

Disegno e misura per definire una ragione tra pensiero e progetto

Riccardo Florio

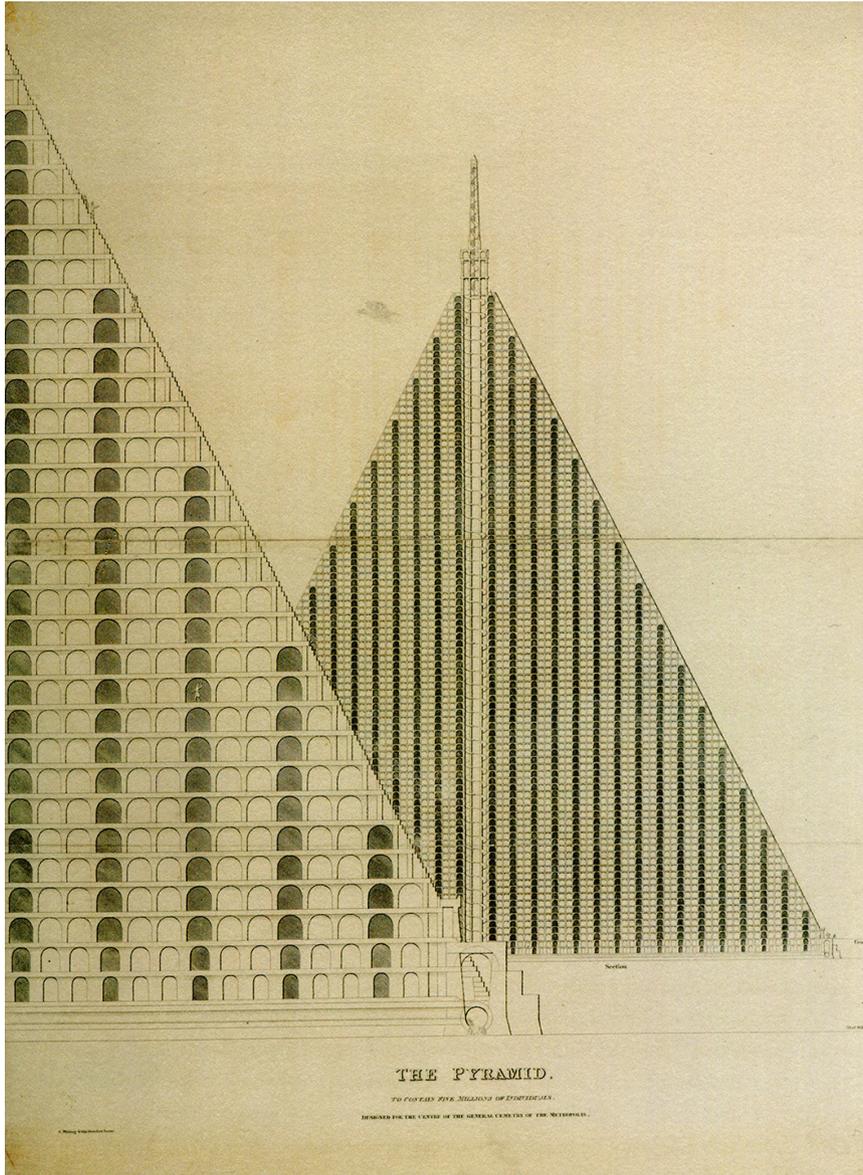
Trattare il rapporto genetico tra Disegno e misura, senza voler impegnare i riferimenti, seppure ricchi di significazione, che ci riportano a Fidia e Policleto e alla loro predilezione per la regola matematica e l'ordine geometrico come base necessaria per ogni espressione artistica, o allo stesso Platone e alla sua palesata impossibilità di separare dalle arti la dottrina dei numeri, della misura e dell'equilibrio, fino alla concezione di sant'Agostino che riprende la massima salomonica "*Ordo, pondo et mensura*" nella sua concezione di Dio origine del bello che contiene in sé numero, misura e armonia [Ungers 1994, pp. 307-318], e a tutti gli sviluppi che sono stati originati da questi presupposti in-

renti le teorie armonico-proporzionali, vuol dire indagare una sottile condizione di equilibrio, un orizzonte che muove verso i territori della conoscenza e esplica i principi che ambiscono a permutare il disegno nella dimensione della doppia prefigurazione restitutiva e progettuale.

«Il tema della rappresentazione architettonica si articola su una tema di nozioni che [...] corrispondono ai concetti greci di *μίμησις* [mímēsis], *μέτρησις* [métrēsis], e *ποίησις* [póiesis]. In modo assai schematico: l'imitazione in quanto corrispondenza analogica e percettiva tra il reale e la sua rappresentazione; la 'misura' come rapporto e confrontabilità; l'attività poetica nel senso della produzione e della pro-

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

Fig. I.T. Willson, *Cimitero a piramide*, 1831 circa [Wilkinson 2018, p. 83].



gettazione. E tutto questo è organizzato e diretto verso il progetto come forma di conoscenza» [Ugo 2008, p. 1]. L'oggetto della imitazione-rappresentazione presuppone la definizione di un modello e di un sistema tecnico-operativo; modello che non si riduce alla sola selezione degli elementi fondamentali in quanto parti dell'opera, ma deve contenere, per soddisfare le esigenze della teoresi e della conoscenza, componenti relazionabili alla generalità, universalità e complessità dei fenomeni e per questo storicamente e criticamente riconoscibili [cfr. Ugo 1992]. Il modello, cioè, deve possedere qualità apparentemente contraddittorie, in quanto da un lato deve rendere esplicite le particolarità e unicità di un'opera, dall'altro deve riferirsi a un elevato grado di generalità. «le forme in sé non contengono significati trascendenti o a priori. Sono svincolate dalla loro condizione 'data' precedentemente. Il significato è nella relazione; l'architettura è tra i segni» [Eisenman 1987, p. 19] [1].

La costruzione di modelli, in senso lato, è una delle azioni fondamentali nella processualità storica e culturale che l'uomo ha saputo istituire. Una delle tappe più significative è stata quella di creare un'unità di misura da intendere quale modello per confrontare tra loro diverse grandezze. Il primo passo è dato dalla capacità di astrarre, da un insieme qualsiasi, gli elementi quantitativi, numerandoli e contandoli; quello successivo è la possibilità di comparare queste grandezze in base a un campione di riferimento. Qualunque sia l'unità di riferimento prescelta, misurare significa considerare la realtà solo nei suoi aspetti passibili apparentemente di una analisi oggettiva. «Il linguaggio quantitativo con cui la scienza si accosta a un mondo spogliato delle sue qualità soggettive costituisce un potente strumento per la previsione, la spiegazione e il controllo dei fenomeni. Ma nel sovrapporre al mondo di qualità dell'esperienza sensibile un mondo di numeri, bisogna usare una serie di cautele rispetto alle condizioni che limitano e regolamentano questa sovrapposizione» [Popper 1972, pp. 361-363].

La misura esprime, quindi, un principio di precauzione, un'azione di cautela che appare circoscrivere, in un primo tempo, solo i campi del rapporto dicotomico quantità/qualità, impegnando, tuttavia, in maniera intrinseca e significativa, gli aspetti prettamente riferibili alla dimensione interpretativa del mondo.

L'oggetto teorico del Disegno è da intendere come «l'analisi del «trasferimento» di un edificio dalla sua dimensione materiale alla sua 'rappresentazione' e viceversa»

[Purini, 1992, p. 53], cogliendo tutte le occasioni di approfondimento della conoscenza e della riflessione che questa continua oscillazione produce; il disegno assume così il ruolo di tramite per tracciare la misura delle diversità: si delinea, in questo modo, un orizzonte di lavoro faticoso e fascinoso insieme, che conduce verso la comprensione dello scarto tra un programma di architettura e una "cosa architettonica", sia essa solo disegnata o anche costruita. Lavoro come processo di trasformazione che stabilisce un rapporto di attivo divenire tra l'uomo e la realtà, tra l'uomo e la natura [cfr. Florio 2012, pp. 19-40].

Il Disegno diviene dispositivo differenziale che si modula sulle capacità di innescare un dialogo che interpella la qualità della differenza come misura del mistero da svelare in essa contenuto, alla quale far corrispondere in tensione la qualità della nostra azione, se azione pertinente e partecipe al dialogo che riesce a instaurare.

Occorre, inoltre, tener conto che la qualità non può essere considerata alla stregua di un dato assoluto, storicizzato, una sorta di categoria linguistica. «Nel nostro sensibile presente la troviamo nei versi dell'ignoto del cantico dei cantici, di Dante, di Eliot, di Alda Merini, la troviamo nei graffiti dell'Addaura, nei mosaici di Sant'Apollinare in Classe, nel cretto di Burri a Gibellina. La qualità esiste in ogni luogo abitato, il poeta la svela e la fa sconoscere agli uomini sensibili. L'architetto di fronte ai suoi compiti, se è educato a farlo, la svela con l'architettura» [Culotta 2006, p. 32].

Le cose del mondo, infatti, «non hanno il potere di esistere a dispetto di tutto, sono semplicemente delle forze tenui che sviluppano le loro implicazioni a condizione che siano riunite delle circostanze favorevoli. Orbene, se ciò è vero, l'identità a se stessa della cosa, quella specie di stabilità propria, di riposo in se stessa, quella pienezza e quella positività che le abbiamo riconosciuto, travalicano già l'esperienza, sono già una interpretazione seconda dell'esperienza» [Merleau-Ponty 2003, p. 178].

Una riflessione in profondità sull'azione del disegnare ne svela il fondamento di operazione complessa di trasposizione delle diverse realtà prefigurate atte a rendere visivamente presente ciò che non lo è materialmente [2], e insiste significativamente sulla perdurante azione trascritta con la quale si impone la necessaria ermeneusi degli aspetti cognitivi al fine di sovrintendere i continui passaggi tra il pre-figurato e la sua re-stituzione.

La parabola elaborativa che presiede il processo della riscrittura segnica in seno al disegno dell'architettura trova un campo fecondo nella giunzione sinaptica che si instaura

Fig. 2. E. Horter, Il grattacielo della Chrysler in costruzione, 1933 [Tagliasco 1993, p. 25].



tra la gestazione figurativa dei modelli espressivi della forma e l'architettura stessa.

Se è vero che il disegno trae il suo valore e la sua qualità dalla intrinseca potenzialità di momento critico di sintesi e, quindi, di comunicazione ed esplicitazione della prossimità ideativa, è pur vero che questo ruolo di 'tramite' trae origine dalla forza della sua appartenenza a tutto il processo di costruzione dell'architettura in termini prefigurativi. «Il progetto sta all'architetto come il personaggio di un romanzo sta all'autore: lo oltrepassa costantemente. È necessario non perderlo. Il disegno lo insegue. Ma il progetto è un personaggio con molti autori, e si fa intelligente solo quando è assunto così, è ossessivo e impertinente in caso contrario. Il disegno è desiderio di intelligenza» [Siza Vieira 1995, p. 51].

Il Disegno non può, certamente, essere considerato come l'equivalente dell'architettura né a essa sostituibile: esso mira a esplicitarne la struttura teorica, permette l'attenta riflessione sull'architettura della storia e della memoria, ma misura sapientemente anche i livelli del desiderio e dell'invenzione. «I disegni, conservando intatti i pensieri architettonici, danno la possibilità di salvare molto di quel che altrimenti si perderebbe nel consumismo architettonico [...] La creatività vi si manifesta nella sua forma più pura; le visioni, non svilite da compromessi, si dispiegano più libere [...] I disegni d'architettura divengono [...] precise quanto convincenti professioni di fede culturale [...] un contributo intellettuale all'architettura» [Magnago Lampugnani 1982, p. 6].

Molto più frequentemente, nell'ambito delle elaborazioni rappresentative riferibili all'architettura, ci si sente pervasi dall'energia configurativa sprigionata dalla crisi ideativa dell'architetto tradotta in un susseguirsi di rappresentazioni in cui sintassi crittografiche e segni autografi si rincorrono velocemente per decretare una delle possibili configurazioni finali, quella che ha visto il suo processo genetico profondamente e positivamente condizionato, non solo dalle scelte di carattere statico, tecnologico, economico, ma anche dalle qualità intrinseche e dalla incisività creativa dei procedimenti elaborativi e del loro valore semantico. «Chi disegna nel momento della delineazione di una forma si accorge immediatamente di quante ne escluda, e di come sempre più numerose siano le forme che non verranno alla luce nel processo del suo lavoro. Il riflesso pratico e visibile di questo processo si intravede nei cosiddetti 'pentimenti'» [Pierantoni 1999, p. 128]. 'Pentimento' che implica nella sua accezione etica l'inverarsi della volontà di estrarre

una forma buona dal caos, nella indecisione tra diverse forme. «Nel disegnare si cessa di girare intorno all'immagine: ci si ferma in un punto. E si contempla» [Pierantoni 1999, p. 128]. Ciò che rimane, fortunatamente, sono i solchi tracciati dalle sequenze del racconto, delle sue incertezze e dei difficili convincimenti, dell'affabulazione ideativa, dei riferimenti culturali, della costruzione di gerarchie e, infine, della decisione resa.

La rappresentazione vuole essere letta, quindi, nella sua funzione gnoseologica rispetto all'intelletto [cfr. Contessi 1985, pp. 143-180], che costruisce dapprima una serie articolata di diaframmi, lentamente, e poi ne provoca l'abbattimento mediante incisioni pregne di significazione che, una volta decrittati i codici, codici di iniziazione appartenenti a un ermetismo grafico che dapprima nasconde e separa [3], sospingono verso orizzonti dispensatori di nuovi territori di misura dell'immaginazione, dell'interpretazione cognitiva e della prefigurazione ideativa.

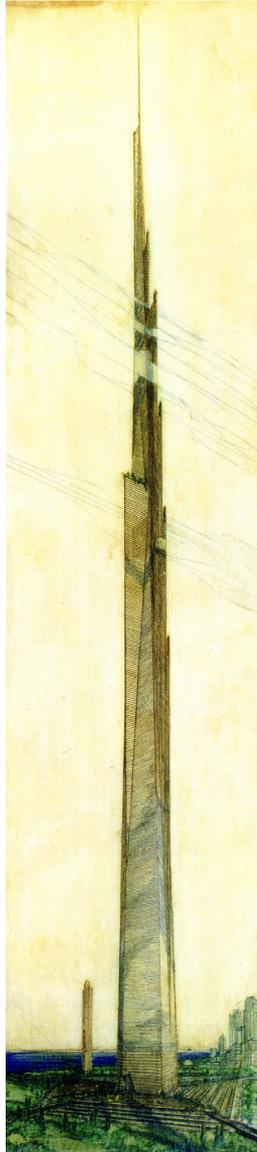
Il disegno, nella sua qualità di "scrittura figurativa", denuncia il proprio punto di origine, individua una direzione, segna una traccia che guida a ogni istante le intenzioni successive dell'autore. Queste direzioni, ogni volta rielaborate sui nuovi proponimenti, definiscono la tendenza generale, e i limiti a esse imposti determinano l'estensione e l'intensità della volontà «e il disegno, 'involucro comune ai punti di uguale funzione', conserverà la traccia evolutiva di tale volontà, che riceverà un'estensione fissa in conformità con l'origine, il percorso e l'arrivo a lei propri. L'evidenziazione dei punti salienti del percorso culminerà allora nell'espressione, e sottolineerà, in virtù della loro collocazione e importanza, l'intensità del pensiero» [Magnago Lampugnani 1982, p. 6].

La sua essenziale peculiarità di 'tramite' non può assolutamente essere separata dalla forza della sua presenza in tutto il processo che si istituisce sia nell'operazione di indagine della realtà costruita, sia in quella relativa alla prefigurazione di una architettura e, quindi, nel lungo percorso della sua definizione configurativa.

Con il disegno e attraverso il disegno siamo sospinti nella doppia condizione di misurare il mistero della struttura delle cose e di poterne intravedere tutte le diverse possibili proiezioni.

Si densifica così quel fecondo processo che incorpora le connessioni esistenti tra esiti delle indagini esplorative e restitutive e i programmi delle ipotesi progettuali, nella chiara consapevolezza che «non esiste giudizio di analisi che non determini nell'architetto [...] una propensione mentale

Fig. 3. F. Lloyd Wright, Il grattacielo Mile High, 1956 [Brooks Pfeiffer 2015, p. 82].



verso una certa ipotesi progettuale» [Quaroni 1997, p. 43], istituendo il «tempo soggettivo dell'analista» [Purini 1992, p. 60] che, nell'assunzione dell'equivalenza tra l'azione del misurare e il dispiegamento del concetto stesso di misura, perimetra con la sua tensione interpretativa la fertile molteplicità dei campi di indagine e di intervento progettuale. In quanto sistema di segni, di forma e funzione insieme, teso alla definizione di una forma-configurazione architettonica, in sostanza di un altro sistema di segni, esso è da intendere, più che come linguaggio, come metalinguaggio: «paradossalmente l'unico personaggio che non parla direttamente il linguaggio architettonico è l'architetto stesso, perché si esprime in realtà solo sulla carta in un metalinguaggio composto di segni che si limitano a simboleggiare (e forse assai parzialmente) i fatti architettonici senza costruire architettura essi stessi» [Maldonado 1974, p. 122] [4]. In questo senso è riferibile a un codice codificatorio transitorio che può essere, quindi, continuamente ampliato e trasformato durante tutto il processo di definizione del pensiero [5].

A questo proposito e sulle relazioni tra il processo istituito dal disegno e la difficoltà della sua espressività, nel rapporto istituito con il progetto, come linguaggio riconoscibile al pari di quello letterario e poetico, appare molto interessante quanto scritto da Vittorio Gregotti: «Il disegno non è certo [...] per noi architetti un linguaggio autonomo: si tratta di prendere le misure, di fissare interne gerarchie del sito che si osserva, dei desideri che esso suscita, delle tensioni che induce; si tratta di imparare a vedere gli interrogativi, per renderli trasparenti e penetrabili dal progetto. Si tratta alla fine di cercare, per mezzo della scrittura del disegno, una serie di risonanze che progressivamente funzionino come parti di un tutto, che mantengano l'identità delle ragioni della loro origine, ma nello stesso tempo si organizzino in sequenze, percorsi, soste calcolate, che si allineino per scarti discreti verso un processo di diversità necessaria non ostentata, una densa grammatica degli spazi e delle forme del progetto specifico e del suo uso» [Gregotti 2014, p. 22].

La misura impone, inoltre e necessariamente, molteplici 'scale' di diversificazione con le quali si ristabilisce continuamente il rapporto tra l'uomo e il mondo, tra il corpo dell'uomo e la natura-universo. Una serie di operazioni di misurazione 'inquieta' che ricalcola continuamente le relazioni tra ambiente fisico e corpo umano nell'accezione di corpo ideale, che diviene corpo prolungato grazie alle intermediazioni progressive di cui ci munisce la nostra espe-

rienza culturale, producendo una diversa percezione del mondo per promuovere l'azione di modificazione dell'architettura. «Si tratta di misurazione delle differenze interne al paesaggio, [...] misurazione dello stato di affetto nella visitazione delle sue parti, misurazione dei luoghi e della loro possibilità di offrirsi a una strategia del cambiamento, misurazione delle posizioni, distanze, grandezze dei caratteri e delle conformità dei nuovi elementi da introdurre» [Gregotti 2000, pp. 118, 119].

Azione che spesso negli ultimi anni si è trincerata dietro l'esperienza informatica e mediale impedendoci di percorrere gli strati profondi della nostra consapevolezza conoscitiva e diminuendo le nostre capacità di ascolto e di interrogazione. Tutto questo in architettura si riverbera anche nei campi della misura, come di frequente avviene nel ricorso all'esagerazione agli effetti 'fuori scala': «al linguaggio della ripetizione ossessiva [...] al nuovo come bizzarro non necessario, al linguaggio come caricatura [...] a una immaginazione concepita come regressione della fantasia (il Canal Grande di Venezia a Las Vegas); a un linguaggio, cioè, scompigliato dal vento dell'aria condizionata piuttosto che da quello benjaminiano dell'angelo della storia. [...] Ci attende un lungo, faticoso percorso di attraversamento, al di là del quale ritrovare la resistenza delle cose e con esse la possibilità di spostamenti misurati» [Gregotti 2000, p. 120].

Diventa quasi inevitabile, nel tracciare sinteticamente come fin qui fatto il rapporto tra disegno e misura, fare cenno alla nozione di ordine, cercando di svincolarla dal retaggio storicistico dei generi vitruviani [cfr. Procaccini 2018, pp. 107-127] per rileggerla alla luce attuale di un sistema profondo in seno all'architettura in cui convergono l'*eurythmia* e la *symmetria*, quest'ultima nell'accezione di commisurazione (*sun* = con e *metron* = misura) [cfr. Florio 2018, pp. 237-293], ben consapevoli che nell'idea di "ordine architettonico" si è sempre instaurata quella di misura, «di ripetizione, di successione, di ritmo, di 'composizione'» [Quaroni 1997, p. 172].

Note

[1] Appare molto interessante e pertinente al significato essenziale di relazione tra le parti il concetto di "spostamento proporzionale" descritto da Nicola Emery [Emery 2007, pp. 209-214].

[2] Quella che Vittorio Ugo indica come la «Esperienza Mediata (differita)» [Ugo 1991, p. 57].

Come afferma ancora Gregotti [cfr. Gregotti 1994], la parola 'ordine' è una parola fuori moda, ci rimanda alla restaurazione e a un livello di regole impositivo che induce alla sottomissione a forme di razionalità che appaiono oggi semplificate. Ma l'architettura ha il compito ineludibile di leggere l'ordine nella sua accezione storica e di proporre una nuova ipotesi di ordine contro la reificazione del caos che ci circonda, nella convinzione che «l'ordine è [...], per quanto [...] attiene a un progetto, legge di costituzione della cosa, selezione e organizzazione degli elementi che la costituiscono, ma anche il nuovo sistema di significati che essa propone e attraverso i quali è possibile guardare, cioè ordinare il mondo in nuovo modo» [Gregotti 1994, pp. 52, 53].

L'ordine è «un livello di consapevolezza creativa che per sempre diviene il livello più alto [...]. L'ordine sostiene l'integrazione. Da quello che lo spazio vuole essere l'ignoto può essere rivelato all'architetto. Dall'ordine lui deriverà la forza creativa e il potere di autocritica per dare forma a questo ignoto. Il Bello evolverà» [Kahn 1955, p. 59].

A volte alcune architetture sono sufficienti a restituire nuovo e valido significato all'insieme al quale appartengono, nella consapevolezza di essere parte attiva di un particolare contesto nel quale è necessario ricostruire un ordine. Tale possibilità si inverte sovente ricorrendo ad azioni misurate di innesti progettuali che svolgono un'azione che potremmo definire di 'controfuoco' con la quale si disegnano i margini di contenimento della dissoluzione urbana nei confronti della quale si inseriscono elementi di rigenerazione: «questa tecnica rischiosa, richiede uno sforzo sapiente tipico del sapere artigianale, una cura assoluta del dettaglio, che le consente di arrestare non per quantità ma per qualità l'avanzare dell'edilizia. Preliminare al controfuoco dell'architettura è un rilievo scrupoloso dell'esistente» [Sciascia 2014, p. 35], a cui far seguire una restituzione altrettanto scrupolosa della realtà indagata, in un campo in cui la dialettica disegno/progetto diviene espressione necessaria dell'esperienza ermeneutica.

[3] «La scrittura è servita, spesso e a lungo, a mascherare ciò che le era stato affidato: non ha affatto unito, bensì separato gli uomini, opponendo quelli che sapevano cifrare e decifrare a quelli che ne erano incapaci» [Barthes, Mauriès 1981, p. 606]. Vedi anche: Bolzoni 1995, pp. 87-134.

[4] «Proponevamo di considerare il disegno, per così dire d'arte, e l'architettura

realizzata come dei linguaggi artistici [...] e il disegno architettonico come un metalinguaggio, ossia, un linguaggio sopra e al servizio di un altro linguaggio: l'architettura in carne ed ossa» [De Fusco 1968, p. 136].

[5] Per quanto concerne i rapporti tra disegno e sistema codificatorio e classificatorio, nell'accezione espressa di un rapporto flessibile, ampliabile e trasformabile [cfr. Baculo Giusti 1992].

Autore

Riccardo Florio, Dipartimento di Architettura, Università di Napoli Federico II, riccardo.florio@unina.it

Riferimenti bibliografici

- Baculo Giusti, A. (1992). *Napoli in Assonometria*. Napoli: Electa Napoli.
- Barthes, R., Mauriés, P. (1981). Scrittura. In *Enciclopedia*, vol. II, p. 606. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, L. (1995). *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Brooks Pfeiffer, B. (2015). *Frank Lloyd Wright 1867-1959. Costruire per la democrazia*. Köln: Taschen GmbH.
- Contessi, G. (1985). *Architetti-pittori e Pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Culotta, P. (2006). L'architettura pertinente delle stratificazioni. In Culotta, P., Florio, R., Sciascia, A. *Il Tempio-Duomo di Pozzuoli. Lettura e Progetto*, pp. 23-36. Roma: Officina Edizioni.
- De Fusco, R. (1968). *Il codice dell'architettura*. Napoli: Esi.
- Eisenman, P. (1987). Architettura e figura retorica. In *EIDOS*, anno I, n. 1, pp. 12-19.
- Emery, N. (2007). *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*. Milano: Marinotti Edizioni.
- Florio, R. (2012). *Sul Disegno. Riflessioni sul disegno di architettura*. About Drawing. Reflections about architectural drawing. Roma: Officina Edizioni.
- Florio, R. (2018). *Origini evoluzioni e permanenze della classicità in architettura*. Seconda edizione. Roma: Officina Edizioni.
- Gregotti, V. (1994). *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*. Torino: Einaudi.
- Gregotti, V. (2000). *Diciassette lettere sull'architettura*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Gregotti, V. (2014). *Il Disegno come strumento del progetto*. Milano: Marinotti Edizioni.
- Kahn, L. I. (1955). Order and Design. In *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n. III, pp. 46-63.
- Magnago Lampugnani, V. (1982). *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*. Stoccarda: Edizioni di Comunità.
- Maldonado, T. (1974). *Architettura come linguaggio*. Firenze.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani. [Prima ed. *Le visible et l'invisible*. Paris: Éditions Gallimard 1964].
- Pierantoni, P. (1999). *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Popper, K. R. (1972). *Congetture e confutazioni*. Bologna: Il Mulino. [Prima ed. *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. London 1963].
- Procaccini, V. (2018). Gli ordini architettonici. In Florio, R. *Origini evoluzioni e permanenze della classicità in architettura*, pp. 107-127. Seconda edizione. Roma: Officina Edizioni.
- Purini, F. (1992). Il disegno e il rilievo. In AA.VV. *Nel Disegno*. Roma: Clear.
- Quaroni, L. (1997). *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. Milano: Mazzotta.
- Sciascia, A. (2014). La seconda natura e lo sforzo sapiente. In Sciascia, A. (a cura di). *Costruire la seconda natura. La città in estensione in Sicilia fra Isola delle Femmine e Partinico*. Roma: Gangemi Editore.
- Siza Vieira, Á. (1995). Si chiamò un architetto. In de Llano, P., Castanheira, C. (a cura di). *Álvaro Siza. Opere e progetti*. Milano: Electa.
- Tagliasco, V. (1993). Scienza grande & piccola. In *Sfera*, n. 32, pp. 18-35.
- Ugo, V. (1991). *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Ugo, V. (1992). Mimesi. In *XY. Temi e Codici del disegno di architettura*. Roma: Officina Edizioni.
- Ugo, V. (2008). *Μίμησις mimēsis. Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*. Santarcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore.
- Ungers, O. M. (1994). "Ordo, pondo et mensura": criteri architettonici del Rinascimento. In Millon, H., Magnago Lampugnani, V. (a cura di). *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milano: Bompiani, pp. 307-318.
- Wilkinson, P. (2018). *Atlante delle architetture fantastiche. Utopie urbanistiche, edifici leggendari e città ideali: cosa sognavano di costruire i massimi architetti al mondo*. Milano: Rizzoli.