. In the mosques of Semiz Ali Paşa in Babaeski (c. 1569-1575, 1585/86) and especially Kazasker İvaz Efendi in Eğrikapı (1585-1586) the single dome on hexagonal baldachin combined with projected mihrab niche reached its uppermost strength, crystalizing an idea of space which had a long evolution spanning over more than a century.

The Hekimoğlu Ali Paşa Mosque largely follows the last example we have mentioned on a much larger scale. However, the presence of a continuous entrance bay corresponding to the counterfacade bonds this building even more closely to another mosque, that of Cerrah Mehmed Paşa in Avratpazarı (1593-1594), built shortly after the death of Sinan by Davud Ağa [Fig. 5]. Therefore, if in the cases we have analyzed so

¹⁴ On this building, see Tanman (1996); Kuban (2007, pp. 523-526), and Rüstem (2019, pp. 104-105).

far, the references (faithfully reproposed, criticized with minor alterations or combined) were always to Sinan's own work, in this example the horizons of the eighteenth-century architects appear to be much wider, including also other authors. Despite stemming from earlier experiences of Sinan, the Hekimoğlu Ali Paşa Mosque was much closer to the Cerrah Mehmed Paşa than the other applications of the hexagonal baldachin: four of the piers are isolated while two of them at the mihrab niche meet the corners getting incorporated with the wall. Especially the eighteenth-century mosque strongly reminds Vignola's portal at the Villa Giulia (1551-1553, see Adorni 2008, pp. 61-65), precisely a quarter of the pier being engaged. Many other elements such as the disposition of the staircases and minarets or the robust external pilasters are identical between the two mosques despite 140 years of difference. These striking similarities are certainly not a coincidence. As Halil Ibrahim Düzenli highlighted, the two buildings are strongly bond also from the point of view of the patronage:

Cerrah Mehmed Paşa Complex was the last one to be built in Istanbul by a statesman with a mosque, differently from those whose patrons were the sultans or imperial women. For about 150 years from this date on, no more mosques would be included in complexes built by statesmen, until that of the grand vizier Hekimoğlu Ali Paşa built in 1734 in Davutpaşa (Düzenli 2015, p. 218).

The mosque furthermore features arches with three-stepped extrados crowned by turrets, which was among the most prominent novelties appearing in the 1660s at the New Mosque (see above). The library of the same complex strongly resembles the elementary school of the Valide-i Cedid, exemplifying not only the great influence of the New Mosque Complex on later constructions of the capital but also the vastness of references of Hekimoğlu Ali Paşa's designers.



5. Interior of the Cerrah Mehmed Paşa Mosque in Istanbul (1593-1594). Credits: Aras Neftçi, with permission.

Even if our case study is closer to Davud Ağa's successful reinterpretation, and features elements deriving from the New Mosque, direct references to Sinan could not miss. Unlike the Cerrah Mehmed Paşa, the piers of the Hekimoğlu Ali Paşa share the same plan and dimensions, recalling the Selimiye (even though this latter is an octagonal baldachin)¹⁵. The polygonal form of the piers resembling a circle is a direct reference as well. The one quarter engaged piers which we have just mentioned also derive from Sinan's vocabulary. At this point, I

¹⁵ On the structural solutions of Sinan's domes, see Kuban (1987), Necipoğlu (2005 pp. 17-19), and Kuban (2007, pp. 257-261).

believe that it would not be superfluous to point out that the Selimiye was built between 1568 and 1574, fifteen years after Villa Giulia and shortly after the first edition of Vignola's *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) (Adorni 2008, pp. 211-214). Given the abundance of indications which suggest a cross-cultural interaction between Sinan and the Italian architectural culture as Gülru Necipoğlu frequently reminds (Necipoğlu 2005, pp. 90-103), the ultimate source of the Hekimoğlu Ali Paşa's piers might be Italian. As I have thoroughly discussed, the Italian influence on the eighteenth-century Ottoman architecture, independently from Sinan, is also much more relevant than what the previous scholars believed (Metin, 2022b). Lastly, also the structural conception of the baldachin as seen from outside evokes the Selimiye, thanks to the insertion of turrets concluding the piers. These turrets greatly help both structures against thrusts, functioning as counterforts to the drum of the dome and counterweights to the piers of the baldachin. Therefore, they are associable to flying buttresses and pinnacles at the same time. Similarly to the Valide-i Cedid and sharing the widespread desire of height of the eighteenth-century Ottoman mosques, the proportions of the Hekimoğlu Ali Paşa are resolutely vertical. Thus, to avoid structural problems, the architect seems to have looked, once again, to Sinan's oeuvre, whose engineering features have always been praised from his own age.

The Laleli Mosque, which was possibly meant to be called with the patron's name (Mustafa III) instead of the current one deriving from a popular colloquial version, was built between 1759 and 1763, following the sultan's explicit requests on planimetric and volumetric arrangement [Fig. 6]¹⁶. Despite the striking novelty of the result, the mosque combines multilayered references to Sinan and his age, like in the case of the Hekimoğlu Ali Paşa. A protruding rectangular mihrab niche flanking a square prayer hall covered with a single dome surrounded by four semidomes rotating around it was already already used by Sinan in the Molla Çelebi Mosque in Fındıklı (1570-1584), in the wake of the experimentations on hexagonal baldachins (see above). His apprentice Davud Ağa combined this scheme with the octagonal baldachin, extensively used by the master, as we have seen, in many possible ways. The latter overcame the problem of the excessive prominence of the iron tie-rods of the former, thanks to the geometry of the baldachin, and visually freed the space. In both cases only two piers in correspondence with the entrance are freestanding, while the remaining vertical supports of the baldachin are partially incorporated

¹⁶The most exhaustive study on the Laleli is Neftçi (2002). See also Kuban (2007), Rüstem (2019) and Metin (2022b).

within the wall as pilaster and/or semicolumns. In this way, the prayer hall was released from massive freestanding supports impeding the unity of the centralized space, which being entirely crowned by a single dome gains even more ascending character independently from its actual height. Sinan used polygonal piers at the entrance, their half on the lateral perimeters and corner pilasters at the mihrab niche. Davud Ağa increased the support types introducing semicolumns to the lateral perimeters, while at the entrance we find a complex combination of polygonal piers incorporated at their lower half in a continuous wall.



6. Interior of the Laleli Mosque in Istanbul (1759-1763) (author).

The design of the Laleli skillfully merged the two solutions while also introducing an entrance bay which antecedes the square-planned baldachin, turning the prayer hall into a deepening rectangle. The central part of this bay mirrors the semidome of the mihrab niche, while at the corners are placed minor domes. Like in both references, only two supports are freestanding, but in this case all of them became colossal columns sharing the same plan and dimensions. This attitude reminds once again the Selimiye for the support and the Cerrah Mehmed Paşa for the introduction of an uninterrupted tripartite entrance

bay. The combination of those had already appeared in the Hekimoğlu Ali Paşa; however, many nuanced solutions of the Laleli leave no doubt about how its architect(s) are profoundly familiar also with the sixteenth-century references. The lateral porticoes are still reminiscent of the Şehzade, but the new, 'Baroque' taste rendered them extraordinarily complex in its articulation and resolutely contrasting with the volume of the prayer hall externally.

Not in all cases emulating Sinan brought to outputs whose references are immediately recognizable. In some examples what was learnt from Sinan's age got metabolized till a point that only a well-trained eye could decipher. Such is the case with the emblematic mosque of the Nuruosmaniye Complex (1748-1755), where this situation cannot be but strongly intentional. The patron Mahmud I desired to 'refashion' the imperial capital after his victorious military campaigns, opening the road to the so-called Ottoman Baroque (Rüstem 2019, pp. 111-134 and Metin 2022b, pp. 87-134). As underscored by Rüstem, this was nothing less than a decisive act of self-affirmation (and in some instances, self-celebration) of the sultan, shared with the ruling elites from its emergence, and progressively spread to the rest of the society. Also the Laleli Mosque was less readable in its multiple sources compared to the Valide-i Cedid or the Hekimoğlu Ali Paşa; however, the limitedness of the direct citations and the level of 'disguise' of the references of the Nuruosmaniye were never matched. An attentive analysis explores how the lateral volumes on two levels reveal once again a deep acquaintanceship of Sinan's work. We have seen that in the Selimiye the lower level hosted an external portico whereas the upper one was enclosed by walls. These upper galleries open towards the central space not as balconies, which was the most conventional solution, but almost as the loggias of an opera house.¹⁷ In the Mesih Mehmed Paşa the same solution was applied with stronger impact given the proportions of the building and the fact that in this case the upper galleries immediately overlook the space delimited by the baldachin with no filter spaces in plan nor further articulations in section. In the Nuruosmaniye, these lessons merged into a unique result. The use of the vertical supports articulating and partially screening the upper galleries derived from the Selimiye, while the solution of the section development is much closer to that of the Mesih Mehmed Paşa. Moreover, with the insertion of three volumes protruding towards the space and a boldly projecting cornice surrounding the whole internal perimeter of the mosque, the sense of movement and the chiaroscuro attained in the Nuruosmaniye

¹⁷ Kuban used this expression for referring to the Nuruosmaniye (2007, p. 532), which seems even more appropriate.

notably elevated the building to an apex of plasticity seldom witnessed in other Ottoman structures. One could not decipher all these aspects if not by a far-reaching retrospective look at the local heritage, exactly like that of Simeon Kalfa and the other architects of the mosque. In Nuruosmaniye, the Sinan experience appears first quite veiled, but still very concrete if we start touching it more closely.

Purposely Sinan

If in earlier eighteenth-century mosques the legacy of Sinan was progressively melted in a pot alongside later developments and the influence of foreign aesthetics, two cases constitute isolated yet crucial exceptions. These buildings offer an extraordinary opportunity to understand the ideological and socio-cultural background of the Ottoman capital of the latter half of the century, a challenging time for the empire because of the increasingly aggravating military defeats and the natural disasters damaging the capital.

Both collapsed during the 1766 earthquake, the fifteenth-century mosques of the Fatih (Conqueror, the epithet of Mehmed II) [Fig. 7 and 8] and Eyüp Sultan (the Turkish rendition of Abu Ayyub al-Ansari) were reconstructed respectively between 1767-1771 and 1798-1800. The original structures were among the earliest mosques to be built in the new capital after the Ottoman takeover of the city in 1453. The plan of the former is quite well known: four piers divided the prayer hall into a main nave and two lateral aisles flanking it each with three individually domed bays. The central nave was roofed with a hemispherical dome followed by a semidome of the same diameter covering the area in front of the mihrab. If instead of two, the still extant Rum Mehmed Paşa Mosque in Üsküdar (1469-1471) had three domed lateral spaces, and those were connected with more openings to the main nave, the building would have displayed the same outline (on this building see Kuban 2007, pp. 192-193). On the original Eyüp Sultan Mosque more divergent restitutions have been proposed by the scholars; however, the most convincing is presumably the one which conjectures a similar arrangement, which apparently was perceived as a prestige symbol by the Ottomans of the fifteenth century. For different reasons, these structures were certainly the most distinguished mosques of the city to be built *ex novo* by the Ottomans, the former representing the conquest of the city and the sovereignty of the Sublime Porte over Rome (in fact it replaced the Church of the Holy Apostles), and the latter being the most important Islamic pilgrimage place in all modern-day Turkey.



7. Interior of the Fatih (Mehmed II) Mosque in Istanbul (1767-1771). Credits: Aras Neftçi, with permission.



8. Roof system of the Fatih (Mehmed II) Mosque in Istanbul (1767-1771) (author).

The reconstructions have completely altered the original design, even though in both cases the original dimensions of the plan of the prayer hall were largely preserved. The cubical and contrasting volumes were abandoned in favor of two well recognizable arrangements by Sinan, which apparently became the new prestige markers starting from the sixteenth century. The Fatih Mosque was reconstructed following the square-baldachin Şehzade model [Fig. 1] based on a central dome surrounded by semidomes in four directions, each of which is further flanked by additional minor semidomes. The remaining corner bays are covered with minor hemispherical domes completing the scheme with the well-known quincunx arrangement highlighting the central space. The result is an ascending pyramid both internally and externally, which starts from the domes of the porticated courtyard and reaches the monumental central dome with progressive levelling. This solution skillfully interconnects different scales coexisting within the building and proudly exhibits the early modern modular design principles of the Ottomans. After decades of experimentation on the prominence of the central dome, better articulation of the modular system, and lightful and airy interiors of the prayer hall, rebuilding the initial cubical volumes of these mosques would have apparently resulted as an excessively forced conservatism (a similar interpretation can be found in Rüstem 2019, pp. 213-214). It must be noted, as we have previously done, that this experimentation did not start nor finish with Sinan; however, he left this mark that strongly influenced the silhouette of the mosques built during his age replacing any other architectural and urban image of prestige in the mind of an Ottoman.

The Eyüp Sultan Mosque was reconstructed with the octagonal baldachin scheme, closely following the Sokollu Mehmed Paşa Mosque in Azapkapı (c. 1573-1577/78). Like in the previous example, hardly anything distinguishes the planimetric arrangement of the mosque from its reference. In this scheme, the main dome is surrounded by eight almost equal semidomes lacking the hierarchy of those in the square baldachin where major semidomes conducted to much smaller minor ones following the Hagia Sophia model. The square corner bays are once again covered with minor domes, insisting firmly on the quincunx arrangement. At this point a significant observation can be made: in a rather experimental example started a few years before the death of Sinan and possibly completed (if not entirely designed and built) by Davud Ağa shortly after, Nişancı Mehmed Paşa Mosque in Karagümrük (1584/85-1588/89), the upper ones of these corner bays close to the mihrab were cancelled, giving unprecedented dynamism to the pe-

rimeters. The lower corner bays towards the entrance were also quite isolated from the main core of the space, in an effort to enhance the central plan of the prayer hall as seen from the interior. The authorship of this mosque is still uncertain and remains as an open debate, even though a certain Yani Kalfa was surely involved (See Rüstem 2019, pp. 217-219). This notwithstanding, or in other words, whether by Sinan or not, such an intricate arrangement could have never been adopted for the Eyüp Sultan Mosque even though from architectural point of view it represents a much more evolved and sophisticated version of the same baldachin system. The reason (or at least, the only reason) is certainly not only the desire to preserve the original perimeters of the building but must be considered also in the light of the notion introduced in the following paragraph.

These mosques were seemingly considered ancestral monuments of crucial importance for the collective memory, thereby rebuilt with immediately recognizable arrangements of the past evoking the grandiosity and power of earlier sultans. Notwithstanding, ‘updates’ to better consolidated aesthetic canons were not nonexistent, which in addition to the planimetric arrangement also included external developments. A few minor ‘updates’ were made exclusively on the external developments. In the case of the Fatih Mosque, three-stepped extrados with domed turrets [Fig. 8] of the New Mosque was introduced and the flying buttresses supporting the main dome of the Şehzade were replaced with other domed turrets to counterweight the baldachin and counterfort and the drum like we have seen in the Selimiye. The mosque being based on a square baldachin, these turrets were used in couples flanking the corners which correspond to the piers, giving remarkable movement and a new rhythm to the composition. The Eyüp Sultan Mosque also features the drum turrets, like its forerunner the Sokollu Mosque in Azapkapı, which this time correspond perfectly to the vertical supports of the octagonal baldachin underneath. However, unlike the previous example, the proportions in this case are more decidedly vertical, the main dome more evidently slender and the external development based remarkably based on plastic contrast between the parts. With these features, the Eyüp Sultan results more manifestly as an eighteenth-century mosque. In my opinion, the reason for this dual decision (which, to be clear, I am not presenting in dichotomy but rather as evolution and contextualization of the same urban idea) rests upon the topographical situation of each mosque. The Fatih Mosque was to be built on the most prominent of the alleged seven hills of İstanbul – a motif recurrently used to further associate the city to Rome despite its much more complex actual topography – thereby had to be seen

mostly in a diagonal perspective from below. On the contrary, the site of the Eyüp Sultan Mosque is completely flat and almost borders the coast of the Golden Horn, thus it is nearly on the sea level. This meant that the mosque could be seen only frontally; and for this reason, the architects must have had more interest in rendering the mosque's profile as slender and soaring as possible. These reconstructions fully reflect not only the aspirations of the decision-makers which determined the Sinan schemes to be adopted, but also the architectural, structural, and urban sensibilities of the period, which emerge from the details we have analyzed.

Forgetting Sinan (or almost)

After the examples we have analyzed, a new phase took over the architectural scene of the Ottoman capital with the progressive introduction of aesthetic norms deriving from the French Empire Style, and more importantly, a new test for Western revivalisms and eclectic combinations.¹⁸ The whole nineteenth century was therefore characterized by new excitement for the Ottoman architects, which resulted in the complete abandonment of the interest for the local heritage, that of Sinan's age included.

The only examples in which still an ongoing research of re-elaboration of Sinan's contributions can be found is quite interestingly in provinces far from the capital. Among those the most significant one is certainly the mosque built in the Citadel of Cairo by Muhammad Ali Pasha (in Turkish *Kavalalı Mehmed Ali Paşa*) (Behrens-Abouseif 1989, pp. 168-170), supposedly the governor of the Ottoman Egypt but *de facto* the sovereign ruler of the country in process of independence [Fig. 9]. This monumental mosque was built between 1830 and 1848 following the Şehzade model [Fig. 1], when its last re-elaboration in Istanbul appeared, as we have seen, more than half a century ago (for the reconstruction of the Fatih Mosque, see above). At first sight, this situation could look rather paradoxical, but if contextualized within the political aspirations of Muhammad Ali Pasha, the selection of an architecture with precise and immediately recognizable references to Istanbul starts making more sense. After the Napoleonic invasion (1798-1801), the ruling elites of Egypt increasingly claimed independence from the capital and a sort of rivalry started between Cairo and Istanbul. This certainly had immediate outcomes in the field of archi-

¹⁸ For a panoramic view on the cultural and architectural climate of the time, see Metin (2021, pp. 175-178) and Kuban (2007, pp. 605-678). A more detailed study on the period is Ersoy (2015).

tecture, which goes far beyond the query of this study. Therefore, I am limiting my considerations to those above, even though there would undoubtedly be much more to say.



9. Muhammad Ali Pasha Mosque in Cairo (1830-1848).
Credits: Olaf Tausch, Wikicommons.

At the beginning of the twentieth century, new, proto-nationalistic ideas dominated the architecture of Istanbul, which lasted also during the first years of the republic. Commonly referred to as the First national architectural movement (*Birinci Ulusal Mimarlık Akımı*), it was nothing but a new taste of revivalism proposing the use of forms which were considered more 'local', deriving from early Ottoman or pre-Ottoman Islamic (such as Seljuk) heritage of Anatolia (Bozdoğan 2001, pp. 16-55). Like in every revivalist or eclectic architectural movement, the predominant spirit was that of the free selection from a (more or less) vast repertoire. Therefore, even though among these forms also appeared many references to the so-called Classical Ottoman architecture, we cannot claim these cases as experiments directly addressing Sinan's legacy. Even in examples with very consistent and coherent use of fifteenth-and-sixteenth-century forms, such as the Ethnography Museum in Ankara by Arif Hikmet Koyunoğlu (1925-1928), one cannot

claim any continuity with the endeavors of emulating and repropounding the architecture of Sinan. In these cases, the prevalent feeling of the architects and/or patrons must have been nostalgia, rather than a targeted perusal and study of the past in a continuity or innovation key. For these reasons, it would not be wrong to assert that between 1800 and 1945, he appears to be ‘forgotten’. One might argue that this was in fact an intentional act of overcoming the past, which would seem an equally interesting argument, but that needs to be an inquiry for another study.

Reminding Sinan

1945 is a milestone in the contemporary history of Turkey, and not only from an architectural point of view. Sinan was consistently claimed and praised both by late-Ottoman and early republican architects and ruling classes. However, between these two phases, he gained different, and absolutely new, meanings.¹⁹ If previously the architecture of Sinan had no precisely Turkish nor Islamic connotations, throughout these decades he started being progressively presented as a national culture hero representing the ‘Turkish genius’ comparable to those of the ‘West’. The building of his age started being analyzed in this new light and many authors even started retrospectively providing him with imaginary, nationalistic biographies. Sinan, who has always been recognized and praised for the architectural, urban, and engineering qualities of his work since his lifetime, started to be revered for his alleged cultural, artistic, and political message throughout the twentieth century. This process is still ongoing, and speaking about Sinan in Turkey becomes increasingly difficult and problematic.

The Republic of Turkey underwent a transition from its more authoritarian beginnings after its establishment in 1923, ultimately embracing a multi-party democratic system in 1945. This meant for the more conservative ideas to be heard more loudly, especially when concerning the Islamic background of the vast majority of the country and the Ottoman past. Precisely in this year was initiated the first ever mosque construction of the republican history. The Şişli Mosque by Ali Vasfi Egeli (1945-1949) reawakened the “Classical Ottoman” forms with clear references to Sinan, particularly to his Muradiye Mosque in Manisa (1583-1586) (on this building see Necipoğlu 2005, pp. 257-264). Sinan was now a revenant after a long absence. In the

¹⁹ On this complex issue, see Necipoğlu (2007) and Tanyeli (2020, pp. 395-508).

following decades, more monumental and immediately recognizable examples started appearing, such as the Kocatepe Mosque in Ankara (1967-1987) [Fig. 10]²⁰ and the Sabancı Central Mosque in Adana (1988-1998). Ali Vasfi Egeli's choice was rather unusual within the history of Sinan referencing, whereas these latter cases brought back to the scene better-known models. The former is a re-elaboration of the Şehzade Mosque, with the addition of two more minarets (endowing the mosque with four in total, like the Selimiye or the Süleymaniye). The latter indisputably repropose the Selimiye model, while the use of six minarets recall the Blue Mosque. From this point on, a process which we might call a massive production has started, building in every big and small city and settlement of Turkey more or less elaborate 'Sinanizing' mosques (Batuman 2018, pp. 36-60).



10. Kocatepe Mosque in Ankara (1967-1987).
Credits: Ekrem Osmanoglu, Wikicommons.

²⁰ The history of this mosque is rather complicated and helps understanding the dynamics of the period better than any other building. The construction started with the project of Vedat Dalokay which featured no historicist approach. It was abandoned shortly after, for linguistic choices, and the project for the current mosque was adopted instead. Dalokay's project became, a few years later, the Faisal Mosque in Islamabad (completed in 1986). See Batuman (2018, pp. 20-24).

Reawakening Sinan in 1945 was, more than remembering, an act of reminding. Because its departure point was not (only) the own references (and remembrances) of the architects and/or patrons, but an extrovert desire of approval in a new sociopolitical climate. If we used the title “purposely Sinan” for the late eighteenth-century reconstruction of the Fatih and Eyüp Sultan mosques, in these cases we need to speak rather about repurposing Sinan, as these buildings are completely *ex novo*. It is evident that replicating (more or less faithfully) the forms codified during the sixteenth century generated, at least till the 1800s and from 1945 on, a sort of aesthetic consensus. However, the nationalistic content ascribed to them has a relatively brief history.

Much more could be added to each part of this study, I have omitted many aspects consciously. And more complicated than ever seems today the architectural and sociocultural panorama in Turkey, therefore the last part of the essay is intentionally far from giving conclusive remarks. One thing firmly remains certain: we will continue to think, in each period, on Sinan’s legacy, independently from the persistence of its tangible outcomes, as it constitutes a crucial part of the material and immaterial culture of Turkey.

References

- Adorni B., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008.
- Baladian A.T., *Toros Toramanian*, “Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot”, 81.1 (2002), pp. 17-19.
- Batuman B., *New Islamist architecture and urbanism: Negotiating nation and Islam through built environment in Turkey*, Routledge, Abingdon and New York 2018.
- Behrens-Abouseif D., *Islamic architecture in Cairo, an introduction*, The American University in Cairo Press, Cairo 1989.
- Bozdoğan S., *Modernism and nation building: Turkish architectural culture in the early republic*, Washington University Press, Seattle and London 2001.
- Düzenli H.I., ‘XVI-XVII. Yüzyıl İstanbul Mimarisi’, s.v. in *Büyük İstanbul Tarihi*, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul 2015, vol. VIII, pp. 176-243.
- Ersoy A., *Architecture and the Late Ottoman Historical Imaginary*.

- Reconfiguring the Architectural Past in a Modernizing Empire*, Ashgate, Aldershot 2015.
- Gurlitt C., *Die Baukunst Konstantinopels*, 2 vols., E. Wasmuth, Berlin 1912.
- Hamadeh S., *The City's Pleasures: Istanbul in the Eighteenth Century*, University of Washington Press, Seattle and London 2008.
- Kuban D., *The style of Sinan's domed structures*, "Muqarnas", 4 (1987), pp. 72-97.
- Kuban D., *Osmanlı mimarisi*, YEM Yayın, İstanbul 2007.
- Metin A., *Percezione e restauro dell'architettura ottomana dei secoli XVIII-XIX a Istanbul: costruzione, conservazione e identità dall'impero alla repubblica*, "Palladio. Rivista di storia dell'architettura e del restauro", 65-66 (2021), pp. 175-197.
- Metin A., *A new perspective on Bulgarian-Turkish Architectural interactions: Understanding Fichev's work within the context of Late Ottoman Baroque*, in E. Moutafov and M. Kuyumdzhieva (eds.), *Personalia. Art Readings Collection 2021*, vol. I: *Old Art Module*, Institute of Art Studies-Bulgarian Academy of Sciences, Sofia 2022a, pp. 315-333.
- Metin A., *Il rinnovamento dell'architettura ottomana attraverso gli scambi culturali con l'Italia e la Francia nel XVIII secolo*, Ph.D. Dissertation, Sapienza University of Rome 2022b.
- Metin A., *Colte, filantrope e visibili: studio prosopografico sulla committenza femminile nell'architettura scolastica ottomana del secolo XVIII a Istanbul*, in A. Carannante et al. (eds.), *Metodi, applicazioni, tecnologie. Colloqui del Dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*, Sapienza Editrice, Rome 2022c, pp. 179-190.
- Metin A., *New porticoed streets for ancient Istanbul: innovation and historicism in eighteenth-century Ottoman urban culture*, "L'architettura delle città – The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni", 25 (2024), pp. 121-150.
- Necipoğlu G., *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Reaktion Books, London 2005.
- Necipoğlu G., *Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of "Classical" Ottoman Architecture*, "Muqarnas", 24 (2007), pp. 141-184.
- Neftçi A., *Structural Analysis of Ottoman Mosque Architecture in the period of Westernization*, in A. Batur, S. Batur (eds.), *7 Centuries of Ottoman Architecture: "A Supra-National Heritage" = Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı: uluslararası bir miras*, Yem Yayınları, İstanbul 2000, pp. 143-147.
- Neftçi A., *Laleli Külliyesi'nin inşaat süreci*, Ph.D. Diss., İstanbul Technical University 2002.

- Rüstem Ü., *Ottoman Baroque: The architectural refashioning of eighteenth-century Istanbul*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2019.
- Tanman M.B., *Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ne ilişkin bazı gözlemler*, in A. Altun *et al.* (eds.), *Aslanapa Armağanı*, İstanbul, Bağlam Yayınları 1996, pp. 253-280.
- Tanyeli U., *Turgut Cansever*, Boyut, İstanbul 2001.
- Tanyeli U., 'İstanbul mimarisinde radikal değişim evresi: XVIII ve XIX. Yüzyıllar', s.v. in *Büyük İstanbul Tarihi*, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul 2015, vol. VIII, pp. 312-367.
- Tanyeli U., *Mimar Sinan tarihsel ve muhayyel*, Metis, İstanbul 2020.
- Thys-Şenocak L., *Ottoman women builders: the architectural patronage of Hadice Turhan Sultan*, Ashgate, Aldershot 2007.

Varia

Croce e la questione dell'origine del linguaggio

Fabrizia Giuliani*

ABSTRACT

The problem of the origin and evolution of language plays a crucial role in current research, which continues to regard it as “the most difficult problem,” if not a mystery. Throughout history, the centrality of this theme has remained undiminished, even if not always fully recognized. In this essay, we will explore Crocean philosophy, where this theme holds significant importance despite encountering misunderstandings. We will trace the evolution of the question of language’s origin from the *Tesi* to the latest developments in Hegelian philosophy, while also comparing Croce’s dialogues with authors from both the past and present—from Vico and Humboldt to De Martino. A framework emerges illustrating how interpretive misunderstandings often arise from perspectives associated with current research paradigms, particularly structuralism. In recent years, some of Croce’s assertions, starting with the alignment of the theme of origin with its essence, have regained a central position. This does not imply an improbable relevance of Croce’s thought, but rather underscores the necessity of directly observing how theoretical hypotheses take shape within their contexts to fortify the foundations of the emerging alternatives today.

KEYWORDS: Croce, origin of language, De Martino, Vico.

Il grande mistero

Non sorprende che a distanza di quasi due secoli, in contesti teorici che è difficile immaginare più distanti, le scienze e la filosofia del linguaggio continuino a definire la questione dell’origine come un mistero. Sarà solo la ricerca a chiarire se il problema dell’evoluzione del linguaggio sia destinato a rimanere “uno dei grandi misteri della nostra specie”, come affermarono Chomsky e Lewontin nel celebre saggio del 2010, *The Mystery of Language Evolution*.² Ciò che possiamo affermare con certezza, oggi come ieri, è che, nonostante gli anatemi, il tema dell’avvento della parola resta un tema

¹ Università di Roma “La Sapienza”, fabrizia.giuliani@uniroma1.it.

² Cfr. Hauser *et al.* (2014, p.10) *Vedi anche Christiansen, Kirby, (2003) che lo definiscono il “il problema più difficile”; cfr. a proposito la sintesi di Ferretti (2010).*

cruciale nella riflessione filosofico-linguistica. Non c'è ragione per restare stupiti: interrogarsi sul problema dell' "origine" vuol dire, sempre, "interrogarsi sulla natura del linguaggio".³

La filosofia crociana non fa eccezione: dagli anni di costruzione del sistema agli ultimi scritti, il tema dell'origine del linguaggio ricorre in modo costante. Croce sa di doverlo affrontare per ragioni interne ed esterne: le prime sono legate al ruolo che attribuisce al linguaggio e alle altre forme espressive nell'economia della Filosofia dello Spirito, le seconde alla consapevolezza che solo il confronto nel merito con le idee correnti può garantire solidità e durata alla propria posizione.

Non sorprende, tuttavia, che anche agli occhi di osservatori attenti, lo sviluppo di questa linea teorica sia passata inosservata. È il caso, tra gli altri, di Giovanni Nencioni, che per argomentare l'inattualità della teoria crociana sul linguaggio, porta come esempio la messa al margine del tema, tornato a occupare, afferma, una posizione rilevante nella ricerca corrente.⁴

Il giudizio mostra un doppio errore interpretativo: da un lato separa il problema della comparsa della parola dal grande tema del "cominciamento", che come noto attraversa per intero il pensiero crociano nel serrato confronto con Hegel (Croce 1948; 1997); dall'altro isola il linguaggio rispetto al sistema, ignorandone la valenza fondativa e il ruolo che gioca nella dislocazione categoriale delle forme espressive. Ma, come hanno sempre sottolineato gli osservatori più attenti, per affrontare produttivamente il pensiero linguistico crociano è necessario osservarlo nel contesto che gli è proprio, ossia nell'impianto filosofico di cui è parte fondante⁵. Se si assume questa prospettiva, si comprende facilmente come Croce non possa che respingere con fermezza una concezione "filogenetica" dell'origine – una ricerca storico-antropologica sulla prima comparsa della parola – per sostenere invece una posizione "ontogenetica" capace di restituire al linguaggio il ruolo di facoltà costitutiva che le spetta: come scrive nelle *Tesi* "non si può assegnare un'origine storica a ciò ch'è il presupposto di ogni storia" (Croce 2002, p.115).

Il primo, importante, riscontro della consapevolezza di Croce rispetto all'ineludibilità del tema, viene dal carteggio con Gentile che accompagna la fase di progettazione e redazione dell'*Estetica*. Si delinea, in questo scambio, il progetto di una "Filosofia dello spirito" che individua il carattere sintetico delle forme dell'attività umana, mostrando come non ci si trovi mai davanti alla "semplice

³ Adornetti (2021, p.7).

⁴ Cfr. Nencioni (1989, p. 167).

⁵ Cfr. Sasso (1994, 21-72) D'Angelo (1982, 45-49; 2015, 9-18).

costruzione di un dato, bensì alla costruzione di una forma”:

La mia idea fondamentale è che l'estetica sia una linguistica, o meglio che la linguistica sia un caso speciale dell'estetica generale; e che, come il linguaggio non è un fatto meramente psicologico, così il fatto estetico generale non si può risolvere in leggi psicologiche o dell'associazionismo. Cercar l'origine dell'arte è tanto assurdo quanto cercare l'origine del linguaggio, della coscienza ecc.; dico, proporsi queste ricerche come ricerche meramente storiche (Croce 2014, p. 286 [1899])

Il passaggio riportato sembra suggerire una dinamica opposta rispetto a quella più volte denunciata dalla linguistica novecentesca, secondo la quale l'arte sarebbe la forma esemplare alla quale il linguaggio viene ricondotto⁶. La situazione appare capovolta: le ricerche sull'arte, afferma Croce, devono seguire le orme della “linguistica” per identificare il proprio peculiare carattere teoretico, linguistica da intendere naturalmente in senso filosofico, come una disciplina che considera il suo oggetto – il linguaggio – al pari di una “forma della coscienza” e non come un prodotto empirico che segue leggi estrinseche.

In questi passaggi il tema dell'origine si pone, tutt'altro che casualmente, come discriminante: la lingua ha un ruolo guida nel consentire di porre correttamente la ricerca sulla natura e la funzione delle forme espressive poiché ne mostra la matrice categoriale: nel linguaggio, afferma Croce, “siamo immersi”, dunque è vano interrogarsi in senso storico sulla sua originaria comparsa.

Se l'espressione è forma della coscienza, come cercare l'origine storica di ciò che non è prodotto della natura, e che della storia umana è *presupposto*? come assegnare la genesi storica di quella che è una categoria, in forza della quale si comprende ogni genesi e fatto storico?⁷

Così impostato, il problema della nascita del linguaggio con-

⁶ Tra gli altri vedi Lepschy (1992, p.115) che definisce la teoria crociana come “uno dei tentativi più vigorosi di appropriazione della linguistica da parte della filosofia”. D'obbligo il riferimento a De Mauro (1989, pp. 103-105; 1999, pp. 151-53).

⁷ Cfr. Croce (2014, p.177-78) Si assume qui come riferimento l'edizione ne varietur, redazione nona di Laterza. È interessante notare la differenza del passaggio nel confronto con la redazione seconda (Sandron 1904) anch'essa pubblicata nel quadro dell'edizione nazionale delle opere: “Se l'espressione è la prima forma della coscienza, è il passo in cui l'animale si trasforma in uomo, è l'epigenesi umana, cercare l'origine storica di ciò che non è *prodotto della natura*, e della storia umana è *presupposto*? Come fare la genesi storica di ciò che è il momento creativo della realtà?” (Croce [1904] 2014, p. 153).

sente all'estetica di trovare i suoi fondamenti più solidi, evitando le trappole delle "leggi psicologiche e dell'associazionismo" in cui è destinato a incorrere chi interpreta i prodotti espressivi non come atti creativi originali ma come astrazioni funzionali a scopi meramente comunicativi. In questo quadro, dunque, il linguaggio finisce per assumere un ruolo di orientamento complessivo, dato il valore fondante svolto dall'estetica "rispetto a tutte le altre parti della filosofia":

Se il Linguaggio è la prima manifestazione spirituale, e se la forma estetica è nient'altro che il linguaggio inteso nella sua schietta natura e in tutta la sua vera e scientifica estensione, non si può ben sperare di intendere le forme posteriori e più complesse della vita dello spirito quando la prima e più semplice rimane mal nota, mutilata, sfigurata. E da un più esatto concetto dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di altri concetti filosofici, e la soluzione di taluni problemi, che per altra via sembra quasi disperata. (Croce 2014, p.10).

2. "Nella lingua siamo immersi"

L'esame della parte storica dell'*Estetica* offre significativi elementi di riscontro rispetto a quanto affermato. Accanto alle teorie che affrontano in prospettiva storica il tema delle origini, Croce prende a bersaglio polemico le stesse datazioni metaforiche che, sia pure in chiave figurativa, evocano la comparsa della parola situandola in una immaginaria fase primitiva. Il mito edenico della prima comparsa dell'arte e della parola, ricorrente in varie forme della storia del pensiero, finisce per riproporre ogni volta la medesima incomprendimento: ritrovare "in qualche modo, già sempre precostituiti, in quel fatto, i caratteri che vi si dovrebbe trovare in fieri".⁸

Per comprendere questa prospettiva occorre partire dalla lettura di Vico, al quale Croce riconosce il merito di essersi affrancato dalle concezioni che riconducono il linguaggio al pensiero, o al contrario, hanno visto in esso la pura riflessione di processi logici. La considerazione del potenziale metaforico di ogni lingua, la valorizzazione del ruolo della creatività nella vita individuale e sociale, forniscono al filosofo settecentesco gli strumenti per confutare le teorie convenzionaliste, secondo cui le lingue significano "a placito". L'origine naturale postulata da Vico è condivisa da Croce nel duplice senso del riconoscimento della funzione primaria della facoltà e nel rifiuto di considerare il fatto estetico come esito di un processo associativo,

⁸ (D'Angelo 1982, p. 46)

convenzionale, tra due piani distinti.⁹

Nella filosofica vichiana il linguaggio si pone sul piano della scienza ideale e delle “modificazioni della mente umana”, non c’è nessun riferimento, dunque, a immaginarie fasi storiche della civiltà umana. La distinzione, però, prosegue Croce non è adeguatamente elaborata e finisce per produrre una sovrapposizione tra il piano allegorico, mitologico, della filosofia e il piano propriamente storico. Gli “angoli d’ombra” sono nella corrispondenza tra epoche storiche e modalità della conoscenza, che porta Vico a rappresentare la poesia, ossia il linguaggio per come Croce lo intende, come appartenente a una fase primitiva, priva di altre forme di conoscenza e di esperienza.

Storicamente, e intendendo per approssimazione, questo schema di svolgimento ha la sua verità; ma, appunto, una verità approssimativa [...] Senonché un periodo della storia concreta dell’umanità tutto poetico, privo di astrazioni e ragionamenti non è mai esistito, anzi non si può nemmeno concepire. Una morale, una politica, una fisica, per imperfette che siano, suppongono sempre l’opera dell’intelletto. L’anteriorità ideale della poesia non si può materializzare in un’epoca di civiltà.¹⁰

Il superamento di ogni ambiguità, prosegue, si ha solo con filosofia del linguaggio tedesca. A cominciare dal XVIII secolo, con gli scritti di Herder, si afferma progressivamente il superamento dell’idea di segno, identificato dalla lettura crociana con il pieno riconoscimento della natura “creativa” del linguaggio. Questo processo, sostiene Croce, consente di fissare due aspetti importanti: il primo è il definitivo affrancamento da una visione babelica della pluralità delle lingue, considerata come deviazione da un unico modello primitivo; il secondo consiste nel riconoscimento dell’autonomia del linguaggio dal pensiero, essendo il primo condizione del secondo¹¹. Non occorre più, così, ricorrere al segno, dispositivo che rivela l’arbitrarietà della separazione tra la lingua e il piano

⁹ (Croce 2014, pp. 292-93). Vedi poi il noto passaggio tratto dalla recensione al libro di Nencioni: “ogni indagine della singola parola, della *langue en elle-même et par elle-même* (come dice il De Saussure e il Nencioni ripete), non riguarderà l’espressione fantastica, musicale e poetica, che è l’unica realtà del linguaggio, ma qualcosa che non è il linguaggio, e che è fuori del linguaggio, e che è altro dal linguaggio” (Croce 1950, p.248).

¹⁰ (Croce 2014, p. 293). Cfr. a proposito anche Croce (1926 p.49-539). Rinvio, a proposito, alle osservazioni che Castellani svolge a proposito della lettura crociana di Vico sui temi delle forme simboliche, nella quale mette in luce la difficoltà di Croce ad accettare l’identificazione della poesia con il mito nelle figure degli “universali simbolici” (Castellani 1995, pp. 39-44).

¹¹ Nel commento all’entusiastica e immaginosa dissertazione presentata da Herder al concorso dell’Accademia di Berlino del 1770, Croce sottolinea positivamente l’esigenza di liberarsi da una visione meccanicistica della parola intesa come “segno appiccicato al pensiero” e l’affermazione dell’identità della lingua con la consapevolezza (*Besonnenheit*) dell’uomo. (Croce 2014, p. 323).

cognitivo, ipotizzando una realtà preesistente alla creatività propria dell'intervento umano. Anche nella interpretazione di Hamann, Croce legge la necessità di affrontare in maniera radicale la questione andando oltre le teorie convenzionaliste, ma finisce per incorrere nella "mistica *communicatio idiomatum* con Dio. Un modo [...] di riconoscere che il mistero del linguaggio non si schiarisce se non si trasporta il suo problema a capo dello spirito".¹²

Ma la stagione più feconda della filosofia del linguaggio, sostiene, si apre con la svolta humboldtiana che afferma il carattere dinamico della lingua, *energeia* da osservare nel suo dispiegamento, "lavoro che eternamente si ripete", non prodotto da analizzare a posteriori; la lingua non è funzionale alle necessità "della comunicazione esterna", nasce invece dal "bisogno tutto interno di procacciarsi un'intuizione delle cose".¹³ In questo nucleo concettuale sono racchiuse istanze che Croce farà sue radicalizzandone gli esiti: la polemica contro le procedure della linguistica fondate sulla segmentabilità degli enunciati e sulla combinabilità dei loro elementi, l'affermazione del primato del *continuum*, la divaricazione tra il momento "creativo" della produzione, l'espressione, e quello della comunicazione, considerata come fatto estrinseco esposto al fraintendimento e all'errore. Interrogarsi sull'origine del linguaggio, in questa prospettiva, vuol dire dunque interrogarsi sulla sua natura: come Steintal anni dopo tornerà a ripetere: "non esiste in fatto di linguaggio, differenza tra la creazione originaria (*Urschöpfung*), e quella che si ripete quotidianamente".¹⁴

Su questa posizione, che stringe in un nesso forte il carattere creativo ed irripetibile di ogni atto linguistico e la questione dell'origine, Croce si attesta sin dai primi lavori, mantenendola intatta lungo tutto l'arco della sua riflessione. Occorre allora spingersi oltre e capire quale significato assuma la coincidenza della questione "origine" con quella della "natura" e della funzione del linguaggio nel complesso delle forme umane della conoscenza. Per farlo, si deve tornare al segno, dispositivo proprio che assegnano al linguaggio un ruolo non autonomo, intendendolo come veicolo di un pensiero già formato. Come si è visto, il rapporto tra il segno e ciò per cui esso sta è regolato da una convenzione esterna, secondo un modello dualista, che al filosofo pare, naturalmente, inaccettabile.

[...] l'immagine significativa è l'opera spontanea della fantasia, laddove il segno nel quale l'uomo conviene con l'uomo, presuppone l'immagine e perciò il linguaggio; e quando si insista a spiegare mercé il concetto di segno il parlare, si è costretti

¹² Ivi, p. 315

¹³ Ivi, p. 365.

¹⁴ Ivi, p. 395

alfine a ricorrere a Dio, come datore dei primi segni, cioè a supporre in altro modo il linguaggio, inviandolo all'inconoscibile.¹⁵

Come moto, si osserva un recupero del “linguaggio-segno” nel volume del '36, *La Poesia*, dove alla lingua che non veicola contenuti omogenei, ossia non estetici, è attribuita una funzione e un valore specifici. Come osserva Marcello Musté, si tratta di un percorso articolato. Se nell'ambito dell'estetica, l'estrinsecazione replica il contenuto intuitivo in una forma differente

nella logica la comunicazione diventava ‘simbolo del concetto’, separato dal suo contenuto, e nella pratica assumeva il volto, ancora diverso, di una costruzione utilitaria. Insomma, il segno acquistava, nello svolgimento dei vari rami del fiorente albero della filosofia dello spirito, fisionomie differenti, unificate soltanto dalla loro comune origine pratica.¹⁶

È interessante osservare come in questo ripensamento – la parziale accoglienza del segno, l'articolazione delle forme espressive – si scorge un punto di convergenza con le istanze di classificazione dei fenomeni delle teorie funzionaliste, in altri tempi bersaglio di aspre polemiche.

Questo sembra essere l'approdo della teoria crociana, laddove i modelli elaborati si mostrano inadeguati a dar conto dei fenomeni che rappresentano. A dispetto di quello storicismo che dovrebbe costituirne il tratto caratterizzante, in materia di linguaggio la riflessione di Croce trova il suo sbocco sul piano sincronico, nell'ordinamento e nella distinzione dei fatti.

3. “*Con che comincia la scienza*”

Se il filosofo non può spingersi oltre le aperture osservate, è perché ripensare la forma assunta dal linguaggio nel sistema implicherebbe una riconsiderazione del carattere categoriale ad esso attribuito, e questo minerebbe il sistema alle sue fondamenta. A meno di sottrarre la lingua alle forme che consentono la conoscenza, via che naturalmente Croce non persegue, intendere il linguaggio in altro modo comporta rimettere in gioco il suo essere categoria ossia “presupposto” della “storia umana, in forza [del] quale si comprende ogni genesi e fatto storico”. E se il linguaggio è condizione dell'attività umana, ricercarne le origini in senso antropologico non può che apparire come un'indagine destituita da ogni fondamento.

¹⁵ Croce 1984, p. 51.

¹⁶ In Giuliani (2023, p. 14). Cfr. Salucci (1987, pp. 21-32).

Non casualmente, si ritrova questo tema al centro di una polemica degli ultimi anni, che, per le questioni trattate e gli interlocutori coinvolti, assume un rilievo particolare, ossia il dibattito suscitato dalla pubblicazione de *Il mondo magico* di Ernesto De Martino, figura tra le più originali dell'intellettualità italiana del dopoguerra. Può essere utile, ai fini della comprensione del problema che qui si affronta, richiamare rapidamente i termini di quella discussione.¹⁷

Come si sa, Croce saluta inizialmente con favore la pubblicazione del libro, riconoscendo nella curvatura assunta dalle ricerche etnologiche di De Martino lo sviluppo originale di una linea teorica che affonda le radici anche nel proprio percorso filosofico.¹⁸ Alla prima, elogiativa recensione, fa seguito una seconda nota in cui rafforza decisamente la parte critica, ossia il tentativo di “storicizzare” le categorie, facendo emergere la questione dell’origine accanto a quella di una storicità propria del mondo magico. Per l’etno-antropologo i canoni storiografici tradizionalmente impiegati a comprendere la peculiarità delle formazioni storiche della nostra civiltà rivelano i loro limiti davanti ai problemi posti dal mondo magico. La “scoperta” di questa dimensione e dei suoi problemi porta a riconsiderare l’orizzonte della storiografia e soprattutto le sue categorie: davanti ad essa i “concetti di arte, di *logos*, di *ethos* sono infatti palesemente impotenti”, perdono ogni forza individuante e tendono a confinarla nella pura negatività – “inopia” – della quale, come noto, “non si dà teoria”. In questa “falsa” prospettiva al magico restano solo due strade: rientrare nelle categorie tradizionali, nelle loro storie, o “risolversi in un concetto tipologico [...] una forma di mentalità di cui si indagano le leggi e la struttura” (De Martino 2022, *ibidem*). Croce, ovviamente, respinge con fermezza l’ipotesi:

né le categorie della coscienza, il linguaggio, l’arte, il pensiero, la vita pratica, la vita morale, né l’unità sintetica che tutte le comprende, sono formazioni storiche, prodotti di epoche dello spirito, ma tutte sono lo spirito stesso che crea la storia [...].
1 Donde la riconosciuta vanità delle dissertazioni sull’origine del linguaggio, della religione, del pensiero, della poesia, del diritto, della morale e simili sempre che la parola ‘origine’ non venga intesa o interpretata come metafora di quel che è il carattere proprio o l’ufficio di ciascuna di quelle forme, che le distingue dalle altre, e insieme, le congiunge alle altre (Croce 2005 p. 193).

Le ragioni che portano Croce a porre al centro della sua ar-

¹⁷ Nel volume, pubblicato nel 1948 ma, composto tra il 1941 e il 1945, lo studioso sostenne la possibilità di rintracciare nello stadio magico la fase storica corrispondente alla formazione della categoria del trascendentale (De Martino 2002). In seguito ai due interventi crociani De Martino ha riconsiderato le proprie posizioni. Cfr. Croce (2006 pp. 79-80; 2005, pp. 183-97); Cfr. D’Angelo (47-48); Per una ricostruzione cfr. Cases (1985, pp. 132-67, 48-55).

¹⁸ (Croce 1948, pp. 79 sg.).

gomentazione il tema dell'origine, vanno rintracciate nella virata teorica che De Martino compie ipotizzando una specifica storicità del mondo magico, venendo meno al canone tradizionale della reciproca estraneità di tempo e concetto. Torna in gioco, così, la critica alla filosofia hegeliana, il cui limite è individuato da Croce nell'aver posto il problema del "cominciamento", quando l'assunzione del carattere circolare della filosofia esibisce l'inconcepibilità di un punto d'avvio (Cfr. Sasso 1975, pp. 497-505).

I paradossi e le aporie della filosofia della storia in cui Hegel rischia di imbattersi stringendo in nesso tempo e divenire, ossia affermando che il divenire si comprende in senso temporale, vengono respinti da Croce in nome dell'"identità del fondamento", e dunque dell'impossibilità di un "divenire che sia cominciato nel tempo e finisca nel tempo": apertura e chiusura non sono comprensibili se non sul fondamento non del "non del puro divenire, bensì della struttura non diveniente e non processuale del divenire e del processo".¹⁹ Misurandosi con l'eccedenza del mondo magico, nel tentativo di comprenderne la natura e dunque la specificità storica, De Martino si pone fuori dalle coordinate crociane, elaborando una diversa interpretazione del movimento storico e del rapporto tra il tempo e il concetto. Entra in gioco, qui, un altro crinale delicato ossia il rapporto tra scienza e filosofia: l'etno-antropologo imputa alla scienza di assumere passivamente un universo dato. Lo scienziato, afferma, pur riconoscendo la parzialità del proprio punto di vista, resta vincolato all'idea che il governo del dominio naturale passi per la resa alla sua oggettività. Lo "scandalo" del mondo magico viene dalla sospensione della legalità naturale: la verifica di questi fenomeni si svolge sul piano della scienza sperimentale che ne mette a nudo i limiti, "fin quando si assume il piano della datità naturale come l'unico possibile, la contraddizione scoppia prima o poi inevitabile" (De Martino 1973, p. 54).

Pur proseguendo sul solco già tracciato in *Naturalismo e storicismo*, De Martino riconosce la validità di un momento necessario per la verifica naturalistica, a patto che venga accompagnata dalla consapevolezza che la questione in gioco è "una forma della realtà e non la datità". Lo scacco al quale la scienza va incontro, in questo contraddittorio cammino, ha un valore euristico in quanto portano in luce gli elementi della crisi della

boria culturale e del sostanziale antistoricismo che li lega. La ricerca naturalistica o 'positiva' va dunque mantenuta, e condotta anche con tutto il rigore possibile: ma al tempo stesso essa ora risulta disciplinata e limitata dalla nuova prospettiva raggiunta, liberata da pretese acritiche, e resa finalmente concludente (De Martino 2002, p. 436).

¹⁹ (Croce 2005, p. 183-97). Cfr. anche il *Saggio sullo Hegel* (Croce 2006, pp. 79).

Si rende chiara, qui, la distanza tra i due autori: la sistemazione crociana delle due forme di sapere – scienza e filosofia – è messa in discussione alla radice da De Martino, che porta il contrasto dal piano ideale a quello storico, criticando una forma di destoricizzazione che è comune sia alla scienza che alla filosofia.

4. *Tempo, immagine e segno*

Come si è visto, la centralità del tema dell'origine coinvolge a pieno titolo il linguaggio. Data la collocazione della lingua sul piano extratemporale delle categorie, l'avvento della parola si definisce da subito come un problema da affrontare non in senso storico, o antropologico, ma come indagine sulle condizioni filosofiche che determinano la possibilità stessa del linguaggio come delle altre forme espressive che caratterizzano l'attività umana. Interrogarsi sull'origine vuol dire dunque interrogarsi sulla natura stessa della lingua, sul suo ruolo nell'ambito delle altre forme della conoscenza, non certo porsi la questione di una presunta anteriorità cronologica. Se così Croce riprende ed elabora la riflessione della tradizione tedesca ottocentesca, nella quale il linguaggio nasce ogni volta nuovo, riprende vigore la tesi dell'opposizione tra segno ed espressione – lingua e segno. Le teorie semiotiche si rivelano per Croce impotenti a misurarsi con gli interrogativi che la lingua pone perché il segno presuppone sempre il linguaggio, una convenzione utile a fini estrinseci, ma estranea all'autenticità del momento espressivo.

Il recupero del concetto avviato nella fase più avanzata avviene nel quadro di un'articolazione delle diverse funzioni comunicative che la lingua è chiamata ad assolvere, ma questa "classificazione", da un lato rivela come la necessità di aggiornare l'assetto iniziale non possa spingersi oltre una riconsiderazione parziale, dall'altro esibisce insospettati punti di convergenza con teorie fino ad allora definite prive di valore conoscitivo come il funzionalismo.

Questa prospettiva consente di chiarire gli aspetti richiamati in apertura, mostrando come i limiti della teoria crociana non vanno rintracciati nelle eccessive rivendicazioni della filosofia verso la linguistica e nemmeno nella matrice storicista, quanto nel non aver posto, a seguito dell'affermazione del carattere primario delle forme espressive, l'autonomia del linguaggio sul piano teoretico, non traendone fino in fondo le conseguenze. E tuttavia, l'indicazione di quei limiti, nelle modalità in cui è stato compreso e ricevuto il pensiero linguistico di Croce, ha esercitato un peso

notevole, facendo ostacolo al riconoscimento di nodi teorici di grande rilievo. Entro i vincoli del paradigma strutturalista era impossibile accogliere le istanze critiche poste dal pensiero di Croce alla nozione di segno, alla possibilità di scomporre e articolare le espressioni linguistiche, alla nozione di arbitrarietà, al rapporto tra espressione e comunicazione.²⁰ Negli ultimi anni, tuttavia, queste stesse istanze sono tornate a occupare, certo in modo diverso tra loro una posizione centrale nella riflessione sul linguaggio, a cominciare dall'affermazione della coincidenza del tema dell'origine del linguaggio con quello della sua natura. Non si tratta, naturalmente, di proporre un'attualità improbabile del pensiero di Croce; piuttosto di riconoscere, una volta di più, quanto sia necessario osservare direttamente le modalità e il contesto nel quale le ipotesi teoriche prendono corpo per irrobustire le radici delle alternative che oggi si vanno costruendo.

Riferimenti bibliografici

- Adornetti, I., *Il linguaggio: origine ed evoluzione*, Carocci, Roma 2021.
- Castellani, C., *Dalla cronologia alla metafisica della mente. Saggio su Vico*, Il Mulino, Bologna 1995.
- Christiansen M.H., Kirby S. (eds.), *Language evolution*, Oxford University Press, Oxford-New York 2003.
- Cases, C., *Il testimone secondario*, Einaudi, Torino 1985.
- Croce, B., *La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, Bari 1926.
- Croce, B., Rec. a *Il mondo magico*, "Quaderni della Critica", X, 1948, pp. 79 e sgg.
- Croce, B., *Sulla natura e l'ufficio della linguistica*, in Id., *Lettere di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1950; 1a ed. 1946.
- Croce, B., *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Laterza Roma-Bari, 1984; 1a ed. 1913.
- Croce, B., *Filosofia. Poesia. Storia. Pagine tratte da tutte le opere a cura dell'autore*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1996; 1a ed. 1951.
- Croce, B., *Filosofia della Pratica. Economia ed etica*, a cura di M. Tarantino, Bibliopolis, Napoli 1996, 1a ed. 1909.
- Croce, B., *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bibliopolis, Napoli 1997; 1a ed. 1952.

²⁰ Cfr. Lepschy (1992, p. 115).

- Croce, B., *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2002; 1a ed. 1900.
- Croce, B., *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, a cura di A. Savorelli, Bibliopolis, Napoli 2005; 1a ed. 1948.
- Croce, B., *Intorno al magismo come età storica*, in *Filosofia e Storiografia*, Bibliopolis, Napoli 2005; 1a ed 1949, pp. 183-197.
- Croce, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli 2014; 1a ed. 1902.
- Croce, B. – Gentile, G., *Carteggio*, I, 1896-1900, a cura di C. Casanani e C. Castellani, Introduzione di G. Sasso, Aragno, Torino 2014.
- Croce, B., *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, a cura di C. Castellani, Bibliopolis, Napoli 2017; 1a ed. 1936.
- D'Angelo, P., *L'Estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari 1982.
- D'Angelo, P., *Il problema Croce*, Quodlibet, Macerata 2015.
- De Martino, E., *Il mondo magico*, Einaudi, Torino 2022; 1a ed. 1948.
- De Mauro, T., *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma-Bari 1989; 1a ed. 1965.
- De Mauro, T., *Le porte della comprensione*, in M. Herling e M. Tarantino (a cura di), *Storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Gennaro Sasso*, Bibliopolis, Napoli 1999; poi in *Capire le parole*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 151-58.
- Ferretti, F., *Alle origini del linguaggio. Il punto di vista evoluzionistico*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Giuliani, F., *Espressione ed éthos. Il linguaggio nella filosofia di Benedetto Croce*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Giuliani, F., *Croce filosofo del linguaggio. Dialogo tra Fabrizia Giuliani e Marcello Mustè*, in "Filosofia Italiana", XVIII, I (2023), pp. 11-32.
- Hauser, M.D. et al., *The Mystery of Language Evolution*, in "Frontiers in Psychology", 5 (2014), art. 401 (DOI:10.3389/fpsyg.2014.004019).
- Lepschy, G.C., *Introduzione alla linguistica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Nencioni, G., *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1989; 1a ed. 1946.
- Salucci, M., *Segno ed espressione nella filosofia di Benedetto Croce*, Arnaud, Firenze 1987.

Sasso, G., *La ricerca della dialettica*, Napoli, Morano editore 1975.
Sasso, G., *L'Estetica di Benedetto Croce, in Filosofia e idealismo, I.*
Benedetto Croce, Bibliopolis, Napoli 1994.

