

FUORI SCALA

L'etica del diverso

Alessia Rampoldi

Il concetto di scala e, conseguentemente, di fuori scala hanno origine dall'imposizione di un sistema di regole nel rapporto tra uomo e natura, fatto che ha così determinato l'attribuzione di un significato negativo a ciò che in precedenza non era soggetto a giudizio morale. Se ne indagano le origini e il significato a partire dalle prime rappresentazioni a tutto tondo della figura umana fino ai risultati più alti della scultura greca. In tali opere, armoniose e appaganti nell'insieme, il fuori scala è applicato con attenzione, risultando una scelta progettuale intenzionale dettata dalla volontà di elevare l'uomo oltre la propria dimensione terrena per avvicinarsi all'idea – all'archetipo – di Uomo.

Il fuori scala costituisce il metodo di rappresentazione della distanza tra mondo ideale e mondo formale e muove i passi parallelamente all' ricerca di bellezza e perfezione. In questo senso, in arte come in architettura, esso si colloca al di là della sfera morale poiché risponde a un bisogno universale intrinseco all'istinto umano.

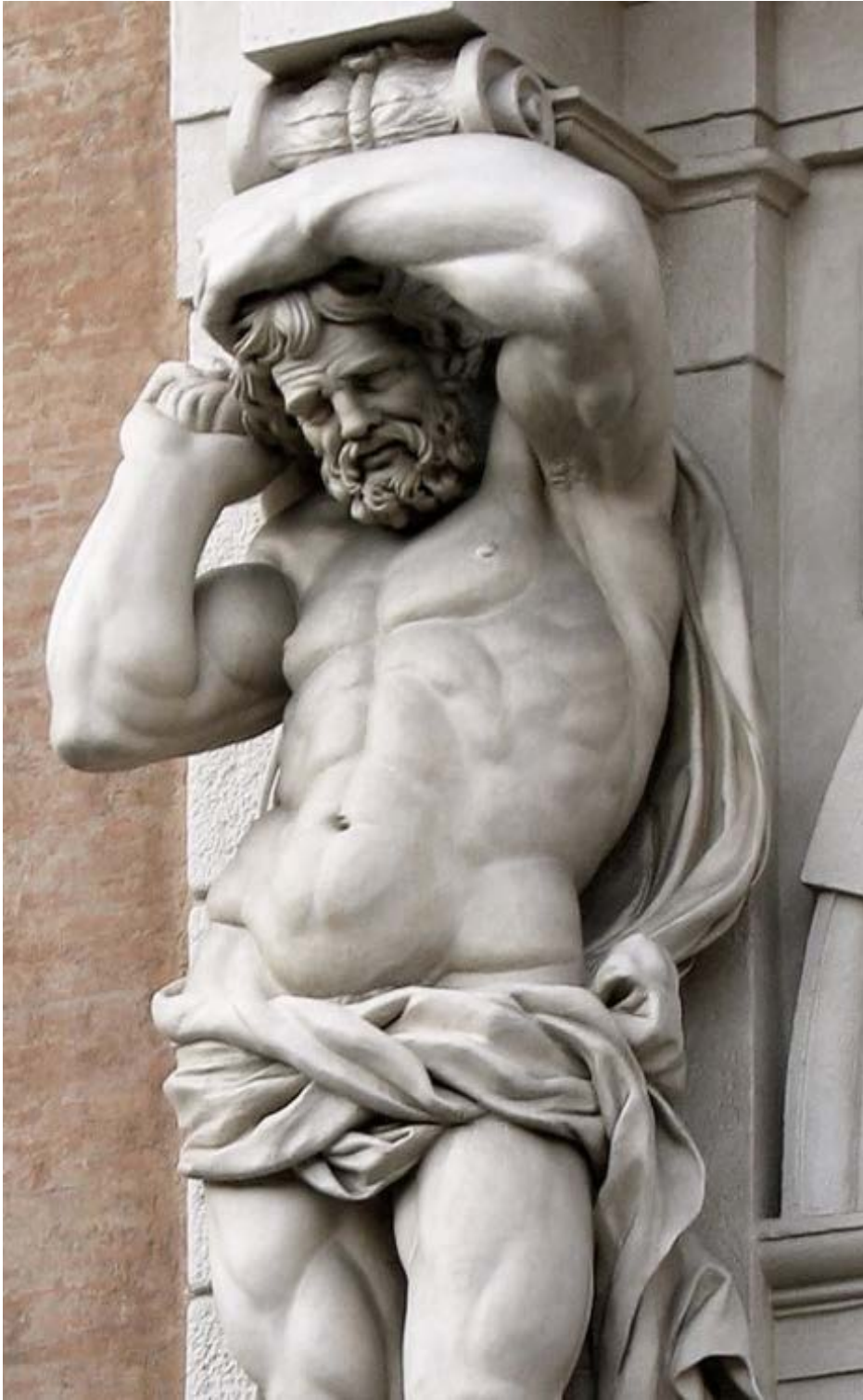
PROPORZIONE, SCALA, ARCHETIPO,
DIVERSO, ESTETICA

*PROPORTION, SCALE, ARCHETYPE, DIVERSE,
AESTHETICS*

The concept of scale and, consequently, of out-of-scale originates from the imposition of a system of rules in the relationship between man and nature, which led to the attribution of a negative meaning to what previously was not subject to moral judgment. Its origins and meaning are investigated starting from the first full-round representations of the human figure up to the highest results of Greek sculpture. In these works, harmonious and satisfying as a whole, the out-of-scale is carefully applied, resulting in an intentional design choice moved by the will to elevate man beyond his earthly dimension to approach the idea – archetype – of Man.

The out-of-scale is the method of representing the distance between the ideal world and the formal world and moves in parallel with the search for beauty and perfection. In this sense, in art as in architecture, it lies beyond the moral sphere because it responds to a universal need inherent in human instinct.

Alessia Rampoldi formatasi al Politecnico di Milano e alla Pontificia Universidad Católica di Santiago del Cile, nel 2021 consegue il Master in Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche, ricevendo la Menzione d'Onore con il progetto *Kenós. La natura del vuoto*. Dopo le esperienze professionali milanesi e cilene, dal 2019 collabora alla progettazione di mostre e musealizzazioni di siti archeologici, alla didattica presso gli atenei di Milano e Torino e dello studio e della comunicazione del patrimonio architettonico e del design italiano.



FUORI SCALA

L'etica del diverso

Alessia Rampoldi

Fuori scala

Sebbene sia un'espressione di uso quotidiano, del concetto di fuori scala manca una lettura universalmente accettata, difetto che lo ha reso contenitore di qualunque significato nel tutto e nel suo contrario e per il quale oggi abbiamo difficoltà nell'interpretare quello è stato metodo di progetto sin dai tempi più antichi.

Il concetto di scala e, in diretta conseguenza, quello di fuori scala hanno origine dal momento in cui si è avvertito il bisogno di imporre delle regole nel rapporto tra uomo e natura, – una relazione ancestrale basata sul timore e il rispetto incondizionato per tutto ciò che sta al di là della capacità di controllo e comprensione umani – riconducendo tale sistema alla volontà divina. Tale riduzione ha di fatto privato il sistema del senso del non inquadrabile, del fuori regola – o del fuori proporzione – di cui il fuori scala è uno degli aspetti.

Certamente la stesura del corpo di regole varia tra le civiltà a seconda dell'influenza esercitata dal clima e dal paesaggio e, là dove l'ambiente forniva ciclicamente certezze sull'andamento della vita, nacquero popoli che ambivano alla perdurabilità nel tempo, quali quello Egizio o Mesopotamico.

In questo senso, il rapporto tra uomo e natura subisce un ulteriore mutamento con la civiltà Greca che pretese di istituire un ordine umano ovunque ci fosse natura. Gli ordini architettonici, i cui rapporti geometrici sono dedotti dalle proporzioni umane modellate sui materiali della natura, sono il frutto di tale imposizione. (Scaroni, 2009)

Il concetto di scala, dunque, anche nelle epoche successive, viene sempre più a coincidere con i valori di eternità e sacralità del corpo umano, di perfezione.

Megaloprèpeia. Un varco amorale

Il senso assoluto di tali concetti ha portato a considerare fuorviante e pauroso tutto ciò che non rientrasse nei canoni stabiliti. Ma ciò che sta oltre i limiti è anche divino, superlativo, estremo. In apparenza, però, il fuori scala non è soggetto a giudizio morale, non è né buono né cattivo, semplicemente è diverso dal suo contesto. In definitiva è *altro*.

È curioso notare come nell'Etica Nicomachea di Aristotele, nella definizione di "magnificenza"¹ l'autore associ tale virtù ai concetti di "grande dimensione" e "bellezza", affermando che la grandezza d'animo sottintende grandezza fisica e che la bellezza, a sua volta, implica un corpo di grandi dimensioni, che altrimenti potrebbe essere curato e ben proporzionato, ma non bello.²

Aristotele prosegue asserendo che la persona magnifica desidera essere superiore, facendo riferimento a un limite morale prima del quale si attestano gli individui poco orgogliosi

Nella pagina precedente:

Portale del palazzo Davia
Bargellini, Bologna, secolo XVII.
Telamone in pietra arenaria,
opera di Gabriello Brunelli e di
Francesco Agnesini, 1658.

Crediti: Lucrezia Grandi, www.flickr.com/photos/lucrezia_grandi

1 Il termine "magnificenza" ha una duplice radice latina, da *magnus-facere* e greca, da *megaloprèpeia*, da cui il sostantivo neutro *megaloprepés*, ovvero affetti generosi, sentimenti sublimi e nobili. La magnificenza è dunque qualcosa di più di sinonimo di generosità, tanto da costituire un fondamentale tassello in filosofia, politica, etica. Per la prima volta declinato da Platone ne "La Repubblica" (I. VI), il termine viene ulteriormente arricchito in significato da ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, (IV, 2, 1122a23) "maniera conveniente di spendere in grande" e da CICERONE, *De Inventione* che lo associa al coraggio, compiendo una sintesi tra il mondo romano e il mondo greco dando importanza al valore etico della magnificenza accentuandone la capacità d'azione. Dal mondo greco, un'ulteriore caratteristica della persona magnifica è la capacità di riconoscere e apprezzare la bellezza, associando di fatto la megaloprèpeia al gusto estetico.

2 «[...] la magnanimità, infatti, implica grandezza, come anche la bellezza implica un corpo di grandi proporzioni, mentre gli uomini piccoli possono essere aggraziati e proporzionati, ma non belli.» da ARISTOTELE, trad. NATALI C., Laterza, 1999, Libro (IV, 3, 1123b)

e oltre il quale si pongono le persone vane (riferendosi, in questo senso, alla differenza tra *megaloprépeia* e *hybris*, N.d.A.).³

Semberebbe, quindi, che l'istinto della persona grande d'animo a distinguersi ed elevarsi si collochi in un sottile varco tra i modesti e i vili e si manifesti in forma di grandezza e bellezza.

La figura dell'uomo magnifico costituisce un tassello fondamentale già nella teoria politica platonica quale sintesi perfetta tra lo spirito filosofico e la potenza. Esso costituisce un'idea che, proprio in quanto modello e archetipo di perfezione, non può essere soggetto ad alcun giudizio: tale figura si colloca sul piano morale, al di là del bene e del male.

Rappresentazione del corpo umano

Sulla base della dottrina aristotelica, è interessante indagare sul ruolo che il fuori scala – prima ancora di costituire l'antitesi di un valore positivo e di assumere connotazioni del tutto negative – ha avuto nella rappresentazione della figura umana.

Le incisioni e pitture rupestri [*fig. 1*] costituiscono la prima forma di raffigurazione dell'uomo e, in quanto primitiva forma di narrazione, la figura dei soggetti rappresentati è stilizzata, evocativa, il dettaglio superfluo.

La vera peculiarità sta nel fatto che tali rappresentazioni raggiungano la massima espressività grazie alla sproporzione di alcuni soggetti rispetto ad altri raffigurati nello stesso racconto: in un episodio di caccia la figura umana sarà molto più ingombrante nella scena rispetto al branco animale, così come il capo del gruppo verrà dipinto di grandezza maggiore rispetto ai compagni; in maniera analoga, per esaltare la forza e il coraggio del cacciatore in uno scontro con una preda di notevoli dimensioni questa sarà resa ancora più possente.

Il fuori scala, in questo caso, ha funzione di evidenziazione.

Lo stesso effetto si ha nelle rappresentazioni della civiltà Egizia: la posizione gerarchica dei soggetti è dichiarata attraverso dimensioni e proporzioni reciproche, per cui al faraone, rappresentato al pari del dio, seguono gli scribi, due o addirittura tre volte più grandi dei sudditi, le donne e infine gli schiavi. In mancanza di espedienti più adeguati, tale metodo è fuor di dubbio quello più intuitivo. Il fuori scala assume così un primo fondamentale significato, poiché diviene strumento imprescindibile nella rappresentazione del potere – politico o tribale nel caso delle pitture rupestri – ma massimamente importante nella comunicazione delle gerarchie.

La deformazione ha avuto in passato un valore sacrale, profetico ed estetico. Essa nasce essenzialmente dall'importanza comunicata dalla filosofia antica e dalla sensibilità religiosa all'immaginazione. Per gli antichi, l'immagine è la materializzazione del pensiero degli dèi, che pensano per forme e creano con la parola. La figura mostruosa o deformata è una proprietà degli dèi precedenti a ogni ordine cosmico.

La deformazione appartiene, dunque, alla dimensione del caos primigenio e si riferisce all'universo venuto prima delle leggi divine; essa indica la presenza nello stesso soggetto di forme viventi diverse non ancora separate all'atto creativo.

Le prime raffigurazioni a tutto tondo della figura umana sono della grandezza di statuette votive. L'esempio che meglio esprime il ruolo del fuori scala nella raffigurazione umana è la

3 « [...] e invece l'uomo magnanimo vuole essere superiore». da ARISTOTELE, trad. NATALI C., Laterza, 1999.



2

Venere di Willendorf
 Paleolitico. 24000 - 22000 a.C.
 Pietra calcarea dipinta in ocre
 rosso, dimensione: 11,1 cm.
 Naturhistorisches Museum,
 Vienna, Austria.
<https://www.artsy.net/artwork/paleolithic-period-present-day-austria-venus-of-willendorf>.

Venere di Willendorf⁴ [fig. 2], non tanto nelle sue dimensioni effettive, (la statuetta in pietra calcarea è alta 11 cm), quanto nella forte deformazione anatomica: le forme sono esagerate, accentuate nei punti di seno, glutei e ventre. Ciò che viene rappresentato non è una donna, ma l'immagine simbolica della maternità in senso astratto. Di fatto, la Venere è un feticcio, una figura senza alcun significato se non le viene assegnata una specifica valenza che, per altro, attribuita a un oggetto antico, è alquanto opinabile perché legata alla coscienza propria del milieu attuale.

Il feticcio viene utilizzato da sempre come sostituto simbolico di oggetti assimilati dalla nostra mente come prime impressioni, le quali, se costantemente evocate, vengono acquisite permanentemente così che l'impressione diviene abitudine. E l'abitudine è rifugio delle paure umane, per cui il feticcio rappresenta la fuga dalla fobia, la compensazione di un vuoto creato dall'inconscio. La Venere di Willendorf potrebbe, quindi, essere considerata un tentativo di colmare tale vuoto attraverso l'immagine della figura femminile che, rappresentata con forme fuori scala, alluderebbe alla maternità primigenia, la Madre Terra: un riferimento profondo alle origini e all'identità dell'uomo quale essere umano in quanto tale.

Con la codificazione del concetto di scala grazie alla nascita degli ordini greci, si è cominciato a lavorare sul sovvertimento degli stessi, ricercando senza sosta la perfetta proporzione a partire proprio dalla figura umana, la cui raffigurazione ha comportato notevoli difficoltà per gli artisti che da sempre hanno tentato di portarne le proporzioni entro sistemi di rappresentazione, elaborando griglie e canoni geometrici per individuare i rapporti matematici

⁴ Il nomignolo "venere", attribuito alla statuetta all'epoca della scoperta, è stato recentemente oggetto di qualche ingiusta critica. Christopher Witcombe ha osservato erroneamente che: "l'identificazione ironica di questa figura con Venere era volta a compiacere alcune assunzioni dell'epoca circa i primitivi, le donne, e il gusto", ma in realtà si tratta di una identificazione non solo corretta e consapevole, forse addirittura restrittiva per la grande portata del significato dell'opera. Alcuni suggeriscono che, in una società di cacciatori e raccoglitori, la corpulenza e l'ovvia fertilità della donna potrebbero rappresentare un elevato status sociale, sicurezza e successo, ma nell'ultimo secolo si è scoperto con certezza che le società di provenienza delle veneri erano tutt'altro che nomadi e, anzi, erano egualitarie e riservavano alla donna posti di potere (da non interpretare come dominazione) proprio in virtù della dignità che le riconoscevano.

EISLER R., "La Dea della natura e della spiritualità", in CAMPBELL M., *I nomi della Dea – Il femminile nella divinità*, Astrolabio – Ubaldini Editore, Roma 1992. https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_di_Willendorf.



1
Scena di caccia, pittura rupestre
PMesolitico. 8000 - 6000 a.C.
Grotta dei cavalli, Valltorta, Spagna.
Foto: Rotger / Iberfoto/Archivi Alinari
[https://www.alinari.it/it/dettaglio/
AIS-F-052114-0000](https://www.alinari.it/it/dettaglio/AIS-F-052114-0000)

e proporzionali che legano tra loro le varie parti del corpo.

Per i Greci la rigidità delle figure egizie era eccessivamente statica, per cui iniziarono a mettere in moto un processo che nessuno mai aveva compiuto in precedenza: essi usarono attentamente la vista per studiare nel dettaglio ogni singolo particolare anatomico per poterlo rappresentare nella maniera più fedele alla realtà. Ogni artista lavorò sui progressi fatti dai maestri fino a giungere all'opera considerata pietra miliare nella storia dell'arte: l'Efebo di Crizio [fig. 3]. La scultura, in marmo, fu realizzata approssimativamente tra gli anni Ottanta e Settanta del V secolo a.C. e viene solitamente attribuita alla bottega dello scultore Crizio.

L'artista, in questo caso, riuscì a produrre con mirabile maestria ciò che la società richiedeva, una fedele riproduzione del corpo umano, un modello che avrebbe costituito un paradigma per tutti i secoli a venire.

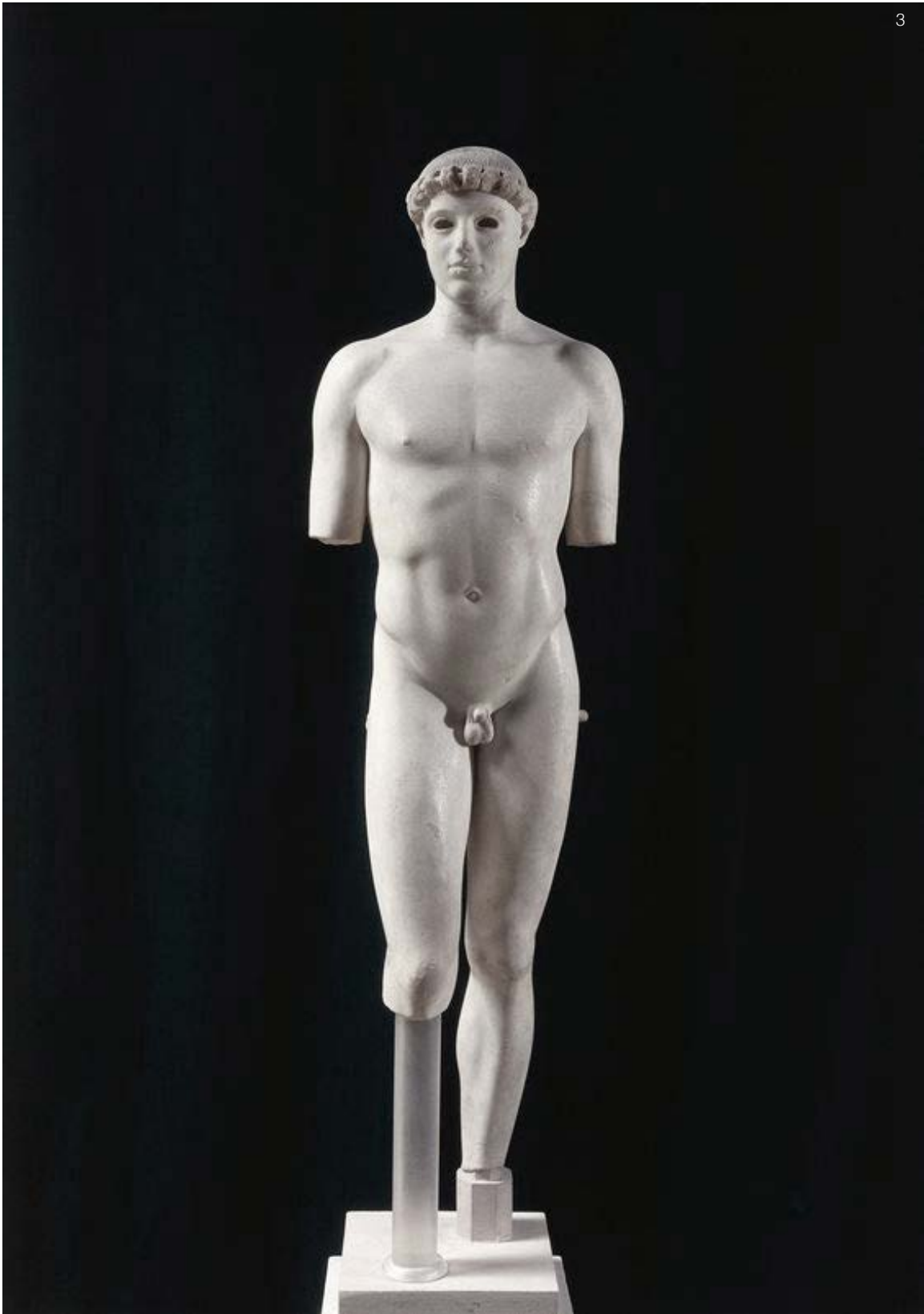
La causa per cui ciò non avvenne, in realtà, va ricondotta all'effetto che il realismo ebbe sui Greci: nell'arco di una generazione, gli artisti smisero di produrre statue come l'Efebo di Crizio perché la statua risultò troppo realistica, tanto da risultare noiosa.

Nella riproduzione fedele alla realtà fisica del corpo, nessun tratto era stato messo in evidenza, privandola così dell'aspetto comunicativo tanto da renderla un semplice riflesso.

Ciò che, infatti, rendeva interessante una scultura dalle fattezze umane era l'esagerazione dei tratti, non un'azione casuale, ma una deformazione studiata in modo da, se si può dire, esagerare la risposta estetica al corpo umano nella mente dell'osservatore.

Questa insoddisfazione nei confronti del realismo era perfettamente naturale, seppure inconscia. Come spiega Vilayanur Subramanian Ramachandran, neuroscienziato e professore alla University of California di San Diego, esiste in ogni essere umano un istinto primitivo e profondamente radicato all'esagerazione che spinge alla ricerca di qualcosa di più umano, o meglio, più che umano.⁵

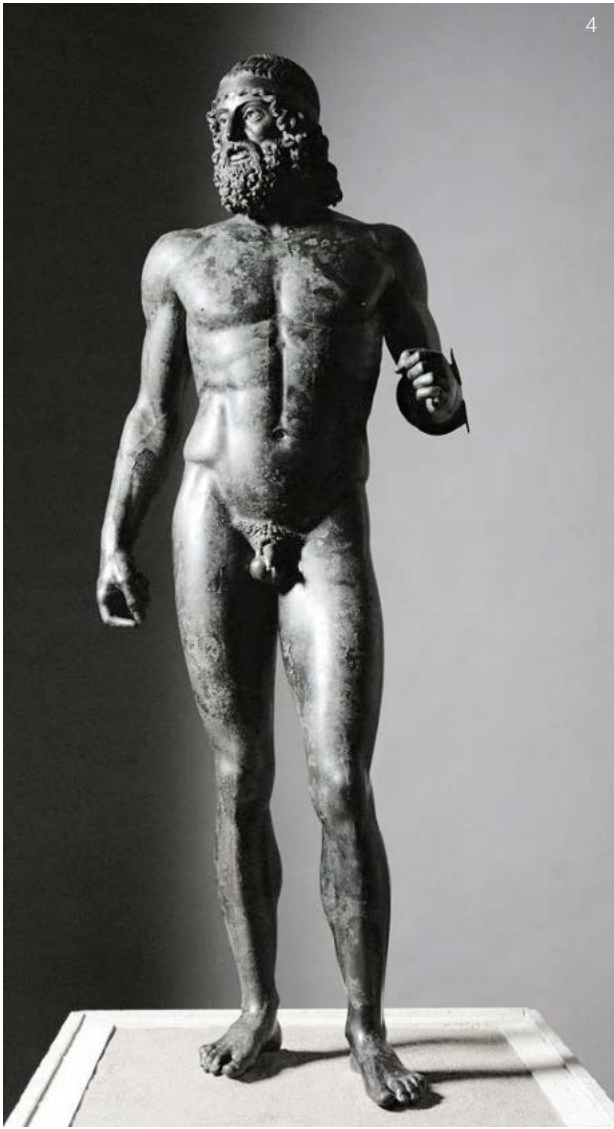
5 Dall'intervista a Vilayanur Subramanian Ramachandran nel documentario: *Greek Sculpture (BBC: How Art Made The World)*.



03
Efebo di Crizio
 Crizio e Nesiole
 480 a.C. circa.
 Marmo, 86 cm.
 Museo dell'Acropoli, Atene.
<https://kouroikorai.wordpress.com>

04/05/06/07
Bronzi di Riace
 (per l'autore vedi nota n.6)
 V secolo a.C.
 Museo nazionale della Magna Grecia,
 Reggio Calabria, Italia.
<https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it>

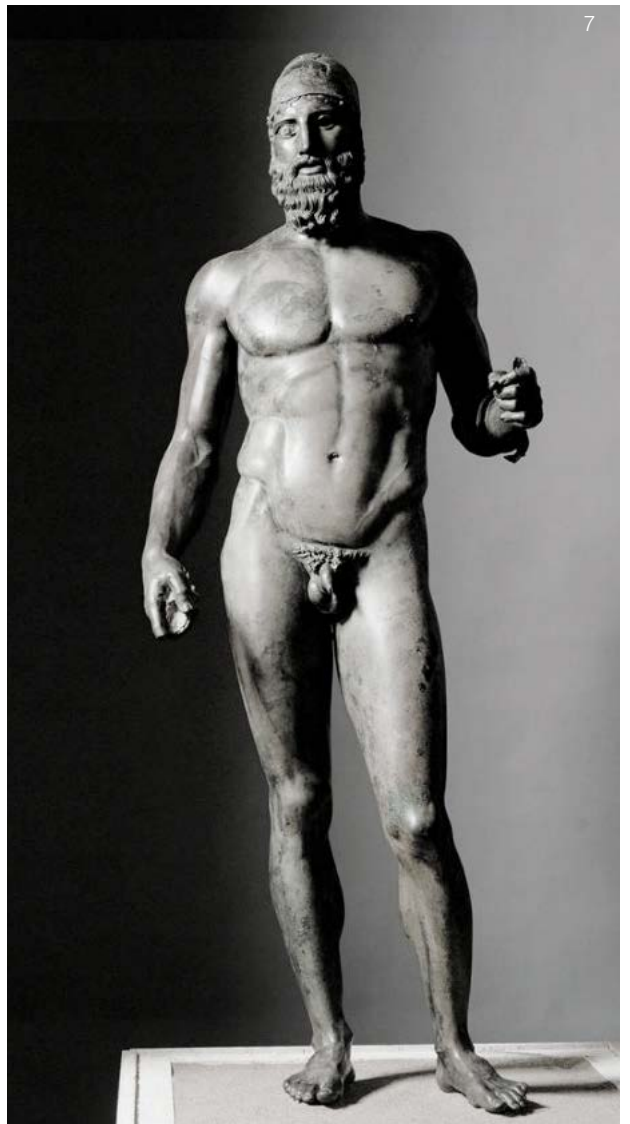
4



5



7



6



A metà del V secolo a.C. ci fu il cardine della svolta a cui la cultura greca anelava. L'artista⁶ volle rappresentare la potenza fisica del corpo di un atleta, riproducendo un corpo che apparisse simultaneamente rilassato e pronto all'azione.

Egli immaginò delle linee passanti per i punti chiave del corpo, divise questo in quattro parti, secondo le quali iniziò a muovere gli arti e ruotare gli assi fissati in senso opposto e complementare, riuscendo a rendere la statua incredibilmente dinamica. Tutto, nella storia artistica greca, sembra aver portato alla realizzazione dei Bronzi di Riace [figg. 4, 5, 6, 7], alla creazione di oggetti che sembrano andare oltre la dimensione umana. La divisione tra parte superiore e inferiore del corpo è condotta all'estremo, così come la scansione dei muscoli del torso e i profondi solchi che attraversano il petto e la schiena, mettendo la scultura in uno stato di impressionante tensione.

Sono corpi irrealistici, la realtà è qui esagerata e per questo travolgente. L'utilizzo del fuori scala come enfattizzazione deriva dalla necessità di focalizzare l'attenzione dell'osservatore su di un particolare visivo servendosi dell'esagerazione, così da condurre il suo pensiero a una realtà conosciuta.

Fuori scala, forma, decorum

Nella ricerca della perfezione, come si è visto, sono stati lasciati aperti numerosi varchi al diverso, il quale deriva dal complesso rapporto tra uomo e natura, tra finito e infinito, o indefinito.

Il "diverso" si può considerare come la risultante tra il mondo ideale e quello reale ed essere in questo caso spiegato attraverso la descrizione della relazione tra archetipo e immagine tangibile data da Carl Gustav Jung, il quale considera l'archetipo una manifestazione dell'inconscio collettivo, una forma senza contenuto che esiste solo in potenza, soggetta sempre a nuove interpretazioni, modificata di volta in volta dalla presa di coscienza e consapevolezza individuale e, per questo, è in costante mutamento.⁷

Nel cercare di colmare lo scarto tra l'idea – archetipo – e la forma, l'intelletto umano sente la necessità di superare i traguardi raggiunti in un processo di continua elevazione.

Il fuori scala nasce come metodo di rappresentazione di tale distanza.

Se per Kant la bellezza e, dunque, la forma, risiedono nel processo attraverso cui gli oggetti sono percepiti, considerandole semplici proprietà della percezione (Forty, 2004), la comprensione del fuori scala fa riferimento all'estetica filosofica tedesca di tipo idealista. Hegel, in particolare, considera la forma una proprietà «...sopra e prima delle cose, accessibile al solo pensiero.»⁸ Sulla scia dell'idealismo hegeliano, la relazione tra forma e architettura è stata per la prima volta proposta dallo studioso Gottfried Semper, che declinò tale concetto in almeno due sensi: come risultato di un principio o un'idea esistita a priori e come idea che si rende visibile. (Forty, 2004)

In architettura il concetto di forma non può essere inteso al pari della forma in arte (come dimostrato dalla confusione nata a partire dalle riflessioni filosofiche del XIX secolo), perché la prima si realizza sulla sintesi tra *Firmitas*, *Utilitas* e *Venustas*. Così, in architettura, si può dire che esistano due forme: *morphé* ed *éidos*, di cui «...la prima è la sua forma visibile, concreta, reale. La seconda è la sua forma invisibile, astratta, ideale».⁹

6 Le ipotesi su datazione, provenienza e soprattutto autore delle due sculture non hanno mai raggiunto l'unanimità. È certo che risalgano entrambe alla metà del V secolo a.C. ma è ancora dubbio che siano il frutto della stessa mano. Gli studiosi negli anni hanno avanzato ipotesi circa Fidia, Policletto, Pitagora di Reggio sino alle più recenti proposte di Mirone, Onata, Agelada, Alkamenses. https://it.wikipedia.org/wiki/Bronzi_di_Riace#ipotesi_su_datazione,_provenienza_e_artefici, 6 settembre 2021.

7 JUNG C.G., *Tipi psicologici*, Newton Compton Editori, Roma 2006.

8 FORTY A., *Parole e edifici – un vocabolario per l'architettura moderna*, Cap. "Forma", Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

9 CHIODO S., "La bellezza utile dell'architettura", in *Rivista di estetica* [Online], 58 | 2015.

Così come le tre nozioni vitruviane restano vere nella loro unità¹⁰, così la sopravvivenza della *morphé* pare impossibile senza *ēidos*, poiché quest'ultima risponde alle aspirazioni e ai bisogni di chi interagisce con l'oggetto architettonico, portando con sé l'idea di utilità, che è parte essenziale dell'identità dell'artefatto.

Quando la bellezza della *morphé* è unita all'utilità di un'*ēidos* si ottiene un oggetto che ha identità ed esistenza effettive, nel presente e nel futuro.

L'assolutezza di tale rapporto viene però deviata quando la forma visibile – *morphé* – sembra non aderire al proprio *ēidos*. È il caso della presenza dell'ornamento, un elemento inaspettato, diverso e apparentemente superfluo nell'identità dell'oggetto.¹¹

Come spiega Chiodo, la risposta risiede nel significato etimologico della parola "decorazione"¹² che si rifà a una dimensione etica, «...in particolare nel significato figurato del verbo *decere* ("essere giusto, bisognare"), e che identifica un potere che, in architettura, dalla scala del design alla scala dell'urbanistica, è sia utile sia essenziale per lo statuto identitario dell'oggetto architettonico: il potere che l'architettura ha ... di esibire, attraverso la sua *morphé*, un *ēidos* che ci parla, anche, dell'idea di essere umano per il quale è progettata e costruita, che include, e non esclude, il suo *decorum*, cioè la dimensione etica di che cosa è "giusto (conveniente, decoroso, opportuno)" per la sua identità di essere umano ...»¹³

Ciò riconduce alla *megaloprépeia*, all'idea di uomo magnifico di Aristotele così come all'impulso che ha guidato la mano dello scultore dei Bronzi di Riace.

Gli stessi principi possono facilmente riconoscersi nell'opera istituzionale e monumentale di Louis Kahn. Nonostante la brutalità estetica degli edifici, l'uso di forme archetipiche nelle facciate, sia esterne che interne (si vedano, ad esempio, l'Assemblea Nazionale a Dacca¹⁴ e la biblioteca di Exeter¹⁵), unito alla monumentalità del volume, gioca un ruolo essenziale nella comunicazione della tensione dell'uomo in un processo di continua elevazione. [figg. 8, 9]

Anche in architettura, quindi, la sola dimensione non è sufficiente alla manifestazione del fuori scala. Perché tale metodo sia efficace al fine di ottenere e amplificare la risposta estetica dell'osservatore è necessaria la presenza dell'elemento decorativo, poiché la decorazione costituisce la dimensione etica dell'oggetto architettonico: in essa si ha la perfetta concordanza tra *ēidos* e *morphé*, nella quale si esprime la necessità di realizzare un'architettura capace di interpretare il *decorum* dell'uomo la cui etica va oltre i bisogni terreni e materiali.

8

Assemblea Nazionale di Dacca
Dacca, Bangladesh.
Particolare del riflesso dei
volumi sulla superficie del lago
artificiale.
© METALOCUS

9

Philip Exeter Library Academy,
Exeter, New Hampshire,
Stati Uniti d'America.
Vista su una delle grandi aperture
circolari del vuoto centrale e sulle
scaffalature a vista.
© Xavier De Jauréquiberry

10 DE FUSCO R., *Della bellezza in architettura*, www.academia.edu.

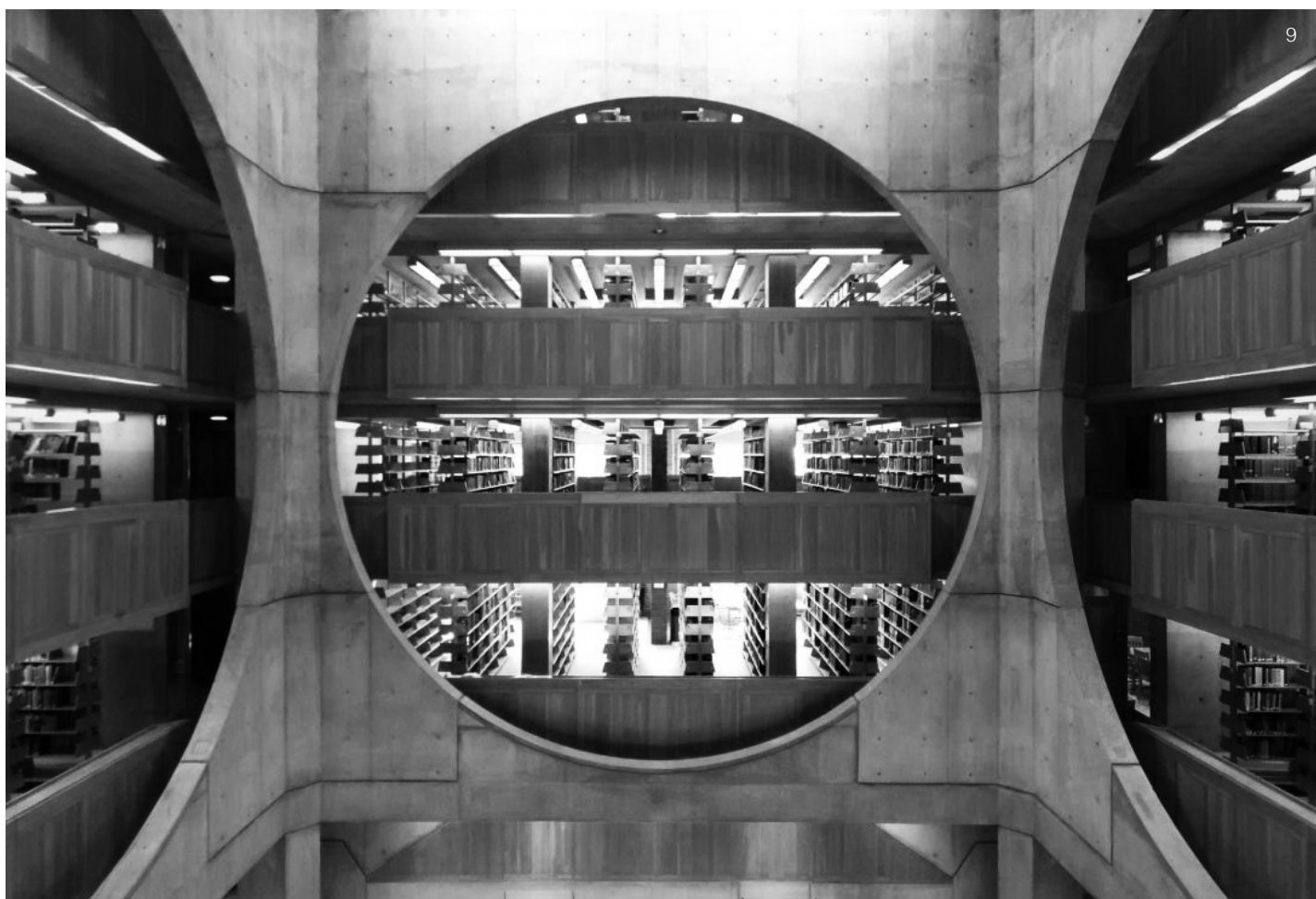
11 CHIODO, *ibidem*.

12 "Decorazione" deriva da una parola del latino tardo che deriva a sua volta dal participio passato del verbo latino *decorare*, che significa "ornare, abbellire, decorare", e che ha a che fare con il sostantivo latino *decorum*, che significa "convenienza, decoro", e che deriva dal verbo latino *decere*, che significa in modo letterale "convenire, star bene, addirsi, confarsi" e in modo figurato "essere giusto (conveniente, decoroso, opportuno), bisognare". CHIODO, *ibidem*.

13 *ibidem*.

14 SOUZA E., "AD Classics: National Assembly Building of Bangladesh / Louis Kahn", in *ArchDaily*, 20 ottobre 2010, <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn> ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022).

15 PEREZ A. "AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn" 9 giugno 2010. *ArchDaily*, <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn> ISSN 0719-8884 (consultato il 12.07.2022)



Riferimenti

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, trad. NATALI Carlo, Laterza, 1999.

CHIODO, Simona, "La bellezza utile dell'architettura", *Rivista di estetica* [Online], 58 | 2015, online dal 01 aprile 2015, <http://journals.openedition.org/estetica/395>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.395>. (consultato il 4 maggio 2020).

DE FUSCO, Renato, *Della bellezza in architettura*, https://www.academia.edu/16560536/Della_bellezza_in_architettura, (consultato il 27 Aprile 2021).

FORTY, Adrian, *Parole e edifici – un vocabolario per l'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2004.

JUNG, Carl Gustav, *Tipi psicologici*, Newton Compton Editori, Roma 2006.

PEREZ, Adelyn, "AD Classics: Exeter Library (Class of 1945 Library) / Louis Kahn" 9 giugno 2010. *ArchDaily*, <https://www.archdaily.com/63683/ad-classics-exeter-library-class-of-1945-library-louis-kahn> ISSN 0719-8884.

SCARONI, Federico, *Il Fuori Scala tra Occidente e Oriente - Due universi a confronto nello smisurato*, La Sapienza – Università di Roma, Corso di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica – Teorie dell'Architettura, XXI CICLO.

SEMERANI, Francesco, *John Hejduk. Dalla forma alla figura all'archetipo*, Università degli Studi di Firenze, Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica Urbana, XIX CICLO.

SOUZA, Eduardo, "AD Classics: National Assembly Building of Bangladesh / Louis Kahn", in *ArchDaily*, 20 ottobre 2010, <https://www.archdaily.com/83071/ad-classics-national-assembly-building-of-bangladesh-louis-kahn> ISSN 0719-8884.