

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 6 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

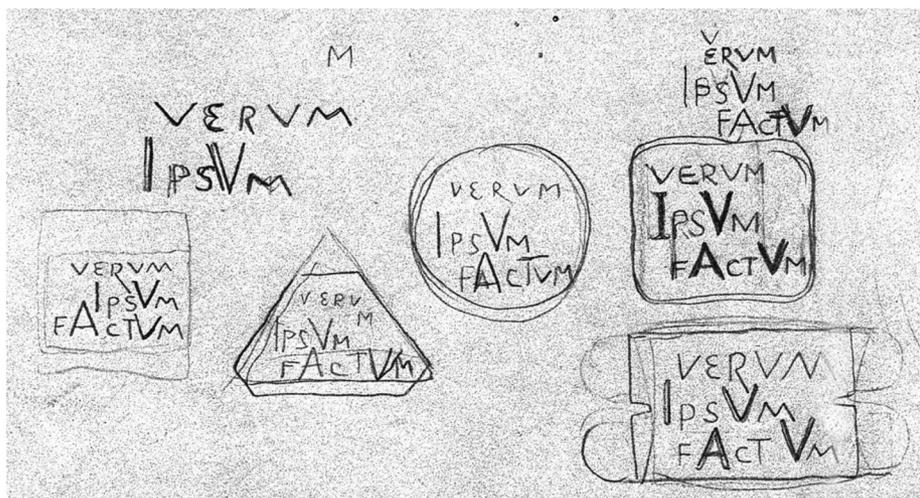
SOMMARIO

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE
Bere alla palude: l'anima e() il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI
"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON
"L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI
'Zum Logos das Wort'. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI
A foot's difference. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN
Mnemosyne 42
- 113 | KURT W. FORSTER
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

SERGIO LOS

Architettura dell'engramma



i desti hanno un unico mondo comune, nel sonno ognuno si apparta in un mondo a lui proprio
Eraclito

Ho fatto la mia prima esperienza con la forza delle immagini quando vidi per la prima volta le case di Frank Lloyd Wright, che mi svelarono una vocazione per l'architettura quando, ancora liceale, cercavo di comprendere la mia vita. Non era semplicemente l'Architettura che quei progetti avevano risvegliato in me, ma quella particolare architettura radicata, stanziale, nata coltivando la terra, che pratico tuttora. Non vedevo soltanto quelle immagini, vedevo attraverso le immagini. Vedevo la congiunzione di agricoltura e architettura nell'intessere modellando la terra coltivazioni e protezioni. La potenza di quelle figure aveva animato un senso dei luoghi che ora mi faceva vedere altrimenti case e terreni.

Avevo lasciato vivere in me la forza generativa di quelle immagini, la loro capacità di trasformazione, senza opporre rimozioni, censure. La "forma simbolica del sentimento" [LANGER (1953) 1965/1975, p. 57] incorporata in esse – quasi una *Pathosformel* – animava ora il mio comportamento, le mie scelte. Comprendevo quanto quell'innamoramento attivasse la loro riproduzione, il desiderio di apprendere come rifarle, il trasferimento delle tecniche per far passare le pratiche dell'arte, dell'architettura, da una generazione all'altra. Quell'emozione, che nell'esperienza dell'opera ne risveglia il valore, è da sempre la spinta a riprodurla, a farla continuare in altre mani. Chiunque abbia avuto un vero maestro comprende questo sentimento che prende qualsiasi apprendista nel vedere l'opera emergere dalla gestualità colta di chi sa come fare.

Se l'arte suscita nell'operatore questo invito a riprodurre, l'estetica si pone invece nella prospettiva del recettore, del giudizio critico di opere già fatte, e questa inversione del senso, recepire per rifare *versus* recepire per giudicare, fa comprendere molte cose della distinzione fra arte ed estetica proposta da Kant.

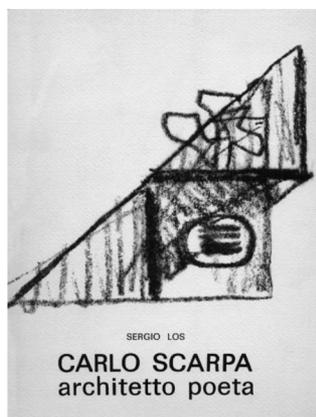
Credo che Warburg volesse sviluppare, dopo secoli di iconoclastia della cultura riformata, questa miracolosa potenza delle immagini. Anche Freud e Jung lavoravano su questo patrimonio sepolto nell'umano, e non è un caso che per molti anni Warburg sia stato curato da

Ludwig Binswanger, allievo di Jung e di Heidegger. Una “guarigione infinita” sarà per Binswanger la sua lunga analisi/interlocuzione con Warburg, nel periodo di cura che ha una svolta con la famosa conferenza sul “rituale del serpente” [BINSWANGER 2005], quasi trent’anni dopo le osservazioni artistico-antropologiche svolte in America dal giovane Warburg. Il ‘paganesimo antico’, viene fatto rinascere con la forza operativa delle sue immagini presentificate, dopo le censure che la cultura europea, primariamente verbale e numerica, aveva loro imposto.

Risvegliate le immagini, il progetto di architettura chiedeva due azioni: una semantica per restituire alle immagini/tipi i referenti che formano un lessico; l’altra sintattica per rendere proposizionale il sistema indessicale attraverso la esplicitazione di una grammatica. Per consentire la formazione di proposizioni/inferenze il disegno doveva diventare referenziale (ma non rappresentazionale). Il disegno è referenziale quando si riferisce al luogo e ai comportamenti attivati dall’architettura, come farà la costruzione, è rappresentazionale quando simula l’edificio.

L’iconoclastia moderna aveva disconnesso il contatto tra immagini e referenti/significati, facendo così scomparire il lessico delle immagini, la loro referenzialità: le emozioni estetiche che esse provocano sono contingenti e soggettive, non codificate e non condivise.

Quando ho potuto finalmente studiare come costruire quelle architetture di Frank Lloyd Wright, frequentando l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia, cercai l’architetto più congeniale col senso di quell’architettura: Carlo Scarpa. Feci con lui tutti gli esami possibili e, dopo la laurea del 1963, andai a lavorare con lui. Capivo ora quanto fosse diverso da Wright, lui stesso lo capì quando nei primi anni ‘70 ebbe modo di visitarne gli edifici. Scarpa sapeva progettare integrando i suoi interventi nell’ambiente quanto Wright, con la differenza che l’ambiente di Scarpa – diversamente da quello di Wright, che era naturale – era un contesto



culturale.

Fig. 1.

Lo IUAV comprendeva poco Scarpa – “è un artista”, dicevano, ma intendevano “è un esteta”. Quando Scarpa mi chiese di collaborare nell’Università, non sopportavo questa estetizzazione della sua architettura e decisi di scrivere per gli studenti del corso un libro sul suo pensare per figure, per disegni, come pratica progettuale. (fig. 1) Lo vedevo conoscere – attraverso il suo continuo disegnare – il luogo del progetto, le attività che dovevano abitarlo, il contesto temporale (memoria) e spaziale (insediamento) della sua realizzazione. Sentivo che l’architettura era una forma di conoscenza e l’idea della sua estetizzazione come intrattenimento mi pareva troppo riduttiva.

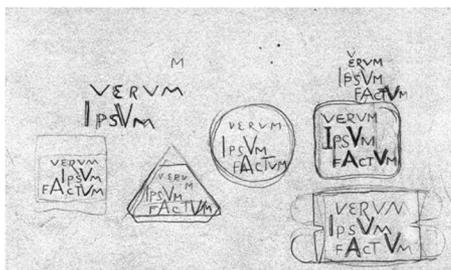
Il tema che maggiormente mi interessa in questa vitale ripresa da parte di Engramma degli studi su Aby Warburg è l’apporto che essi possono offrire nel risvegliare l’architettura attuale dal suo

torpore estetico. Essi potrebbero aiutare il superamento dell'attuale condizione schizofrenica, marcata dalla dicotomia che la contraddistingue nell'essere un montaggio di estetica e ingegneria. L'illusione interdisciplinare rimuove la radicale differenza tra le discipline estetiche e quelle ingegneristiche. Entrambe volte a valutare deduttivamente prestazioni diverse del progetto, ma incapaci di generarne, mediante abduzione, soluzioni ipotetiche da sottoporre al controllo.

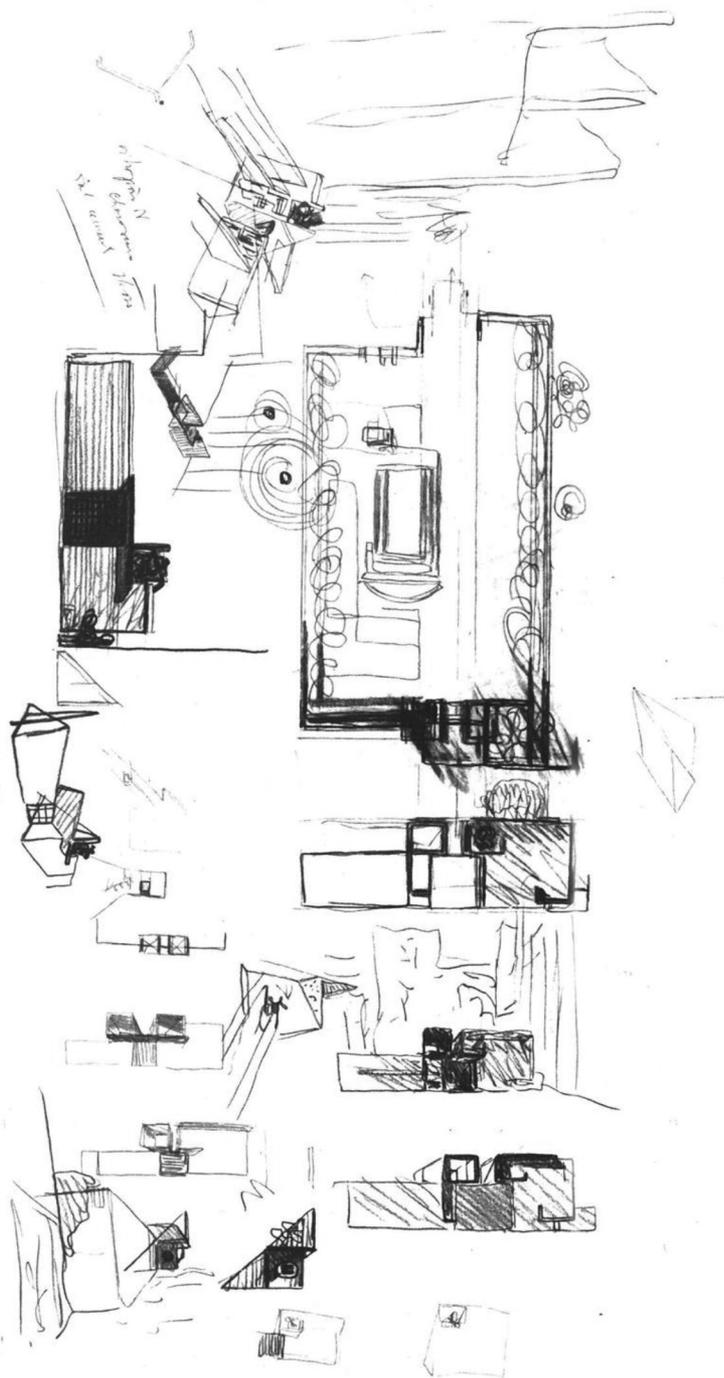
I tanti studi sul processo di progettazione, sui metodi progettuali, condividono una definizione che possiamo sintetizzare come un'alternanza di invenzione di soluzioni ipotetiche e di controllo della loro validità rispetto ai valori e obiettivi adottati dal progettista. Mentre sui controlli abbiamo i metodi sistematici dell'ingegneria e le pratiche empiriche dell'estetica, per la formulazione delle soluzioni ipotetiche da sottoporre a valutazioni ci affidiamo all'esperienza personale, maturata da una vita di lavoro oppure alla fantasia. Gli stili dell'estetica tuttora attivi indirizzano i formalismi del progettista, ma non hanno referenti. Mancano perciò della capacità che avevano i sistemi codificati, come per esempio il sistema classico, di elaborare pensieri cognitivi attraverso il disegno di tipi capaci di esemplificare configurazioni edilizie dotate di proprietà e prestazioni specifiche. Le colonne esemplificavano proprietà statiche e contenuti costruttivi e le finestre proprietà luministiche e contenuti ambientali, verificati dall'esperienza.

Per molti anni la cultura architettonica credeva di poter includere l'intero progetto architettonico nell'ambito delle scienze, dalla metà del secolo scorso diviene evidente l'impossibilità epistemologica di questo processo. Sono convinto che questo superamento sia urgente e possibile. Warburg potrebbe aiutarci rianimando la potenzialità delle immagini ad avere referenti: cercherò di mostrare con alcune argomentazioni una via da percorrere per effettuarlo. Quando preparavo la mia tesi di laurea, nei primi anni '60, leggevo testi di fenomenologia, per fondare su essa il discorso teorico che ne reggeva l'impianto (una parte di tale impostazione in LOS 1969). Erano gli anni in cui Enzo Paci promuoveva all'Università di Milano questo approccio, fondando la rivista *aut aut* e pubblicando tante altre importanti opere sull'argomento. In questo contesto venni a conoscere il pensiero di Antonio Banfi, maestro di Paci e curatore del primo testo italiano di Konrad Fiedler, gli Aforismi sull'arte tradotti da Rossana Rossanda e pubblicati a Milano nel 1945 da Alessandro Minuziano [FIEDLER 1945].

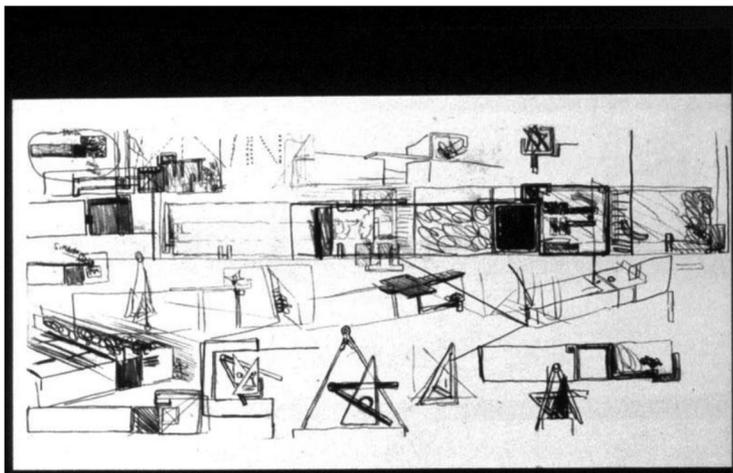
Consideravo l'architettura un'arte però, come dicevo, non la ritenevo un intrattenimento estetico, la pensavo come una forma di conoscenza, diversa da quella scientifica, ma altrettanto valida. Fiedler fu una rivelazione: distingueva l'arte come conoscenza, dall'estetica come scienza del bello. Mi consentiva di spiegare perché quella di Carlo Scarpa era un'arte, diversa da quella di tanti altri architetti che era invece un'estetica [LOS 1967]. Le riflessioni di Fiedler sull'architettura provengono dal pensiero di Gottfried Semper e questo fa comprendere come il linguaggio figurativo proposto da Fiedler si riferisca al pensare incorporato nelle pratiche artigiane [FIEDLER 1954]. L'arte, per conoscere deve implicare pensieri che, a loro volta presuppongono l'esistenza di un linguaggio, di un sistema simbolico. L'arte figurativa, in particolare, doveva basarsi su un pensare per figure. L'idea di Fiedler consisteva nella possibilità di costruire una specie di 'critica della ragione figurativa' per mostrare il modo caratteristico di conoscere del linguaggio figurativo. In questo caso essa non è più l'oggetto della conoscenza, ma ne diventa il sistema cognitivo che la rende possibile.



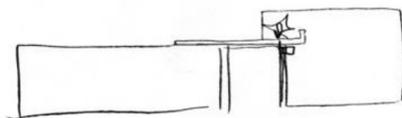
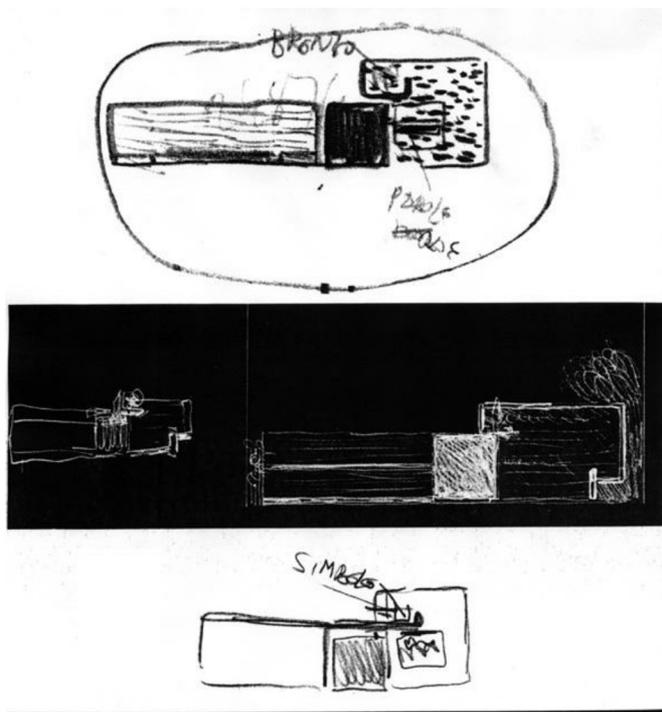
2-3.



4.



5.



6.

Progettare significa dunque avere una competenza architettonica compositiva (analoga, anche se diversa, alla competenza linguistica) per esplorare le potenzialità dei luoghi e delle istituzioni che si propongono di abitarli. Possedere una competenza architettonica è perciò una condizione preliminare del progetto non il suo obiettivo. Conosciamo architettonicamente un determinato contenuto, non l'architettura intesa come contenuto dell'atto conoscitivo progettuale. È seguendo questa via che sono arrivato dopo Fiedler e Semper anche a Warburg, e alle ricerche di Amburgo, alle forme simboliche di Cassirer e all'iconologia di Panofsky. Anch'essi distinguevano l'arte dall'estetica, che esorcizzava il potere delle immagini eliminandone la referenzialità, il contenuto, quindi anche l'apporto cognitivo. Vedevo anche nel loro lavoro quelle esplorazioni sul pensare per immagini che riconoscevo nelle pratiche progettuali di Carlo Scarpa.

L'altro modo di esorcizzare le immagini consiste nella loro storicizzazione, nel disporle in un tempo passato, fuori dal contesto presente. Così viene rimosso dalle immagini quel 'demone della memoria' che agita proprio le questioni poste dal gruppo di Amburgo [FERRETTI 1984]. In questo senso Warburg affronta un tema profondamente attuale per la cultura architettonica, la transizione dalla tradizione alla storia. Siamo ancora alle prese con quella rete concettuale che distingue la teoria/storia dell'architettura di Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Francesco di Giorgio Martini, Andrea Palladio, dalla storia/teoria dell'architettura moderna da Sigfried Giedion, a William Curtis. Mentre i primi esplicitano un sistema compositivo in uso nelle architetture del sistema classico per gli architetti loro contemporanei, operando come custodi della 'lingua', gli altri accertano mediante strumenti scientifici la verità dei fatti storici attinenti l'architettura, senza valorizzare una qualche architettura.

La tradizione è dentro la cultura, è selettiva e – come l'evoluzione – cumulativa, esplicita un valore, è dunque una comunicazione performativa; la storia è invece esterna alla cultura che rappresenta, è oggettiva e imparziale, è perciò una comunicazione locutiva, descrittiva. Il viaggio in America di Warburg esplora quella dimensione dell'arte prossima all'antropologia che è conoscitiva, non quella vicina all'estetica che l'anestetizza. Le sue ricerche si pongono le questioni del senso, dei sentimenti e del loro ruolo nell'arte, nella memoria e nel gesto. La tradizione alimenta la memoria, è memoria attiva, la storia sostituisce le indeterminazioni e le soggettività mnemoniche con l'oggettività scientifica dei fatti accertati.

La peculiarità delle ricerche storiche, non riducibili alle scienze della natura, farà emergere un ambito di studi che prenderà il nome di "scienze dello spirito". Ma le scienze della cultura, originate dal pensiero di Giambattista Vico, costituiscono, credo, l'esito più felice delle ricerche svolte ad Amburgo da Warburg, Cassirer e Panofsky. È Scarpa che imprime nella porta dello IUAV il motto vichiano VERUM IPSUM FACTUM che spesso citava agli studenti. (fig. 2, fig. 3) La ricerca del vero per lui si identifica col fare, e in quel fare ha in mente quel pensare per immagini che è il disegno di progetto. La straordinaria memoria viva di Scarpa era continuamente esplicitata nelle figure dei suoi disegni e pure nella loro disposizione. Mentre disegnava, commentava continuamente questi riferimenti alle immagini richiamate dal sistema simbolico che usava e le immagini suscitavano gesti, comportamenti, riconoscibili. L'idea di Ernst Cassirer dell'uomo come *animal symbolicum*, che richiama La filosofia delle forme simboliche, ma si trova nel suo, *Saggio sull'uomo* (pubblicato quindici anni dopo), mi pare fondamentale [CASSIRER [1923-29] 1961 e CASSIRER [1944] 1971]. Il simbolo congiunge sempre ciò che abbiamo davanti, presente, segno concreto, e ciò che viene evocato, che è assente. Questa relazione tipica del linguaggio, ma anche di tutti gli altri sistemi simbolici, della semiotica, della sematologia [BUHLER 2011], della semiologia, ecc., contraddistingue anche l'arte. Una intelligente allieva di Cassirer (e sia pure indirettamente anche di Warburg), Susanne K. Langer definisce l'arte come "forma simbolica del sentimento". Questo di Cassirer, Warburg e Panofsky mi pare l'ambito più produttivo della cultura filosofica che ha meditato sull'arte. Aby Warburg praticava un metodo che sarà esplicitato da Erwin Panofsky con l'Iconologia, ma è proprio lui a usare per primo questo termine. La distinzione tra iconologia e

iconografia potrebbe far pensare alla distinzione tra il linguaggio figurativo (l'iconologia) e i suoi contenuti/figure (l'iconografia), tra il segno e il suo referente. Esso arriva fino a noi attraverso quell'incontro fra filosofia analitica e pragmatismo che presenta l'opera di Nelson Goodman [GOODMAN (1968) 1976]. La sua teoria dei sistemi simbolici si richiama direttamente alla filosofia delle forme simboliche di Cassirer – ne rappresenta una evoluzione.

Dopo la laurea nel 1964, cominciai a lavorare da Carlo Scarpa e, vendendolo al lavoro, feci la scoperta del pensare per figure in azione. Avevo seguito le sue lezioni in due corsi, uno di Disegno e l'altro di Architettura degli interni. Le sue correzioni dei progetti erano molto interessanti, ma non spiegavano mai come lui praticava il progetto. Quando mi chiese di diventare suo assistente ebbi subito l'idea di preparare un libro dove esplicitare il suo processo progettuale mediante il disegno-pensiero, sia dal punto di vista teorico che pratico. Così nel 1967 quando diventai professore del primo corso di Architettura degli interni (il secondo lo teneva Scarpa stesso) pubblicai per gli studenti del corso *Carlo Scarpa Architetto Poeta* con la Cluva, l'editrice universitaria dello IUAV. Il libro – che mostrava il pensare per figure di Scarpa, nel progetto per l'ingresso dell'università ai Tolentini, progetto che avrei in seguito realizzato nel 1984 – venne distrutto nel giro di tre mesi per lo scandalo politico sollevato da un libro di sola architettura, con diverse pagine in cui le figure comunicavano direttamente, pure senza didascalie. (fig 4, fig 5, fig 6) Un anno fa la Cluva mi ha chiesto di ripubblicarlo, ma l'iniziativa è tuttora in attesa di finanziamenti.

In quel libro (che nel momento della sua pubblicazione era il primo libro sull'architettura di Carlo Scarpa) come pure nelle ricerche successive, il mio lavoro consisteva, dentro e fuori l'Università, nel ricostruire l'architettura come sistema simbolico, come linguaggio. Fino al XVIII secolo la tradizione architettonica classica, diversamente dalle altre culture dell'architettura, proponeva due durate per le costruzioni, la durata dell'opera e quella del suo sistema compositivo, della sua lingua. Per questo il sistema classico è stato insegnato per secoli e ha avuto la sua teoria che ne consentiva la riproduzione.

La cultura moderna divide il progetto (come opera e come processo) in due ambiti: quello ingegneristico e quello estetico. Gli stili che durano ancora emergono da questa divisione, riguardano appunto l'estetica, indifferenti all'ingegneria.

Fino alla metà del secolo scorso molti credevano che quella divisione si potesse comporre, che tutta l'architettura potesse essere integrata in una scienza, in una *'building science'* comprendente anche i linguaggi formali, intesi come *'shape grammars'* [STINY 1980]. Queste ricerche svolte da Lionel March e George Stiny prima a Cambridge UK nel Martin Centre e poi alla UCLA a Los Angeles USA, restano comunque – per quanto interessanti – fuori dalla semantica, dai contenuti dell'architettura (dai caratteri costruttivi, distributivi, formali e ambientali), non possono quindi comprendere quelle operazioni che gli ingegneri svolgono nel progetto architettonico.

Penso che questa impossibile integrazione tra ingegneria ed estetica comporti la decisione di adottare un'altra via: l'integrazione che non è riuscita a essere scientifica può essere artistica. Per questa via ho sviluppato una *'grammatica tipologica'* che riconnette la nuova architettura alla sua tradizione classica, alla sua teoria sviluppata dai trattatisti, senza naturalmente rinunciare a tutte quelle conoscenze scientifiche sviluppate dall'ingegneria negli anni recenti [LOS, PULITZER 1998, pp. 50-70].

Aby Warburg rappresenta una transizione fondamentale per il pensare mediante immagini, ma Warburg è stato in qualche modo distratto dai suoi successori, soprattutto da Ernst Gombrich, autorevole direttore del Warburg Institute a Londra. Questi, grande divulgatore, sposta il discorso di Warburg dal linguaggio alla psicologia. Una confusione che dura anche oggi, ma che sarebbe necessario superare in modo chiaro e definitivo.

In gioco nell'estetica psicologica vi è il rappresentazionalismo. Siamo sempre nella credenza che il mondo preesista alle immagini che lo rappresentano. Una conversazione figurativa richiede invece un sistema simbolico condiviso da una comunità simbolica che ne adotti i codici e lo renda operante. Non so quanto questo sia possibile nella cultura attuale e certo non penso che possano determinarlo queste mie riflessioni. Credo che sia comunque interessante

intraprendere criticamente questo processo come una opportunità, un mondo possibile.

English Abstract

I think that today architecture looks like a sleeping beauty, dealing more with aesthetic entertainment than with knowledge, or understanding. The sleeping status is due to the combination of engineering and aesthetics which typify the current architecture. Both these design practices assess in different ways the validity of the generated solutions. But the present architectural design lacks a mean for generating hypothetical solutions before their assessment. Designers pursue them by aesthetic inspirations, or through previous experiences not – as in the past – by means of a symbolic system, of an architectural language. Their type images have no reference (apart from themselves) neither a grammar to compose inferences. An architectural knowledge, instead, should require both an architectural lexicon, made by issues/types with referents, and a grammar for getting propositions, architectural inferences.

The Warburg researches could offer some useful tools for building image lexicons with referents and compositions of such images to compose the poster propositions, dealing with the history of classic tradition, based on the map of the western memory types (images, myths, symbols, statements, etc.) The Carlo Scarpa's treatment of drawings, as a way of thinking, carries him to play with them, and with their referents, to compose propositions which aim to understand the site characteristics and the institutional activities that inhabit the under construction buildings. The architectural understanding of the site and of the institutional behaviors cannot be replaced by other knowledge means, it is unique. Therefore we need to reconstruct, by an image thinking, a typological symbolic system for composing architectural inferences. When designing an architect has to give and take reasons as a social architectural practice, but to do it he should develop an inferentialist semantics, that requires a symbolic paradigm of images.

Riferimenti Bibliografici

BINSWANGER 2005

L. Binswanger, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di Davide Stimilli, Milano 2005

BUHLER 2011

K. Bühler, *Theory of Language*, Amsterdam 2011

CASSIRER (1923-29) 1961

E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, tr. it. Eraldo Arnaud, Firenze 1961

CASSIRER (1944) 1971

E. Cassirer, *Saggio sull'uomo: introduzione ad una filosofia della cultura umana* (1944), trad. it a cura di C. d'Altavilla, Roma 1971

FERRETTI 1984

S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Milano 1984.

FIEDLER 1945

K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano 1945.

FIEDLER 1954

K. Fiedler, *Über Wesen und Geschichte der Baukunst*, an English translation ed. by Carolyn Reading Hammer, *On the Nature and History of Architecture*, with notes by Victor Hammer, Lexington, KY 1954

GOODMAN (1968) 1976

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura F. Brioschi, Milano 1976

LANGER (1953) 1965/1975

K. S. Langer, *Feeling and Form. A theory of Art developed from 'Philosophy in a New Key'*, New York, 1953, trad. it. di Lia Formigari, *Sentimento e forma*, Milano, 1965/1975

LOS 1967

S. Los, *Carlo Scarpa Architetto Poeta*, Venezia 1967

LOS 1969

S. Los, Mandala, *linguaggio figurativo per la trasformazione dei sistemi ambientali*, Vicenza 1969

LOS, PULITZER 1998

S. Los, N. Pulitzer, *I caratteri ambientali dell'architettura*, Trento 1998

STINY 1980

G. Stiny, *Introduction to shape and shape grammars*, in "Environment and Planning B: Planning and Design", 7 (1980), London 1980, pp. 343-351



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it