

**69/
70**

Architec-Tour. Memoria e invenzione nella costruzione del paesaggio europeo

**Enrico Prandi
Cristina Pallini**

Viaggiare per noi stessi, viaggiare per l'architettura
In Itinere

**Lamberto Amistadi,
Ildebrando Clemente
Aleksa Korolija,
Emanuela Margione
Luisa Ferro,
Maria Pompeiana Iarossi
Francesca Bonfante,
Tommaso Brighenti
Liene Jākobsone**

In ordine sparso. Hejduk, Albers, Rossi

Souvenir. Forme della conoscenza errante

Politecnici meridiani. Il viaggio verso Pompei degli allievi architetti milanesi

Cosa guardano, cosa vedono. Il viaggio nella Scuola di Milano

Itinerari sorvegliati. Le esperienze di viaggio degli architetti lettoni
nell'Unione Sovietica

I viaggi degli architetti estoni nel periodo sovietico. Il caso di Mart Port

Il Grand Tour sul Baltico. Sulle tracce di Alvar Aalto

La Facoltà di Architettura di Porto: punti verso un Grand Tour

**Gregor Taul
Domenico Chizzoniti
Helder Casal Ribeiro,
Sílvia Ramos
Cesare Dallatomasina**

Grand Tour, Gran Canaria. Gianugo Polesello e il complesso universitario di
Tafira a Las Palmas

Perfect day(s): rivisitando i Grand Tour

**Sílvia Ramos,
Helder Casal Ribeiro
Merilin Tee,
Gregor Taul**

"Per capire davvero un architetto devi vivere lo spazio di una sua opera in
cui sentirti infinitamente a tuo agio". Intervista a Siiri Vallner

**Alessandro Mauro
Claudia Angarano
Carlo Quintelli
Federica Visconti**

Il realismo eclettico di Amann, Cánovas e Maruri

Design of Places

La conoscenza necessaria di Ernesto Nathan Rogers

Ancora su Architettura e Città



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini

Questo numero è stato curato nella redazione e nell'impaginazione da:

Cesare Dallatomasina

Email: redazione@famagazine.it

www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma

Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia

Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia

Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia

Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo

Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia

Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia

Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia

Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia

Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia

Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia

Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia

Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia

Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia

Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia

Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia

Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia

Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia

Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia

Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia

Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia

Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia

Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo

Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

ARTICLES SUMMARY TABLE

69/70 Luglio-Dicembre 2024

Architec-Tour. Memoria e invenzione nella costruzione del paesaggio europeo

SUMMARY TABLE 69-70 - 2024

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation	Publication
1	1092	mag-23	Long	Peer (A)	Yes
2	1094	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
3	1096	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
4	1091	mag-23	Long	Peer (A)	Yes
5	1081	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
6	1110	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
7	1095	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
8	1116	mag-23	Long	Peer (A)	Yes
9	1084	mag-23	Long	Peer (B)	Yes
10	1083	mag-23	Long	Peer (B)	Yes

69/ 70

Architec-Tour. Memoria e invenzione nella costruzione del paesaggio europeo

**Enrico Prandi
Cristina Pallini**

Viaggiare per noi stessi, viaggiare per l'architettura
In Itinere

8
15

**Lamberto Amistadi,
Ildebrando Clemente
Aleksa Korolija,
Emanuela Margione
Luisa Ferro,
Maria Pompeiana Iarossi
Francesca Bonfante,
Tommaso Brighenti
Liene Jākobsone**

In ordine sparso. Hejduk, Albers, Rossi

32

Souvenir. Forme della conoscenza errante

42

Politecnici meridiani. Il viaggio verso Pompei degli allievi architetti milanesi

62

Cosa guardano, cosa vedono. Il viaggio nella Scuola di Milano

82

Itinerari sorvegliati. Le esperienze di viaggio degli architetti lettoni
nell'Unione Sovietica

104

I viaggi degli architetti estoni nel periodo sovietico. Il caso di Mart Port

116

Il Grand Tour sul Baltico. Sulle tracce di Alvar Aalto

138

La Facoltà di Architettura di Porto: punti verso un Grand Tour

159

Grand Tour, Gran Canaria. Gianugo Polesello e il complesso universitario di
Tafira a Las Palmas

170

Perfect day(s): rivisitando i Grand Tour

183

"Per capire davvero un architetto devi vivere lo spazio di una sua opera in
cui sentirti infinitamente a tuo agio". Intervista a Siiri Vallner

189

**Alessandro Mauro
Claudia Angarano
Carlo Quintelli
Federica Visconti**

Il realismo eclettico di Amann, Cánovas e Maruri

203

Design of Places

205

La conoscenza necessaria di Ernesto Nathan Rogers

209

Ancora su Architettura e Città

213

Enrico Prandi
Viaggiare per noi stessi, viaggiare per l'architettura

Abstract

L'editoriale in forma di saggio esplora l'importanza del viaggio come strumento formativo per l'architetto sostenendo che l'esperienza diretta dell'architettura, attraverso la presenza fisica, rimane insostituibile anche nell'era digitale. Il viaggio genera un processo creativo dove "memoria" e "invenzione" si fondono: la memoria registra interpretazioni soggettive della realtà, che poi si trasformano in invenzione architettonica: esempi classici includono Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis Kahn, che modificarono la loro poetica dopo alcuni importanti viaggi. L'esperienza multisensoriale dell'architettura – percepire spazi, proporzioni, luce e suoni – non può essere virtualizzata. Da ultimo, il caso di Luigi Vietti illustra come il viaggio di formazione abbia portato alla convinzione che l'architettura moderna derivi da quella mediterranea, dimostrando come gli incontri fisici con luoghi e culture forniscano materia prima che l'architetto metabolizza creativamente nel proprio approccio progettuale.

Parole Chiave

Viaggio formativo — Esperienza architettonica — Memoria e invenzione — Grand Tour

[...] formare l'architettura ha come premessa che si formino gli uomini (Rogers 1961).

Nessuna opera di architettura può essere riferita con parole, né le fotografie ridanno appena l'esperienza che ha provato chi abbia partecipato degli spazi, fisicamente vivendoli (Rogers 1955).

Due citazioni di E.N. Rogers tra loro complementari fanno da sfondo all'editoriale che introduce questo numero: *Architect-Tour. Memoria e invenzione nella costruzione del paesaggio europeo* vuole aprire la riflessione, anche ma non solo, sull'importanza del viaggio come atto formativo a livello generale personale e livello particolare architettonico.

In conclusione della prima edizione dei *Seminari di Valserena*, un simposio tenutosi a Parma nell'ottobre del 2024 asserivo che la nostra formazione di architetti, anche teorica, rispecchia le nostre esperienze e le nostre occasioni di incontro. E cosa non è il viaggio se non una sequenza continua di incontri con i luoghi, le culture e le tradizioni ancor prima che le persone e le loro opinioni? Possiamo affermare, quindi, che *siamo (anche) ciò che abbiamo incontrato e diventeremo (anche) ciò che incontreremo*.

In tempo di imperversante virtualità recriminare la necessità del viaggio come atto formativo dell'architettura può apparire anacronistico. Ancor più perché in passato come FAM ci siamo impegnati a sollecitare forme alternative e sperimentali di didattica.

Ma il tema corrente è il *Viaggio* ed in particolare il viaggio di formazione. Il passo è breve nel rievocare specifiche esperienze culturali, i *Grand Tour*, nate nell'Inghilterra del Seicento come viaggi educativi riservati ai giovani aristocratici britannici con l'idea di completare la loro formazione

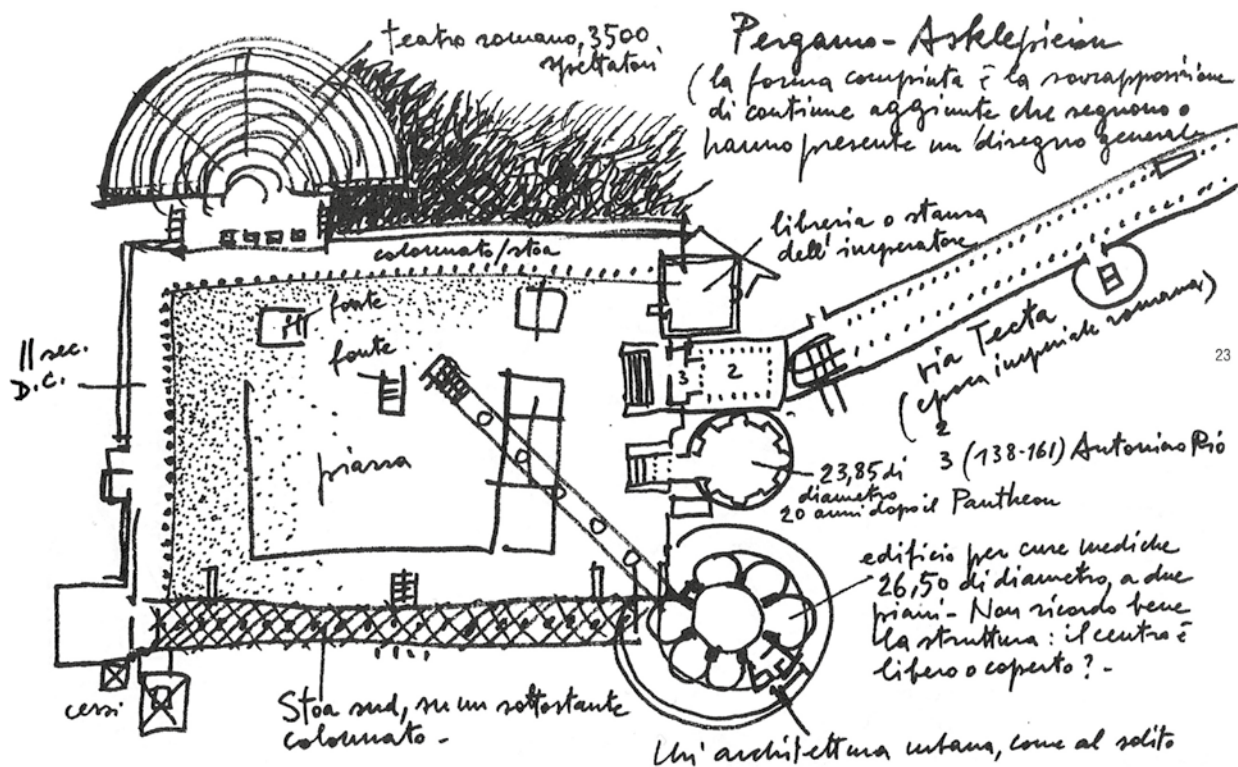


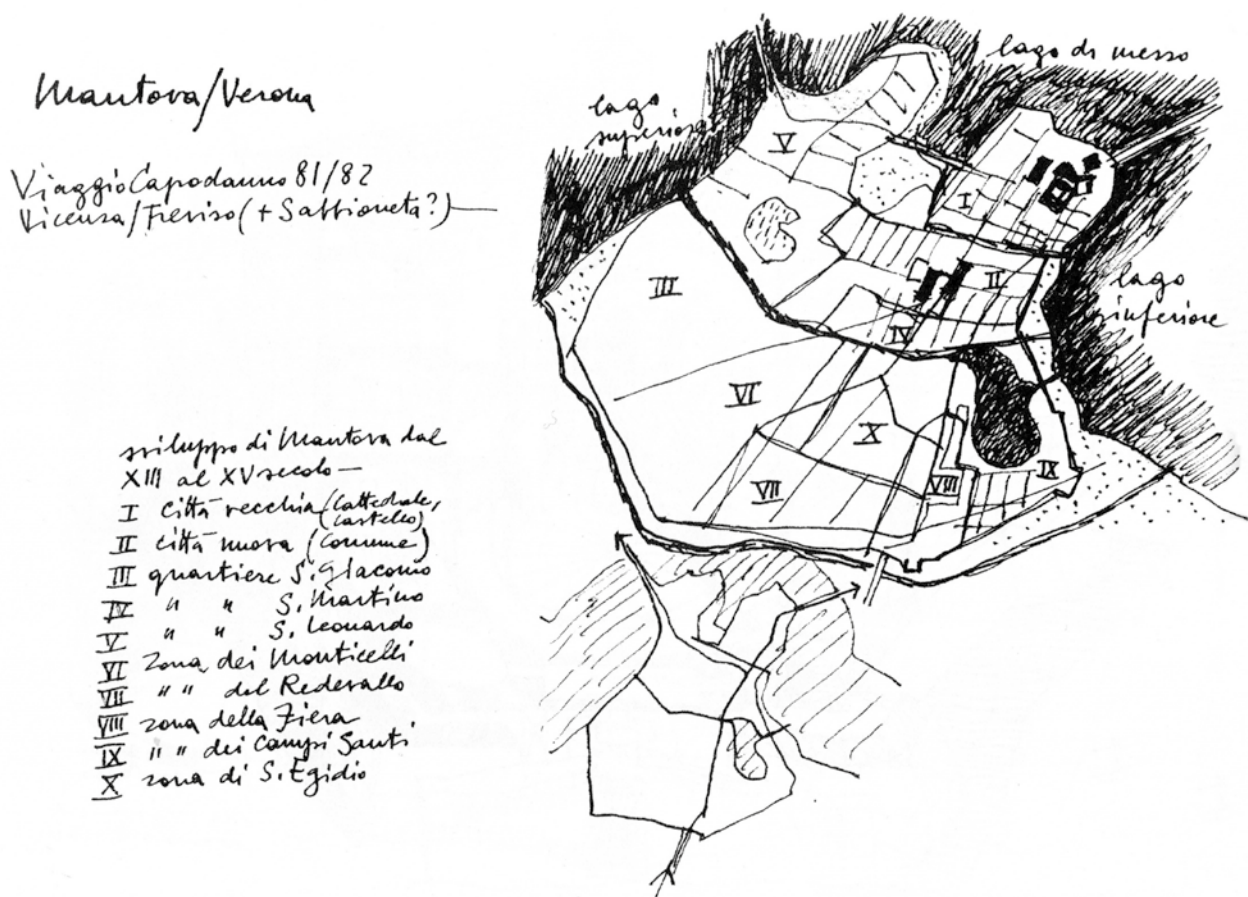
Fig. 1
Carlo Aymonino, Ridisegno dell'Asklepeion di Pergamo con appunti. Da: Carlo Aymonino, *Disegni 1972-1997*. Federico Motta.

attraverso l'esperienza diretta dell'arte, della storia e della cultura europea, principalmente italiana.

Sul modello del *Grand Tour*, nasce e si sviluppa il *Prix de Rome*, un premio che le accademie europee attribuivano agli studenti architetti più meritevoli con l'obiettivo di analizzare e studiare l'architettura italiana. Questa tradizione, più o meno istituzionalizzata, è rimasta insita nella formazione dell'architetto ed ha toccato molti autori, che hanno visto deviare, quando non cambiare totalmente (sicuramente arricchire), la loro poetica al ritorno da un viaggio. È successo per Frank Lloyd Wright dopo l'infatuazione per il Giappone (che visitò ripetutamente dal 1905 al 1922), a Le Corbusier dopo il suo "Voyage d'Orient" nei Balcani, in Turchia e Grecia (1910-11) oppure ancora a Louis Kahn dopo il suo viaggio nel Mediterraneo ed in particolare in Italia ospite dell'American Academy a Roma (1950-51). È in questa occasione che Kahn omaggia l'architettura italiana riferendo al suo studio:

Mi sto rendendo definitivamente conto che l'architettura dell'Italia resterà la fonte d'ispirazione per i lavori futuri, chi non la vede in questo modo dovrebbe osservarla un'altra volta. Le nostre cose sembrano piccole a confronto: qui tutte le forme pure sono state sperimentate in tutte le varianti dell'architettura. Bisogna comprendere come l'architettura dell'Italia si rapporta a quanto sappiamo del costruire e dei bisogni.

Dal viaggio derivano suggestioni da teorizzare come i *Cromatismi architettonici* di Bottoni che sperimenta nel Centro civico di Sesto San Giovanni interpretando le caratteristiche dell'arte musiva scoperta anni prima nel viaggio del 1926 a Pompei, oppure l'idea (impraticabile) di Aymonino dell'«architettura interamente scolpita in un blocco di marmo» derivata dal viaggio a Petra in Giordania del 1988.

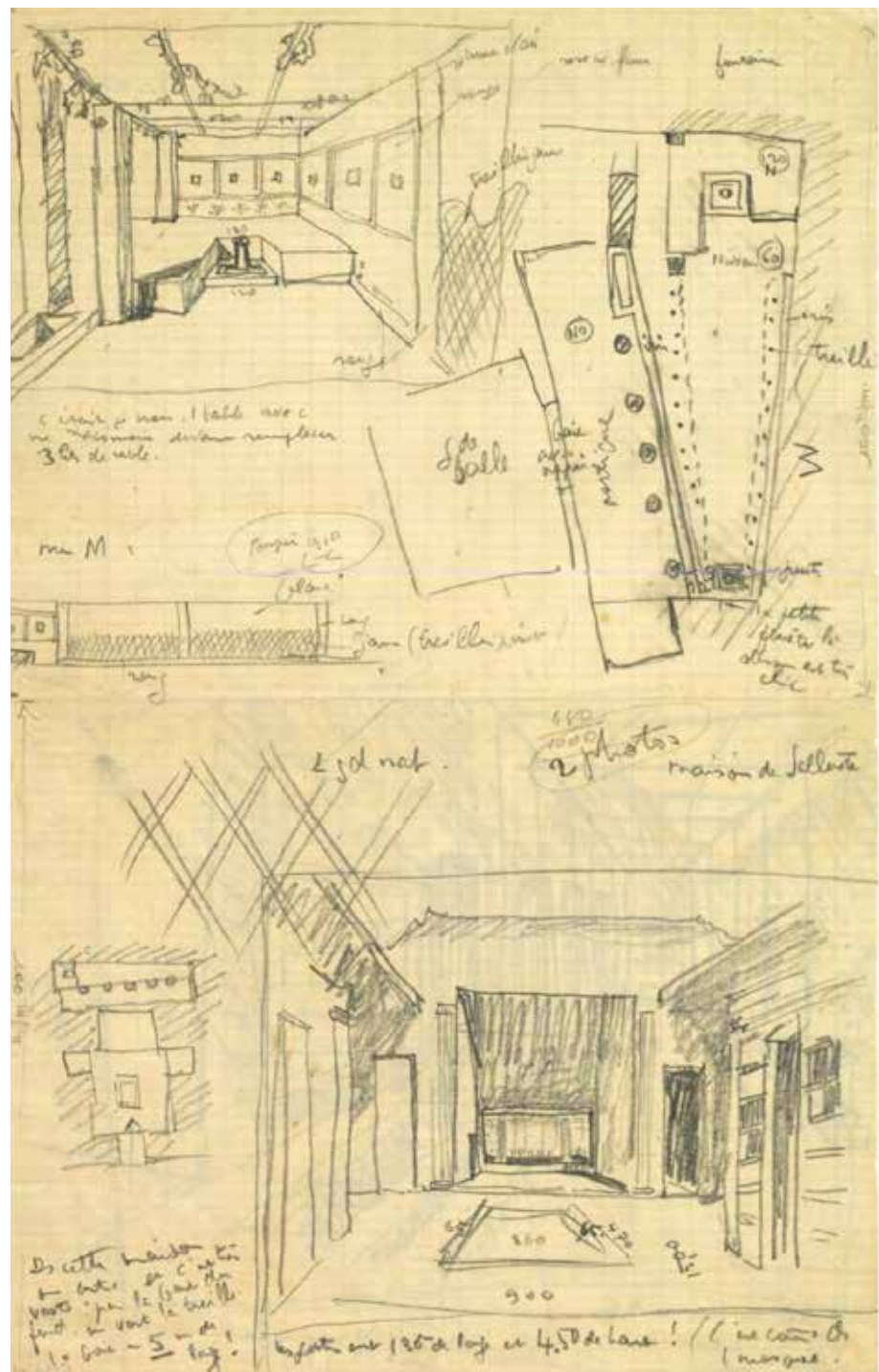
**Fig. 2**

Carlo Aymonino, Appunti per un viaggio a Verona/Mantova, Capodanno 1981/82. Da: Carlo Aymonino, *Disegni* 1972-1997. Federico Motta.

Chi ha incontrato maestri, visitato edifici, o vissuto culture diverse porta questo patrimonio – in parte o in tutto – nel proprio modo di pensare e progettare lo spazio. Alla stessa stregua, però, è importante il modo in cui si elaborano, filtrano e reinterpretano questi incontri attraverso la sensibilità (e l'esperienza) individuale. Entrano quindi in gioco i temi della "memoria" e dell'"invenzione" due termini che irrompono nel titolo ibridandolo e specificandolo. Operativamente parlando nell'architetto questi due aspetti si fondono nell'unico momento del progetto. Ma andiamo con ordine.

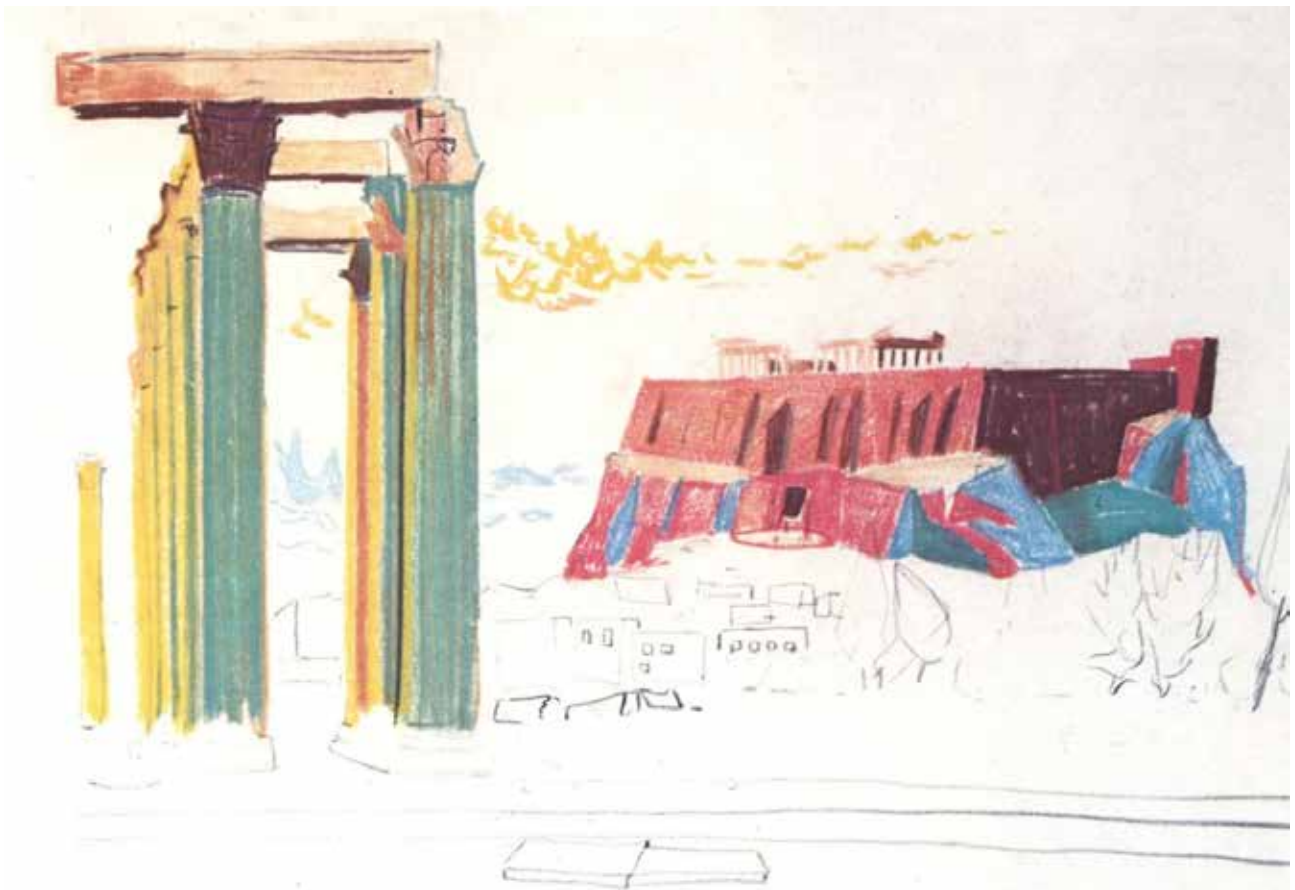
Nel viaggio il primo aspetto da considerare è quello della registrazione (di un luogo, di una architettura, di una sensazione, ecc.) che può avvenire attraverso diverse tecniche (dal disegno alla fotografia, al video, fino al diario scritto, solo per citarne alcuni). A monte di questi, che presuppongono uno sforzo manuale, ne abbiamo uno, il principale, che si attiva automaticamente attraverso i sensi; la memoria. Essa, come una scatola nera, registra senza che ce ne accorgiamo in un processo articolato e tendenzialmente non fedele. Sì perché ciò che memorizziamo è una interpretazione indotta dall'esperienza vissuta (attuale e passata). Memoria è invenzione, intesa quest'ultima come rielaborazione di ciò che a distanza di tempo si ricorda. Siccome la memoria è sempre tendenziosa (ricordiamo ciò che abbiamo percepito anche se ciò non è esattamente il reale) possiamo parlare di invenzione in quanto pieghiamo il ricordo alla nostra capacità inventiva che di volta in volta si arricchisce di esperienza.

A sottolineatura di questo concetto potremmo, qui ed ora in maniera estemporanea, provare a disegnare un'opera di Le Corbusier, la Chapelle di Ronchamp per esempio, e vedere realizzato qualcosa che assomiglia all'originale "non più di quanto la figlia assomiglia alla madre" (la citazione è una parafrasi di un concetto di Luciano Semerani (2000).

**Fig. 3**

Le Corbusier, Schizzi di una casa di Pompei, 1911. Da: Le Corbusier, *Voyage d'Orient*. Carnet IV. Fondation Le Corbusier.

Potremmo insinuare che tra la realtà e il suo ricordo si innesta la memoria che si trasforma in invenzione architettonica. Questa è una delle poche forme di invenzione architettonica per buona pace di chi è convinto che in architettura esista l'invenzione assoluta¹. L'architetto contemporaneo, necessariamente armato di una spiccata capacità critica (il cui sviluppo è ancora, oggi più che mai, compito prioritario delle Scuole di architettura) ha bisogno di studiare e comprendere l'architettura decifrandola nella complessità socio-culturale e contestuale attuale. Operazione difficile da fare a distanza perché l'architettura la si comprende appieno solo vivendola, percependola con tutti i sensi, odorato compreso (*Dewey docet*). Un'esperienza corporea che mal si presta alla smaterializzazione e virtualizzazione contemporanea.

**Fig. 4**

Louis Kahn, L'Acropoli di Atene vista dall'Olympieion, 1951. Da: Louis Kahn, *The Importance of a Drawing*.

Camminare attraverso gli spazi, percepire le proporzioni, osservare come la luce interagisce con i materiali e sentire l'acustica di un ambiente sono caratteristiche che possono essere comprese solo attraverso la presenza fisica. Allo stesso modo la presenza garantisce una maggior comprensione del contesto e delle relazioni che si instaurano in quanto come sappiamo una buona opera architettonica è sempre in dialogo con il suo contesto culturale, storico, geografico e sociale. Viaggiare, quindi, permette di comprendere meglio come un edificio si relazioni con il tessuto urbano circostante, con il paesaggio e con le tradizioni locali.

Il viaggio è un'esperienza (*dell'architettura* direbbe Rogers) di studio, di analisi, di approfondimento compiuto personalmente con le più disparate tecniche, compreso il ridisegno: esso può indurre anche ad una preparazione preliminare, come faceva Carlo Aymonino quando in vista dei suoi numerosi viaggi, a partire dall'essenzialità delle Guide del Touring (anche il libro è un incontro), riempiva taccuini di disegni annotando i tratti distintivi della struttura urbana di una città e i caratteri distintivi dei suoi monumenti (anche solo progettati e non realizzati).

L'aspetto ancor più interessante di questo processo è la fusione sul filo dell'analogia con riflessioni attuali sui problemi di progettazione. Così che a fianco del ridisegno del prospetto del Tempio centrale per il santuario di Caravaggio di Pellegrino Pellegrini, Aymonino scrive «La città ha bisogno di diverse piazze» (14), mentre sotto lo schizzo della pianta dell'Asklepeion di Pergamo «la forma compiuta è la sovrapposizione di continue aggiunte che seguono o hanno presente un disegno generale», scrive «Un'architettura urbana come al solito» (Aymonino 2000). Tanto è che uno dei capitoli della raccolta dei disegni si intitola emblematicamente «Viaggiare come studiare».

Nell'era digitale, caratterizzata dall'accesso immediato a immagini e informazioni da tutto il mondo, potrebbe sembrare che il viaggio fisico abbia perso importanza. Tuttavia, l'esperienza diretta rimane insostituibile proprio per la sua dimensione multisensoriale e personale come ha bene sottolineato Juhani Pallasmaa (2007). Il viaggio continua a essere un momento di scoperta e trasformazione, in cui l'architetto può sviluppare una comprensione più profonda non solo dell'architettura, ma soprattutto di sé stesso in rapporto all'architettura e del proprio approccio al progetto.

Come sottolineavo all'inizio di questo saggio se è vero che siamo ciò che incontriamo è anche vero che non siamo solo ciò che abbiamo incontrato. Direi quindi che siamo il risultato dell'interazione tra ciò che incontriamo e la nostra capacità di metabolizzarlo creativamente. Gli incontri forniscono la materia prima, ma l'architetto – come ogni persona – è anche il processo attivo che trasforma questi input in qualcosa di nuovo e personale.

Alcuni anni or sono studiando la figura di Luigi Vietti (Dell'Aira et alii 2022) mi sono imbattuto in una esperienza profondamente legata al viaggio di formazione in epoca razionalista.

Luigi Vietti fresco di laurea partì nel 1932 dalla stazione di Chiasso fermandosi a Zurigo, Stoccarda, Francoforte, Hannover, Amburgo, Copenhagen, Stoccolma, Oslo. Visitò architetture, dialogò con i relativi autori, si confrontò con Giedion maturando la convinzione che l'architettura moderna traeva origine dall'architettura mediterranea.

Una particolarità che caratterizza l'architettura di Vietti razionalista (a differenza di altri razionalisti a lui vicini e coevi, come per esempio di Terragni) è il suo voler vivere da vicino la nuova architettura che permeava dalle riviste.

Successivamente al viaggio al nord, Vietti intraprese un viaggio nel Sud Italia alla scoperta delle vere radici della nuova architettura. Raccogliendo prove, sostenne con determinazione che la vera origine dell'architettura moderna fosse l'architettura mediterranea (l'architettura tradizionale, con o senza architetti, parafrasando Rudofsky) che tanto affascinò i grandi Maestri del Novecento e che continua ad essere una grande lezione di architettura.

Note

¹ Su questo aspetto cfr. Prandi 2004.

Bibliografia

AYMONINO C. (2000) – *Carlo Aymonino disegni 1972-1997*. Federico Motta, Milano.

DELL'AIRA P. V. e PRANDI E., (2022) – *Luigi Vietti. Scritti di architettura e di urbanistica (1932-1935)*. Altralinea, Firenze.

DE MAIO F. e TOSON C. (2022) – “Il viaggio dell'architetto”. Engramma, n. 196, novembre, pp. 7-14.

PALLASMAA J. (2007) – *The eyes of a Skin. Architecture and the senses*. John Wiley and Son, Londra.

BONAITI M. (a cura di) (2002) – *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*. Electa, Milano.

PRANDI E. (2004) – “Morfologia della Composizione architettonica e reinterpretazione”.

zione come percorso dell'invenzione". In: E. Prandi (a cura di), *ETEROARCHITETTURA*. Quaderni del Festival, n. 1, MUP Editore, Parma.

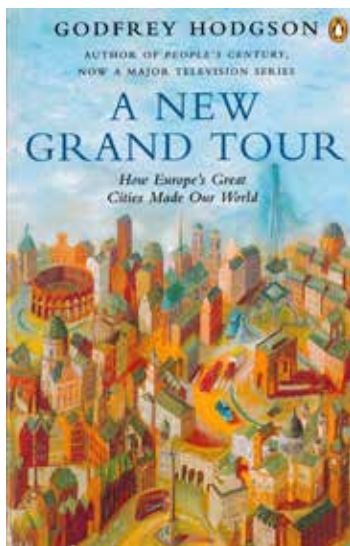
ROGERS E.N., (1955) – “Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp”. Casabella-Continuità, n. 207, 1955. Ora in: *Esperienza dell'architettura*. Einaudi, Torino, 1958, p. 170.

ROGERS E.N. (1961) – *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Laterza, Bari. Nuova edizione: Guida, Napoli, 1990, p. 22.

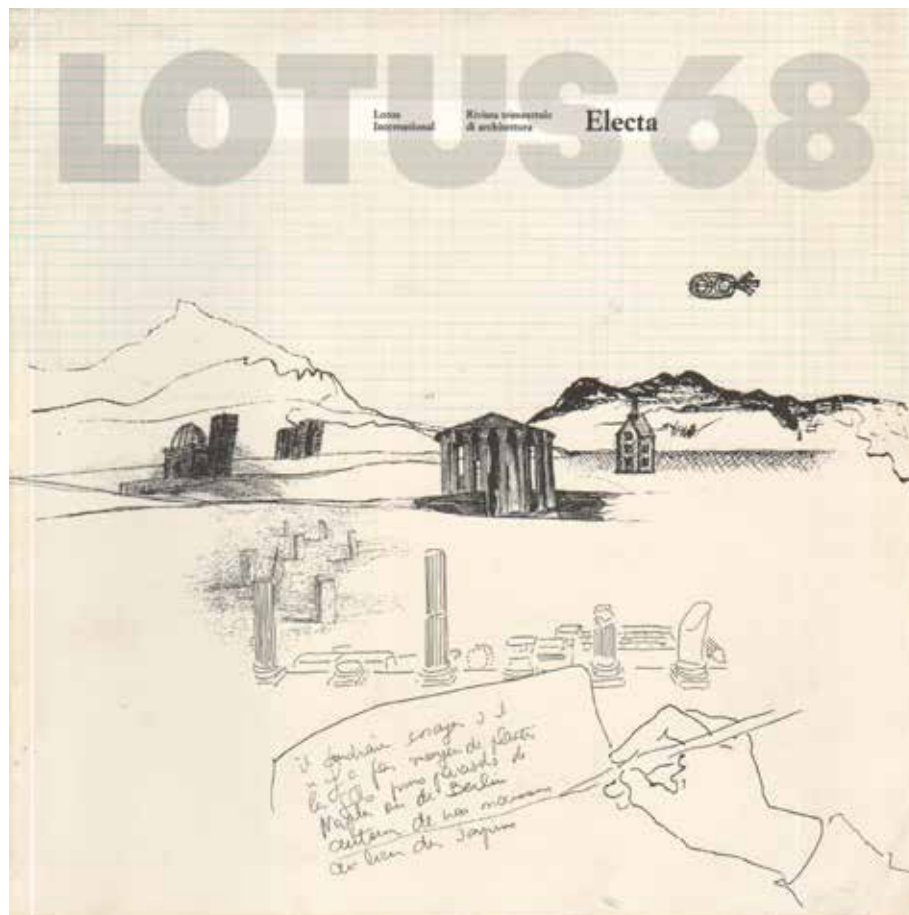
ROGERS E.N., (1963) – “Elogio dell'architettura”. (Discorso tenuto al Politecnico di Milano, 4 aprile 1963). Ora in: AA.VV. e Montuori M. (a cura di), *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*. Electa, Milano, 1988, pp. 221-224.

SEMERANI L. (2000) – “La città futura”. In: C. Quintelli (a cura di), *Cittàemilia. Sperimentazioni architettoniche per un'idea di città*. Abitare Segesta Cataloghi, Milano, p. 122.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» (ISSN 2039-0491). Dal 2024 è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Architettura e città sostenibili. È stato responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

**Fig. 3**

Copertina del libro *A New Grand Tour. How Europe's Great Cities Made Our World* (Hodgson 1995).

**Fig. 4**

Copertina del numero monografico di «Lotus International» *L'occhio dell'architetto*, n. 68 (1991).

Il 22 giugno 1580, Michel de Montaigne intraprese un lungo viaggio verso l'Italia con il fratello e due amici. Voleva sottoporsi a cure termali, ma era ugualmente mosso dalla curiosità per la conoscenza di nuove culture. Infatti, annotò in un diario le descrizioni dei luoghi visitati e delle consuetudini degli abitanti, arricchite da riflessioni personali scritte in francese e in italiano (Montaigne 1774, 2003).

Proprio in quell'ultimo scorcio del Cinquecento andava affermandosi la tradizione del Grand Tour. Per i giovani appartenenti all'aristocrazia era l'apice del percorso educativo: partivano, spesso accompagnati da un precettore, per visitare le città, i monumenti e le opere d'arte studiate sui libri, senza che vi fosse una netta distinzione tra il viaggio e gli eventi ludici della più varia natura.

Nel 1615, Francis Bacon, in un breve saggio intitolato *Del viaggio*, elencava “le cose da vedere e da osservare”, raccomandando al lettore di affidarsi a una guida, imparare le lingue e, soprattutto, tenere un diario.

Nel corso del Settecento il Grand Tour diventò imprescindibile nella formazione delle élite europee e l'Italia si affermò quale meta privilegiata (Wilton e Bignamini 1996). Non poteva mancare un soggiorno a Roma, dove perlustrare le vestigia della classicità e calcare il basolato dell'Appia Antica sulle orme di molti illustri predecessori (Brilli 1995, 2014, 2025, p.14).

Non solo quindi intima necessità del pensiero, che fuor dal confronto con la varietà ricade in un diabolico narcisismo, ma autentica esigenza sociale di sviluppo di una cultura. [...] non è di meraviglia che una cultura che voleva definirsi nell'esperienza del vario e del multiforme, abbia trovato nel viaggio e in particolare in Italia uno dei suoi momenti letterariamente e socialmente più significativi (Viola 1987, p. 7).

**Fig. 5**

Locandine dei Gran Tour #1, #2 e #3 organizzati nell'ambito del progetto *UpGrat* (progetto grafico Marta Ramos).

Fig. 6

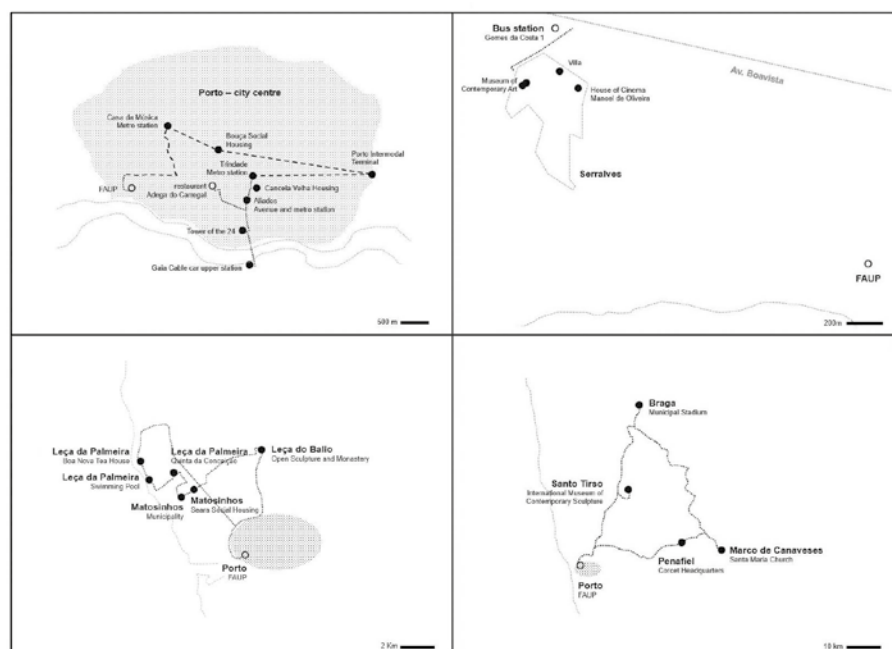
Mappe del GT#1 (12-15 gennaio 2024), che è cominciato con un itinerario da Cesena a Urbino, alternando opere di architettura moderna e visite ai centri storici, concludendosi con una "sezione" sul centro di Milano.

Secondo il sociologo Luigi Zoja (2024, p. 144), quei pellegrinaggi laici, paradigma di un'educazione itinerante tesa ad ampliare gli orizzonti, furono un dono inestimabile, proprio perché favorirono un'inedita interazione culturale. Mentre la modernità promuoveva i nazionalismi, i viaggiatori veicolavano conoscenze, curiosità e tolleranza tra paesi differenti. Fu anche grazie al loro sguardo, sostiene Cesare De Seta (2014, p. 35), che la Bella Italia assunse coscienza di sé. Riflessa nello specchio dei dipinti, dei racconti e dei diari di viaggio, contribuì a tessere i primi fili dell'identità europea.

Ogni città possedeva una propria serie di *topoi*: punti panoramici, monumenti di rilievo e vedute privilegiate. L'Italia, superando la dimensione mitica o arcadica, assunse nella coscienza europea una forma concreta, caratterizzata da luci e ombre marcate, contraddizioni evidenti e splendori distinti. [...] "Las Italías", magistralmente delineata da Cervantes nel Cinquecento, fu percepita alla fine del Settecento come un'entità unitaria: un'unica Italia, espressione di un pensiero e di uno spirito condivisi, frutto dell'immaginazione creativa dell'intero continente (De Seta 1996, p. 17).

**Fig. 7**

Mappa del GT#2 da Riga a Tallinn (8-12 giugno 2024), attraverso una serie di tappe intermedie per visitare edifici realizzati dal periodo tra le due guerre a quello successivo all'indipendenza.

**Fig. 8**

Mappe dei quattro itinerari del GT#3 (5-14 giugno 2025), in senso antiorario: Porto e le sue polarità urbane, l'intorno della Fondazione Serralves, i dintorni della città, il nord del Portogallo. Il GT#3 ha coinvolto anche studenti dalle sedi partner.

Gli studi sulla dimensione storica e letteraria del viaggio attribuiscono sempre maggior rilievo alla personalità del viaggiatore, alle sue motivazioni e alle modalità del suo andare (Lucchesi 1995). Con l'avvento della ferrovia, infatti, emerse la figura del "turista" (D'Eramo 2017, 18) che, a differenza del viaggiatore, "si affretta a fare ritorno" (Bowles 1949). Le tipologie dei moderni viaggiatori/turisti includono il *collezionista di città*, attratto dai centri storici minori fuori dagli itinerari più battuti (Langone 2006).

**Fig. 9**

GT#1, Pesaro: Carlo Aymonino, Campus Scolastico Superiore, 1970-1988. Foto UNIBO Team, 12 gennaio 2024.

Fig. 10

GT#1, Urbino: visita al Palazzo Ducale. Foto L. Jākobsone (LMA), 12 gennaio 2024.

La sempre più affannosa ricerca di autenticità a fronte della progressiva alienazione di molte città trasformate in scenografie per Instagram è una dicotomia approfondita da Marco D'Eramo nella sua “indagine sull’età del turismo” (2017). In parallelo, cresce l’attenzione per il fenomeno dell’*overtourism* (Zezza 2023, De Majo 2025, De Mauro 2025, Masneri 2025). Come sottolineano Fernanda De Maio e Christian Toson (2022), la peculiarità del viaggio dell’architetto, inteso quale dimensione essenziale per il suo costante processo formativo, rappresenta un tema consolidato e di lunga data.

Eppure, c’è da chiedersi perché oggi, con gli strumenti che ci consentono di accedere a grandi quantità di immagini e informazioni sui luoghi e gli edifici ai quali siamo interessati, il viaggio sia ancora considerato così importante. Nella nostra contemporaneità, infatti, il viaggio parrebbe aver perso gran parte della sua componente avventurosa, di scoperta dell’alterità, di visione dell’ignoto (De Maio, Toson 2022).

**Fig. 11**

GT#1, Modena: visita al Cimitero di San Cataldo di Aldo Rossi, 1971-1985. Foto L. Jākobsone (LMA), 13 gennaio 2024.

Fig. 12

GT#1, Milano: l'Arco della Pace con il Castello Sforzesco e la Torre detta del Filarete sullo sfondo. Foto EKA Team, 14 gennaio 2024.

Viene poi da chiedersi come si possa rilanciare la dimensione “poetico-costruttiva” del viaggio, inteso come atto formativo e trasformativo, in particolare per gli architetti e coloro che aspirano a diventarlo. È la domanda alla base del progetto *UpGranT*, che riconosce il Grand Tour come un patrimonio culturale europeo, perché ha esposto gli architetti in formazione alla diversità e, al contempo, alla co-identità insita nell’architettura di molte città: essa stessa un portato della pluralità di architetti che hanno saputo trasporre nelle loro opere la lezione del viaggio.

Una maggiore “alfabetizzazione” all’architettura – soprattutto all’architettura moderna nelle sue molteplici declinazioni contestuali – potrebbe davvero avere un impatto significativo ben oltre i confini della disciplina, coinvolgendo non solo chi si sposta in Europa per motivi di studio, lavoro o turismo, ma anche chi interagisce quotidianamente con l’ambiente costruito. Inoltre, questa capacità di “decodificare” le affinità tra edifici, luoghi e contesti urbani, potrebbe favorire la formazione autodeterminata,

**Fig. 13**

GT#2, Riga: Piazza dei Fucilieri Lettoni. Da sinistra a destra: il monumento omonimo (1971), il Museo dell'occupazione della Lettonia (G. Birkerts, 1993) e il Memoriale alle Vittime dell'Occupazione Sovietica (K. Gelzis e I. Mikelsons, 2021). Foto Porto Team, 8 giugno 2024.

Fig. 14

GT#2, Pärnu: Vilen Künnapu, ampliamento del Sanatorio "Ter-vis", 1976. Foto C. Pallini (Polimi) 10 giugno 2024.

che da sempre integra l'apprendimento istituzionalizzato, soprattutto nel campo dell'architettura.

Attualizzare il *Grand Tour* significa innanzitutto confrontarsi con nuove geografie. Nel 1992, tre anni dopo la caduta del muro di Berlino, il reporter Godfrey Hodgson fu incaricato di scrivere una serie di articoli di viaggio sulle grandi capitali, Roma, Parigi, Londra, San Pietroburgo, Vienna, Praga e Berlino: un ritratto della vecchia e della nuova Europa, con i suoi splendori e le sue miserie. Nel capitolo dedicato Roma, prima tappa, Hodgson giustappone alle antiche glorie le recenti tragedie, testimoniate da un nuovo funesto monumento: il punto anonimo in Via Caetani dove fu rinvenuto il corpo di Aldo Moro (1995, 18-19). Parigi, la più ricca e la più grande città dell'Ottocento, nonché la capitale naturale del modernismo, potrebbe essere il punto di partenza di un nuovo Grand Tour (1995, 67). Londra, San Pietroburgo, Vienna e Praga vengono descritte attraverso un affresco retrospettivo, mentre il capitolo dedicato a Berlino si intitola *Memorie del futuro*. In quegli anni, Potsdamer Platz incarnava la difficile conciliazione con il passato.

**Fig. 15**

GT#2, Pärnu: visita al complesso residenziale “Kuldne Kodu” (Golden Home) di Toomas Rein, 1972-1987. Foto A. Vougia (AUTH), 10 giugno 2024.

Fig. 16

GT#2, Tallinn: visita alla Linnahall (già Palazzo della Cultura e dello Sport “Lenin”), Raine Karp, Riina Altmäe, 1975-1980. Foto LMA Team, 11 giugno 2014.

Per cominciare, non si capisce che un tempo ci fosse una piazza. Quando si esce dalla U-Bahn, ci si ritrova in un mare di fango. Rimangono ancora alcuni resti del famigerato muro. I rifugiati sono ammassati in un fatiscente parcheggio per roulotte. Una squallida mostra contro la guerra espone un missile Cruise imbrattato da graffiti di pessimo gusto. Un grossolano museo commemora l’ascesa e la caduta del muro di Berlino, mentre i disertori russi, ex conquistatori, vendono per pochi marchi cappelli di pelliccia e distintivi sovietici ai turisti tedeschi. La folla tornerà a Potsdamer Platz. Daimler Benz, Sony e altre multinazionali si sono impegnate a investire miliardi di marchi in progetti per uffici e negozi. Il muro è caduto. [...] Berlino è di nuovo la capitale di una Germania unita. [...] Quella che oggi chiamiamo Berlino non ha nulla a che vedere con l’antica città imperiale (Hodgston 1995, pp. 228-229) (TdA).

Per gli architetti, attualizzare il Grand Tour implica anche «interrogare la storia, costringerla a svelare i segreti della pratica, del mestiere e delle forme» (Gresleri 1991, 10-11). *Itinera architectonica* è il titolo scelto da

**Fig. 17**

GT#3, Penafiel: visita alla sede della ditta Corcet, Nuno Melo Sousa, 2021-2024. Foto EKA Team, 6 giugno 2025.

Fig. 18

GT#3, Braga: visita allo Stadio Comunale di Eduardo Souto de Moura, 2000-2003. Foto EKA Team, 6 giugno 2025.

Giuliano Gresleri per introdurre la sua monografia sul viaggio in Oriente di Le Corbusier (1984). Ancor prima di un *architetto globale* (Colomina 2011), Le Corbusier può essere considerato un viaggiatore, per il quale il viaggio costituì la principale occasione di formazione. Quello in Italia dell'autunno 1907 faceva parte di una tradizione pedagogica istituita da L'Eplattenier: Firenze, Siena, Ravenna e Venezia (Tentori 1979; Gresleri 1988, pp. 537-540). L'Oriente, invece, coronò un periodo di spostamenti a Monaco, Francoforte, Düsseldorf, Amburgo e Berlino, dove il giovane Janneret visitò gli istituti di arti applicate su incarico della Scuola di La Chaux-de-Fonds.

**Fig. 19**

GT#3, Porto: arrivando alla Facoltà di Architettura dell'Università di Porto di Álvaro Siza, 1986-1996. Foto C. Pallini (Polimi), 5 giugno 2025.

A Dresda, intraprese un viaggio verso Praga e Vienna in compagnia di August Klipstein, storico dell'arte e collezionista nel quale aveva riconosciuto una preziosa guida (Gresleri 1991, pp. 10-11). I due intendevano proseguire verso i Balcani, la Turchia e l'Italia meridionale e viaggiarono insieme fino ad Atene lungo un itinerario meticolosamente pianificato per conciliare i rispettivi interessi (Gresleri 1987, p. 539).

L'Oriente in particolare, ancora immerso nell'età preindustriale, veniva a coincidere di fatto, nell'esplorazione di Janneret, con l'intero mondo dell'antichità secondo una tradizione tipicamente francese e dell'Ecole¹. Ma, all'interno di questo mondo [...] le curiosità di Janneret sembravano decisamente privilegiare le culture minori: oltre all'esotico della moschea che lo affascina come nulla la mondo, la sua attenzione andava malgrado il contesto della prima età industriale, tutto dedito al 'furor modernista', al mondo anonimo della civiltà contadina (nei Balcani, in Turchia e in Grecia) oppure a quello 'dimenticato' dell'età romanica (in Italia) (Gresleri 1984, p. 10).

La pubblicazione del *Voyage d'Orient* nel 1965, pochi mesi dopo la scomparsa del maestro, rivelò aspetti inediti del suo percorso umano e intellettuale, sollecitando gli esperti a rivalutare gli anni della formazione. Lo ha fatto Adolf Max Vogt, secondo il quale la visita scolastica agli insediamenti palafitticoli da poco scoperti sul lago di Ginevra fu determinante tanto quanto il viaggio in Oriente per l'affinamento della sensibilità estetica di Charles-Edouard Janneret (Vogt 1998). In Oriente però, l'età più matura gli consentì di esperire e annotare una serie di soluzioni a problemi concreti, ossia di «interrogare la storia» (Gresleri 1991, pp. 10-11).

Una conferma del rapporto diretto tra quelle osservazioni ostinate e l'originale vocabolario progettuale di Le Corbusier sembra venire dagli schizzi ordinati per aree geografiche all'inizio del primo volume dell'opera completa. Una pubblicazione più recente (Žaknić 2019) ripercorre il viaggio in Oriente confrontando i diari paralleli di *Klip & Corb*, tra i quali intercorse una temporanea simbiosi creativa. Le Corbusier affidò le sue riflessioni anche alle lettere indirizzate a William Ritter, artista, scrittore e critico d'arte incontrato a Monaco nel 1910 (Dumont 2015). È solo tornando in Grecia in occasione del IV CIAM del 1933 che formalizzò una concezio-



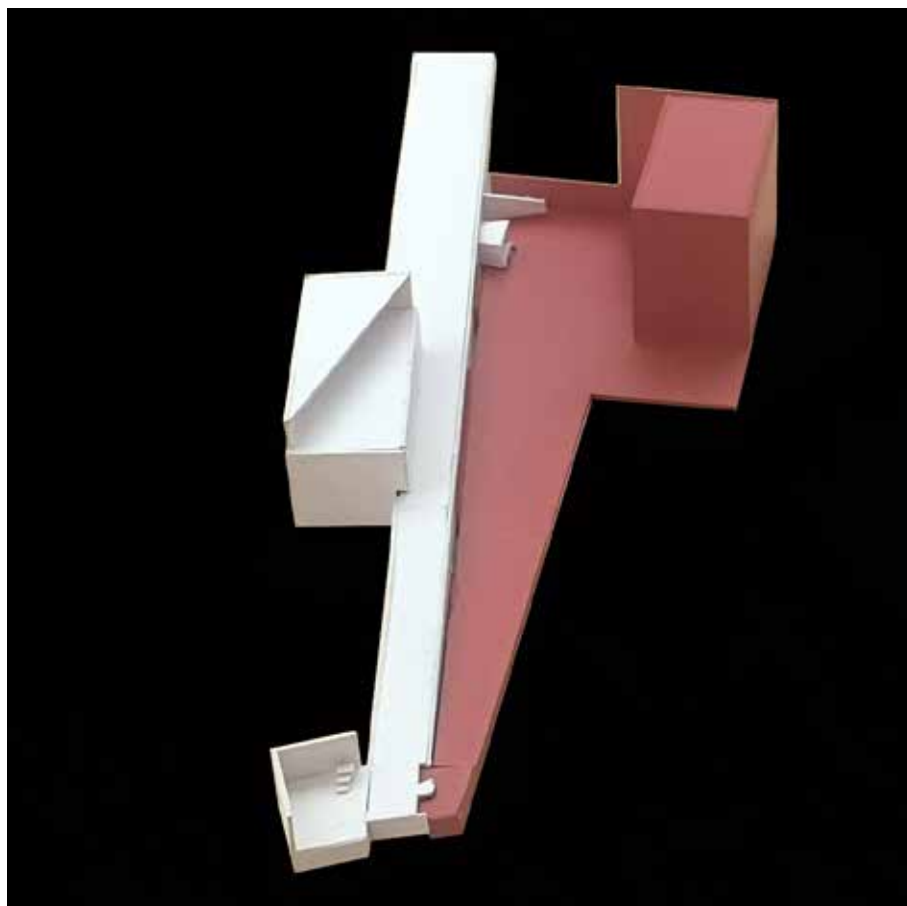
Fig. 20

GT#3, Porto: discutendo con gli studenti durante l'IPL nello spazio semicircolare del Museo. Foto E. Margione (Polimi).

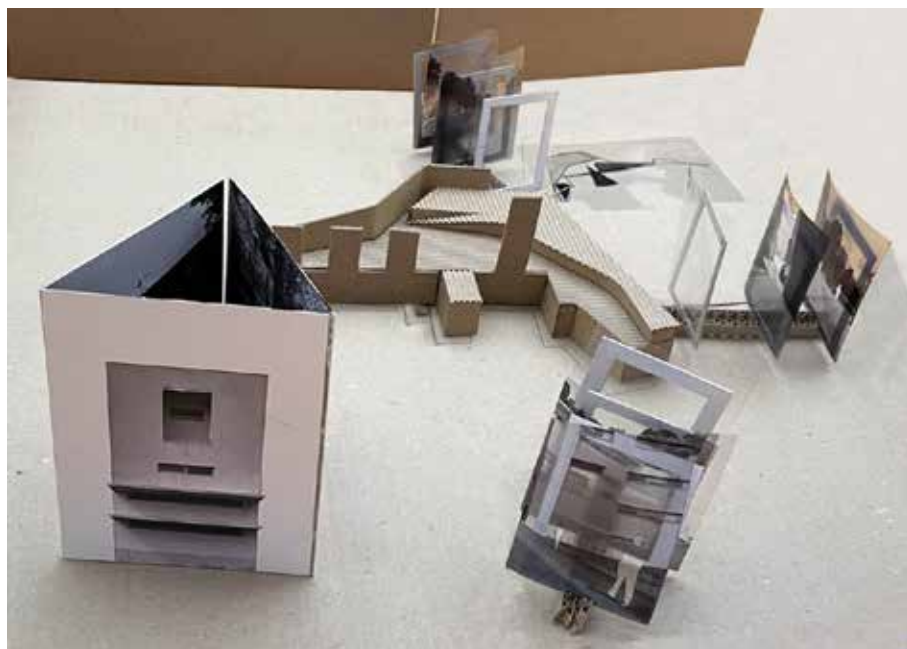
ne del paesaggio come elemento determinante per ogni intervento umano (Simeoforidis 1997, 58). Due anni più tardi, nel 1935, durante la sua prima visita a New York, toccò con mano la profonda discrepanza tra la realtà e le conoscenze acquisite in precedenza (Bacon 2001).

Prendendo le mosse dalla ricerca *UpGranT*, questo numero si concentra sugli architetti in viaggio, con particolare attenzione alle loro diverse modalità di annotazione, tese a imprimere le esperienze nella memoria, per renderle disponibile a nuove ideazioni spaziali e formali. Un denominatore comune, infatti, è proprio l'attitudine a produrre materiali originali: note, schizzi, rilievi, fotografie.

UpGranT ha preso in esame figure più o meno note attive nei paesi del consorzio: l'Italia e la Grecia, destinazioni tradizionali del Grand Tour, il Portogallo, la frontiera occidentale dell'Europa, e le repubbliche baltiche della Lettonia e dell'Estonia, un cruciale ma dimenticato pezzo d'Europa dove sono nati alcuni protagonisti della cultura mondiale del Novecento (Brokken 2014, 2010). Ogni sede ha selezionato dieci Grand Tourist, documentando le loro principali esperienze di viaggio in relazione all'opera costruita e all'evoluzione del pensiero. Le istituzioni partner hanno condiviso tre Grand Tour: a Milano e Bologna nel gennaio 2024, a Riga e Tallinn

**Fig. 21**

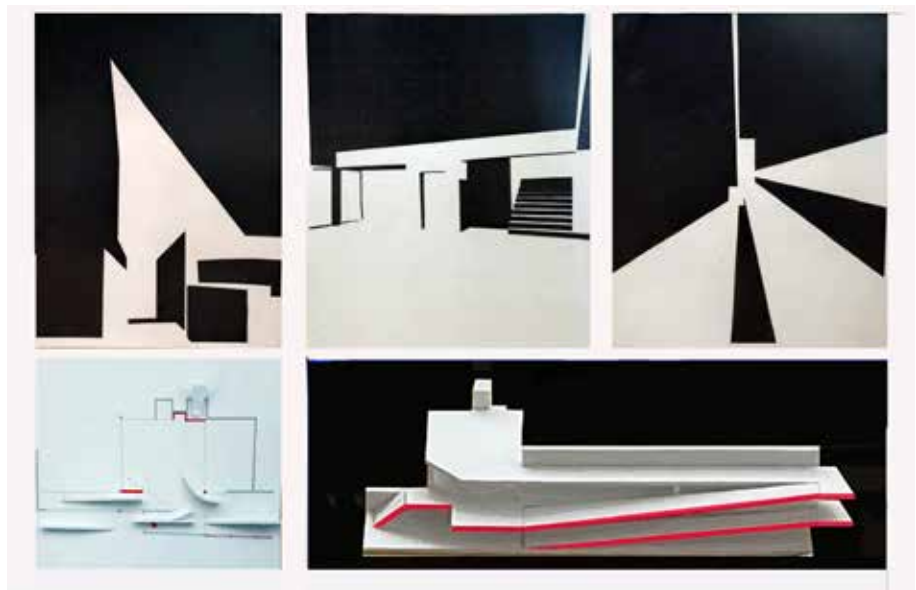
GT#3-Porto, IPL: modello in scala della zona dell'ingresso e della caffetteria, FAUP (gruppo 1: Areti Dafnia, Tomás Martins, Davide Renzulli, Davide Santoro, Ulvi Tilt).

**Fig. 22**

GT#3 Porto, IPL: modello in scala e cornici di inquadramento percettivo della corte, FAUP (gruppo 2: Parisa Etemadi, Rebeka Kollo, Christina Maria Konstantinidou, Gina Celestini Radaelli, Erdal Giacomo Ripamonti, Kristine Zane Čible).

nel giugno 2024), a Porto e nel nord del Portogallo nel giugno 2025. L'ultimo viaggio, il più lungo, ha coinvolto trentasei studenti provenienti da tutte le sedi in un Intensive Program for Learners (IPL) presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto². Quest'opera esemplare, concepita e realizzata da Álvaro Siza tra il 1986 e il 1996, è stata assunta come caso studio per confrontare diversi approcci alla "manipolazione" dei materiali di viaggio finalizzata al progetto.

I due articoli di apertura affrontano aspetti teorici della ricerca, come la corrispondenza tra architetture lontane nel tempo e nello spazio e l'im-

**Fig. 23**

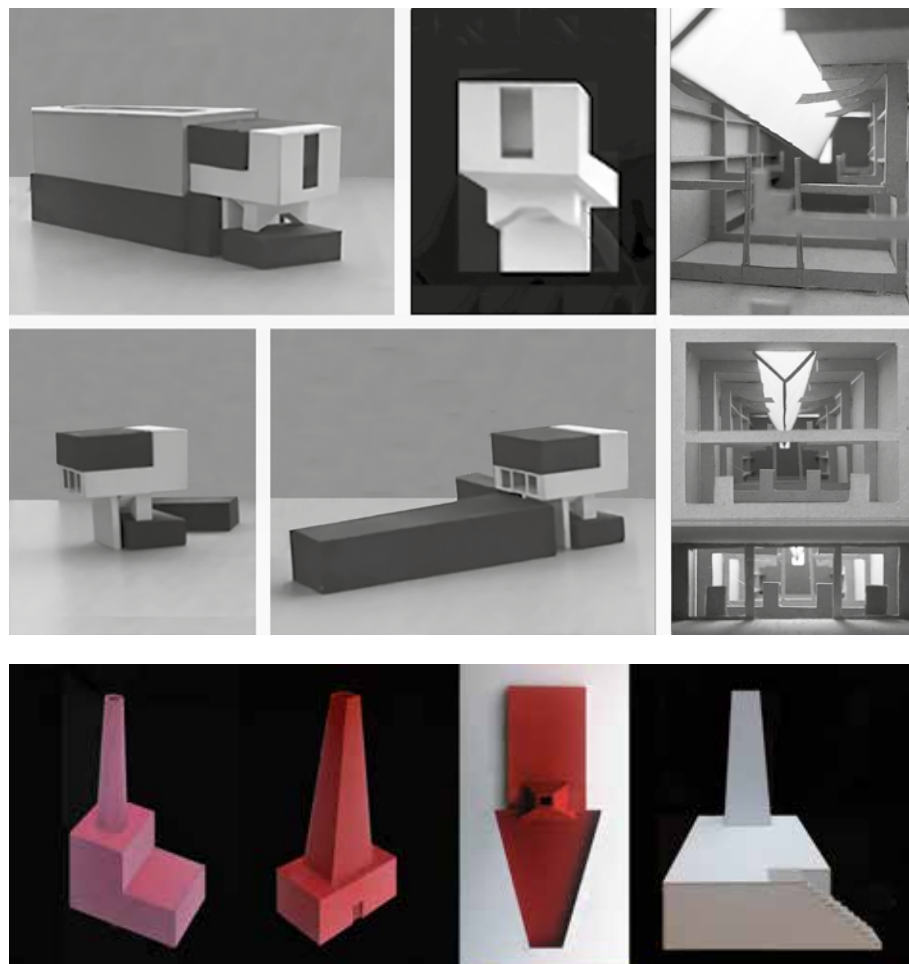
GT#3-Porto, IPL: modello in scala dell'unità spaziale del Museo, FAUP (gruppo 3: Luciana Aloisio, Eirini Antonakaki, Giulio Crispino, Joana Gastalho, Loukia Kotsifou).

Fig. 24

GT#3-Porto, IPL: modelli in scala e sequenze visive della zona dell'ingresso e della libreria, FAUP (gruppo 4: Despoina Athanasiou, Giuseppe Buttazzo, Maria Gião, Emīlija Anete Ozoliņa, Liina Pärn, Francesco Ramella).

ponderabilità del periodo di germinazione tra viaggio, immaginazione e invenzione di nuove forme. Lamberto Amistadi e Ildebrando Clemente si focalizzano infatti non tanto sui viaggi intrapresi per visitare le opere, quanto sui processi di ibridazione che ne costituiscono il fondamento. Chiamando in causa l'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi, propongono una possibile interpretazione del Grand Tour come mappatura delle affinità tra edifici geograficamente e temporalmente distanti associabili grazie al loro potere evocativo, esperito o meno in modo diretto. Aleksa Korolija ed Emanuela Margione si interrogano invece sulla natura dei cosiddetti *souvenir*, gli oggetti-ricordo scelti e prodotti dagli architetti. In questo senso, le figure di John Soane, Le Corbusier e Gae Aulenti, distintamente separate per periodo storico, contesto geografico e biografia, sono accomunate dalla propensione a preservare le proprie impressioni di viaggio mediante *oggetti a reazione poetica* riordinati e consultabili a distanza di tempo per alimentare nuove ideazioni.

La seconda parte include quattro articoli relativi ai viaggi compiuti da architetti o gruppi di architetti, secondo modalità più o meno istituzionalizzate. Luisa Ferro e Maria Pompeiana Iarossi ripercorrono il viaggio a Pompei del 1926 di un gruppo di studenti e neolaureati del Politecnico di Milano attivi nel secondo dopoguerra. La visita agli scavi, alla scoperta di una classicità mediterranea archetipica, rappresentò una tappa fondamentale, anche per riconsiderare la lezione dei loro maestri. Francesca Bonfante e Tommaso Brighenti prendono in esame alcune figure della Scuola di

**Fig. 25**

GT#3-Porto, IPL: modello in scala (con parti assemblabili) della biblioteca, FAUP (gruppo 5: Mattia Criscione, Eleni Madourou, Hugo Pereira, Jaan Replikov, William Roat).

Fig. 26

GT#3-Porto, IPL: modelli in scala delle diverse soluzioni ipotizzate da Álvaro Siza per la zona tecnica, FAUP (gruppo 6: Gert Christjanson, Kristiina Teresa Kuusik, Anna Lopes, Quentin Pechinot, Ioannis Soufleris, Sofia Tagliatesta).

Milano, per le quali il viaggio ha segnato un processo di crescita e maturazione personale, influenzando significativamente anche il pensiero teorico. Sulle tracce dei protagonisti di diverse generazioni, da Giuseppe de Finetti a Gae Aulenti passando per Guido Canella e Aldo Rossi, gli autori delineano un percorso attraverso mezzo secolo di storia europea, contestualizzando nel tempo non solo i luoghi e le città visitate, ma anche gli incontri e i sodalizi intellettuali.

Mentre in Europa occidentale il turismo diventava una pratica sempre più diffusa, oltre la Cortina di Ferro solo una ristretta élite viaggiava liberamente. Nelle repubbliche Baltiche, storicamente ben integrate nei circuiti europei, l'occupazione Sovietica segnò un punto di svolta. Liene Jākobsone descrive l'esperienza degli architetti lettoni, la cui libertà creativa era limitata sia nei percorsi di apprendimento sia nelle pratiche di aggiornamento professionale. Di fronte alla scarsità di fonti aggiornate, gli architetti lettoni svilupparono strategie autonome di formazione, come il ridisegno sistematico di immagini tratte dalle riviste occidentali, conservate come repertori destinati all'uso professionale. Gregor Taul prende in esame il caso dell'Estonia attraverso la figura di Mart Port. Architetto, urbanista e amministratore di alto livello, nonché docente presso il Dipartimento di Architettura dell'Istituto Statale d'Arte, Port effettuò più di trenta viaggi all'estero. Nel 1966 scrisse un libro di viaggio sull'Inghilterra, l'unico pubblicato da un architetto nell'Estonia sovietica.

La terza parte è incentrata su una selezione di edifici rappresentativi, prevalentemente spazi per la comunità universitaria. Domenico Chizzoniti ripercorre le tappe di un viaggio in Finlandia alla ricerca delle opere di Alvar Aalto.

Mettendo in evidenza la differenza tra la realtà dell'opera costruita e la sua rappresentazione visiva e letteraria, descrive con precisione le caratteristiche fisiche degli spazi e le loro interrelazioni, cercando di interpretare e spiegare le motivazioni delle scelte formali e il significato dei codici espressivi. Helder Casal Ribeiro e Silvia Ramos focalizzano l'attenzione sul progetto di Álvaro Siza per la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto al fine di sostenere come un unico edificio possa condensare un Grand Tour se al suo interno si ritrovano molti temi di progetto. Attraverso lo studio dei materiali d'archivio, selezionano le principali alternative di intervento in relazione alle condizioni topografiche e paesaggistiche, individuando principi generatori che rimangono costanti fino alla realizzazione finale.

Cesare Dallatomasina analizza il progetto di Gianugo Polesello per il campus universitario di Tafira a Las Palmas de Gran Canaria. Elementi ricorrenti della composizione di Polesello qui si contaminano con i riferimenti dal mondo classico e alla cultura mesoamericana, cogliendo altresì le suggestioni tratte dal contesto, quello dell'arcipelago, ultimo porto prima della "grande traversata". La quarta e ultima parte è dedicata alle interviste. Silvia Ramos e Helder Casal Ribeiro analizzano il concetto di *Grand Tour* in un dialogo immaginario tra Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura (intervistati separatamente), le cui esperienze mettono in luce aspetti rilevanti per riflettere su cosa significhi "imparare viaggiando".

Merilin Tee e Gregor Taul intervistano l'architetto Siiri Vallner (1972), formatasi nella fase di transizione degli anni Novanta. Vallner colse l'opportunità di viaggiare e sperimentare diversi modelli di insegnamento. A Copenaghen conobbe Jan Gehl, noto per le sue ricerche sullo spazio pubblico. A Washington studiò con Jaan Holt, un architetto estone allievo di Louis Kahn. Nel 2008, grazie al Young Architect Award, intraprese un Grand Tour in Italia, Grecia, Medio Oriente e India.

Correndo il rischio di generalizzare, si può sostenere che per un architetto il *viaggio di formazione* costituisca non soltanto un'occasione per apprezzare monumenti noti e architetture minori, ma anche per esplorare i contesti geografici e culturali in cui tali opere trovarono realizzazione (Bonfante 2014). Nel 1991, per inaugurare una nuova serie della rivista *Lotus*, Pierluigi Nicolini scelse di dedicare un numero monografico ai disegni di viaggio degli architetti, una sorta di ideale punto di (ri)partenza.

Riguardare e riflettere sui gesti iniziali di Le Corbusier, Kahn, Asplund, Aalto credo possa avere per tutti il significato di osservare la natura di diversi cominciamenti, di vedere che cosa abbia catturato l'occhio di alcuni grandi architetti.

Anche noi invitiamo a compiere il viaggio con la coscienza di poter ricominciare da capo e con l'augurio che, come per Le Corbusier, "Le note, gli schizzi tracciati, le misure prese" non siano fin a sé stessi, non facciano soltanto parte della cultura del viaggio, cessino di essere diario "per diventare progetto" (Nicolini 1991).

Nota all'editoriale. Questo numero si basa sul progetto *UpGranT, Updating the Grand Tour. Memory and Invention of the European Built Environment* (2023-1-IT02-KA220-HED-000158377), in corso dal settembre 2023 al luglio 2026. Il consorzio include il Politecnico di Milano (Project Leader), la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, l'Accademia di Belle Arti di Riga (Latvijas Makslas Akademija), l'Università Aristotele di Salonicco (Aristotelio Panepistimio Thessalonikis) e l'Accademia di Belle Arti di Tallinn (Eesti Kunstiakadeemia).

Note

¹ Anche gli architetti di formazione Beaux-Arts, come Henri Prost ed Ernest Hébrard, andarono in Oriente per studiare l'architettura di transizione tra l'epoca romana e quella bizantina. In occasione del suo Prix de Rome, Ernest Hébrard, si dedicò al progetto ricostruttivo del palazzo di Diocleziano a Spalato. Henri Prost si dedicò invece alla ricostruzione di Santa Sofia a Istanbul. Da queste ricerche emerse una linea di intervento sulla città (Bordogna 1983).

² L'IPL è stato articolato in due momenti distinti ma interconnessi. Nel primo evento, parte del GT#3, le istituzioni partner hanno testato collettivamente, per la prima volta e con un numero congruo di studenti, i materiali e le ipotesi della ricerca. Si è trattato infatti di verificare l'efficacia dei diversi approcci relativi agli strumenti di reinterpretazione e ridisegno. I partecipanti sono stati suddivisi in sei gruppi, mischiando gli studenti provenienti dalle diverse sedi. Ogni gruppo ha concentrato la propria analisi su una specifica sezione della FAUP. Incoraggiando lo scambio didattico e la condivisione di esperienze, il workshop ha seguito una struttura pedagogica in tre fasi: riconoscere, proporre e costruire. L'obiettivo era quello di sviluppare una lettura interpretativa articolata attraverso tre modalità distinte: disegni interpretativi, sinopsi cinetica e modelli in scala in modo che potessero poi essere contenuti in una scatola. I docenti, infatti, si sono distribuiti trasversalmente tra tutti i gruppi, costituendo tre squadre, ognuna composta dai rappresentanti di due istituzioni partner incaricate rispettivamente dei disegni interpretativi, della sinopsi cinetica e dei modelli in scala.

Bibliografia

BACON F. (autore), SPEDDING J, ELLIS R.E. e HEATH D.D. (a cura di), (1615, 1858) – *The Works of Francis Bacon*, Spottiswoode & Co, Londra, vol. VI, pp. 417-418.

BACON M. (2001) – *Le Corbusier in America. Travels in the Land of the Timid*. The MIT Press, Cambridge (MA).

BIGNAMINI I. (1996) – “Grand Tour: Open Issues”. In: A. Wilton e I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (catalogo della mostra). Tate Gallery Publishing, Londra, pp. 31-36.

BONFANTE F. (2014) – “Progettare con i riferimenti”. In: R. Palma e C. Ravagnati (a cura di), *Atlante di Progettazione architettonica*. CittàStudi, Torino, pp. 268-283.

BORDOGNA E. (1983) – “*Ville Radieuse, embellissement, città come opera d'arte collettiva*”. *Hinterland, Disegno e contesto dell'architettura per la gestione degli interventi sul territorio*, n. 28, dicembre 1983 – marzo 1984, pp. 30-41.

BOWLES P. (1949) – *The Sheltering Sky*. J. Lehmann, Londra.

BRILLI A. (1995) – *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*. Il Mulino, Bologna.

BRILLI A. (2014) – *Il grande racconto del viaggio in Italia*. Il Mulino, Bologna.

BRILLI A. (2025) – *Le vie del Grand Tour*. Il Mulino, Bologna.

BROKKEN J. (autore) e DOHERTY D. (trad.) (2010, 2024). *Baltic Souls: remarkable life stories from Estonia, Latvia, and Lithuania*. Scribe, Minneapolis.

COLOMINA B. (2011) – “Towards a Global Architect”. *Domus* n. 946, aprile, pp. 74-87.

DE MAIO F. e TOSON C. (2022) – “Editoriale. Il viaggio dell'architetto”. *Engramma*, 196, pp. 7-14.

DE MAJO C. (2025) – “Turisti per caos”. *Studio Club* n. 63, pp. 48-119.

DE MAURO G. (2025) – “Piacere”, *Internazionale*, 1 agosto.

D'ERAMO M. (2017) – *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid-19*. Feltrinelli, Milano.

DE SETA C. (1996) – “Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century”. In:

- A. Wilton e I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (catalogo della mostra). Tate Gallery Publishing, Londra, pp. 13-20.
- DE SETA C. (2014) – *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Rizzoli, Milano.
- DUMONT M.J. (2015) – *Le Corbusier, William Ritter, Lettres croisées, 1910-1955. Lettres à ses maîtres III*. Éditions du Linteau, Arles.
- GRESLERI G. (1984) – *Le Corbusier Viaggio in Oriente*. Marsilio, Venezia.
- GRESLERI G. (1988) – “Viaggio 1907” e “Viaggio 1911”. In: J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier enciclopedia*. Electa, Milano, pp. 537, 539.
- GRESLERI G. (1991) – “Dal diario al progetto. I Carnet 1-6 di Le Corbusier”. Lotus n. 68, pp. 7-22.
- HASKELL F. (1996) – “Preface”. In: A. Wilton e I. Bignamini (a cura di), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (catalogo della mostra). Tate Gallery Publishing, Londra, pp. 10-12.
- HODGSON G. (1995) – *A New Grand Tour. How Europe's Great Cities Made Our World*. Penguin Books, Londra.
- LANGONE C. (2006) – *Il collezionista di città*. Marsilio, Venezia.
- LUCCHESI F. (a cura di) (1995) – *L'esperienza del viaggiare. Geografi e viaggiatori del XIX e XX secolo*. G. Giappichelli Editore, Torino.
- MASNERI M. (2025) – “Dal Grand Tour all'overtourism; viaggi dimenticabili di artisti e scrittori”. *Il Foglio*, 21 aprile.
- (de) MONTAIGNE M. (1580, 2012). *Saggi* (Testo francese a fronte, a cura di F. Garavini e A. Tournon). Bompiani, Milano.
- (de) MONTAIGNE M. (1774, 2003) – *Viaggio in Italia*, BUR Rizzoli, Milano.
- (de) MONTAIGNE M. (1774, 1983) – *Journal de Voyage* (a cura di F. Garavini). Gallimard-Folio, Parigi.
- NICOLIN P. (1991) – “L'occhio dell'architetto”. Lotus n. 68, pp. 3-5.
- SIMEOFORIDIS Y. (1997) – “Dall'Athos alle Cicladi: la scoperta del paesaggio”. In: B. Gravagnuolo (a cura di), *Le Corbusier e l'Antico. Viaggi nel Mediterraneo*. Electa, Napoli, pp. 53-61.
- TENTORI F. (1979) – *Vita e opere di Le Corbusier*. Laterza, Roma-Bari.
- VIOLA G.E. (1987) – “Viaggi”. In: G.E. Viola (a cura di), *Viaggiatori del Grand Tour in Italia*. Touring Club Italiano, Milano.
- VOGT A.M. (1998) – *Le Corbusier, the Noble Savage. Towards an Archaeology of Modernism*. The MIT Press, Cambridge (MA).
- WILTON A. e BIGNAMINI I. (a cura di) (1996) – *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (catalogo della mostra). Tate Gallery Publishing, Londra.
- ŽAKNIČ I. (2019) – *Klip and Corb on the Road*. Scheidegger & Spiess, Zurigo.
- ZEZZA A.M. (2023) – *Overtourism: L'Era del Viaggiatore Globale*. Il Libraccio, Milano.
- ZOJA L. (2024) – *Narrare l'Italia. Dal vertice del mondo al Novecento*. Bollati Boringhieri, Torino.

Cristina Pallini (Milano 1964), architetto (Politecnico di Milano, 1990), Ph.D in Composizione architettonica (IUAV 2001), Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura, Ambiente Costruito e Ingegneria delle Costruzioni DABC, Politecnico di Milano. Coordinatore e responsabile scientifico (PL) del progetto UpGrAnT (2023-2026), PI in PUMAH (2012-2016) e MODSCA-PES (2016-2019). Le sue ricerche sono state finanziate da istituzioni italiane e internazionali, tra cui AKPIA@MIT (2004), Fondazione Onassis (2006), Newcastle University (SALP, 2016). È autore di diverse pubblicazioni scientifiche su libri e riviste, tra cui C. Pallini, *Nella pianura pontina: luoghi e temi di architettura*, Casa dell'Architettura, Latina 2024.

Lamberto Amistadi, Ildebrando Clemente
In ordine sparso. Hejduk, Albers, Rossi

Abstract

Il Grand Tour non deve essere inteso come i viaggi che gli architetti compiono per visitare le opere di architettura, quanto come le migrazioni, i meticciamenti, gli incontri in cui sono coinvolte le opere di architettura e che sostanziano la materia di cui sono costituite.

Il dispositivo per mezzo del quale gli artisti del '700 alimentavano le loro opere nei cosiddetti "viaggi pittoreschi" viene riconosciuto ed attualizzato nel lavoro di John Hejduk, Josef Albers e Aldo Rossi.

Viene altresì analizzato il rapporto fondante tra viaggio, esperienza e conoscenza attraverso il concetto di *Bildungsreise* (viaggio di formazione) di Walter Benjamin.

Parole Chiave

Composizione architettonica — Immaginazione — Pensiero analogico

Abbiamo inteso il Grand Tour non tanto come i viaggi che gli architetti compiono per visitare le opere di architettura, quanto le migrazioni, i meticciamenti, gli incontri in cui sono coinvolte le opere di architettura e che sostanziano la materia di cui sono costituite. Si tratta, cioè, di riconoscere le analogie che stabiliscono le similitudini e le parentele tra gli edifici, direttamente e indirettamente: la visita di Álvaro Siza alla libreria che Alvar Aalto disegna nel distretto Kluuvi di Helsinki si trasfigura nella biblioteca della Facoltà di Architettura di Porto; la "strana" atmosfera che John Hejduk percepisce visitando il Palazzo della Civiltà Italiana a Roma segnerà per sempre il carattere della sua architettura. In altre parole, si tratta di riprendere ed attualizzare l'idea del Grand Tour per mezzo del quale il Palazzo di Diocleziano viene trasposto dai fratelli Adams nell'Adelphi Terrace di Londra o il fatto che nei giardini e nelle architetture di Potsdam si ritrovino i viaggi di Schinkel a Siracusa e a Capri.

Il meccanismo per il quale avviene questa trasposizione è vario e complesso. L'oggetto trasposto deve essere prima visto, ma più di questo vale il ricordo di quanto si è visto, di modo che il ricordo produca un "frammento di pensiero" liberato dal vincolo con la realtà specifica del luogo e del tempo e si renda disponibile al processo di trasfigurazione. Così, per mezzo di quella che Goethe chiama "facoltà associativa della mente" materiali eterogenei vengono ricomposti e risignificati, dando vita a nuove categorie che, al limite, possono essere accettate e condivise come convenzione o regola. Così funzionava per il genere dei "viaggi pittoreschi". Pittori e architetti trasferiscono suggestioni di viaggi al Sud, trame letterarie e filosofiche, un ricco repertorio iconografico "italiano" in paesaggi dipinti, che sono composizioni di elementi nuovamente disponibili alla nuova arte del

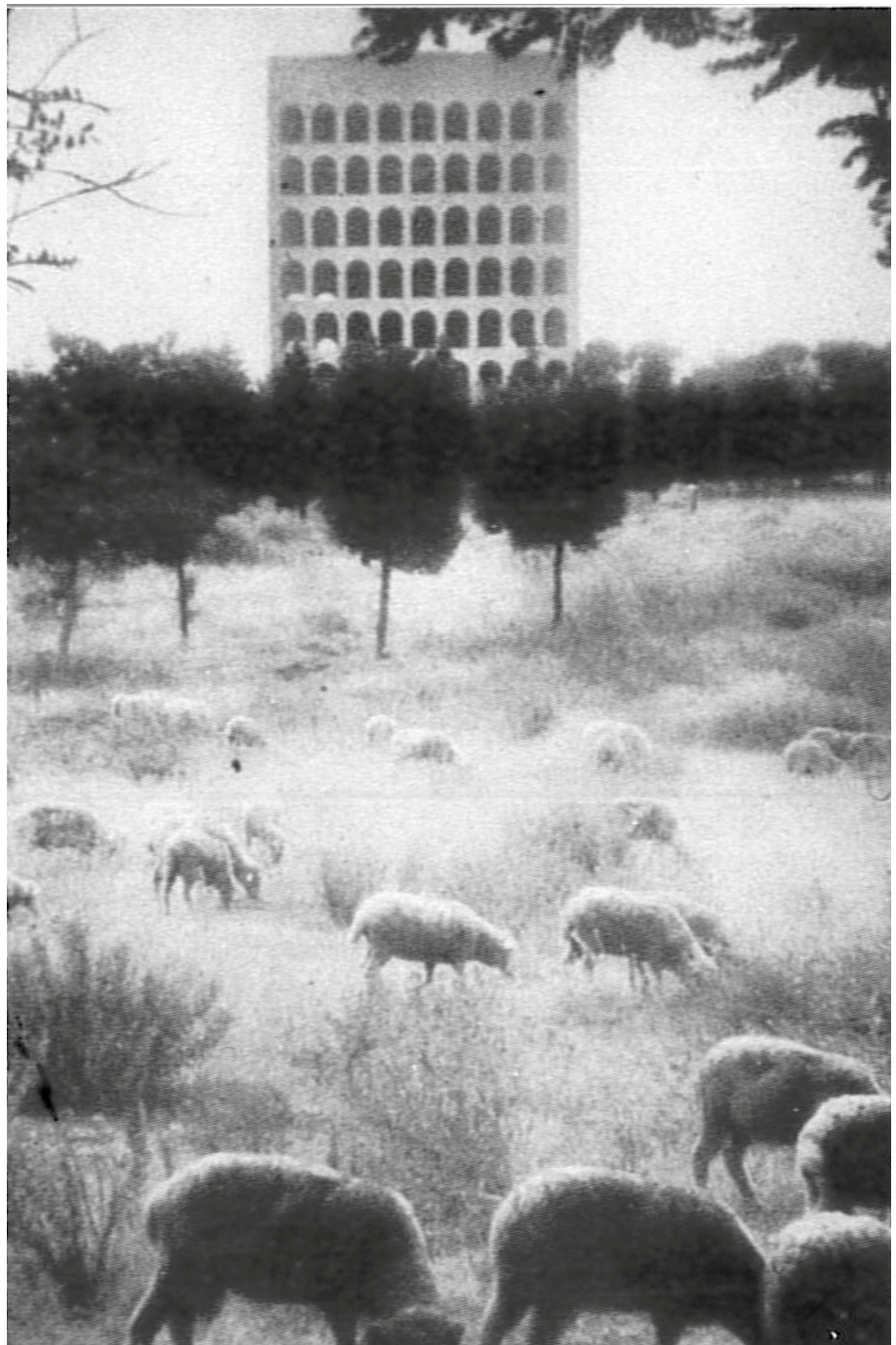
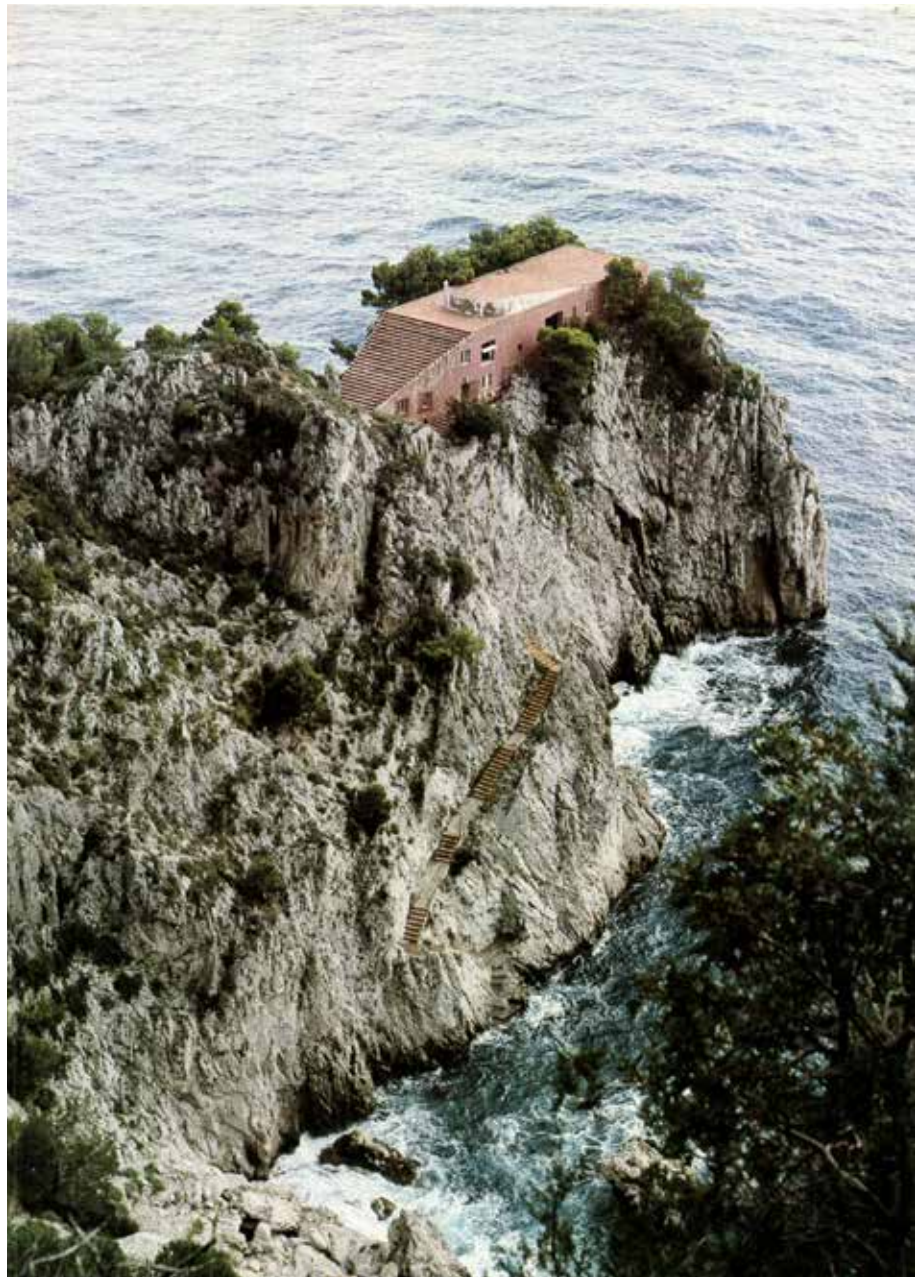


Fig. 1

“Terza Roma”: Giovanni Guerini, Ernesto La Padula, Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, 1938-1942.

giardinaggio la cui nascita sarà sancita da Horace Wolpole nel suo *Essay on Gardening* del 1771. In tal senso il carattere è fissato e trasmissibile in un repertorio di immagini; la retorica è da intendersi proprio come serbatoio di figure, che sono innanzitutto dei “luoghi”, dei “luoghi comuni”, che assicurano in quanto tali della condivisibilità di un discorso, ossia del suo grado di persuasione.

Il dispositivo si fa più complesso e gli intrecci più articolati nel caso di John Hejduk, il quale racconta del suo incontro con l’architettura italiana avvenuto grazie a due immagini apparse alla fine degli anni Quaranta su un quotidiano di New York: una fotografia del Palazzo dei Congressi di Libera ed una del Palazzo della Civiltà Italiana di Guerini, Lapadula e Romano al quartiere EUR di Roma. Per il Palazzo della Civiltà italiana Hejduk è debitore più che altro dello straniamento suscitato dall’incontro tra le arcate del palazzo ed un paesaggio agreste e “approssimativamente bucolico”. La presenza delle pecore al pascolo nel prato incolto davanti

**Fig. 2**

Adalberto Libera, Curzio Malaparte, Casa Malaparte a Capri, 1937-1943.

al palazzo dà vita a quell'atmosfera surreale di cui parla Michael Hays in *Architecture's Desire* (2009) e al tipo di stranezza che per Harold Bloom (2010) costituisce una categoria poetica. La seconda fotografia inquadrata dal basso, riprende un cavallo impennato su un piedistallo: «Due foto che esprimevano svuotamento, scavo; ma non scavo di terra rimossa, bensì di aria spazzata. [...] Due foto che esprimevano un disastro passato e un pericolo a venire. Teatri, senza più attori da tempo, ma con le luci ancora accese. Dimenticate» (Hejduk 1980, p. 8).

Nel 1953 John e Gloria visitano Roma e il ricordo delle fotografie li attrae verso il quartiere dell'EUR e il Palazzo dei Congressi di Libera; il teatro all'aperto sul tetto dell'edificio con la sequenza ritmica delle sedute in marmo di Carrara disposte lungo un piano inclinato segnerà l'inizio di ogni cosa: molti anni dopo, richiesto di scrivere un articolo su un altro edificio di Libera, casa Malaparte a Capri, Hejduk (1985, p. 34; Amistadi 2019) associa le due scalinate-teatro e, rivolgendosi ad un suo giovane allievo, dichiara: «Hai mai letto l'articolo su casa Malaparte? Ha qualcosa a che fare con la tua domanda [mostra il disegno della casa con la scalinata].



Fig. 3
Piramide di Tenayuca, Messico,
1937. Fotografia di Josef Albers.

Questo è l'inizio di tutto. È il muro. Dalla orizzontale alla verticale. Astratto». A partire da quell'articolo la scalinata-teatro degli edifici di Libera ricorrerà in numerosi progetti di Hejduk, dai teatrini della *Berlin Masque* come il *Pantomime*, il *Public* e il *Reader Theater*, alla *New England Masque* fino alla *Wall House*, dove il muro quadrato contro il quale si comprimono lo spazio e il tempo richiama il velario su tetto di casa Malaparte:

La scala-tetto-teatro ha una forma ad imbuto: stratta in basso, si allarga salendo. La prospettiva è capovolta. Arrivati alla sommità piana del tetto, se non vi fosse, come in realtà c'è, quella curva parete di muro che fa da quinta non avremmo un tal panico: perché, in realtà, la scala ci ha condotto al piano del sacrificio, e qui c'è una chiusura. Cosa c'è dietro? Il mistero più temibile, il nulla. La chiusura avvolge un vuoto. Siamo nel cuore di un rito antico. La scena è maestosa (Hejduk 1980, p. 12).

Potremmo associare altre scalinate ad un altro viaggio, come quello di Aldo Rossi negli Stati Uniti e a Città del Messico, per i quali vi rimandiamo ad un numero di *Soundings* (Amistadi, Clemente 2017), ma porteremo l'esempio di Anni e Josef Albers, che, a partire dal 1935, visiteranno il Messico 14 volte. L'incontro tra Albers e le architetture, i tessuti e le decorazioni della cultura indigena mesoamericana, l'incontro tra i principi costruttivistici del Bauhaus e la civiltà pre-colombiana, genereranno una delle esperienze artistiche più suggestive ed autentiche del '900, la serie di dipinti *Omaggio al quadrato*. Il catalogo della mostra dal titolo *Josef Albers in Mexico*, tenuta tra il novembre 2017 e aprile 2018 al Guggenheim Museum di New York e curata da Lauren Hinkson, riporta la mappa dei grand-tour affrontati dai coniugi Albers in Messico tra il 1935 e il 1967. Scrive la curatrice (Hinkson 2020, p. 52):

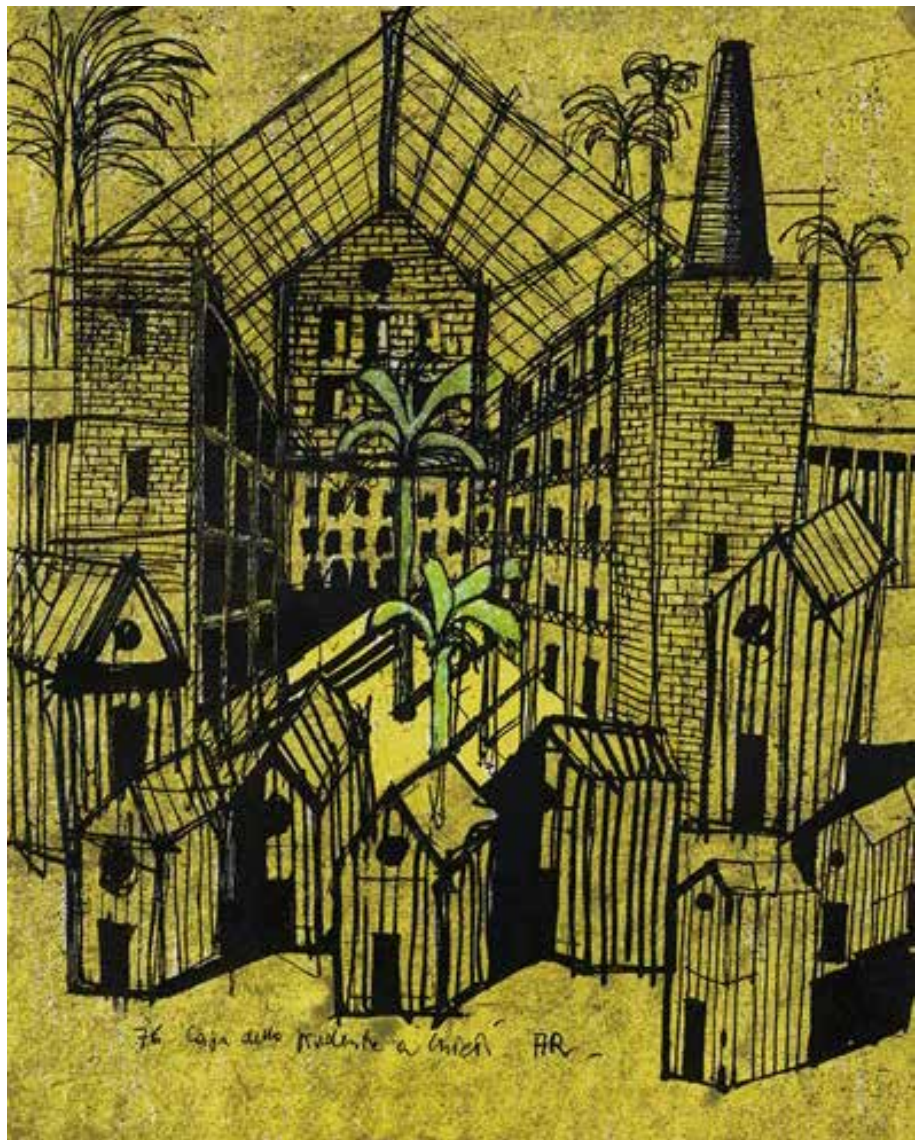
IN VIAGGIO. Le tavole che seguono presentano sei siti archeologici precolombiani e una città che Josef e Anni Albers hanno visitato durante i loro quattordici viaggi in Messico. I siti selezionati rappresentano le loro mete più frequentate o amate, come risulta dal gran numero di fotografie che Josef ha scattato in questi luoghi e dai dipinti che portano i loro nomi. [...] Piuttosto, le opere riflettono la diversità di forma, composizione e sperimentazione della teoria del colore che Albers continuò a sviluppare nel corso dei decenni trascorsi a viaggiare in Messico. Gli Albers viaggiarono spesso in auto con amici e familiari, tra cui i genitori di Anni, Toni e Siegfried Fleischmann,

Theodore (Ted) e Barbara (Bobbie) Dreier, l'artista svizzero Max Bill e lo psicanalista Fritz Moellenhof e sua moglie Anno. Al di là delle impressioni immediate, registrate nel corso degli anni, l'eredità di questo "paese incredibilmente bello", così come è stata colta durante la loro "più grande vacanza", appare nei fotocollage e nei dipinti prodotti da Josef nei decenni successivi. Gli Albers sono stati guidati verso i monumenti precolombiani da mappe facilmente reperibili nelle stazioni di servizio, tra cui quella che hanno utilizzato nel 1965, prodotta dalla compagnia nazionale del petrolio e del gas Pemex e riprodotta in questa pagina. Tuttavia, si sono anche spinti più lontano, in aree raramente visitate da altri turisti. "Non ci siamo avventurati in zone inaccessibili all'automobile", scrive Anni, "ma abbiamo visitato piramidi, enormi e piccole, un po' fuori mano, e siamo stati suggestionati dai principi espressi nella loro architettura". [...] Ciò che Josef amava del Messico era che, indipendentemente dalla frequenza delle sue visite, trovava il Paese "eccitante e stimolante, sempre e comunque".

I viaggi nei siti archeologici di Monte Albán, Mitla, Teotihuacán, Tenayuca, Uxmal, Oaxaca e ChichPn Itzá nello Yucatán cambieranno per sempre l'universo artistico di Albers. La consuetudine di intendere un dipinto su tela nel rapporto duale tra figura e sfondo viene superata e in *Truthfulness in Art*, a proposito delle decorazioni sulle mura di Mitla, Albers dichiara (Hinkson 2020, p. 39):

Con la loro forma avremo difficoltà a capire cosa è figura e cosa è sfondo. Li vediamo qui riprodotti in bianco e nero e quando seguiamo la forma bianca, vediamo una composizione completa, ma presto ciò che rimane in nero ci dice altrettanto intensamente "noi non siamo sfondo, abbiamo lo stesso diritto ad essere una composizione", hanno la stessa attività.

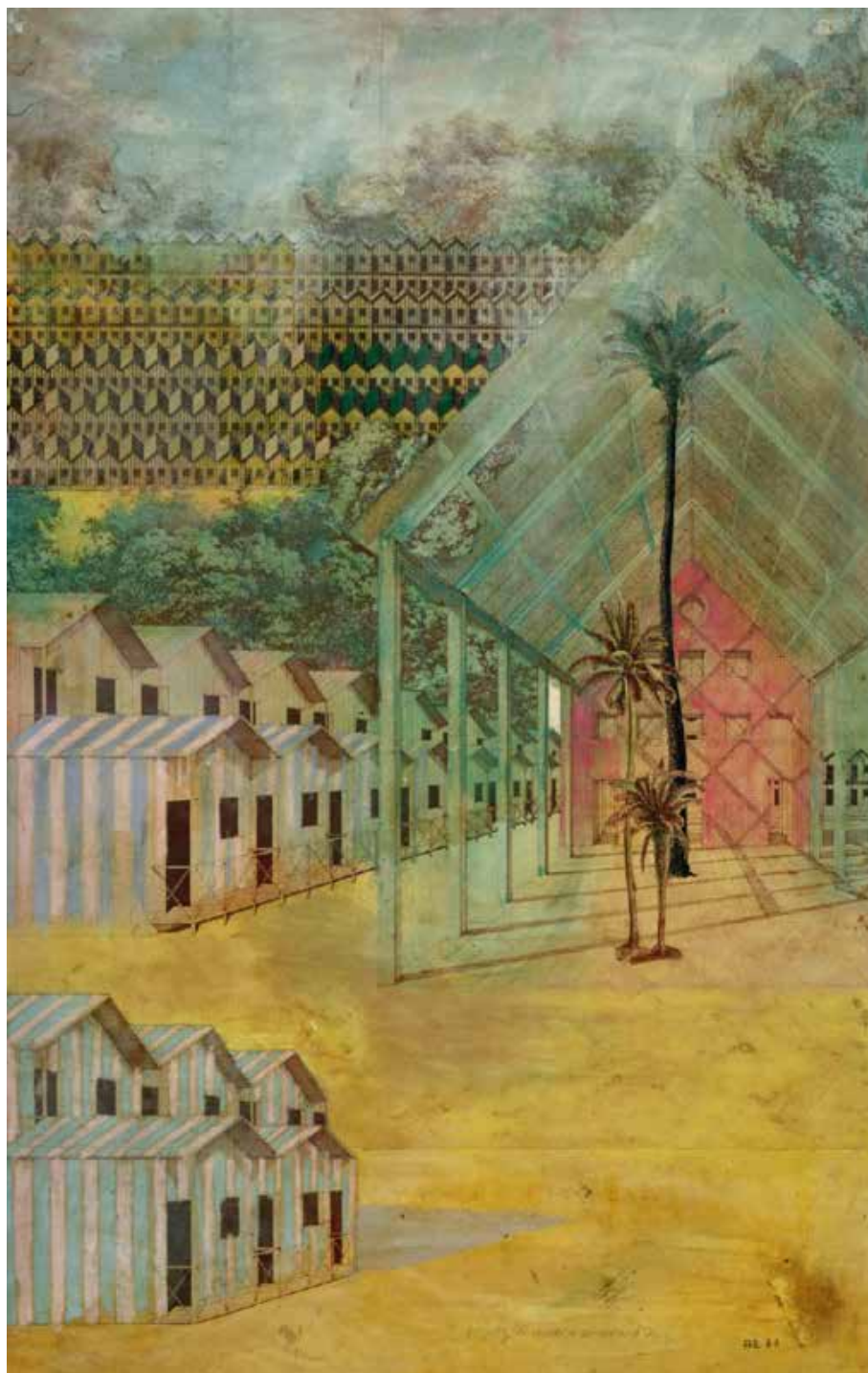
Il potere evocativo delle architetture, le emozioni e la suggestione del viaggio assumono per Albers il valore di una rivelazione. Il nesso tra viaggio, esperienza e architettura assume altre e profonde implicazioni nel racconto dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi. L'*Autobiografia scientifica* è la testimonianza, attuale e fondamentale, del ruolo e dell'importanza del Grand Tour. E più in generale dei viaggi di formazione nel nostro tempo presente. L'*Autobiografia scientifica* è un vero e proprio viaggio che dipana e piano piano intreccia un campo magnetico di similitudini, di analogie, di immagini, di corrispondenze e legami tra architetture lontane tra loro nel tempo e nello spazio. Difatti leggendo il racconto rossiano noi possiamo avvertire la vibrazione e la potenza di queste analogie, di queste figurazioni, che si staccano dal flusso della narrazione per diventare altro. Ora, tra il viaggio, la sua narrazione e le sue figure, l'invenzione delle forme dell'architettura, come mostrano i progetti di Rossi, può accadere in un attimo oppure durare per anni. In ogni caso, il tempo di germinazione che intercorre tra il viaggio, l'immaginazione e l'invenzione delle forme dell'architettura rimane un mistero. Tra i progetti di Aldo Rossi ce n'è uno in particolare in cui infanzia, viaggio ed esperienza si trasfigurano nelle immagini di un luogo in cui rivivere e proiettare nel futuro il ricordo di giorni felici. È il progetto per la casa dello studente di Chieti, del 1976. L'immagine di questo luogo, si legge nella relazione del progetto, «nasce dall'unità funzionale, logica ed economica e può rispecchiare o meno, a seconda delle proiezioni personali, un mondo fantastico» (Rossi 1987, p. 112). Ora al di là dei rimandi e dei montaggi tipologici e dell'idea di fondazione urbana del luogo, ci interessa, in questo momento, mettere in evidenza i nessi tra le forme del progetto, il tema del viaggio e il desiderio di felicità. Com'è evidente le forme del progetto, sia le case degli studenti, sia l'edificio collettivo principale, richiamano palesemente l'immagine delle cabine al mare.

**Fig. 4**

Aldo Rossi, Casa dello studente di Chieti. Disegno di studio, 1976.

Di conseguenza suscitano in noi ricordi dell'estate, di un tempo della vacanza, di un periodo festivo e divertente: «di incontri, di amori, forse anche di noia». Le vacanze al mare, andare al mare, anche questo, in qualche modo, è un piccolo grande viaggio. Soprattutto durante l'infanzia. Il tempo della vacanza è in generale così energico che, quando termina, siamo già gettati nell'attesa della prossima vacanza. Così le ferie estive condensano tutta una serie di avvenimenti e poi di ricordi legati all'esperienza del mare, del corpo e del gioco, così intensi, che alla fine le *cabine al mare* non fanno altro che coagulare nel loro disegno queste esperienze trasfigurandosi in fatti simbolici, in oggetti di affezione. In *Autobiografia scientifica* Rossi (1999, pp. 55-57), a proposito delle Cabine dell'Elba, dove trascorreva le vacanze estive, scrive:

Ogni luogo si ricorda nella misura in cui diventa un luogo d'affezione o nella misura in cui siamo immedesimati. Penso al film di Antonioni *Professione reporter* e a un luogo a me particolarmente caro, all'isola d'Elba, che chiamavamo «professione reporter» senza nessun apparente motivo di somiglianza che non fosse la luce e il sole, ma anche perché quel luogo era legato alla perdita di identità, come nel film di Antonioni. [...] Vedo ora che parlando più sopra del film di Antonioni ho parlato del disegno *Le cabine dell'Elba*, che è poi divenuto il progetto per la casa dello studente di Chieti, che in altre rappresentazioni ho chiamato *Impressions d'Afrique* e non solo per omaggio a Raymond Roussel. Roussel, all'inizio del suo romanzo – continua Rossi,

**Fig. 5**

Aldo Rossi, Casa dello studente di Chieti. Composizione con l'edificio collettivo e gli alloggi degli studenti, 1976.

ci dice che il teatro era circondato da una capitale imponente formata da innumerevoli capanne [...] Nel 1976 associavo il mio progetto per una casa dello studente a Chieti a questa idea [...] Ora vedevo questo villaggio dove spiccava un edificio pubblico incompiuto, con grandi travi, che crescevano con le pareti di mattoni. E l'aspetto africano, mediterraneo, era dato da queste cabine come dalle grandi palme che pensavo da anni e che tornano dovunque nella mia osservazione; e non solo nei grandi viali di Siviglia, così come a Siviglia le piccole case sono una città che si identifica con la Feria e quindi con l'estate, ma palme che ho sempre ritrovato allineate sul lago di fronte alle case come un richiamo, un simbolo, la memoria stessa della casa.

Nel viaggio, nel viaggiare, è essenziale, dunque, il rapporto con l'esperienza e con il conoscere. Diciamo spesso, infatti, che viaggiare è prima di tutto fare un'esperienza, e allo stesso tempo ribadiamo che questa esperienza è in qualche modo un'occasione di conoscenza. Un'occasione di crescita.

Proprio per questo motivo, forse, come hanno notato in molti, il viaggio è sempre *Bildungsreise*, uno strumento di formazione. E ogni formazione è, allo stesso modo, quasi sempre un mettersi alla prova, cioè un *experiri*. *Ex-perire*, come sappiamo, evoca un attraversamento spaziale, un passare attraverso, un attraversare. Esperienza e viaggio sembrano dunque legati da una antichissima parentela (Tagliapietra 2017, pp. 73-84). Insomma, ogni viaggio recrimina celatamente anche una piccola ma necessaria dose di coraggio. Non è un caso, che, come ha mostrato Walter Benjamin, *Erfahrung*, “esperienza”, in tedesco contenga la stessa radice di *fahren*, ovvero “andare”. E questo “andare” è soprattutto un attraversare che piano piano si sedimenta e si accumula nella nostra anima e poi riemerge nella vita vissuta, in maniera del tutto inaspettata oppure quando è necessario, nelle forme del ricordo e della memoria (Benjamin 1995, pp. 89-130).

Ora, per Benjamin l’esperienza dell’uomo moderno è legata soprattutto alla vita nella città, nella grande città. La città è una vera e propria fucina di esperienze e, allo stesso tempo, una grande macchina dei sogni. La città, la realtà urbana, l’architettura della città, dice Benjamin, ci offrono la possibilità di incontrare ciò che davvero può sorprenderci oppure al contrario ciò che maledettamente ci inquina. Vogliamo riportare una bella riflessione di Benjamin, presente in *Immagini di città* che, come noto, rappresenta una sorta di resoconto narrativo in cui l’esperienza dei viaggi per città “si ritira” nella memoria scritta con l’auspicio di attivare al più presto possibile una nuova e più autentica *Erfahrung*¹. Autentica anche perché in queste *immagini di città* il viaggiatore non abbandona mai la ricerca dei luoghi antichi che ci lasciano scrutare il futuro. E soprattutto nuova, perché mescola elementi onirici-immaginari con la realtà della vita concreta. Scrive Benjamin (2007, p. 17):

Prima che Mosca stessa, è Berlino che si impara a conoscere attraverso Mosca. A chi torna dalla Russia la città appare appena lavata. Non c’è sporcizia in giro, ma non c’è neppure la neve. Le strade gli si presentano in realtà desolatamente lustre e ripulite, proprio come nei disegni di Grosz. E anche l’autenticità dei suoi personaggi gli risulta più tangibile. Avviene per l’aspetto della città e degli uomini non diversamente che per le espressioni della cultura: l’ottica nuova con cui li si guarda è il risultato più evidente di un soggiorno in Russia. [...] Proprio per questo, del resto, un viaggio di tal genere è per gli stranieri un banco di prova così decisivo. Ognuno è costretto a scegliere il proprio punto di vista. [...] – non si tratta di domandarsi quale realtà sia la migliore, né quale scelta punti nella direzione giusta. Ma unicamente: quale realtà viene a convergere intimamente con la verità? Quale verità si prepara a convergere intimamente con il reale? Solamente chi dà una chiara risposta a questo genere di domande è “obiettivo”. Non di fronte ai suoi contemporanei (non si tratta di questo), ma di fronte alla storia (questo è quel che importa). Solo chi, prendendo posizione, ha fatto la sua pace dialettica con il mondo, è in grado di cogliere il reale. Ma se uno vuole decidere «in base ai fatti», questi fatti gli sfuggiranno.

In definitiva, ogni viaggio è soprattutto un rivivere il viaggio, ricordandolo attraverso la narrazione. Uno schermo della coscienza con cui ci avviciniamo e *impariamo* a conoscere, come dice Benjamin, qualcosa attraverso qualcos’altro. Che poi questa conoscenza sopraggiunga per similitudine, per analogia, allegoria o per contrasto, questo non è importante. Importante è spingere ogni esperienza nelle forme di un trattenimento e di una trasfigurazione della temporalità. Prima che tutto inesorabilmente caschi definitivamente nell’oblio. Questa narrazione dovrebbe sviluppare però una particolare intensità. Una intensità emotiva che poco alla volta, piano piano, si possa condensare e articolare in figure.

Tra le figure più enigmatiche e care a Benjamin c'è quella dell'*infanzia*. In fondo ogni viaggio parte e fa sempre ritorno all'infanzia. Il primo viaggiatore per antonomasia è il bambino. Il bambino testimonia, con la sua infanzia reale, che il valore dell'esperienza risiede intimamente in un miscuglio di immaginazione e di attese. Dimora nel tempo dell'attesa, che nell'infanzia oscilla incatenata al desiderio di felicità. Come nel racconto di Rossi noi possiamo tranquillamente associare il tempo dell'infanzia, dell'estate, della festa e del gioco, anche al tempo della formazione (Clemente 2008). A una formazione e a un tempo slegati dalle impellenze materiali e da interessi di scopo particolari. Non è forse, nonostante piccole gelosie e meschine cattiverie, l'esperienza della scuola e delle vacanze più in generale, l'esperienza di un tempo in sintonia con le condizioni d'animo dell'infanzia? E dunque in sintonia con il desiderio di felicità? Una felicità autentica perché disinteressata al solo possesso delle cose?

E ancora: il tempo degli studi universitari non è – oppure non dovrebbe essere – anch'esso, forse, un tempo di formazione e peggio di attese e di ricerca di felicità? Ecco che l'analogia è posta. Come per il tempo dell'infanzia e della vacanza anche le figure della casa dello studente di Chieti evocano un luogo felice. Un luogo lontano, giocoso, generato dalle immagini delle *capanne al mare*. Sicuramente queste case-capanne con il loro timbro esotico ci fanno vedere, prim'ancora di capire, l'essenza di ogni viaggio, reale o immaginario che sia. Ci fanno vedere l'inesprimibile. Ogni autentico Gran Tour prende corpo e inizia da un desiderio di scoprire qualcosa che ci sta a cuore. Qualcosa che riteniamo importante anche se futile. Ma che non riusciamo a riconoscere intorno a noi. Tantomeno riusciamo a dirlo a parole. Il viaggio è allora un viaggio di scoperta che porta progressivamente a galla quella latenza occulta che è in realtà la verità della coscienza stessa. L'andare avanti della coscienza è un andare a fondo in sé stessa, un avvicinarsi alla verità che è la propria felicità.

Note

¹ Come noto, per Walter Benjamin l'uomo moderno vive nel tempo in cui la realtà tecnologica e commerciale riduce e rende schematica e povera ogni esperienza umana in relazione con le cose. Per salvare le cose e di conseguenza rivivificare l'esperienza umana, Benjamin tratteggia un carattere, oppure un tipo umano, più interessato alla storia e alla fisionomia delle cose che al loro valore di consumo e alla loro utilità materiale (Benjamin 2012).

Bibliografia

- AMISTADI L. (2019) – “Una casa come loro. Curzio Malaparte e John Hejduk”. In: A. Borsari, M. Cassani Simonetti e G. Iacoli (a cura di), *Architettura, Forma e narrazione tra architettura e letteratura*. Mimesis, Milano-Udine.
- AMISTADI L. e CLEMENTE I. (a cura di) (2017) – *Aldo Rossi*, Soundings 1/II. Aión, Firenze.
- BENJAMIN W. (1995) – “Di alcuni motivi in Baudelaire”. In: R. Solmi (a cura di), *Angelus Novus*. Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2007) – “Mosca”. In: E. Ganni (a cura di), *Immagini di città*. Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2012) – “Esperienza e povertà”. In: A. Pinotti e A. Somaini (a cura

di), *Aura e Choc*. Einaudi, Torino.

CLEMENTE I. (2008) – *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi*. Adda Editore, Bari.

HEJDUK J. (1980) – “«Casa come me»”. *Domus*, 605.

HEJDUK J. (1985) – *Mask of Medusa*. Rizzoli International, New York.

HINKSON L. (a cura di) (2020) – *Josef Albers in Mexico*. Guggenheim Museum Publications, New York.

JENNINGS M. W., EILAND H. e SMITH G. (a cura di) (1999) – *Walter Benjamin. Selected Writings. Volume 2, part 1. 1927–1930*. The Belknap press of Harvard University Press, Cambridge e Londra, p. 22.

ROSSI A. (1987) – “Progetto per la casa dello studente di Chieti, 1976”. In: A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi Architetture 1959-1987*. Electa, Milano.

ROSSI A. (1999) – *Autobiografia scientifica*. Nuova Pratiche Editrice, Milano.

TAGLIAPIETRA A. (2017) – *Esperienza. Filosofia e storia di un'idea*. Raffaello Cortina Editore, Milano.

Lamberto Amistadi è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. È vicedirettore di “FAMagazine, ricerche e progetti sull'architettura e la città”, rivista scientifica di classe A e co-di-rettore della collana “TECA. Teorie della Composizione architettonica” (Clean). Con Ildebrando Clemente ha fondato e dirige la collana “SOUNDINGS: Theory and Architectural Openness” (Aión), che comprende i volumi monografici su Aldo Rossi e John Hejduk. È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, 2008), *La costruzione della città* (Il Poligrafo, 2012), *Architettura e Città* (con Enrico Prandi, FAEdizioni 2016). Dal 2018 è coordinatore e responsabile scientifico del progetto Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education denominato “ARCHEA Architectural European Medium-Sized City Arrangement” (Project Reference: 2018-1-IT02-KA203-048305) e dal 2023 del progetto UpGrant.

Ildebrando Clemente si è laureato presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di progettazione architettonica. PhD – IUAV. È Professore Associato presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Settore scientifico disciplinare: 08/D “Composizione Architettonica e Urbana”. La sua ricerca si incentra sui rapporti tra teoria e tecniche della composizione architettonica in relazione alla sfera dei fenomeni urbani.

Aleksa Korolija, Emanuela Margione
Souvenir. Forme della conoscenza errante

Abstract

Il viaggio rappresenta un'esperienza cruciale nella formazione di un architetto, la rielaborazione durante la fase del ritorno innesca un processo di sintesi tra conoscenza e invenzione. Il contributo, perciò, si propone di indagare questa fase e si concentra sull'analisi degli oggetti collezionati – souvenir – in grado di innescare il processo creativo finalizzato al progetto. Attraverso l'analisi di tre casi studio – John Soane, Le Corbusier, Gae Aulenti – e di altrettante tipologie di souvenir, vengono indagate le modalità per cui questi materiali possono essere considerati ausili diacronici al processo conoscitivo, interpretativo e successivamente progettuale.

Parole chiave

Viaggio dell'Architetto — Object à réaction poétique — Souvenir — Wunderkammer — Composizione

Compagni di Viaggio

I piedi qui e gli occhi altrove (Jankélévitch 1974, p. 346).

Con questa citazione¹, Jankélévitch esprime con efficacia quello stato di tensione tra immanenza fisica e immaginazione che spesso accompagna l'esperienza odepórica dell'architetto. Si tratta di una dimensione ampiamente indagata nella letteratura, che riconosce nel *viaggio* un momento fondativo nella formazione dell'architetto, durante il quale il confronto con altri luoghi e l'osservazione diretta contribuiscono allo sviluppo di uno sguardo critico sull'ambiente costruito, sia in termini di analisi del contesto in senso lato, sia negli aspetti più strettamente progettuali. Tra le tracce più significative di questa esperienza, figurano i cosiddetti *souvenir*², oggetti dall'evidente valore documentale, appartenenti ad una forma di conoscenza prettamente visiva, in grado di restituire le molteplici specificità di un luogo visitato.

Immaginando di osservare questi oggetti come testimonianze dirette non solo delle destinazioni e dei tragitti, ma anche come rappresentazioni tangibili di una scelta, un'idea e, in definitiva, di un modo preciso di guardare al *mondo delle cose*³, si indaga – attraverso le figure di John Soane (1753–1837), Le Corbusier (1887–1965) e Gae Aulenti (1927–2012) – la possibilità di spostare l'attenzione dalla dimensione documentale dei souvenir al potenziale creativo che essi racchiudono. Pur riconoscendo le differenze cronologiche e contestuali che li distinguono, questi tre architetti-viaggiatori sono accomunati dalla capacità di individuare, attraverso queste memorie di viaggio, uno strumento di prefigurazione di nuove qualità spaziali

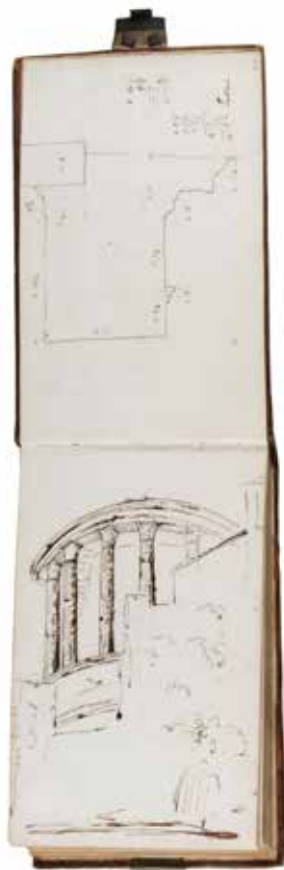


Fig. 1

Taccuino di viaggio dell'architetto John Soane contenente lo schizzo del Tempio di Vesta a Tivoli. © Sir John Soane's Museum, Londra.

e formali, capace di attivare una tensione creativa tra l'esperienza di apprendimento circoscritta al viaggio e il suo impatto progettuale, prolungato nel tempo.

Attraverso lo studio delle collezioni degli architetti emerge poi come la selezione dei souvenir possa avvenire secondo modalità differenti: in maniera intenzionale, nel tentativo di fissare nella memoria un momento, un edificio o un contesto preciso del viaggio; oppure in modo irrazionale, in risposta a una fascinazione *sensuale*⁴ esercitata dalle qualità formali e materiche di questi oggetti. Ciò che risulta di particolare interesse, tuttavia, è il modo in cui – in una fase successiva alla sedimentazione della memoria – questi oggetti, ormai sradicati dal loro contesto originario, vengono manipolati e ricomposti in sequenze che non mirano a una restituzione fedele della realtà, ma piuttosto si configurano come esiti di un processo creativo orientato alla sperimentazione progettuale, in cui il confine tra memoria e invenzione tende a dissolversi. In questa prospettiva, sembrerebbe validarsi la definizione di Adriana Bernieri (2015) secondo la quale il viaggio non coincide con una semplice dislocazione spaziale ma assume i tratti di una esperienza dilatata tra il momento della percezione e quello della rielaborazione, tra l'esperienza vissuta dall'architetto e la sua trasformazione in immagine progettuale, vale a dire una riformulazione creativa della realtà attraverso la memoria e l'immaginazione.

Il senso profondo di questi oggetti sembrerebbe risiedere, dunque, non tanto nella loro immediatezza quanto nel ruolo che assumono in una fase specifica del viaggio: quella del *ritorno*. Ribaltando, perciò, l'importanza tradizionalmente attribuita al viaggio come esperienza di sola andata e permanenza altrove, sembrerebbe possibile rintracciare quel transito di *idee* e *percezioni* descritto da Vito Teti ne *La Restanza* (2022), che permette all'architetto-viaggiatore di *ritornare* sugli oggetti raccolti durante il viaggio per manipolarli e interpretarli fino a renderli veri e propri strumenti progettuali. Un processo mentale e creativo che richiama ciò che Jankélévitch, ne *L'Irreversible et la Nostalgie* (1974), definisce *nostalgie ouverte*: una forma di nostalgia non legata a un oggetto preciso o a un luogo del passato, ma aperta al *possibile*, capace di orientare il *ricordo* verso ciò che non è mai stato e, quindi, per l'architetto, verso ciò che può essere progettato. Si tratta di un uso della memoria che non conduce all'imitazione o alla copia, ma innesca un processo dinamico, in costante tensione tra passato e futuro; un esercizio del pensiero capace di generare un ragionamento – non sempre lineare – che permette alla «mente preparata dell'architetto» (Mindrup 2011, p. 4) di investire di significato il souvenir nel momento in cui egli si confronta con uno specifico problema progettuale. In questa prospettiva, i souvenir dei tre protagonisti di questo articolo non sono semplici tracce dell'esperienza vissuta: essi possono essere letti come dispositivi dalla potenzialità latente traducibili in architettura. In alcuni casi, infatti, questi souvenir mirano a ricomporre l'unità tra frammento e contesto; in altri, affermano la propria autonomia formale attraverso un processo di sradicamento. Talvolta, infine, la rielaborazione è tale da rendere frammenti e contesti due realtà non più assimilabili.

Senza la pretesa di generalizzare, si può dunque affermare che l'esperienza del viaggio, per l'architetto, non si esaurisca nella raccolta di dati, riferimenti o ispirazioni, ma si configuri piuttosto come un processo critico – dilatato nel tempo – di selezione e rielaborazione. È infatti attraverso lo scarto temporale e spaziale tra il momento vissuto e la sua successiva ricontestualizzazione che il viaggio smette di configurarsi come un sempli-

**Fig. 2**

Modello in legno dipinto del Tivoli Corner. © Sir John Soane's Museum, Londra.

ce archivio di esperienze, mentre il *souvenir*, in quanto sua testimonianza materiale, si rivela come un dispositivo speculativo per il progetto architettonico.

Trasposizioni: John Soane e il Tivoli Corner

Nel Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento i modelli in sughero degli edifici dell'antichità greco-romana circolavano quasi quanto i viaggiatori stessi, diventando – insieme a libri di viaggio, incisioni, stampe e schizzi – il corredo dell'esperienza del Grand Tour. Tra i soggetti più ricorrenti in questi souvenir, oltre a Roma, vi erano le antichità di Tivoli, città dei monti Tiburtini a strapiombo sulla gola della valle dell'Aniene. La città era nota per la presenza del Tempio di Ercole Vincitore e del Tempio di Vesta, posti sui due versanti della rupe lungo i quali si estendeva l'insediamento: a sud, il Tempio di Ercole dominava la campagna romana e i resti della Villa Imperiale di Adriano; a nord, invece, sulla balza nota come Villa Gregoriana, il Tempio di Vesta con la sua Acropoli dominava la cascata sull'Aniene.

Questo soggetto, insieme al vicino Tempio della Sibilla, era stato incluso dall'architetto e incisore Giovan Battista Piranesi, nelle sue rinomate vedute di Roma (Darley 2008), attratto come i più celebri viaggiatori dal Nord Europa dalla pittoresca interazione tra elementi naturali e ruderi dell'architettura antica che caratterizzava questo paesaggio. Le vedute di Piranesi – anch'esse divenute nel tempo souvenir del Grand Tour – non si limitavano a essere semplici rilievi, ma assumevano il carattere di vere e proprie invenzioni; nate da un esercizio che fondeva documentazione e interpretazione, alteravano deliberatamente alcune proporzioni, orientandosi verso un'estetica del gigantismo o, in alcuni casi, ricostruivano idealmente le parti mancanti delle rovine. Accanto a queste visioni interpretative si erano affermate anche rappresentazioni tridimensionali in forma di modelli-souvenir, che riproducevano le rovine degli edifici visitati durante il Grand Tour in modo decontestualizzato, ma più aderente all'esperienza percettiva dell'architettura antica. Una delle differenze più significative tra le vedute piranesiane e i modelli-souvenir risiedeva proprio nell'effetto estetico attribuibile alla tridimensionalità di questi ultimi, che ne permetteva una libera disposizione negli ambienti domestici, come parte delle collezioni private.

Entrambi questi souvenir avevano conosciuto un'ampia diffusione in Inghilterra, dove erano stati apprezzati anche da John Soane, che ebbe modo di conoscerli già durante la sua formazione, per poi collezionarli in seguito ai suoi viaggi. Più di tutti, sono i modelli in sughero degli edifici antichi – oggi parte della sua celebre collezione – a esprimere quell'intenzione progettuale, oltre che rappresentativa e decorativa, che il souvenir può assumere. Basti pensare che la collocazione fisica di questi modelli complementava tematicamente gli ambienti e gli apparati decorativi delle collezioni all'interno della sua casa, affiancandosi ad altri oggetti simili con un intento narrativo anziché esclusivamente filologico. Soane, infatti, nell'intento di evocare l'esperienza percettiva vissuta durante la visita a Tivoli, decise di collocare il modello della rovina del Tempio di Vesta sotto una cupola, su un piedistallo alto e rotante⁵. In questo modo, attraverso la movimentazione del piedistallo, la visione del monoptero a strapiombo sulla gola dell'Aniene sarebbe stata variabile, generando una molteplicità di configurazioni dello stesso oggetto, potenzialmente traducibili in altrettante soluzioni architettoniche.

**Fig. 3**

Giovanni Altieri, Foto del Modello in sughero del Tempio di Vesta. Sir John Soane's Museum, Londra.

**Fig. 4**

Jean-Pierre e Francois Fouquet, Modello in Gesso di Parigi del Tempio di Vesta. © Sir John Soane's Museum, Londra.



Per Soane, dunque, il modello, più che limitarsi a rappresentare una rovina geograficamente remota, si configura come una sintesi tra l'osservazione compiuta in viaggio e un processo creativo di sradicamento dal contesto originario; un'elaborazione che, attraverso aggiustamenti, modulazioni, alterazioni e trasposizioni in un nuovo contesto, dà forma a un'autonoma e originale soluzione progettuale. In altre parole, la ricollocazione di frammenti di strutture antiche poteva rappresentare per l'architetto inglese una precisa scelta compositiva, capace di offrire soluzioni a problemi analoghi ma in contesti differenti.

Ad avvalorare l'ipotesi di una funzione generativa degli oggetti collezionati in viaggio è il *Tivoli Corner*, elemento angolare posto sul lato nord-ovest dell'isolato della Bank of England progettata da Soane tra il 1788 e il 1833. Qui, il tempio monoptero tiburtino, rilevato con esattezza durante il viaggio per comprenderne le strutture e la composizione, viene trasposto e reinterpretato, restituendone una reminiscenza visiva nel contesto urbano londinese. Questa operazione sposta l'attenzione dall'articolazione degli spazi e delle volumetrie interne alla configurazione urbana dell'isolato tra Lothbury e Prince Street.

Il nome *Tivoli Corner* richiama simultaneamente l'ascendenza al precedente laziale e la volontà di utilizzare il frammento come principio compositivo per la risoluzione dell'angolo. La scelta di posizionare il frammento antico come elemento d'angolo nella Bank of England richiama infatti l'esperienza percettiva di avvicinamento all'edificio antico, il quale – stando agli schizzi di viaggio e all'incisione piranesiana – risulta valorizzato dalla visione di scorcio, da una posizione leggermente ribassata che altera la percezione del tempio in relazione al suo contesto naturale. Va sottolineato infatti che il *Tivoli Corner* non ha una funzione vera e propria, se non quella di definire l'angolo dell'edificio con una soluzione architettonica che ambisce ad istituire relazioni a scala più ampia con la città. L'intervento architettonico del *Tivoli Corner* in tal senso è duplice, istituisce, infatti, una continuità ambientale attraverso la definizione di un angolo urbano ma anche una continuità ideale con l'antichità identificando un punto topologico specifico, autonomo rispetto all'edificio della Banca. Il coronamento palesa l'invenzione: un'edicola conclusa da un timpano, arretrata rispetto alla trabeazione convessa, conclude verticalmente il *Corner*; lo spazio intercluso tra il muro della banca e il colonnato esterno estroflesso definisce un passaggio stretto e curvo, curiosamente sormontato da una cupola ribassata. Qui, dall'apertura sommitale, la luce penetra zenitalmente filtrata dalle colonne poste sull'incrocio dell'isolato urbano, ricreando nel contesto londinese l'impressione della rovina priva di copertura.

**Fig. 5**

Il passaggio interno del Tivoli Corner tra Lothbury e Princes Street. Schizzo di Aleksa Korolija, Luglio 2025.

**Fig. 6**

Dipinto di Joseph Gandy "A selection of parts of buildings, public and private, erected from the designs of J. Soane, Esq. R.A. in the metropolis, and in other places of the United Kingdom, between the years 1780 and 1815". © Sir John Soane's Museum, Londra.

Se, in prima istanza, la scena del tempio sul baratro tiburtino aveva colpito la sensibilità del viaggiatore, per l'architetto la sua integrazione nella realtà urbana londinese ha verosimilmente comportato un processo di sradicamento e re-inserimento, quantomeno una verifica di tipo percettivo attraverso la costruzione di un modello in scala. È inoltre plausibile che la costruzione del modello abbia altresì beneficiato delle riproduzioni tridimensionali degli edifici visti in viaggio.

La collezione dei modelli di Soane comprendeva non solo i modelli in sughero ma anche alcune riproduzioni in gesso alla medesima scala. Se i modelli-souvenir delle rovine antiche, realizzati in sughero, tendevano a riprodurre fedelmente la realtà includendo muschi, crepe, dissesti e tracce decorative, quelli in gesso offrivano ricostruzioni idealizzate, astratte nel candore del materiale⁶. Questi ultimi erano il risultato di una ricostruzione idealizzata tendente all'esaltazione estetica anziché una ricostruzione fedele al dato archeologico⁷. Attraverso l'allestimento di questi due tipi di modelli nella sua casa londinese, Soane sperimentava un nuovo modo di riutilizzare i souvenir del Grand Tour, superando la loro concezione retrospettiva e ornamentale, ripensandoli in chiave progettuale⁸.

L'ipotesi che i souvenir siano stati impiegati come strumenti progettuali è supportata da un confronto con il noto acquerello di Joseph Gandy⁹, il quale raffigura gli edifici progettati e costruiti da Soane tra il 1780 e il 1815. Disposti come una composizione unitaria di frammenti, i modelli, i disegni e le viste interne – un totale di 107 oggetti – rappresentano una collezione di modelli-souvenir collocata all'interno di una stanza. L'intera scena, illuminata da una lampada (Moleon 2001) che conferisce all'insieme un carattere più atmosferico che didascalico, è dominata dal modello della Bank of England, collocato nel punto più elevato della sequenza e concepito come un fuori-scala verso cui lo sguardo è naturalmente attratto. Qui il *Tivoli Corner*, accentuato come contrappunto verticale nello sviluppo volumetrico dell'edificio, rende quasi indecifrabile la presenza di un frammento "all'antica" nel nuovo isolato londinese. Una condizione riequilibrata dalla leggera rotazione del modello che ripropone la condizione percettiva di approdo al tempio, altrimenti imponderabile dal tessuto urbano.

Proprio la composizione del quadro di Joseph Gandy, che combina i modelli per logica percettiva, sembrerebbe sottolineare il metodo progettuale di John Soane che lavora per affiancamento dei modelli-souvenir ai modelli di progetto per combinare forme esperite e forme progettate.

Riletti alla luce dell'ideazione progettuale, i modelli in sughero di John Soane possono essere interpretati come rappresentazioni di un'esperienza interiorizzata, in cui le forme architettoniche si prestano a successive manipolazioni creative. Non mediate dalla necessità di riprodurre la realtà come copia; sono piuttosto *trasposizioni*, ovvero «uno spostamento creativo che genera interconnessioni di tipo non-lineare» (Bernieri 2015, p. 68). La trasposizione di Soane rappresenta il culmine più originale di una tradizione settecentesca fondata sull'*appropriazione* figurativa e simbolica delle forme dell'antico. Tra Settecento e Ottocento i viaggi e i rilievi avevano infatti contribuito a costituire un repertorio di modelli da riconfigurare in contesti contemporanei, rendendo meno lontani e più locali i luoghi del viaggio. Soane faceva parte di quelle generazioni di architetti che, mossi dall'entusiasmo di trasformare le città inglesi, avevano identificato nell'antico un modello di cui appropriarsi piuttosto che solamente emulare. L'architetto James Stuart, protagonista di questa stagione ne restituisce gli aspetti salienti e scrive:

In molti attraverso fatiche, studi e le ricerche all'estero presso le più pure fonti dell'arte hanno arricchito la nostra isola con i modelli della più alta perfezione. In questo modo l'Italia è diventata nostra; e così anche la Grecia, la Syria, l'Asia Minore, fin allora inesplorate rivelarono grazie a noi i tesori della sublime e perfetta Antichità (1771, p. 36) (TdA).

Per Soane, perciò, lo *spostamento creativo* trova una formulazione più chiara nella fase interpretativa del *ritorno*, quella dell'elaborazione autonoma. In definitiva per Soane il viaggio di *ritorno* permette di «vedere delle cose» per poi «farle diversamente» (Bernieri 2015, p. 161).

Reazioni Poetiche: Le Corbusier e il problema della forma

Le Corbusier è riconosciuto come un *architetto globale* (Colomina 2011, p. 20): un viaggiatore dell'epoca moderna, per cui l'influenza del viaggio è tracciabile sia come momento di formazione che di indagine formale. Sono ben documentate, ad esempio, le influenze esercitate dalle case balcaniche studiate durante il Viaggio d'Oriente, nella concezione delle cosiddette *ville bianche* costruite tra gli anni Venti e Trenta del Novecento (Russo 2016; Lozanovska 2017). Anche il mutamento della sua ricerca formale, segnato in maniera emblematica dal progetto per la chiesa di Ronchamp, può essere interpretato come l'esito di un'esperienza di viaggio in cui il passaggio generativo non avviene più da architettura ad architettura, come anche per Soane, bensì dall'osservazione dell'oggetto naturale alla sua trasposizione in forma architettonica e strutturale.

La mostra del 2018, organizzata in seguito alla ristrutturazione dell'appartamento di Le Corbusier alla *Porte Molitor*¹⁰ ha fatto emergere scatole di conchiglie, sassi, ossa, carapaci, pigne e detriti marini che l'architetto aveva rinvenuto sulle spiagge e aveva considerato «compagni evocatori» (Chironi 2021, p. 37; Le Corbusier 1999, p. 70) nella generazione della forma e nuove idee spaziali. L'esempio di Le Corbusier e la sua propensione a collezionare oggetti quotidiani, anche folkloristici, testimonia quindi come il viaggio costituisse un dispositivo euristico attraverso cui rileggere l'ordinario alla luce di un potenziale vocabolario formale. Isolate dal loro uso strumentale, desunte dall'esperienza empirica, tali forme vengono viste dagli occhi dell'architetto come portatrici di qualità plastiche direttamente esperite. La loro capacità di attrarre l'attenzione sembra infatti

**Fig. 7**

Selezione di scatole contenenti gli *object à réaction poétique* dall'appartamento in Rue Nungesser-et-Coli. © Fondation Le Corbusier.

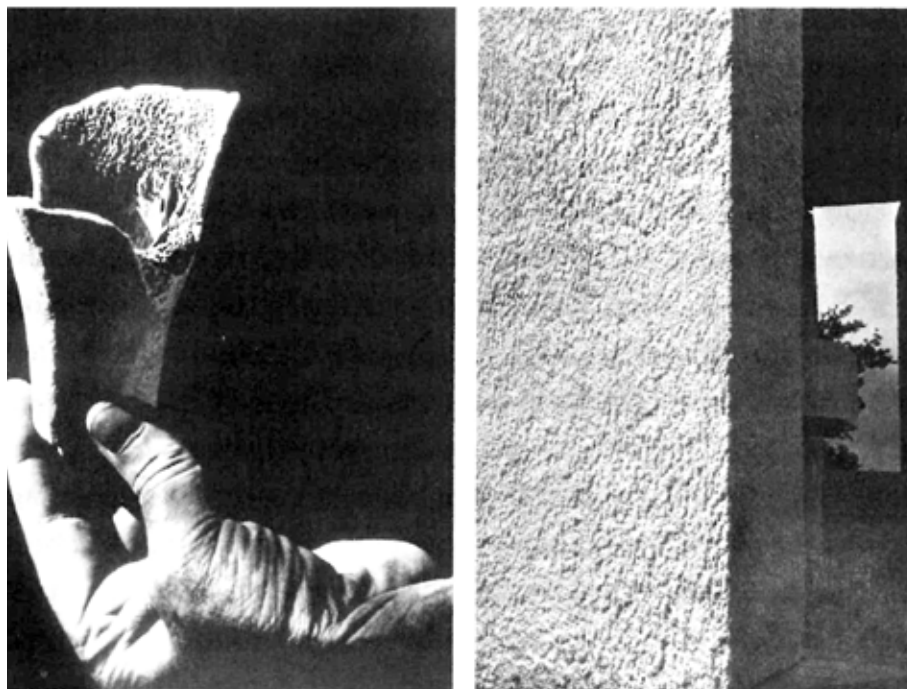
legata all'esperienza del non familiare, propria del viaggio che, combinando percezione e immaginazione, concorre alla costruzione di una *poetica* spaziale e formale. In questa prospettiva, gli oggetti collezionati da Le Corbusier – definiti *objets à réaction poétique*¹¹ – possono essere considerati veri e propri souvenir anche se non connessi a un luogo o un viaggio specifico. Non è un caso che sia lo stesso Le Corbusier (1999, p. 70) a descriverli in questo modo:

[...] Oggetti provenienti da qualsiasi epoca e luogo possono aspirare a questa fratellanza. I libri sono pieni di favole persuasive e quindi di iconografie. Invece di essere stati plasmati dalle agili dita dell'uomo, questi oggetti sono investiti di significato dalla natura stessa. Sono oggetti che evocano una *reazione poetica* quelli che per forma, dimensione, matericità e durabilità, meritano un posto nelle nostre case. Un ciottolo levigato dal mare è un esempio; un altro potrebbe essere un frammento di mattone stonato dalle acque di un fiume o di un lago; oppure ossa, fossili, radici d'albero o alghe, talvolta quasi pietrificati, oppure conchiglie intere, lisce come porcellana o, al contrario, intagliate secondo motivi greci o hindu. Le conchiglie rotte ci rivelano la loro sorprendente struttura a spirale. Tutti quei semi, selci, cristalli, frammenti di pietra e legno arrivano a noi come messaggeri del linguaggio della natura. Possono essere accarezzati dalle tue mani; i tuoi occhi si posano su di loro, sono compagni evocativi (TdA).

Gli *objets à réaction poétique* si configurano quindi come souvenir tattili, distinti da schizzi o fotografie, che al contrario derivano da un approccio prevalentemente visivo. La piccola dimensione rende gli *objets* immediatamente fruibili dalla mano: la loro forma, articolata in insenature, curve, spigoli, anfratti, superfici lisce o ruvide è apprezzabile principalmente at-

Fig. 8

L'evidente analogia tra la superficie scabrosa dell'interno di un osso e la resa materica dell'intonaco esterno della chiesa di Ronchamp (Maak 2011, p. 61).

**Fig. 9**

Le Corbusier. *La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp* articolo pubblicato su «Casabella Continuità» 207, 1955. Testo di Le Corbusier e impaginazione di Gae Aulenti.



traverso la percezione aptica. La grana fine della materialità degli *objets trouvés* riemerge anche nel contrasto tra la diagrammaticità delle rappresentazioni architettoniche e la minuziosa resa chiaroscurale nei disegni di avvallamenti, striature e pieghe degli oggetti naturali. Questa modalità percettiva è perfino richiamata nell'esperienza di visita al Partenone la cui esplorazione non si limita alla visione dinamica o al rilievo grafico, ma passa anche attraverso il contatto diretto con la materia. Il «marmo sotto le sue mani»¹² diventa così veicolo di comprensione attraverso un'esperienza sensoriale immersiva, resa possibile solo dal viaggio. Per Niklas Maak (2011), studioso di Le Corbusier, *annotazione, associazione e trasformazione* rappresentano i tre momenti principali del processo di costruzione poetica, e sono paragonabili al metodo progettuale utilizzato dall'architetto svizzero a partire dagli oggetti ritrovati sulle spiagge. L'annotazione si riferisce alla fase sensoriale, espressione di uno stimolo involontario che porta a scegliere una cosa piuttosto che un'altra. Associazione e trasformazione, invece, sono fasi più razionali, che tendono a tradurre in principi

**Fig. 10**

Niklas Maak, schema di organizzazione spaziale del Cabanon di Le Corbusier a Plage du Buse, Roquebrune Cap Martin che ricalca il principio di crescita della conchiglia. In alto una foto dell'interno.

geometrico-matematici quella configurazione formale dalla quale l'architetto ha tratto ispirazione (Maak 2011). Un *objet à réaction poétique* è quindi un *souvenir* accidentale, un oggetto naturale il cui fine è il progetto di forme-spazio: invenzioni architettoniche capaci di superare la dicotomia tra l'astrazione matematico-proporzionale e l'imitazione delle forme della natura.

Il lavoro creativo di Le Corbusier perciò non si limita esclusivamente alla composizione o scomposizione di forme euclidee puriste – la sfera, il cubo, la piramide, il cilindro, etc. – e nemmeno alla combinazione del repertorio formale acquisito attraverso gli *objets à réaction poétique*; è piuttosto il tentativo di razionalizzare le forme naturali in spazi o strutture la cui valenza poetica sta nella possibilità di essere percepiti non solo secondo criteri logici, ma anche – e sollecitando la sensibilità artistica – come vere e proprie composizioni scultoree abitabili. L'esempio più emblematico del processo di annotazione, associazione e trasformazione è rappresentato dalla copertura della Cappella di Notre-Dame du Haut a Ronchamp, che può essere considerata a tutti gli effetti un'invenzione spaziale e formale di Le Corbusier. Un'architettura che segna una netta rottura con la tipologia tradizionale dell'edificio religioso, svincolandosi tanto dalla configurazione basilicale quanto da quella a pianta centrale, per mettere in primo piano gli aspetti atmosferici e simbolici rispetto a quelli strettamente liturgici. Progettata e costruita tra il 1950 e il 1955, la cappella si distingue per l'audace combinazione tra forma e ingegneria della sua copertura: un guscio rovesciato in cemento armato, sostenuto da una struttura a telaio ideata con André Maissonier e ispirata alle scocche degli aerei.

È significativo osservare come l'intuizione strutturale possa avere origine dall'esperienza delle sue passeggiate sulle spiagge di Long Island dove Le Corbusier dopo aver calpestato accidentalmente un guscio di granchio,

testandone la resistenza, aveva intuito una possibile relazione tra forma e resistenza strutturale. Letta alla luce di questo processo progettuale, l'intera struttura è riconducibile alle conchiglie collezionate come *object à réaction poétique*. Il tetto è infatti sorretto da muri perimetrali curvi, progettati per generare interruzioni e sfalsamenti che permettono alla luce naturale di penetrare nello spazio sacro, evocando la modalità con cui la luce scolpisce le cavità interne di una conchiglia. Anche la matericità delle superfici contribuisce a questa analogia richiamando il guscio marino nella sua ruvidezza esterna e liscia interna.

L'esito della componente analitico-associativa del processo creativo mette a riparo dalla trasposizione letterale del carapace in copertura, piuttosto porta all'individuazione di un principio matematico derivato da una regola naturale. L'accrescimento proporzionale delle spire diventa, infatti, il modello spaziale che Le Corbusier adotta nel progetto del Cabanon, il piccolo rifugio sul mare concepito come un'architettura elementare. Il padiglione, che si costituisce di una singola stanza, viene distribuito seguendo il principio accrescitivo della spirale, e proporzionato utilizzando il Modulour. In questo modo Le Corbusier realizzerà il sogno di costruire un'unità abitativa minima «dando all'uomo la propria conchiglia» (Maak 2011, p. 39). Gli *objects à réaction poétique* di Le Corbusier, nell'essere esito di una scelta *per forma* piuttosto che *per utilità*, in qualche modo portano in secondo piano itinerari o luoghi specifici del viaggio, spostando l'attenzione sulla *reinterpretazione* come perno creativo del processo progettuale. In tal senso i souvenir dell'architetto evidenziano un meccanismo immaginativo contribuendo a identificare gli effetti durevoli dell'esperienza del viaggio all'interno dell'ambiente costruito.

Ritaglini. Cronache di viaggio di un architetto «a vapore»¹³

La recente pubblicazione *Gae Aulenti. Cina 1974* (Artioli e Calamandrei 2023), e la mostra *Gae Aulenti (1927-2012)*¹⁴ hanno messo in luce il ruolo privilegiato che il viaggio ha avuto per l'architetto milanese come strumento di apprendimento e di costruzione di una originale visione architettonica, urbana e artistica. Questo rinnovato interesse critico ha incidentalmente restituito anche la grande quantità di souvenir di viaggio che oggi costituiscono parte della collezione conservata nella sua casa-studio milanese. La ricostruzione di questo personale *catalogo del mondo* restituisce un insieme eterogeneo di oggetti: libri, manufatti della tradizione popolare, dipinti, tessuti, elementi di arredo e, soprattutto, fotografie. Tra queste spiccano, sebbene meno noti, i *ritaglini*¹⁵: frammenti fotografici in cui, pur non essendo sempre riconoscibili le destinazioni, emerge lo sguardo di un *architetto* in formazione, già animato da un'intenzione critica.

Il viaggio rappresenta senza dubbio una componente distintiva dell'intera vita, professionale e personale, di Gae Aulenti. Emergono, in particolare, due tipologie di souvenir: quelli raccolti *in* viaggio e quelli prodotti *attraverso* il viaggio. Se da un lato risulta evidente un'attitudine alla raccolta sistematica dei dati – affidata principalmente alla fotografia e agli appunti – dall'altro emerge una componente creativa, evidente nella successiva manipolazione e ricomposizione di questi materiali. Queste due dimensioni esprimono l'intenzionalità dell'architetto nella selezione degli elementi, come pure la tendenza a costruire una narrazione intellegibile a partire dall'esperienza soggettiva. La raccolta di immagini, oggetti, o suggestioni esotiche, così come l'incontro con luoghi e culture diverse, non costituisce una componente passiva o vaga nei viaggi di Gae Aulenti.

**Fig. 11**

Viaggio a Mosca degli architetti milanesi (1962). Gae Aulenti e Guido Canella nella piazza delle cattedrali del Cremlino. Archivio Gae Aulenti.

**Fig. 12**

Immagini di viaggio raccolte per destinazione e conservate nella scatola "I viaggi di Gae". Parte di queste fotografie sono raccolte in piccoli album ad anelli come ad esempio l'album di Como, in alto a sinistra. Si noti la riproduzione ingrandita della fotografia della Casa del Popolo (ex Casa del Fascio) risalente al 1948. Le raccolte sono state liberamente ricomposte dagli autori. Archivio Gae Aulenti.

Al contrario rappresenta l'inizio di un processo di osservazione consapevole e attivo, in cui la rielaborazione diventa la forma stessa della sedimentazione dell'esperienza.

La grande quantità di materiale – che si potrebbe definire *grezzo* – prima accumulato e poi trasformato, così come l'approccio critico con cui questi elementi vengono selezionati e modificati, sembrano suggerire un radicamento in quelle esperienze di migrazione ripetute sin dall'infanzia. Come infatti racconta nelle numerose interviste rilasciate nel corso della sua carriera, pur essendo nata al nord, cresce in una famiglia del sud, condizione che la espone fin da subito a continui spostamenti «tra nord e sud, nord e sud, nord e sud»¹⁶ – come lei stessa ironicamente sottolinea con un gesto delle mani mimandone la direzione¹⁷. Questo senso iniziale di sradicamento alimenta una dialettica costante tra due mondi. Anziché viverlo come una limitazione, Gae Aulenti lo considera una risorsa che l'ha educata alla pluralità degli sguardi, un aspetto formativo cruciale per la sua pratica professionale. Come afferma: «Nel mio mestiere è fondamentale essere educati alla vista, saper riconoscere i luoghi e le culture differenti. È questa dialettica che oggi mi permette di lavorare in altri paesi. Mi ha restituito una capacità di riconoscimento delle cose»¹⁸. Anche gli anni della formazione al Politecnico di Milano si distinguono per la frequenza dei viaggi, questa volta su distanze più ampie.

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, nel periodo della ricostruzione postbellica, Gae Aulenti intraprende numerosi viaggi in Italia e nell'Europa nord-orientale. L'osservazione diretta delle città distrutte dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e dei primi interventi di ricostruzione architettonica e urbana contribuisce ad arricchire un archivio fotografico personale oggi conservato presso la sua casa-museo milanese. In tutti i viaggi che compie durante la sua carriera, la macchina fotografica rappresenta un mezzo portatile, agile e moderno per «fissare quello che l'occhio vede e che la testa vorrà ricordare più tardi» (Artioli 2023 p. 8). Questo processo, che inizia con la *registrazione* e prosegue con la *memorizzazione*, si configura come un dispositivo critico attraverso il quale, quelle che appaiono come semplici immagini, si trasformano in una collezione di informazioni e particolari da rielaborare successivamente. Lo sforzo curatoriale di rimettere in ordine le impressioni, si traduce nella costruzione di souvenir in forme eterogenee: provini raccolti in album, ritagli sparsi e blocchetti di fotografie spesso sistematicamente organiz-



Fig. 13

Ritagli di foto conservati nella raccolta "Ritaglini". I *ritaglini* sono stati liberamente ricomposti dagli autori. Archivio Gae Aulenti.

zati per destinazioni e tematiche (Artioli 2023, p. 7). In tutti i casi, questi souvenir documentano architetture, volti, oggetti folkloristici o quotidiani, selezionati tra una notevole quantità di materiale alla ricerca di un equilibrio estetico e figurativo tra la dimensione umana e quella del paesaggio, nelle sue diverse scale. Una prima modalità di organizzazione di questo materiale è la messa a punto di serie di provini all'interno di un album, in cui le immagini, ordinate secondo una logica temporale o geografica, vengono impaginate seguendo il principio della sequenza cinematografica. Qui, alla doppia pagina con i *negativi* di Reggio Emilia e Nowa Huta²¹ del 1954, si riconoscono chiaramente due punti di vista: da un lato, attraverso riprese prospettiche si evidenziano le sequenze di avvicinamento all'architettura; dall'altro, attraverso la tecnica dello zoom-in e zoom-out, si sottolineano inquadrature con dettagli e visioni d'insieme. In particolare, l'attenzione si concentra sulla serialità e sul ritmo degli impaginati di facciata o degli elementi plastici non uniformi propri dei tessuti urbani storici. Non si tratta, dunque, di una semplice narrazione descrittiva degli spazi, ma di una vera e propria *scrittura visiva*, orientata da un'intenzione progettuale che mira, tra le altre cose, alla manipolazione consapevole degli elementi archetipici dell'architettura²⁰.

I *ritaglini* – frammenti di fotografie più grandi – sembrano anch'essi anticipare un'intenzione progettuale. Attraverso l'isolamento di un dettaglio,

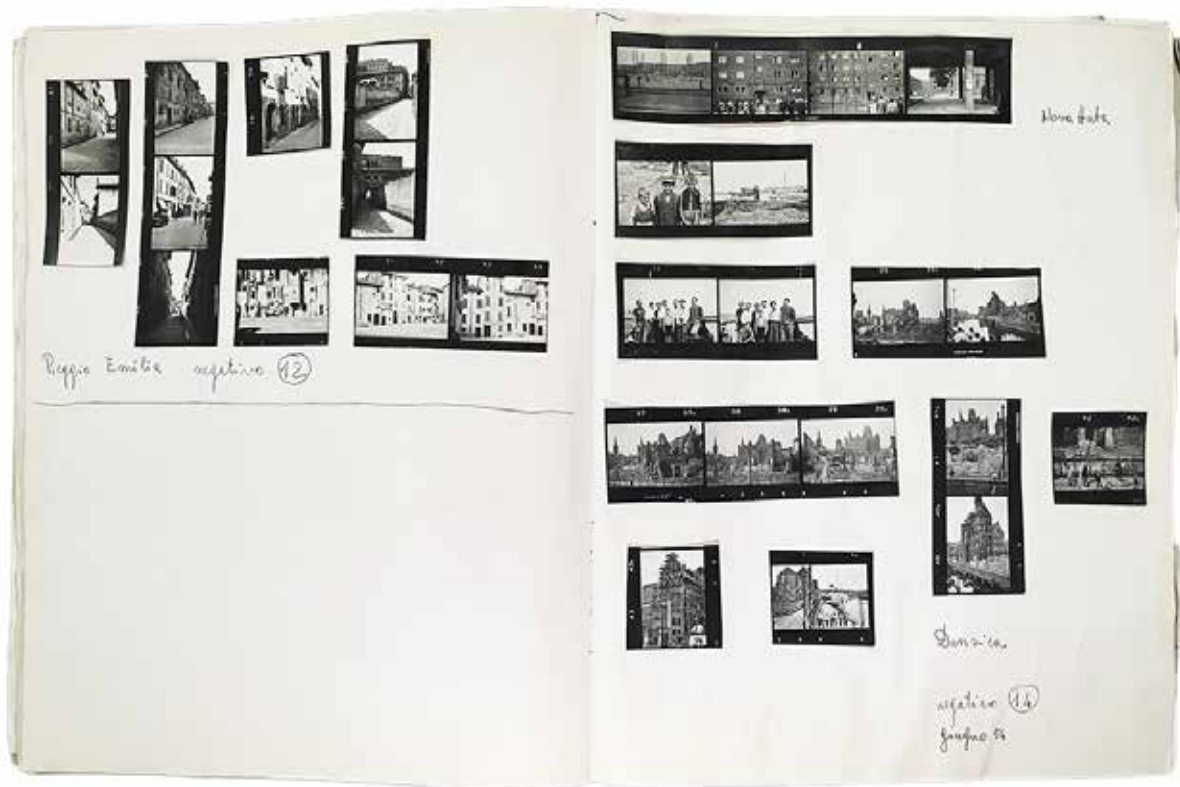
**Fig. 14**

Foto dell'album di provini di Gae Aulenti. Sulla doppia pagina i provini di Reggio Emilia e di Nowa Huta. Archivio Gae Aulenti.

Fig. 15

Doppie pagine dalla rivista *Casabella Continuità* impaginate da Gae Aulenti. A sinistra: articolo di Le Corbusier *La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp* n. 207, 1955. A destra: immagini montate dal reportage di viaggio di Sergio Asti *Civiltà del Giappone*, n. 273, 1963.

Gae Aulenti esplora precise qualità compositive dell'architettura che, estrapolate dal contesto, rivelano la possibilità di astrarre le forme geometriche del costruito. Questa attenzione per gli aspetti geometrici, sottolineata anche dalla sagoma del ritaglio, mette in evidenza l'intento di leggere il dato reale come astrazione geometrica. Indagato nelle fotografie, il dettaglio del ritmo delle aperture o chiusure degli scuri delle finestre, fa così emergere la relazione tra luce e forma, e in particolare l'effetto della luce nel rilevare la profondità del muro. A corroborare l'ipotesi che la costruzione dei souvenir fotografici abbia influito sull'architettura di Gae Aulenti si possono citare, tra gli altri, le facciate del Padiglione Italiano all'Expo di Siviglia del 1992 e dell'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo del 2005. In entrambi i progetti, la composizione della facciata assume un carattere chiaroscurale ottenuto attraverso la reiterazione della forma geometrica pura del quadrato.

Quest'ultima, inscritta in una griglia rigorosa, si articola variamente in forature, pannelli trasparenti e opachi, posizionati ora a filo, ora incassati

**Fig. 16**

Le Corbusier intento a disporre gli *objets à réation poétique* all'interno di una nicchia nella casa-studio di Rue Nungesser-et-Coli a Parigi (Rüegg 2017, p. 81).

rispetto al piano di facciata, al fine di accentuare il ruolo della luce e delle ombre nella definizione volumetrica dell'insieme. L'intento narrativo sotteso alla costruzione di un catalogo personale delle *forme del mondo*, per Gae Aulenti, si traduce in un metodo di lavoro, evidente anche nell'attività redazionale – che affianca quella professionale – all'interno della rivista «Casabella Continuità». Sotto la direzione di Ernesto Nathan Rogers, tra il 1955 e il 1965, Aulenti ricopre il ruolo di *architetto impaginatore*: una figura incaricata non solo di definire la grafica della pagina, ma anche – grazie alla padronanza nella manipolazione delle immagini e delle fotografie – di dare forma a una vera e propria narrazione visiva. Emergono in particolare, nel suo lavoro di impaginazione – soprattutto nei reportage di viaggio pubblicati su «Casabella Continuità» – elementi riconducibili al metodo di post-produzione sviluppato negli anni formativi. Anche qui, le immagini sono organizzate in sequenze, talvolta disposte su doppia pagina, organizzate secondo una logica progressiva che si concentra inizialmente sull'architettura, per poi estendersi al rapporto con il contesto, con le persone e, più in generale, con la cultura del luogo, come ben esemplificato dal reportage di viaggio *Civiltà del Giappone* scritto da Sergio Asti (1963). Le strutture narrative degli apparati iconografici elaborati da Gae Aulenti su «Casabella» non si affidano però esclusivamente alla fotografia. Infatti, nell'articolo *Le Corbusier. La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp* (1955), in cui l'intento specifico è la descrizione di un edificio, compaiono anche disegni e ritagli di disegni, disposti variamente all'interno della pagina, talvolta perfino fuori formato, costituendo una narrazione autonoma, originale ed evocativa. In tutti questi materiali è possibile riconoscere l'affinamento di un metodo di selezione e montaggio visivo che mette in luce l'abilità – e una certa temerarietà – con cui l'architetto «legge, corregge, taglia, rifila» (Agosti 2024) il souvenir di viaggio. A partire dal proprio punto di vista, e attraverso una manipolazione continua, Gae Aulenti è in grado di generare, da uno stesso nucleo originario, souvenir ogni volta differenti.

Collezioni

È particolarmente significativo osservare come i souvenir – sia che siano di natura turistica o, come nel caso qui esaminato, connotati da un'accezione creativa – costituiscano un elemento integrante, se non addirittura di-

**Fig. 17**

Appartamento di Gae Aulenti, oggi sede dell'Archivio, in cui sono ancora conservati molti degli oggetti raccolti anche durante i viaggi. Foto degli Autori.

stintivo, delle collezioni di oggetti presenti nelle abitazioni dei tre architetti protagonisti di questo capitolo. In numerosi casi, tali collezioni risultano sapientemente integrate negli ambienti domestici e professionali, secondo una regia compositiva accurata, che di fatto annulla i confini tra gli spazi di vita e quelli di lavoro, rendendo oggi le case degli architetti dei veri e propri musei personali. Ad esempio, nella casa-studio di Le Corbusier in Rue Nungesser-et-Coli a Parigi, le nicchie pensate per proporzione, forma e colore, emergevano dagli ambienti quotidiani per accogliere la *collection particulière*, composta in gran parte da souvenir di viaggio e da *objets à réaction poétique*. Attraverso la tecnica del *raggruppamento*²¹, gli oggetti venivano allestiti all'interno delle nicchie per affinità estetiche e non cronologiche o tematiche, e le relazioni formali trasversali di questi accostamenti generavano una sollecitazione creativa.

Nella Sala dei Modelli della casa di Soane, invece, era la compresenza di diversi souvenir – compresi quadri raffiguranti paesaggi e città italiane, calchi, copie e frammenti di edifici antichi – a innescare processi di ricomposizione analogica, paragonabili a quelli di Le Corbusier. Lo sradicamento, ottenuto attraverso la giustapposizione tra modelli in sughero, dipinti e altri oggetti, avrebbe potuto generare un effetto per cui ciascun frammento sembrava appartenere a un luogo diverso da quello originario, o assumere una scala differente. Se è ben nota per Le Corbusier e John Soane, la propensione a mettere in mostra le proprie collezioni, nel caso di Gae Aulenti invece la casa ha rappresentato il luogo della vita intima.

Proprio per questo, oggi risulta ancora più interessante osservare – o rivisitare – la collezione di oggetti conservata nel suo archivio, in cui la commistione tra souvenir, oggetti quotidiani e oggetti di design da lei progettati appare indistinguibile e meritevole di ulteriori approfondimenti.

**Fig. 18**

Quadro di Alexandre-Isidor Lerozy de Barde *Selection of shells arranged on shelves*, 1803-1810.

Disposti e conservati in modo non sistematico ma evocativo nella casa dei tre architetti, questi materiali danno vita ad una sorta di *cabinet de curiosités*, una *Wunderkammer* contemporanea, in cui la pratica del collezionare si intreccia con l'elaborazione progettuale. Il valore di questi oggetti, quindi, non risiede tanto nella loro rarità o nel pregio materiale, quanto nella loro capacità di attivare connessioni e suggestioni, trasformando la casa in quello che Franco Purini definisce *museo personale* nel quale: «l'architetto cerca la sua identificazione con una geografia ideale che egli vuole riprodurre in una parte diversa della terra» (Bernieri 2015, p. 155).

Note

¹ Nella citazione originale Jankélévitch si riferisce più in generale all'uomo; il brano nella sua interezza è come segue: «Questo potere di assentarsi restando sul posto, con i piedi qui e gli occhi altrove, presente fisicamente ma a migliaia di chilometri di distanza grazie all'immaginazione, questo potere è, più di ogni altro, il potere umano» (TdA).

² Secondo Duccio Canestrini il souvenir è un oggetto che esprime il *genius loci*, lo spirito, la creatività e le caratteristiche del contesto di provenienza. Per il fatto di essere una *pars pro toto* riassume le attrattive naturali e culturali del territorio. Etimologicamente la parola *souvenir* deriva dal latino *subvenire* e significa venire in aiuto, venire alla mente. È evoluto poi nel sostantivo *souvenir* derivato dal verbo *se souvenir* di ricordarsi di qualcosa (Canestrini 2022, p. 35).

³ Alcolea e Tarragó nel testo *Spectra: Architecture in Transit* scrivono: «I mezzi attraverso cui vengono documentati questi viaggi – siano essi taccuini, testi, fotografie o filmati – esercitano un fascino particolare in quanto derivano direttamente dallo sguardo e dalla mano degli architetti-viaggiatori, restituendoci frammenti del loro lavoro. Questi materiali rappresentano la dimensione tangibile di una visione già mediata, filtrata dall'esperienza soggettiva. In essi si riflettono altri luoghi, che non è più necessario visitare fisicamente: sono essi, ora, a raggiungerci attraverso le forme della narrazione visiva» (2011) (TdA).

⁴ Riferito ai sensi.

⁵ All'interno della collezione conservata nella casa di John Soane si possono individuare diversi tipi di piedistalli e supporti, variabili per forma, altezza e materiale. In particolare, si segnalano alcuni esemplari realizzati nel 1834 in mogano, caratterizzati da basi e sommità quadrate, ciascuna sostenuta da quattro colonne a forma di fasci di canne con semplici collari alla base e alla sommità. Nella parte superiore di ogni base sono visibili fori per bulloni, probabilmente residui dei sistemi di fissaggio dei modelli esposti. Spesso questi piedistalli potevano essere anche montati su cassettiere contenenti i disegni degli edifici rappresentati attraverso il modello. Un secondo gruppo di supporti, simili per forma ma realizzati con materiali differenti, è collocato nei pressi del camino della Stanza dei Modelli. A questi si aggiunge un terzo tipo, più allungato: il ripiano superiore è sostenuto da tre serie di quattro colonne – sempre a forma di fasci di canne raggruppate con collari superiori e inferiori – di cui la coppia anteriore centrale costituisce una sostituzione moderna. Il supporto presenta un oggetto centrale di circa 12 cm e una base di profondità maggiore. Tutti i supporti sono in mogano.

Per una descrizione dettagliata degli oggetti presenti nella Stanza dei Modelli, cfr. Dorey 2008.

⁶ Sul successo commerciale dei modelli in sughero e delle collezioni degli stessi in Gran Bretagna come souvenir del Grand Tour: cfr. Gillespie 2017. In particolare, il modello in sughero del tempio di Vesta era stato realizzato da Giovanni Altieri, un napoletano che si era specializzato nella produzione di questi *souvenir* degli edifici antichi. L'arte di realizzare modelli in sughero era tipicamente napoletana e derivava dall'abitudine di incorporare modelli di rovine classiche all'interno dei presepi. Per quanto riguarda i modelli in gesso, invece, quelli in possesso di Soane erano stati realizzati da Jean-Pierre e Francois Fouquet attivi a Parigi all'inizio del Settecento.

⁷ I modelli in sughero tendevano a riprodurre fedelmente la realtà includendo muschi, crepe, dissesti e tracce decorative.

⁸ Il modello architettonico è per John Soane anche uno strumento di trasmissione delle qualità spaziali del progetto non solo alla committenza ma anche ai suoi allievi. Negli anni, i modelli-souvenir riallestiti nella Stanza dei Modelli, diventeranno uno strumento didattico per i suoi studenti, spostando l'importanza dall'esperienza personale alla sua trasmissibilità. Helen Dorey, nel testo *The place of models and drawings in John Soane house and museum* (2022), sostiene che questa diffusione del modello è dovuta alla crescente capacità di maestranze e clienti di leggere i disegni tecnici elaborati dagli architetti.

⁹ Il titolo originale dell'opera è *A selection of parts of buildings, public and private, erected from the designs of J. Soane, Esq. R.A. in the metropolis, and in other places of the United Kingdom, between the years 1780 and 1815*.

¹⁰ Mostra *Le Corbusier viaggi, oggetti e collezioni*, curata da Cristian Chironi (10 marzo 2021 - 30 maggio 2021) in collaborazione con la Fondation Le Corbusier e tenutasi alla Pinacoteca Agnelli di Torino. La mostra è corredata anche da un catalogo: cfr. Chironi 2021.

¹¹ Le Corbusier distingue gli *objets ambiguës* desunti da Paul Valéry, dagli *objets trouvée* e dagli *objets à réaction poétique*. La differenza principale tra l'*objets trouvée* e gli *objets à réaction poétique* sta nel fatto che il primo è prodotto dall'uomo mentre il secondo dalla natura (Maak 2011).

¹² Descrizione tratta dal video documentario *Le Corbusier par lui-meme*, Video 1.

Parte di una trilogia composta e curata da Jaques Barsac nel 1992.

¹³ Questo testo si basa sulla consultazione di interviste e documentari. La frase «Ogni tanto mi sento come una locomotiva con tanto vapore dentro che sta per esplodere. E allora parto, da sola, sempre con un itinerario riferito però all'architettura o ai protagonisti dell'architettura» che ha ispirato questa sezione è stata estratta da due interviste; *Gae Aulenti 1981* è tratta dalla rubrica di attualità RAI TAM TAM del TG1 del 6 marzo 1981; *Gae Aulenti-Racconti Ravvicinati* è tratta dal programma *Donna e Architetto* Rai, 2011. Sono stati consultati anche i due documentari *Gae Aulenti* dalla docu-serie *Illuminate* in onda su Rai3 nel 2020 e *Semplicemente, Gae* da Sky Arte del 2022, pubblicati postumi, in cui alcune interviste originali sono intervallate ai racconti dei collaboratori, dei familiari e degli amici.

¹⁴ Mostra tenutasi alla Triennale di Milano dal 22 maggio 2024 al 12 febbraio 2025 a cura di Giovanni Agosti con Nina Artioli e Nina Bassoli

¹⁵ Il termine “Ritaglini” compare annotato su una busta bianca che contiene questi frammenti fotografici. A coniarlo è Nina Artioli – attuale direttrice dell'Archivio Gae Aulenti – per identificare una specifica tipologia di oggetto fotografico. I ritaglini erano conservati all'interno di una scatola che raccoglieva piccoli blocchi di fotografie, rilegati ad anelli, nei quali l'architetta organizzava le immagini di viaggio secondo temi ricorrenti.

¹⁶ Estratto dall'intervista *Semplicemente, Gae* a cura di Didi Gnocchi e Matteo Moneta per Sky Arte. Italia, 2022, 52'.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ Nowa Huta è un quartiere di Cracovia, progettato e costruito a partire dal 1949 per ospitare i lavoratori del grande complesso siderurgico *Huta Lenin*. Il quartiere venne fondato su ordine del governo comunista ed era considerato uno dei più importanti esempi di urbanistica socialista in Europa dell'Est.

²⁰ Emblematico, in tal senso, è lo schizzo per il progetto del Sakuraokacho Hotel-Office di Tokyo del 1992, in cui si può leggere un esercizio di riduzione analogica del grattacielo all'archetipo della colonna-monumento. Ne deriva una scelta figurativa fondata sulla tripartizione, che avvicina il progetto di Gae Aulenti più all'immagine della colonna che non a quella del grattacielo.

²¹ Per un approfondimento sul tema degli allestimenti si veda Max Bill, *Le Corbusier e P. Jannerett Oeuvre Complete, 1934-1938*.

Bibliografia

AGOSTI G. (2024) – “Come si può studiare Gae Aulenti”. In: G. Agosti (a cura di), *I Mondi. Gae Aulenti (1927-2012) Guida alla mostra*. Electa, Milano, pp. 90-91.

AGOSTI G. (2024) – “Una vita”. In: G. Agosti, *I Mondi. Gae Aulenti (1927-2012) Guida alla mostra*. Electa, Milano, pp. 88-89.

ALCOLÉA R. e TÁRRAGO J. (2011) – “Spectra: Architecture in Transit”. In: C. Buckley e R. Pollyanna (a cura di), *Architects' Journeys. Building Travelling Thinking/Los Viajes de los Arquitectos. Construir Viajar Pensar*. GSAPP Books, New York.

AMIRANTE R. (2013) – “Entres les lignes: l'expérience du Voyage d'Orient”. In: R. Amirante (a cura di), *L'Invention d'un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*. Editions de la Villette, pp. 83-91.

ARTIOLI N. (2023) – “Viaggi di osservazione”. In: N. Artioli e S. Calamandrei (a cura di), *Gae Aulenti. Cina 1974*. Humboldt, Milano.

ARTIOLI N. e CALAMANDREI S. (a cura di) (2023) – *Gae Aulenti. Cina 1974*. Humboldt, Milano.

ASTI S. (1963) – “Le civiltà del Giappone”. Casabella Continuità, vol. 273, pp. 39-45.

AULENTI G. (2021) – *Vedere molto, immaginare molto*. Edizioni di Comunità, Milano.

- BERNIERI A. (2017) – *La scala del Viaggio. Processi di ricreazione dell'architettura*. Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli.
- BILL M., LE CORBUSIER e JANNERET P. (1939) – *Oeuvre Complète 1934-1938*. Girsberger, Zurigo.
- BLOCK K. (2014) – “The Miniature Monuments of ACE Architects”. *Room One Thousand*, n. 2, pp. 199-203.
- BOESIGER W., STONOROV O. e BILL M. (1947) – *Le Corbusier - Complete Works 1934-1938*. Vol. 3, Les Editions d'Architecture, Zurigo.
- CANESTRINI D. (2022) – *Trofei di viaggio. Per un'antropologia dei souvenir*. Bolati Boringhieri, Torino.
- CHIRONI C. (2021) – *Le Corbusier Viaggi, oggetti e collezioni*. Corraini Edizioni, Mantova.
- COLOMINA B. (2011) – “Toward a Global Architect”. In: C. Buckley e R. Pollyanna (a cura di), *Architects' Journeys. Building Travelling Thinking/Los Viajes de los Arquitectos. Construir Viajar Pensar*. GSAPP Books, New York.
- DARLEY G. (2008) – “Wonderful Things: The Experience of the Grand Tour”. *Perspecta*, vol. 41, pp. 17-25, 28-29.
- DE MAIO F. e TOSON C. (2022) – “Editoriale. Il viaggio dell'architetto”. *Engramma*, vol. 196, pp. 7-14.
- DOREY H. (2022) – “The place of models and drawings in Sir John Soane's house and museum”. In: F. Goffi, *The Routledge Companion to Architectural Drawings and Models*. Routledge, Londra e New York, pp. 80-99.
- GILLESPIE R. (2017) – “The Rise and fall of Cork Model Collections in Britain”. *Architectural History*, vol. 60, pp. 117-146.
- JANKÉLÉVITCH V. (1974) – *L'irreversible et la nostalgie*. Champs essais, Parigi.
- JONES K.B. (2000) – “Unpacking the Suitcase: Travel as Process and Paradigm in Constructing Architectural Knowledge”. In: P. Andrzej e W. R. Julia, *The Discipline of Architecture*. University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra, pp. 127-157.
- LE CORBUSIER (1925) – “Confession”. In: Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Crès, Parigi, pp. 210-210.
- LE CORBUSIER (1955) – “La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp”. *Casabella Continuità*, pp. 7-29.
- LE CORBUSIER (1999) – *Talks with students*. Princeton Architectural Press, New York.
- LE CORBUSIER (autore), CERRI P. e NICOLIN P. (a cura di) (2010) – *Verso una Architettura*. Longanesi, Milano.
- LEED E. J. (1992) – *La mente del Viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Il Mulino, Bologna.
- LOZANOVSKA M. (2017) – “Europe, Le Corbusier and the Balkans”. *ABE Journal on-line*, p. 11.
- MAAK N. (2011) – *Le Corbusier. The Architect on the Beach*. Hirmer, Monaco.
- MAITLAND P. (2014) – “RM1000: Souvenir Nostalgia”. *Room One Thousand*, vol. 2, pp. III-XI.
- MARCOUX J.S. (2017) – “Souvenirs to Forget”. *Journal of Consumer Research*, n. 43, pp. 950-969.
- MINDRUP M. (2015) – “La Réaction Poétique of a Prepared Mind”. In: *Le Corbusier, 50 years later. International Congress*. Universitat Politècnica de Valencia. Valencia.
- MOLEÓN GAVILANES P. (2001) – *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Mairca, Madrid.

- MORGAN N. e PRITCHARD A. (2005) – “On Souvenirs and metonymy. Narratives of memory, metaphor and materiality”. *Tourist Studies*, n. 5, vol. 1, pp. 29-53.
- PASSANTI F. (1997) – “The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, n. 56, vol. 4, pp. 438-451.
- PETRAZAN M. (1996) – *Gae Aulenti*. Rizzoli, Milano.
- POSENER J. (1988) – “Le Corbusier 1”. In: P. Saddy (a cura di), *Le Passé à réaction poétique*. Caisse nationale des Monuments Historiques et des Sites, Parigi.
- ROMAN M. (2015) – “You Are How You Collect”. *Perspecta*, vol. 48, pp. 161-169.
- RÜEGG A. (2017) – “Living with Objects-Learning from Objects: Le Corbusier’s ‘Collection Particulière’”. In: A. Rabaça (a cura di), *Le Corbusier. History and Tradition*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- RUSSO A. (2016) – “Le Corbusier e le sue ville bianche”. In: A. Boschia e L. Lanini, *L’architettura della villa moderna*. Quodlibet, Macerata.
- STEWART S. (1993) – *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham.
- STUART J. (1771) – *Critical Observations on the Building and Improvements of London*. John Dodsley, Londra.
- TETI V. (2020) – *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*. Marietti, Bologna.
- TETI V. (2022) – *La Restanza*. Einaudi, Torino.
- VOGT A.M. e DONNEL R. (1987) – “Remarks on the “Reversed” Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein”. *Assemblage*, vol. 4, pp. 38-51.
- VON MOOS S. (2013) – “Notes sur les architectes voyageurs”. In: R. Amirante, (a cura di), *L’Invention d’un architecte. Le Voyage en Orient de Le Corbusier*. Editions de la Villette, Parigi, pp. 26-47.
- ZAKNIC I. (1989) – “Le Corbusier Sans Fin”. *Journal of Architectural Education*, n. 3, vol. 42, pp. 49-59.
- ZARZYCKA M. e MOGUL J. (2015) – “Introduction: souvenirs and objects of remembrance”. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, pp. 7-11.

Aleksa Korolija, si laurea in Architettura al Politecnico di Milano, dove nel 2017 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Architettura, Urbanistica, Conservazione dei Luoghi dell’Abitare e del Paesaggio. È Assegnista di Ricerca dal 2017 presso il Dipartimento DABC nell’ambito del Progetto MODSCAPES. Dal 2024 è Ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano. Al lavoro di ricerca affianca l’insegnamento della Progettazione architettonica in ambito italiano e internazionale.

Emanuela Margione si laurea in Architettura al Politecnico di Milano, dove nel 2021 consegue il titolo di Dottore in Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito. Dal 2024 è assegnista di Ricerca nel progetto Erasmus+ UpGranT presso il dipartimento ABC. Al lavoro di ricerca affianca l’insegnamento in Progettazione Architettonica nel corso di Laurea in Progettazione dell’Architettura presso il Politecnico di Milano.

Luisa Ferro, Maria Pompeiana Iarossi
Politecnici meridiani. Il viaggio verso Pompei degli allievi architetti milanesi

Abstract

Il viaggio d'istruzione del 1926, a cui partecipano alcuni studenti e neolaureati che nel secondo dopoguerra si affermeranno come brillanti esponenti della Scuola di Milano, rappresenta un autentico cambio di paradigma rispetto al progetto fondativo delineato da Camillo Boito, in cui la metabolizzazione con il disegno di esempi storici riferiti soprattutto al romanico lombardo avrebbe dovuto condurre quasi naturalmente a una nuova architettura, capace d'incarnare lo spirito imprenditoriale e i valori della giovane nazione italiana.

I taccuini e le foto di quel viaggio narrano invece le tappe di un percorso esplorativo che ha condotto i partecipanti alla scoperta di una classicità mediterranea archetipica, come alternativa possibile e concreta alla città, all'architettura e al linguaggio ottocentesco.

Parole chiave

Viaggio d'istruzione — Politecnico Milano — Pompei — Architettura razionale

Cultura politecnica e viaggio d'istruzione

Il viaggio d'istruzione riveste un ruolo decisivo nell'impostazione didattica fin dalla fondazione del Regio Politecnico di Milano nel 1863, nella convinzione dell'utilità e dell'importanza nella formazione degli allievi ingegneri di un contatto diretto con gli esempi più innovativi in materia d'infrastrutture, impianti industriali e costruzioni (AA.VV. 1981, nonché Buratti e Selvafolta 2013).

Una prassi didattica valorizzata anche attraverso la pubblicizzazione di tali iniziative, in primo luogo nella comunicazione istituzionale nel capitolo «Effemeridi», inserito annualmente nel *Programma del Regio Politecnico*, ma divulgata più ampiamente anche attraverso gli articoli pubblicati sia su quotidiani ad ampia diffusione e sia in tutta la ricca serie di riviste tecnico-scientifiche fiorite in quegli anni (come, ad esempio «Il Politecnico» o «Il Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo»), con il fine mostrare la concreta efficacia della formazione politecnica a supporto del nuovo spirito imprenditoriale che doveva animare l'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento.

La proiezione verso il nuovo in un'accezione fortemente rivolta al fare induce a privilegiare il cantiere come meta delle visite d'istruzione, una propensione che si trasferirà anche ai viaggi organizzati per il corso per allievi architetti attivato nel 1865, dove tale prassi viene recepita e ulteriormente valorizzata in forma istituzionale, assegnandole un ruolo propriamente pedagogico, come «vero complemento integrativo dei corsi dal 1911 al 1941» (Lori 1941, p. 81), «nella convinzione che soltanto il rapporto diretto con le manifestazioni della natura potessero favorire una cultura del progetto attiva e responsabile» (Selvafolta 2008, p. 119).

**Fig. 1**

Le foto del viaggio del 1926 (APB-Fondo fotografico) catturano momenti ludici della traversata sul *Biancamano*, ma anche luoghi ed edifici antichi che rappresenteranno la spinta verso la modernità per i futuri progettisti, fra cui compaiono anche le prime due "architетtrici" politecniche, laureate nel 1928.

Nel quadro della cultura storicista boitiana, la tensione verso una dimensione operativa induce a privilegiare come mete i luoghi dove fervono i grandi interventi di restauro, a partire dalla visite organizzate nel 1867 dallo stesso Boito ai restauri delle chiese di Sant'Abbondio di Como e San Michele a Pavia, per proseguire poi a Padova, Pomposa, Ferrara e, anche quando ormai Boito al Politecnico non insegna più, con i due sopralluoghi (1908 e 1912) ai lavori di ricostruzione ad opera di Gaetano Moretti del campanile di San Marco a Venezia e ai cantieri ravennati diretti da Corrado Ricci, visitati ripetutamente nel 1908 e nel 1914.

Anche nei casi in cui la meta del viaggio sia Roma, gli itinerari dedicano un tempo ridotto alle vestigia classiche, conducendo invece gli allievi architetti alla scoperta dell'origine e sviluppo dell'arte medievale italiana nelle antiche basiliche cristiane, senza tuttavia rinunciare a lanciare uno sguardo sulla modernità, con la visita dei nuovi grandi edifici governativi e ministeriali in via di realizzazione e destinati ad assurgere a modello dello stile nazionale.

Questo significativo e ormai consolidato criterio di scelta delle mete per i viaggi d'istruzione vede però un radicale cambio di paradigma in occasione della gita d'istruzione a Napoli e dintorni del luglio del 1926. Di tale viaggio, gli Archivi storici del Politecnico non conservano purtroppo alcuna traccia¹, sebbene la sua organizzazione – con la partecipazione di un nutrito gruppo di studenti e di docenti, questi ultimi talora accompagnati anche dalle rispettive consorti – debba aver richiesto un significativo impegno di mezzi e risorse economiche, come lascia immaginare la ricca documentazione fotografica consultabile presso l'APB-Archivio Bottoni del Politecnico di Milano².

**Fig. 2**

Foto di gruppo scattata durante il viaggio a Napoli e dintorni del 1926 (APB-Fondo fotografico), con l'identificazione di 22 fra i 45 studenti e docenti partecipanti.

Il viaggio viene infatti compiuto nel luglio 1926, nella tratta da Genova a Napoli della rotta Genova-New York, a bordo del lussuoso piroscafo *Conte Biancamano* – varato, con gli ambienti interni allestiti e decorati da Luigi Coppedè, solo nel novembre precedente – mentre per il ritorno da Napoli a Genova la delegazione politecnica viaggia sull'altrettanto confortevole *Duilio*, primo transatlantico di costruzione interamente italiana, in servizio dal 1923 sulla medesima rotta.

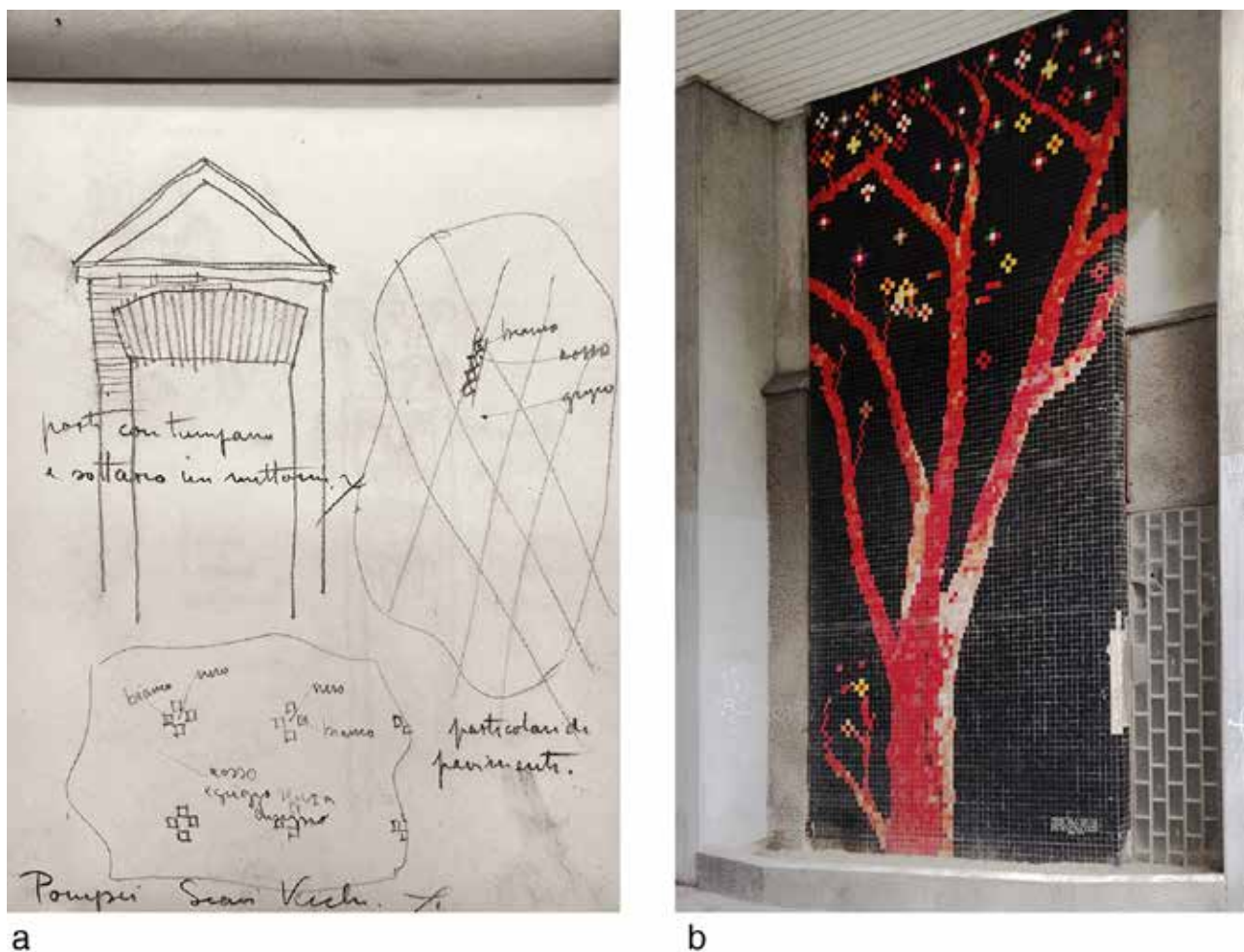
Se la mancanza di documentazione archivistica non consente di determinare la durata complessiva della gita, tuttavia, sul retro di alcune fotografie scattate da Piero Bottoni con annotazioni autografe dell'autore, conservate entro il fondo fotografico dell'APB, riportano "6-14 luglio 1926 Gita d'istruzione a Napoli e dintorni". Numerose sono le foto scattate durante la traversata del *Biancamano*, a catturare la bellezza delle coste e dei paesaggi marini, ma anche momenti di quotidianità condivisa e di ludica goliardia. Ancor più numerosi sono poi gli scatti alle località visitate: Napoli, la costiera amalfitana, gli scavi di Pompei e la reggia di Caserta. Sia l'abbondanza e il contenuto degli scatti fotografici sul piroscafo e sia il numero delle località visitate una volta sbarcati, fanno presumere che le date annotate da Bottoni siano quelle di sbarco e reimbarco nel porto di Napoli e che quindi, al netto dei tempi di navigazione, il tour vero e proprio dei luoghi da visitare sia iniziato il 6 luglio 1926 e si sia protratto per nove giorni, fino al reimbarco sul *Duilio*.

**Fig. 3**

Nel Biennio preparatorio, gli allievi architetti si erano formati attraverso il ridisegno da libri di manufatti, elementi plastici e ornamentali dell'architettura egizia, greca e romana: a) P. Bottoni, schizzi di studio (APB, Taccuino n. 15 1921-1922); b) L. Figini, Un dioscuro del Campidoglio e due statue di Palazzo Barberini, (Archivio AAF, Taccuino, p. 4).

Per quanto concerne i partecipanti, confrontando le annotazioni apposte da Bottoni sul retro di una foto che ritrae un gruppo composto da ben 46 persone, scattata nel cortile dello stabilimento “La Vesuviana” con le notizie reperibili presso il Servizio Archivi Storici e attività museali del Politecnico di Milano³, è stato possibile individuare alcuni docenti⁴, e 16 fra la trentina di allievi partecipanti, alcuni dei quali, negli anni successivi alla laurea, si affermeranno come esponenti di punta della cultura del progetto caratterizzante quella che verrà poi designata come la Scuola di Milano (Canella 2010). Ritratti a fianco di illustri docenti politecnici, sono infatti identificabili, oltre a Bottoni, anche Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Gneocchi Ruscone e Antonio Cassi Ramelli, nonché le due prime “architette” formatesi al Regio Politecnico: Elvira Luigia detta Gigetta Morassi e Carla Maria Bassi (Bucchetti et alii 2021, pp. 68-69), entrambe laureate nel 1928.

Di particolare interesse risulta l'analisi comparata tra le foto e i contenuti grafici dei taccuini di viaggio di alcuni degli allievi partecipanti – segnatamente, quelli di Piero Bottoni⁵, Luigi Figini⁶ e Gino Pollini⁷, da cui emerge senza dubbio alcuno che, per quantità di materiale grafico e fotografico dedicato, la visita agli scavi di Pompei abbia finito per rappresentare la tappa fondamentale di tale viaggio, momento più intensamente suggestivo e di autentica *serendipity* per questi giovani futuri architetti. Il contatto diretto con le testimonianze di un passato ben più remoto delle vestigia medievali fino ad allora proposte come modello ha evidentemente stimolato nei

**Fig. 4**

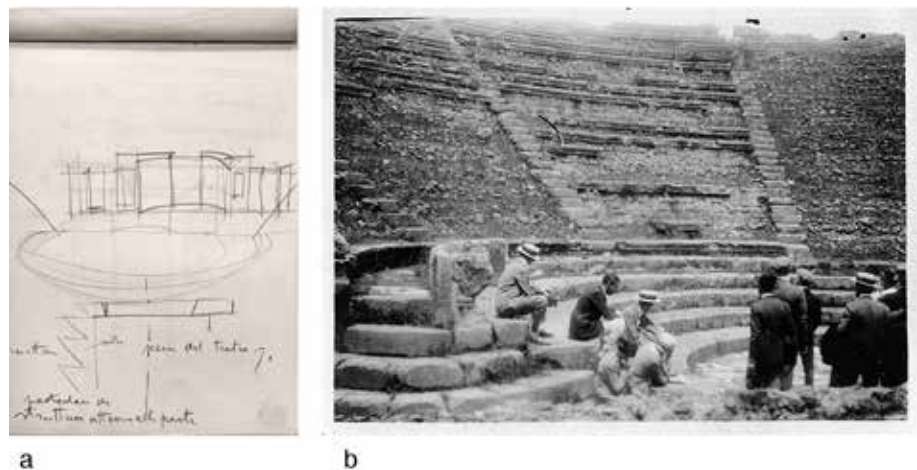
Con la visita agli scavi di Pompei P. Bottoni scopre l'arte musiva, di cui annota (APB-taccuino n.9, p.13) composizione geometrica, effetti cromatici e relazioni architettoniche, che riproporrà molti anni dopo nelle decorazioni del centro civico Sesto San Giovanni.

partecipanti il riconoscimento dell'esistenza di una sorta di mediterraneità archetipica, un'idea che per i protagonisti del viaggio è risultata poi nel tempo estremamente feconda dal punto di vista dell'elaborazione progettuale, capace di suggerire alternative concrete al linguaggio dell'Ecclettismo, all'idea dell'abitare e di città ereditate dall'Ottocento.

La cassetta degli attrezzi degli allievi politecnici milanesi

Nell'indagare le ragioni e i modi di tale radicale cambiamento di paradigma, sorge a questo punto l'interrogativo su quale sia stato il terreno di coltura in cui i semi di questa nuova antichissima modernità hanno attecchito e da quali conoscenze e competenze già possedute dagli allievi gitanti, essi si siano alimentati. I futuri progettisti partecipanti al viaggio erano immatricolati nel triennio della Scuola speciale per architetti del Regio Politecnico di Milano, provenendo dal biennio della Scuola preparatoria che Camillo Boito aveva concepito, in analogia con l'impostazione didattica *polytechnicienne*, come percorso formativo in cui il progetto del nuovo scaturisse come l'esito naturale di un apprendistato fortemente incentrato sulla metabolizzazione delle forme storiche attraverso il disegno nelle sue diverse espressioni e declinazioni.

L'acquisizione delle necessarie capacità grafiche durante il biennio⁸ era stata garantita dalla frequenza ai corsi biennali di *Ornato e figura*, impartiti da pittori come il ferrarese Giuseppe Fei, professore alla Regia Accademia di Brera, svolti in parallelo a quelli preparatori di *Architettura*, affidati ad Ambrogio Annoni. L'efficacia di questa prima fase di apprendistato all'architettura attraverso l'acquisizione della padronanza della sua rappresen-

**Fig. 5**

a) Schizzo di P. Bottoni raffigurante la scena e le porte del teatro di Pompei del teatro e il particolare di struttura attorno alle porte (Fonte APB-Taccuino 9, p. 9); b) Allievi intenti a schizzare la scena del teatro di Pompei, sotto lo sguardo del prof. C. Fratino (APB-Fondo fotografico).

tazione grafica è comprovata dai progressi riscontrabili nella sequenza dei taccuini redatti tra il 1921 e il 1923 da Piero Bottoni⁹, che mostrano chiaramente come anche uno studente immatricolatosi in possesso del diploma di maturità classica e dunque privo di competenze grafiche, sia riuscito gradualmente a educare l'occhio e la mano, acquisendo, assieme a una crescente abilità nel tratto, la capacità di cogliere nella realtà le relazioni significative dal punto di vista plastico e compositivo.

Nel prosieguo triennale della Scuola Speciale, alla cattedra di *Architettura 1, 2 e 3* ad Ambrogio Annoni subentra Gaetano Moretti – anch'egli docente braidense e poi, con l'istituzione nel 1933 della Scuola di Architettura politecnica, suo primo preside – mentre Annoni tiene i corsi di *Organismi e forme*. Invece gli insegnamenti riferibili all'area del disegno si articolano nei corsi, anch'essi triennali, di *Decorazione e Figura* e di *Prospettiva* (Santacroce 2024) tenuti in una prima fase rispettivamente dai pittori, vicini alla poetica della Scapigliatura lombarda, Giuseppe Fei e Giuseppe Mentessi e poi invece affidati entrambi a Cesare Fratino, allievo a Brera di Mentessi, ma con un profilo più marcatamente tagliato sulla scenografia e la rappresentazione dello spazio architettonico. Nel suo insieme, si tratta di una pedagogia del progetto fondata sulla sinergia tra gli insegnamenti progettuali e quelli grafici, attivata attraverso l'accumulazione di descrizioni grafiche di esempi, ritenuti paradigmatici in quanto soluzioni sperimentate a specifici problemi compositivi, espressivi e costruttivi.

Il percorso iniziava con il ridisegno da libri delle antichità classiche, per proseguire poi l'anno successivo, integrando il ridisegno di copia con il rilievo a vista di esempi rinascimentali, barocchi e risorgimentali e che vedeva il proprio traguardo nell'esercitazione finale del quarto anno, consistente in un progetto elaborato “à la manière de ...”, a riprova del magistero in ambito compositivo e costruttivo acquisito dall'allievo. Nell'ultimo anno un peso preponderante era assegnato allo studio *in situ* del Romanico lombardo, affrontato sia dai corsi di disegno che da quelli progettuali e ulteriormente approfondito nel Corso opzionale di *Archeologia medievale* erogato da Ugo Monneret de Villard. La visione teorico-didattica di Boito, infatti, additava come modello virtuoso per i futuri professionisti e intellettuali della giovane nazione italiana i valori civici e spirituali del Trecento Lombardo, condensati nei saperi e nell'esperienza costruttiva e dei *magistri* comacini. Tali valori dovevano essere inculcati negli allievi architetti avvalendosi pariteticamente dell'insegnamento ex-cathedra, dell'apporto bibliografico e del rapporto fisico con il manufatto.

I taccuini redatti da Piero Bottoni lungo tutto il suo percorso accademico (1921-1926), – così come, benché meno sistematicamente, quelli di Luigi Figini (laureatosi anch’egli nel 1926) e quelli di Gino Pollini, che conseguirà invece il titolo l’anno successivo – attestano i progressivi esiti formativi di questa traiettoria pedagogica consolidata fin dal 1865. Le pagine dei carnets bottoniani registrano tuttavia un momento di secca svolta in occasione del viaggio del 1926 e gli schizzi contenuti mostrano inequivocabilmente la sostituzione del modello regionalista boitiano con quello della classicità mediterranea, che, nelle sue possibili molteplici declinazioni, costituirà il punto di contatto e confronto con le più avanzate voci dello scenario internazionale del tempo e, al contempo, uno dei tratti peculiari e distintivi della Scuola di Milano. L’analisi dei disegni di viaggio rivela infatti come, durante quell’esperienza, ciascuno dei futuri architetti abbia iniziato a rivelare il progettista che sarebbe poi diventato nella maturità, andando a cogliere, nei luoghi e nei manufatti incontrati durante quell’esperienza giovanile, proprio quei medesimi aspetti e temi che ne avrebbero caratterizzato poi il tratto e la cifra professionale.

Così, ad esempio, durante l’esplorazione degli scavi di Pompei, il giovane Bottoni, rinunciando alla grafica così accurata e quasi chirurgica caratterizzante i disegni dei precedenti taccuini, accumula veloci schizzi degli apparati decorativi parietali pompeiani, ricchi di notazioni volti a cogliere quegli aspetti cromatici che costituiranno la base della sua riflessione sull’uso del colore quale elemento dell’identità urbana, che troverà la sua prima compiuta espressione teorica, solo un anno dopo il viaggio, nell’articolo *Cromatismi architettonici* (Bottoni 1927-28; Rossi et al., 2015).

Ma Pompei gli fa anche scoprire la bellezza dell’arte musiva, di cui vuole rubare i segreti con le febbrili annotazioni degli schizzi di pavimenti e decorazioni parietali, preziosi suggeritori di composizioni geometriche, motivi decorative ed effetti cromatici, di cui molti anni dopo farà largo impiego a Sesto San Giovanni, sia nella decorazione con l’albero a mosaico su una parete della torre degli uffici e sia nel pavimento della sala consiliare del municipio.

E, con quella precoce sensibilità da urbanista verso il ruolo decisivo svolto dai luoghi collettivi nell’articolazione della struttura urbana che manifesterà nell’assetto morfologico del quartiere QT8 e, soprattutto, nel progetto del centro civico di Sesto San Giovanni, si sofferma sia a descrivere graficamente il teatro romano di Pompei e sia a ritrarre fotograficamente docenti e studenti intenti ad eseguirne ad eseguire il rilievo a vista, accomodati sui gradini della cavea. Del teatro, Bottoni redige uno schizzo estremamente sintetico ma efficace, in cui, rinunciando alla grafica accurata e quasi chirurgica caratterizzante i disegni dei precedenti taccuini, delinea con pochi incisivi tratti il rapporto tra la valva avvolgente della cavea e l’articolazione volumetrica della scena, rinunciando alla meticolosità grafica in favore dell’espressività con cui riteneva importante descrivere quell’antico deposito di valori collettivi condivisi.

Pompei. Verso il progetto

«Quando si viaggia e si ha pratica di arti figurative: architettura, pittura, scultura, si guarda con gli occhi e si disegna affinché le cose viste possano essere acquisite interiormente. Le cose possedute grazie all’opera della matita restano in noi per la vita; sono scritte, inscritte» (Le Corbusier 1961, p. 37). Guardare non è un processo passivo, non è pura registrazione, ma un giudizio.

In questo caso specifico i protagonisti sono i taccuini del gruppo di amici e compagni: Piero Bottoni, Luigi Figini, Gino Pollini, la loro esperienza disegnata (e fotografata) della visita politecnica agli scavi di Pompei. L'amico Giuseppe Terragni in questa occasione non c'è, visita Roma, i Fori e le rovine della capitale, qualche mese prima (Ferretti et alii 2018; Ciucci 2005).

Questi *carnets de voyage* riveleranno l'inizio di un cammino verso la formalizzazione dell'architettura razionale. Gli schizzi, fatti con grafia veloce, leggono le rovine con le loro mancanze e mostrano una sorta di paesaggio originario, straordinaria fonte immaginifica. Come si è già detto, siamo nel luglio del 1926, sullo sfondo una storia politica torbida che si fa via via sempre più drammatica. In valigia *Vers une Architecture* di Le Corbusier, giunto in mano al gruppo di amici nel 1925, un regalo a Gino Pollini da parte dell'amico artista conterraneo Fortunato Depero (Panzeri vol. 84, 2015). Molte e sfaccettate sono e sono state le lezioni che le rovine impartiscono. Esse costituiscono un apporto fondamentale al mestiere del progettista, se vengono introiettate attraverso un rapporto fisico che si concretizza nei taccuini di appunti. Perciò è necessario studiarle con la mente disegnando, ragionando attraverso gli schizzi, capendo come i muri si fondano nel suolo e lo modificano, per esempio, immaginando quali forme architettoniche possono originare, in scavo o in elevazione, da muri, piattaforme, colonne. Educano lo sguardo e l'intelligenza di quel processo di accumulo nello scrigno personale da cui scaturiscono le autentiche invenzioni (Ferro 2007; Torricelli 2023).

Ognuno vi legge ciò che voleva già trovare. E si tratta di ritrovamenti e di derivazioni fortemente operanti che costruiscono un legame con architetture lontane. I disegni sono luogo reale della disciplina, momento sintetico eccellente, necessario ordine del pensiero. Una pratica di "scavo" e amplificazione del proprio universo simbolico. Il gruppo di questi allora giovani studenti di architettura della scuola milanese guarda all'antico in maniera differente rispetto ai loro maestri, Gaetano Moretti, Ambrogio Annoni, Piero Portaluppi, dimostrando anche insofferenza rispetto a certe imposizioni. Ribalta i modi di esplorare il territorio dell'architettura, scoprendo una sorta di "originarietà" delle forme, di ragionamenti logico-formali sostanziali e senza tempo. Lo studio dell'antico è proiezione verso il progetto moderno e, per questi giovani, razionale.

L'architettura ci veniva presentata – scrive Piero Bottoni – sotto la forma di studi dell'abaco di capitello dorico piuttosto che ionico, della ricostruzione di templi antichi romani sui testi del Canina e del d'Espuy e complessivamente in base a una serie di conoscenze puramente formali e accademiche che non avevano nessuna relazione con le forme dell'architettura che in quel momento realizzavano (Consonni et alii 1990).

Si trattava di esercitazioni sugli stili assumendo gli elementi della progettazione in chiave prevalentemente allegorico-rappresentativa. Tutto questo a questi giovani aspiranti architetti stava stretto.

Coincidenze

«Le Corbusier esercitava su di noi lo stesso fascino lirico della sua prosa tecnica e assiomatica». *Vers une Architecture* con le sue parole d'ordine semplificatrici, ma chiare e perentorie come i punti di un programma fatto per infuocare gli animi e spingerli alla lotta, disvelava allo studente ormai laureando la strada che autonomamente stava cercando. Diventava cioè

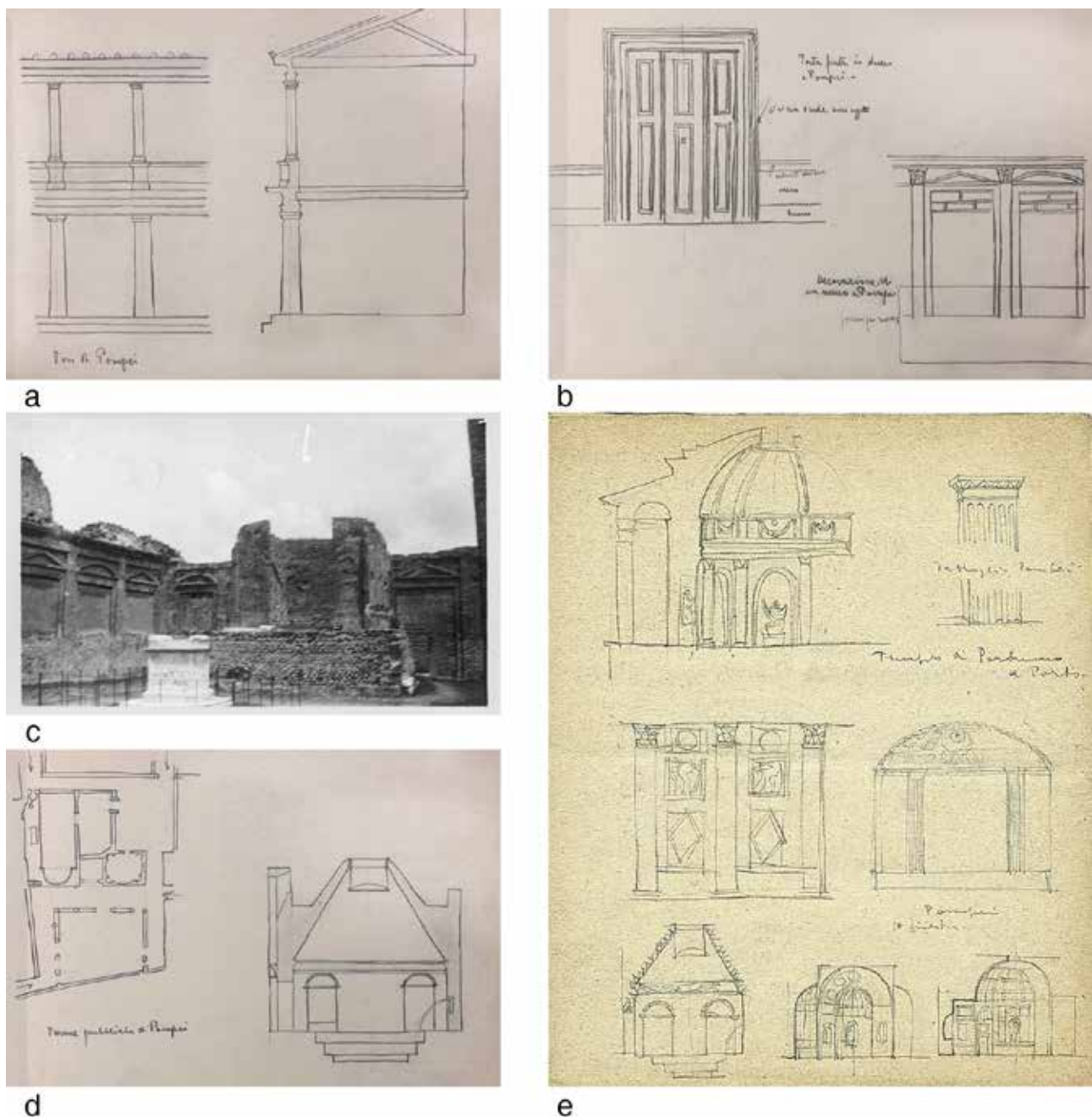


Fig. 6
 Foro e Terme del Foro. a), b), d) Schizzi di G. Pollini (Fondo Mart-Taccuino 9), c) Tempio di Vespasiano al Foro (APB-Fondo fotografico); e) Schizzi di L. Figini (Archivio AAF).

più chiaro il percorso da seguire per colmare finalmente lo iato, cresciuto dall'Ottocento in poi ed esaltato dalla guerra, tra il linguaggio dell'architettura e le forme del vivere quotidiano (Consonni et alii 1990). L'itinerario (reale e disegnato) svolto da Le Corbusier a Pompei costituisce la traccia principale, ma ora (nel 1926) lo stato degli scavi è differente e il gruppo ha una guida d'eccezione, il nuovo Soprintendente e Direttore degli scavi, Amedeo Maiuri. Sicuramente Le Corbusier determina un cambiamento di rotta. Nasce una nuova percezione delle rovine, saltano vecchi paradigmi. Toglie ogni visione romantica, melensa delle rovine. Le Corbusier getta un ponte tra Pompei e il resto del mondo: i ruderi di Pompei sono frammenti di architetture e strumenti operativi; diventano "magazzino", serbatoio vivo di esempi e accorgimenti architettonici, rivelando la poeticità degli spazi piccoli, razionali. In poche parole, Le Corbusier mette nero su bianco quello che Goethe aveva già intuito: dopo la delusione nel primo impatto, le rovine di Pompei diventano luogo di un nuovo paradigma storico-culturale nella ricezione dell'antico (Goethe 1786-1788).

Fig. 7

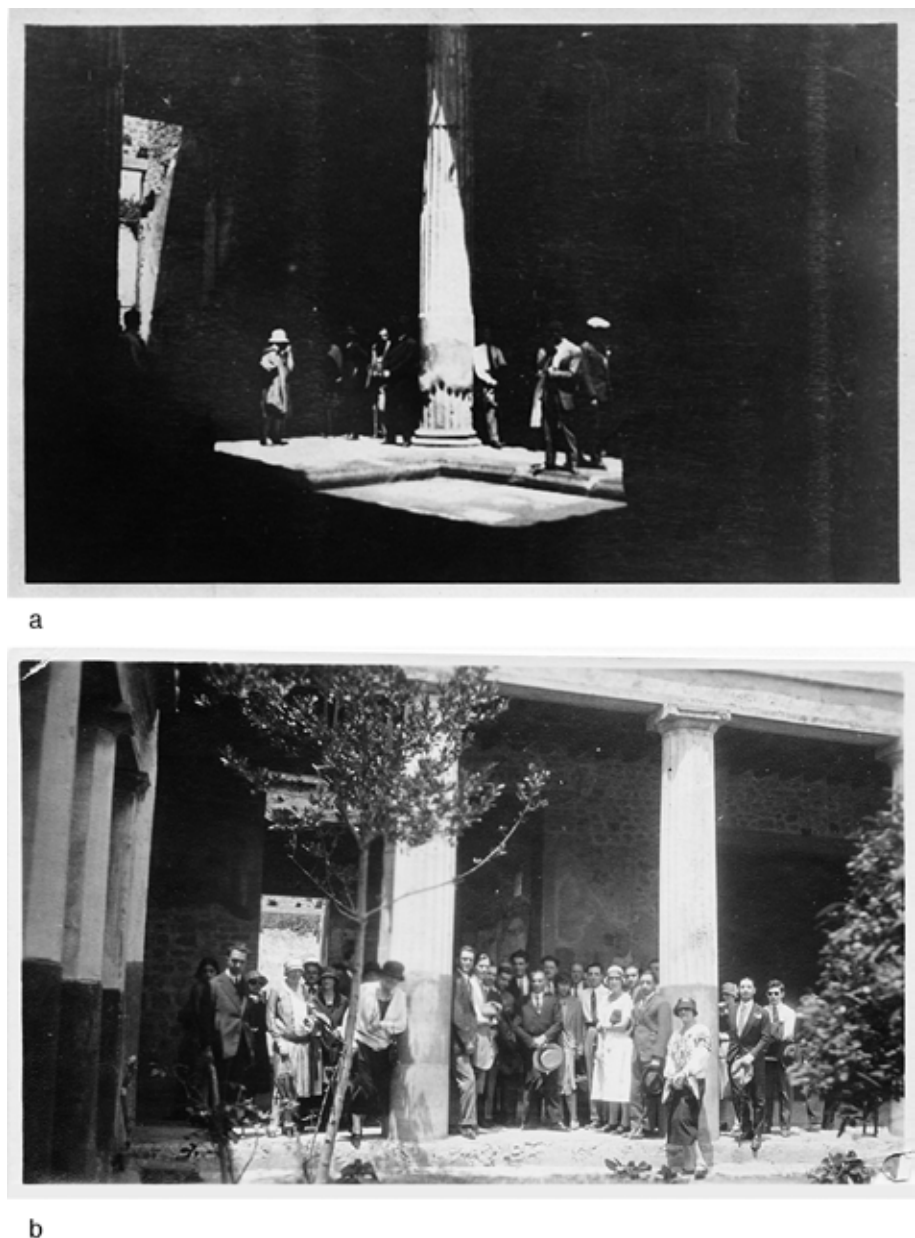
Il gruppo politecnico al Foro triangolare e al Teatro (APB-Fondo fotografico). a) Foro triangolare; b) presso la summa cavea del Teatro. La foto riporta sul retro: "Sull'ultimo gradone del teatro: Zanotta, Fratino, Sovrintendente scavi, Bottonpietro, Moretti, Bertini"; c) Il muro del teatro dal Foro triangolare; d) foto da lontano del gruppo di cui foto b).

**Fig. 8**

Fondo fotografico P. Bottoni (APB). a) Domus Marco Lucrezio, b) (forse) Domus Nozze d'Argento, sul retro: "Interno di una casa in fondo Pacanowsky. Foto fatta nell'atrio verso il tablinum (dove è Pacanowsky) in fondo il peristilio"; c) Domus dei Vettii.



Paradigma rivolto alla morfologia, al tipo: la "città mummificata", come la chiamava Goethe, gli apparirà sotto nuova luce, un insieme cioè di composizioni "intelligenti", "gradevoli", non più anguste e piccole. Ha così inizio una sorta di processo di appropriazione moderna dei ruderi, un superamento della visione monumentale impressa da Winkelmann del carattere "grande" e "nobile" dell'antico. Ma non solo, osservando le architetture delle case mediterranee, Goethe (e allo stesso modo Le Corbusier) osserva la continuità e la corrispondenza fra il mondo dell'antichità e quello moderno, ne riconosce una permanenza logico-formale e strutturale. A tutto questo si aggiunge una guida speciale, che affianca il gruppo politecnico nel 1926, Amedeo Maiuri, nominato Soprintendente della Campania e Direttore degli scavi di Pompei nel 1924, appena due anni prima del "nostro" viaggio.

**Fig. 9**

Il gruppo politecnico alla Domus delle nozze d'argento (APB-Fondo fotografico). a) Nella penombra dell'atrio tetrastilo; b) Nel peristilio rodio.

Maiuri, l'archeologo-poeta, studioso impegnato, ma anche abile narratore descrive con la passione dell'artista, la dedizione dello storico e la precisione dello scienziato. Mescola reale e immaginario. Insomma, li affascina tutti. E questa cosa conta. Queste narrazioni apriranno a nuovi scenari architettonici e a nuove immaginazioni: la poesia della vita quotidiana, le case con i peristili, nuove proporzioni e nuove geometrie diventano protagoniste (Osanna 2017; Pappalardo 2017).

L'itinerario nella città

Nella prima parte della visita vi è un chiaro intreccio narrativo con Le Corbusier. Lungo la salita con i grandi lastroni scivolosi, neri, in pietra lavica, accedono al Foro¹⁰. Nessuno ripete gli schizzi di Le Corbusier, ma disegnano elementi nuovi, la tessitura dei muri del recinto del Tempio di Vespasiano, la sezione ricostruttiva del porticato, la sezione con lucernario delle terme del foro. Di fronte la *Casa del Poeta Tragico*¹¹. Risuonano le parole (e gli schizzi) di Le Corbusier:

**Fig. 10**

Planimetria della città di Pompei (scavi e città nuova), stato dell'arte al 1926. In verde i terrapieni non scavati oggi, in giallo i terrapieni ancora da scavare (scavi nuovi) nell'anno del viaggio. Le puntine blu indicano i luoghi di visita documentati (L. Ferro PoliMi).

Questi scopi sono il muro (il pieno sensazione fisica) o la luce, lo spazio (sensazione fisica) [...] Le raffinatezze di un'arte consumata. Tutto è costruito intorno all'asse, ma difficilmente ci potrebbe essere traccia di una linea retta. L'asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con un gesto abile (corridoi, il passaggio principale, eccetera) investe mediante l'illusione ottica. L'asse non è qui aridità teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamente iscritti e differenziati gli uni dagli altri. Quando si visita la casa del poeta tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dal centro della stanza; il pozzo dell'ingresso è dalla parte della vasca. La fontana in fondo è in un angolo del giardino (Le Corbusier 1924).

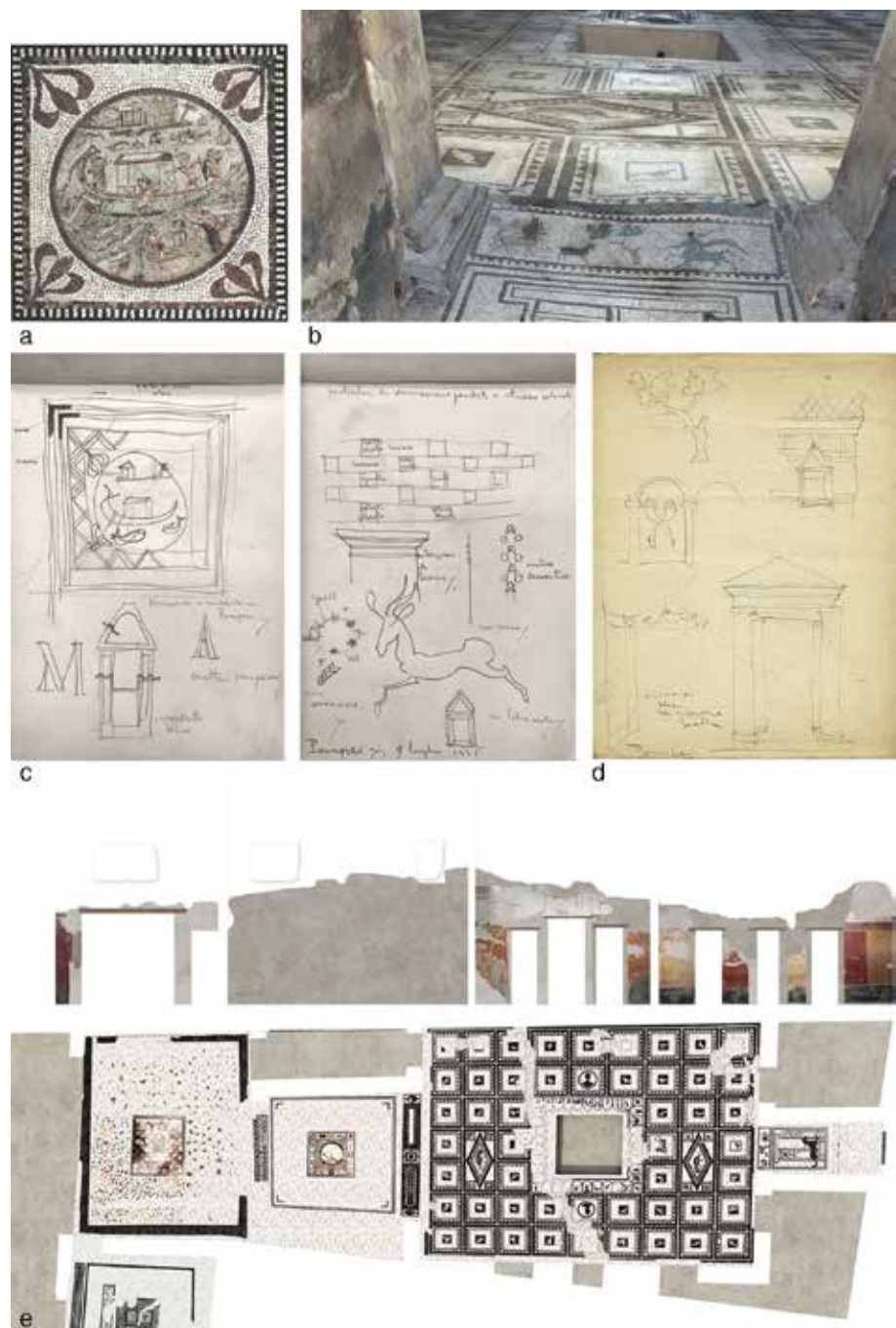
Il gruppo politecnico attraversa il nucleo più antico di Pompei per poi piegare lungo via dei teatri e raggiungere il Foro triangolare (il Foro greco) con i propilei. Il paesaggio, ma soprattutto i punti di vista sul complesso del teatro li colpisce: indugiano a lungo e documentano molto l'insieme urbano Foro/Teatro/Palestra, i salti quota, i collegamenti, la grande scala e infine il Teatro. Muri, pieni e vuoti, colonne... Risalgono la via Stabiana per raggiungere la *Casa di Marco Lucrezio*¹²:

**Fig. 11**

Scavi in corso negli anni 1924-26 (Archivio Storico PA-Pompei - Pompeisites). a) Via dell'abbondanza; b) peristilio della Domus di Paquio Proculo.

[...] Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i muri. Ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra muri che la riflettono. L'antico faceva dei muri, muri che si distendono e si raccordano per ingrandire ancora il muro. Così creava dei volumi, base della sensazione architettonica, sensazione sensoriale. La luce risplende con intenzione formale a una delle estremità e rischiara i muri. La luce risplende la sua impressione al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o pilastri. il suolo si estende dove può, uniforme, uguale. A volte per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno. Resta la proporzione (Le Corbusier 1924).

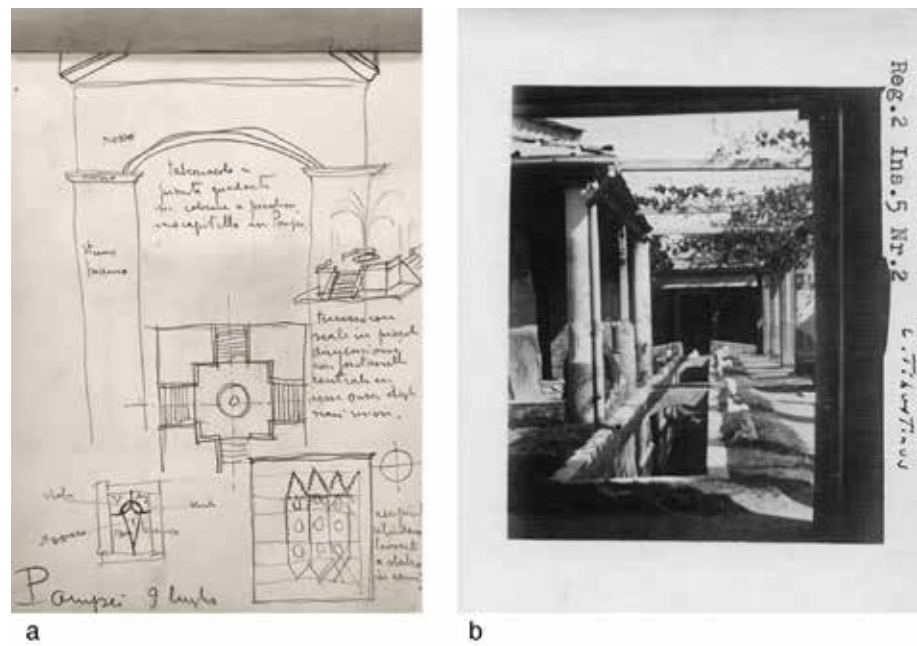
Il gruppo politecnico prosegue l'itinerario e visita la *Casa dei Vettii*¹³, attraversa poi via del Vesuvio e devia inoltrandosi in piccolo vicolo. Qui la *Domus* più attesa, immortalata dai celebri disegni di Le Corbusier, la *Casa della Nozze d'Argento*¹⁴.

**Fig. 12**

Domus di *Paquius Proculus*, Regio I, ins. 7.1. a) Mosaico nilotico rinvenuto nell'triclinio sul portico (foto L.Ferro); b) Dettaglio dell'atrio (foto L. Ferro); c) Schizzi dal taccuino di P. Bottoni (APB -Politecnico di Milano); d) Schizzi dal taccuino di L. Figini (Archivio AAF); e) Disegno dell'atrio e dei tablini (L. Ferro_PoliMi).

[...] Ancora il piccolo vestibolo che toglie dai vostri pensieri la strada. Ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro *cilindri*) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Tra i due, il tablinum che racchiude questa visione come l'oculare di un apparecchio. A destra e a sinistra due spazi d'ombra, piccoli. Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche, siete entrati nella casa di un *romano* [...] A cosa serviranno queste stanze? È fuori questione. Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l'architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola (Le Corbusier 1924).

Nel maestoso atrio tetrastilo, in penombra, la foto di gruppo immortalava l'intera comitiva politecnica. Un omaggio al maestro. A questo punto il gruppo lascia il sentiero tracciato da Le Corbusier e delle visite convenzionali e si dirige agli Scavi Nuovi.

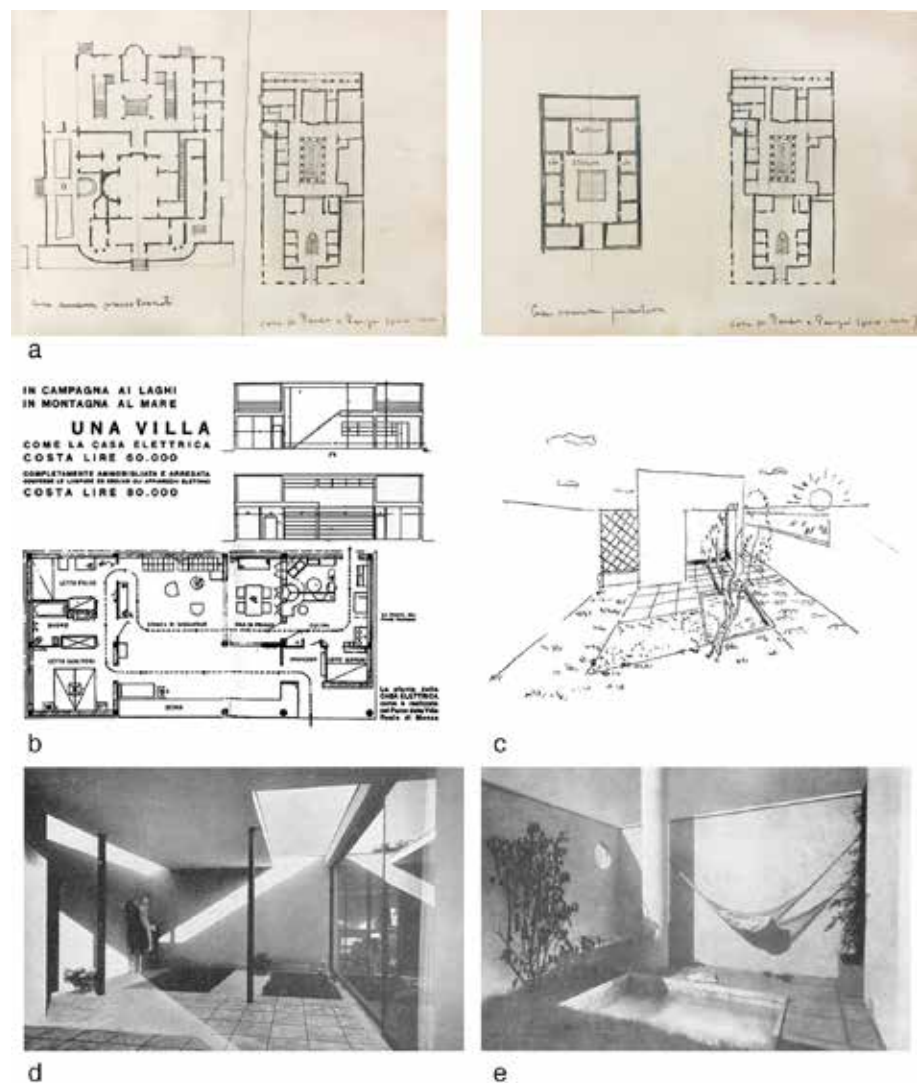
**Fig. 13**

Domus di *Loreius Tiburtinus*, Regio II, ins. 5.2. a) Schizzi dal taccuino di P. Bottoni (APB - Politecnico di Milano); b) Immagine della casa negli anni 20 (Archivio Storico PA-Pompei - Pompeiisites).

Qui il mondo dell'archeologia cambia radicalmente aspetto: mentre negli scavi vecchi è già tutto messo in luce e musealizzato, qui, tra i nuovi scavi, il paesaggio è quello degli strati del suolo, dell'istante in cui il mondo sotterraneo arriva alla luce e dove l'immaginazione serve ancora di più a colmare gli spazi d'incertezza.

Via dell'Abbondanza era ancora un solco profondo fra i terrapieni, le case e i celebri negozi costruivano fronti che allora sembravano scene cinematografiche. Alcune celebri Domus stavano qua è là riemergendo dai lapilli. Maiuri nel 1926, allora quarantenne, appena insediato, prosegue i lavori iniziati dal suo predecessore Vittorio Spinazzola, riparte cioè da via dell'Abbondanza mettendo in luce il lungo tracciato viario fino alla porta Sarno, la porta orientale¹⁵. Qui Maiuri conduce lo spettacolo di una Pompei che fu commerciale e chiassosa (più che la raccolta e "residenziale" Ercolano), resuscitandola in termini e forme anche drammatiche, con raffronti e similitudini, con "trovate" e accostamenti a volte spregiudicate, a volte scherzose. Niente cambia mai nell'uomo. Egli resta quello che è (Osanna 2017; Pappalardo 2017). Nulla di ciò che potrebbe portare alle interpretazioni romantiche dell'Ottocento¹⁶. Inizia la cronaca degli scavi in corso, a partire dalla *Casa di Paquio Proculo*¹⁷, rimasta imprigionata nel fermo immagine della catastrofe proprio durante lavori di trasformazione, restando per sempre con parti non finite.

La voce dei graffiti disseminata sui muri della casa è l'«eco di quella rumorosa e strepitosa vita all'aperto, che invade le *Fauces* fino alla porta d'ingresso. Restano identificabili le tracce degli uomini e delle donne, le scie del loro passaggio, il vociare, i negozi, la gente, i carri della Via dell'Abbondanza» (Maiuri, 1959). Sul mosaico del cane (*Fauces*) il pavimento è lievemente inclinato per raggiungere l'atrio. Dalla piena luce all'ombra, il piccolo vestibolo toglie la strada dai pensieri: scompaiono il rumore e il frastuono della città, le voci della gente. Si accede nell'Atrio, nel *cava-aedium*; si deve immaginare l'ombra del tetto (costruito da Maiuri vent'anni dopo). In fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo la luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Di giorno, quando i portoni restavano aperti, dall'entrata si poteva guardare in profondità ver-

**Fig. 14**

a) G. Pollini, *Domus comparate* in pianta, Taccuino n. 7, 1925 (Fonte: MART); b) la Casa Elettrica, Manifesto, IV Triennale 1929-1930; c, d, e) L. Figini, *Casa al villaggio dei giornalisti* Milano, 1933, schizzo della terrazza-giardino. (Protasoni, 2010, p. 50 e L. Figini 1950).

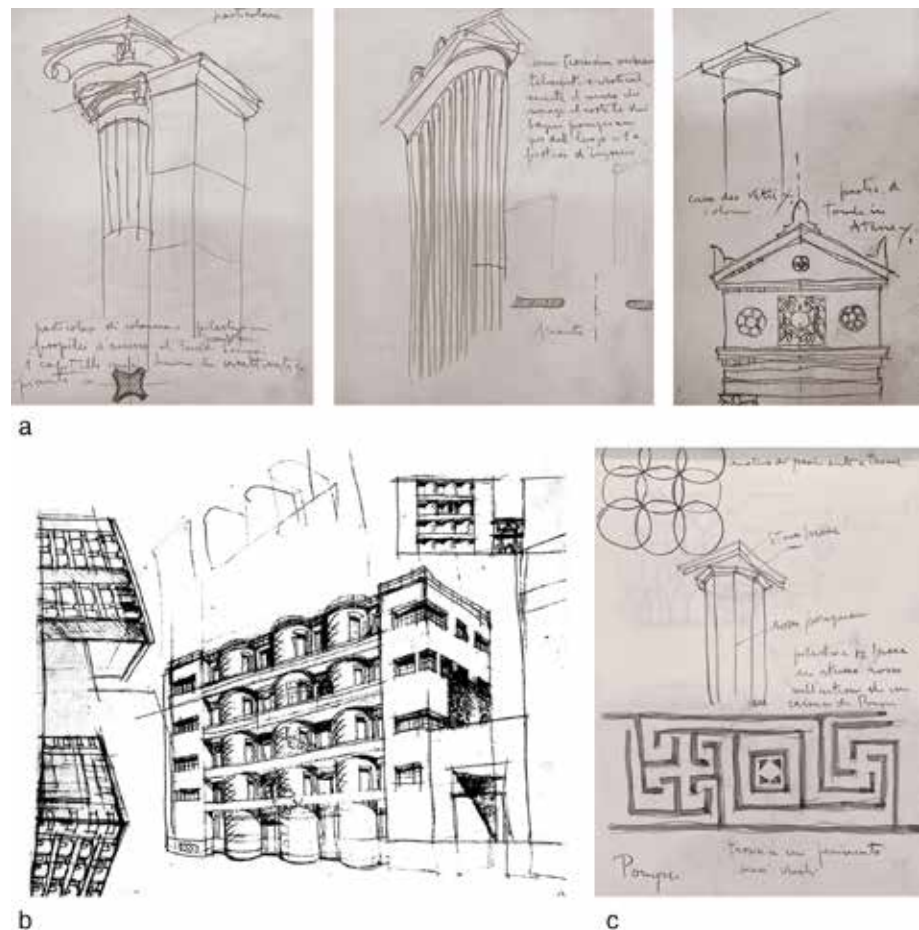
so l'interno grazie alla sapiente messa in scena degli assi visivi. La casa era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione; pertanto, l'ospite, attraversando la casa, doveva ricevere un'impressione completa dell'ampiezza e del sontuoso apparato decorativo (Maiuri 1958; Ferro 2016). Il gruppo disegna il pavimento a mosaico di terzo stile con motivi geometrici bianchi e neri ed elementi figurati. Ultima tappa della visita ai nuovi scavi è la *Casa di Loreio Tiburtino*¹⁸.

Dall'atrio si passa in un piccolo peristilio e da questo in una lunga loggia porticata coperta di pergola sopraelevata come una terrazza su di un grande ed ampio giardino sottostante tutto cintato da mura; lungo la loggia corre un canale d'acqua sui cui margini fra il verde, sono disposte statuette di animali ed erme; negli intercolumni altre statuette di Muse e fra esse la replica di *Polinnia*; al centro un tempietto tetrastilo tra altri giuochi d'acqua; in fondo al canale, dove sporgeva a cascatelle d'acqua, e un *biclinium* con due pitture [...] Queste parole colpiranno [...] (Maiuri 1960).

Ma è "l'ora grande", al tramonto la compagnia lascia gli scavi.

Riverberi

Così la città scavata assume l'aspetto di una grande opera di architettura, quasi presentandosi come un gigantesco abaco di tipi e forme architettoniche viste nella loro chiara sostanza originaria, una grande opportunità per immaginare e per avviare nuove trasfigurazioni. La sostanza dell'architettura

**Fig. 15**

a) P. Bottoni, Pompei. Schizzi sulla composizione della colonna, da Taccuino n. 12, (Fonte: APB - Politecnico di Milano); b) P. Bottoni, Studi per un quartiere Itacpm in viale Argonne a Milano, 1928 c.a. (Fonte: APB - Politecnico di Milano); c) P. Bottoni, Progetto di ingresso monumentale alla Fiera di Milano, Concorso 1926 (Fonte: APB - Politecnico di Milano).

tura, liberata dagli stili, mette in mostra elaborazione e composizione degli spazi, geometria, interno/esterno, luce/ombra, pieni e vuoti, sequenze visuali. Nasce un nuovo modo di leggere l'antico. Si apre la strada alla nuova architettura sintetica, razionale. Figini, molto dopo scriverà:

Ercolano. Pompei. Al centro rettangoli d'erbe, di fiori e d'alberi, rettangoli di marmo e d'acque specchiano lembi azzurri del gran cielo mediterraneo. A nord, a est, a sud, a ovest, sui quattro lati all'intorno si seguono le larghe campate orizzontali – solide, tozze, elementari – le colonne del peristilio toscano. In riva a zone verdi di prato, freschi *euripi* scorrono nei letti di pietra, sorgono tra l'erba bianche sculture marmoree; e acque pigre, e giochi d'acque cadenti e zampilli, e ninfei. Pergole lunghe ombrano con tralci di vite portici assolati; airole sorgono inattese da cassoni di muro rettangolari, per fiorire tra pilastro e pilastro, tra colonne e colonna, in margine a piccoli cortili. Difesi dalle ali dei portici, dallo schermo di pareti piene, triclini estivi, e piscine d'acqua scoperte. Alte sul mare si allungano terrazze e solari, in vista all'orizzonte di due azzurri lontani. Tra lave e ceneri sono trascorsi secoli d'un sonno di morte nel paese campano. Con gli esatti rapporti di muri e di verde, di spazi d'aria e di cielo, di stanze coperte ed aperte, le case di Ercolano, le case di Pompei, tornano a vivere nella luce del nostro sole, oggi attuali e a noi vicine come non mai.

Il riverbero nei nuovi progetti è chiaro. (Figini 1950) Un esempio fra tutti, la sua Casa al villaggio dei giornalisti (1934-1935). Schizzi e riflessioni sui taccuini di ognuno indicano così l'inizio di un viaggio formativo verso il progetto, verso nuovi mezzi di espressione in grado di scardinare le sovrastrutture tradizionaliste. Nei ruderi ci hanno visto valori estetici primordiali, un'architettura logica e “semplice”. Schizzi e annotazioni indicano una ricerca precisa di riferimenti conoscitivi e operativi per la risalita verso nuovi valori estetici.

Ma guardiamoci indietro tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuto questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli per selezione (Gruppo 7 1926, 1935).

Nei taccuini di Pollini piante delle *Domus* vengono confrontate fra loro: Atrio, patio, sequenza dei percorsi, proporzioni, tutto questo verrà evocato e trasfigurato nella Casa Elettrica (Gruppo 7 con Piero Bottoni, IV Triennale 1929-30) e nella Villa-Studio per artisti (Figini e Pollini, V Triennale, Milano 1934). Nei taccuini ci sono riflessioni disegnate riguardanti la composizione del muro, l'architettura e il significato del paramento murario con la contrapposizione/accostamento muro-colonna, il pieno/vuoto del sistema plastico-murario.

La pietra e il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai istintiva in noi. Il significato dell'architettura antica sta nel vincere il valore di pesantezza del materiale, che lo farebbe tendere verso terra. Dal superamento di questa difficoltà statica, nasceva il ritmo: l'occhio era appagato da un elemento o da una composizione di elementi quando questo o questi apparivano, per forma e collocamento, avere raggiunto il perfetto riposo statico... Ora questa scala di valori, col cemento armato perde ogni senso e ogni ragione d'essere: dalle sue nuove possibilità [...] esso deriva necessariamente una nuova estetica completamente diversa dalla tradizionale, e lo scheletro generale della costruzione, la spartizione ritmica dei pieni e dei vuoti, assumono forme del tutto nuove (Gruppo 7 1926, 1935).

E poi

[...] dal lato formale la nuova architettura in cemento armato ritrova analogia negli elementi esili, dritti e sottili, nella semplicità dei piani, nel ritmo calmo dei vuoti e dei pieni, in cui l'alternanza delle ombre geometriche crea una composizione di spazi e di valori, rammenta i periodi di origine dell'architettura greca.

Il sistema trilitico nella sua essenza più elementare, sintetica e primitiva è evidente nelle are votive (tabernacoli) delle *Domus* pompeiane, disegnate più volte da Bottoni, Figini e Pollini ed evidenziate con dovizia di dettagli. Infine, attraverso gli schizzi gli stessi si soffermano sul tema della colonna, sulle declinazioni e possibilità in relazione al muro, alla trabeazione e al timpano. L'uso disinvolto della colonna nelle case di Pompei, in stile semplificato, i capitelli quadrati, le colonne a sezione tonda come pilastri, il colore. Tutto si riflette nella colonna rossa della casa di Figini al Villaggio dei Giornalisti o nelle colonne di Bottoni presto l'atrio dell'edificio in corso Sempione. La luce che crea riverberi sui muri e la particolarità dei lucernari alle terme del foro sarà protagonista tempo dopo nelle celebri chiese di Figini e Pollini. Così rinasce la questione del primordio: la matrice originaria diventa principio ispiratore e inedita origine di "nuove favole" e nuove metamorfosi.

Crediti

Benché il saggio sia frutto di un confronto tra le autrici nel quadro del progetto di ricerca Erasmus+ KA220-HED "*Updating the Grand Tour. Memory and Invention of the European Built Environment*", a M. P. Iarossi si devono *Cultura politecnica e viaggio di istruzione* e *La cassetta degli attrezzi degli allievi politecnici milanesi*, a L. Ferro Pompei. *Verso il progetto (Coincidenze, L'itinerario nella città, Riverberi)*.

Tutte le parti sono state redatte grazie alla cortese disponibilità dell'Archivio Bottoni e degli Archivi Storici del Politecnico di Milano, al MART di Rovereto e dell'Archivio Architetto Luigi Figini - AAF.

Si ringraziano M. V. Carosi, C. Forte, M. Saldarini, G. Tarasco per la redazione e il montaggio delle immagini e C. Santacroce per la rielaborazione grafica della figura 2.

Note

¹ Si presume che tale lacuna sia dovuta alla coincidenza temporale con il trasferimento dell'ateneo alla nuova sede di Lambrate nel 1927, come suggerito dal fatto che tra il 1921 e il 1927 non furono pubblicati né l'*Annuario* né il *Programma* con relative «Effemeridi», entro cui veniva regolarmente dato conto di tali iniziative.

² I registi del fondo, che custodisce l'archivio fotografico personale di Piero Bottoni, sono consultati al link: <https://www.archiviobottoni.polimi.it/apbdocs/altri-documenti/fotografie-temi-vari>.

³ In particolare, sono state integrate e comparate le (purtroppo scarse) informazioni desumibili dall'*Annuario 1926-27*, il *Registro Lauree 1965-66/1928-29* del *Fondo Registri*, nonché i singoli fascicoli personali dei partecipanti progressivamente identificati, così come contenuti nel *Fondo Miscellanea Laureati*.

⁴ Fra i partecipanti alla gita, sono stati identificati, fra gli appartenenti al corpo accademico, così come pubblicato nell'*Annuario 1926-27*: Ambrogio Annoni, (docente di Architettura e Organismi e Forme), Silvio Bassi (Costruzioni aerospaziali, nonché padre dell'allieva Carla Maria), Cesare Fratino (Prospettiva e Decorazione e figura), Gaetano Moretti e Piero Portaluppi (Architettura).

⁵ Nel *Fondo Taccuini* dell'APB sono custoditi venti carnets, redatti da Piero Bottoni fra l'iscrizione al Regio Politecnico nel 1921 e il 1933, anno in cui partecipa al IV Congresso CIAM.

⁶ Archivio Architetto Luigi Figini - AAF.

⁷ *Taccuino 7*, conservato al MART di Rovereto, all'interno del Fondo Taccuini Pollini (1925-1926).

⁸ *Annuari 1920-21 e 1926-27*- Servizio Archivi Storici e Attività museali, Politecnico di Milano, ACL.

⁹ Durante il Biennio preparatorio Bottoni redige sei taccuini (il taccuino n. 1 e quelli n.15/19) mentre al triennio della Scuola speciale (1923-1926) sono riferibili ben 13 taccuini (nn. 2/13). Invece il taccuino n. 14 è interamente dedicato al viaggio post-laurea in Grecia del 1933.

¹⁰ Allora l'ingresso era attraverso il cancello tra gli edifici dei Carabinieri in piazza Esedra lungo il sentiero verso porta Marina. Vi era un altro ingresso agli scavi presso la Stazione Pompei valle demolita intorno al 1970.

¹¹ *Domus del Poeta Tragico* Regio VI, ins. 8.3. Qui, nelle *Fauces*, uno dei celebri mosaici *Cave canem*.

¹² *Domus di Marco Lucrezio*, Regio IX, ins. 3.5.

¹³ *Domus dei Vettii*, Regio VI, ins. 15.1.

¹⁴ *Domus delle Nozze d'Argento*, Regio V, ins. 2.1. In *Vers une Architecture* erroneamente tradotta come casa del Noce per motivi di traslitterazione dall'italiano al francese, *nozze/noces d'Argent*.

¹⁵ Lo stato dell'arte della conoscenza archeologica nel 1926 è documentato in una Carta degli scavi (Vallardi, Milano 1926). Nell'elaborato (così come nei taccuini di Bottoni e Figini) sono indicati «Nuovi scavi». È il momento in cui Amedeo Maiuri completa gli scavi della *Casa del Menandro*, la *Casa di Paquio Proculo* e di *Loreio Tibutrinio* (ora di Octavio Quartio). Queste ultime con evidenti riferimenti all'Egitto e al Nilo (Alessandria). Il gruppo milanese le visita e documenta con particolari. Non era ancora stato svolto l'intenso lavoro di scavo per mettere in luce il quartiere abitato a sud di via dell'Abbondanza, la necropoli meridionale lungo la via di *Nuceria* e, infine, lo sgombero dei vecchi cumuli di scarico che occludevano il panorama esterno della città dal lato di mezzogiorno.

¹⁶ Presso l'Archivio privato Figini sono conservate le celebri guide di Pompei ed Ercolano (Maiuri 1960) acquistate da Figini e annotate di fianco ad alcuni elementi chiave di suoi futuri scritti e progetti. Tra l'altro Maiuri affascinava anche per le pratiche di

cantiere operative (sotto la sua direzione è registrata una rilevante presenza in organico di operai, fabbri, falegnami, mosaicisti...).

¹⁷ *Domus di Paquius Proculus*, detta anche di *Cuspius Pansa*, Regio I, ins. 7.1.

¹⁸ *Domus di Loreius Tiburtinus*, detta anche di *Octavius Quartione*, Regio II, ins. 5.2.

Bibliografia

AA.VV. (1981) – *Il Politecnico di Milano. 1863-1914*. Electa, Milano.

BOTTONI P. (1927-1928) – “Cromatismi architettonici”. *Architettura e Arti Decorative*, VI (1-2), pp. 80-85.

BUCCHETTI V., PAOLETTI I. e SCIUTO D. (a cura di) (2021) – *Politecniche. Donne progettiste del cambiamento*. Milano-Mantova.

BURATTI A.C. e SELVAFOLTA O. (a cura di) (2013) – *150 anni di cultura politecnica da Milano a Lecco: architettura, industria, territorio*. Politecnico di Milano, Milano.

CANELLA G. (2010) – *A proposito della Scuola di Milano*. Hoepli, Milano.

CONSONNI G., MENEGHETTI L. e TONON G. (a cura di) (1990) – *Piero Bottoni. Opera completa*. Fabbri, Milano.

FERRO L. (2007) – *Pretesti di critica*. Araba Fenice, Boves-Cuneo, pp. 115-156.

FERRO L. (2016) – “Archeologia e Composizione”. In: M. Osanna e R. Picone (a cura di), *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto*. L’Erma Bretschneider, Roma, pp. 365-368.

FIGINI L. (2013; rist. anast. 1950) – *L’elemento verde e l’abitazione*. Libraccio, Milano.

GENTILI TEDESCHI E. (1959) – *Luigi Figini e Gino Pollini*. Il Balcone, Milano.

GRUPPO 7 (dicembre 1926) – “Architettura”. *La Rassegna italiana*, n. 103, pp. 849-854; e (1935) – *Quadrante*, n. 23, pp. 22-32.

GRUPPO 7 (dicembre 1927) – “Architettura IV. Una nuova epoca arcaica”. *La Rassegna italiana*, n. 108, pp. 467-470; e (1935) – *Quadrante*, n. 24, pp. 18-24.

IAROSSE M. P., MELE G. e ROSSI M. (2014) – “Viaje como aprendizaje / aprendizaje como viaje: los carnés de Piero Bottoni”. In: A. Melián García (a cura di), *El dibujo de viajes de los arquitectos. Actas del XV Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica. Las Palmas de Gran Canaria*, 22-23 maggio 2014. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 385-393.

LE CORBUSIER (1924) – *Vers Une Architecture*. Editions Vincent Frel & C, Parigi.

LE CORBUSIER (trad. it 2001; 1961) – *La mia opera*. Bollati Boringhieri, Torino.

LORI F. (1941) – *Storia del R. Politecnico di Milano*. Tipografia Antonio Cordani S.A., Milano.

PANZERI M. (2015) – “Gino Pollini”. In: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84, Treccani, Enciclopedia italiana.

MAIURI A. (1958) – *Pompei ed Ercolano fra case e abitanti*. Carlo Martello Editore, Milano.

MAIURI A. (1960) – *Pompei*. Istituto poligrafico Zecca dello Stato, Roma.

OSANNA M. (2017) – *Amedeo Maiuri a Pompei, tra scavi, restauri e musealizzazione*. In: D. Camardo e M. Notomista (a cura di), *Ercolano 1927-1961. L’impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l’esperimento della città museo*. L’Erma di Bretschneider, Napoli.

PAPPALARDO U. (a cura di) (2017) – *Amedeo Maiuri. Una vita per l’Archeologia*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli.

PROTASONI S. (2010) – *Figini e Pollini*. Electa, Milano.

ROSSI M, IAROSI M. P. e MELE G. (2015) – “Piero Bottoni’s colorful city: theory, design and building”. In: M. Rossi (a cura di), *Color and Colorimetry. Multidisciplinary contribution vol X B. X Conferenza del Colore - Meeting congiunto con Centre Français de la couleur, Colour Group Great Britain, Groupe Français de l’Imagerie Numérique Couleur*. Genova 10-11-12 settembre 2014. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore, pp. 264-275.

SANTACROCE C. (2023) – *Disegno e idea di progetto. Riflessioni sulla transizione digitale del processo ideativo in architettura*. Tesi di dottorato. Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, <https://hdl.handle.net/10589/228732>.

SAVI V. (1990) – *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*. Electa, Milano.

SELVAFOLTA O. (2008) – “Paesaggi della tecnica e paesaggi dell’arte. I viaggi di istruzione al Politecnico di Milano tra Otto e Novecento”. *Annali di Storia delle Università Italiane*, vol. 12, pp.119-145.

TORRICELLI A. (2023) – “Invito al Grand Tour”. *Dromos*, n. 10, pp. 36-37.

Luisa Ferro. Professore Associato in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano. Dottore di Ricerca in *Progettazione architettonica* (Università degli Studi di Palermo). Ricercatore presso Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation. Svolge attività didattica presso la Scuola AUIC del Politecnico di Milano. Membro del Collegio dei Docenti Dottorato di Ricerca DRACO, Roma La Sapienza e Dottorato di ricerca PASAB, Università di Bari. Direttrice delle collane di Architettura, Archeologia e paesaggio *Trebisonda e Taglio netto* (Araba Fenice editore). A partire dal 2001 svolge attività di ricerca prevalentemente attraverso temi inerenti la Relazione tra Progetto Architettonico e Progetto Archeologico e il Progetto di Architetture complesse in contesti antichi. In particolare, nei casi studio di Atene, Alessandria d’Egitto, Alessandria in Aria/Herat, Kabul, Villa Adriana, Milano, Mantova, Campi Flegrei, Parco archeologico di Pompei.

Maria Pompeiana Iarossi. Laureata in Architettura al Politecnico di Milano e PhD in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia, è professore Associato di Disegno al Politecnico di Milano, dove insegna dal 1998 e per conto del quale è responsabile dei rapporti internazionali con le Università di Granada, Valencia, Belgrano-Buenos Aires, Santiago del Cile, Nacional de México. La sua attività di ricerca è incentrata sulla rappresentazione per il progetto d’architettura e sullo sviluppo di nuovi sistemi di rappresentazione per la comunicazione visuale dell’architettura, della città e del paesaggio. Fra le principali pubblicazioni in volume: *La cultura dell’abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo* (2019, con G. D’Amia), *L’architettura del museo. Disegno, modello, progetto* (2018, con M. Caja), *Laboratorio La Boca. Tracce d’Italia a Buenos Aires* (2017), *Ritratti di città in un interno* (2014).

Francesca Bonfante, Tommaso Brighenti
**Cosa guardano, cosa vedono.
Il viaggio nella Scuola di Milano***

Abstract

Nel testo vengono presi in esame alcuni protagonisti della cultura architettonica italiana e segnatamente milanese, per i quali l'esperienza del viaggio è stata, se pur con caratteri differenti, un atto di crescita e maturazione personale, tanto da incidere sulle opere costruite e ancor più sulle loro concezioni teoriche, permeate le une e le altre da un'arte intesa come conoscenza e rappresentazione della realtà. Un "itinerario di itinerari", attraverso le generazioni appartenenti a quella Scuola di Milano, che da de Finetti, Muzio, Pagano passando per Bottoni e Rogers giunge ai più giovani Canella, Rossi, Aulenti.

Parole chiave

Scuola di Milano — Viaggi — Architettura italiana

Noi potevamo dedicarci indisturbati alla nostra arte, alle nostre passioni intellettuali, plasmando la nostra esistenza in modo più personale e individuale. Potevamo inoltre vivere da cosmopoliti, perché il mondo intero ci si spalancava davanti. Viaggiavamo dove volevamo senza passaporto e senza permessi, senza che nessuno ci chiedesse conto delle nostre idee, delle nostre origini, della razza o della religione. Sono più che disposto ad ammettere che avevamo molta più libertà individuale, libertà che non solo abbiamo amato ma anche saputo mettere a frutto (Zweig 1942, 2022 p. 101).

Così Stefan Zweig, intellettuale cosmopolita, ne *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* racconta l'Europa dove è cresciuto, ha studiato, peregrinato e stretto amicizia con artisti, intellettuali, politici. Un viaggio alla scoperta di Vienna, sua città natale, Parigi, Berlino, Londra e Mosca, che abbraccia mezzo secolo di storia di un mondo apparentemente stabile e sicuro nonostante l'emergere di rivendicazioni nazionaliste, in cui la mente poteva concedersi di vagare libera alla ricerca della conoscenza; un mondo poi sconvolto dalla Prima guerra mondiale e dall'affermazione del nazismo. È l'Europa nella quale si è formata la generazione di Giuseppe de Finetti (1892-1952), Giovanni Muzio (1893-1982), Giuseppe Pagano Pogatschnig (1896-1945), Piero Bottoni (1903-1973), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969).

Proprio nella Vienna di Stefan Zweig compie il suo apprendistato il giovane Giuseppe de Finetti, nato a Milano da una famiglia altoborghese di origine friulana. Dopo due anni di studi in Architettura al Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano e all'Accademia di Brera, de Finetti soggiorna a Berlino e, dal 1913 allo scoppio della Prima guerra mondiale a Vienna dove completa, unico allievo italiano, la sua educazione con il gruppo di giovani architetti riuniti intorno alla scuola di Adolf Loos. Richard Neutra,



Fig. 1
Giuseppe de Finetti, Note e appunti, schizzi di viaggio a Colorno, 1940. («Parametro», n. 126, maggio 1984, p. 53).

Fig. 2
Giuseppe de Finetti, Appunti e schizzi di viaggio a Mantova, 1940. («Parametro», n. 126, maggio 1984, p. 53).

Fig. 3
Giuseppe de Finetti (a destra) con Adolf Loos e Thelma de Finetti di fronte alla Casa della Meridiana, 1932. («Parametro», n. 126, maggio 1984, p. 10).

Fig. 4
Adolf Loos fra i suoi allievi in occasione del suo sessantesimo compleanno, de Finetti è in piedi dietro al divano. («Parametro», n. 126, maggio 1984, p. 13).



fra i primi “corrotti dal Socrate viennese” ricorda de Finetti come uno dei più devoti studenti, amante della vita notturna (Neutra 1959, pp. 45-46). Il programma della scuola prevedeva ogni anno, oltre alle lezioni, viaggi di studio con diverse mete, nel 1915 Francoforte, Colonia, Düsseldorf, Bruxelles, Ostenda, Londra, Rouen, Parigi, Strasburgo, Stoccarda e Monaco¹. Un “viaggio” fra teoria, prassi a diretta conoscenza con le opere, fra cui quelle del maestro, la casa sulla Michaelerplatz e villa Scheu, testimonianza del *Raumplan*.

Tornato definitivamente a Milano nel 1920, dopo la parentesi della guerra e una breve *rentrée* a Vienna, de Finetti combinerà slancio progettuale e riflessione teorica, attraverso lo studio della città e delle sue possibili trasformazioni, cui seguirà una sempre maggiore azione politica.

Scarse le testimonianze dirette dell’esperienza viennese, ma è certo che Loos e de Finetti si incontrarono a Praga alla festa per il sessantesimo compleanno del maestro viennese², e di nuovo a Milano dove Loos visitò la casa della Meridiana a “ville sovrapposte”³, prima opera realizzata dall’allievo. L’edificio, che avrebbe dovuto far parte di un complesso

**Fig. 5**

Giovanni Muzio a Bassano del Grappa, 1917. (AA.VV., *L'architettura di Giovanni Muzio*, Abitare Segesta, Milano 1994, p. 28).

Fig. 6

Giovanni Muzio ritratto da Mario Sironi l'8 aprile 1929 in viaggio da Barcellona a Genova. (L. Fiori, M.P. Belski (a cura di), *Giovanni Muzio il Palazzo dell'Arte*, Abitare Segesta, Milano 1982, p. 9).

residenziale più vasto denominato “Giardino d’Arcadia”, è l’espressione compiuta della ricerca di de Finetti sull’architettura della città, sia nell’impianto generale, sia nelle scelte figurative laddove, secondo la prescrizione loosiana, il partito inferiore a diretto contatto con la strada “predomina” sul partito superiore ricondotto a ragioni “funzionali” (Canella 1981). De Finetti in un acuto articolo su Wright ricorda Loos come «l’ultimo classico ed il solo classico della nostra età» (de Finetti 1938, p. 55), a dimostrare come la lezione mitteleuropea e quella del neoclassicismo lombardo, tanto di Piermarini quanto del piano del 1807, abbiano ispirato la sua opera impregnata di realismo e modernità. Analoga contaminazione fra tradizione lombardo-veneta e contesto europeo la si può riscontrare nelle realizzazioni ben più prolifiche del suo coetaneo Giovanni Muzio, col quale de Finetti condivise l’esperienza del Club degli urbanisti e che in uno scritto del 1931 lo elogiò per la Casa della Meridiana «intelligentissimo esempio di studio del problema dell’abitazione, nello svolgimento a ville sovrapposte» (Muzio 1931, p. 1110).

Milanese di nascita e dal 1902 bergamasco “d’adozione”, Muzio intraprende la sua formazione fra la Facoltà di ingegneria di Pavia, dove pone le basi del suo interesse per il romanico lombardo attraverso il rilievo dei monumenti sacri della città, e il Regio istituto tecnico superiore di Milano, docente di architettura civile Gaetano Moretti; qui stringe amicizia con gli artisti Sironi, Funi, Boccioni. Come de Finetti impegnato nel conflitto mondiale, fu inviato in Piemonte, nel Veneto, e infine a Parigi, dove trascorse l’ultimo anno come membro militare della Conferenza per la Pace; prima di rientrare a Milano fece un viaggio attraverso l’Europa. Lo stesso Muzio così si racconta:

I periodi passati a Vicenza, a Verona, a Bassano e nel Friuli hanno lasciato in me una impronta profonda. L'amore per il Palladio nato allora ma ancora vivissimo e vicino. Il contatto poi con Parigi e di lì con l'Inghilterra e la Germania [...] mi chiari i rapporti tra noi e gli europei e ne derivai un geloso desiderio di autonomia e di ricerca nelle radici più profonde della nostra origine italiana (Muzio 1982, p. 38).

E poi fra gli anni Venti e Trenta l'incontro con l'architettura olandese⁴, di cui apprezza in particolare Berlage «il più noto e il più audace in modernità»⁵ e l'architettura nordica di Berlino, Amburgo, Copenaghen, Stoccolma, Helsinki⁶.

Muzio nei pochi contributi teorici e chi ha scritto sulla sua opera hanno insistito sul ruolo di Palladio nella sua ispirazione; è opportuno non di meno sottolineare, oltre all'evidente rapporto con Bramante nell'Università cattolica, come la perlustrazione costruttivo-figurativa che ne contraddistinse l'opera sia stata contagiata dalla *Kunst des Bauens* dell'architettura nordica, talvolta espressamente citata, senza alcuna condiscendenza a soluzioni tecnicistiche, bensì attraverso la maestria nell'impiego dei materiali.

Così è nel Palazzo dell'Arte, progettato come un'architettura dal «valore d'uso temporaneo, di adattamento interno flessibile e, insieme, valore costruttivo e figurativo duraturo» (Muzio 1980, p. 40)⁷, dove il klinker prende il posto del mattone delle basiliche romaniche lombarde, tantoché l'orizzonte lombardo si “contamina” con la cultura tecnico-costruttiva europea in modo da far prevalere la componente espressionista su quella classicista. Nell'insegnamento universitario Muzio rifuggiva riviste e storie dell'architettura per privilegiare l'“autodidattismo” incitando gli allievi a girovagare alla scoperta di architetture da studiare e collocare nel proprio personale *corpus* teorico di riferimenti; la potenza dell'esperienza diretta, maturata attraverso i suoi viaggi fra Palladio, Parigi e il Nord Europa, la riproponeva nel seminario di primavera a conclusione del ciclo didattico, come ci ricorda Leonardo Fiori (1988, p. 180), a lungo suo assistente alla Facoltà di ingegneria del Politecnico. Si affittava un pullman, tutti a bordo per visitare una nuova città, e poi il Cicerone Muzio a descrivere minuziosamente quanto osservato.

Di pochi anni più giovane, Giuseppe Pagano Pogatschnig istriano di Parenzo, intraprende gli studi liceali a Capodistria e a Trieste, una città che «sentiva di appartenere all'Europa del rinnovamento» (Apih 1988, p. 96) e la cui atmosfera cosmopolita di prima della guerra esercitò “inevitabili influenze” sul giovane Giuseppe, come affermava Persico (1934) in “Punto ed a capo per l'architettura” nel sostenere che la nuova architettura italiana fosse sorta come suggestione dall'estero.

Dopo i tormentati anni di guerra (Murello 2021; De Seta 1976), frequenta il Politecnico di Torino, altra città sensibile alle vicende della cultura europea, dove la vita artistica era dominata da Lionello Venturi, Edoardo Persico, Felice Casorati. Espressione dell'irredentismo dalmata, di formazione mitteleuropea, Pagano legò con le figure del Triveneto giunte a Torino dopo il Primo conflitto mondiale: gli architetti Ettore Sottsass senior, Umberto Cuzzi, Ottorino Aloisio, e gli artisti Arturo Martini, Luigi Spazapan. Trasferitosi a Milano nel 1931, dove proseguì l'attività professionale, inizia la lunga avventura come direttore di «Casabella».

Il viaggio più significativo Pagano lo intraprende in Italia nel 1935 al fine di documentare l'architettura rurale per la mostra organizzata insieme a Guarniero Daniel alla VI Triennale di Milano del 1936.



Figg. 7 a-b

Giuseppe Pagano durante il viaggio in Scandinavia (1939) e in costume greco (1941). («Casabella-Costruzioni», nn. 195-198, 1946, pp. 5-6).



Figg. 8 a-b-c

Giuseppe Pagano, fotografie dell'Acropoli di Atene, 1941. (Cesare De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979, pp. 58-61).



Figg. 9 a-b

Giuseppe Pagano, fotografie della periferia di Amburgo e del porto di Oslo. (Cesare De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979, p. 83).



**Fig. 10**

Galleria della Mostra di architettura rurale alla VI Triennale di Milano, 1936. (Giuseppe Pagano e Guarnerio Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni delle Triennale, Hoepli, Milano, 1936, p. 5).

Figg. 11 a-b

Pagine tratte dal libro *l'Architettura rurale italiana*, 1936. (Giuseppe Pagano e Guarnerio Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni delle Triennale, Hoepli, Milano, 1936, pp. 9-10).

2 - FORME DI PAGLIAIO DEL BELLUNESE E DEL TRENTINO CON COPERTURA CONICA E CON TETTO A QUATTRO SPIOVENTI. USATO IN REGIONI PARTICOLARMENTE PIOVOSE

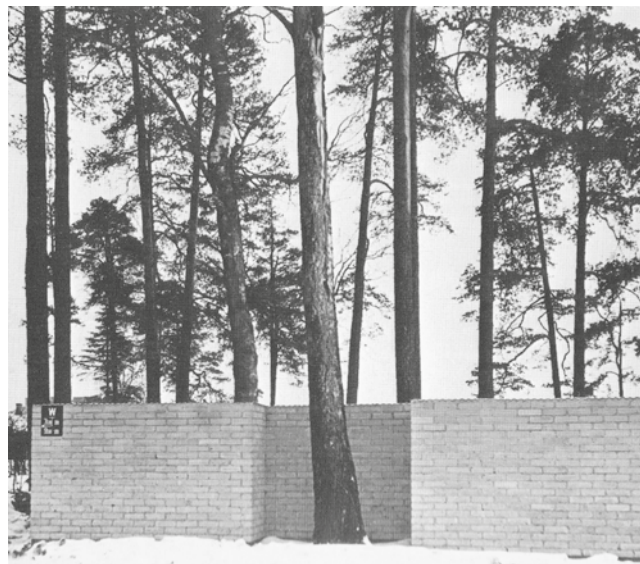


di una struttura in legno inizialmente logica e comprensibile. Conosciamo, più per intuizione che per esperienza, che una forma naturalmente estetica nella architettura rappresentativa è stata inizialmente suggerita dalla risoluzione di una necessità tecnica o funzionale. Ma i rapporti tra l'ultimo anello della catena e quello iniziale spesso ci sfuggono perché crediamo morte e disperse nella preistoria quelle testimonianze edilizie intermedie che hanno servito da lievito alla rappresentazione aulica. Pur conoscendo che la sopravvivenza di una forma è più forte della sua stessa ragione pratica, e che una abitudine formale, originata da un bisogno ben circostanziato e ripetuto, diventa abitudine estetica o gergo de- 9

3 - ALCUNI TIPI DI CAPANNA A PIANTA QUADRATA, RETTANGOLARE ED ELITTICA NELLA TOSCANA, NEL TRENTINO, NELLA LOMBARDIA E NELLA REGIONE MAREMMANA



corativo o inerzia tradizionale quando è cessato lo stimolo di quel bisogno, la maggioranza si rifiuta di sottoporre l'architettura stilistica a questa indagine. Ma la reazione al formalismo accademico dell'ottocento e l'indagine obbiettiva e realistica che anima il mondo moderno come una imperativa opposizione della ragione contro la retorica dei tabù decorativi; la stessa abitudine morale dell'architetto contemporaneo di sottoporre la propria fantasia artistica alle leggi della utilità, della tecnica, dell'economia senza tuttavia rinnegare il fine estetico della sua fatica; lo stesso desiderio di voler conoscere e dimostrare come i 10 rapporti tra utilità, tecnica, forma ed estetica non sieno invenzioni recenti, ma soltanto re-

**Figg. 12 a-b**

Giuseppe Pagano, fotografie di Casa Aalto, Helsinki, 1939. (Cesare De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979, p. 38).

Io mi diverto invece a scorrazzare l'Italia per scovare nuovi documenti fotografici e cinematografici da aggiungere al mio archivio; per scoprire nuovi aspetti di una città, di una regione, di una campagna, di un paesaggio, di un'opera d'arte. Ho costruito così, a poco a poco, un mio vocabolario d'immagini che parlano dell'Italia a modo mio e per me. [...] Una Italia di poche parole, fatta di paesaggi ricchi d'inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che dà lievito al mio temperamento moderno assai più delle accademie e dei compromessi delle grandi città (Pagano 1938, pp. 401-402).

Pagano, con Gino Levi Montalcini, nel 1931 aveva anticipato nel volto "campestre" di villa Colli a Rivara nel Canavese la ripresa degli elementi della tradizione locale, affrontati nelle ricerche sulla casa rurale (Persico 1931). L'interesse per l'architettura rurale corre parallelo a quello per l'architettura "civile" antica dove egli ritrova i prodromi di quella moderna, per chiarezza, semplicità e geometria, caratteristiche delle abitazioni nelle *insulae* di Pompei vere e proprie "macchine per abitare" (Pagano 1931).

Il viaggio è l'inizio di una passione, coltivata negli anni, per la conoscenza dei luoghi attraverso l'obiettivo fotografico. L'archivio catalogato da Pagano stesso (De Seta 1979) raccoglie immagini soprattutto del contesto italiano; non mancano tuttavia una serie di foto sul viaggio intrapreso nel 1939 nei paesi nordici (Berlino, Helsinki, Oslo e foto di paesaggio), dove era stato invitato per una serie di conferenze e aveva incontrato Alvar Aalto; è l'occasione per apprezzare in prima persona i luoghi e le architetture pubblicate sulle pagine di «Casabella» fin dagli esordi della sua direzione, improntata a promuovere l'architettura italiana decisamente e chiaramente moderna e la vita artistica europea (Pagano 1932).

E ancora nell'archivio è presente un reportage degli anni di guerra in Albania e Grecia in qualità di comandante del 17° reggimento di Fanteria. Al di là di quelle esposte alla Triennale, poche fotografie furono pubblicate su «Casabella», «Domus», «Natura», «Fotografia», «Tempo illustrato» e «Cinema». L'esperienza del viaggio nordico, che lo aveva messo a confronto con la città e l'architettura di paesi nei quali più diffusamente era maturato il contributo del Movimento Moderno, segna forse l'inizio della crisi e del processo autocritico verso il fascismo; ciò è riscontrabile nelle osservazioni mosse a Piacentini sull'andamento del piano urbanistico per l'Esposizione universale di Roma, in cui era egli stesso impegnato dal 1937 insieme a Piacentini, Piccinato, Rossi e Vietti (Pagano 1938, 1940).

**Fig. 13**

Piero Bottoni, Particolare del fregio del Partenone, schizzo da un taccuino di studio, matita su carta, cm 19,7x14. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 20).

Fig. 14

Piero Bottoni, Particolari dell'imposta della cupola della chiesa di S. Michele in Pavia, schizzi da un taccuino di studio, matita e acquarello su carta, cm 20x16. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 33).

Al culmine della crisi presenterà nel marzo 1943 su «Casabella» la relazione di Alvar Aalto sul problema della ricostruzione in Finlandia augurandosi che le idee dell'architetto finlandese avrebbero potuto tener vivo anche in Italia il sogno di un domani veramente migliore (Pagano 1943); da qui le dimissioni dal partito fascista e l'adesione alla Resistenza.

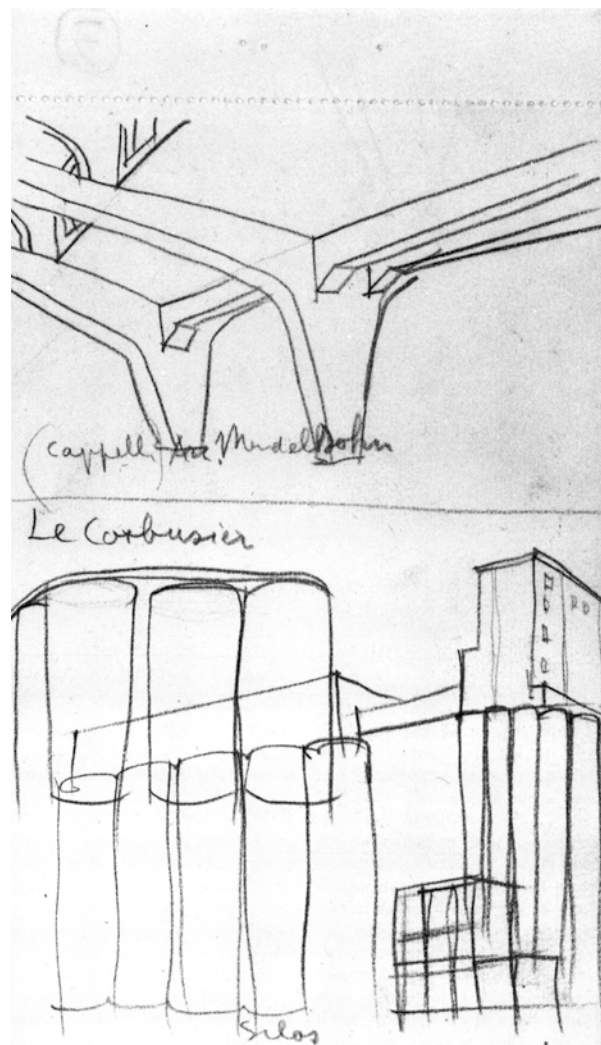
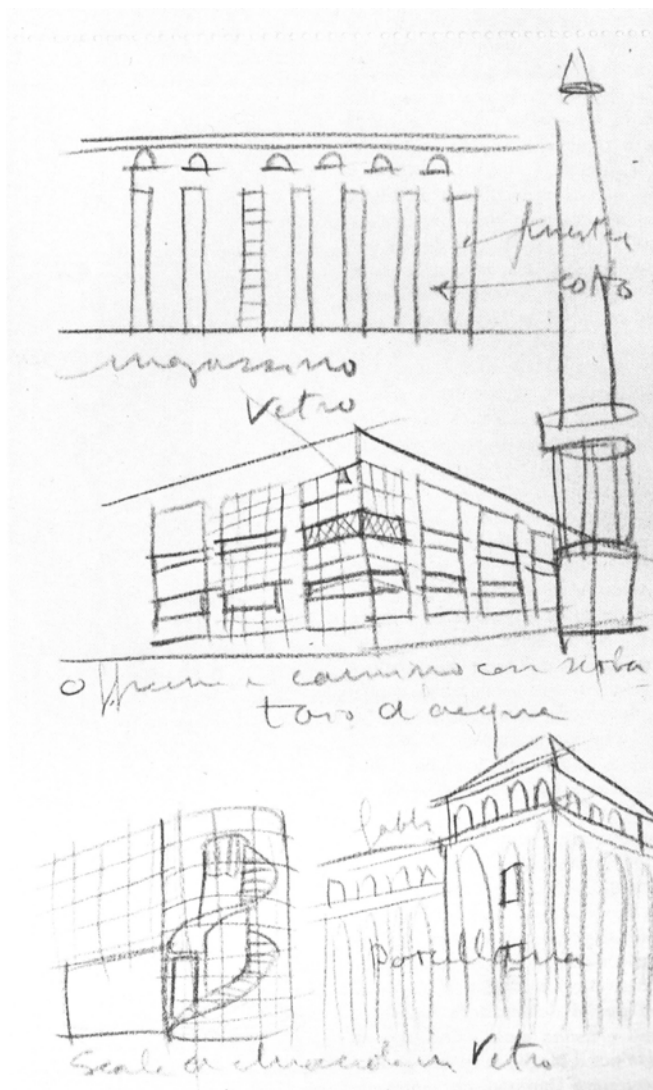
Piero Bottoni, più giovane di de Finetti, Muzio e Pagano, non vivrà da militare l'esperienza della Prima guerra mondiale – così significativa nella formazione dei colleghi più anziani – tuttavia, giovanissimo studente e boy-scout, aiuterà la madre, di origine ebrea, nella sua opera come crocerossina. A Milano frequenta la Scuola degli architetti civili del Politecnico negli stessi anni di Figini, Pollini, Rava, Terragni a cui si aggiunsero nel 1924 Albini, Palanti e Pica. Riguardo la sua formazione attribuisce a *Vers une architecture* di Le Corbusier, introdotto da Terragni nella scuola di architettura, la nascita del movimento di architettura moderna in Italia. «Conoscevamo Gropius e ne eravamo divenuti grandissimi ammiratori e allievi; ma il vero bambino era stato Le Corbusier». Così come a Pier Maria Bardi riconosce il ruolo di guida di tutta la polemica dell'architettura moderna in Italia nel periodo fra il 1929 e il 1931, cioè quel periodo di formazione, di preparazione e di esplosione del movimento⁸.

Figura centrale, come Pagano, dell'esperienza razionalista italiana, Bottoni spese tutta la sua vita ad affermare e diffondere i principi dell'architettura moderna «intesa non come un repertorio stilistico ma come una disciplina intellettuale, una “tendenza” che imponeva ai suoi adepti precise norme di comportamento, uno stile di vita prima ancora che uno stile architettonico» (Portoghesi 1973, p. 6).

I viaggi di Bottoni sono indissolubilmente legati alla partecipazione ai CIAM fin dai primi anni postlaurea. Con Terragni, in rappresentanza del gruppo milanese del CIRPAC, partecipa al Congresso di Francoforte e fra il 1931 e il 1932 soggiorna a Obusel am Taunus presso Francoforte e poi a Parigi. Durante il soggiorno tedesco visiterà a Berlino la Mostra tedesca dell'edilizia, aperta con la Mostra internazionale dell'edilizia cittadina e dei sistemi di abitazione; la razionalizzazione degli spazi interni, a Francoforte adottati a scala industriale nella famosa cucina progettata da Grete Schütte Lihotzky, è fra i temi dei primi scritti, insieme ai problemi del quartiere e della casa popolare di cui Bottoni si occuperà durante tutta la sua carriera; temi su cui convergeranno, fra gli altri, Bottoni e Pagano, per esempio nella comune idea di promuovere il “Quartiere Triennale” sperimentale e permanente al di fuori del Parco Sempione che avrebbe dovuto sorgere in occasione della VI Triennale, la prima nel nuovo edificio di Muzio, di cui Pagano fu il grande animatore. Al IV CIAM di Atene Bottoni aveva il compito di illustrare le analisi urbane del gruppo italiano relative a Genova, Verona, Littoria e Roma. A caldo ne fa un resoconto:

Un viaggio in Grecia nell'anno 1933 è un pellegrinaggio di rito e devozione per un architetto razionalista. [...] All'arrivo al Pireo, già dal golfo, sotto il sole abbacinante sullo sfondo di queste terre calcinate, l'Acropoli incombe: ancora lontana una ventina di chilometri già parla con la sua precisa parola. [...] Si giunge in Grecia per lo più ignoranti della vita del suo popolo moderno. [...] Occorre viceversa considerare nella Grecia moderna il valore inesauribile della tradizione e constatare al fondo delle manifestazioni anche attuali della vita del suo popolo; e in quelle edili in particolare, l'essenza del pensiero antico che si rinnova (Bottoni 1933, p. 374).

Anni più tardi ricorderà che la Carta di Atene fu il frutto del lavoro di tutta l'avanguardia europea dell'architettura moderna a bordo della nave

**Fig. 15 a-b**

Piero Bottoni, Schizzi di architetture moderne da un taccuino di studio, matita su carta, cm 16,8x8,7. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 38).

Fig. 16

Piero Bottoni sulla nave Patris II mentre espone gli studi su Verona al IV Ciam, 1933. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 85).



**Fig. 17**

Allievi e docenti della Scuola degli architetti civili del R. Politecnico di Milano in gita di istruzione a Napoli, luglio 1926. Bottoni è il secondo da destra in seconda fila tra L. Figini e G. Ulrich. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 23).

**Fig. 18**

Piero Bottoni (in primo piano) con Le Corbusier, Saporta, Terragni e Renata Pollini sulla nave *Patris II*, IV Ciam 1933. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 50).

Fig. 19

La seduta del Gruppo italiano Ciam del 30 aprile 1954 in un disegno di Piero Bottoni (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 415).



Patris II, cosicché «se fosse andata a fondo sarebbe stato un vero disastro! Per fortuna galleggiò e arrivò in Grecia» (Bottoni 1969, p. 10). Bottoni in quegli stessi anni tiene un corso complementare sui Problemi urbanistici di Milano in qualità di assistente volontario di Giovanni Muzio, allora incaricato di Urbanistica alla Facoltà di architettura. Lo stesso accadrà dopo la guerra quando, in qualità di libero docente, Muzio lo chiamerà per la serie di lezioni “Inchiesta e critica sulla città di Milano”. Ciò a testimoniare la stima del “novecentista” verso il “razionalista”. Come delegato dei CIAM Bottoni continuò a collaborare con architetti e critici europei, molti emigrati in America; e proprio negli Stati Uniti avrebbe voluto andare nel 1959 con altri architetti italiani se l’accesso non gli fosse stato negato per l’adesione al Partito comunista italiano a cui era iscritto dal 1944. Agli architetti in partenza per New York così si rivolge con un po’ di rammarico:

Fra poche ore il rombo dei motori darà il via al vostro attesissimo viaggio per il quale da giorni o, quasi, da mesi, vi state preparando. Le cure del bagaglio spirituale non sono state minori del bagaglio fisico. [...] Ognuno di voi, che ancora non conosce l’America, finalmente seduto nella comoda poltrona dell’aereo farà il punto delle sue conoscenze ed immaginerà, con la fantasia, le fasi del suo viaggio ed il paese che lo attende. [...] La vostra gioia di oggi è la prospettiva di domani, del sapere che domani conoscerete la verità su questo favoloso Paese, ormai miraggio di secoli e di generazioni. [...] Salutatemi gli amici americani e salutatemi la statua della Libertà (Bottoni 1959, pp. 378-379, 382).

**Fig. 20**

Piero Bottoni con Walter Gropius e Ernesto N. Rogers (di spalle) al VII Ciam, Bergamo, luglio 1949. (G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni opera completa*, Fabbri Editori, Milano 1990, p. 439).

Di pochi anni più giovane, Ernesto Nathan Rogers nasce a Trieste come Pagano, da madre italiana e padre inglese, una città avvolta da uno spirito cosmopolita, aperta al dialogo con le diverse tradizioni culturali e crocevia di culture europee. La sua esperienza di viaggiatore è dunque legata indissolubilmente alla sua origine. Rogers pur avendo viaggiato più di tutti, non parla mai direttamente del ruolo del viaggio: «Fotografare l’architettura è quasi impossibile – scriveva in un articolo su «Casabella-Continuità» in memoria di Werner Bischof aggiungendo – si possono trovare le ragioni profonde di questa difficoltà nell’essenza stessa del fenomeno architettonico, che, pur realizzandosi nella precisa determinazione spaziale, non può essere inteso se non percorrendone gli eventi nella viva successione dei momenti temporali che continuamente ne mutano la relazione con noi» (Rogers 1955, Tav. I).

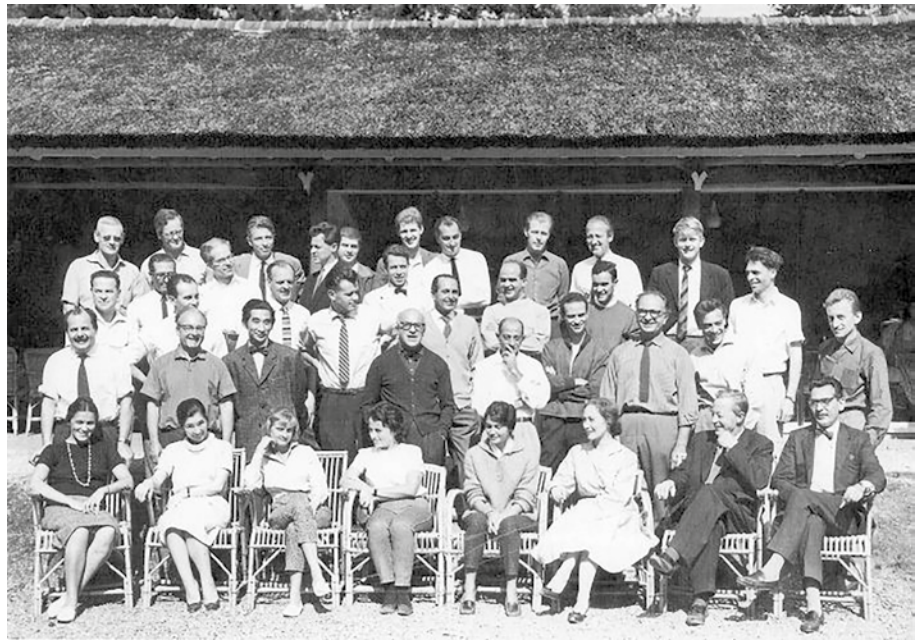


Fig. 21
Partecipanti al Ciam del 1959 di Otterlo.

L'idea del viaggio in Rogers è intrinsecamente legata a una dinamica di perdita e di ritorno, come in un viaggio di Ulisse, il cammino non è lineare, ma un percorso costellato di smarrimenti e ritrovamenti. «...il rapporto tra spazio e tempo, così come ne facciamo esperienza noi viaggiando, ha ancora oggi qualcosa di illusionistico e illusorio, ed è anche per questo che ogni qualvolta ritorniamo da un viaggio, non sappiamo mai con certezza se davvero siamo stati via», scriveva Sebald (2002, p. 19) nel suo celebre romanzo *Austerlitz*. Questa tensione tra spazio e tempo si traduce in Rogers in un processo creativo in grado di ricomporre frammenti di memoria e di significato, un esercizio di impressione e interpretazione che sprigiona istantanee della memoria. Un viaggio, in certi casi inquieto, di chi troppo esausto ha l'impressione di tornare al punto di partenza:

Eccomi arrivato, ma non mi accorgo neppure di aver fatto il viaggio, perché tu hai continuato a trattenermi quasi aggrappato alla sponda di partenza. Ho l'impressione, per l'inspiegabile stanchezza, di vivere una vita a prestito, in un corpo preso a nolo, che altri ha già indossato e consumato chissà dove (Rogers 1938, 2000, p. 66).

Rogers viaggia fin dalla giovane età alla scoperta del mondo a lui vicino:

Il paesaggio dalmata che si attraversa per andare da Spalato a Traù mi richiama a prima vista il Carso, con le sue rocce brulle e le sue doline; ma ben presto vedo spuntare dai sassi i tronchi tarchiati e rugosi degli olivi, e il sentimento di selvaggia fierezza e di sofferenza, che emana questa terra, mi penetra (Rogers 1930, 2010, p. 86).

Poi ci sono i viaggi di studio attraverso l'Europa intrapresi appena dopo la laurea al Politecnico di Milano, dove visita Parigi, Berlino, Vienna ed entra in contatto con le opere del Movimento Moderno e con i grandi maestri. Nel 1935 diviene membro dei CIAM ricoprendo via via cariche sempre più importanti che lo porteranno a viaggiare per il mondo soprattutto nel dopoguerra¹⁰. In Rogers, di origine ebraica, c'è anche la tragedia del viaggio dopo l'avvento delle leggi razziali fasciste; costretto a lasciare l'Italia si rifugia in Svizzera e poi in Inghilterra, dove visse fino al termine della seconda guerra mondiale. È commovente il ricordo di Guido Canella che da bambino incontrò Rogers per la prima volta nel settembre del 1943 a Cadegliano, al confine svizzero, a casa di amici di famiglia riuniti per decidere cosa fare dopo l'armistizio:

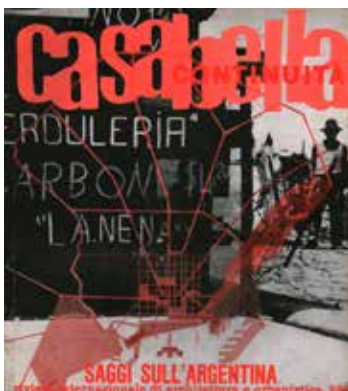


Fig. 22
Copertina del numero dedicato all'Argentina di «Casabella-Continuità» n. 285, marzo 1964.

**Fig. 23**

Ernesto N. Rogers, *Autobus spinto a Cordoba*, 1948. (Archivio Marina Peressutti).

Rogers arrivò al tramonto in assetto inconsueto (se bene ricordo: borsa a tracolla, pantaloni militari, calzettoni in luogo di stivali, una maglietta blu a mezze maniche, tipo Lacoste), con la sua innata e personale eleganza; ma lo ricordo soprattutto per l'atteggiamento molto determinato, un po' in contraddizione con la sua persona che – come accade a tutti gli intellettuali sensibili e intelligenti – dimostrava allora qualche anno in più di quanti ne avesse (Canella 1988, p. 233).

Dopo la guerra, al rientro in Italia, per Rogers i viaggi continueranno a essere uno strumento di lavoro e fonte di ispirazione. Oltre alla partecipazione ai CIAM, il suo impegno per la ricostruzione del Paese lo condusse a visitare numerose città per studiare le diverse strategie di intervento; dall'Europa importanti viaggi lo portarono negli Stati Uniti e in America Latina. Negli Stati Uniti visitò le opere di architetti come Frank Lloyd Wright:

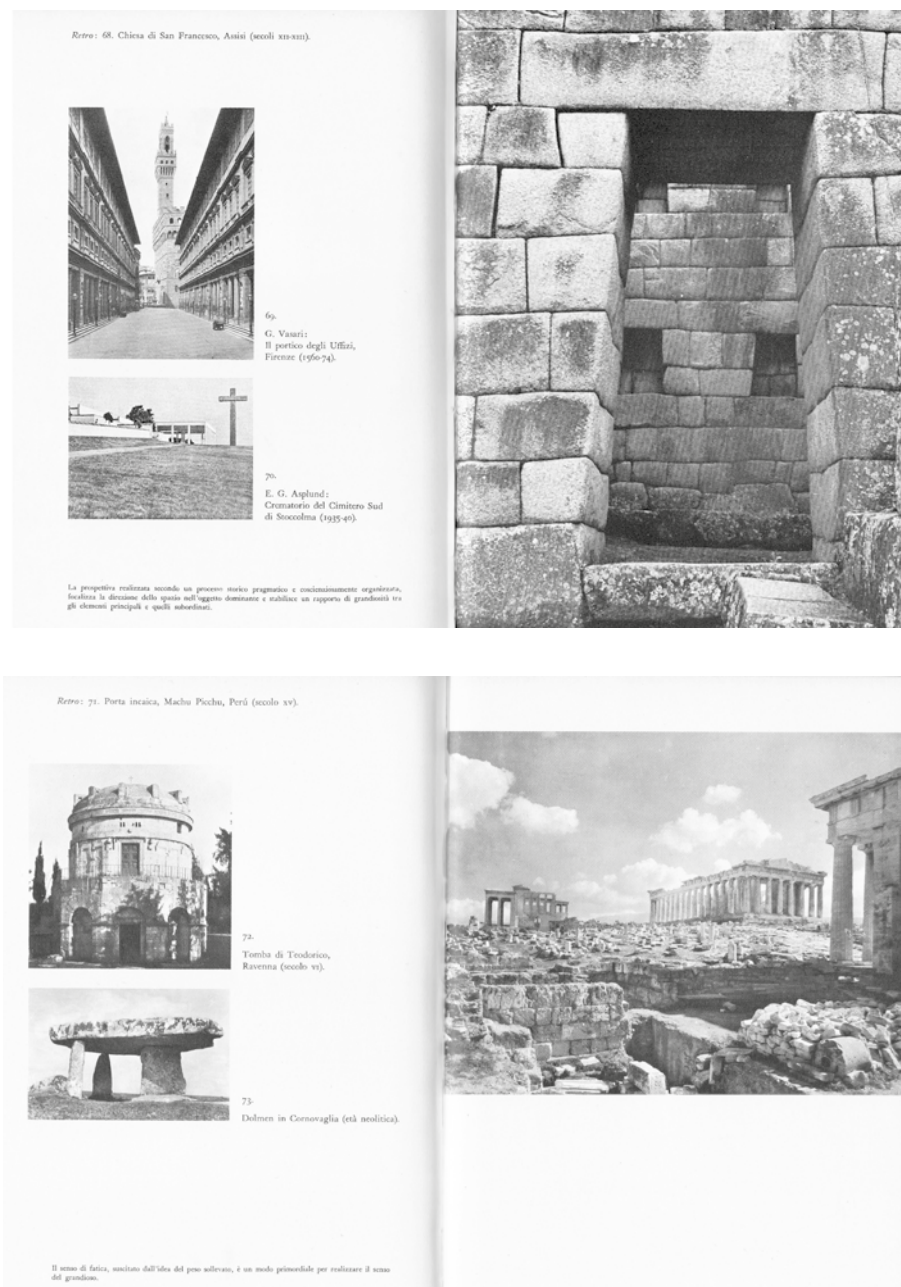
Giunto a Taliesin, nell'Arizona, sono stato coinvolto dal dramma delle cose come se ogni cosa, le rocce, le piante diaboliche del deserto, le pietre vulcaniche della costruzione fossero lì per rimescolarmi il sangue e farlo nuovo. Eppure nessuna casualità: il ruggine, il violaceo, il rosa, l'indaco dei massi ciclopici erano accostati e orientati sulla superficie rude, con sapienza da mosaicista; perfino la natura, posta in relazione con l'opera, poteva sembrare fatta ad arte tanto che le montagne rocciose, emergenti fino a ottocento metri dalla terra selvatica, erano fondali da giardino giapponese (Rogers 1959, p. 3).

In America Latina, fu colpito dalla vitalità culturale e creativa, dal senso di “grandiosità” delle vaste praterie, instaurando rapporti con pittori, scultori, poeti e soprattutto architetti come Amancio Williams, Valerio Peluffo e molti altri:

Sono stato in Argentina nel 1948, chiamato dalla Facoltà d'Architettura dell'Università di Tucuman che, allora, faceva la fronda opponendosi quanto poteva al regime peronista. [...] E circolava, proprio sulle pendici delle montagne stupendamente violacee e coralline, un'atmosfera carica di speranze quale portava con sé il povero emigrato italiano (Rogers 1964, p. 3).

Figg. 24 a-b

Due pagine del libro Ernesto N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.



Provando a concludere questo itinerario di itinerari siamo guidati dallo stesso Rogers attraverso la direzione della rivista «Casabella», la sua «Casabella-Continuità», dove radunò intorno a sé un gruppo di giovani in rappresentanza di quell'architettura italiana che andava rinnovandosi nel dopoguerra. Essi assunsero fin da subito dal maestro una sensibilità al viaggio, inteso come strumento di conoscenza e di indagine di una realtà in continuo mutamento, percorso di ricerca e di riflessione volto a indagare quel “senso della storia” e del suo significato, così ben espresso nel «saper leggere, per capire quello che è scritto»¹¹.

Per questa generazione il viaggio diventa un mezzo per interrogare la realtà, un atto poetico, un processo di mediazione tra il passato e il presente, tra il personale e il collettivo, tra realtà e immaginazione, ma anche un fatto politico, ideologico, militante. La nuova generazione della scuola milanese, nata a cavallo degli anni Trenta, non produce disegni di viaggio ma osservazioni fatte di parole, oltre l'apparenza dell'immagine, per ricondurre tutto a un mondo essenziale e dunque al progetto.

**Fig. 25**

Una foto da Piazza della Rivoluzione verso la famosa “schiena d’asino” che introduce alla Piazza Rossa pubblicata sul numero dedicato all’URSS di «Casabella-Continuità», n. 262, aprile 1962. Le foto pubblicate eccetto quelle prese da fonti bibliografiche sono attribuite a M. Achilli, S. Asti, G. Aulenti, G. Canella.

Tra i tanti “pellegrinaggi” si ricorda il primo viaggio in Russia di Guido Canella definito da lui stesso un viaggio di “interpretazione contestuale”; compiuto nel 1961 assieme a una delegazione del Collegio degli Architetti di Milano capeggiata da Gio Ponti, con gli amici Achilli, Asti, Aulenti e Cagna:

La prima tappa fu a Budapest dove riuscii ad acquistare la raccolta della rivista “Das Neue Frankfurt”. Quel viaggio indimenticabile fece poi tappa a Kiev, Mosca, Leningrado. A Mosca, alla richiesta avanzata [...] di sollevarci dagli impegni ufficiali per poter visitare le superstiti architetture del Costruttivismo, Gio Ponti molto generosamente mise a disposizione uno dei suoi pullman, restringendo gli altri viaggiatori nell’altro (Canella 2007, p. 7).

**Fig. 26**

Copertina del numero dedicato all’URSS di «Casabella-Continuità», n. 262, aprile 1962.

Gli esiti di questa esperienza sono raccolti nel famoso numero di «Casabella-Continuità» dedicato all’URSS uscito un anno dopo (AA.VV. 1962) che contiene l’articolo “Attesa per l’architettura sovietica” (Canella 1962) dove, l’attesa di Canella, come scriverà Jean-Louis Cohen, corrisponde a due posizioni assolutamente definite:

[...] quella di Kopp essenzialmente interessata alla dimensione utopica dell’avanguardia russa, al suo progetto di trasformazione della vita quotidiana; e una opposta, formulata dal collega della redazione di «Casabella» Aldo Rossi, che consacra con un’attenzione polemica all’architettura del realismo socialista, dal 1954 rifluita – Cina compresa – nel blocco sovietico (Cohen 2014, pp. 422-423).

Sempre in Russia, si recherà anni prima l’amico Aldo Rossi¹²:

L’attenzione al realismo socialista mi è servita per sbarazzarmi di tutta la cultura piccolo borghese dell’architettura moderna: preferivo l’alternativa delle grandi strade di Mosca, l’architettura dolce e provocatoria della metropolitana e dell’università sulle colline di Lenin. Vedevo mescolare il sentimento con volontà di costruzione di un mondo nuovo [...]. Prendevo coscienza dell’architettura insieme all’orgoglio popolare di chi mi mostrava scuole e case, agli studenti di Mosca, ai contadini del Don (Rossi 1990, pp. 45-46).

Per Canella il viaggio sarà un mezzo per interrogare la realtà, una forma di ricerca e di investigazione di architetture che normalmente sfuggono alla razionalità analitica, dove la memoria diventa strumento progettuale in grado di ricomporre fatti strutturali ma anche storici in una visione coerente e personale¹³.

ATTESA PER L'ARCHITETTURA SOVIETICA

di Guido Canella

La stampa e i dibattiti occidentali hanno sempre registrato regolarmente, quasi con puntiglio, gli avvenimenti clamorosi e spesso sconvolgenti della cultura sovietica.

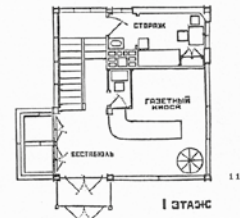
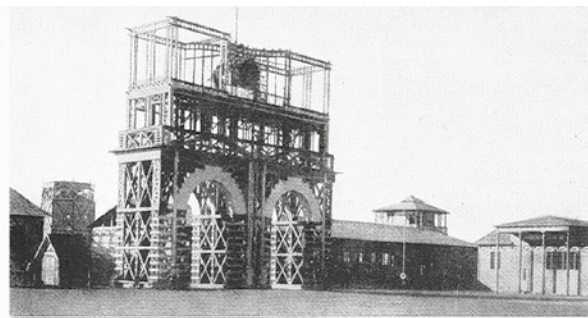
Anzi, su quel tanto di misterioso e di eroico, che si può dire essi possiedono fin dagli inizi della Rivoluzione d'Ottobre, si è sempre versato il desiderio di conoscenza e di paragone di un po' tutti gli intellettuali occidentali. E non sempre la distinzione politica dei punti di vista ha coinciso con l'assenso o il rigetto di quanto avveniva nella cultura sovietica. È stato giustamente notato anche di recente come, per esempio, tra gli architetti comunisti italiani molti siano stati fieri ed intransigenti avversari dell'architettura sovietica del dopoguerra. Gli stessi politici si sono spesso mostrati imbarazzati nel far quadrare l'estremismo di certe espressioni ufficiali assunte in nome del realismo socialista con la concezione marxista dell'arte e della letteratura.

Oggi, a distanza di tempo dal XX Congresso del PCUS; dal discorso di Nikita Khrushchov ai costruttori, che addirittura lo precede; dopo le critiche e le autocritiche che contraddistinguono un po' tutta la stampa sovietica anche nel campo specifico dell'architettura, si attendono prove da parte degli architetti, degli urbanisti, dei tecnici e dei costruttori sovietici, che facciano tutt'uno con il «disgelo» dei letterati e con i «cieli aperti» dei cineasti.

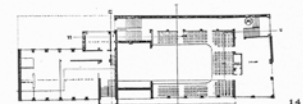
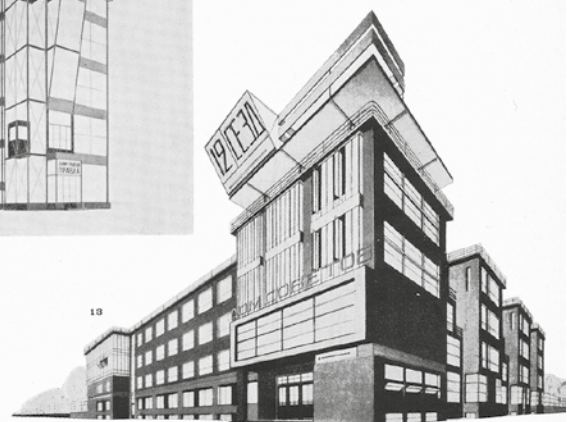
Gli argomenti che predispongono ad un'attesa fiduciosa sono: le capacità tecniche mostrate dalla società sovietica in questi ultimi anni; le vistose decisioni prese nel settore degli investimenti nel particolare campo dell'edilizia; l'ipotesi, confortata da dati inoppugnabili, secondo la quale il popolo sovietico potrebbe realmente competere, nel giro di alcuni anni, con le nazioni capitaliste più progredite nell'area stessa del benessere individuale.

Volere storicizzare in nome dell'attualità, su queste od altre prospettive, le vicende che si sono svolte nell'ar-

1. I. A. Fomin: progetto di obelisco, 1921;
2. A. V. Shushev: stazione di Kazan a Mosca, 1914-40;
3. F. O. Shekhtel: banca Rjabubinski a Mosca, 1906;
4. fratelli Viesnin: progetto palazzo Rolla, Mosca, 1913;
5. I. V. Zholtovskii: progetto di villa, 1906;
6. F. O. Shekhtel: casa Rjabubinski a Mosca, 1905;
7. fratelli Viesnin: progetto Palazzo del Lavoro, Mosca, 1923;
8. G. Iakulov: progetto Monumento ai Martiri di Bakn, 1923;
9. I. A. Fomin: progetto ponte di Borodino, Mosca, 1911;
10. I. V. Zholtovskii: Esposizione Agricola di Mosca, 1922-23;
- 11-12. fratelli Viesnin: progetto per la Prava, Leningrado, 1924;
13. A. Z. Grinberg: progetto Sede del Soviet di Klinitsy, 1927;
14. I. A. Golosov: centro sociale per impiegati comunali a Mosca, 1928.



13



5

Fig. 27

Guido Canella, "Attesa per l'architettura sovietica". Pagina di «Casabella-Continuità», n. 262, aprile 1962, p. 5.

Per Rossi, invece, il viaggio diventerà un processo intimo di mediazione, un'occasione di riflessione teorica per dare forma a figure simboliche che trascenderanno la semplice esperienza del movimento fisico; un modo di sondare i territori della coscienza individuale e collettiva in una dimensione solipsistica, laconica, solitaria, individuale, autobiografica. In Rossi il viaggio assume pertanto una dimensione mnemonica, quasi onirica, un *déjà vu* (Gubler 2014, p. 156) che apre alla lezione del tipo, un dispositivo narrativo che:

elude lo spazio e il tempo effettivamente percorso nel tentativo di ritrovare qualcosa che durante il cammino sembra essersi perso o esser stato indebitamente sottratto. Il territorio è quello della coscienza, tanto quella individuale dell'artista, quanto quella

Figg. 28 a-b-c

Gae Aulenti, viaggio in Cina,
1974. Archivio Gae Aulenti.



**Fig. 29**

Gae Aulenti, viaggio in Cina, 1974. Archivio Gae Aulenti.

collettiva del pubblico, mentre l'opera, in virtù del ribaltamento prodotto dall'artificio retorico, diviene il soggetto viaggiante improvvisamente estraneo al territorio che attraversa (Fera 1991, p. 113).

A questa generazione di architetti, forse fra gli ultimi “viaggiatori romantici”, appartiene senza ombra di dubbio anche Gae Aulenti, parte del gruppo legato alla «Casabella» di Rogers, viaggiatrice instancabile fin dagli anni del primo dopoguerra, il cui sguardo osserva le città durante gli anni della ricostruzione portandola, come lei stessa affermerà, a intendere l'architettura come “un mestiere utile”. Aulenti viaggia per soddisfare la sua curiosità, per osservare il mondo, non solo per compiere un pellegrinaggio culturale, bensì un periplo che ha come scopo il soddisfacimento di un sogno personale che nasce da un'intuizione. L'osservare diventa un fatto metodologico nel quale l'oggetto osservato restituisce o rispecchia la cultura e la conoscenza di chi osserva; non a caso i suoi viaggi più interessanti non sono quelli strettamente di lavoro, ma quei “momenti speciali” che si concede per coltivare i propri interessi e approfondire nuove conoscenze, «veri e propri viaggi di studio, di osservazione e di analisi» (Artioli 2023, p. 8), di crescita personale e formativa.

Come ricorda Nina Artioli, Gae Aulenti, fin dagli anni in cui era giovane assistente universitario si recherà in Russia, in Messico, negli Stati Uniti, ma anche in Egitto, in India, in Thailandia, in Indonesia, in Giordania, in America Latina e poi in Cina, nel 1974, come di recente documentato dalla pubblicazione che raccoglie le fotografie da lei scattate¹⁴. Le immagini testimoniano quell'indagine personale volta a esplorare un paese distante, soprattutto in quegli anni, dalla cultura occidentale, gli anni di quella Rivoluzione culturale osservata da questa generazione con una curiosità sapiente, scevra da pregiudizi:

L'interno che descrivo si trova nel quartiere operaio Kun Jian a Shanghai, che è stato costruito nel 1952; il visitatore straniero registra a poco a poco che esso viene proposto come testimonianza del suo livello politico e non come esplorazione tecnica, che sarà invece dedicata a quartieri più recenti o in costruzione (Aulenti 1974, 2023, p. 13).

* In merito alla definizione di Scuola di Milano si rimanda alla lezione tenuta da Guido Canella nel corso di *Teorie della Progettazione Architettonica* tenuto da Antonio Monestiroli con Ilario Boniello nell'anno accademico 2006-2007 al Politecnico di Milano. La lezione riveduta dall'autore è stata trascritta e pubblicata in Canella G. (2010), *A proposito della scuola di Milano*. I. Boniello e Ge. Canella (a cura di), Hoepli, Milano.

Note

¹ Cfr. Adolf Loos-Bauschule, Architektenlexikon Wien 1770-1945, banca dati dell'Architekturzentrum Wien. [online] Disponibile a: https://past.azw.at/page.php?node_id=172 [Ultimo accesso 10 febbraio 2025].

² La festa ebbe luogo a Praga il 10 dicembre 1930 (De Benedetti 2009).

³ Loos fa visita a de Finetti nel 1931 in occasione di un viaggio da Pilsen verso la Francia. Cfr. *Ibidem*.

⁴ Giuseppe de Finetti partecipa al Congresso internazionale degli architetti in Olanda, che si svolse nell'agosto 1927 ad Amsterdam e all'Aja.

⁵ Cfr. Lettera di Giovanni Muzio a Ugo Ojetto del 10 agosto 1927, Archivio Ojetto, Gnam, Roma.

⁶ Di cui fa menzione nella lettera inviata a Ugo Ojetto il 7 agosto 1931, Archivio Ojetto, Gnam, Roma.

⁷ Testo dell'incontro del 3 maggio 1979 all'Istituto di composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, cui hanno partecipato, oltre a Muzio, Antonio Acuto, Guido Canella, Leonardo Fiori, Gian Paolo Valenti.

⁸ Cfr. Bottoni P. (1969) – "Intervento". *L'architettura*, 1, anno XV, maggio, 9-10. Il numero è dedicato agli Atti del convegno di studi *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968*, Como, 14-15 settembre 1968.

⁹ Negli a.a. 1936-37 e 1937-38, in qualità di assistente volontario di Giovanni Muzio svolge il corso complementare sui Problemi urbanistici di Milano. Nel 1951 consegue la libera docenza in Urbanistica. Dall'anno accademico 1952-53 al 1955-56 svolge, in qualità di libero docente, le lezioni dal titolo *Inchiesta e critica sulla città di Milano* invitato da Muzio.

¹⁰ Tra le tante attività è importante ricordare che Rogers nel 1947 assume il ruolo di vicepresidente della Commissione internazionale permanente per la riforma dell'insegnamento dell'architettura presieduta da Gropius e dal 1952 al 1957 dirigerà con Albini, De Carlo, Gardella e Samonà, le scuole estive CIAM.

¹¹ Cfr. Ernesto Nathan Rogers, *Il senso della storia*, Lezione tenuta al Corso di Storia dell'Architettura Moderna, Politecnico di Milano, A.A. 1964/1965. Pubblicata postuma in Id., *Il senso della storia*. Unicopli, Milano, 1999.

¹² Nel 1955 Rossi diventa delegato al Congresso della UIS (Unione Internazionale Studenti) a Roma. Si trasferisce a Praga e poi nell'Unione Sovietica per un periodo di studio e incontri culturali.

¹³ Si ricorda in particolare l'esperienza didattica e di ricerca e i relativi viaggi con gli studenti e i collaboratori in Calabria svolti durante il biennio tra il 1967 e il 1969 lavorando sul tema dell'Università della Calabria (Canella e D'Angiolini 1975).

¹⁴ Cfr. il libro che raccoglie le fotografie del viaggio in Cina di Gae Aulenti pubblicato postumo in Aulenti G. (2023).

Bibliografia

- AA.VV. (1962) – “Numero dedicato all’URSS”. Casabella-Continuità, 262, aprile.
- AA.VV. (1980) – “Struttura e tradizione architettonica. Incontro con Giovanni Muzio”. Hinterland. Disegno e contesto dell’architettura per la gestione degli interventi sul territorio, n. 13-14, gennaio-giugno, 36-41. [Testo dell’incontro del 3 maggio 1979 all’Istituto di composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, cui hanno partecipato, oltre a Muzio, Antonio Acuto, Guido Canella, Leonardo Fiori, Gian Paolo Valenti].
- APIH E. (1988) – *Trieste*. Laterza, Roma-Bari.
- ARTIOLI N. (2023) – “Viaggi di osservazione”. In: G. Aulenti, *Cina 1974*. Humboldt Books, Milano, pp. 6-10.
- AULENTI G. (2023) – “Interno cinese”. In: G. Aulenti, *Cina 1974*. Humboldt Books, Milano, pp. 12-15.
- BOTTONI P. (1933) – “Atene 1933”. *Rassegna di Architettura*, 9, settembre, pp. 374-383.
- BOTTONI P. (1959) – “L’America che amo. Lettera aperta agli architetti in visita a New York”. *L’Unità*, 13 marzo, ora in G. Tonon (a cura di) (1995) – *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*. Laterza, Bari, pp. 378-382.
- BOTTONI P. (1969) – “Intervento”. *L’Architettura*, 1, anno XV, maggio, pp. 9-10.
- CANELLA G. (1962) – “Attesa per l’architettura sovietica”. Casabella-Continuità, 262, aprile, pp. 4-16.
- CANELLA G. e D’ANGIOLINI L. S. (1975) – *Università. Ragione, contesto, tipo*. Dedalo libri, Bari.
- CANELLA G. (1981) – *Interrogativi ancora aperti su Giuseppe de Finetti architetto*, ora in G. Canella (autore), E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro (a cura di) (2010), *Architetti italiani del Novecento*. Christian Marinotti, Milano.
- CANELLA G. (1988) – “Per Ernesto Nathan Rogers”. In: M. Montuori (a cura di), *10 maestri dell’architettura italiana. Lezioni di progettazione*. M. Montuori (a cura di), Electa, Milano, pp. 232-241, ora in G. Canella (2010), *Architetti italiani nel Novecento*. Christian Marinotti, Milano, pp. 251-270.
- CANELLA G. (2007) – “Motivi di una antologia”. In: G. Canella G. e M. Meriggi (a cura di), *SA Sovremennaja Arkhitektura. 1926-1930*. Dedalo, Bari, pp. 7-8.
- CANELLA G. (autore), BONIELLO I. e CANELLA Ge. (a cura di) (2010) – *A proposito della scuola di Milano*. Hoepli, Milano.
- COHEN J. L. (2014) – “Milano-Mosca: le attese di Guido Canella”. In: E. Bordogna, Ge. Canella e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella. 1931-2009*. Franco Angeli, Milano, pp. 422-423.
- DE BENEDETTI M. (2009) – “Profilo di Thelma de Finetti”. In: C. Cislighi e M. De Benedetti (a cura di), *Thelma de Finetti. Anni di guerra 1940-1945*. Hoepli, Milano, XIII-XXXIII.
- DE FINETTI G. (1931) – “Adolf Loos” (firmato Mary). *L’Ambrosiano*, 17 luglio.
- DE FINETTI G. (1934) – “Ornamento e delitto. Traduzione di G. de Finetti da A. Loos”. Casabella, gennaio, pp. 2-5.
- DE FINETTI G. (1938) – “L’America di Frank Lloyd Wright. Cenni critici”. *Rassegna di Architettura*, febbraio, pp. 49-61.
- DE FINETTI G. (1945) – “La città di Potemkin. Traduzione da A. Loos”. *La Città*, dicembre.
- DE FINETTI G. (1947) – “Gli inutili” (trad. da A. Loos). *Paese libero*, 2 giugno.
- DE SETA C. (a cura di) (1976) – *Giuseppe Pagano. Architettura e città durante il fascismo*. Laterza, Roma-Bari.

- DE SETA C. (a cura di) (1979) – *Giuseppe Pagano fotografo*. Electa, Milano.
- FERA S. (1991) – “Aldo Rossi: rielaborazioni. Viaggio e palinsesto”. *Lotus International*, 68, marzo, pp. 112-121.
- FIORI L. (1988) – *L’architettura semplice. Luogo e produzione nella costruzione del progetto*. In: M. Muntuori (ed. by), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell’architettura italiana*. Electa, Milano, pp. 169-181.
- GAMBIRASIO G. e MINARDI B. (a cura di) (1982) – *Giovanni Muzio opere e scritti*. Franco Angeli, Milano.
- GUBLER J. (2014) – *Motion, émotions. Architettura, movimento e percezione*. Christian Marinotti, Milano, 2014.
- IRACE F. (1994) – *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*. Electa, Milano.
- MONTUORI M. (a cura di) (1988) – *10 maestri dell’architettura italiana. Lezioni di progettazione*. Electa, Milano.
- MURELLO S. (2021) – “Giuseppe Pogatschnig Pagano, ‘un istriano d’assalto’”. *Quaderni del Centro di ricerche storiche di Rovigno*, vol. XXXII, pp. 216-276.
- MUZIO G. (1931) – “Alcuni architetti d’oggi in Lombardia”. *Dedalo*, fasc. XV, agosto, pp. 1082-1119.
- NEUTRA R. (1959) – “Ricordo di Adolf Loos”. *Casabella-Continuità*, 233, novembre, pp. 45-46.
- PAGANO G. (1931) – “Architettura moderna di venti secoli fa”. *La Casa Bella*, 47, novembre, pp. 14-19.
- PAGANO G. (1932) – “Programma 1933”. *Casabella*, 60, dicembre, pp. 9-10.
- PAGANO G. (1938) – “Chi si ferma è perduto”. *Casabella-Costruzioni*, 128, agosto, pp. 2-3.
- PAGANO G. (1938) – “Un cacciatore d’immagini”. *Cinema*, 60, 25 dicembre, pp. 401-403.
- PAGANO G. (1940) – “Una solenne paternale”. *Costruzioni-Casabella*, 149, maggio, pp. 2-3.
- PAGANO G. (1943) – “La ricostruzione dell’Europa, capitale problema di attualità nel campo edilizio”, *Costruzioni- Casabella*, 183, marzo, p. 3.
- PERSICO E. (1931) – “Un cottage nel Canavese”. *La Casa Bella*, 45, settembre, pp. 16-26.
- PERSICO E. (1934) – “Punto ed a capo per l’architettura”. *Domus*, 83, novembre, pp. 1-9.
- PORTOGHESI P. (1973) – “Ricordo di Piero Bottoni”. *Controspazio*, 4, anno V, ottobre, pp. 6-7.
- ROGERS E.N. (1930) – *Viaggio in Oriente*. *Corriere mercantile*, 18-19 settembre, ora in S. Maffioletti (a cura di) (2010) – *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell’uomo. Scritti 1930-1969*, Volume 1. Il Poligrafo, Padova, pp. 86-87.
- ROGERS E.N. (1955) – “Architettura e Fotografia”. *Casabella-Continuità*, 205, aprile-maggio, Tavv. I-VI.
- ROGERS E.N. (1959) – “L’ultimo incontro con Frank Lloyd Wright”. *Casabella-Continuità*, 227, maggio, p. 3.
- ROGERS E.N. (1964) – “Note sull’Argentina”. *Casabella-Continuità*, 285, marzo, 3.
- ROGERS E.N. (1964) – *Il senso della storia*, Lezione tenuta al Corso di Storia dell’Architettura Moderna, Politecnico di Milano, A.A. 1964/1965 ora in Rogers E.N. (1999) – *Il senso della storia*. Unicopli, Milano.
- ROGERS E.N. (2000) – *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*. Molinari L. (a cura di), Archinto, Milano. [Lettere inedite scritte da Rogers tra il novembre del 1938 e il

marzo 1939].

ROSSI A. (1990) – *Autobiografia Scientifica*. Pratiche, Parma.

SEBALD G. W. (2002) – *Austerlitz*. Adelphi, Milano.

ZWEIG S. (1942) – *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Trad. it. (2022), *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*. Garzanti, Milano 2022. [Prima edizione italiana Mondadori, 1946].

Altre fonti

Adolf Loos-Bauschule, Architektenlexikon Wien 1770-1945, banca dati dell'Architekturzentrum Wien. [online] Disponibile a: <https://past.azw.at/page.php?node_id=172> [Ultimo accesso 10 febbraio 2025].

Lettera di Giovanni Muzio a Ugo Ojetto del 10 agosto 1927, Archivio Ojetto, Gnam, Roma.

Lettera di Giovanni Muzio a Ugo Ojetto del 7 agosto 1931, Archivio Ojetto, Gnam, Roma.

Francesca Bonfante (Milano 1957), PhD, professore ordinario in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente costruito (DABC) del Politecnico di Milano. Insegna progettazione architettonica e svolge attività di ricerca attorno al rapporto fra architettura e città con particolare attenzione all'edificio pubblico.

Tommaso Brighenti (Parma 1985), PhD, architetto e ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente costruito (DABC) del Politecnico di Milano. Svolge attività didattica e di ricerca presso il Politecnico di Milano dove insegna progettazione architettonica. È caporedattore della rivista FAMagazine – Ricerche e progetti sull'architettura e la città e autore di diverse pubblicazioni scientifiche su libri e riviste, in particolare: T. Brighenti, *Pedagogie architettoniche. Scuole, didattica, progetto*. Accademia University Press, Torino, 2018.

Liene Jākobsone

Itinerari sorvegliati. Le esperienze di viaggio degli architetti lettони nell'Unione Sovietica

Abstract

Attraverso l'analisi di documenti d'archivio dell'Unione locale degli Architetti e un ciclo di interviste con professionisti attivi durante il periodo sovietico, il contributo tenta di ricostruire le esperienze di formazione e viaggio degli architetti operanti nella Repubblica Socialista Sovietica di Lettonia. L'indagine ricostruisce un quadro complesso delle condizioni quotidiane del lavoro progettuale, mettendo in luce le possibilità di mobilità internazionale e aggiornamento professionale nel contesto socialista. Nonostante la contrapposizione ideologica tra Unione Sovietica e paesi occidentali, emerge un interesse reciproco verso le rispettive evoluzioni architettoniche. In risposta alla scarsità di fonti aggiornate, gli architetti svilupparono strategie autonome di formazione, tra cui la sistematica riproduzione manuale di immagini tratte da riviste occidentali, conservate come repertori visivi a uso professionale.

Parole Chiave

Architettura sovietica — Ideologia Comunista — Periferia Sovietica — Viaggio

A partire dagli anni Cinquanta, il viaggio assunse un ruolo sempre più centrale nella vita quotidiana dell'Europa occidentale, divenendo una pratica diffusa tanto per motivi turistici quanto per esigenze professionali. Al di là della Cortina di Ferro, tuttavia, si configurava una realtà profondamente diversa: l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (URSS), concepita e organizzata come un'entità politica separata sotto il profilo economico, ideologico e geografico. In questo contesto rigidamente controllato, solo una ristretta élite aveva accesso alla possibilità di viaggiare oltre i confini nazionali. Nonostante tali restrizioni, forme di scambio tra i due blocchi – seppur marginali e fortemente mediate – continuarono ad esistere. Nel tentativo di far luce su queste dinamiche, il presente contributo si concentra sulle esperienze degli architetti operanti nella Repubblica Socialista Sovietica Lettone, istituita sul territorio dell'odierna Lettonia tra il 1940 e il 1941, e nuovamente dal 1944 al 1990, a seguito dell'annessione alla compagine sovietica. Questo testo intende quindi offrire un contributo alla letteratura del periodo sovietico, spostando l'attenzione dalle consuete narrazioni centrali verso i contesti periferici, solitamente trascurati.

Il saggio mette in discussione l'assunto di un'URSS culturalmente monolitica, proponendo invece una lettura più articolata del paesaggio culturale sovietico. In particolare, approfondisce il caso del Baltico, una regione storicamente ben integrata nei circuiti europei, animata da vivaci scambi culturali ed economici fino alla Seconda guerra mondiale, la cui occupazione da parte dell'Unione Sovietica segnò un arresto traumatico e prolungato dello sviluppo. Per la stesura di questo contributo sono stati analizzati materiali originali conservati presso l'Archivio di Stato della Lettonia.

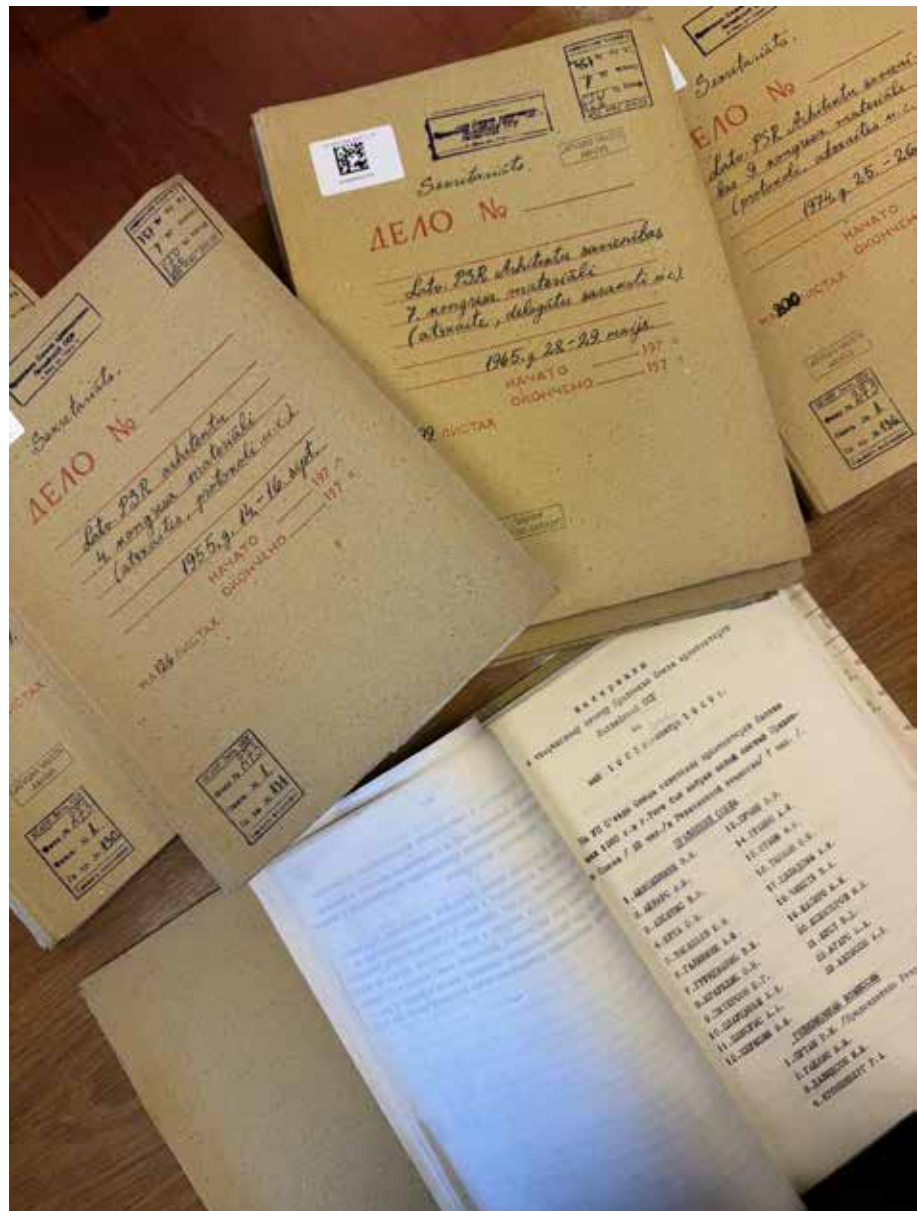


Fig. 1

Atti dei congressi dell'Unione degli Architetti della RSS Lettone. Fotografia dell'autore.

In particolare, al fine di ricostruire le principali dinamiche istituzionali e professionali del periodo sovietico, si è fatto riferimento alla documentazione relativa ai congressi dell'Unione degli Architetti della Repubblica Socialista Sovietica Lettone, con un'attenzione specifica agli anni 1948, 1951, 1955, 1959, 1962, 1965, 1969, 1974, 1979 e 1989 (Fig. 1). Questi materiali sono stati integrati da una serie di interviste realizzate nel corso del 2024 con architetti attivi durante l'epoca della RSS Lettone, i quali hanno occupato posizioni di rilievo nel contesto architettonico locale, fornendo preziose testimonianze di prima mano.

Ai due lati della Cortina di Ferro

Nonostante le profonde divergenze ideologiche, durante la Guerra Fredda l'Unione Sovietica e il mondo occidentale continuarono ad osservarsi con grande attenzione, in particolare sul piano degli sviluppi tecnologici. In diversi ambiti disciplinari, si registrava un interesse concreto all'apprendimento reciproco, e l'architettura non faceva eccezione. Nel suo studio sui rapporti tra l'architettura sovietica e quella occidentale, la storica Olga Yakushenko rileva come «la principale aspirazione degli architetti sovietici fosse quella di avvicinarsi il più possibile ai loro omologhi occidentali»,

cercando di «recuperare il ritardo accumulato durante l'epoca neoclassica stalinista e reintegrarsi nella comunità architettonica internazionale» (Yakushenko 2020, p. 3). L'estetica del Modernismo occidentale costituiva l'area di maggiore interesse per gli architetti sovietici, mentre i progettisti occidentali guardavano con attenzione all'approccio sovietico all'architettura sociale, in particolare alla produzione di edilizia abitativa collettiva. Tuttavia, l'asimmetria informativa, la scarsa conoscenza delle logiche progettuali altrui e le profonde differenze nei contesti sociopolitici determinarono interpretazioni spesso distorte o parziali da entrambe le parti. Tali incomprensioni permangono ancora oggi, in particolare nella tendenza a semplificare i processi architettonici sviluppatisi all'interno dell'URSS. Questo articolo si propone di contribuire a una comprensione più articolata del contesto sovietico, analizzando le finalità dell'architettura del tempo e le condizioni – materiali, ideologiche e istituzionali – che ne hanno agevolato o ostacolato il percorso.

Le consuetudini operative della professione architettonica

Sebbene nell'URSS siano stati realizzati edifici di forte impatto e rilevanza architettonica (si veda, ad esempio, la raccolta di Frédéric Chaubin, 2011), tali casi rappresentano un'eccezione rispetto alla prassi dominante. Gli architetti, su tutto il territorio sovietico, operavano all'interno dei cosiddetti *istituti di progettazione*, ciascuno dei quali era incaricato dello sviluppo di progetti per un programma specifico, (quali edilizia residenziale, edifici industriali, pianificazione urbana, ecc.). La maggior parte dei progetti edilizi standardizzati veniva elaborata *centralmente* negli istituti di Mosca, e tali modelli dovevano essere adottati, ove possibile, in tutte le repubbliche dell'Unione.

Questa politica si basava sull'assunto che progettare edifici originali e specifici per ciascun sito costituisse uno spreco di tempo e risorse umane. Di conseguenza, il lavoro degli architetti lettoni consisteva prevalentemente nell'adattare tali progetti standardizzati ai contesti locali: collocarli sul lotto assegnato, adeguare le planimetrie alle dimensioni del sito, e modificare i materiali utilizzati in base alla disponibilità.

Le opportunità di elaborare progetti originali si presentavano solo occasionalmente, generalmente in relazione a edifici con funzioni specifiche o di rilievo. Anche in tali circostanze, come riportato da Jānis Lejnīks¹ (2024), tali possibilità si concretizzavano solo quando una figura influente si assumeva la responsabilità di convincere i livelli superiori della gerarchia politica circa la necessità di un progetto ad hoc. In tali casi venivano organizzati concorsi di architettura, aperti o su invito. In alcune situazioni, come ricorda lo stesso Lejnīks, un architetto poteva essere selezionato direttamente, senza l'attivazione di una procedura competitiva.

Vi furono anche altre circostanze in cui modifiche architettoniche limitate agli edifici residenziali standardizzati risultarono possibili. Ciò avveniva, ad esempio, quando l'edificio era destinato a ospitare «membri privilegiati della società secondo determinati criteri», come racconta Edgars Treimanis² (2024). In tali casi, era possibile introdurre un'altezza maggiore dei soffitti oppure utilizzare, in sostituzione dei pannelli prefabbricati in calcestruzzo previsti nei progetti standard, il mattone rosso, materiale costoso e di difficile reperibilità. In altri casi, l'iniziativa partiva invece direttamente dall'architetto. Un simile approccio richiedeva tuttavia uno sforzo considerevole, dal momento che ogni deviazione dallo standard doveva essere motivata in termini di costi, disponibilità dei materiali e, in ogni caso, non

era consentito derogare dalle soglie normative previste. Juris Poga³ (2024) rievoca un episodio emblematico avvenuto durante il processo di approvazione di un progetto residenziale, al quale stava lavorando da giovane architetto trentenne. Con sua sorpresa, il progetto fu respinto in una fase avanzata della progettazione poiché la superficie degli appartamenti risultava superiore ai limiti consentiti. In seguito, si scoprì che l'errore era dovuto al fatto che le dimensioni dei vani erano state calcolate da una parete in mattoni all'altra, senza detrarre lo spessore dell'intonaco che rivestiva le murature.

Architettura e Ideologia

A seguito dell'annessione della Lettonia all'Unione Sovietica, gli architetti lettoni si trovarono a operare in un contesto profondamente mutato, in cui venivano adottati criteri del tutto nuovi anche per definire la qualifica professionale e la missione stessa dell'architetto. A testimoniare questo cambio repentino di scenario, vi sono i resoconti dei congressi dell'Unione degli Architetti della RSS Lettone che documentano l'intenso sforzo compiuto per orientare la formazione degli architetti secondo i valori ideologici del regime.

Il verbale del congresso del 1948 (*Latvijas PSR arhitektu savienība 1948*, p. 41) evidenzia, ad esempio, l'urgenza di consolidare una comunità professionale ideologicamente coerente con gli obiettivi della costruzione socialista. In tale direzione, furono avviati numerosi colloqui con la Facoltà di Architettura, che, anche grazie a questo confronto, riformulò i percorsi formativi, allineandoli ai principi e alle esigenze della pianificazione sovietica. Come riportato all'interno del documento infatti «l'Unione degli Architetti ha svolto attività di formazione ideologica attraverso l'organizzazione di conferenze su temi politici e ideologici di attualità, tenute da relatori altamente qualificati – sia locali che provenienti dal *centro* dell'URSS» (*Latvijas PSR arhitektu savienība 1948*, p. 41).

Il verbale del congresso del 1951 (*Latvijas PSR arhitektu savienība 1951*, p. 65) include invece una sezione intitolata *Formazione politico-ideologica dei membri dell'Unione* in cui si afferma che «sono stati compiuti sforzi per coinvolgere i membri dell'Unione nell'Università serale di Marxismo-Leninismo» e che, su un totale di 121 membri, «51 hanno completato gli studi presso l'Università di Marxismo-Leninismo», mentre molti altri risultavano iscritti o in attesa di sostenere l'esame finale.

Questi atti congressuali evidenziano anche la limitata autonomia degli architetti locali nel contesto dell'occupazione sovietica della Lettonia. Così come i progetti architettonici, spesso elaborati a Mosca e solo successivamente adattati al contesto locale, anche le linee politiche generali e i processi decisionali erano definiti e attuati nella capitale. Di fatto, nei documenti congressuali Mosca e l'Unione degli Architetti dell'URSS venivano frequentemente indicate come *il centro* – espressione che ricorre più volte, come nel passo relativo alla formazione ideologica sopra citato – a sottolineare il controllo stringente sulle unioni locali.

Viaggiare dalla Repubblica Socialista Sovietica Lettone

In un contesto in cui gli spostamenti, tanto all'interno dei confini nazionali quanto verso l'estero, erano rigidamente controllati dallo Stato e subordinati a livelli di autorizzazione differenti in base alla destinazione, i viaggi degli architetti risultavano possibili in quanto inquadrati tra le cosiddette *misure di aggiornamento professionale*. Tali misure comprendevano, oltre

ai viaggi, attività quali conferenze, mostre, proiezioni cinematografiche, corsi di lingua straniera, laboratori di pittura e disegno, tra le altre.

L'organizzazione dei viaggi verso destinazioni interne era affidata alle unioni locali degli architetti, mentre la gestione di tutte le trasferte all'estero era esclusivamente centralizzata a Mosca. In questo caso, alle unioni locali spettava il compito di indicare il numero previsto di partecipanti. In una fase iniziale, i viaggi organizzati erano limitati al territorio dell'Unione Sovietica e ai Paesi del blocco socialista, quali Polonia, Romania, Bulgaria, Cecoslovacchia e Repubblica Democratica Tedesca. Solo a partire dal 1964 si registrano le prime testimonianze di architetti in viaggio verso l'Europa occidentale. La documentazione congressuale del 1965 – relativa all'attività professionale del triennio precedente – include, accanto alle relazioni e alle lezioni, alcuni report di viaggio inviati all'Unione degli Architetti, tra cui un resoconto intitolato *Sul viaggio di un gruppo di architetti in Austria. Presentazione con diapositive a colori*, redatto dagli architetti Lūse, Savisko, Markova e Dmitrijeva (Latvijas PSR arhitektu savienība 1965, p. 26).

Questo intervento rappresenta l'unico riferimento a viaggi internazionali presente nella documentazione. Il numero ristretto di partecipanti menzionati – quattro su un totale di 257 membri iscritti all'Unione – evidenzia con chiarezza l'eccezionalità e la forte limitazione delle opportunità di scambio con l'estero in quel periodo. Vi furono anche altri tentativi di aggiornare i professionisti locali rispetto ai processi in atto nell'architettura occidentale. A tal fine, l'Unione degli Architetti organizzò una serie di eventi, cui presero parte anche figure provenienti da altre discipline, apparentemente più agevolate negli spostamenti internazionali, incaricate di condividere le proprie esperienze. Un esempio è rappresentato dalla conferenza tenutasi nel dicembre 1964, intitolata *L'architettura di Tokyo attraverso gli occhi di un giornalista sovietico lettone*, a cura del giornalista-corrispondente E. Mežavilks (Latvijas PSR arhitektu savienība 1965, p. 26). Si può solo immaginare quale differenza avrebbe comportato lo *sguardo dell'architetto* – per non parlare di una presenza fisica diretta sul posto di questi professionisti.

Negli anni successivi, il numero di architetti che viaggiarono all'estero rimase estremamente ridotto rispetto al totale dei membri dell'Unione, di fatto gli unici autorizzati a presentare domanda per partecipare a tali spostamenti. Per approfondire in questo testo gli aspetti pratici legati ai viaggi, sono stati intervistati diversi architetti attivi durante il periodo sovietico e nati a partire dal 1950. Le loro testimonianze si riferiscono dunque a esperienze vissute tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta. Lejnieks ricorda che ogni anno l'Unione annunciava l'apertura delle candidature per un numero limitato di viaggi all'estero (Lejnieks 2024). Il numero di posti disponibili per ciascun viaggio rimaneva estremamente limitato – in genere, solo due per destinazione – e ciò potrebbe aver scoraggiato molti architetti dal candidarsi. Inoltre, non esistevano criteri di selezione esplicitamente definiti: gli intervistati potevano solo formulare ipotesi sui motivi della loro scelta, come ad esempio la partecipazione attiva alla sezione giovanile dell'Unione. Alla domanda sul senso stesso dell'organizzazione di tali viaggi così limitati, Andris Kronbergs⁴, ha suggerito che essi potessero costituire il tentativo di sostenere una narrazione secondo cui la “Cortina di ferro” non esistesse realmente, e che vi fosse invece una certa mobilità delle persone (Kronbergs 2024). A suo avviso, inoltre, tali opportunità offrivano anche occasioni di aggiornamento professionale rilevanti, contri-

**Fig. 2**

Copertina del primo numero sovietico di «L'Architecture d'Aujourd'hui» tradotto in russo.

buendo a migliorare la percezione complessiva delle condizioni lavorative e del sistema sovietico nel suo complesso.

Un'osservazione analoga è formulata da Lejnieks, il quale ricorda che, quando agli architetti sovietici veniva affidata la progettazione di alberghi destinati a ospiti stranieri, spesso mancavano le competenze necessarie per rispondere agli standard occidentali. La possibilità di visitare strutture simili all'estero rappresentava, in questo senso, un'esperienza fondamentale per affrontare tali incarichi progettuali. Anche Ināra Kārkliņa⁵ sottolinea il valore formativo del viaggio compiuto negli Stati Uniti nel 1989, che le fornì conoscenze specifiche sulla progettazione ospedaliera, mentre era impegnata nell'ampliamento dell'Istituto di Traumatologia di Riga (Kārkliņa 2024). È importante sottolineare che l'opportunità di viaggiare non derivò dall'Unione degli Architetti, ma fu resa possibile attraverso il suo impegno diretto nella Società per le Relazioni Culturali tra la Lettonia e l'Estero⁶.

Durante la visita negli Stati Uniti, l'accesso a una struttura ospedaliera fu reso possibile grazie ai legami professionali e personali tra il direttore dell'Istituto di Traumatologia, Viktors Kalnbērzs, e Kristaps Keggi, medico di rilievo emigrato dalla Lettonia con la propria famiglia durante la Seconda guerra mondiale. Al momento della visita, Keggi era ricercatore alla Yale University e svolgeva attività chirurgica presso un ospedale locale. Kārkliņa ricorda con entusiasmo quell'esperienza, osservando tuttavia come, in generale, i viaggi promossi dalla Società per le Relazioni Culturali non fossero specificamente orientati all'architettura. I gruppi di partecipanti riunivano professionisti provenienti da vari ambiti culturali, e ai membri non era consentito muoversi autonomamente durante i soggiorni all'estero. Questo episodio mette in luce le difficoltà e l'imprevedibilità che caratterizzavano l'accesso alle esperienze internazionali per gli architetti sovietici lettoni. Come già evidenziato, l'Unione Sovietica degli Architetti con sede a Mosca assegnava un numero limitato di posti per i viaggi all'estero destinati agli architetti delle diverse repubbliche dell'URSS. Le Unioni locali, in tale contesto, avevano il compito esclusivo di pubblicare i bandi e selezionare i candidati.

Lejnieks, in occasione della sua intervista, ricorda l'esistenza di una regola non scritta secondo cui la stessa persona non poteva ottenere il permesso di viaggiare all'estero più di una volta ogni tre anni (Lejnieks 2024). Egli entrò nell'Unione degli Architetti nel 1978, come giovane architetto attivo, e già nel 1980 gli fu offerta l'opportunità di partecipare a un viaggio in Giappone. Tuttavia, il giorno prima della partenza per Mosca – da cui avrebbe proseguito verso Tokyo – fu convocato presso il Čeka⁷. Durante l'interrogatorio, gli furono poste domande sulla sua relazione personale con un individuo che, secondo i servizi segreti sovietici, aveva contatti con l'estero ed era considerato un dissidente. Sebbene Lejnieks non fosse a conoscenza dei dettagli della vicenda e non avesse mai preso parte ad attività dissidenti, gli fu negato il permesso di viaggio sulla base di tale sospetto. In seguito, i colleghi dell'Unione degli Architetti gli chiesero di astenersi dal presentare ulteriori domande di partecipazione ai viaggi internazionali, temendo che anche in futuro il permesso potesse essere respinto dal Čeka. In tal caso, il posto assegnato da Mosca sarebbe andato perso, privando un altro architetto della possibilità di viaggiare.

In questo contesto, risulta particolarmente significativa un'osservazione contenuta nei documenti del Congresso del 1974:

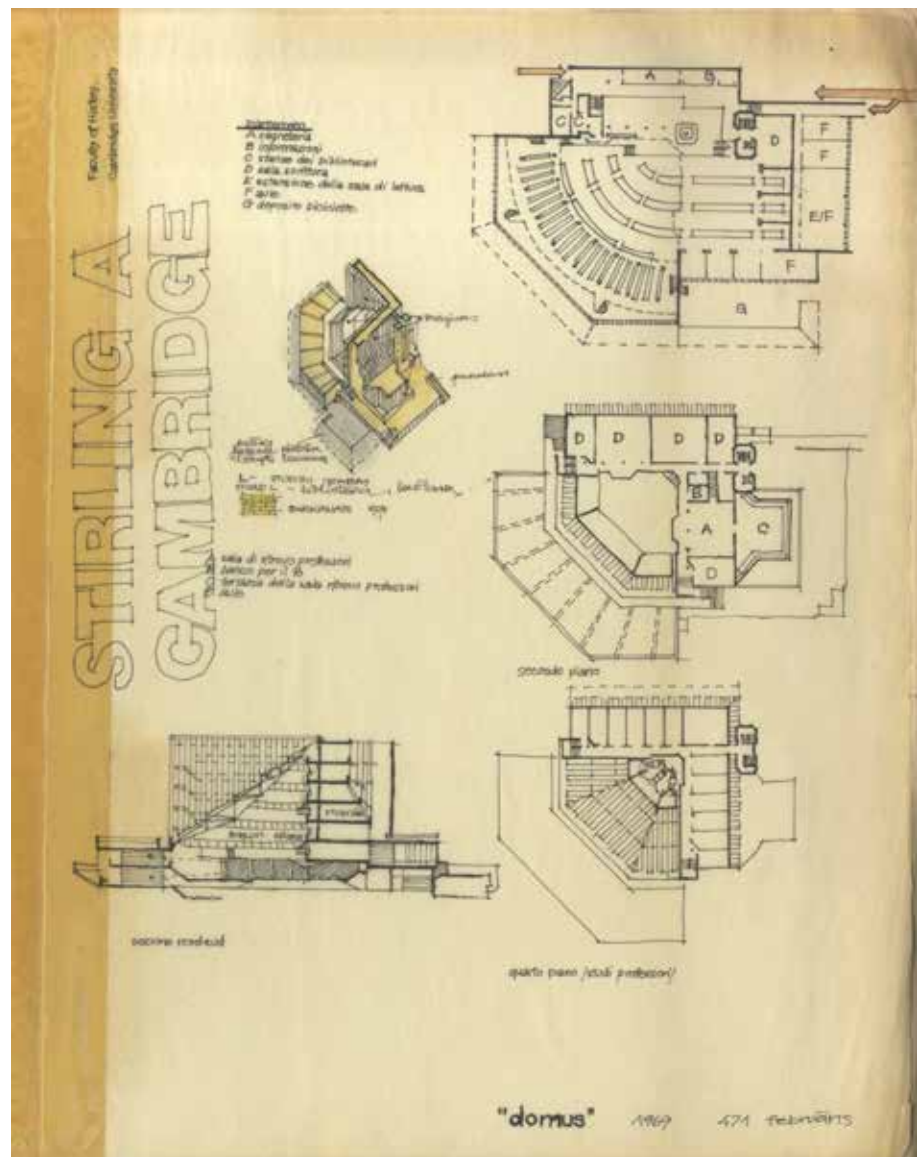
Nonostante il numero delle domande per i viaggi turistico-specialistici superi quello dei posti disponibili, si sono verificati casi in cui i posti assegnati non sono stati utilizzati. Nel 1974, ad esempio, la commissione di valutazione è stata costretta a rinunciare ai posti nei viaggi in Bulgaria, Romania e in parte anche nella Repubblica Democratica Tedesca per mancanza di interesse (Latvijas PSR arhitektu savienība 1974, p. 54).

È particolarmente significativo osservare come, nonostante le opportunità di viaggio fossero estremamente limitate e l'interesse da parte degli architetti apparisse elevato, in alcuni casi i posti disponibili non venissero assegnati. Le cause di questa discrepanza non sono del tutto chiare. Una possibile spiegazione è che, come nel caso di Lejnieks, alcuni candidati fossero stati inizialmente selezionati dall'Unione degli Architetti, ma successivamente bloccati dal *Čeka*. Al tempo stesso, non si può escludere che la pubblicazione dei bandi o la gestione del processo di selezione da parte delle Unioni locali o di altre istituzioni competenti siano sempre state tempestive o sufficientemente efficaci. In ogni caso, questi episodi offrono un'ulteriore testimonianza del carattere contraddittorio del sistema sovietico e delle inefficienze strutturali che ne compromettevano il funzionamento.

Altre fonti di conoscenza e ispirazione

Data la scarsità di opportunità per gli architetti sovietici di viaggiare all'estero, chi era interessato all'architettura occidentale doveva affidarsi a fonti indirette. Una delle principali occasioni per entrare in contatto con esperienze e linguaggi architettonici internazionali erano le presentazioni che si tenevano presso l'Unione degli Architetti al rientro dai viaggi. Gli architetti che avevano avuto accesso a queste trasferte erano infatti tenuti a redigere un rapporto da condividere con i colleghi, accompagnato da una proiezione di diapositive. Queste presentazioni costituivano una preziosa occasione non solo per osservare dettagli architettonici, ma anche per farsi un'idea più ampia dello stile di vita e dell'ambiente urbano dei paesi visitati. Un'altra fonte di informazione – seppur limitata – era costituita da alcune monografie, pubblicate da autori russi, dedicate alle figure chiave dell'architettura moderna occidentale, come Le Corbusier, Walter Gropius o Kenzo Tange, come ricorda lo stesso Lejnieks (2024). Numerosi architetti lettoni conservano poi un ricordo vivido delle riviste di architettura occidentali, tra cui «Architectural Review», «Domus», «Abitare», «L'Architecture d'Aujourd'hui», «Deutsche Bauzeitschrift», oltre a una rivista specializzata in architettura giapponese. Secondo Māris Kārklīš⁸, queste ultime due risultavano particolarmente preziose per l'attenzione riservata ai dettagli architettonici e ai disegni tecnici (Kārklīš 2024).

Nel contesto sovietico, dove agli architetti mancava un'esperienza diretta con l'architettura di lusso, anche incarichi progettuali relativamente semplici potevano rappresentare una sfida. Kārklīš ricorda, ad esempio, un progetto sviluppato insieme alla moglie, l'architetto Ināra Kārklīņa, per una residenza di caccia destinata ai dirigenti locali del Partito Comunista. Uno degli elementi richiesti era il camino, per il quale non esistevano riferimenti tecnici disponibili. Lo stesso valeva per altri elementi architettonici richiesti nelle strutture pensate per ospiti stranieri, come gli hotel. A differenza dei colleghi occidentali, gli architetti sovietici non avevano accesso a manuali tecnici come il *Neufert* divenuto fin dagli anni Trenta una risorsa fondamentale per la progettazione architettonica in ambito internazionale.

**Fig. 3**

Pagina della rivista «Domus» ricalcata su carta da lucido. Alcuni testi sono riportati come nell'originale, altri consistono in annotazioni aggiunte dall'architetto. Fonte: archivio privato di Māris Kārklīņš e Ināra Kārklīņa.

Inoltre, sebbene la Biblioteca Statale fosse abbonata a molte delle riviste sopra menzionate, queste non potevano essere consultate in prestito personale.

Secondo le testimonianze raccolte, erano piuttosto gli istituti di progettazione a richiedere ogni mese una copia, che un incaricato andava a ritirare. Una volta in sede, le riviste venivano messe a disposizione del collettivo di architetti per un periodo limitato, generalmente una o due settimane. Per quanto riguarda «L'Architecture d'Aujourd'hui», era stato siglato un accordo con l'editore per tradurre la rivista in russo e ripubblicarla a Mosca con il titolo «Современная архитектура»⁹ (Architettura Contemporanea). (Fig. 2) A tal proposito, durante la sua intervista, Lejnieks, ricorda che le immagini erano in bianco e nero e di qualità molto bassa. Tutte le pagine contenenti pubblicità venivano poi eliminate, e con ogni probabilità anche i testi subivano una parziale revisione editoriale, benché Lejnieks non abbia mai confrontato le due versioni negli anni a venire.

Probabilmente proprio grazie alla sua edizione locale, «L'Architecture d'Aujourd'hui» risultava la rivista di architettura straniera più accessibile e diffusa. Molti architetti nati dopo il 1950, tuttora attivi professionalmente, la menzionano tra le principali fonti di ispirazione e aggiornamento durante il periodo sovietico. Tuttavia, forse a causa della memoria incerta, i racconti relativi alla forma e ai contenuti della rivista sono discordanti.

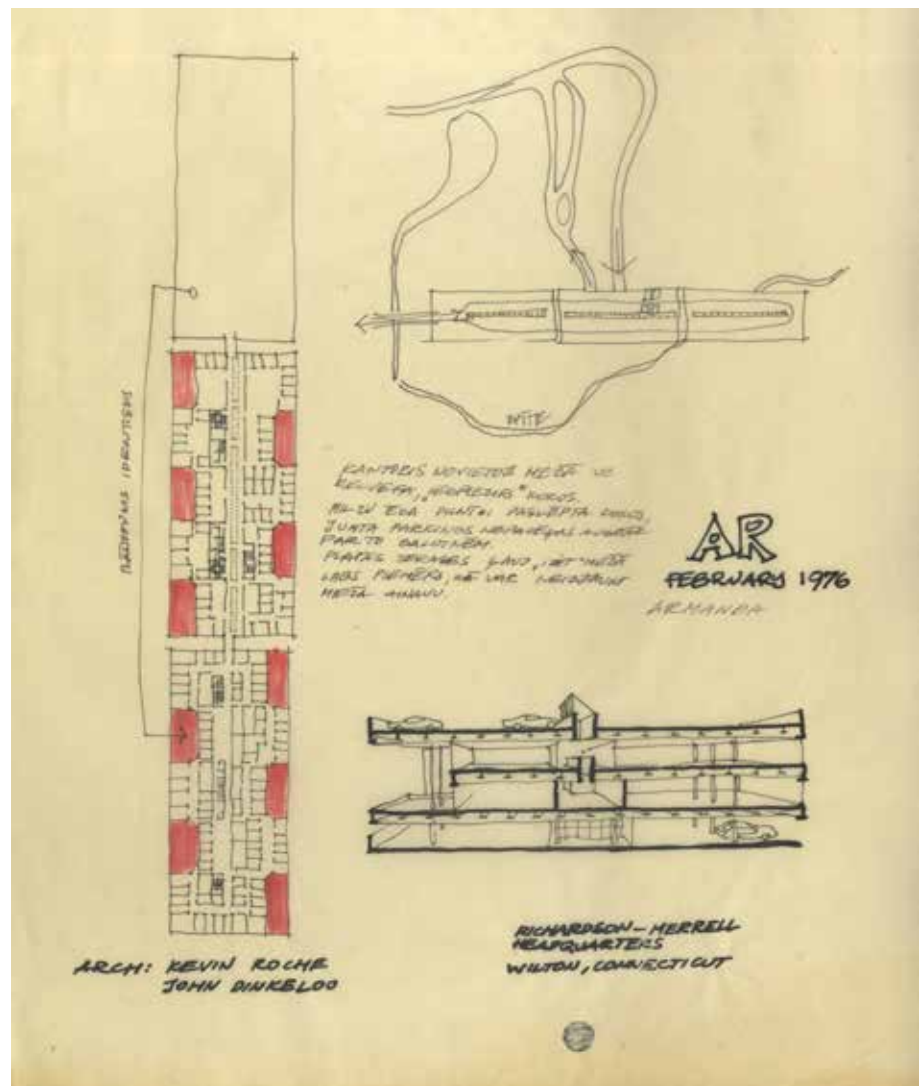


Fig. 4

Immagini tratte da «Architectural Review» ricalcate su carta da lucido. Il disegno presenta annotazioni e commenti esplicativi dell'architetto. Fonte: archivio privato di Māris Kārklīņš e Ināra Kārklīņa.

Alcuni ricordano fascicoli composti da fogli sciolti, fotocopiati fotograficamente – probabilmente una strategia per conservarne una copia personale. Altri affermano che i testi erano in francese, sebbene in realtà solo la pagina dell'indice fosse bilingue.

Questo lascia supporre che la lettura dei testi non fosse la priorità e che l'attenzione si concentrasse soprattutto su immagini e disegni. Anche altre fonti confermano questa modalità di fruizione visiva: «la principale pratica di consultazione non consisteva nella lettura, ma nell'osservazione di immagini e disegni» (Yakushenko 2020 p. 28) poiché «i testi contenevano a priori critiche all'esperienza dei paesi capitalisti» (Kudriatsev 2007, p. 8). A causa dell'accesso limitato all'informazione – anche le riviste specializzate potevano essere consultate solo per un tempo ridotto – gli architetti svilupparono pratiche ingegnose per conservare i materiali grafici ritenuti preziosi.

Una delle più diffuse consisteva nel ricalcare le pagine delle riviste su carta da lucido, in un'operazione che univa la copia allo studio diretto del soggetto. I disegni riprodotti potevano includere dettagli tecnici, planimetrie, sezioni o elementi d'arredo, ma in alcuni casi replicavano l'intera pagina editoriale, mantenendone anche l'impaginazione grafica originale. A margine, era spesso annotata una breve nota bibliografica con il titolo della rivista, il numero e l'anno di pubblicazione (Figg. 3 e 4).

Attrattive e ostacoli dell'esperienza di viaggio nell'Unione Sovietica

Viaggiare all'estero, in particolare verso i paesi dell'Europa occidentale, costituiva durante il periodo sovietico un'esperienza del tutto eccezionale. Tale eccezionalità era ulteriormente amplificata dal netto divario che caratterizzava le condizioni di vita quotidiana sui due lati della Cortina di Ferro. Sebbene la finalità ufficiale di questi viaggi fosse l'osservazione diretta dell'architettura occidentale, si può ragionevolmente sostenere che l'impatto più intenso e duraturo di tali esperienze risiedesse nelle situazioni ordinarie, nei piccoli gesti e nei contesti quotidiani incontrati durante il soggiorno. È proprio il confronto con le dimensioni apparentemente marginali della vita di tutti i giorni che, secondo molte testimonianze, suscitava le reazioni emotive più profonde, contribuendo in modo determinante a formare uno sguardo critico e consapevole sul proprio contesto di provenienza.

Uno degli aspetti che colpiva maggiormente i cittadini sovietici in viaggio era l'abbondanza di beni di consumo e l'opulenza degli spazi commerciali: grandi magazzini moderni, ricchi di merci e dotati persino di scale mobili. Questo scenario appariva in netto contrasto con la cronica scarsità di beni di prima necessità che caratterizzava la vita quotidiana nell'URSS. Tuttavia, a causa del valore estremamente basso del rublo rispetto alle valute estere, i viaggiatori sovietici si trovavano spesso nell'impossibilità di acquistare qualsiasi cosa. Per ovviare a questa condizione, alcuni ricorrevano a pratiche commerciali non convenzionali. Uno degli architetti intervistati ricorda, ad esempio, un episodio avvenuto durante un viaggio in Finlandia, in cui egli e i suoi colleghi portarono con sé la quantità consentita di bottiglie di vodka sovietica. Una volta arrivati, riuscirono a rivenderle a un prezzo notevolmente più alto rispetto a quello d'origine – pur rimanendo conveniente per gli acquirenti finlandesi. Il ricavato fu sufficiente a coprire alcune delle spese quotidiane del soggiorno.

Durante la sua intervista, l'architetto Poga racconta un episodio curioso legato a un suo viaggio a Sofia, capitale della Bulgaria. Insieme a un paio di colleghi, si era recato lì per ritirare il premio in denaro ottenuto per il secondo posto in un concorso di architettura (Poga 2024). L'importo era considerevole – 7000 leva bulgari – una somma superiore al costo di un'automobile all'epoca. Tuttavia, dopo aver incassato il premio, si resero conto che non sarebbe stato loro consentito portare con sé tale somma in contanti fuori dal paese. Decisero quindi di suddividerla e utilizzarla per effettuare degli acquisti in loco. Da lì a poco si resero conto però di come anche i negozi bulgari presentassero scaffali pressoché vuoti, con un'offerta merceologica limitata e paragonabile a quella a cui erano abituati nel loro paese d'origine.

Riflettendo oggi sulle esperienze di viaggio vissute durante il periodo sovietico, dalla prospettiva attuale di cittadini di un paese democratico e capitalista, molti architetti ricordano con sorpresa alcuni momenti di confronto con i colleghi occidentali. L'architetto Kārklīņa, ad esempio, rievoca la visita allo studio dell'architetto lettone espatriato Andrejs Legzdīņš a Stoccolma. Tra i numerosi aspetti positivi che Legzdīņš aveva condiviso, vi era anche un accenno alle difficoltà legate alla gestione autonoma di uno studio di architettura. All'epoca, tali problematiche sembravano distanti e poco comprensibili; solo dopo il crollo dell'URSS, con la dissoluzione degli istituti statali di progettazione e la successiva apertura del proprio studio, Kārklīņa ne comprese appieno il significato.

Un'esperienza simile è ricordata dall'architetto Treimanis, mentre racconta nella sua intervista di un viaggio fatto nella Repubblica Democratica Tedesca in occasione di una cerimonia di premiazione per un concorso di architettura (Treimanis 2024). I partecipanti stavano festeggiando insieme ai rappresentanti degli altri gruppi, provenienti da diversi paesi, compresi quelli occidentali. A un certo punto, qualcuno menzionò l'assenza del gruppo finlandese, impossibilitato a partecipare per impegni professionali urgenti.

Treimanis, con una certa leggerezza, scherzò esprimendo compassione per chi non poteva unirsi alla festa a causa del lavoro, ma si rese subito conto che non tutti trovavano la battuta divertente. Quegli impegni, infatti, rappresentavano incarichi reali: una condizione che un architetto sovietico raramente si trovava a sperimentare. Queste testimonianze mettono in luce le profonde differenze tra le esperienze di vita – sia professionale sia personale – nel mondo sovietico e in quello occidentale. Dal punto di vista lavorativo, agli architetti della RSS Lettone mancavano spazi di espressione individuale, accesso all'informazione e occasioni formative significative. Sul piano personale, gli architetti vivevano in un contesto segnato da una persistente scarsità materiale e da un controllo ideologico pervasivo. L'attenzione al linguaggio e ai comportamenti non si limitava alla sfera pubblica, ma si estendeva anche alla dimensione privata, influenzando ciò che si poteva possedere e con chi fosse opportuno intrattenere relazioni. Parallelamente, la quotidianità era scandita da ritmi più lenti, in un sistema in cui il lavoro e il salario, seppur modesti, erano assicurati. In questo contesto, la ricerca della gioia e della speranza si spostava altrove, nella tensione costante verso un possibile superamento dell'occupazione sovietica.

Note

¹ Jānis Lejnīks (1951) è stato architetto e storico dell'arte durante il periodo sovietico ed è attualmente caporedattore della rivista di architettura lettone «Latvijas Arhitektūra».

² Edgars Treimanis (1954) è stato un architetto professionista durante il periodo Sovietico.

³ Juris Poga (1957) ha operato come professionista durante il periodo Sovietico.

⁴ Andris Kronbergs (1951) è stato attivo durante il periodo sovietico e attualmente dirige lo studio di architettura «Arhis arhitekti».

⁵ Ināra Kārklīņa (1950) è stata attiva durante il periodo sovietico.

⁶ La Società per le Relazioni Culturali con l'Estero dell'Unione Sovietica fu fondata nel 1956, con l'obiettivo di promuovere l'avvicinamento reciproco nei campi della scienza e dell'arte, della letteratura, della scuola, del turismo, dello sport, della vita quotidiana e dell'economia tra i cittadini sovietici e i popoli stranieri. Uno dei suoi compiti era anche quello di monitorare la contropropaganda diffusa da coloro che erano emigrati o fuggiti dall'Unione Sovietica e vivevano all'estero (Latvijas Nacionālais arhīvs 2025).

⁷ Commissione Straordinaria Panrusa (in russo: Всероссийская чрезвычайная комиссия), il cui acronimo russo ЧК si pronuncia *Cheka*.

⁸ Māris Kārklīņš (1950) è stato attivo durante il periodo sovietico.

⁹ La rivista «Современная архитектура» (Sovremennaya arkhitektura – Architettura Contemporanea) fu pubblicata a partire dal 1964. Da non confondere con l'omonima rivista in lingua russa pubblicata tra il 1926 e il 1930 dai Costruttivisti.

Bibliografia

CHAUBIN F. (2011) *CCCP – Cosmic Communist Constructions Photographed*. Taschen, Colonia.

KĀRKLIŅA I. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 15 maggio 2024.

KĀRKLIŅŠ M. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 15 maggio 2024.

KRONBERGS A. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 23 gennaio 2024.

KUDRIAVTSEV A. (2007) "Sluzhenie arkhitekture" (Dedication to architecture). In: A. Ikonnikov, *Polveka sluzhenia arkhitekture (Andrej Vliadimirovich Ikonnikov. Fifty years of dedication to architecture)*. Mosca, p. 8.

LATVIJAS atvijas Nacionālais arhīvs (2025) – *Latvijas un ārzemju kultūras sakaru biedrība (Society for Latvian and foreign cultural relations)*, <https://kgb.arhivi.lv/dokumenti/vdk/piesegorganizacijas/draudzibas-biedriba>, consultato il 26 maggio 2025.

LATVIJAS PSR ARHITEKTU SAVIENĪBA (1948) – *Latv. PSR arhitektu II kongresa materiāli (protokoli, atskaites, delegātu saraksti u. c.) 1948. gada 8.-24. maijs*, Latvian State Archive (LV_LNA_LVA_F273_1_129).

LATVIJAS PSR ARHITEKTU SAVIENĪBA (1951) – *Latv. PSR arhitektu 3. kongresa materiāli (protokoli, atskaites u. c.) 1951. gada 10.-14. decembris*, Latvian State Archive (LV_LNA_LVA_F273_1_130).

LATVIJAS PSR ARHITEKTU SAVIENĪBA (1965) *Latv. PSR Arhitektu savienības 7. kongresa materiāli (atskaite, delegātu saraksti u. c.) 1965. gada 28.-29. maijs*, Latvian State Archive (LV_LNA_LVA_F273_1_134).

LATVIJAS PSR ARHITEKTU SAVIENĪBA (1974) – *Sojuz Arhitektorov Latvijsoy SSR (Союз Архитекторов Латвийской ССР) 1971-1974*, [https://www.latarh.lv/storage/files/LAS%20IX%20kongress.%20\(1970-1974\).pdf](https://www.latarh.lv/storage/files/LAS%20IX%20kongress.%20(1970-1974).pdf), consultato il 26 maggio 2025.

LEJNIEKS J. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 6 gennaio 2024.

POGA J. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 2 maggio 2024.

TREIMANIS E. (2024) – Intervista realizzata dall'autrice il giorno 24 maggio 2024.

YAKUSHENKO O. (2020) – *Building Connections, Distorting Meanings Soviet Architecture and the West, 1953-1979*. European University Institute, Department of History and Civilization, Firenze.

Liene Jākobsone (Riga, 1980) è direttrice e ricercatrice senior presso l'Istituto di Arte, Design e Architettura Contemporanei dell'Accademia Lettone delle Arti. La sua ricerca si concentra su temi legati al design e all'architettura, con particolare attenzione alle condizioni ideologiche che influenzano la pratica progettuale e i suoi esiti. Esplora le potenziali applicazioni di forme non tradizionali e i modi per promuovere un approccio critico al design. È inoltre socia fondatrice dello studio di architettura belga-lettone Sampling, i cui progetti hanno ottenuto riconoscimenti internazionali, pubblicazioni e una nomination al Premio Mies van der Rohe. Jākobsone è co-curatrice del padiglione lettone alla 19ª Mostra Internazionale di Architettura della La Biennale di Venezia.

Gregor Taul

**I viaggi degli architetti estoni nel periodo sovietico.
Il caso di Mart Port**

Abstract

Nel periodo sovietico, la maggior parte degli estoni non aveva la possibilità di recarsi all'estero. Tuttavia, alcuni professionisti, come gli architetti, avevano maggiori opportunità in tal senso. Tra le figure principali si annoverano Dmitri Bruns e Mart Port, noto per aver effettuato più di trenta viaggi all'estero. Oltre a ricoprire il ruolo di architetto, urbanista e amministratore di alto livello, Port era anche docente presso il Dipartimento di Architettura dell'Istituto Statale d'Arte della Repubblica Socialista Sovietica dell'Estonia. Port si distinse come uno degli autori più attivi nel campo dell'architettura del suo tempo. Nel 1966 pubblicò un libro di viaggio sull'Inghilterra, nel quale riportava anche le sue impressioni sul Sesto Congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti tenutosi a Londra nel 1961. Questo è l'unico libro di viaggio di un architetto pubblicato nell'Estonia sovietica. L'articolo è incentrato sui viaggi compiuti da Port all'estero e analizza i suoi scritti in merito, valutando l'influenza dei viaggi sulle sue opere di architettura.

Parole Chiave

Mart Port — Estonia Sovietica — Architettura — Viaggio — Associazione degli Architetti — USSR

Introduzione

Sebbene, durante il periodo sovietico, la maggior parte degli estoni non abbia mai potuto viaggiare all'estero, alcune professioni – come quella dell'architetto – godevano di una posizione leggermente privilegiata (Gorsuch 2006). La maggior parte degli architetti ha effettuato fino a tre viaggi in trent'anni (Jagodin 2014). Lo storico estone Oliver Pagel (2016) ha sottolineato che l'Unione Sovietica raramente permetteva agli operai o agli abitanti delle campagne di intraprendere viaggi turistici. La comunicazione con il mondo esterno era affidata a persone con redditi più elevati provenienti dalle città, che appartenevano a una classe sociale più alta o rappresentavano una sfera di vita di rilievo, come architetti, ingegneri, educatori, medici e alti funzionari. I turisti sovietici dovevano promuovere l'immagine internazionale dell'URSS ed essere in grado di intrattenere una conversazione con occidentali istruiti.

Questo status privilegiato era in linea con l'attitudine al viaggio insita nella formazione di un architetto. La conoscenza diretta degli edifici è sempre stata un elemento fondamentale nella ricerca dell'eccellenza architettonica e questo valeva anche durante la Guerra Fredda, tanto a Est quanto a Ovest. Dal punto di vista della modernizzazione socialista, l'architettura veniva riconosciuta come un fenomeno culturale e ideologico di primaria importanza (Belogolovsky 2014). Infatti Mosca nutriva un notevole interesse sia nell'apprendere dalle esperienze altrui sia nel promuovere le proprie attività edilizie all'estero. Di conseguenza, tra gli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta, circa duecento architetti estoni ebbero l'opportunità di effettuare almeno uno o due viaggi al di fuori dell'Unione Sovietica (Jagodin 2014).

**Fig. 1**

Ricerca sulla collezione di diapositive di Mart Port presso l'Estonian Museum of Architecture, 2024. Per gentile concessione di Merilin Tee.

Mentre i viaggi all'interno dell'Unione Sovietica (e talvolta in altri paesi socialisti) erano organizzati dall'Associazione Sovietica degli Architetti Estoni (SEAA), quelli fuori dall'Unione Sovietica erano organizzati dall'Unione Centrale degli Architetti dell'URSS, i cui gruppi erano formati da membri di tutti i paesi sovietici (Jagodin 2014). Mosca assegnava alcuni posti a ciascuna delle repubbliche sovietiche per ogni viaggio. Questi venivano poi distribuiti tramite sorteggio o altri mezzi. Non sempre queste opportunità erano distribuite in modo democratico, poiché alcuni architetti “più uguali” viaggiavano molto più degli altri. Erano i leader amministrativi e ideologici del mondo dell'architettura: quando viaggiavano o partecipavano a convegni, seminari e congressi rappresentavano l'intera Unione Sovietica. In Estonia, queste figure erano incarnate da Dmitri Bruns, capo architetto di Tallinn per molti anni, e Mart Port (1922-2012), capo di lunga data della SEAA, noto per aver compiuto più di trenta viaggi all'estero. L'articolo che segue offre una panoramica di questi viaggi, analizzando come Port ne ha parlato nei suoi scritti e l'impatto che hanno avuto sulla sua produzione architettonica.

Per più di vent'anni, Port ha detenuto il monopolio del potere nell'ambito dell'architettura estone. Ha diretto la SEAA dal 1955 al 1979 e tra il 1961 e il 1989 è stato l'architetto capo dell'Eesti Projekt, l'istituto centrale di progettazione statale dove venivano studiati tutti i grandi piani di sviluppo urbano e tutti i principali edifici pubblici (Ojari 2012). Oltre al suo lavoro di architetto, urbanista e amministratore di alto livello, Port è stato anche docente universitario, prima come professore associato a tempo parziale e poi come professore ordinario presso il Dipartimento di Architettura dell'Istituto Statale d'Arte della Repubblica Socialista Sovietica di Estonia (SSR Estone). Port è stato degli autori più prolifici nel campo della pubblicistica architettonica del suo tempo. Ha scritto circa un centinaio di articoli per quotidiani estoni e riviste specializzate, oltre a numerosi contributi pubblicati su prestigiose testate in lingua russa, diffuse su tutto il territorio dell'Unione. Le sue interviste venivano regolarmente riprese dalla stampa. Port era anche apprezzato come oratore in televisione e radio: l'archivio digitale dell'emittente pubblica estone conserva sessantasette trasmissioni con la sua partecipazione, sebbene il numero di programmi non digitalizzati sia verosimilmente superiore. Port ha inoltre pubblicato due libri. Nel 1983 la sua panoramica sull'architettura sovietica estone è stata pubblicata anche in tedesco, russo e inglese (Port 1983). Diciassette anni prima aveva dato alle stampe un libro di viaggi sull'Inghilterra (Port 1966), nel quale

condivideva le sue impressioni relative al Sesto Congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti (UIA) tenutosi a Londra nel 1961. Oltre all'architettura, l'opera illustrava molteplici aspetti della vita britannica in una forma accessibile a un pubblico ampio. Si tratta dell'unico libro di viaggi scritto da un architetto pubblicato nell'Estonia sovietica.

Questo articolo prende avvio da una ricostruzione delle vicende biografiche e del percorso professionale di Mart Port, per poi analizzare i suoi viaggi all'interno dell'Unione Sovietica, del blocco orientale e dell'Europa occidentale capitalista. Ad oggi, l'argomento è stato poco studiato, perciò gran parte delle informazioni sono state tratte dalla tesi di laurea di Karen Jagodin (2014), sulla quale si basa la mostra *Architect's Gaze. Bringing the West Home* allestita presso il Museo dell'Architettura Estone (14.02-06.04.2025). Tra le fonti primarie, sono stati consultati più di cento articoli di Port, le interviste o i reportage che lo riguardano, come pure i documenti personali conservati nell'archivio dell'Accademia delle Arti Estone e del Museo dell'Architettura Estone.

Profilo biografico

Mart Port nacque il 4 gennaio 1922 a Pärnu, in una famiglia di insegnanti di scuola secondaria. Poco dopo la sua nascita, i genitori si trasferirono a Tartu, dove suo padre Jaan trovò lavoro presso l'Istituto di Botanica dell'Università, prima come assistente di laboratorio, poi come assistente. Oltre al lavoro quotidiano come giardiniere presso il Giardino Botanico di Tartu, Jaan Port studiò alla Facoltà di Matematica e Scienze Naturali, dove presentò la sua tesi di dottorato in botanica nel 1932. Negli anni Trenta Jaan Port diventò uno dei principali ideologi della campagna nazionale per il miglioramento delle abitazioni promossa dal presidente estone (Kalm 2012). L'influenza professionale del padre sul giovane Mart è stata duplice. Se la presenza costante della flora durante la sua giovinezza potrebbe averlo spinto a riconoscere l'importanza del verde nei grandi progetti urbani (Metspalu 2019), la vicinanza del padre all'apparato di potere potrebbe aver avuto un altro ascendente su di lui.

Nel 1929, Mart Port cominciò a frequentare la scuola elementare e nel 1940 conseguì il diploma presso il liceo maschile di Tartu. Durante le vacanze estive, era solito lavorare come ferroviere, tecnico e assistente macchinista a bordo di una nave. All'età di quindici anni aveva già visitato la Scozia (Veenre 2012). Si può presumere che queste precoci esperienze di viaggio gli abbiano dato la sensazione che il mondo si dischiudesse davanti a lui. Nel giugno del 1940 l'Estonia fu occupata dall'Unione Sovietica. Pochi mesi dopo, Port iniziò i suoi studi al Politecnico di Tallinn, interrotti dall'attacco della Germania all'Unione Sovietica. Nel giugno 1941 Mart Port si arruolò nell'Armata Rossa. Mentre la sua patria cadeva nelle mani della Germania, lui riceveva un addestramento militare vicino alla città di Kazan, lavorando per un breve periodo come ingegnere nella fabbrica di carri armati di Chelyabinsk, in qualità di membro di un battaglione di lavoro. La sua visione della vita e dell'architettura era pragmatica e calcolata, influenzata dalla sua esperienza di ingegnere e dagli studi tecnici. Dopo la fondazione delle formazioni militari nazionali, Port prestò servizio nell'Armata Rossa e dal 1942 partecipò alle battaglie della Seconda guerra mondiale sul fronte di Kalinin, sul secondo fronte baltico e sul fronte di Leningrado. Terminò la guerra con il grado di tenente e fu insignito di una medaglia per la partecipazione alla battaglia di Velikiye Luki e alla liberazione della Repubblica Socialista Sovietica Estone.



Fig. 2
Mart Port. Foto del 1982.
Per gentile concessione
dell'Estonian History Museum.

Il suo impeccabile curriculum militare durante il conflitto gli garantì una certa immunità all'interno del sistema sovietico. Una carriera nell'Unione Sovietica poteva essere compromessa da un retroterra familiare ritenuto inadeguato; perciò, la sua ascesa non era affatto scontata. Probabilmente, il fatto che il padre fosse disabile fin dall'inizio della guerra e fosse poi deceduto nel 1950 contribuì a eliminare ogni potenziale macchia ideologica. Dopo la smobilitazione nel 1945, Mart Port continuò gli studi al Politecnico di Tallinn. Parallelamente, lavorò per una casa editrice illustrando libri, anche con diagrammi e disegni meccanici. Divenne un illustratore affermato: ventuno delle sue caricature e disegni architettonici riapparvero nel suo libro sull'Inghilterra. Nel sistema sovietico la caricatura occupava una posizione speciale: da un lato serviva a ridicolizzare gli aspetti negativi del capitalismo, dall'altro poteva anche essere provocatoria nei confronti dello stile di vita sovietico. Dal punto di vista della professione di architetto, il suo talento caricaturale risiedeva nella capacità di cogliere rapidamente l'essenza della situazione, l'elemento caratterizzante di una città, degli edifici o delle relazioni umane. Si laureò con lode nel 1950 e cominciò a lavorare presso l'Eesti Projekt, prima come architetto, poi come architetto senior, quindi come responsabile dei progetti e, dall'inizio degli anni Sessanta, come architetto capo. I suoi primi anni di carriera furono segnati dalla caccia stalinista ai capri espiatori da incolpare per il nazionalismo borghese. In questo periodo Port attaccò ferocemente Edgar Johan Kuusik, uno dei più importanti architetti estoni dell'inizio del Ventesimo secolo. Già oggetto di persecuzioni – sua moglie era stata deportata in Siberia nel 1945 – Kuusik fu espulso dall'Associazione degli Architetti.

Questa vicenda fu particolarmente difficile da perdonare per i giovani architetti degli anni Settanta e ancora oggi non è stata dimenticata, come ha ricordato anche lo storico dell'architettura Mart Kalm nel suo necrologio dedicato a Port (Kalm 2012). Nel 1953 Port fu eletto vicepresidente del Consiglio di amministrazione della SEAA e nel 1955 ne diventò presidente, carica che mantenne fino al 1979, quando fu rovesciato dai colleghi più giovani che lo ritenevano responsabile della burocratizzazione dell'architettura e della stagnazione dello spazio pubblico. Port fu eletto membro del consiglio dell'Unione degli Architetti dell'URSS nel 1955 e membro del presidio del consiglio nel 1961. Nello stesso anno iniziò a lavorare come assistente professore presso il Dipartimento di Architettura dell'Istituto Statale d'Arte di Tallinn. È stato a lungo membro del comitato editoriale della rivista «Ehitus ja arhitektuur» (Costruzione e architettura) e del quotidiano culturale «Sirp ja Vasar» (Falce e martello). Oltre alla critica architettonica in lingua estone, ha si è dedicato alla “propaganda architettonica” – così veniva chiamata all'epoca la divulgazione dell'architettura – sui principali quotidiani in lingua russa. In occasione del 50° anniversario del quotidiano «Pravda» nel 1962, è stato insignito dell'Ordine d'Onore del Presidium del Soviet Supremo dell'URSS per il suo attivo contributo allo sviluppo del giornalismo sovietico¹. Mart Port è stato l'unico architetto dell'Estonia sovietica a ricevere il titolo di Architetto del Popolo dell'Unione Sovietica (Kurg 2009)². Quando gli fu conferito il titolo, un giovane collega anonimo lo elogiò dicendo che «Mart Port è da tempo sinonimo di architettura estone» (Noor Kolleeg 1978). Aveva raggiunto il massimo in ambito istituzionale. Tuttavia, per l'intelligenza più sovversiva, il termine “onorario” era un prefisso anedddotico o addirittura un insulto; per molti architetti di orientamento radicale Mart Port rappresentava tutto ciò che c'era di spiacevole nell'accettazione dell'occupazione sovietica.

**Fig. 3**

Diapositiva del Mart Port dalla Grecia, anni settanta. Foto di una diapositiva dell'Estonian Museum of Architecture.

Port fu coautore di 214 progetti architettonici, la maggior parte realizzati. Quasi per la metà si trattava di progetti “tipo” ripetuti in luoghi diversi. Come membro di un collettivo, Port progettò alcuni importanti grattacieli di Tallinn: la sede del Partito Comunista (ora Ministero degli Affari Esteri), l’Hotel Viru e la Casa dei Progettisti (Ojari 2012). Il fatto che un solo uomo abbia orientato per quasi quarant’anni la produzione architettonica e la pianificazione urbana – oltre ad essere stato presidente dell’Associazione degli Architetti per 25 anni – dimostra quanto fosse personalista e rigido l’apparato di potere dell’epoca. Il fatto che Port non fosse membro del Partito Comunista era l’eccezione che confermava la regola: lo Stato sovietico non era governato dalla legge, ma dagli uomini (Lewin 2005).

Pochi mesi dopo il crollo dell’Unione Sovietica, l’architetto e artista Leonhard Lapin pubblicò un articolo in cui riassumeva senza mezzi termini gli anni Settanta nell’architettura estone come una contrapposizione tra i giovani e Mart Port: «La vita architettonica ufficiale dell’Estonia sovietica era governata in modo dittatoriale dal mellifluido Mart Port, che, sia con le sue parole che con le sue vignette, creava splendide visioni del trionfo del comunismo in città ideali del futuro, popolate da persone e automobili che sfrecciavano» (Trapeež 1991).

Gli oppositori lo definivano un membro del partito apartitico. Ma l’immagine di Port come leader assetato di potere durante l’era sovietica non durò a lungo. Con il passare degli anni, le animosità si dissiparono e, con il cambio di generazione, la sua eredità è stata riconsiderata da diverse prospettive. Già nel 1999, la storica dell’architettura Triin Ojari interpretò la sua opera al di fuori della narrativa traumatica e auspicò un’analisi dell’urbanistica del periodo sovietico nel contesto più ampio dei processi di modernizzazione del Ventesimo secolo (Ojari 1999). Anche i media continuarono a interessarsi a Port perché esprimeva le sue opinioni in modo esplicito e guardava alla vita quotidiana da una prospettiva originale (Paulus 2004). Se un tempo criticava l’inflessibilità del sistema edilizio sovietico, ora condannava la ristrettezza mentale della pianificazione basata sul capitale privato e la mancanza di un’autorità centrale che tutelasse gli interessi del popolo (Ojari 2012).

I viaggi di Mart Port

Nel 1958 Port divenne membro della Società estone per lo sviluppo dell'amicizia e dei legami culturali con i paesi stranieri, subordinata a un'organizzazione sovietica con sede a Mosca attiva da circa vent'anni. L'associazione aveva una sua affiliata, la Società di Amicizia URSS-Finlandia, che a sua volta aveva una sezione estone SSR-Finlandia, di cui Port era membro. Questo spiega perché e come Port viaggiasse così spesso.

Insieme alla Società per lo Sviluppo dei Legami Culturali con gli Estoni all'Estero, la suddetta società pubblicava il proprio settimanale «Kodu-maa» (Patria) dal 1958 al 1991. Il giornale diffondeva la propaganda sovietica tra gli estoni che vivevano all'estero, riportando ogni settimana notizie su come questo o quel connazionale avesse deciso di tornare in Estonia o su come i residenti della SSR Estone potessero viaggiare liberamente in tutto il mondo. Gli articoli di Mart Port o le storie che lo riguardavano apparivano regolarmente sul giornale (Port 1963, 1968, 1975, 1985; Raudsepp 1972). Le comunità estoni in esilio erano apertamente critiche nei confronti della società e del suo giornale. Un giornale degli emigrati lo diceva senza mezzi termini: «La società opera in Unione Sovietica da alcuni decenni ed è noto da tempo che svolge funzioni di intelligence e sorveglianza all'estero e controlla gli stranieri che entrano in Unione Sovietica» («Demobiliseeritud punasõdurid jäävad Eestisse» 1960). Poiché il KGB è riuscito a distruggere o trasferire in Russia gli archivi della polizia segreta sovietica riguardanti l'Estonia, è estremamente difficile o impossibile stabilire quanto Port fosse coinvolto nei servizi segreti stranieri e nella polizia segreta e in che misura dovesse riferire sui suoi colleghi estoni o sugli estoni all'estero (Leivat 2016). In assenza di basi documentali, l'ipotesi deve essere accantonata. In ordine cronologico, i fascicoli di Mart Port consentono di elencare i seguenti viaggi fuori dell'Unione Sovietica:

1957 Finlandia (turismo), Svezia (turismo) e Repubblica Democratica Tedesca (DDR) (turismo)
 1958 Belgio (lavoro), Cecoslovacchia (turismo)
 1959 Cecoslovacchia
 1961 Regno Unito (delegato), Italia (lavoro), Jugoslavia
 1963 Polonia (turismo), Cecoslovacchia (lavoro), Ungheria (turismo)
 1964 Finlandia (turismo)
 1966 RDT (delegato), Svezia (lavoro)
 1967 Finlandia (lavoro)
 1968 DDR (delegato), Finlandia (viaggio di lavoro)
 1969 DDR
 1970 DDR (delegato)
 1972 Repubblica Federale Tedesca (RFT) (lavoro), Finlandia (turismo)
 1973 DDR (tre diverse occasioni) (delegato), Ungheria (lavoro)
 1974 DDR
 1975 Ungheria, Jugoslavia, Spagna (delegato)
 1987 FRG (delegato), DDR (delegato)
 1988 Ungheria (lavoro)

Un viaggio contrassegnato come “turistico” era in genere una vacanza di gruppo organizzata dall'Associazione Sovietica degli Architetti (SAA), per la quale ogni repubblica sovietica aveva a disposizione uno o due posti. Mosca inviava le informazioni a tutte le repubbliche e l'associazione locale degli architetti sceglieva i nomi delle persone da inviare a Mosca

per l'approvazione. L'itinerario, i luoghi da visitare, le visite agli studi di architettura, gli hotel e i ristoranti erano organizzati dalla SAA, ma tutte le spese erano a carico dei singoli. Si trattava di un piacere piuttosto costoso che pochi potevano permettersi. Come si può vedere, Port faceva solo viaggi turistici nei paesi socialisti e in Finlandia e Svezia, che erano più economici anche perché più vicini. Per fare un paragone, l'architetto Raine Karp ricorda che il suo viaggio di tre settimane negli Stati Uniti nel 1974 costò 1000 rubli, a fronte di uno stipendio era di 90 rubli al mese. Il viaggio gli costò quindi un intero anno di stipendio (Karp 2025). Secondo Karp, poteva permettersi una spesa del genere solo perché viveva con i genitori e aveva ridotto al minimo tutte le spese.

Port visitò più assiduamente la Germania dell'Est (10 viaggi registrati) e la Finlandia (cinque). Non ci sono informazioni sui suoi viaggi all'estero tra il 1976 e il 1986 (a parte il riferimento a una relazione presentata a una conferenza ad Atene tra il 1975 e il 1980). Non vuol dire che in quegli anni Port non abbia viaggiato, ma solo che, per qualche motivo, i suoi viaggi non sono stati registrati oppure l'amministratore non ha ritenuto opportuno inserire quei dati. Secondo Karen Jagodin (2025), molti architetti hanno registrazioni incomplete dei loro viaggi all'estero. Nel 1979 Port perse la carica di capo della SEAA, il che comportò una riduzione del numero di viaggi di rappresentanza all'estero pagati dal governo. Tuttavia, questo non deve essere stato sufficiente per non viaggiare affatto, dato che era ancora in cima alla lista a Mosca e continuava a dirigere il più importante istituto di progettazione della SSR Estone. Quando era etichettato come "delegato" si recava all'estero in qualità di rappresentante dell'Estonia sovietica o dell'Unione Sovietica, ad esempio per partecipare a un congresso.

I viaggi all'interno dell'Unione Sovietica

Anche se l'Unione Sovietica con le sue sedici repubbliche era un unico Paese, per viaggiare era necessario un permesso, che di solito non era difficile da ottenere (Jagodin 2014). Ricercare e comprendere i viaggi e lo scambio di idee degli architetti estoni all'interno dell'Unione Sovietica è più difficile che studiare i viaggi all'estero. Analogamente alle arti visive, la storia dell'architettura estone era orientata verso l'Occidente e gli sviluppi locali erano considerati alla luce delle tendenze transatlantiche. Nonostante il suo status di metropoli, il modello culturale di Mosca esercitava un'influenza limitata sull'arte e sull'architettura estone. Anche nelle testimonianze degli architetti attivi nel periodo sovietico, Mosca viene frequentemente descritta come un luogo negativo e privo di interesse. Per esempio, Raine Karp ha affermato che tutto ciò che riguardava la Russia lo disgustava a tal punto che non aveva alcun desiderio di visitare Mosca o Leningrado volontariamente: lo aveva fatto solo in occasione di viaggi all'estero (i voli partivano da Mosca) o in un paio di occasioni per ottenere le firme necessarie a dare esecuzione ai suoi progetti (Karp 2025). Se escludiamo l'impatto del costruttivismo russo sui giovani architetti degli anni Settanta, è difficile individuare altre influenze (volontariamente accolte) della Russia sull'architettura estone.

D'altro canto, una visione tanto denigratoria e della cultura russa celava l'intensa interazione effettiva del panorama culturale estone con le altre repubbliche sovietiche, in particolare con il suo centro politico e ideologico, Mosca. Nel 1970, la capitale dell'Unione Sovietica contava una popolazione di sette milioni di abitanti, numero che aumentava costantemente di circa un milione ogni dieci anni (Vodarsky 1993).

**Fig. 4**

Mart Port, Roman Urb, Ülo Ellandi. Progetto tipo 1-317, 1957. Foto degli anni Ottanta. Per gentile concessione dell'Estonian Museum of Architecture.

Mosca rappresentava il fulcro del potere accademico e tecnologico e, proprio per questo, era il centro nevralgico della comunicazione internazionale, attirando migliaia di tecnocrati. Port si recava a Mosca anche in occasione di riunioni professionali e congressi di rilievo nazionale e internazionale. Tuttavia, poiché negli archivi personali dell'Associazione degli Architetti non sono stati conservati documenti relativi ai viaggi effettuati all'interno dell'Unione Sovietica, non è possibile determinare con esattezza quante volte ciò sia avvenuto.

Port fu eletto membro del Consiglio dell'Unione degli Architetti Sovietici nel 1955 e membro del Presidium del Consiglio nel 1961, il che significava un contatto molto stretto con i colleghi di Mosca. Ciò comportava anche la partecipazione obbligatoria alla vita architettonica delle altre repubbliche sovietiche, come i congressi e le giurie dei concorsi. A questo proposito, è noto che Port partecipò a incontri di lavoro in Georgia nel 1962 e nel 1972, in Uzbekistan nel 1971, in Lituania nel 1974 e in Azerbaigian nel 1984 ("Kes? Kus? Mis?" 1962b; "Oli ja on" 1971a; "Oli ja on" 1974b; "Arhitektide Liidus" 1972; "Arhitektide Liidus" 1984). Il Quinto Congresso dell'UIA si tenne a Mosca nel 1958. Port vi partecipò e in seguito pubblicò un articolo sul settimanale culturale sovietico-estone (Port 1958). La partecipazione a questo congresso e l'opportunità di entrare in contatto con una rete internazionale orientarono i decenni successivi. Nel suo articolo Port osservò che all'incontro avevano partecipato delegati da quarantaquattro paesi, di cui ottocento dai paesi capitalisti e trecento dal blocco socialista. Il tema centrale della conferenza riguardava il dato statistico secondo cui, qualora la popolazione mondiale avesse continuato a crescere di un miliardo ogni venticinque anni, sarebbe stato necessario costruire 5.000 nuove città con una popolazione di 200.000 abitanti ciascuna in ogni quarto di secolo. Tale prospettiva sociologica e urbanistica, divennero il fulcro dell'interesse di Port, tanto come architetto quanto come teorico.

Era consuetudine che i giornali locali ("Kes? Kus? Mis?" 1962a; "Arhitektide Liidus" 1965; "Arhitektide Liidus" 1972) riportassero notizie sui

raduni degli architetti di tutta l'Unione a Mosca (Port 1965b). A volte Port rappresentava l'Estonia da solo, ma occasionalmente la delegazione estone era più numerosa. Al Sesto Congresso degli Architetti dell'URSS, tenuto nel Gran Palazzo del Cremlino nel novembre 1975, Port fu affiancato dall'architetto capo di Tallinn, Dmitri Bruns, dal capo del Dipartimento di Architettura dell'Istituto Statale d'Arte Estone, dal prof. Helmut Oruvee, dall'architetto capo dell'Istituto Statale di Progettazione Eesti Maaehitusprojekt (Progetto di costruzione rurale estone) Boris Mirov e dagli architetti Valve Pormeister, Raal Kivi, Paul Madalik, Toomas Rein, Irina Raud e Valentin Zilbert ("Oli ja on" 1975b). Il contenuto e la forma di questi incontri variavano. Alcuni erano più formali, altri più fattivi e accademici. Durante i preparativi per il Congresso UIA di Madrid del 1975, Mosca organizzò una "discussione creativa" a livello nazionale per definire i punti di discussione concordati dagli architetti dell'Unione Sovietica ("Oli ja on" 1974b). Pochi mesi dopo, Port e il vicepresidente della SEAA, Volde-mar Herkel, tornarono a Mosca per il IX Plenum congiunto del Comitato Statale per l'Ingegneria Civile e l'Architettura e del Consiglio dell'Unione degli architetti sovietici, dove si discusse della costruzione di edifici pubblici secondo progetti standard ("Oli ja on" 1975a).

L'architetto Ülo Stöör ricordava che il discorso di apertura tenuto da Mart Port al Congresso dell'Unione degli Architetti dell'URSS di Mosca del 1970, dopo la prima frase, ricevette un applauso entusiastico da tutta la sala. Aveva affermato che «se la questione della guerra e della pace non fosse il punto più importante di discussione nel mondo, lo sarebbe la questione dell'architettura» (Stöör 2025). Nell'Unione Sovietica, dove la gente era abituata ai discorsi di quattro ore di Leonid Brezhnev e ai successivi applausi di quindici minuti, il significato di tali discorsi e le reazioni che seguivano erano una pratica ritualizzata (Yurchak 2005). Le dichiarazioni pubbliche ripetevano verità ben note, ma allo stesso tempo erano uno spettacolo che coinvolgeva l'intera società. Sullo sfondo della performance venivano prese le decisioni effettive. È un fatto ineludibile che, qualunque cosa Port e altri architetti estoni facessero a Mosca, la loro partecipazione confermava la supremazia di quell'assetto politico. D'altra parte, gli architetti estoni cercarono di resistere alle pratiche colonizzatrici, sovietizzanti e russificanti di Mosca attraverso strategie individuali e collettive, utilizzando una vasta gamma di metodi.

L'opinione generale è che anche Port abbia cercato di giocare al gatto e al topo con Mosca (Kalm 2012), con risultati molto peggiori rispetto ai colleghi lituani, dove gli architetti mantenevano il potere morale e reale sull'edilizia (Drémaitė e Maciūka 2020). Leggendo gli articoli e i discorsi di Port, è difficile capire quale fosse esattamente il suo programma politico. Da un lato, Port era incessantemente e aspramente critico nei confronti della monotonia delle città sovietiche (Port 1958), della sciatteria delle costruzioni (Port 1961) e della scarsa qualità dei materiali ("Vanad linnad uuenevad" 1968). D'altra parte, fino alla fine della sua vita, sembrava credere nel progetto umanista del socialismo (da non confondere con il regime sovietico), ritenendo che la proprietà privata non fosse vantaggiosa per l'urbanistica e che l'edilizia e la gestione immobiliare dovessero essere un monopolio statale (Port 1961). Non era affatto un comunista irriducibile, ma come tecnocrate³ sembrava credere sinceramente nella modernizzazione socialista e nel ruolo guida dell'architettura nel rendere il mondo un posto migliore (Port 1964). Anche nel 1985 non esitò a citare alcune frasi di Leonid Brezhnev, che devono aver lasciato perplessi i suoi colleghi.



Fig. 5
Hotel Viru. Disegno di Mart Port dei primi anni Settanta. Per gentile concessione dell'Estonian Museum of Architecture.

Port concludeva proprio questo articolo con parole impegnative: «In Unione Sovietica e in altri paesi socialisti, l'obiettivo finale della progettazione e della costruzione architettonica è quello di risolvere i principali problemi sociali. E questo nell'interesse di tutti i segmenti della popolazione su base paritaria» (Port 1985).

Imparare dal blocco orientale

Nel 1957 Mart Port vinse il primo premio al Concorso pansovietico per Giovani Architetti a Mosca, che consisteva in un viaggio di quindici giorni nella Repubblica Democratica Tedesca (Archivio dell'Accademia delle Arti dell'Estonia) dove, in seguito, si recò almeno altre otto volte. I contatti e gli scambi con i colleghi tedeschi ebbero un'influenza importante su Port. Oltre ad avere un'ottima padronanza del russo e dell'inglese, Port parlava anche il tedesco. Possiamo supporre che, nel caso della Germania dell'Est, simpatizzasse per il legame storico tra le due culture e per i problemi di conservazione dei centri storici, comuni anche alle città estoni.

Nel 1968 Mart Port e gli urbanisti Malle Meelak e Hain Karu intrapresero un viaggio di studio di due settimane nella DDR incentrato sul rinnovamento dei centri storici. Parteciparono a una conferenza sull'urbanistica con esperti provenienti da tutti i paesi che si affacciavano sul Mar Baltico: l'Unione Sovietica era rappresentata dalla RSS Estone. Poiché Tallinn era l'unica capitale sovietica con un centro storico medievale gotico, era fondamentale imparare dalla Germania dove, per usare le parole dello stesso Port, c'erano città di questo tipo ad ogni passo ("Vanad linnad uuenevad" 1968). Durante il viaggio, gli architetti estoni visitarono Bautzen, Berlino, Gera, Jena, Lipsia, Stolpen e Weimar, dove gli urbanisti locali fornirono loro consigli sulla conservazione dei centri storici medievali, la rimozione dei veicoli e dei mezzi di trasporto, la costruzione di nuove case più grandi lontano dal centro. Un altro elemento di confronto era il rispetto della rete stradale storica e il problema emergente del turismo di massa.

Due anni dopo, nel 1970, Port partecipò a un convegno in un'altra ex città anseatica, Rostock. A Tallinn si stava predisponendo il nuovo piano regolatore. Da questi viaggi Port trasse la convinzione che ogni città deve

evolversi attorno al suo centro storico: più il centro è denso, meglio è. Sottolineò inoltre che qualsiasi città con accesso all'acqua (mare, fiume, ecc.) avrebbe dovuto progettare il proprio centro in modo coerente ("Vanad lin-nad uuenevad" 1968). L'argomentazione di Port era simile a quella degli urbanisti critici dell'epoca, come Jane Jacobs negli Stati Uniti. Tuttavia, nella stessa intervista Port sosteneva che, per far fronte al traffico automobilistico del futuro, sarebbe stato necessario demolire i vecchi edifici del centro per fare spazio ai grattacieli e a una vita urbana più intensa. Mart Port sottolineava la buona pratica della Repubblica Democratica Tedesca di organizzare concorsi di architettura per i principali edifici pubblici e le commissioni di urbanistica, mentre all'epoca, in Estonia, c'era al massimo un concorso all'anno. Tutto ciò generava stagnazione.

Anche in questa circostanza, l'abitudine di Port di criticare (o addirittura recriminare) il contesto sovietico risulta ambivalente, poiché egli stesso era nella posizione di poter contribuire al miglioramento della situazione. Sembra che Port avesse accolto con riserva lo status quo, in cui l'architettura sovietica era determinata in gran parte dal costo al metro quadro delle nuove costruzioni. Egli paragonava con ironia un architetto sovietico a uno scrittore incaricato di redigere un romanzo in più volumi, pur essendo noto che alla tipografia mancassero due terzi dell'alfabeto e che le lettere a, c e k potessero essere utilizzate soltanto 154 volte, poiché semplicemente non vi erano altre lettere disponibili. Ciononostante, l'opera doveva risultare grandiosa, attuale, progressista e positiva (Summatavet 2015). D'altro canto, Port esprimeva preoccupazione rispetto al fatto che, qualora il costo degli edifici nell'Unione Sovietica fosse aumentato anche solo dell'uno per cento, ogni anno non sarebbe stata realizzata una città con una popolazione di 100.000 abitanti (Stöör 2025). Sembra quasi che egli utilizzasse il principio di razionalizzazione sia come argomento a favore sia come argomento contrario, a seconda delle circostanze.

A partire dalla sua esperienza nella Germania dell'Est, si impegnò con determinazione, almeno a livello verbale, per la salvaguardia e il recupero della città vecchia di Tallinn, affermando che tale patrimonio rappresentava un valore inestimabile e non quantificabile economicamente (Port 1967). Allo stesso modo, rimproverò i funzionari per aver proposto la costruzione di case prefabbricate nel quartiere di legno di Kadriorg (Nääriintervjuud. Mart Port 1971). D'altro canto, potrebbe apparire ipocrita limitarsi a difendere esclusivamente due quartieri di Tallinn, considerando che egli è stato responsabile della progettazione di tutti i principali quartieri residenziali standardizzati di Tallinn, nonché di Annelinn a Tartu, Männimäe e Paalalinn a Viljandi. Inoltre, è stato uno dei progettisti della serie 1-317 di appartamenti standardizzati che hanno invaso l'intero paese e sono diventati il simbolo del dominio sovietico. A quanto risulta, anche dopo il disfacimento dell'Unione Sovietica, Port ha espresso apprezzamento per l'ambiente dei quartieri prefabbricati in occasione di uno degli eventi estivi organizzati dall'Unione degli Architetti Estoni, pronunciando dichiarazioni come: «C'è molta luce in questi appartamenti, non come nella città vecchia, dove gli spazi abitativi sono bui. Le case sono abbastanza distanti l'una dall'altra, non sono sovrapposte come nei nuovi complessi residenziali di oggi. Si può raggiungere la città da casa in autobus o in tram, non è necessario avere un'auto, ci sono negozi nelle vicinanze, non si muore di fame se si bucano le gomme dell'auto...» (Mutso 2011). Come conclude l'autore, tutto sembra corretto, ma per qualche ragione Port preferiva vivere nei sobborghi borghesi di Nõmme e Pirita, in case private.

Tornando alla pratica della DDR di organizzare concorsi di architettura aperti, elogiata da Port, nel 1973 gli architetti estoni Kalju Luts (capo del collettivo di autori), Mart Port, Lembit Aljaste e Vello Erman parteciparono a un concorso internazionale per il complesso residenziale e commerciale Grosser Dreesch nel nuovo quartiere di Schwerin (“Eesti arhitektide rahvusvaheline edu” 1973). Sebbene gli autori estoni abbiano condiviso il primo e il secondo posto con i loro colleghi della Repubblica Democratica Tedesca, il loro progetto non è stato realizzato. Il Grosser Dreesch è considerato il più grande complesso residenziale prefabbricato della Germania settentrionale. A partire dal 1971, sul terreno vuoto alla periferia della città sono stati costruiti appartamenti per un totale di circa 60.000 persone. Il concorso richiedeva la progettazione di un centro distrettuale che includesse un grande magazzino, un hotel, un ospedale, ristoranti, caffè, birrerie, una biblioteca e una piscina. Per riuscire a realizzare il progetto in due mesi, gli autori si divisero il lavoro: Kalju Luts progettò la parte commerciale, Vello Erman l’hotel e il club, Lembit Aljaste il centro culturale e Mart Port integrò i diversi interventi in un unico sistema urbano.

La stretta collaborazione di Port con i colleghi della Germania Est, come pure l’analisi dei loro successi e dei loro errori, è un buon esempio di ciò che mancava in generale all’architettura dei paesi sotto il dominio sovietico in quel periodo. Ci sono voluti anni perché le migliori pratiche trovasse-ro spazio nell’architettura estone. Per gli architetti locali, il successo internazionale era un segno importante che si stava procedendo nella direzione giusta. Ha rafforzato la loro autostima e il senso del loro ruolo. Li ha anche aiutati nelle controversie con le autorità locali e i costruttori. Un esempio diretto è stata la costruzione del complesso residenziale di Õismäe. Mart Port e Malle Meelak avevano progettato un laghetto al centro della nuova città, ma il comitato esecutivo non era d’accordo: un parco sarebbe bastato. Port raccolse tutte le immagini di laghetti e fontane dal suo archivio di diapositive e tenne un discorso molto efficace che, secondo quanto riferito, contribuì a realizzare l’idea fondamentale del progetto (Mürk 1986). Tuttavia, Port non riuscì a convincere l’amministrazione comunale che le case di Õismäe dovessero essere costruite su pilastri trasparenti, come propagandato da Le Corbusier. Oltre alla DDR, Port fece diversi viaggi in Jugoslavia (1961, 1975), Cecoslovacchia (1958, 1963), Polonia (1963) e Ungheria (1963, 1975, 1988). I viaggi dell’intelligenza estone durante il periodo sovietico nei paesi del blocco orientale erano così frequenti che talvolta accadeva che conoscenti di Tallinn si incontrassero inaspettatamente in un altro paese. Così, in uno dei suoi articoli, lo scrittore estone Egon Rannet racconta di come si imbatté in Mart Port durante un intervallo all’Opera di Stato ungherese a Budapest (Rannet 1965).

Come in altri suoi viaggi, Port descrisse le esperienze “estetiche e tecniche” vissute nel blocco orientale. Ad esempio, nel suo saggio del 1973 *L’uomo e la città*, sosteneva che uno dei motivi principali della monotonia dell’architettura residenziale sovietica estone era il fatto che gli edifici fossero costruiti solo con pannelli prefabbricati in calcestruzzo, anziché con calcestruzzo monolitico gettato in opera (Port 1973). Ha poi fornito diversi esempi tratti dai suoi viaggi in Unione Sovietica e nei paesi socialisti (Armenia, Germania dell’Est, Ungheria, Polonia, Russia sovietica) sostenendo che nuove soluzioni potevano essere utilizzate anche in Estonia: «Tutti questi metodi meritano di essere studiati e adottati nella pratica edilizia della nostra repubblica, altrimenti ogni anno resteremo sempre più indietro rispetto ai nostri vicini».

**Fig. 6**

Studenti della Facoltà di Ingegneria Civile dell'Istituto Tecnologico di Tallinn durante il loro tirocinio, al centro lo studente Mart Port, 1949. Per gentile concessione del Tallinn University of Technology Museum.tif.

Pochi anni dopo, a Pärnu iniziò la costruzione della casa a schiera in calcestruzzo monolitico *Kuldne Kodu* (Golden Home), progettata da Toomas Rein, che divenne uno degli edifici residenziali simbolo del periodo sovietico (Kalm 2008). Sebbene il progetto non fosse direttamente collegato a Mart Port né all'istituto di progettazione Eesti Projekt, era comunque ispirato ai diversi tipi di abitazioni contemporanee viste in altre parti d'Europa, e in particolare in Finlandia.

Finlandia: un'amicizia speciale

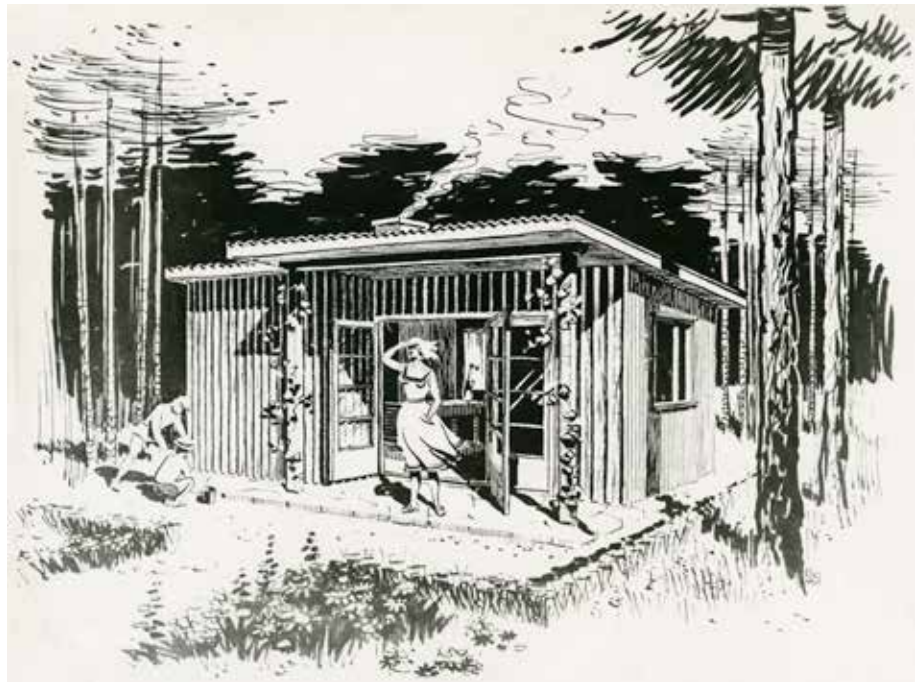
Come per molti altri architetti estoni, il primo viaggio all'estero di Port durante il periodo sovietico fu in Finlandia nel 1957⁴. In due settimane gli architetti estoni visitarono gli edifici storici e moderni di Helsinki, nonché le città di Hämeenlinna, Tampere (compreso il Museo della Casa di Lenin) e Turku. Port tornò in Finlandia anche nel 1964, 1967, 1968 e 1972, spesso come guida di un gruppo di architetti estoni. Questi viaggi hanno rappresentato l'inizio di un uso del linguaggio architettonico ispirato alla tradizione finlandese nell'Estonia sovietica. È stato fondamentale acquisire conoscenze sulle nuove aree residenziali e sulla qualità degli edifici pubblici e privati finlandesi. Gli esempi dei complessi residenziali di Tapiola e Pihlajamäki hanno avuto un ruolo cruciale nel definire il design orientato alla natura dei nuovi insediamenti abitativi in Estonia (Metspalu 2019).

I viaggi in Finlandia non rappresentarono soltanto una fonte di ispirazione, ma ebbero un impatto tangibile sull'ambiente costruito. Visitare la Finlandia poteva anche risultare demoralizzante, poiché la qualità dei materiali da costruzione e della manodopera nell'Unione Sovietica era irrimediabilmente scadente, e toglieva agli architetti la voglia di lavorare. Raine Karp, ad esempio, ha definito il confronto tra i due mondi come un'esperienza profondamente sconcertante (Karp 2025). Scrivendo sul medesimo argomento nel 1968, Mart Port adottò un linguaggio più diplomatico: «È molto istruttivo per noi conoscere l'alta cultura della lavorazione e l'invidiabile precisione dei costruttori, dei produttori di materiali da costruzione e di ar-

redi finlandesi, che consentono di realizzare senza distrazioni le intenzioni più esigenti degli architetti» (Port 1968). La verità sta probabilmente nel mezzo. L'architetto Riina Raig, per esempio, che oltre alla Finlandia riuscì a viaggiare in Bulgaria e in India durante il periodo sovietico, affermò che la "saggezza finlandese" (funzionalità, minimalismo, chiarezza) era la più facile da applicare (Raig 2025). La storica dell'architettura Karin Hallas-Murula, un'esperta delle relazioni architettoniche tra Estonia e Finlandia, ha sottolineato che durante il periodo tardo-sovietico, imparare e prendere in prestito da altri era un aspetto valutato positivamente nel campo dell'architettura. In questo contesto, copiare o imitare non era qualcosa di cui vergognarsi. Al contrario, fare ciò che veniva fatto all'estero era visto di per sé come una garanzia di qualità (Hallas-Murula 2005). Per inciso, questa visione collettiva dell'architettura significava anche che Mart Port e la sua generazione (che dominò fino alla metà degli anni Settanta) ritenevano che in Unione Sovietica l'architettura dovesse essere un fenomeno anonimo, o almeno un aspetto inevitabile della modernizzazione.

Durante i viaggi in Finlandia, diversi architetti estoni strinsero amicizie durature con colleghi finlandesi che sarebbero poi diventati il loro vitale collegamento fisico con il Paese, nonché faro spirituale per i decenni successivi. Solitamente, quando gli architetti estoni avevano la possibilità di recarsi in Finlandia, i loro colleghi che erano già stati lì li aiutavano a organizzare incontri con architetti o personalità della cultura locale. In questo modo, molti architetti finlandesi iniziarono a visitare regolarmente l'Estonia. Essendo membro della Società di Amicizia Estonia-Finlandia, Port poté anche organizzare viaggi di studio per studenti di architettura estoni e finlandesi nei Paesi vicini (Port 1968). Nell'ambito di questa cooperazione, nel 1968 si tenne a Tallinn una mostra sull'architettura finlandese del dopoguerra, accompagnata da un piccolo catalogo (*Soome arhitektuur* 1968). Durante un viaggio in Finlandia organizzato da Mosca nel 1972, alcuni architetti estoni visitarono lo studio di Alvar Aalto insieme a colleghi di altre repubbliche sovietiche. Sebbene Aalto fosse al lavoro, l'architetto Ülo Stöör, che partecipava al tour, raccontò che il grande finlandese aveva chiarito che avrebbe ricevuto solo i vecchi amici. Mentre Stöör osservava una ventina di architetti al lavoro nello studio aperto, intenti a tradurre i disegni visionari di Aalto in progetti architettonici, gli tornarono in mente le parole pronunciate in precedenza da Mart Port: «I nostri giovani architetti non sanno quante opportunità hanno di eccellere nei concorsi e come autori di progetti, ma in uno studio straniero sei solo un collaboratore senza nome» (Stöör 2015).

Questo è un altro esempio del doppio linguaggio di Port, perché allo stesso tempo accusava la scena architettonica estone sovietica di organizzare solo pochi concorsi all'anno. La critica di Port all'anonimato delle venti persone che lavoravano nello studio di Aalto è sorprendente, dato che il suo istituto di progettazione impiegava seicento persone e alla fine tutti gli architetti estoni attivi erano divisi tra cinque grandi studi di progettazione. Quando Port perse la carica di direttore della SEAA nel 1979, fu proprio accusato di aver minato l'identità dell'architetto come professione intellettuale. D'altra parte, c'era del vero nel ragionamento di Port, poiché i concorsi interni di progettazione erano comuni negli istituti di progettazione estoni e, in qualità di direttore, Port partecipava su un piano di parità con i suoi colleghi (Stöör 2025).

**Fig. 7**

Progetto per una casa estiva standard realizzata con pannelli prefabbricati in legno. Vista prospettica. Architetti Mart Port e Ülo Ellandi. Estonprojekt, 1958. Per gentile concessione dell'Estonian Museum of Architecture.

Gli architetti che lavoravano presso Eesti Projekt hanno affermato che Port proponeva spesso una sua soluzione per ogni nuovo progetto, ma se un architetto subordinato avesse avuto un'idea ancora migliore, la avrebbe sostenuta. Non tutti gli architetti di Eesti Projekt erano talentuosi come lui; quindi, è probabile che Port abbia effettivamente collaborato alla realizzazione di oltre un centinaio di progetti (Kalm 2012).

Altrove in Europa

Nel 1958 Mart Port trascorse quindici giorni in Belgio come delegato dell'URSS all'Esposizione Universale di Bruxelles. Sorprendentemente, Mart Port non scrisse nulla di questa esperienza sulla stampa estone. Considerato il contesto politico e culturale di questo evento stravagante, era inevitabile che lasciasse un'impressione indimenticabile e contrastante sui visitatori provenienti dall'Estonia sovietica. Si trattava della prima grande esposizione mondiale dopo la Seconda guerra mondiale e l'evento attirò circa 41,5 milioni di visitatori, diventando la seconda esposizione mondiale più grande dopo l'*Exposition Universelle et Internationale de Paris* del 1900. Fu anche la prima occasione per l'Europa politicamente divisa di conoscere gli sviluppi tecnologici e culturali del blocco socialista. All'epoca, le vecchie potenze imperiali europee erano alle prese con le aspirazioni indipendentiste delle loro colonie. La decolonizzazione era sostenuta anche da critici locali molto influenti. La posta in gioco ideologica dell'EXPO '58 non poteva essere più alta. Leggendo gli articoli pubblicati dalla stampa estone sull'Esposizione Universale, la ricchezza del Belgio turbava profondamente gli autori, che vedevano dietro di essa il lavoro schiavo di milioni di africani e l'appropriazione illegale delle risorse naturali (Peterson 1958). Port criticava aspramente tale ricchezza costruita sull'ingiustizia quando scriveva del Regno Unito.

Comprensibilmente, Port non poteva scrivere all'epoca che la Russia e l'Estonia avevano un rapporto coloniale simile. L'EXPO '58 ebbe anche un significato aggiuntivo, poiché gli espatriati estoni, lettoni e lituani fuggiti dall'occupazione sovietica si fecero vedere dal pubblico belga attraverso proteste e apparizioni pubbliche, per mostrare al mondo libero «quale crimine aveva commesso l'Unione Sovietica quando aveva strangolato un

piccolo paese» (“Eestlased tuhamägede all” 1958). Durante la seconda guerra mondiale 70 000 persone emigrarono dall’Estonia, molte delle quali appartenenti all’élite tecnica e culturale. Poiché gli anni stalinisti ebbero un effetto devastante sul paese, è stato sottolineato che anche negli anni Sessanta la vita culturale estone era più attiva in esilio che in patria. Ad esempio, nel 1965 all’estero fu pubblicata più letteratura in lingua estone che nell’Estonia sovietica (Hasselblatt 2016). Tuttavia, la vita culturale degli espatriati era quasi completamente separata da quella della patria e, inoltre, frammentata in tutto il mondo. In questo contesto, le autorità sovietiche cercarono naturalmente di impedire e minimizzare gli incontri culturali tra l’Estonia e la “non Estonia”.

Allo stesso tempo, però, gli espatriati estoni davano grande importanza ai viaggi all’estero degli estoni “in patria”. Ad esempio, quando Port si trovava in Svezia per due settimane nel 1959, il giornale locale in lingua estone scriveva: «Dopo una lunga pausa, un gruppo di turisti provenienti dall’Estonia occupata si trova ora in Svezia, circa cinque persone, tra cui gli architetti Edgar Velbri e Mart Port (nato nel 1921). Hanno soggiornato all’Hotel Kristineberg, stanno attualmente visitando la Svezia e torneranno a Stoccolma alla fine di questa settimana» (“Turiste Eestist Stockholmis” 1959). Il tono piuttosto aggressivo e accusatorio del giornale suggerisce una divisione all’interno della comunità estone in esilio. C’era chi era favorevole a interrompere ogni comunicazione con l’Estonia occupata e chi era favorevole a un atteggiamento più moderato. Quando Port tornò in Svezia sette anni dopo, un altro giornale estone riportò: «Uno dei più noti architetti della giovane generazione dell’Estonia occupata è in Svezia, dove è venuto per visitare gli hotel svedesi e conoscere l’architettura degli hotel moderni». A Tallinn sta per essere costruito un nuovo hotel di standard occidentali (“Arhitekt tuli hotelle vaatama” 1966). L’hotel in questione è il Viru di Tallinn, progettato da Mart Port e Henno Sepmann e inaugurato nel 1972 (Nupponen 2007).

La storia dell’architettura fino ad oggi non ha individuato alcun riferimento diretto all’architettura svedese nell’Hotel Viru. È chiaro che l’edificio parlava un linguaggio architettonico modernista simile a quello dei centri urbani di Brasilia, Rotterdam o, come esempio più vicino, dell’Hotel SAS Royal di Arne Jacobsen a Copenaghen (1960). D’altra parte, non c’è dubbio che Port sia stato influenzato dalla demolizione dei centri storici svedesi, che erano sfuggiti completamente alla guerra, e dalla loro sostituzione con nuovi grattacieli. Tale azione può aver avuto l’effetto apparente e a breve termine di densificare e attivare i centri urbani, ed è interessante chiedersi se Port vedesse questo processo come una pianificazione urbana genuinamente socialista o come una trappola tesa dai capitalisti. Come hanno dimostrato in seguito gli storici, questo processo devastante, guidato dall’ideologia consumistica, è stato segretamente e occultamente sostenuto dalle banche e dalle società svedesi (Johansson 2011). Qualunque fosse l’opinione di Port, sia lui che l’architetto capo di Tallinn, Dmitri Bruns, devono aver ritenuto utile collocare un edificio gigantesco dalla geometria rigorosa proprio accanto al centro storico di Tallinn. Questa decisione ha determinato il futuro orientamento della città.

Da questo punto di vista, è piuttosto paradossale che quando Port visitò l’Italia nel 1961, criticò il Grattacielo Pirelli di Milano, progettato da Giò Ponti e Pier Luigi Nervi nel 1958 (Port 1963). Senza dire nulla di negativo sull’architettura dell’edificio o sulla qualità della sua costruzione, trovò che «svettando sulle vecchie case circostanti, è una delle rocce sporgenti

**Fig. 8**

Foto di Mart Port dalla Grecia, anni Settanta. Per gentile concessione dell'Estonian Museum of Architecture.

su cui poggia l'architettura moderna occidentale». Nel suo articolo, Port utilizzò la metafora secondo cui, mentre in mezzo all'oceano si ergono alcune scogliere (i rappresentanti più importanti della cultura), in profondità, sotto la superficie dell'acqua, si nascondono le classi sociali più basse e i poveri. Usando il Grattacielo Pirelli come parabola per l'intero mondo occidentale, ha concluso che l'architettura capitalista si basa su fenomeni individuali, come i nuovi grattacieli, i grandi edifici amministrativi e industriali delle grandi aziende, gli hotel di lusso, le banche, le case unifamiliari e i complessi residenziali per le classi più ricche. Port si vantava che in Unione Sovietica le cose andassero al contrario: A nostro avviso, la priorità assoluta deve essere quella di costruire un gran numero di edifici indispensabili, economici e di standard soddisfacente per le fasce più ampie della popolazione. Durante tutto l'anno, giorno e notte, ogni venti minuti, una gigantesca macchina da costruzione sovietica sforna un nuovo edificio di cinque piani con ottanta appartamenti». Alla fine degli anni Sessanta, l'«oceano» di Tallinn doveva essere stato sistemato abbastanza da poter iniziare la costruzione di uno spettacolare hotel riservato esclusivamente ai turisti e al «consumismo socialista».

Poiché questo articolo è stato pubblicato su un giornale di propaganda per gli estoni all'estero, è comprensibile che Port, come altri autori sovietici che scrivevano sull'Italia, abbia usato un linguaggio così figurativo nel suo articolo, cercando di costruire un'immagine riduttiva dell'Occidente capitalista e dei suoi fondamenti sociali, contrapponendola a una società sovietica positiva (Kõvamees 2011). È noto che Mart Port condivise le sue impressioni sul viaggio in Italia con studenti e docenti del Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Istituto Politecnico di Tallinn (Sellik 1961). Illustrò la sua presentazione sull'architettura italiana contemporanea con un ricco materiale fotografico. Tali proiezioni con diapositive a familiari, amici e colleghi erano comuni durante il periodo sovietico e si può presumere che il contenuto della presentazione variasse a seconda del pubblico.

L'Inghilterra attraverso gli occhi di un architetto

Gli studiosi di letteratura hanno scoperto che i libri di viaggio erano secondi solo ai romanzi tra i generi letterari più letti durante il periodo sovietico (Kõvamees 2011). Erano letti come passatempo e anche per migliorare sé stessi, poiché le informazioni che fornivano erano molto vivide ed emozionanti. Nel 1961, quando Mart Port trascorse quindici giorni in Inghilterra con una delegazione sovietica al Congresso dell'UIA, utilizzò le sue impressioni di viaggio per pubblicare un libro di piccolo formato ma ricco di testo (218 pagine) con una tiratura di 12.000 copie (Port 1966). Nel contesto estone, si tratta di un'eccezione, dato che nessun architetto prima o dopo di lui ha pubblicato qualcosa di simile.

Dal punto di vista architettonico, il libro è particolarmente interessante per l'esperienza diretta che Port condivide delle nuove città inglesi del dopoguerra, come Coventry e Stevenage. Scrisse con particolare entusiasmo di Coventry e del modo in cui era stato creato un ambiente pedonale e privo di auto nel centro della città. Fu in Inghilterra che Port incontrò per la prima volta la diffusione del mezzo privato che stava investendo il mondo occidentale, e dedicò un intero capitolo del suo libro a questo argomento. Il suo atteggiamento nei confronti delle auto era critico, ciononostante, considerava questo fenomeno inevitabile e si rallegrava del fatto che mentre nei paesi capitalisti le città dovevano essere ristrutturate per accogliere il traffico automobilistico, in Unione Sovietica avevano saputo pianificare le

strade con venticinque e cinquant'anni di anticipo. Port riteneva che fosse inevitabile collegare i centri storici e le nuove città con ampie autostrade; però, idealmente, le auto e le persone avrebbero dovuto doversi essere separate, come poi avrebbe fatto a Lasnamäe. Riprese il tema del traffico automobilistico nei suoi articoli successivi, che dipingevano le città occidentali con toni ancora più cupi (Port 1965a). Port ripeteva, infatti esempio, che nella Germania occidentale ogni anno morivano circa 40.000 persone in incidenti stradali. Sebbene il numero effettivo di vittime non fosse molto migliore (16.494, Road traffic accidents 2025), sembrava essere sua abitudine esagerare quando parlava dei mali dell'Occidente. Quando Port tenne una presentazione al 12° Congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti a Madrid nel 1975, si concentrò sul progetto del complesso residenziale di Lasnamäe, allora ancora in fase di costruzione, «dove viene data particolare attenzione alla protezione dell'ambiente e all'isolamento del traffico motorizzato dalle zone residenziali e dalle principali vie pedonali» (Port 1975).

Tuttavia, lasciando da parte la questione delle nuove città, si tratta di un testo molto opinabile, tipico dell'epoca, che richiede molta pazienza da parte del lettore per superare l'impatto con una scrittura ideologicamente molto densa. Nella sua fugace visione turistica, egli trae conclusioni fondamentali sulla società inglese e sul capitalismo in generale. In tutto il libro vengono descritti i punti critici della società capitalista, la lotta dei lavoratori (i "veri inglesi") per far fronte ai bassi salari e ai prezzi elevati. A fronte di tutto ciò, al lettore viene data un'idea di quanto sia bella la vita dei lavoratori in Unione Sovietica. A ciò si aggiunge il tema dell'Occidente moralmente arretrato (industria cinematografica, pornografia) e l'idea che la cultura capitalista sia interessata alla psiche malata e faccia tutto per denaro. In linea con il genere, l'autore esprime la sua contrarietà alla religione, reiterando l'opinione sovietica secondo cui la religione soffoca il pensiero (Kõvamees 2011).

Conclusione

Fino ad oggi, nella storia dell'architettura estone, Port era considerato un razionalista e un pragmatico, un bravo architetto e un eccellente scrittore, ma anche un cinico che si era amareggiato quando non era più riuscito a fare di meglio. L'analisi dei suoi viaggi all'estero e degli scritti che ne sono scaturiti, aggiunge un altro aspetto. La Cortina di Ferro non era affatto impenetrabile come talvolta viene descritta. Port, come centinaia di altri architetti e ingegneri estoni, viaggiò per il mondo e riportò in Estonia le conoscenze acquisite. Port fu particolarmente attivo in questo senso, ricoprendo posizioni di potere in diverse istituzioni. Inoltre, si impegnò a diffondere le sue opinioni al grande pubblico. Si può ipotizzare che i viaggi all'estero di Port abbiano influenzato positivamente l'architettura estone; tuttavia, è necessario riconoscere che egli sviluppò sin da giovane una visione piuttosto rigida sia della vita occidentale sia del sistema sovietico, visione che tendeva a riproporre nei suoi scritti architettonici per tutta la durata della sua esistenza. La questione rilevante consiste nel fatto che, esprimendosi da una posizione così autorevole, le sue opinioni finivano altresì per contribuire a plasmare la realtà stessa.

Note

¹ «Pravda» era il quotidiano ufficiale del Comitato Centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica ed era uno dei giornali più influenti del Paese con una tiratura di undici milioni di copie.

² Architetto del Popolo dell'URSS era un titolo onorifico conferito agli architetti che avevano ottenuto risultati significativi nello sviluppo dell'architettura sovietica, applicando la loro competenza e creatività alla pianificazione urbana o alla progettazione di importanti complessi edilizi per uso civile, industriale o rurale (Johnson 2011). In totale, il titolo è stato conferito a 45 persone. L'Unione Sovietica ha individuato quattro professioni d'onore: artisti (comprese le arti dello spettacolo e la letteratura), insegnanti, medici e architetti. Poiché questi titoli erano conferiti dal governo, i premiati godevano di alcuni privilegi, come la possibilità di viaggiare o di acquistare un'auto. Ai membri dell'intelligenza creativa venivano conferiti quattro titoli: Artista Onorato, Personaggio Onorato delle Arti, Artista del Popolo della Repubblica e Artista del Popolo dell'Unione Sovietica. A livello repubblicano esistevano decine di altri titoli onorifici, come Operatore sociale onorario o Operaio forestale onorario. Tuttavia, il riconoscimento più prestigioso era quello di Artista del Popolo, Insegnante, Medico o Architetto dell'Unione Sovietica, che poteva essere conferito solo dal governo dell'Unione. In totale, 1006 persone hanno ricevuto il titolo di Artista del Popolo dell'URSS, di cui 19 provenienti dalla RSS Estone.

³ La fede nei numeri di Mart Port è ben espressa in un articolo sulla sintesi delle arti, in cui giustifica la necessità dell'arte monumentale attraverso l'efficacia della visibilità dell'arte. Basandosi sul numero dei membri dell'Unione degli Artisti, aggiungendo a questo il numero degli artisti dilettanti e facendo ipotesi sulla produttività annuale degli artisti, Port suggerì che in vent'anni nell'Estonia sovietica sarebbero state create da 40.000 a 50.000 opere d'arte originali, 12.000 delle quali sarebbero state viste da circa il 15% della popolazione in mostre pubbliche, con ogni spettatore che avrebbe guardato un'opera per trenta secondi. Port invocò un coinvolgimento più efficace che solo l'arte monumentale visibile al pubblico poteva offrire (Port 1964).

⁴ L'architetto Voldemar Toppel riuscì a filmare il viaggio. La famiglia di Toppel ha reso il filmato disponibile su Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KUINi4wUww> (ultimo accesso 31 marzo 2025).

Bibliografia

“Arhitektide Liidus” (At the Association of Architects) (1964) – Sirp ja Vasar, 17 aprile.

“Arhitektide Liidus” (At the Association of Architects) (1965) – Sirp ja Vasar, 29 ottobre.

“Arhitektide Liidus” (At the Association of Architects) (1972) – Sirp ja Vasar, 8 dicembre.

“Arhitektide Liidus” (At the Association of Architects) (1984) – Sirp ja Vasar, 25 maggio.

“Arhitekt tuli hotelle vaatama” (Gli architetti sono venuti a vedere gli alberghi) (1966) – Eesti Päevaleht, 13 ottobre.

BELOGOLOVSKY V. (2014) – “Re-examining Soviet Modernism”. In: U. Lukševics, L. Leitāne-Šmīdberga, Z. Jauja, I. Veinbergs e M. Rusiņš (a cura di), *Un-written: Exhibition of Latvia at the 14th International Architecture Exhibition – La Biennale di Venezia*. NRJA, Riga.

“Demobiliseeritud punasõdurid jäävad Eestisse” (I soldati dell'Armata Rossa smobilitati rimangono in Estonia) (1960) – Meie Kodu, 19 maggio.

DRĖMAITĖ M. e MACIUIKA, J. V. (a cura di) (2020) – *Lithuanian Architects Assess the Soviet Era: The 1992 Oral History Tapes*. LAPAS, Vilnius.

“Eesti arhitektide rahvusvaheline edu” (Successo internazionale per gli architetti esto-

ni) (1973) – Kodumaa, 26 dicembre.

“Eestlased tuhamägede all” (Gli estoni sotto le montagne di cenere) (1958) – Vaba eestlane, 12 novembre.

Estonian Academy of Arts Archive. File personale di Mart Port, 1955-1989.

GORSUCH A. (2006) – “Time Traveller. Soviet Tourists to Eastern Europe”. In: A. Gorsuch e D. Koenker (a cura di), *Turizm. The Russian and East European tourist under capitalism and socialism*. Cornell University Press, Londra.

HALLAS-MURULA K. (2005) – *Soome-Eesti: sajand arhitektuurisuhteid* [Finland-Estonia: a century of architectural relations]. Estonian Museum of Architecture, Tallinn.

HASSELBLATT C. (2016) – *Eesti kirjanduse ajalugu* (Storia della letteratura estone). Tartu University Press, Tartu.

JAGODIN K. (2014) – *Bringing the West Home. The Encounter With Western Countries and the Representation of the Experience of Estonian Architects in 1950s-1970s*. MA Architectural History Report. Bartlett School of Architecture, UCL.

JAGODIN K. (2025) – corrispondenza e-mail con l'autore, 10 marzo, in possesso dell'autore.

JOHANSSON B. O. H. (2011) – “The post-war destruction of Swedish cities”. *Building Research & Information*, 39 (4), pp. 412-429.

JOHNSON O. (2011) – “The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma?” *Slavic Review*, 70 (4), pp. 819-843.

KALM M. (2008) – “Exploring the Soviet ‘Golden Home’ Project: the ‘Reworking Modern Architecture’ workshop in Pärnu”. *Docomomo Journal* 39, pp. 44-45.

KALM M. (2012) – “Mart Pordi Kalevipoja mõõtu jälg” [Mart Port's footprint the size of Kalevipoeg]. *Sirp*, 10 febbraio.

KARP R. (2025) – Conversazione con l'autore, 19 marzo. Note in possesso dell'autore.

“Kes? Kus? Mis?” (Chi? Dove? Cosa?) (1962) – Kodumaa, 21 febbraio.

“Kes? Kus? Mis?” (Chi? Dove? Cosa?) (1962b) – Kodumaa, 28 febbraio.

KÕVAMEES A. (2011) – “Itaalia konstrueerimine nõukogude reisikirjas” (La costruzione dell'Italia nella letteratura di viaggio sovietica). *Methis* 5 (7), pp. 149-159.

KURG A. (2009) – “Architects of the Tallinn School and the critique of Soviet modernism in Estonia”. *The Journal of Architecture*, 14 (1), pp. 85-108.

LEIVAT L. (2016) – “25 years ago, the KGB closed shop in Estonia and took its written record to Russia”. *Eesti Elu*, 4 March. [<https://eestielu.ca/25-years-ago-the-kgb-closed-shop-in-estonia-and-took-its-written-record-to-russia/>] (ultimo accesso 10 marzo 2025).

LEWIN M. (2005) – *The Soviet Century*. Verso, Londra and New York.

METSPALU P. (2019) – “Pragmaatiline planeerimine Eesti moodi” (Pianificazione pragmatica alla maniera estone). *Sirp*, 8 novembre.

MÜRK K. (1986) – “Meie soov? Näha uusrajooni sellisena, nagu oleme selle kujundanud” (Il nostro desiderio? Vedere il nuovo quartiere così come l'abbiamo progettato). *Rahva Hää*, 8 novembre.

MUTSO M. (2011) – “Kas ‘mägedel’ on tulevikku?” (C'è un futuro per le “montagne”?). *Sirp*, 11 novembre.

NOOR KOLLEEG (1978) – “Mart Port, Rahvaarhitekt” (Mart Port, architetto del popolo). *Sirp ja Vasar*, 24 dicembre.

NUPPONEN S. (2007) – *Viru hotell ja tema aeg* (L'Hotel Viru e il suo tempo). *Eesti Ekspressi Kirjastus*, Tallinn.

- OJARI T. (1999) – “Mõtlemine suurtes kategooriates. Malle Meelak ja Tallinna mäed” (Pensare in grandi categorie. Malle Meelak e le montagne di Tallinn). Sirp, 21 maggio.
- OJARI T. (2012) – “Loorberitega ja ilma: Mart Port 90” (Con o senza allori: Mart Port 90). Sirp, 6 gennaio.
- “Oli ja on” (Era ed è) (1974a) – Sirp ja Vasar, 1 novembre.
- “Oli ja on” (Era ed è) (1974b) – Sirp ja Vasar, 20 dicembre.
- “Oli ja on” (Era ed è) (1975a) – Sirp ja Vasar, 21 febbraio.
- “Oli ja on” (Era ed è) (1975b) – Sirp ja Vasar, 5 dicembre.
- PAGEL O. (2016) – “Eesti NSV turistid Soomes aastail 1955–1980” (Turisti della Repubblica Socialista Sovietica Estone in Finlandia nel periodo 1955-1980). Tuna 3, pp. 79-94.
- PAULUS K. (2004) – “Visionääriga Virus” (Con un visionario a Viru). Eesti Ekspress, 22 aprile.
- PETERSON A. (1958) – “Muljeid maailmanäituselt. Inimene ja progress” (Impressioni dall’Expo mondiale. L’uomo e il progresso). Koit, 23 settembre.
- PORT M. (1958) – “Erinevad keeled, erinevad tõekspidamised, ühised eesmärgid” (Diversi linguaggi, diverse convinzioni, obiettivi comuni). Sirp ja Vasar, 8 agosto.
- PORT M. (1961) – “Mõtteid masinatega toodetavast arhitektuurist” (Riflessioni sull’architettura meccanizzata). Sirp ja Vasar, 3 febbraio.
- PORT M. (1963) – “Ookeani põhjast ja mandritest” (Fondali oceanici e continenti). Kodumaa, 16 ottobre.
- PORT M. (1964) – “Kas ei tuleks tõsta kasutegurit?” (Non dovrebbe essere aumentata l’efficienza?). Sirp ja Vasar, 17 aprile.
- PORT M. (1965) – “Linn. Auto. Inimene” (Città, automobile, uomo). Sirp ja Vasar, 23 aprile.
- PORT M. (1965b) – “Vastamist vajavad küsimused” (Domande che attendono risposte). Sirp ja Vasar, 26 novembre.
- PORT M. (1966) – “Arhitekti pilguga Inglismaal” (La prospettiva di un architetto sull’Inghilterra). Eesti Raamat, Tallinn.
- PORT M. (1967) – “Vanad purjed ja uued tuuled ehk mis saab siis, kui kümne võitluse kokkuehitamisega ühte kaubamaja ei saa...” (Vele vecchie e venti nuovi, ovvero cosa succede quando non si riesce a costruire un grande magazzino unendo dieci negozi di spezie...). Sirp ja Vasar, 10 febbraio.
- PORT M. (1968) – “Huvipakkuv näitus” (Una mostra interessante). Kodumaa, 12 giugno.
- PORT M. (1973) – “Inimene ja linn” (L’uomo e la città). Sirp ja Vasar, 7 dicembre.
- PORT M. (1975) – “Ülemaailmselt arhitektide kongressilt Madridis” (Dal congresso mondiale degli architetti a Madrid). Kodumaa, 4 giugno.
- PORT M. (1983) – *Architecture in the Estonian SSR*. Perioodika, Tallinn.
- PORT M. (1985) – “Kas seal on alati hea, kus meid ei ole?” (È sempre meglio altrove?). Kodumaa, 20 novembre.
- RANNET E. (1965) – “Elust, teatrielust ja eluteatrist (meil ja mujal)” (Sulla vita e il teatro della vita (qui e altrove)). Sirp ja Vasar, 28 maggio.
- “Näriintervjuud. Mart Port” (Le interviste di Capodanno. Mart Port) (1971) – Sirp ja Vasar, 1 gennaio.
- RAIG R. (2025) – Discorso di apertura della mostra “Architect’s Gaze. Bringing the West Home How was the West brought home?” Estonian Museum of Architecture, 29 marzo 2025. Note in possesso dell’autore.

- RAUDSEPP V. (1972) – “Juubelijuttu Mart Pordiga” (Una storia giubilare con Mart Port). Kodumaa, 12 gennaio.
- SELLIK H. (1961) – “Reisimuljeid Itaaliast” (Impressioni di viaggio dall’Italia). Õhtuleht 22 marzo.
- Soome arhitektuur* (Architettura finlandese) (1968) – Finnish Architecture Museum, Tallinn and Simeliusen Perillisten Kirjapaino, Helsinki.
- STÖÖR Ü. (2015) – *Ühe arhitekti mälestused III* (Memorie di un architetto III). Il-mamaa, Tartu.
- STÖÖR Ü. (2025) – Conversazione con l’autore, 30 marzo 2025. Note in possesso dell’autore.
- SUMMATAVET M. (2015) – “Peep Jänes. Pooleldi nagu essee” (Sbircia il coniglio. Quasi come un saggio) In: M. Väljas e M. Karu (a cura di) *Arhitekt Peep Jänes*. Museum of Estonian Architecture, Tallinn.
- “Road traffic accidents” (2025) – Statistisches Bundesamt. [<https://www.destatis.de/EN/Themes/Society-Environment/Traffic-Accidents/Tables/liste-traffic-accidents.html#265472>] (ultimo accesso 31 marzo 2025).
- TRAPEEŽ A. (1991) – “Leonhard Lapini mälestusi nõukogude eesti arhitektuurist” (I ricordi di Leonhard Lapin sull’architettura sovietica in Estonia). Sirp, 25 ottobre.
- “Turiste Eestist Stockholmis” (Turisti estoni a Stoccolma). (1959) – Teataja, 20 giugno.
- “Vanad linnad uuenevad” (Vecchie città che vengono rinnovate) (1968) – Sirp ja Vasar, 23 agosto.
- VEENRE T. (2012) – “See eest on meil demokraatia!” (Invece abbiamo la democrazia!). Eesti Päevaleht, 7 gennaio.
- VODARSKY Y.E. (1993) – “The Impact of Moscow on the Development of Russia” In: T. Barker e A. Sutcliffe (a cura di), *Megalopolis: The Giant City in History*. Palgrave Macmillan, Londra, pp. 86-95.
- YURCHAK A. (2005) – *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, Princeton.

Gregor Taul è attivo come critico e curatore a Tallinn, dove insegna presso il Dipartimento di Architettura degli Interni dell’Accademia Estone delle Arti. Ha studiato semiotica all’Università di Tartu (laurea triennale nel 2009) e storia dell’arte presso l’Accademia Estone delle Arti (laurea magistrale nel 2012), svolgendo nel 2011 un periodo di studi all’estero presso l’Istituto di Tecnologia del Design di San Pietroburgo. Tra il 2016 e il 2020 è stato dottorando presso il Lisbon Consortium e nel 2024 ha discusso la sua tesi di dottorato presso la scuola di dottorato dell’Accademia Estone delle Arti, con una ricerca sull’arte monumentale-decorativa del tardo periodo sovietico. Attivo come critico dal 2010, scrive regolarmente di arti visive e architettura. Nel 2012 ha co-curato un volume sui murali estoni pubblicato da Luseum, mentre nel 2016 il Museo Nazionale Estone ha pubblicato un suo libro dedicato al nuovo edificio del museo progettato dallo studio DGT / Architects. Ha insegnato in numerose istituzioni scolastiche e universitarie in Estonia e ha preso parte a conferenze in diversi paesi europei.

Domenico Chizzoniti
Il Grand Tour sul Baltico.
Sulle tracce di Alvar Aalto

Abstract

Alvar Aalto e le sue opere costituiscono la trama ideale di questo percorso e la mappa segreta di una scoperta cui ogni progettista, cultore dell'arte e dell'architettura dovrebbe aspirare.

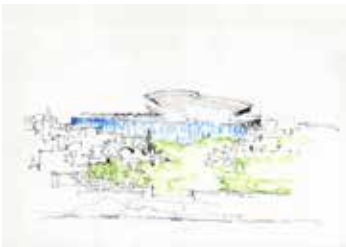
Salire le scale canarine del Sanatorio di Paimio e sedersi sugli scaloni del Politecnico di Helsinki, ammirare il lago dalla sua Casa Sperimentale di Muuratsalo o l'adiacente Acropoli di Saynatsalo, nonché la Villa Mairea. Del resto, l'impatto delle sue opere restituisce una dimensione ben lontana dall'immagine consegnataci dalla storiografia convenzionale circa il mito quella di figura isolata collocabile solo in relazione all'architettura nordeuropea. Lavoro che rimane ancora disponibile ad una sua ricollocazione semantica per chi se ne volesse riappropriare, dalle prime opere dagli anni Venti del Novecento che per oltre cinquant'anni, producendo una quantità enorme di progetti e realizzazione hanno segnato una straordinaria relazioni tra natura e paesaggio.

Parole chiave

Forma e Natura — Paesaggio Nordico — Spazio Architettonico

Introduzione

Si va in Finlandia con un gruppo di colleghi a saggiare quanto, in presa diretta, il ruolo del racconto in architettura si possa avvalorare concretamente attraverso una ricognizione fisica dei luoghi, degli spazi, delle forme, dei colori, memorie, luce e persino dei profumi che non si sottraggono ad un'esperienza di un "gran tour" in mezzo ai laghi e alle foreste della Finlandia (Frampton 1998). Un gran tour finlandese dove l'ingombrante presenza della natura lascia spazio solo a pochi episodi architettonici che si stagliano nel fitto paesaggio nordico come espressione autentica di pura volizione figurativa, di autentica perizia costruttiva, di convalidata esplorazione linguistica, che in architettura raramente può conseguirsi (Colin St John 1979). Questo paesaggio ha ispirato racconti in cui la natura assume un ruolo magico e mitico. Le foreste, ad esempio, sono spesso descritte come dimora di spiriti e creature mistiche, come i Tapio, spiriti guardiani degli alberi, o gli Hiisi, esseri maligni che abitano le zone più remote. Nei miti finlandesi, gli elementi naturali non sono semplici fenomeni fisici, ma entità viventi con volontà propria. Un viaggio che a ritroso riscopre i caratteri di una "poetica nordica" esito dell'assimilazione di alcuni dei tratti salienti del plasticismo mediterraneo, per addentrarsi nella *wild vague* del paesaggio finnico. Questa connessione profonda è ancora oggi percepibile in questa cultura, dove la natura continua a essere venerata producendo esiti inaspettati, esclusivi, a partire dal condizionamento che quell'esperienza ha avuto sull'evoluzione del suo pensiero creativo. Aalto inizia a intrecciare l'approccio nordico, soprattutto nelle tecniche costruttive quasi artigianali, con quella mediterraneità atavica, con una spiccata abilità nell'ammaestrare i contrasti materici, le assonanze cromatiche, la perizia



**Fig. 1**

A.Aalto Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33), Vista del solarium.

**Fig. 2**

A.Aalto Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33), Vista esterna dell'ingresso.

tecnica: l'idea diviene traccia, ovvero forma pensata e ordinata dalla mente e la materia suggerisce la massa, ossia pensiero plastico, concreto, da porsi nello spazio, con figure che acquistano una propria e autonoma consistenza fisica e vivono di un altrettanto autonoma realtà (Norberg-Schulz 1998).

Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33)

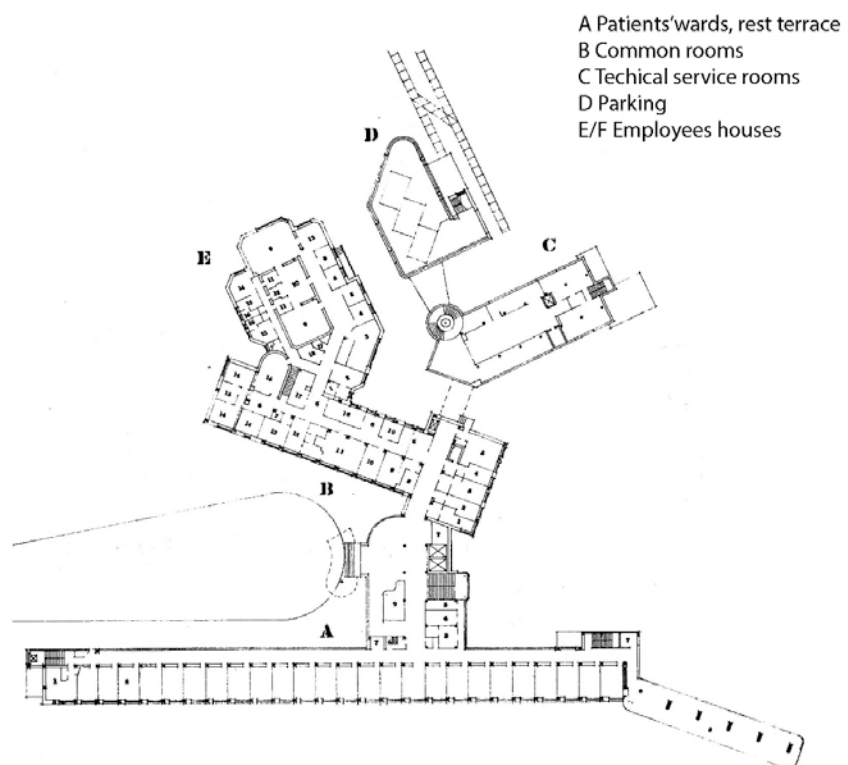
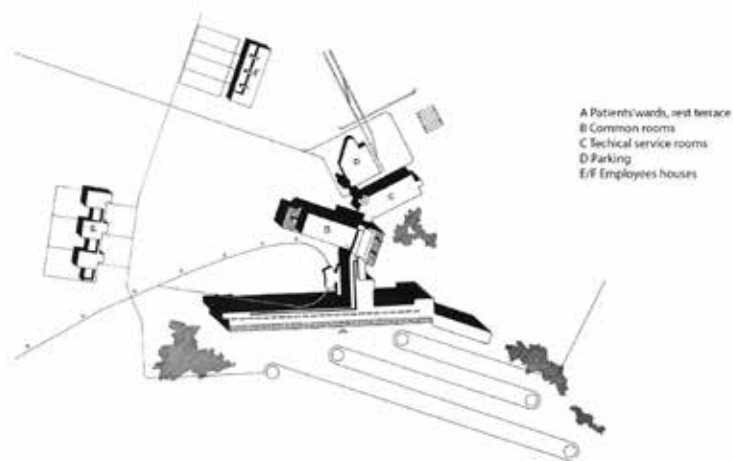
Il Tour inizia con il Sanatorio Antitubercolare di Paimio, una composizione nitida che si serge su una ampia superficie di colline moreniche, ricoperta di una fitta foresta di betulle, pini e abeti. Diverse opere, come il sanatorio, sorprendono perché propongono una grammatica che finisce per sconvolgere la tradizionale accezione funzionale e comportamentale nel rapporto utenza e spazio architettonico (Woodman 2016). Il riferimento corre, in particolare, ai “cromatismi tersi”, alle composizioni articolate, alle figure emblematiche, all'ordine paziente con cui le forme sono sublimite verso ambizioni ideali nel condensare spazio e materia, nella misurata aspirazione al riscontro del carattere rappresentativo dell'architettura, elevata ad un ordine monumentale e alla verifica punto a punto del suo equilibrio in termini di proporzione, estensione, dilatazione, attributi che distinguono molti dei lavori di Aalto.

**Fig. 3**

A.Aalto Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33), Vista esterna delle camere di degenza.

D'altra parte, il suo retaggio culturale, a partire dalle fonti che lo hanno ispirato – il soggiorno svedese nello studio di Arvid Bjerke tra il 1921 e il 1922 per la Congress Hall alla fiera di Göteborg; successivamente a Vienna alla ricerca dei più recenti e ambiziosi esperimenti della Wagner Schule per poi raggiungere l'Italia e la Grecia nel 1924 come viaggio di nozze; e poi ancora nei paesi bassi nel 1928 e in particolare ad Hilversum per visitare il Zonnestraal Sanatorium di Johannes Duiker (Vanden Heuvel 1978), terminato proprio in quell'anno – ha fatto leva sull'appropriazione aggiornata di una innovativa poetica dell'architettura moderna europea attraverso questi viaggi, queste esplorazioni culturali, questi "Tours" (Tentori 2002). L'edificio è composto da un corpo principale articolato in tre parti autonomamente definite e ruotate con angoli di differente apertura, mentre i corpi accessori aggiunti qualche anno dopo nel 1933 – le abitazioni del personale paramedico e quelle per il personale medico con le rimesse per le auto – sono distanziati e isolati rispetto al Sanatorio.

L'ala principale, un corpo in linea snello e allungato alto sei piani, contiene le camere di degenza per circa 300 ospiti, mentre il corpo intermedio è destinato ai locali ad uso collettivo e quello minore, più basso, i servizi generali con mensa, cucine e locali tecnici. Il criterio che compone la figura è regolato dall'orientamento del corpo principale che privilegia il principio dell'isolamento rispetto alle altre parti, l'irraggiamento solare e la ventilazione naturale, così che il fronte dell'edificio in corrispondenza delle camere di degenza guarda verso l'ambiente naturale sul lato esterno a sud-est, isolato e verso la foresta; la parte sul lato interno è destinata alla distribuzione di servizi. Questo corpo è occupato nelle testate a nord-est e sud-ovest da una combinazione di terrazzi e solarium attraverso la disposizione lungo tutti i sei livelli di un solaio aggettante ancorato ad un sofisticato sistema strutturale con pilastri a sezione variabile che si rastremano verso l'alto (AA.VV. 1935).

**Fig. 4**

A. Aalto Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33), Planimetria generale.

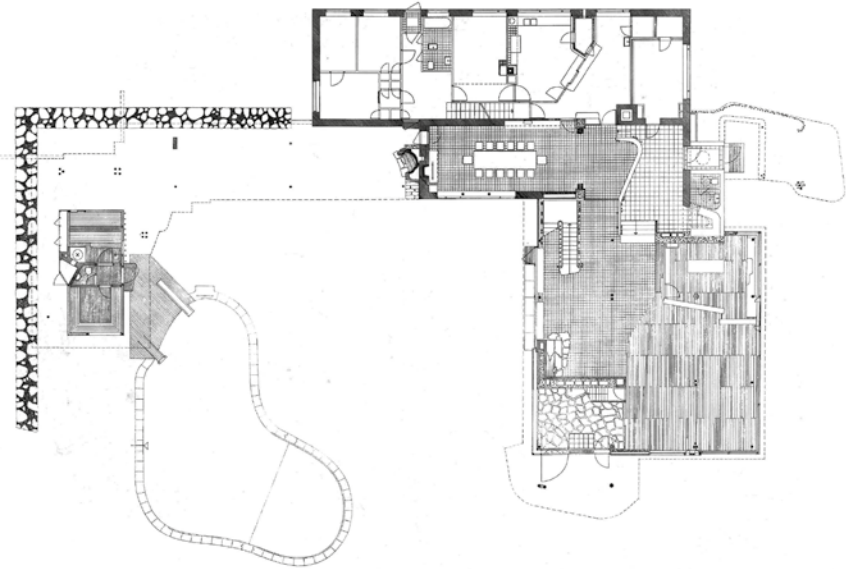
Fig. 5

A. Aalto Sanatorio Antitubercolare di Paimio (1928-33), Pianta del piano terreno.

La parte intermedia, quella in corrispondenza dell'ingresso, confinata tra l'ala delle degenze e quella dei servizi collettivi, si apre direttamente sull'atrio con la disposizione dei collegamenti verticali, un corpo scala e un blocco ascensori. Una particolare attitudine che Aalto dimostra in questa occasione di lavoro è espressa sotto forma di una attitudine empatica verso la figura del degente, quasi di immedesimazione che lo muove verso un'ideazione di soluzioni tecniche (il sofisticato sistema di riscaldamento e ventilazione naturale; la sensibilità per i requisiti dell'illuminazione naturale e artificiale; l'attenzione verso specifici particolari legati all'utenza ospedaliera: letti, lampade, sedie, armadi, eccetera) e artistiche (l'accorto sistema cromatico interno; la chiarezza formale e l'affezione figurativa e forme esemplari; il ricorso ad un gusto aperto alla solennità del classicismo e alla economicità razionalista) scaturite da ragioni legate a fattori funzionali ma anche a ragioni di espressione artistica in una poetica che spontaneamente si faceva largo tra le foreste del paesaggio finlandese.

**Fig. 6**

A.Aalto Villa Mairea (1938-39),
Planimetria generale.

**Fig. 7**

A.Aalto Villa Mairea (1938-39),
Pianta quota piano terreno.

Tutte le stanze dei pazienti e le sale di riposo sono situate lontano dagli ambienti a contatto con le altre attività e prevalentemente orientate verso la foresta e i giardini. I camminamenti, ad uso esclusivo dei pazienti, sono visibili dalle stanze soprastanti. Le sale di riposo, stanze appositamente progettate all'estremità orientale del complesso che hanno un contatto diretto con le stanze dei pazienti, e le terrazze di riposo consentono di disporre i pazienti in gruppi che a rotazione possono occupare diverse sezioni delle terrazze. L'unità di base è costituita dalla stanza dei pazienti. I soffitti sono dipinti in tonalità meno chiare rispetto alle pareti. Il riscaldamento avviene tramite una superficie radiante posta nell'intradosso del soffitto, e occupa una area specifica in modo tale che l'irraggiamento sia diretto agli arti inferiori del paziente e non verso il capo, mentre il resto della stanza riceve solo una radiazione indiretta e molto leggera. Il preriscaldamento naturale dell'aria in entrata dispone di un flusso controllato attraverso una particolare apertura del serramento con un ricambio naturale "in diagonale" che scongiura la corrente diretta verso i pazienti.

Villa Mairea (1938-39)

La seconda tappa del nostro Tour ha riguardato la Villa Mairea (1938-39), episodio significativo nella carriera di Aalto, dopo la celebre Biblioteca di Viipuri (1931-35); il progetto del Museo di Reval (1934); il Padiglione dell'esposizione di Parigi (1937); la Fabbrica di Cellulosa a Sunia (1936-39) e altri ancora. Commissionata dal giovane industriale Harry Gullichsen e dalla sua moglie Maire, da cui prende il nome, costituisce probabilmente uno dei casi più chiari di come Aalto sia riuscito a coniugare anche alla scala domestica modernismo e tradizione Nordica.

Gli spazi della casa sono progettati in modo da accogliere la visione artistica e culturale della famiglia, ma allo stesso tempo riflettono il desiderio di soggiornare in un ambiente che non fosse semplicemente una casa, ma anche un luogo di bellezza e di esperienza estetica¹. Ma ciò che ancora sorprende è questa dimensione concettuale nell'integrazione tra artificio architettonico e natura del luogo, elemento iconico che si trasforma essa stessa in opera d'arte (Greco 2000). La struttura è organizzata su tre diversi livelli.

**Fig. 8**

A.Aalto Villa Mairea (1938-39),
Vista dell'esterno lato ingresso.

Fig. 9

A.Aalto Villa Mairea (1938-39),
Vista della scala verso ingresso.

Al piano interrato sono destinati gli impianti e le cantine mentre il piano terreno, aperto verso il giardino interno, ospita la zona giorno. Al piano superiore è riservata la parte della zona notte, ripartita tra gli spazi padronali, quelli dei figli e, separata, degli ospiti. L'organizzazione dell'impianto della villa è piuttosto semplice, ordinato dall'interposizione di due corpi lineari che formano un angolo di 90 gradi, confinando la corte interna in una forte relazione con gli elementi naturali del luogo, in particolare la fitta foresta adiacente mediata dal giardino, affaccio privilegiato degli ambienti principali della casa. La pianta è dilatata nella parte posteriore attraverso l'interposizione di un porticato aperto che conduce alla sauna, nel mezzo il prato con la piscina. Inoltre, le funzioni sono rigorosamente ripartite nei due livelli: il pianterreno è riservato agli spazi collettivi aperti alla condivisione e alle relazioni pubbliche, diversamente dal primo che è strettamente privato.

L'ingresso alla casa, preceduto da una pensilina di legno disegnata con una sagoma ricurva e sostenuta da alcuni puntoni oltre che da un pilastro rivestito da montanti di legno, è aperto su una piccola hall, ad una quota inferiore rispetto alle sale principali su cui si apre, quella da pranzo e il soggiorno raggiungibili attraverso due distinte scale con quattro gradini: quella da pranzo è in asse con il tavolo, assialità che però è condizionata dalla asimmetria di uno schermo di montanti in legno che si adagiano ad



Fig. 10
A.Aalto Villa Mairea (1938-39),
Vista del soggiorno.

una parete ricurva e che delimitano lo spazio della hall, spazio pensato come un informale anticamera tra il soggiorno-galleria e sala da pranzo. Il punto di focalizzazione dall'ingresso al soggiorno è caratterizzato dal camino delimitato in un angolo, intonacato di bianco, il centro naturale su cui ruota l'organizzazione del blocco del soggiorno. La zona giorno dispone anche dello spazio destinato alla biblioteca, oltre la piscina esterna curvilinea, cui si accede dai vani interni attraverso un portico con struttura in parte legno e anche in acciaio la cui copertura è tappezzata da un manto di terreno erboso. L'idea di privilegiare gli ambienti di condivisione rende lo spazio interno aperto sul patio con la piscina tale da avere la percezione di essere in un ambiente di transizione tra l'interno e l'esterno dell'edificio. La villa esprime una fusione unica di linee moderne con richiami alla tradizione finlandese e a un'architettura organica. L'uso del legno, tipico della Finlandia, è prominente, ma la struttura si distingue anche per l'impiego di materiali moderni come il cemento e il vetro. Il progetto è caratterizzato da una serie di spazi fluidi, ampi e aperti, che riflettono l'approccio funzionalista di Aalto ma al tempo stesso celebrano la naturale bellezza del paesaggio circostante. Questo non solo per una personale pulsione poetica ma per riaffermare il forte legame diretto con la natura circostante. Un esempio di innovazione è rappresentato dai "finestre a nastro" che consentono una continua connessione visiva tra gli spazi interni e l'ambiente esterno. Il trattamento delle luci e delle ombre all'interno, così come l'uso del colore, enfatizza l'intenzione di Aalto nel predisporre un ambiente armonioso e stimolante.

La villa è inserita in un contesto naturale che Aalto ha saputo integrare con grande sensibilità. La casa è circondata da un ampio giardino progettato

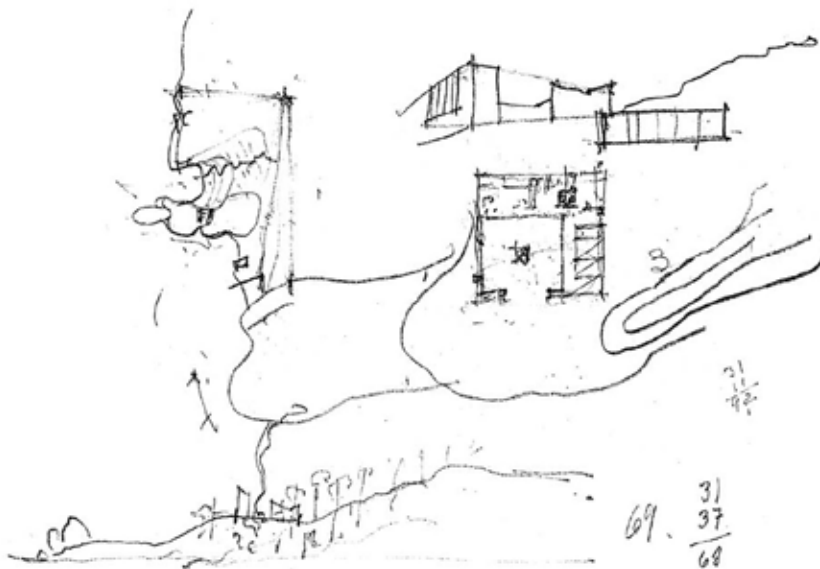


Fig. 11
A.Aalto Casa a Muuratsalo
(1952-53), Disegni preparatori.

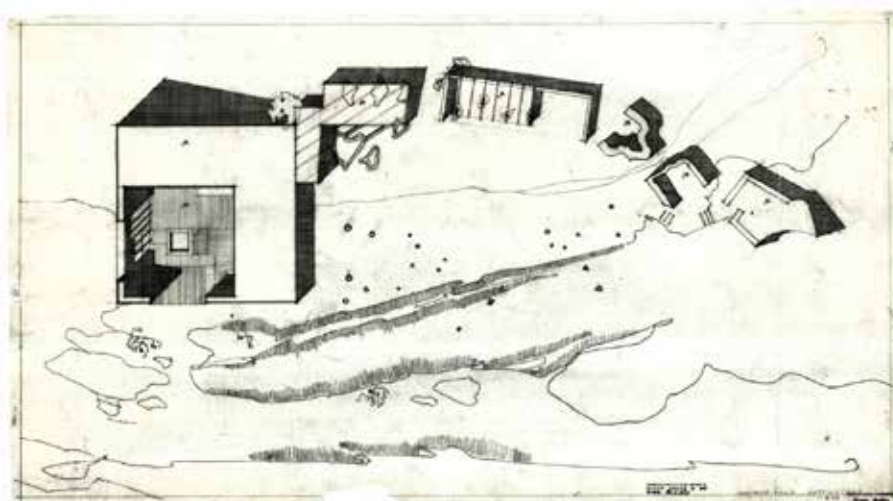
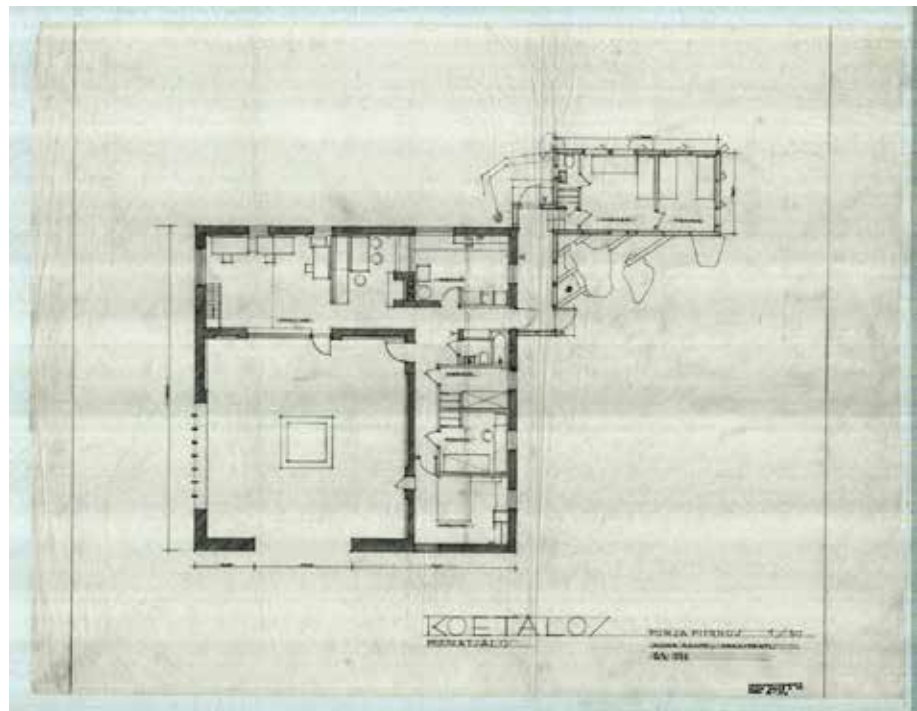


Fig. 12
A.Aalto Casa a Muuratsalo
(1952-53), Planimetria generale.

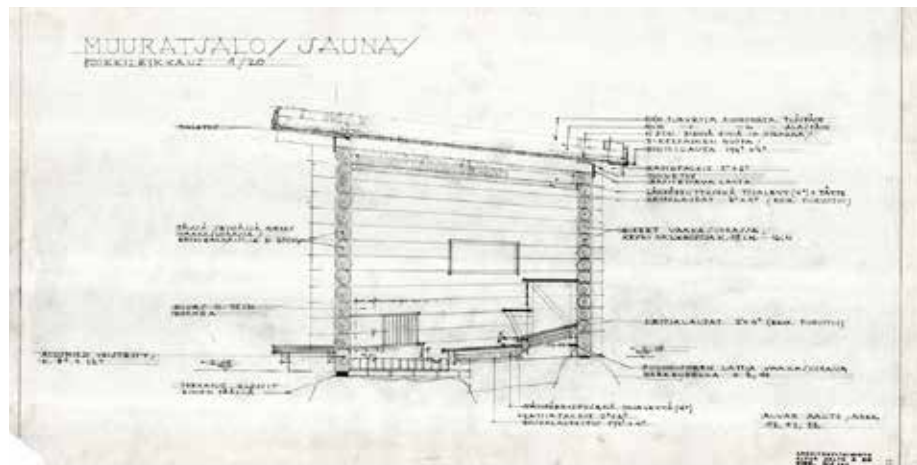
da Aalto stesso, che non è solo uno spazio esterno ma un'estensione della stessa filosofia progettuale della villa. La Villa Mairea rappresenta una sintesi perfetta tra il modernismo e la natura, un esempio di come l'architettura possa rispondere alle esigenze umane senza mai dimenticare il rispetto per l'ambiente e le tradizioni culturali locali (Mosso 1976).

Casa a Muuratsalo (1952-53)

La casa estiva a Muuratsalo è la terza tappa. Ed è qui più che altrove Aalto cerca di ricongiungere il proprio spirito con la leggenda della foresta, dei laghi, delle isole del ghiaccio: il paesaggio che il popolo finlandese ha sempre avuto negli occhi non poteva che diventare lo sfondo per le sue fiabe e per Aalto il luogo della sua casa. La mitologia finnica intercede nel rendere il paesaggio connivente con la fiaba, il mistero, le leggende, gli spiriti e i miti che hanno reso le trame di queste figure disponibile ad una loro decifrazione e simbolica restituzione sottoforma figurativa tra folklore locale e modernismo internazionale. Il gruppo di edifici comprende sia il blocco principale vero e proprio, l'ala collegata delle camere per gli ospiti, una lenaia e, separata da questa dalla riva, una sauna a fumo. L'impianto principale a forma di L inscritto in una figura quadrata è diviso in due parti: un'ala della camera da letto e un'area per il soggiorno, la sala da pranzo e il lavoro.

**Fig. 13**

A.Aalto Casa a Muuratsalo (1952-53), Pianta del corpo padronale.

**Fig. 14**

A.Aalto Casa a Muuratsalo (1952-53), Dettaglio della sauna.

Negli edifici Aalto ha utilizzato varie forme e proporzioni. Questo blocco si trova al riparo di uno sperone roccioso e offre ampie viste sul lago. Aalto ha attentamente considerato la sua posizione topografica e il suo rapporto con il paesaggio circostante. Quando ci si avvicina dal lago, che da sempre è stata la via di accesso principale, la forma della casa si erge come uno slanciato volume bianco in cima alla roccia, mentre dal lato della foresta, l'intero sistema appare come un gruppo di piccoli blocchi di legno dipinti anch'essi di bianco. L'elemento chiave dell'edificio, sia dal punto di vista architettonico che funzionale, è il patio in corrispondenza della diagonale che con il lato della zona notte e quello del soggiorno chiude la figura in un blocco geometrico rigoroso. Aalto ha utilizzato varie fogge e tipi di mattoni con diverse combinazioni di piastrelle di ceramica nelle facciate del cortile e sulla superficie piana del patio. In «Arkkittehti» (Finnish Architectural Review), numero 9-10 del 1953, egli descrive l'edificio come una combinazione di uno studio di architettura protetto e di un luogo per condurre esperimenti sui materiali, e dove la vicinanza della natura può offrire ispirazione sia per la forma che per la sua messa in opera (Aalto 1953). Un laboratorio sperimentale dove testare forme, aspetti, proprietà, caratteri costruttivi, dimensioni e vari tipi di accostamento attraverso giunti aperti,

**Fig. 15**

A.Aalto Casa a Muuratsalo (1952-53), Vista del patio.

Fig. 16

A.Aalto Casa a Muuratsalo (1952-53), Vista della zona giorno.

superfici sfalsate, piani contigui eccetera. Ma quello che colpisce è la naturale disposizione di una vasta gamma di materiali combinati in un collage eterogeneo nelle impennate verticali (circa cinquanta campi di mattoni o piastrelle) per comporre un assemblaggio molteplice nella materia ma uniforme nella figura. Cromatismi che finiscono per generare virtuali figure multiple nello spazio del patio, in grado di dilatarne le dimensioni, dinamizzando e valorizzando le superfici verticali, impreziosendole. Ma non è tutto. Altra caratteristica peculiare di questa esposizione astratta di forme costruite riguarda il loro rapporto con lo spazio che le contiene e con quello generato da infinite figure incorniciate in campi geometricamente definiti a sbalzo, scanalate, traforate che spesso ne tormentano, decorano, fregiano le superfici. Si genera, così, una doppia spazialità: quella originata dal rapporto dinamico delle superfici cieche, candide di un bianco accecante nella luce radente del nord con l'ambiente circostante esterno; e quella più intima e nascosta, più profonda e misteriosa, concepite dai rapporti interni tra le stesse masse, le tinte calde, le proporzioni armoniche, da cui le figure sembrano ideate per adesione sincera alla natura del luogo².

**Fig. 17**

A. Aalto Municipio di Säynätsalo (1949-52), Vista dell'ala della sala consiliare.

Il camino aperto al centro del cortile è il cuore dell'intera casa. La sequenza spaziale e visiva si estende dal soggiorno attraverso il cortile e ben oltre il lago. La sperimentazione ha incluso anche le soluzioni accurate e minuziose per la sistemazione della base sospesa e arcuata su tronchi che compensano gli appoggi su un terreno roccioso impervio sia dell'ala della camera degli ospiti che per quello dell'edificio destinato alla legnaia. Nella progettazione della sauna a fumo, situata lungo la riva del lago, Aalto ha utilizzato la forma naturale dei tronchi di legno per formare il tetto spiovente: Muuratsalo era un luogo di importanza personale per Aalto, dove poteva rilassarsi, dipingere e incontrare gli amici in un ambiente immerso nella natura.

Municipio di Säynätsalo (1949-52)

Non lontano da Jyväskylä, la quarta tappa ha riguardato il municipio di Säynätsalo (1949-52). Il luogo è costituito da una piccola isola in mezzo al mare interno di Pajanne. La città è piuttosto recente – progettata nel 1945 ospita poco più di 3000 abitanti – è frutto di un lavoro iniziato nel 1942 quando Aalto era stato invitato dal direttore locale della società Enso-Gutzeit, Hilmer Brommels, a progettare un insediamento per ospitare i lavoratori della loro fabbrica. Il nuovo insediamento fu progettato nel 1945 e poco dopo il mercato centrale con il municipio e gli edifici commerciali. Più tardi, nel 1950, Aalto immaginò un centro culturale per il piccolo insediamento che non si realizzò mai. Solo il centro del villaggio fu realizzato secondo il progetto di Aalto, a seguito di un incarico per il municipio fu assegnato sulla base di un concorso vinto nel 1949 (AA.VV. 1954).

L'impianto architettonico è organizzato intorno ad uno spazio pressoché quadrato, tema insediativo analogo della vicina casa di Muuratsalo. In questa scelta sta anche l'idealizzazione della forma geometrica pura che, erosa nella parte esterna dalla conformazione del luogo, già Peter Eisenman aveva intuito come l'essenza formale alla base di questa proposta (Eisenman 2009)³. Rimane in fondo a questo impianto esemplare un tema generale della poetica di Aalto, quella strettamente legata alla concettualizzazione della architettura, come espressione di relazioni elementari tra forme, colori e materia (Menin 2001). La condizione dello spazio è definita da strutture elementari, masse stereometriche che si dilatano nel paesaggio nordico

**Fig. 18**

A.Aalto Municipio di Säynätsalo (1949-52), Disegno di studio.

Fig. 19

A.Aalto Municipio di Säynätsalo (1949-52), Vista della scala di accesso alla sala consiliare.

Fig. 20

A.Aalto Municipio di Säynätsalo (1949-52), Vista del sistema dei sostegni della copertura della sala consiliare.



assumendo le sembianze di una disposizione “acropolica”, attraverso la cavità centrale che celebra il carattere di introversione dello spazio⁴.

Il programma delle attività dispone oltre agli uffici del governo locale con la grande sala per il consiglio comunale, la biblioteca civica e alcuni appartamenti. Al piano terra ci sono alcuni spazi poi destinati a negozi, pensati in modo da poter ospitare una futura espansione delle funzioni pubbliche e collettive legate al municipio. All’origine della quota rialzata della corte interna vi è la collocazione della terra di riporto ottenuta dallo scavo per i lavori di fondazione, disposta al centro, e da questa sua posizione elevata oltre a definire questo specifico carattere rappresentativo dell’edificio pubblico della comunità insediata a Säynätsalo, ne separa nettamente le funzioni tra le parti pubbliche e quelle commerciali situati alla quota inferiore lungo la strada. L’elemento centrale di questa articolata composizione è attribuito alla sala del consiglio, una pianta quadrangolare quasi di pari dimensioni tra i lati e l’altezza. Una sofisticata combinazione di montanti triangolari riesce a fare da supporto sia alla struttura principale che alla secondaria. Ciò che comunque interessa rilevare in questa sede, al di là dei primati, è che in quest’opera Aalto racchiude gran parte dei temi che ha affrontato nel corso del suo lavoro.

Un primo aspetto riguarda la libera disposizione delle funzioni articolata in una struttura tipologicamente definita. Nonostante il bando di concorso avesse suggerito un blocco unico a tre livelli, Aalto dispone le diverse attività attraverso una libera composizione delle masse architettoniche polarizzate intorno alla corte centrale, facendo assumere alle diverse parti un ruolo specifico e una funzione data: un blocco separato contenente una sauna e alcuni alloggi a nord (parte che è stata rimaneggiata nell’esecuzione finale del progetto); a nord e ad est la disposizione dei locali per le funzioni degli uffici municipali; a ovest la schiera degli appartamenti e a sud la biblioteca, che sormonta i negozi al piano terreno. Un secondo aspetto riguarda le modalità adottate nel trasferire a questo edificio il carattere rappresentativo della comunità. Già nel 1926, poco più di vent’anni prima dell’incarico per questo progetto scriveva:

**Fig. 21**

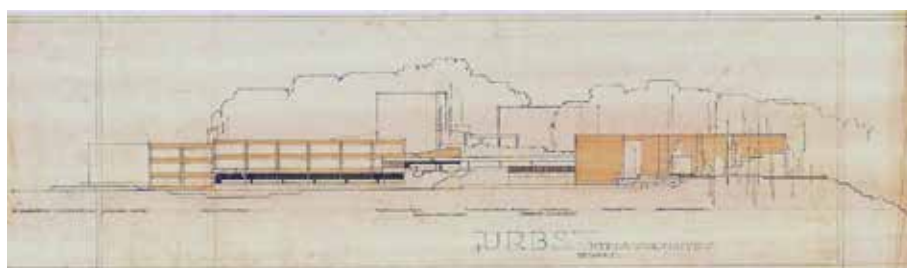
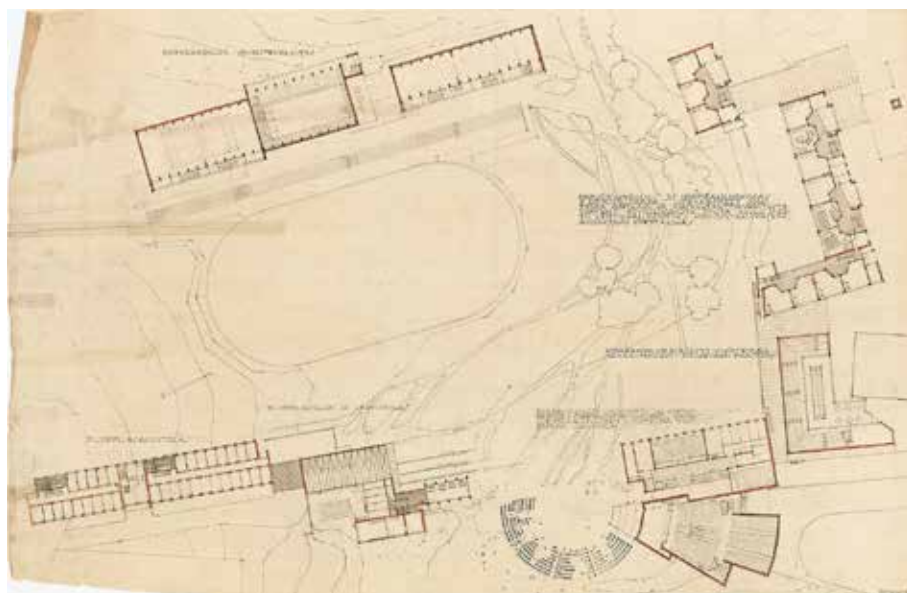
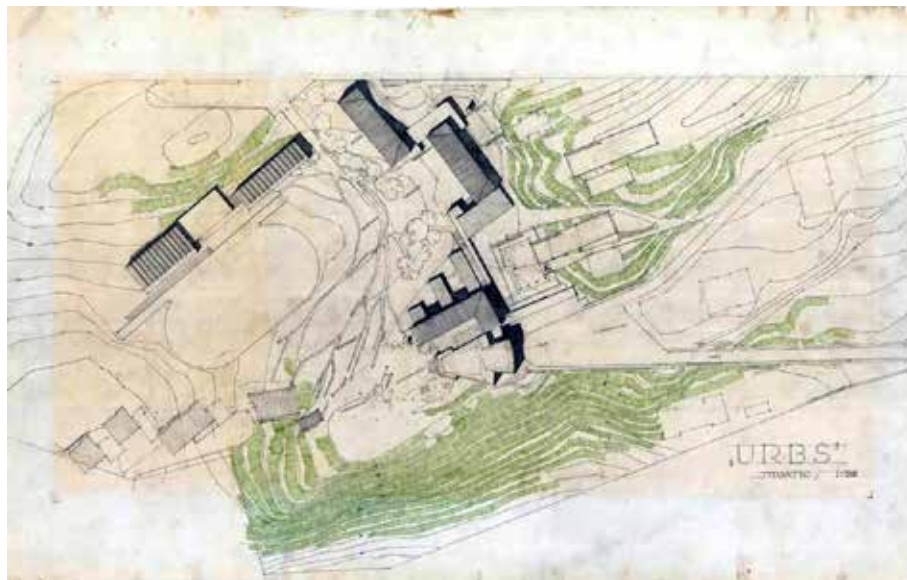
A. Aalto Municipio di Säynätsalo (1949-52), Vista dell'accesso alla corte interna.

[...] la città sulla collina [...] è la forma più pura, caratteristica e naturale del disegno urbano. La sua è soprattutto una bellezza naturale, in quanto essa rivela appieno le sue doti quando viene contemplata dal livello dell'occhio umano, oltretutto dal livello terra (Schildt 1986, p. 13).

Anche in questo caso, oltre all'accorgimento della corte piena rialzata, quello che sorprende è la diversa percezione degli spazi: quasi domestici se osservati dal centro dello spazio libero, simulando la loro estensione ad una sola quota attraverso anche la vista sulla copertura che enfatizza l'impianto centrale con la linea di bassa pendenza verso l'interno, garantendo altresì la massima penetrazione della luce solare con angolazione ridotta. Un terzo aspetto è riferibile alla dimensione simbolica e alla relazione tettonica contenuta in questo piccolo edificio, elevato al ruolo rappresentativo dell'intera comunità. La trama è costruita intorno ad alcuni accorgimenti figurativi e a certi espedienti costruttivi che ruotano tutti intorno alla definizione dello spazio della sala. Intanto nella disposizione planimetrica il volume sporgente non solo travalica i limiti imposti alla sezione del corpo di fabbrica che delimita la corte, ma il suo virtuale isolamento è espresso anche come sporgenza verso est che si dilata ulteriormente a contenere una scala che si sviluppa in senso antiorario, con differenti e prolungati livelli di sosta dei pianerottoli che in sequenza definiscono il moto ascendente verso la galleria panoramica sul retro. Essa si snoda attorno al suo volume in uno spazio sussidiario illuminato dalla finestra continua: dopo la prima piega è possibile entrare nella sala del consiglio centralmente attraverso un'ampia porta scorrevole. Tre alzate successive consentono di approdare su un'altra quota dove una seconda porta scorrevole dà accesso ad una piccola galleria per gli uditori, che forma il terzo lato dell'involucro attorno alla sala orientato verso ovest, verso la corte.

Campus di Jyväskylä (1951-71)

Non molto distante da Muuratsalo, e dopo aver ricevuto incarico per il campus di Otaniemi, Aalto si aggiudica il concorso per l'Istituto di Pedagogia, ora centro universitario, di Jyväskylä. Questo progetto nasce anche da una forte emancipazione della comunità locale verso le scienze per l'educazione, ben note ad Aalto che aveva avuto qui i suoi natali e che, d'altra parte, aveva ospitato la prima scuola di lingua finlandese e che Aalto stesso

**Fig. 22**

A.Aalto Campus di Jyväskylä (1951-71), Planimetria generale.

Fig. 23

A.Aalto Campus di Jyväskylä (1951-71), Pianta di concorso del piano terreno.

Fig. 24

A.Aalto Campus di Jyväskylä (1951-71), Alzato di concorso del fronte longitudinale.

amava definire la potenziale “Atene della Finlandia” (Paavilainen 1979). Il motto del progetto per il concorso scelto da Aalto, “Urbs” non lasciava dubbi sul suo approccio alla questione del disegno generale di questa parte di città. D'altra parte, il principale edificio pensato per questo “campus” è una grande “Sala del festival”, un vero e proprio teatro nella nuova polis aperto tanto alla città quanto alle sedute assembleari dell'Università (Holma 2016).

Come a Otaniemi e nei diversi progetti alla scala urbana, il condizionamento della organizzazione della polis greca, ispirata naturalmente a certi principi di funzionalità ma predisposta anche ad accogliere i più sottili incentivi contestuali, legati per esempio all'adattamento dei diversi corpi

**Fig. 25**

A.Aalto Campus di Jyväskylä (1951-71), Scala interna corpo aule.

Fig. 26

A.Aalto Campus di Jyväskylä (1951-71), Aula didattica.

alla struttura topografica del sito senza rinunciare ad affermare la propria identità figurativa nel insieme corrisposto, tanto quanto le funzioni specifiche insediate – dal “tempio” all’“agorà”, dal “teatro” alla “casa privata” – erano simbolicamente corrisposte a riprodurre i valori e l’identità della comunità (Hipeli 2009).

La struttura comprende una serie di residenze per insegnanti e studenti, un ristorante, una palestra e una piscina, l’istituto di pedagogia vero e proprio con aule per la didattica e uffici, una grande biblioteca e un edificio principale con auditorium. Di questi l’auditorium – le due sale più grandi sono separate da una parete mobile insonorizzata, che rende possibile unirle in un unico grande auditorium per 950 persone – utilizzato sia come sala per le occasioni solenni dell’università, sia come sala concerti per la città: spazio a ventaglio con i suoi posti a sedere rastrellati che si elevano sopra un guardaroba comune e un ampio foyer, che si apre sulla città e sul bosco adiacente attraverso uno schermo continuo di vetrate lungo tutta la superficie verticale. Ancora il principio dello spazio dilatato oltre la misura convenzionale diventa uno dei temi tra quelli più evocati da Aalto attraverso l’interposizione di grandi campate trasparenti e di un ordine gigante

colonnato liberamente disposto in grado di far confluire lo spazio esterno in quello interno (Purini 2002, pp. 33-36).

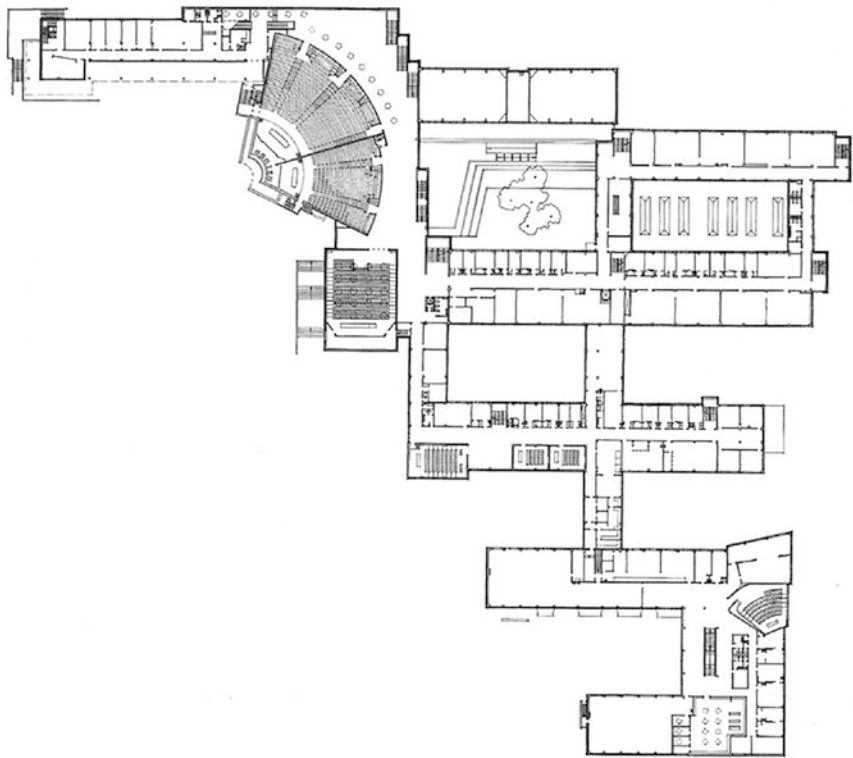
Nonostante le diverse soluzioni adottate e sperimentate per le diverse attività ospitate nel campus, l'importanza dell'episodio di Jväsckylä nel corpus di Aalto risiede nella progettazione di questo edificio principale attraverso la messa a punto di quei temi che ancora ricorrono a consolidare una poetica che si attrezzava di nuovi accorgimenti costruttivi. La scelta, per esempio, di produrre due diverse sezioni di questo corpo di fabbrica – a nord il blocco rettilineo di aule didattiche, piccole aule, aule per seminari e laboratori e quello a sud dell'aula magna principale – convergono sulla strada interna come una grande stoà. Ciò che qui appare è la costruzione di una metafora nella composizione di uno spazio simile a un paesaggio urbano costretto nella dimensione interna di una combinazione multipla di scorci panoramici, foyer per l'auditorium e piazza coperta per la città, e una “strada” con la sua “smisurata” scala regia che si erge quasi dietro una scogliera a strapiombo di mattoni a vista, conferendo al progetto e alla capacità evocativa, quella aspettativa nell'appagare l'invocazione rappresentativa dello spazio, qui possono essere osservati in tutta la loro straordinaria elementarità.

Sebbene l'impianto architettonico sia stato pensato come parte di un unico piano generale, ogni episodio è trattato indipendentemente come una struttura che vincolata ad una sua specifica ragione poetica attraverso un partito architettonico, punta caso per caso ad una definizione autonoma del singolo episodio: tessitura di mattoni a vista o intonacate; colonne che variano da elementi organici simili a puntoni vegetali piuttosto che pilotis bianchi o talvolta colonne vere e proprie rivestite; aperture trattate come varchi rettangolari, schermi continui o, in un caso, come finestre a nastro; le coperture come tema sviluppato secondo i canoni del modernismo con tetto piano o accentuandone il profilo monofalda, dietro i lucernari vetrati, o ancora come copricapi di rame, a segnalare il tributo ad alcune persistenze romantiche dell'architettura nordica. Sembrerebbe che Aalto dissimuli la costruzione di un insediamento stratificato nel tempo, con le sue variazioni materiche e geometriche, talvolta addirittura stilistiche, adagiate nelle distorsioni e gli adattamenti circostanziali alla topografia creano una serie sottili scorci e alterazioni che rievocano tanto il tessuto urbano medievale quanto un ensemble pianificato e programmato ad assumere i sottili incentivi contestuali.

L'Università di Otaniemi

L'ultima tappa a Helsinki: l'università di Otaniemi. La vicenda del progetto per l'Università di Otaniemi risale a pochi anni dopo la Seconda guerra mondiale, quando l'amministrazione decise di trasferire la Technical University of Helsinki in una penisola di terra a ovest, nei pressi della nuova “città forestale” di Tapiola. Il concorso del 1949 se lo aggiudicò Alvar Aalto, ultimo dei progetti eseguiti insieme alla moglie Aino, quando ancora era incaricato al MIT, cosa che gli impedì di tornare a insegnare negli Stati Uniti. In una lettera appassionata trasmessa al preside Wurster, Aalto confessa il suo attaccamento per questo incarico e l'importanza civile di questo progetto:

Il piano comprende circa settanta edifici, l'acropoli, diversi dipartimenti, laboratori, dormitori, ecc. su un sito libero di centinaia di acri, il posto più bello vicino a Helsinki. Puoi capire come questo significhi lavoro, lavoro e lavoro [...] Potrei naturalmente

**Fig. 27**

A.Aalto Campus di Otaniemi (1949-70), Planimetria generale.

rinunciare a una o due delle mie opere più grandi per il MIT, ma non posso in nessun caso astenermi dal costruire la nuova Technical University del mio paese, cosa che accade una volta ogni millennio. Cose del genere sono il *sacrum* del lavoro⁵.

Il progetto ha subito delle trasformazioni tra la fase di concorso e quella di realizzazione. L'impianto architettonico originario è impostato su una struttura gerarchica di blocchi volumetrici ordinati intorno ad uno spazio centrale, il punto più alto del sito, dove una grande agorà è presieduta dall'auditorium, un vero e proprio teatro classico che si apre sullo spazio aperto. Uno schema collaudato, analogo ai progetti di Imatra e Säynätsalo, che alludono ad un impianto acropolico reso esplicito attraverso l'interposizione di un colonnato "in rovina", che Aalto pensava come presenza estraniante, in seguito non realizzato per la difficoltà di assicurarsi esemplari autentici provenienti dall'Italia.

La versione finale del progetto, realizzata a più fasi, a partire dal 1952, l'adattamento delle parti con riduzione dalla piazza centrale e la contrazione ascendente dei corpi laterali, smorzano notevolmente quell'effetto acropolico, nonostante permanga quel principio di allusività ai dispositivi della città classica – la successione scalare dei frontoni della palestra; l'adozione del tipo del teatro a cavea; il patio come dispositivo distributivo degli spazi aperti dei blocchi delle aule; il dislivello come condizione di esaltazione delle massa architettoniche disposte su piani diversi; la stereometria dei blocchi volumetrici eccetera – e alla cultura architettonica mediterranea.

L'ideazione di questo campus appartiene a un repertorio figurativo che Aalto ha pazientemente messo a punto nel corso della sua carriera. E se vi siano riscontrate delle presunte ridondanze queste non rappresentano altro che un episodio erede di una tenace e coerente ricerca su una linea di pensiero sulla natura dello spazio per le comunità universitarie, dove il ruolo dello spazio collettivo è il risultato di una ricercata e civile monumentalità che non cede il passo ad esuberanze retoriche o verbosità linguistiche.

**Fig. 28**

A.Aalto Campus di Otaniemi (1949-70), Vista esterna.

Fig. 29

A.Aalto Campus di Otaniemi (1949-70), Vista generale d'epoca.

Si assiste in questo progetto ad una sorta di moltiplicazione sensoriale delle masse e delle relative forme presenti in ogni singola parte dell'opera costruita. Sicuramente questo è un risultato straordinario. Tutto questo è il frutto di una costante e ostinata ricerca simbolica, plastica, materica e alchemica, in una sorta di sfida tra la natura e l'artefice che si serve di essa per trasformarla e donarle la propria impronta, storicizzandola, consegnandola alla storia dell'uomo attraverso il segreto magico dell'architettura. È paradigmatico come Aalto affondando le sue radici nell'europeismo mediterraneo molto deve ai viaggi in Italia⁶, il primo dei quali, nel 1924, segnò profondamente la sua formazione. Da qui la sua inevitabile perizia da un lato nel risalire al classico, da cui ricava l'insistente tema che ricorre in molte sue opere come quello della cavea, dall'altro l'attenzione all'abitare vernacolare, al luogo come spazio naturale su cui adagiare e plasmare il

**Fig. 30**

A.Aalto Campus di Otaniemi (1949-70), Vista interna auditorium.

Fig. 31

A.Aalto Campus di Otaniemi (1949-70), Vista esterna auditorium.

costruito, all'architettura come topografia, espressione più alta riservata alla ricerca di un emblema paradigmatico della sua versatilità espressiva. In altre parole, questa esperienza rappresenta un po' un viaggio invertito, in cui si è capovolto l'oggetto dell'indagine che riscopre la tradizione "mediterranea" del grand tour in mezzo al baltico.

Note

¹ Uno degli artisti esposti nella Villa Mairea è Akseli Gallen-Kallela, un pittore finlandese noto per le sue opere ispirate alla mitologia finlandese e al poema epico Kalevala. Gallen-Kallela è considerato uno dei più grandi artisti finlandesi e ha avuto un ruolo fondamentale nel movimento nazionalista finlandese. Le sue opere sono caratterizzate da un forte senso di narrazione e da un uso vibrante del colore. Tra i suoi lavori più celebri ci sono “Il cigno di Tuonela” e “Il difensore del Sampo”, entrambi ispirati al Kalevala. La sua arte riflette un profondo legame con la natura e la cultura finlandese, rendendolo un artista perfetto per essere esposto in un luogo come la Villa Mairea, che celebra l’arte e la cultura nordica.

² Si veda anche AA.VV. 1938, pp. 20-21.

³ Il libro è la tesi di dottorato di ricerca di Peter Eisenman del 1963 presso il Trinity College di Cambridge sotto la guida di Sir Leslie Martin, che ha come obiettivo quello di dimostrare che la forma è alla base di ogni architettura moderna, indipendentemente dallo stile. L’autore si basa e interpreta la discussione di Le Corbusier in “Quatre Compositions” sul concetto di forma e prova empiricamente la nuova teoria su opere di Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Giuseppe Terragni. Lo scopo raggiunto è quello di aver fornito una base di chiarificazione al pensiero concettuale architettonico moderno.

⁴ «[...] Ho utilizzato la corte chiusa come motivo principale perché, in qualche modo misterioso, essa risveglia l’istinto sociale. Negli edifici governativi e comunali il cortile ha conservato il significato originale che, sin dai tempi dell’antica Creta, Grecia e Roma, attraversando il medioevo e il rinascimento è giunto fino a noi. Gli edifici con corti centrali hanno anche corridoi più brevi in relazione allo spazio delle sale. Negli edifici amministrativi non possono, né debbono essere utilizzati corridoi centrali o passaggi bui» (Schildt 2000, p. 81).

⁵ Aalto, 1949. Lettera alla direzione del MIT. «The plan comprises approximately seventy buildings, different departments, laboratories, dormitories, etc. on a -free site of hundreds of acres, the most beautiful spot near Helsinki. You know by yourself this means work, work and work [...] I could of course for MIT give up one or two of my bigger works but I can of course in no case abstain from building the new Technical University of my own country, which happens once in a millennium. Things like that are labor sacrum» (Schildt 1991, p. 128).

⁶ Si veda a questo proposito Mangone et alii 1993; si veda pure la ben nota tesi di Bruno Zevi sulle quattro stagioni di Aalto in occasione del centenario della nascita (Zevi 1998, pp. 254-55).

Bibliografia

AA.VV. (1935) – “Sanatorium at Paimio; Architect: Alvar Aalto”. Casabella, 90 (giugno), 12-21.

AA.VV. (1938) – “A house for his own use; Architect: Alvar Aalto”. Domus, 128 (agosto), 20-21.

AA.VV. (1954) – “Civic centre, Säynätsalo; Architect: Alvar Aalto”. Casabella, 200 (febbraio-marzo), 8-12.

AALTO A. (1953) – “Experimental House at Muuratsalo”. Arkkitehti, 9-10 (settembre-ottobre), 159-163.

COLIN ST JOHN W. (1979) – “Alvar Aalto and the state of modernism”. International architect, vol.1. 2, 27-32.

EISENMAN P. (2009) – *La base formale dell’architettura moderna*, Pendragon, Bologna.

FRAMPTON K. (1998) – “Retrospectiva di Alvar Aalto: sei punti focali per il prossimo millennio” [Aalto in retrospect: six foci for the next millennium]. Domus, 801 (febbraio), 49-56.

GRECO A. (2000) – “Dalla memoria alla Mairea. Alvar Aalto, un romanzo di formazione [From memory to Mairea. Alvar Aalto, a novel of formation]”. Controspazio

vol. 31, 1 (gennaio-febbraio), 76-77.

HIPELI M. (2009) – *Alvar Aalto Architect. Jyväskylä University 1951-71*. Alvar Aalto Foundation, Helsinki.

HOLMA M. (2016) – *Jyväskylän yliopistokampus. The Jyväskylä University Campus 1950-58, 1964-65, 1969-71*. Alvar Aalto-museo, Jyväskylä.

MANGONE F. e SCALVINI M.L. (1998) – *Alvar Aalto*. Laterza, Roma-Bari.

MENIN S. (2001) – “Fragments from the forest: Aalto’s requisitioning of forest place and matter”. *Journal of architecture*, 3 (autunno), 279-305.

MOSSO L. (1976) – “Alvar Aalto, internationalism and tradition”. *Casabella* 415-416 (luglio -agosto), 30-39.

NORBERG-SCHULZ C. (1998) – “Lo spirito nordico [The Nordic spirit]”. *Domus*, 810 (dicembre), 4-120.

PAAVILAINEN S. (1979) – “Classicism of the 1920’s and the classical tradition in Finland”. In: E. Grew., *Abacus Museum of Finnish Architecture Yearbook*. Rocznik Museum of Finnish Architecture, Helsinki.

PURINI F. (2002) – “Una Dualità”. In: P. Lovero (a cura di) *Alvar Aalto 1898-1976*. Quaderni Anfione Zeto. Il Poligrafo, Padova.

SCHILDT G. (1986) – *Alvar Aalto: The decisive Years*. Rizzoli, New York.

SCHILDT G. (1991) – *Alvar Aalto. The Mature Years*. Rizzoli, New York.

SCHILDT G. (2000) – *Alvar Aalto. Capolavori*. Rizzoli, Milano.

TENTORI F. (2002) – “Sentieri Tortuosi. Riflessioni su Alvar Aalto”. In: P. Lovero (a cura di) *Alvar Aalto 1898-1976*. Quaderni Anfione Zeto. Il Poligrafo, Padova.

VANDEN HEUVEL W.J. (1978) – “Alvar Aalto’s sanatorium and the influence of architect Jan Duiker”. *Polytechnisch Tijdschrift*, vol. 33, 12 (dicembre), 755-759.

ZEVI B. (1998) – “Alvar Aalto senza retorica”. *L’Architettura* 511, (maggio) 254-55.

WOODMAN E. (2016) – “Revisiting Aalto’s Paimio; Original architect: Alvar Aalto, 1932”. *Architectural review*, vol. 240, 1436, (novembre), 111-118.

Domenico Chizzoniti. Laureato al Politecnico di Milano, ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica nel 2001 allo IUAV di Venezia. Ricercatore presso il Dipartimento di Progettazione dell’Architettura del Politecnico di Milano dal 1996. Tra il 2002 e il 2005 ha lavorato come docente presso la Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di Parma e presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Nel 2008 è diventato Ricercatore in Composizione Architettonica al Politecnico di Milano, nel 2015 Professore Associato e successivamente Professore Ordinario. È coordinatore della collana TECA “Teorie della Composizione Architettonica”. Ha pubblicato oltre 150 articoli scientifici nell’ambito della Progettazione Architettonica. Ha contribuito come autore a numerosi volumi, e i suoi lavori sono stati pubblicati in cataloghi e riviste. È stato visiting professor in diverse università internazionali.

Helder Casal Ribeiro, Sílvia Ramos
La Facoltà di Architettura di Porto: punti verso un Grand Tour

Abstract

La peculiarità dei viaggi dedicati all'architettura consiste principalmente nell'attitudine dei viaggiatori a studiarsi gli edifici da visitare, spesso riportandoli al contesto culturale nel quale hanno trovato realizzazione e ricavandone materiali originali capaci di alimentare il processo creativo in un secondo momento. L'impatto del viaggio sulla formazione di un architetto non dipende solo dal numero delle opere visitate, ma anche dalla complessità dei temi che in queste opere si ritrovano, e dalla sua capacità di decifrarle. Con questo contributo ci proponiamo di dimostrare la possibilità di declinare il concetto del Grand Tour in un unico edificio, a condizione che esso riesca a rivelare una sufficiente densità di interpretazioni tematiche. "Punti verso un Grand Tour" sviluppa una serie di argomenti volti a dimostrare che la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto, progettata da Álvaro Siza, è rilevante come unica destinazione di un Grand Tour.

Parole chiave

Viaggi di architettura — Temi progettuali — Riferimenti progettuali

Quando leggiamo la parola "io" senza sapere a chi è riferita, essa non è priva di significato, però risulta quantomeno estraniata dal suo significato abituale (Husserl 1900) (TdR).

"Verso un Grand Tour¹ nella Facoltà di Architettura di Porto" offre una riflessione sulla possibilità di sviluppare uno spirito critico grazie all'esperienza del viaggio e, nel caso specifico, del viaggio all'interno di un'unica opera di architettura. La premessa è che il viaggio di architettura rappresenta un'esperienza diversa dalle altre, proprio per la predisposizione di chi viaggia a selezionare e approfondire un insieme di artefatti, naturali o artificiali. Molto dipende dal fatto che le opere e gli ambienti visitati, nel quadro di un determinato contesto culturale, presentino una certa ricchezza tematica filtrata da un approccio autoriale. In questi casi è possibile attribuire significato ai diversi livelli della fase progettuale. La rilevanza di un manufatto architettonico, infatti, non è determinata solo dalle dimensioni o dalla funzione, bensì dalla qualità e dalla varietà dei temi alla base della sua configurazione spaziale e formale. L'obiettivo è quello di massimizzare la lettura dell'opera in situ, riconoscendo l'insostituibilità dell'esperienza sensoriale, purché aperta a diverse interpretazioni. Si tratta di superare la mera diffusione digitale di immagini e informazioni, tornando ad attribuire un ruolo attivo all'osservatore. Si tratta inoltre di cogliere il ruolo delle parti nella composizione d'insieme, la differenza tra la scala e le proporzioni, nonché le relazioni tra l'edificio e il contesto circostante. La capacità di riconoscere per indizi le tematiche incorporate nell'opera costruita dipende anche da chi osserva, dal suo livello di interesse e dal suo retroterra culturale, che può arricchirsi nel corso del tempo attraverso lo studio e la formazione.

**Fig. 1**

Álvaro Siza, proposta per la FAUP (In: Archivio Álvaro Siza, Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015. PT-FS-ASV-19-1-1-0069).

Vorremmo dimostrare che il concetto del Grand Tour può essere declinato all'interno di una singola opera, quindi proporre alcuni fondamentali criteri di selezione. Innanzitutto, conta la relazione con l'ambiente nel quale l'opera si trova. Questa relazione può essere pienamente compresa prendendo in esame un contesto adeguatamente ampio. In secondo luogo, bisogna identificare i problemi progettuali che l'architetto ha affrontato in relazione alla varianti proposte. Infine, è fondamentale riflettere sull'esemplarità dell'edificio in relazione a tutta l'opera dell'autore, nonché la ricchezza e la varietà dei suoi riferimenti architettonici.

In linea con queste premesse, vorremmo dimostrare che la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto (FAUP) progettata dall'architetto Álvaro Siza (1933) può essere il *seul motif* di un Grand Tour. Fu istituita nel 1979², separando il corso di Architettura da quelli di Pittura e Scultura. La nuova Facoltà interamente dedicata all'architettura comportò l'esigenza di una sede autonoma, distinta dalla Scuola di Belle Arti ubicata nel centro storico di Porto. Nell'ambito del programma di rinnovamento e ampliamento dell'Università di Porto, la nuova Facoltà di Architettura sarebbe stata costruita nella zona di Campo Alegre, a ovest del centro storico in direzione dell'Oceano Atlantico. Furono acquisite due tenute collocate sulle pendici della valle del fiume Douro, la Quinta do Gólgota e la Quinta da Esperança, entrambe con vista sulla foce.

La FAUP, come la conosciamo oggi, è l'esito di un processo di progettazione e costruzione articolato in quattro momenti: la ristrutturazione della Casa della Quinta da Póvoa, nota anche come Quinta do Gólgota (1983-1985); la ristrutturazione delle ex Scuderie (1984-1986); il Padiglione Carlos Ramos (1985-1986); il nuovo edificio nella ex Quinta da Esperança ([1979] 1985-1997). Completato nel corso del tempo, il complesso ha avuto una lunga gestazione; è stato progettato come un'entità unitaria, nella quale le componenti distintive contribuiscono a rafforzare il carattere stratificato e il senso complessivo dell'insieme. Dal momento che la FAUP è già stata ampiamente analizzata da diversi autori, prenderemo in considerazione solo gli aspetti che avvalorano l'ipotesi di un possibile Grand Tour. Per ulteriori approfondimenti sono disponibili materiali d'archivio³ di varia natura: disegni (schizzi, elaborati grafici, modelli delle diverse fasi

di progetto, soluzioni e varianti), documenti scritti (memorie descrittive, interviste, ecc.), ma soprattutto l'edificio realizzato, il principale documento architettonico da vivere e analizzare con attenzione.

Longue durée

Nel progetto per la Facoltà di Architettura, Álvaro Siza accoglie la storia della città e delle sue trasformazioni come una conoscenza operativa da implicare nel processo di ideazione. L'impianto del nuovo insediamento si fonda, infatti, su un'approfondita comprensione dell'evoluzione urbana del luogo. Questa consapevolezza influenza il modo in cui Siza si fa carico del rapporto tra luogo e progetto. La nuova Facoltà valorizza alcuni elementi architettonici singolari preesistenti ma, al contempo, interpreta il luogo con una grande autonomia espressiva basata sul riconoscimento del principio architettonico di unità e continuità nel tempo. Álvaro Siza riduce il contesto ai suoi elementi essenziali e vi introduce una nuova spazialità, indubbiamente urbana e umana. In altre parole, riabilita il luogo, costruisce il nuovo nella continuità e lo proietta nel futuro, reinterpretandolo in linea con le esigenze della contemporaneità. L'area dell'intervento, un pendio nel quartiere di Massarelos affacciato sul fiume Douro e sul ponte dell'Arrábida, viene riconosciuta come un sito di eccezionale rilievo nel paesaggio di Porto, con un suo carattere distintivo e un'atmosfera unica. Contraddire tali condizioni avrebbe significato negare le scelte urbanistiche precedentemente assunte, quindi compromettere la coerenza complessiva della struttura urbana di Porto. Di conseguenza, il progetto deve affrontare un problema di integrazione nel paesaggio/atmosfera in continuità con l'argine del fiume. Per tutelare le qualità paesaggistiche che caratterizzano il luogo, conserva gli edifici, le aree verdi e altri elementi di rilievo, salvaguardando l'immagine complessiva del pendio per come può essere ammirata dalla sponda opposta: un vasto e rigoglioso giardino pensile.

Il sito dove sarebbe sorta la FAUP era uno degli ultimi a conservare l'atmosfera descritta nelle incisioni del Settecento: un paesaggio caratterizzato da valori contrastanti, in cui il vigore del fiume coesisteva con una topografia accidentata, terrazzamenti coltivati e abitazioni progettate con cura e circondate da giardini lussureggianti con specie arboree esotiche e autoctone. Nel corso del Settecento, questo tratto collinare caratterizzato da vaste tenute agricole rappresentava un'alternativa alla vita cittadina. Qui si insediò la colonia straniera dedita al commercio del vino di Porto, grazie alla purezza dell'aria e al clima temperato, alla limpidezza delle acque e alle ampie vedute panoramiche, in un contesto sociale omogeneo e sicuro per le famiglie. Quinta da Esperança era parte integrante di una vecchia tenuta agricola, organizzata in terrazzamenti lungo il pendio orientati a sud verso il fiume. Quinta do Gólgota, invece, si collocava su una piattaforma elevata ed era dotata di una residenza padronale a due piani, con le scuderie e un bel giardino di delizie dotato di raffinati elementi in granito: vasche e muri di recinzione, interrotti a in corrispondenza delle migliori viste del fiume.

Fu probabilmente realizzata da una delle famiglie straniere che seppero coniugare la tradizione costruttiva locale con gli standard abitativi anglosassoni in tema di igiene, comfort e atmosfera. Alla fine degli anni Settanta, Quinta da Esperança non era più produttiva, quindi non serviva più all'approvvigionamento alimentare di Porto. La Quinta do Gólgota era ancora ben conservata e il suo valore architettonico era ampiamente riconosciuto all'interno del patrimonio cittadino.

**Fig. 2**

Sede della FAUP vista dalla sponda opposta del fiume Douro (In: Archivio Álvaro Siza, Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015. PT-FS-ASV-19-3-1-03-001).

Per questo motivo, Siza decise di preservare il carattere romantico della Quinta do Gólgota reinterpretando in chiave contemporanea l'immagine perduta del giardino terrazzato della Quinta da Esperança. Questa intenzione fu messa in atto attraverso tre scelte progettuali ben definite. In primo luogo, la decisione di valorizzare le strutture esistenti nella Quinta do Gólgota attraverso la ristrutturazione della casa padronale, delle scuderie e del giardino di delizie racchiusi tra alte mura di granito e la costruzione di un unico nuovo volume, il Padiglione Carlos Ramos, sul lato opposto del giardino, è stata presa cercando di mantenere le proporzioni e le dimensioni tra i diversi elementi o caratteristiche, valorizzando l'atmosfera esistente.

In secondo luogo, la scelta di mantenere l'eccezionale copertura arborea della Quinta do Gólgota e di modulare la superficie di Quinta da Esperança in piattaforme, in molti casi verdi, con la conservazione di alberi secolari di grande valore. In terzo luogo, la decisione di rivedere la disposizione del confine meridionale del terreno che corre lungo il pendio verso il fiume, ridisegnando la struttura della strada panoramica e consentendo l'integrazione di strutture in granito incastonate, muri di contenimento, cancelli e una serie di serbatoi nella disposizione globale del complesso, innestando la composizione nel più ampio contesto rurale.

La trasformazione di quel versante collinare prese avvio a partire dalla fine dell'Ottocento e, in particolare, con il progetto del secondo ponte sul fiume Douro, ossia il ponte dell'Arrábida. La nuova infrastruttura trasformò la zona in una "testa di ponte" e, potenzialmente, nella moderna "porta di accesso" alla città. La sistemazione di quella zona è stata oggetto di studio per oltre trent'anni nell'ambito di cinque piani regolatori elaborati da architetti portoghesi e stranieri. Quasi senza eccezioni, queste proposte preservano l'atmosfera della Quinta do Gólgota – come poi avrebbe fatto anche Siza – prefigurando una trasformazione della Quinta da Esperança in base alle esigenze contemporanee. Tutti i piani urbanistici elaborati tra gli anni Quaranta e Settanta consolidavano il paesaggio verde del versante collinare, introducendo una nuova scala urbana mediante politiche di gestione collettiva del territorio. Nelle diverse proposte, la Quinta do Gólgota e la Quinta da Esperança venivano inglobate in una cintura verde pubblica, una sorta di parco urbano dove il patrimonio costruito e i punti topografici

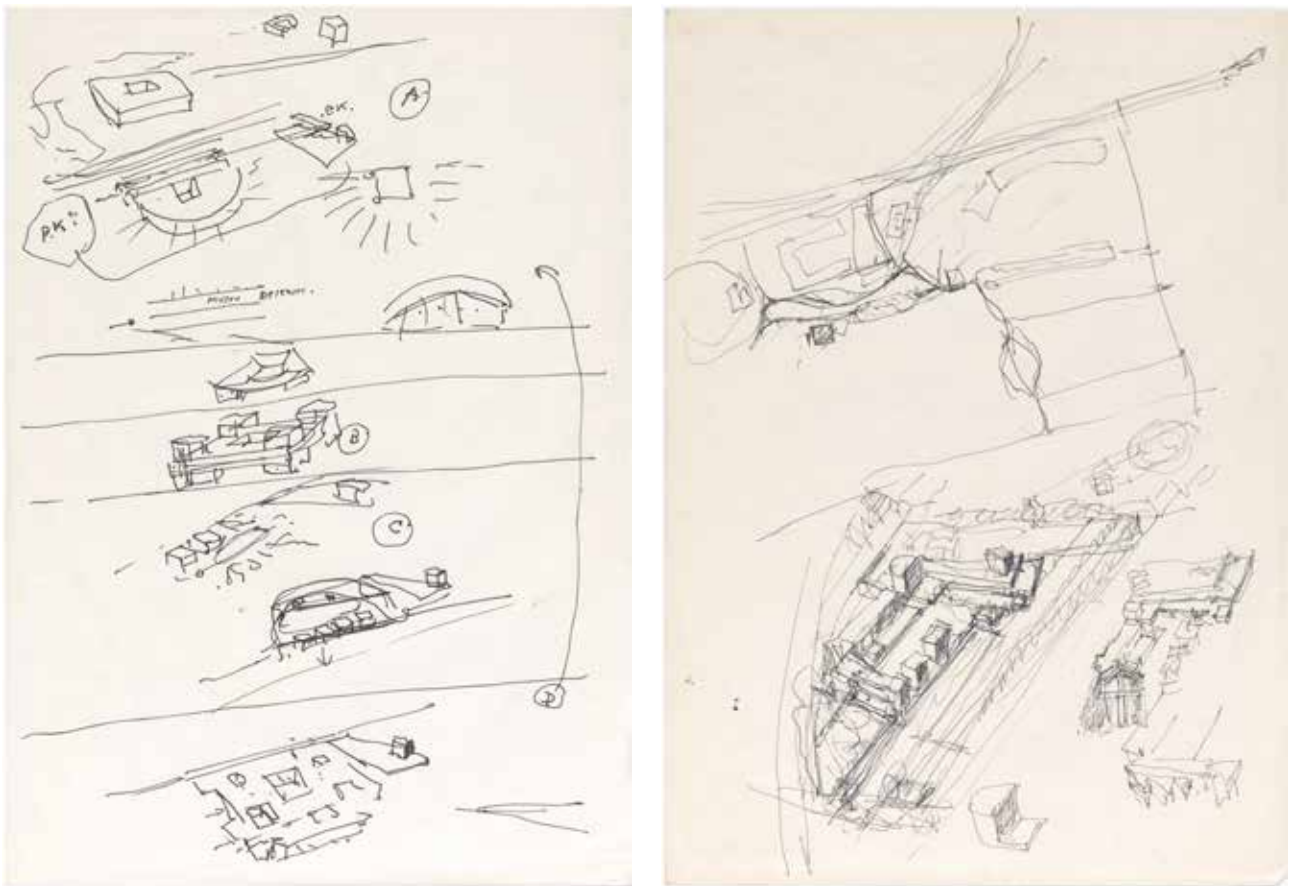
si alternavano alle vedute più suggestive sul fiume e sull'oceano, valorizzando la percezione d'insieme del paesaggio della città.

In particolare, alla fine degli anni Quaranta, Fernando Távora propose, su una superficie verde libera e continua, interamente di dominio pubblico, un centro civico con un'unità di quartiere per tremila abitanti. Studiò il posizionamento di una serie di *unité d'habitation* di dimensioni conformi costruite su pilotis e dotate di tetto-terrazza. Questi blocchi residenziali erano orientati secondo i punti cardinali perpendicolarmente alla riva e, visti dal ponte dell'Arrábida, sarebbero stati percepiti come volumi astratti. Quelle sagome stereometriche situate all'ingresso della città avrebbero fatto da contrappunto alle torri costruite nel Settecento che si vedono dal punto panoramico del ponte Luiz I. Sebbene il piano urbanistico elaborato da Távora sia stato subito accantonato, l'idea che una configurazione a torri potesse caratterizzare questo segmento della riva non fu abbandonata. La riprese lo stesso Távora in un progetto per un'area limitrofa sviluppato nella metà del decennio successivo, anche questo rimasto su carta. L'idea riemerse con Armenio Losa e Cassiano Barbosa alla fine dello stesso decennio, e si materializzò negli edifici che sorgono di fronte al parco urbano proposto da Januário Godinho: una serie di blocchi di sette piani perpendicolari al fiume, disposti su una base continua a doppia altezza.

Il significato di questo piano, realizzato da diversi architetti negli anni successivi, sembra essere stato ripreso da Siza nella Quinta da Esperança. Nel progetto della FAUP, Siza evoca il valore simbolico della "torre" quale simbolo inequivocabilmente urbano per uno spazio pubblico, nonostante le attività collettive di livello urbano siano compromesse dalla presenza del ponte, dell'autostrada e del traffico intenso. La torre, configurandosi come una facciata stretta e elevata di un volume orientato perpendicolarmente al fiume, è una figura ricorrente in questo tratto del Douro, e rappresenta una tradizione consolidata le cui radici risalgono al Settecento. Case come quella della Quinta do Gólgota erano costruite così; si trattava di edifici di tre, quattro o cinque piani, posti in punti topografici prominenti e per questo dotati di balconi e terrazze, con la facciata più stretta orientata verso il Douro. Osservando il sito della FAUP dalla sponda opposta, Siza deve sicuramente aver notato questi volumi autonomi e astratti, sviluppati in profondità prospettica, che abitano la topografia e calibrano gli spazi aperti e quelli verdi. Questa configurazione contrasta con i lunghi magazzini costruiti più in basso, lungo il fiume, per attività commerciali e industriali; d'altra parte, Siza integra il fronte urbano complessivo offrendo una nuova spazialità urbana che si rapporta alla scala umana.

Un archivio di problemi di progettazione

La realizzazione della FAUP ha comportato una serie di soluzioni progettuali che possono essere applicate a problemi architettonici universali e senza tempo. Nonostante i suoi stretti legami con la città, il progetto di Siza non è semplicemente il prodotto di una cultura, un'occasione o un luogo specifico. Al contrario, il programma e il luogo appaiono come pretesti per ideare una sinfonia di forme e spazi animati dalla luce, sottesi a una narrazione unificata dal linguaggio architettonico. Infatti il progetto della FAUP va ben oltre la mera risposta al programma funzionale, facendosi interprete di un tempo e di un luogo specifico. Siza sembra voler indagare criticamente e definire formalmente una serie di soluzioni ai problemi che l'architettura ha dovuto affrontare da sempre e con i quali continuerà inevitabilmente a confrontarsi.

**Figg. 3-4**

Álvaro Siza, proposte di inserimento della FAUP nel sito. (In: Archivio Álvaro Siza, Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015. PT-FS-ASV-19-1-1-0015; PT-FS-ASV-19-1-1-0017).

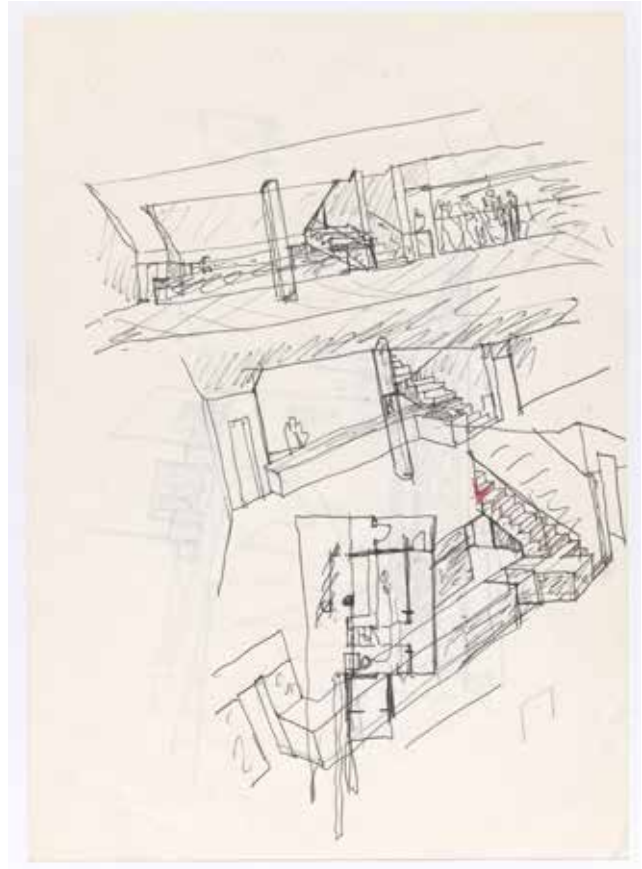
Tutte queste soluzioni si confrontano con problemi concreti e si trasformano in occasioni espressive, alimentate da una determinata cultura e da una serie di riferimenti relativi alla configurazione di una facoltà di architettura. Il tema è quello di uno spazio sperimentale, uno strumento didattico che può essere inteso come manifesto di una particolare visione progettuale.

Ripercorrendo il processo di progettazione, emergono più soluzioni ai problemi che si presentano nelle diverse fasi di progetto e a diverse scale. Tra questi, spiccano i seguenti: l'articolazione generale dell'impianto, con particolare riferimento alla collocazione degli spazi eccezionali e di quelli ordinari, l'articolazione degli stessi su più livelli, ma anche la disposizione delle aperture e il trattamento dei volumi ispirato alla stereotomia. Nella fase iniziale, tutti questi aspetti generano soluzioni alternative, quindi il confronto tra diverse versioni progettuali riconducibili a un medesimo tema. Nella fase successiva, Siza riordina i problemi affrontati e restringe la ricerca di varianti all'interno di una stessa famiglia di soluzioni. Le alternative circa l'organizzazione complessiva della FAUP presso la Quinta da Esperança differiscono sia in termini di disposizione dei volumi, sia in termini di soluzioni espressive. Si passa dall'ipotesi di un volume unico che lascia libero il pendio, a un'aggregazione di volumi che trasformano radicalmente il pendio. Inizialmente, presso la Quinta da Esperança, Siza progetta un grande volume compatto con una geometria chiaramente definita e un vuoto centrale. Sfruttando la topografia, l'architetto richiama, anche in termini di scala, il Palazzo Episcopale⁴ di Niccolò Nasoni per come appare dal ponte Luiz I. Dal punto di vista tipologico, il riferimento è alla biblioteca di Exeter di Louis Kahn. Il progetto evolve in una serie di varianti, passando dal volume compatto a una griglia compositiva di pieni e vuoti, poi sostituita da un sistema articolato di volumi che interagiscono con il terreno, ne riconoscono i confini e li trasformano in maniera sostanziale.

Il comune denominatore a tutte le varianti è la costante attenzione rivolta al cortile, o patio, quale fulcro della composizione. Nella serie di versioni che privilegiano la frammentazione volumetrica, il cortile assume forme e dimensioni diverse, pur mantenendo sempre, su uno dei lati, il rapporto con la Quinta do Gólgota. L'obiettivo sembra essere quello di stabilire un dialogo sensibile e sensoriale tra il nuovo cortile e la collezione di specie botaniche – coltivate, romantiche e lussureggianti – che caratterizzano il giardino di Quinta do Gólgota protetto da alte mura in granito. In molte delle sue esplorazioni progettuali, Siza organizza i volumi in successione e qualifica gli spazi seguendo un medesimo principio compositivo. Come in una città, anche nella Facoltà di Architettura i volumi eccezionali si alternano a quelli ordinari, definendo un equilibrio tra le parti in cui nessuna può essere eliminata senza compromettere l'armonia complessiva dell'insieme. Per Siza, le aule rappresentano le architetture della ripetizione, tradotte nella forma della “torre” ripetuta con lo stesso ingombro ma declinata in diverse configurazioni e altezze, in coerenza con la narrazione urbana generale. Siza ripete sistematicamente la “torre” ogni volta che il programma lo richiede, ma non rinuncia a personalizzarne gli interni, esplorando il rapporto interno-esterno, inquadrando il paesaggio del Douro e disegnando prospetti unici e giocosi.

A ogni spazio di aggregazione, amministrativo e rappresentativo corrisponde una soluzione architettonica eccezionale che si traduce in una configurazione volumetrica specifica all'interno della composizione generale. La mensa, il foyer principale (con segreteria, libreria e amministrazione), l'auditorium, gli spazi museali e la biblioteca definiscono una sequenza lungo un percorso (*promenade*). Nel processo progettuale, la forma di ciascun volume rivela diverse configurazioni e interazioni spaziali, sottese a un ordine geometrico latente. Nel complesso, tutti questi volumi valorizzano il cortile centrale e reinterpretano il significato dei limiti del lotto. A sud, le “torri” riprendono l'allineamento della casa della Quinta do Gólgota e aprono il cortile centrale verso la riva del fiume, offrendo una vista del ponte dell'Arrábida (in questo caso, grazie alla soppressione di una “torre”). A nord prevale la sequenza continua di forme diverse, un flusso di volumi eterogenei che accolgono gli spazi eccezionali, definendo il cortile e attutendo la presenza del traffico autostradale. Questa composizione volumetrica si caratterizza per l'omogeneità materica, dominata da superfici intonacate continue, temperate da elementi in pietra naturale: marmo e granito in diverse tessiture e stereotomie.

Per rompere l'omogeneità materica dell'insieme, Siza progetta – nella zona a ridosso dell'autostrada – un gruppo di volumi in muratura faccia a vista, collegati all'impianto di riscaldamento e sormontati da un camino piramidale. La struttura originaria dell'archivio FAUP riflette la sequenza delle rappresentazioni volumetriche, riconducibili ai principi generatori del progetto. Su un altro piano, i materiali sono classificati in base alle categorie di elementi architettonici rappresentati, come scale, rampe, finestre o lucernari. Questi elementi architettonici non sono mai semplici dispositivi per collegare livelli o favorire l'ingresso della luce naturale, ovvero risposte puramente funzionali o tecniche. Ogni scala, rampa, apertura, finestra, porta o lucernario esprime un'intenzione progettuale autonoma, inscritta in una visione d'insieme, che si esprime in una forma specifica, in una sequenza spaziale o una *promenade*. Di conseguenza, è difficile trovare due scale, due rampe o due finestre uguali, poiché ciascun elemento è concepito e caratterizzato attraverso un'interpretazione poetica unica.

**Figg. 5-6**

Álvaro Siza, proposte per l'atrio principale e la caffetteria della FAUP. (In: Archivio Álvaro Siza, Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015. PT-FS-ASV-19-1-1-0025; PT-FS-ASV-19-1-1-0005).

Potremmo associare la FAUP a un archivio di elementi e artefatti architettonici. Se, per esempio, ci soffermiamo sulla scala nelle sue diverse declinazioni come elemento architettonico singolare, ci rendiamo conto che alcune scale collegano uno o più piani, altre sono scale a una o più rampe con rampe parallele o speculari, poi ci sono le scale con ringhiere opache o trasparenti, in molteplici varianti. Dal punto di vista poetico, alcune scale completano lo spazio, conferendogli continuità, mentre altre abitano lo spazio. Questo tema, ripreso dalla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, lo ritroviamo in altre opere di Siza, come le scale principali della Fondazione Serralves o della Quinta do Portal. Anche negli edifici che si ripetono, come le torri, le scale possono assomigliarsi per forma e dimensioni, ma occupano posizioni differenti all'interno di ciascun volume modificandone la percezione: a volte si sviluppano in un senso, altre volte in quello opposto; a volte sono chiuse, altre volte intervallate da aperture strategiche; a volte concludono uno spazio raccolto (un corridoio), altre volte dominano uno spazio ampio (un atrio), ecc. Riconoscendo che il progetto della FAUP trascende il “grande gesto” guidato da vettori di forza e tracciati regolatori⁵, Siza dedica la sua attenzione anche allo studio delle finiture, dei battiscopa, dei dispositivi per la luce e degli arredi per costruire l'atmosfera interna ed esterna della facoltà.

Sono innumerevoli gli schizzi in cui l'architetto affronta il tema dei materiali, delle loro modalità di raccordo e delle relative stereotomie, così come sono numerosi i dettagli che evidenziano come posare, tagliare e allineare, in ogni situazione. Per comprendere il significato e i criteri dei materiali impiegati, basta domandarsi quanto sarebbe diverso il cortile principale senza la pavimentazione in granito blu, senza il camminamento rivestito che si ripiega alla base delle “torri”, senza le piattaforme in granito giallo che definiscono il bordo del cortile lungo il percorso verso la Quinta do Gólgota.

Attraverso una prospettiva umanista, Álvaro Siza manifesta una grande sensibilità agli aspetti sensoriali dell'architettura. La sua è una soluzione manifesto, che esprime la capacità di trascendere il luogo e il programma attraverso una tensione interpretativa. L'ordine geometrico latente, come strumento progettuale, regola i prospetti in continuità con le aperture che catturano il paesaggio esterno verso l'interno; si tratta di andare oltre una progettazione basata sulla geometria, evocando il senso del *genius loci*.

Sinfonia di voci

Per quanto riguarda l'insegnamento dell'architettura, crediamo di poter affermare che la FAUP sia un oggetto denso, che merita di essere studiato e scomposto in molti temi e nozioni progettuali. Questa lettura può essere rafforzata dal potenziale della FAUP di costituirsi come esempio paradigmatico dell'opera di Siza, con un esempio che permette una comprensione più approfondita dei progetti successivi attraverso diversi approcci tematici, dando voce a un ampio ventaglio di autori, edifici e luoghi come riferimenti operativi.

Sono numerosi i progetti successivi alla FAUP in cui Siza utilizza l'autocitazione come meccanismo creativo. Le soluzioni progettuali adottate diventano prototipi per lo sviluppo di nuovi progetti, affermandosi come invarianti della sua pratica progettuale e come memoria della sua opera. Lo studio approfondito della Facoltà consente, quindi, una lettura più precisa di un insieme di opere di Siza, in Portogallo e all'estero, che condividono con la FAUP spazi della stessa natura, significato e atmosfera, come il Centro Galiziano d'Arte Contemporanea (Santiago de Compostela, 1989-1993) o il Museo di Arte Contemporanea di Serralves (Porto, 1991-1999). Inoltre, la FAUP rappresenta un esempio di opera multireferenziale in cui Siza mette in dialogo un ampio e organizzato insieme di riferimenti anonimi ed eruditi, molti dei quali sono stati analizzati o attendono di essere studiati. È possibile, infatti, individuare echi dei viaggi dell'architetto in Spagna, Sicilia, Nord Africa o Finlandia, soprattutto per quanto riguarda la valorizzazione dell'essenza della forma come strategia per l'integrazione naturale del tutto. Esse ci invitano anche a riconoscere le premesse, le condizioni e le citazioni di opere di architetti come Le Corbusier, Adolf Loos o Alvar Aalto, che Siza ha esplorato nei suoi infiniti schizzi su quaderni neri in formato A4 durante i suoi Grand Tour. Tutti questi schizzi di viaggio rivelano il processo di pensiero di Siza. Sono espressione di un modo di interpretare la realtà e di lavorarci sopra, che si tratti della raffigurazione di Roma o del confronto con un nuovo contesto. In entrambi i casi, non si tratta di trasformare il luogo visitato in un riferimento pronto per l'uso basato su immagini fotogeniche o concetti congelati. I luoghi visitati appaiono spesso, negli schizzi di Siza, come un campo di battaglia sul quale diverse realtà architettoniche rivelano la loro costitutiva conflittualità.

I suoi disegni di viaggio sono registrazioni di un carattere espressivo e intenzionale, piuttosto che una qualsiasi proiezione precisa: essi consistono in un magma fluido che deve ancora solidificarsi in una nuova forma definitiva. Ci auguriamo che possa accadere lo stesso quando un architetto, o uno studente, visiterà la Facoltà di Architettura di Porto.

Note

¹ “Verso” come in direzione di qualcosa, con riferimento a *Verso un'Architettura* di Le Corbusier, tradotto da John Goodman e introdotto da Jean-Louis Cohen.



Fig. 7

Souvenir di viaggio, Casa del Sol (Cáceres, Spagna). (In: Archivio Álvaro Siza, Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015. PT-FS-ASV-19-3-6-ASV-305).

² La Facoltà di Architettura viene istituita con Decreto-Legge 498-F/79 del 21 dicembre 1979.

³ Archivio Álvaro Siza: Collezione Fondazione Serralves – Museo d'Arte Contemporanea, Porto. Donazione 2015.

⁴ Nozione condivisa in particolare con Dubois 2023.

⁵ In particolare, sulle linee di tracciamento geometrico della FAUP, cfr. Fonseca 1996.

Bibliografia

“A Importância de Ser Nós. Debate sobre o Pólo 3 da Universidade do Porto. 8 de Março de 1995” (1995) – (Dibattito con Domingos Tavares, moderator, Fernando Gomes, Alberto Amaral, Nuno Tasso de Sousa, Nuno Cardoso, Guilherme Ferreira, José Gomes Fernandes, Álvaro Siza, José Carlos Loureiro), *Boletim da Universidade do Porto*, pp. 26-27.

“Álvaro Siza: 13 Works” (1989) – In: *Álvaro Siza 1954-1988*. A+U Extra Edition, Tokyo.

CROSET P.A. e ANGELILLO A. (1991) – “Scuole in Portogallo di Alvaro Siza”.

Casabella n. 579, maggio, pp. 4-11.

DUBOIS M. (2023) – “Siza na Bélgica / Siza in Belgium”. In: *Siza: 90 anos/years*. 100 Folhas, Matosinhos.

FONSECA T. (1996) – *A construção do Polo 3 da Universidade do Porto: planos, projetos e edifícios*. Tesi di Dottorato (rel. Álvaro Siza), Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto.

“Escuela de Arquitectura de Oporto” (1994) – *Álvaro Siza 1958-1994*. El Croquis, n. 68/69, pp. 136-141.

FRAMPTON K. (1993) – “Sketching: Álvaro Siza’s Notes”. Lotus, n. 68, pp. 73-87.

FRAMPTON K. (autore), FLECK B. e ÁBALOS M.D. (a cura di) (1995) – *Álvaro Siza, Obras e proxectos*. Electa España, Madrid.

LE CORBUSIER (autore), COHEN J-L. (intro.) e GOODMAN J. (trad.) (1924, 2007) – *Toward an architecture*. Getty Research Institute, Los Angeles.

“Pabellón Carlos Ramos” (1994) – *Álvaro Siza 1958-1994*. El Croquis, n. 68/69, pp. 156-183.

RAMOS S. (2017) – *Campo Alegre Cidade. Da sua longa metamorfose*. Tesi di Dottorato.

Faculdade de Arquitetura, Universidade do Porto.

SIZA VIEIRA Á. (1988) – “La nuova Facoltà di Architettura di Porto”. Casabella, n. 547, giugno, pp. 4-15.

SIZA VIEIRA Á. et alii (2003) – *Edifício da Faculdade de arquitetura da Universidade do Porto: percursos do projeto / The building of the Faculty of architecture at Oporto University: course of the project*. Faup Publicações, Porto.

SIZA VIEIRA Á. (2009) – “Pavilhão Carlos Ramos”. In: Á. Siza, *01 textos*. Civilização Editora, Porto.

SIZA VIEIRA Á. (2018) – “Pavilhão Carlos Ramos”. In: Á. Siza, *02 textos*. Parceria A.M. Pereira, Lisboa.

Archive Álvaro Siza, Col. Serralves Foundation – Museum of Contemporary Art, Porto. Donation 2015 (PT-FS-ASV-18; PT-FS-ASV-19).

Helder Casal Ribeiro (Espinho, 1964). Architetto, Dottore di Ricerca in Architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto. Svolge attività professionale dal 1992 ed è fondatore dello studio *fpoetics®*. Professore Associato presso i corsi di Dottorato e di Laurea Magistrale della FAUP, dove insegna Progettazione Architettonica dal 1999. Visiting Professor al Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, dal 2014 al 2016, e dal 2017 presso il programma di dottorato DABC. Nel 2024 è stato Visiting Researcher nel progetto NEST, intitolato Porto-Milan Exchange, all'interno del DABC, Politecnico di Milano. Co-fondatore del collettivo curatoriale MATTER. the white conferences. Ricercatore presso il Centro di Studi di Architettura e Urbanistica (CEAU-FAUP). Ha partecipato a progetti finanziati come “Siza baroque” (SIZA/CPT/0021/2019) ed è attualmente responsabile scientifico (PI) del progetto “UpGranT” (2023-1-IT02-KA220-HED-000158377).

Sílvia Ramos (Porto, 1983). Architetta, Dottore di Ricerca in Architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto (FAUP). Professore Associato Invitato presso la FAUP dal 2019 e Ricercatrice presso il Centro di Studi di Architettura e Urbanistica (CEAU-FAUP) dal 2013, coinvolta nei progetti finanziati “Siza baroque” (SIZA/CPT/0021/2019) e “UpGranT” (2023-1-IT02-KA220-HED-000158377). Sin dalla laurea ha svolto attività professionale in collaborazione con altri architetti, in particolare con Helder Casal Ribeiro, ed è attualmente associata dello studio *fpoetics®*. Nel 2011/12 ha intrapreso il Dottorato in Architettura (PDA-FAUP). Dal 2013 al 2017 è stata borsista della Fondazione Portoghese per la Scienza e la Tecnologia (FCT). Tra il 2013 e il 2015 è stata Professoressa Assistente nel corso di Laurea Magistrale in Architettura (MIARQ-FAUP).

Cesare Dallatomasina
**Grand Tour, Gran Canaria. Gianugo Polesello e il complesso
 universitario di Tafira a Las Palmas**

Abstract

L'articolo analizza il progetto di Gianugo Polesello per il campus universitario di Tafira a Las Palmas de Gran Canaria, Spagna. Il complesso, realizzato solo in parte, gli fu commissionato nel 1987 e oggi ospita le facoltà di Scienze del Mare, Matematica e Informatica. Il testo approfondisce i riferimenti progettuali utilizzati da Polesello, evidenziando rimandi a contesti lontani tanto nel tempo quanto nello spazio. Questi richiami, che vanno dal mondo classico, a quello mesoamericano e fino all'ambito canario, si intrecciano in una sintesi architettonica che va oltre l'astrazione della geometria elementare. Attraverso quadrati, triangoli e cerchi, Polesello compie un Grand Tour intellettuale e progettuale, chiarendo che la sua opera dialoga con il contesto e con una complessità culturale profonda, offrendo letture stratificate e non immediate.

Parole Chiave

Gianugo Polesello — Composizione architettonica — Riferimenti progettuali — Campus universitario — Las Palmas de Gran Canaria

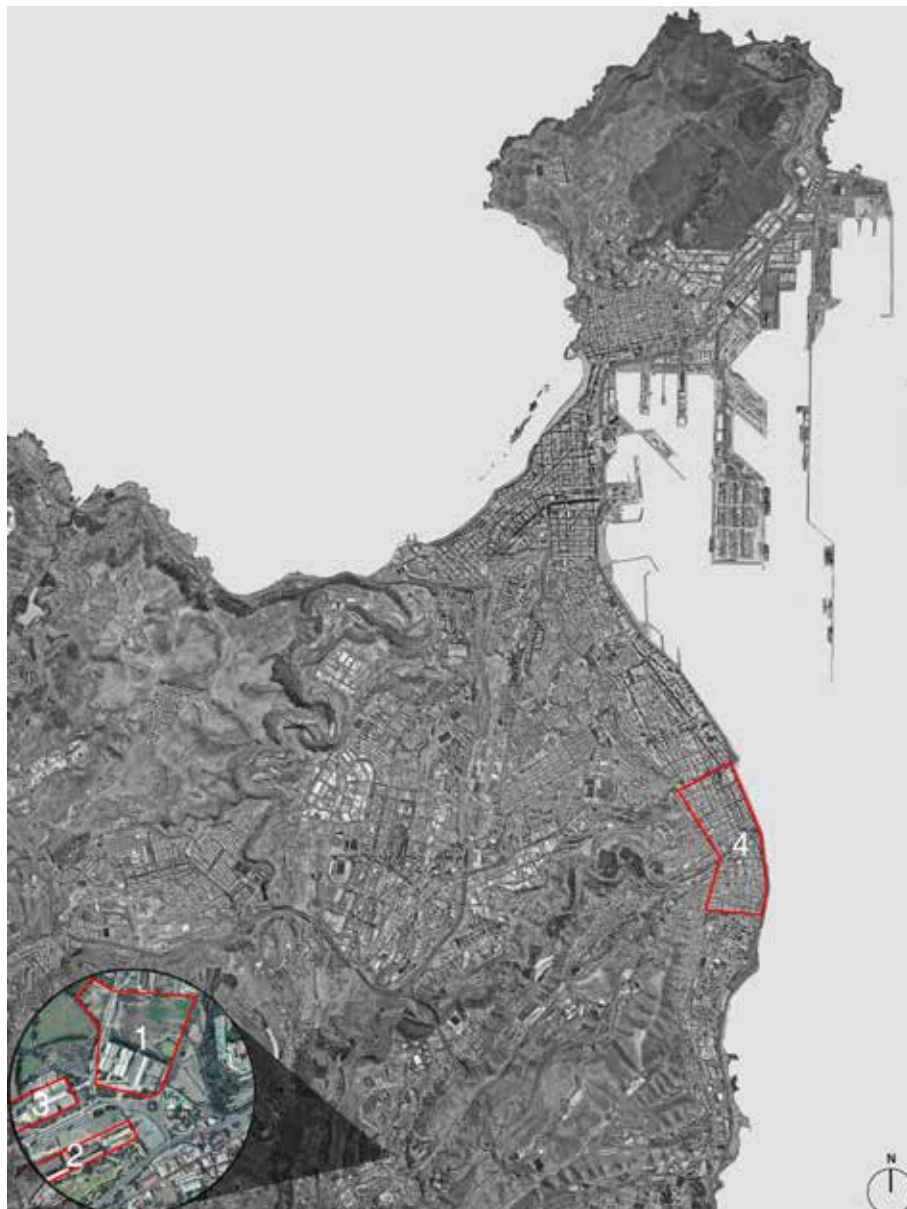
Introduzione

Polesello entra in contatto con il contesto delle Isole Canarie all'inizio degli anni Ottanta. Nel febbraio del 1983 partecipa al primo Seminario Internazionale di Progettazione Architettonica presso l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura dell'Universidad Politécnica de Las Palmas de Gran Canaria, in qualità di visiting professor. Con lui vi sono altre importanti figure internazionali quali Josef Paul Kleihues, Manuel de Solá-Morales e Fabio Reinhart. Nel 1987, insieme a Juan Manuel Palerm Salazar, Juan Ramírez Guedes, Manuel Bote Delgado, e Benito García Maciá, gli viene commissionata la progettazione di un complesso universitario, oggi comprendente le facoltà di Scienze del Mare, Matematica e Informatica. L'articolo qui proposto inizia con una generale descrizione del progetto, realizzato solo in parte, per poi soffermarsi sui riferimenti ai quali Polesello ricorre e che ne hanno caratterizzato la composizione.

L'obiettivo è quello di individuare la maggior parte di questi rimandi, rapporti, legami, ecc. Analizzandoli, si possono evidenziare le relazioni con il contesto e l'opera, chiarendo le ragioni di tali scelte. Il motivo di unione tra tutti i riferimenti può essere visto proprio nel viaggio, fisico e culturale, che l'architetto compie per arrivare alla sintesi proposta. Un sistema che ha permesso l'apporto e il dialogo di elementi provenienti da mondi lontani e che apparentemente hanno poco a che fare gli uni con gli altri. In generale, si può affermare con Ildebrando Clemente che «Due strumenti compositivi governano le invenzioni nei progetti di Polesello: il reticolo geometrico e gli assi di rotazione» (Clemente 2016, p. 148). All'interno dell'articolo si entra più nel dettaglio dei vari riferimenti progettuali utilizzati identificandone la provenienza e avanzando delle considerazioni; una sorta di Grand

**Fig. 1**

Plan Parcial del 1984 elaborato da Alfredo Bescós Olaizola e Jesús Álvarez García.

**Fig. 2**

Estremo nord-est dell'isola di Gran Canaria con un dettaglio sul campus di Tafira.

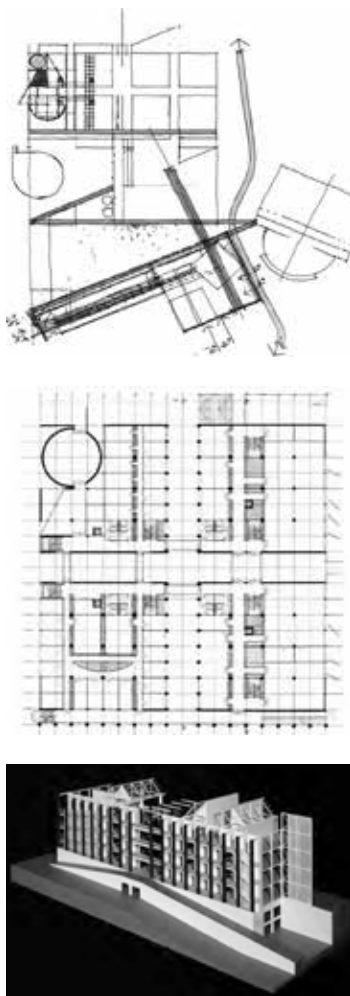
1 Area di progetto di Gianugo Polesello; 2 Seminario Diocesano; 3 Facoltà di Architettura; 4 Centro storico di Las Palmas de Gran Canaria.

Tour tra i ricordi, le suggestioni e le intuizioni di Polesello in cui si mostrano le ragioni delle sue scelte compositive.

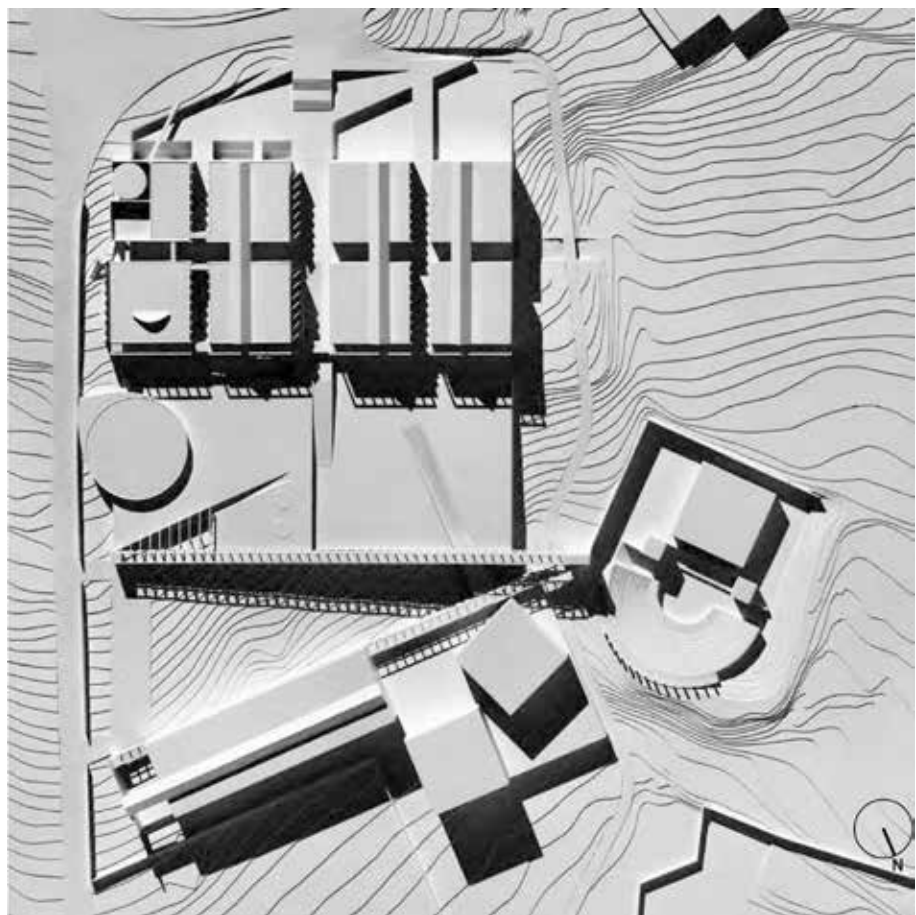
Descrizione del progetto

L'area di intervento si trova nel campus di Tafira tra via Lomo Blanco, l'ex Seminario Diocesano e la facoltà di Architettura dell'Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Il progetto si divide in tre unità e segue, con alcune modifiche, le direttive del *Plan Parcial*, vale a dire un'organizzazione a maglia geometrica regolare composta da moduli di 30x30 m distanti 7,5 m. Il rapporto con il sito è mediato da un grande podio basamentale di 150x150 m che segue l'andamento del terreno da sud a nord, con l'accesso da sud, la prima unità del progetto. Polesello divide poi tale spianata in quattro grandi quadranti¹. I due meridionali, gli unici costruiti, si articolano in otto moduli e racchiudono le facoltà di Scienze del Mare, Matematica e Informatica. Nei due quadranti settentrionali inserisce altrettante piazze, pavimentate e situate a quote differenti, con al loro interno la biblioteca centrale e degli spazi commerciali.

Nell'estremo settentrionale dell'area colloca la seconda unità: una piazza triangolare in pendenza delimitata da un corpo in linea che segue il confine

**Figg. 3-6**

Gianugo Polesello, progetto per il campus universitario di Tafira a Las a Las Palmas de Gran Canaria (Neri 2015, pp. 36-40); © S. Topuntoli).



del lotto e formato da tre moduli affiancati più altri due separati, sempre di 30x30 m, di cui uno con diversa angolazione. Il terzo settore, più a ovest, è composto da un teatro all'aperto e da un auditorium. All'interno dell'area, una strada passa tra la zona del teatro/auditorium e il resto del complesso, collegando via Lomo Blanco con la parte settentrionale del campus. Vi sono inoltre vari parcheggi che vengono posizionati sotto gli edifici, approfittando della pendenza del terreno. Uno di questi occupa parte dei piani inferiori dei quadranti meridionali a nord-ovest, un altro si trova in corrispondenza del corpo in linea, e l'ultimo in prossimità dell'auditorium. L'impianto è concepito come un grande affaccio verso Las Palmas e il mare che si confronta con le emergenze naturali circostanti. Polesello dispone pergolati e filari di palme attraverso il complesso, in modo da delimitare la grande area triangolare centrale, i patii e i perimetri degli edifici. In sintesi, il progetto è costituito da tre unità con una diversa caratterizzazione geometrica, collegate da percorsi pedonali e ampie zone aperte che dialogano con il contesto.

Prima unità

La prima unità si trova nella parte meridionale dell'area ed è formata dal grande quadrato di 150x150 m. Essa si divide poi in quattro piattaforme artificiali, di 67,50x67,50 m, separate tra loro da quadrivio di percorsi con una sezione di 15 m. Le piattaforme sono situate a diversi livelli in base alla topografia del terreno: quella sud-est alla quota zero, sud-ovest e nord-est a -3,75 m, e nord-ovest a -7,5 m. Il complesso si trova a circa trecento metri sul livello del mare. Sulle piattaforme sud-est e sud-ovest si trovano gli otto moduli di 30x30 m; entrambe sono alte 11,25 m, tagliate da vie secondarie in direzione nord-sud.

Queste strade sono caratterizzate da un unico fronte colonnato orientato a nord e che si affaccia verso le due piazze sottostanti. Tali vie colonnate sono attraversate da ponti che collegano i moduli alle quote 3,75 m e 7,50 m. Le colonne sono predisposte per il posizionamento di tende di tela per ripararsi dal sole. Il peristilio lungo il lato nord è separato di 3,75 m dalle pareti dei moduli e mostra due balconi, uno alla quota 3,75 m e uno alla quota 7,50 m, che si affacciano sul resto del campus.

Le connessioni verticali all'interno degli edifici sono garantite da scale e ascensori, e nelle aree esterne da rampe e passerelle (Polesello et alii 1989, p. 120). La piattaforma sud-est accoglie i dipartimenti di Informatica e Matematica, quella sud-ovest il dipartimento di Scienze del Mare e altre strutture universitarie. A nord-est si trova la biblioteca centrale in un doppio volume e a nord-ovest un parcheggio, una zona commerciale e servizi vari. L'Aula Magna a gradoni allocata nell'edificio cilindrico è accessibile da fuori tramite scale localizzate sul fronte sud-est. Il progetto è regolato da un modulo di 3,75 m che corrisponde alla distanza tra gli assi della struttura esteriore. Tutte le misure si riferiscono a questi assi, anche le altezze dei piani. Il sistema portante è composto da colonne in cemento armato con diametro di 0,75 m, separate da intercolumni costanti di 3,75 m e che troviamo tanto all'esterno come all'interno dei moduli, da travi in acciaio che normalmente poggiano sulle colonne a modo di pergolato, da solai reticolari e da pareti piene come quelle a nord e a sud. I solai reticolari gravano su travi in acciaio di tipo IPE, con una luce di 7,50 m, o su travi con profili a «C», con una luce di 3,75 m (Polesello et alii 1989, p. 123). A volte gli impianti sono lasciati a vista, altre vengono nascosti con delle bande in alluminio verniciato e fonoassorbente. La prima unità, sui lati est e ovest, era anche dotata di *brise soleil*, oggi rimossi, configurati come se fossero delle pareti ruotate di 45°.

Quanto ai materiali è opportuno evidenziare che la luminosità e la flessibilità rappresentano le caratteristiche fondamentali del progetto. I solai sono continui e le partizioni interne, che devono permettere l'illuminazione negli spazi didattici e di lavoro, mostrano pannelli prefabbricati assemblati a secco con strutture metalliche. Le pareti perimetrali sono fatte di moduli in vetrocemento, per garantire un buon isolamento termico, e con fasce finestate per l'aerazione e gli affacci verso l'esterno (Polesello et alii 1989, pp. 126-127). In corrispondenza della piattaforma nord-ovest era presente un *estanque* circolare (bacino idrico artificiale utilizzato per l'irrigazione) che Polesello decide di mantenere e includere al complesso.

Seconda unità

La seconda unità si sviluppa longitudinalmente, è delimitata dalle piattaforme artificiali che sorreggono i plessi universitari e si apre verso un settore del lotto con forma triangolare in cui si trova una piazza in pendenza dotata di ampi spazi verdi (Polesello et alii 1989, p. 120). Scendendo verso valle vi è un edificio in linea, parallelo al limite settentrionale dell'area e composto da tre moduli in serie di 30x30 m, per un totale di 90 m, e da due liberi disposti diversamente. Un modulo è sfalsato rispetto al corpo in linea e l'altro è girato secondo un asse che parte dall'angolo sud-ovest della piattaforma sud-est e che incontra a 90° la diagonale del rettangolo formato dalle due piattaforme settentrionali, vale a dire le piazze a diverso livello. Tutti i moduli contengono servizi universitari che in fase di progetto dovevano ancora essere definiti. Gli edifici sono di tre piani con altezza corrispondente alla quota zero della piattaforma sud-est.

Terza unità

La terza unità si trova a ovest della strada che attraversa il lotto ed è composta da un teatro all'aperto, un auditorium e alcuni edifici di servizio. Questo settore è connesso agli altri due mediante un sistema di gallerie verdi, sorta di pergolati, che si sviluppano in quota intorno alla grande piazza triangolare poggiando sui due quadranti settentrionali della prima unità e sul corpo in linea della seconda. Oltrepassando la via sottostante, questi percorsi confluiscono in un nodo distributivo con scale e ascensori che danno accesso agli spazi comuni utilizzati per il divertimento e lo svago. Il teatro all'aperto è analogo al Teatro Grande di Pompei e il paraninfo è un grande salone *polistilo* che può essere utilizzato per spettacoli di vario genere (Polesello et alii 1989, p. 120). Il nucleo di servizio soddisfa le esigenze del teatro e dell'auditorium.

Riferimenti progettuali

Il progetto di Polesello include riferimenti a diversi luoghi, epoche e culture. Questi riferimenti, in dialogo tra loro, hanno a che vedere non solo con le preesistenze di Tafira, ma anche con il mondo mesoamericano, quello greco e quello romano. Altre suggestioni provengono dal contesto canario urbano e rurale, dall'ambito marittimo e navale, dalla geometria euclidea e dall'opera di Paul Klee e Le Corbusier. Piramide azteca, impianto romano, acropoli greca, miti, storia del luogo: si tratta di forme pure, elementi ricorrenti nell'architettura di Polesello, che nel progetto di Las Palmas nascono e si configurano in maniera diversa. La loro analisi risulta interessante proprio perché permette di identificare le ragioni della scelta di tali rimandi e capire come l'architetto li assembla tramutandoli in forme. Polesello disegna un progetto complesso in cui questi riferimenti, che non sempre si manifestano con chiarezza, si intersecano con frequenza.

Seminario Diocesano e Plan Parcial

Fino al 1987 la collina del campus universitario di Tafira era dominata dal Seminario Diocesano disegnato da Secundino Zuazo negli anni Quaranta. Si tratta di un edificio che si sviluppa in linea con un fronte di 160 metri e con al centro una chiesa. A tal proposito Polesello afferma che il «terreno viene "attrezzato", reso piano e costruito come una piattaforma sulla quale collocare e comporre gli edifici-architetture, i portici, i giardini». L'architetto dichiara infatti che i primi riferimenti utilizzati per il suo progetto di Tafira sono stati «il trattamento del terreno e la dimensione frontale dell'architettura» e «la scala geografica, l'unità dell'architettura»². In fase preliminare, un altro vincolo importante è stato il *Plan Parcial* del 1984. Esso prevedeva la predominanza del Seminario Diocesano e la costruzione in direzione nord, vale a dire nella vallata che guarda verso Las Palmas, di edifici a blocco di 30x30 m e con altezza massima di 15 m. Era un piano ad alta densità che salvaguardava la vegetazione esistente composta principalmente da palmeti e *tuneras* (fichi d'india). Anche il campus di Polesello segue queste direttive, infatti, è costituito da otto blocchi di 30x30 m, quattro per fila, con due spazi di separazione di 7,5 m e uno centrale di 15 m, per un totale di 150 m. Questi fattori hanno determinato la creazione di un complesso caratterizzato da una grande spianata quadrata di 150x150 m, sulla quale poggiano gli otto plessi universitari, e di una maglia regolare che ne ordina la disposizione.



Fig. 7
Plastico di Tlachihualtépetl con al vertice il Santuario de la Virgen de los Remedios.

Mondo mesoamericano

Non credo che il classico possa ridursi, per esempio, all'uso del latino o del greco in quanto linguaggi; non credo che il classico possa ridursi a una sorta di disputa tra greco e romano (Polesello 2000, p. 75).

Da quando vennero scoperte, tra le Canarie e le Americhe esiste uno stretto rapporto, soprattutto con alcuni paesi come Cuba e il Venezuela. L'arcipelago rappresenta l'ultimo porto prima della grande attraversata, da dove passarono la maggior parte dei coloni. Cristoforo Colombo, per esempio, si fermò varie volte sulle isole³. Polesello coglie questi legami tra Las Palmas e il Nuovo Mondo, che si intensificarono nei secoli consolidando relazioni economiche e scambi culturali e artistici (Gutiérrez Viñuelas et alii 2018), affermando che «dall'alto la città sembra di fatto una città sudamericana» (Polesello 2000, p. 76). È la storia del luogo quindi a determinare il collegamento del suo progetto canario al mondo mesoamericano⁴.

Nella cultura teotihuacana si realizzavano strutture terrazzate⁵, completamente costruite, alla cui cima era presente un tempio; tutto era collegato come se si trattasse di un'unica architettura. Un caso emblematico è Tlachihualtépetl in Messico in cui i Gesuiti riutilizzarono la enorme piazza precolombiana per edificarvi il Santuario de la Virgen de los Remedios. Polesello propone qualcosa di simile: una parte superiore formata dagli otto plessi universitari più altri fabbricati disposti nella vallata sottostante, tutti parte del medesimo complesso, connessi da scale e passerelle. I collegamenti pedonali partono dall'accesso meridionale dell'area, attraversano il grande podio quadrato e da lì si snodano in rampe che scendono verso la piazza triangolare e il corpo in linea o imboccano il pergolato che conduce al teatro e all'auditorium.

È una specie di percorso sacro, una *promenade architecturale*, come le scalinate che portavano al vertice dei teocalli dove avvenivano i sacrifici umani agli dèi, e poi, una volta avvenuta la conquista, ripreso dai cristiani nelle processioni. La scelta di Polesello di riferirsi agli antichi monumenti mesoamericani può essere ricondotta alla loro iconicità, legata ai processi di fondazione e ai rituali, ma anche al loro rapporto con la topografia. I volumi collocati sopra il basamento di Tafira ricordano gli insediamenti precolombiani sulle cime dei teocalli, poi imitati dai gesuiti, in cui non vi è una sola azione fondativa ma più ri-fondazioni e alle quali hanno partecipato diverse culture. «Una sorta di eterno ritorno all'azione rifondativa» (Amistadi 2019, p. 280).



Fig. 8
Teatro Grande di Pompei.

Mondo romano

Dalla disposizione dei volumi sul podio al vertice della “piramide”, emerge una relazione con gli impianti di fondazione romani⁶. È infatti possibile individuare un cardo e un decumano, integrati da altri percorsi interni; sono le strade a dettare le forme delle costruzioni. Queste vie portano alle aree verdi e alle piazze del complesso e guardano a Las Palmas e al mare. I riferimenti all'architettura romana si manifestano anche nella terza unità per la quale Polesello afferma che «Il teatro all'aperto, questo sì, è proprio una copia del Teatro Grande di Pompei» (Polesello 2000, p. 76). L'architetto friulano spesso ricorre ad impianti e soluzioni simili, ogni volta con una differente ragione, alle Canarie trova giustificazione nella storia del luogo.

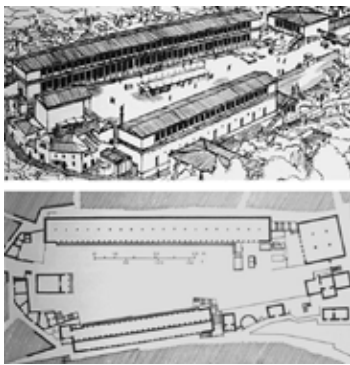


Fig. 9
Agorà di Assos (Michelucci
1963, p. 51).

I romani conoscevano questo arcipelago e, consapevoli del suo potenziale agricolo, ittico, geografico, climatico, ecc., l'avevano rinominato *Islas Afortunadas* (Isole Fortunate)⁷. Si pensa inoltre che furono proprio loro a spingere o portare qui i canari dal nord Africa e che quindi, anche grazie ad essi, iniziò la vita umana in questo territorio⁸.

Mondo greco e mitologia classica

Scendendo verso nord si trova la seconda unità, composta da un corpo in linea più altri due volumi separati ed è divisa dalla prima dalla grande piazza triangolare in pendenza. In questo frangente il progetto rompe con la griglia del *Plan Parcial* e fornisce una variazione frutto di nuove direttrici geometriche, come se si volesse ampliare la visuale e dotare il complesso di un altro affaccio. È una rotazione articolata con fini caratterizzanti e di integrazione con il contesto circostante (Clemente 2016, p. 164). Polesello afferma che si tratta di «Una agorà allungata nella figura di un triangolo, con elementi cubici posti in basso. È una copia, più che un'imitazione, dell'agorà di Assos» (Polesello 2000, p. 76).

In maniera analoga, Polesello propone un edificio che si sviluppa longitudinalmente, contenente servizi universitari e composto da un corpo in linea più altri due aventi pianta quadrata, che guarda ad una sorta di stoà, vale a dire il pergolato verde che delimita la parte settentrionale delle piattaforme artificiali. Osservando l'antica città di Assos, come anche altre città di fondazione ellenistica, si trovano ulteriori parallelismi con il progetto di Tafira. In entrambi i contesti, l'edificio di maggior pregio – in un caso il tempio di Atena, nell'altro i padiglioni universitari – occupa una posizione apicale; mentre l'agorà e la piazza individuano il centro dell'insediamento, alle quote più basse sorge il teatro, che si affaccia direttamente sul porto. Attraverso il progetto, Polesello ha esplicitato la relazione tra queste polarità complementari.

Non so se questo progetto ricalchi memorie mediterranee. Certamente in questa parte dell'Atlantico, e a questa latitudine, le memorie delle colonne greche, quando diventano soprattutto funzionali a definire un *limite*, diventano Colonne d'Ercole. Ho guardato molte volte per vedere le Colonne d'Ercole (e credo di averle viste) (Polesello 2000, p. 78).

Con questa frase Polesello riconosce un ulteriore legame tra il contesto del progetto e il mondo classico. Lo fa attraverso la mitologia, menzionando le Colonne d'Ercole e in seguito l'*Antigone* di Sofocle (Polesello 2000, p. 78). Tutto questo si riflette poi nel suo operato. Introduce il concetto di limite, fisico e mentale, e del suo superamento per arrivare a nuovi lidi. Come fecero i greci, i romani e gli spagnoli che, spostando continuamente i propri limiti, vale a dire i confini, propagarono la loro cultura. Le colonne di cui Polesello parla vengono raffigurate anche fisicamente; nel campus di Tafira, infatti, sono presenti in vari momenti e compongono il fronte che guarda verso la città e il mare.

Il ruolo della colonna, quindi, non è solo strutturale ma anche, e soprattutto, simbolico (Clemente 2016, p. 198). La caratteristica principale di un colonnato è la ripetitività dello stesso elemento, potremmo dire la serialità, un concetto che avvicina l'architettura alla musica, come si evince dalla famosa Stoà dell'Eco situata presso il Santuario di Olimpia, dove il suono di un urlo veniva ripetuto sette volte o più. (Ramírez Domec 2022). Non è un caso che il mito della ninfa Eco e quello di Narciso siano collegati:



Fig. 10
John William Waterhouse, *Eco e Narciso*, 1903.



Fig. 11
Paul Klee, *Strada principale e strade secondarie*, 1929.

in entrambi è presente il tema del ripetersi, del moltiplicarsi, del suono e dell'immagine riflessa dall'acqua. Si può così spiegare l'inclusione dell'*estaque* nel progetto e il suo accostamento al colonnato. D'altronde, «un simbolo, un mito, un presupposto logico razionale o del tutto irrazionale, sono indispensabili per agire nella realtà, per progettare» (Clemente 2016, p. 199).

Paul Klee, Le Corbusier, il mare

L'impianto del nuovo insediamento è impostato sul quadrivio formato da un cardo e da un decumano, integrato da assi di minor importanza che seguono lo stesso orientamento. Polesello sottolinea questa gerarchia citando il famoso quadro di Paul Klee *Strada principale e strade secondarie* (Polesello 2000, p. 77). L'architetto friulano definì l'azione di spianamento del terreno descritta in precedenza come un "fuori-tutto" e la comparò al *Plan Voisin* di Le Corbusier (Polesello 1990, p. 207). È importante sottolineare i numerosi parallelismi tra il progetto di Tafira e gli schizzi del maestro svizzero per l'Acropoli di Atene⁹. Questa analogia è confermata dalla presenza di un podio sul quale poggia tutto il complesso, dai limiti segnati dal colonnato, nonché dagli affacci sulla città e sul mare. Altri deliberati riferimenti a Le Corbusier si trovano nei *brise-soleil*, oggi rimossi, collocati sui fronti est e ovest dei plessi universitari e definiti appunto da Polesello «di marca lecorbuseriana». Erano dei piani verticali ruotati di 45° rispetto ai setti dei muri e dotati di rampicanti colorate. Si trattava di elementi che richiamavano la configurazione delle grandi navi e delle infrastrutture portuali: mondi dai quali Polesello era particolarmente attratto¹⁰, soprattutto per la loro presenza all'interno della città (Polesello 2000, p. 78).

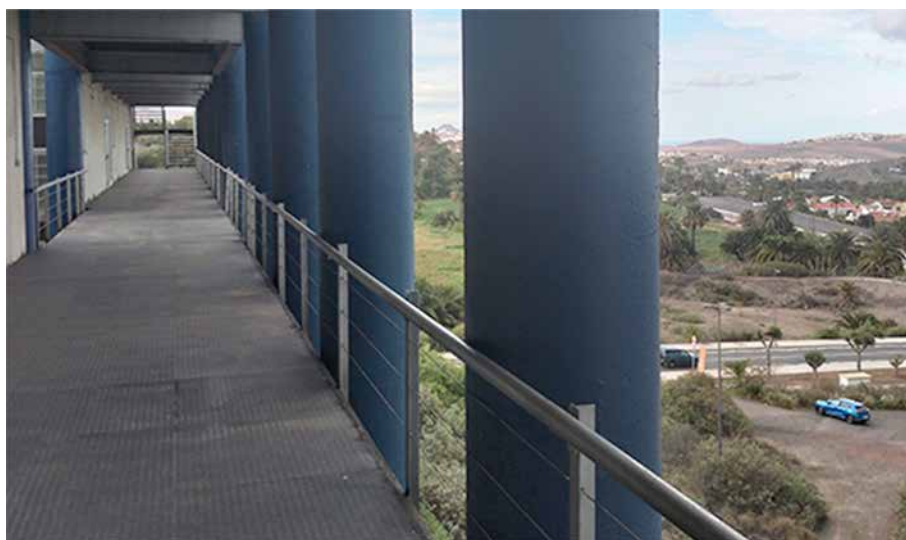
L'ubiquità del contesto marino si manifesta che si manifesta anche nel progetto di Tafira. «Il mare è presente ovunque, fisicamente, come scena e sfondo di ogni luogo e di ogni percorso, e metaforicamente, come rimando alle architetture che lo abitano, ai piroscafi e alle grandi navi» (Neri 2015, p. 38). Il mare e le attività ad esso relazionate sono quindi presenze costanti, anche nei colori; è come se l'edificio stesso, proteso verso l'oceano, fosse una grande nave, un piroscafo ancorato al terreno ma pronto a salpare. Analizzando questi aspetti è emerso un nesso tra i corpi circolari e il contesto marino. L'*estaque*, le colonne colorate di blu, l'anfiteatro e l'edificio cilindrico (che si aprono o spiccano verso la costa), sono tutti elementi aventi la stessa forma in pianta e afferenti al medesimo tema. In maniera analoga, il quadrato configura gli edifici¹¹. Il triangolo, vale a dire la grande piazza verde in pendenza, è l'area naturale del progetto. I rettangoli invece compongono i percorsi e le connessioni. Si può quindi affermare che il cerchio evochi il mondo marino, il triangolo quello paesaggistico e i rettangoli e i quadrati le parti costruite.



Fig. 12
Casa de Colón di Las Palmas de Gran Canaria (Polesello 1990, p. 205).

Elementi antropici del contesto canario

Gli elementi antropici del contesto canario si suddividono in rurali e urbani. L'agricoltura, affiancata dalle attività portuali, commerciali e turistiche, rappresenta una componente essenziale dell'economia dell'arcipelago. Questo ha portato alla trasformazione del paesaggio, con l'addomesticazione dei ripidi pendii mediante i *bancas*¹² (terrazzamenti) e l'introduzione di *estaque*s per l'irrigazione¹³. Le due grandi piattaforme che compongono l'area sud del lotto e il corpo in linea che non è stato costruito altro non sono che terrazzamenti che riprendono il modo di gestire i dislivelli impiegato da secoli in questo territorio.



Figg. 13-15

Schizzi di Le Corbusier per l'acropoli di Atene (Le Corbusier 1966).

Figg. 16-18

Foto delle facoltà di Scienze del Mare, Matematica e Informatica di Tafira. © C. Dallatomasina.

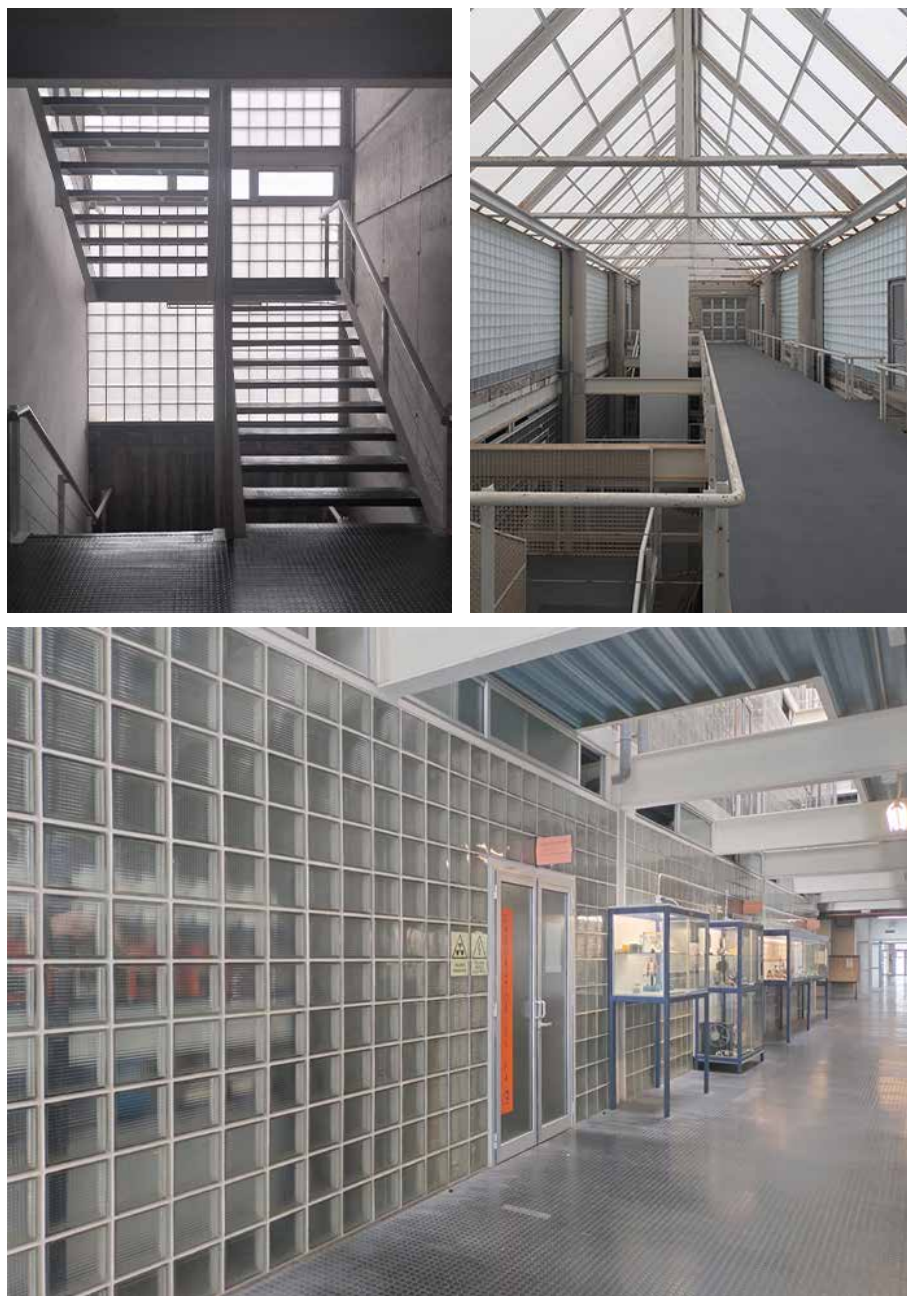
Strategia che aveva utilizzato anche l'ingegnere Leonardo Torriani (Cremona 1559 – Coimbra 1628), importante figura per le Canarie in quanto disegnò il sistema di fortificazioni, e di cui Polesello segue l'operato affermando che «agendo per terrazzamenti, compensando sbancamenti e riporti, istituendo le basi dell'edificato nella figura di piattaforme orizzontali» (Polesello 2000, p. 77).

In relazione ai riferimenti provenienti dal contesto urbano, è opportuno evidenziare che Polesello era interessato all'architettura canaria, soprattutto alle case tradizionali ubicate nello storico quartiere di Vegueta¹⁴ e in particolar modo alla stratigrafia e capacità di lasciar trasparire aria e luce delle loro aperture¹⁵. Le porte e le finestre, infatti, non sono solo bucatore in una facciata ma veri e propri dispositivi per la ventilazione e il filtraggio del sole. Anche chiuse, grazie a un sistema di gelosie e di parti semiaperte, sono in grado di portare aria e luce all'interno dell'edificio e fino al patio, che solitamente è centrale o situato all'estremità opposta del fronte stradale. Polesello riprende questi aspetti con l'obiettivo di sopprimere l'elemento finestra e creare una facciata permeabile. «Portare a 15 metri di distanza la luce esige naturalmente alcuni accorgimenti progettuali: o si fa tutto elettrico, artificiale nelle parti più interne, oppure si eliminano tutti, tendenzialmente, gli elementi oscuranti o opachi» (Polesello 2000, p. 77). Si può dire che applichi il concetto della finestra canaria a tutta la parete conformando dei setti che non chiudono l'edificio ma consentono il passaggio dell'aria e della luce, come a far sparire i muri perimetrali¹⁶.

Conclusioni

In questo lavoro si sono colti i riferimenti utilizzati da Polesello per la sua opera nel campus di Tafira a Las Palmas de Gran Canaria per poi collegarli agli aspetti figurativo-formali del progetto. Si è cercato di interpretare le scelte di Polesello mostrandone le possibili motivazioni, a volte più esplicite, a volte nascoste. È proprio su queste ultime che ci si è soffermati maggiormente ricorrendo anche alle interviste a collaboratori che l'architetto ha avuto alle Canarie e a decodificazioni personali formulate in seguito all'analisi di materiale documentale sul progetto e sul contesto. Tali riferimenti, rimandi, allusioni, possono essere visti nell'ottica del viaggio, una sorta di Grand Tour attraverso i mondi, le visioni e le creazioni di Polesello. Non è il souvenir in sé ma, come osserva Luciano Semerani, è «l'idea interna che gli corrisponde», per poi aggiungere che per un architetto il viaggio rappresenta un'esperienza che sta «alla base della sua costruzione intellettuale» (Semerani 2000, p. 44-45).

Nell'operato di Polesello, uno dei caratteri del classico nel moderno, nella personale ricerca del classico, è «la ripetizione/invenzione come coppia di termini antagonisti, come tecnica poetica da riferire alle motivazioni urbanistiche e alle motivazioni architettoniche» (Polesello 2000, p. 80). È proprio in questa relazione tra ripetizione e invenzione che si colloca il viaggio. Le sue scelte architettoniche mostrano un continuo perdersi, cercare, trovare e ritrovare, all'interno di questi due grandi campi. A tal proposito è possibile affermare che per Polesello l'architettura è il frutto di un Grand Tour che passa per azioni già compiute e nuove fantasie, scaturite anch'esse dalla medesima dinamica del ripetere e inventare. In questo processo rituale che è l'invenzione, riprendendo un estratto del Filarete, Polesello sostiene che «a un architetto dovrebbe essere corrisposto uno stipendio annuale per “investigare e creare nuove fantasie”» (Polesello 2000, p. 80). Tale idea racchiude l'essenza della sua visione architettonica: un costante dialogo tra passato e futuro, tra memoria e innovazione, tra ripetizione e invenzione.

**Figg. 19-21**

Viste interne della facoltà di Scienze del Mare di Tafira. © C. Dallatomasina.

Note

¹ Per definire questi grandi quadranti Polesello utilizza anche il termine “piattaforme artificiali” (Polesello et alii 1989).

² Citazioni prese da Polesello 1990, p. 204.

³ Sulle rotte di Cristoforo Colombo alle Canarie cfr. Santiago Rodríguez 1955, pp. 337-396.

⁴ A tal proposito è opportuno evidenziare che Polesello era particolarmente attratto dal contesto mesoamericano e soprattutto da quello precolombiano, come è emerso dall'intervista realizzata nell'agosto del 2024 all'architetto Juan Manuel Palerm Salazar, Professore Ordinario di Progettazione Architettonica presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Las Palmas de Gran Canaria, dal 1986 partner dello studio *Palerm & Tabares de Nava Arquitectos*, e collaboratore di Polesello in questo progetto canario.

⁵ Mediante la tecnica del *talud-tablero* che, nei teocalli, permette l'inserimento di piani orizzontali ad interruzione di quelli obliqui. Su questo sistema costruttivo cfr. Cash 2005.

⁶ A tal proposito Polesello afferma che «L'architettura, il progetto, è il progetto di una cittadella più che di una architettura singola, come singolo oggetto» (Polesello 2000, p. 77).

⁷ Sull'origine di questo appellativo cfr. Santos Yanguas 1988.

⁸ Sul popolamento dell'arcipelago canario cfr. Mederos et alii 1998.

⁹ Il progetto di Polesello per il campus di Tafira, infatti, è anche stato definito «Una acropoli moderna» (Neri 2015, pp. 36-40).

¹⁰ Intervista Juan Manuel Palerm Salazar.

¹¹ Anche il plesso che si sviluppa longitudinalmente e appartenente alla seconda unità è formato da tre moduli quadrati di 30x30 m.

¹² A causa dello spopolamento delle aree rurali si tratta di strutture che stanno gradualmente scomparendo. L'associazione *ITLA - International Terraced Landscapes Alliance*, anche alle Canarie, sta tentando la loro salvaguardia. Su questo tema cfr. Palerm Salazar 2019.

¹³ Per conoscere una proposta di riqualificazione inerente a questi elementi antropici del paesaggio canario cfr. Dallatomasina et alii 2018, pp. 287-298.

¹⁴ Sull'architettura dei centri storici canari cfr. López García 2010.

¹⁵ Intervista Juan Manuel Palerm Salazar.

¹⁶ A tal proposito Polesello afferma anche «Nel progetto generale l'interno e l'esterno dell'architettura sono caratterizzati principalmente dal vetro (in particolare vetrocemento) e dalla totale assenza di finestre, sostituite da varchi attraverso i quali passano i corridoi-ponti che collegano i quattro moduli nei diversi piani» (Zardini 1992, p. 103).

Bibliografia

AMISTADI L. (2019) – “*Limes* o lo spazio della fondazione”. In: A. Morigi e C. Quintelli (a cura di), *Fondare e ri-fondare. Parma, Reggio e Modena lungo la via Emilia romana*. Il Poligrafo, Padova, pp. 277-283.

CASH C.L. (2005) – *Locating the place and meaning of the Talud-Tablero architectural style in the early classic Maya built environment*. The University of Texas at Austin.

CLEMENTE I. (2016) – *Lucus. Intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello*. Aiòn, Firenze.

DALLATOMASINA C. e LÓPEZ GARCÍA J.S. (2018) – “Conjunto histórico de Barranco Hondo de Abajo (Gáldar): correlaciones europeas y puesta en valor. Una propuesta de museo abierto”. In: AA.VV., *XX Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias*. Fundación CICOP, Arona, pp. 287-298.

LE CORBUSIER (1966) – *Le Voyage d'Orient*. Les Éditions Forces Vives, Parigi.

LÓPEZ GARCÍA J. S. (2010) – *Los centros históricos de Canarias*. Anroat Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria.

GUTIERREZ VIÑUELAS R. e LÓPEZ GARCÍA J.S. (2018) – *Canarias y América. Puentes artísticos en el siglo XX*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

MEDEROS A. e ESCRIBANO G. (1998) – “Posibles deportaciones romanas de nor-teafricanos hacia Canarias”. *Revista de Arqueología*, n. 19 (206), pp. 42-48.

MICHELUCCI G. (a cura di) (1963) – *Architettura nei secoli*. Mondadori, Milano.

NERI R. (2015) – “Una acropoli moderna”. *Architettura Civile*, n.15, pp. 36-40.

PALERM SALAZAR J.M. (2019) – *Re-Encantar Bancales. Canarias ayer y hoy (siglos XIX, XX y XXI)*. Rincones del Atlántico, La Orotava, Tenerife.

POLESELLO G., BOTE DELGADO M., GARCÍA MACIÁ B., PALERM SALAZAR J. M., RAMÍREZ GUEDES J. (1989) – “Edificio Departamental de Informática y Matemáticas”. In: J. Casariego Ramírez e G. Macías Castaneda (a cura di), *Universidad y ciudad: la construcción del espacio universitario*. Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.

POLESELLO G. (1990) – “Campus universitario a Las Palmas, Canarie. 1988-89”. *Zodiac*, n. 3, pp. 202-223.

POLESELLO G. (2000) – “Università a Las Palmas”. In: R. Neri e P. Viganò (a cura di), *La Modernità del classico*, Marsilio, Venezia, pp. 74-80.

RAMÍREZ DOMECA A. (2022) – *Iter vitae. Intervención en el Campus de Tafira*. Tesi di laurea. Escuela de Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

SANTIAGO RODRÍGUEZ M. (1955) – “Colón en Canarias”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.1, pp. 337-396.

SANTOS YAGUAS N. V. (1988) – “El mito de las Islas Afortunadas en la Antigüedad”. *Memorias de historia antigua*, n. 9, pp. 165-175.

SEMERANI L. (2000) – *L'altro moderno*. Allemandi, Torino e Londra.

ZARDINI M. (1992) – *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*. Electa, Milano.

Cesare Dallatomasina (Parma, 1990), PhD, ha conseguito il dottorato con lode e menzione internazionale presso la Escuela de Doctorado dell'Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spagna, nel dipartimento di Arte, Ciudad y Territorio, con una ricerca sulla riqualificazione del patrimonio archeologico, architettonico e urbano. Laureato in Architettura all'Università di Parma, ha presentato una tesi in progettazione sulla musealizzazione del Castello di Fuengirola, Spagna. Attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, campus di Cesena. È Cultore della Materia per le discipline del SSD ICAR/14 - Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università di Parma e Tutor nel corso di Laurea Magistrale in Architettura e Città Sostenibili del Dipartimento di Ingegneria e Architettura della stessa università.

Sílvia Ramos, Helder Casal Ribeiro
Perfect day(s): rivisitando i Grand Tour

Abstract

La notevole quantità di immagini che quotidianamente ci raggiungono, spesso senza un adeguato filtro critico, unitamente alla diffusione dei viaggi a basso costo, ci induce a riflettere sul significato di “imparare viaggiando” nel campo dell’architettura. A questo fine, le pratiche consolidate del Grand Tour possono offrirci una chiave per tornare a riflettere sul significato del viaggio per chi intende l’architettura come una condizione dell’esistenza. Questo saggio si concentra sul Grand Tour così come è stato vissuto da Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura, due architetti portoghesi insigniti del Premio Pritzker. In occasione di alcuni recenti incontri, entrambi hanno offerto una riflessione critica e approfondita riguardo alle loro destinazioni preferite e alle esperienze di viaggio più significative da loro vissute. Sono emersi temi rilevanti volti a chiarire il significato di “imparare viaggiando” nel contesto della formazione e della pratica architettonica contemporanea.

Parole Chiave

Architettura — Imparare viaggiando — Álvaro Siza — Eduardo Souto de Moura

Nel 2024, la squadra UpGranT della Facoltà di Architettura dell’Università di Porto ha conversato con Álvaro Siza (classe 1933, Premio Pritzker 1992) e Eduardo Souto de Moura (classe 1952, Premio Pritzker 2011). Queste interviste, incentrate sull’idea del Grand Tour, si sono svolte nella stessa settimana, quasi alla stessa ora (poco prima di pranzo) e nello stesso luogo, l’edificio dello Studio Aleixo. Hanno seguito una traccia comune, articolata su tre punti principali: i viaggi fondativi, quelli importanti non intrapresi o da intraprendere, e infine la possibilità di rilanciare il Grand Tour nell’ambito della cultura architettonica contemporanea. Entrambi hanno risposto con grande entusiasmo, e la conversazione ha ampiamente superato una semplice raccolta informazioni sui loro viaggi; è stata piuttosto un’opportunità di riflessione e di confronto, a partire dalla rievocazione delle esperienze personali e dei momenti condivisi rimasti indelebili nella memoria.

I numerosi riferimenti alla vita personale e alla traiettoria professionale ci hanno permesso di apprezzare i diversi contesti geografici e temporali in cui i nostri interlocutori si sono mossi, ciascuno con il proprio approccio all’architettura, alla società e alla cultura nel suo complesso. È noto il valore che Siza e Souto de Moura attribuiscono ai viaggi all’interno della loro attività progettuale, considerandoli un’opportunità essenziale per l’apprendimento, come dimostra la loro lunga e approfondita esperienza di viaggio, ampiamente documentata. È altrettanto noto che i due sono molto amici e hanno condiviso progetti e viaggi. Lavorano in un edificio progettato da Siza e vivono in un edificio progettato da Souto de Moura. Pur non appartenendo alla stessa generazione, hanno conseguito la laurea e sono stati docenti presso la medesima istituzione, la Scuola di Belle Arti

di Porto, mantenendo posizioni distinte riguardo alla cultura in generale e all'architettura in particolare, posizioni che si manifestano chiaramente nelle loro narrazioni spaziali.

Mentre Siza è inizialmente considerato l'architetto del problema abitativo, con un interesse particolare per Alvar Aalto o Adolf Loos, Souto de Moura è l'architetto che persegue la domanda pubblica (pur non occupandosi soltanto di edifici pubblici) con un interesse particolare per Mies van der Rohe. Confrontando le due interviste, si possono individuare punti di contatto e di divergenza tra le prospettive dei due architetti, permettendo così di acquisire nozioni significative per ridefinire il concetto di "imparare viaggiando" in ambito architettonico. Questo contributo cerca di stabilire una dialettica tra la conversazione con Siza e quella con Souto de Moura, a tratti sovrapponibili e accostabili, al fine di evidenziare alcuni aspetti distintivi dei loro viaggi, i viaggi che considerano lezioni fondamentali per un architetto. Un determinato viaggio può essere significativo per molteplici aspetti, se si conosce la personalità dell'architetto e l'evoluzione della sua visione dell'architettura.

Questo "dialogo immaginario" si basa sulla deregistrazione delle due conversazioni, integrate da alcuni testi tratti dagli scritti pubblicati, quindi tradotte dal portoghese all'inglese. La stesura finale ha cercato di restituire più fedelmente possibile il significato e l'intenzione degli argomenti trattati, tenendo conto anche della gestualità e della mimica facciale che hanno caratterizzato alcuni passaggi. Questo contributo, infatti, cerca di andare oltre la pubblicazione annotata delle due interviste, utilizzando il processo di trascrizione per dare ordine alle esperienze personali degli interlocutori e favorire una riflessione su come possa essere inteso oggi un viaggio di architettura. Possiamo individuare un insieme di echi e testimonianze concrete che consentono di formulare una prima prospettiva, sorretta da appunti e sequenze delle conversazioni selezionate.

Siza e Souto de Moura concordano sull'importanza imprescindibile del viaggio, poiché l'esperienza diretta in loco rappresenta un elemento insostituibile per sviluppare una cultura architettonica approfondita, fondamentale a sua volta per alimentare la pratica progettuale. Altre fonti – libri, rappresentazioni visive, resoconti di viaggi di altri architetti o contenuti presenti sui social media – possono anticipare, stimolare o servire d'ispirazione per nuovi viaggi; tuttavia, esse non sono in grado di sostituire l'esperienza diretta. Queste informazioni risultano influenzate dal punto di vista dell'autore/curatore, impedendo all'architetto/viaggiatore di acquisire una visione personale e libera. Siza considera il viaggio di architettura come uno strumento di apprendimento di grande valore, pienamente in linea con Souto de Moura, che associa il viaggio a uno stato d'animo particolare. Bisogna riconoscere che il viaggio in architettura si distingue dagli altri. Non solo per la scelta della destinazione, dell'eventuale tema e della durata, ma anche e soprattutto per la disposizione del viaggiatore a osservare, registrare e decifrare gli "enigmi" presenti *in-situ*, con la finalità di sedimentare una memoria vivida, da utilizzare poi nel complesso processo creativo.

Souto de Moura dichiara di non nutrire interesse per l'esotico o per il fascino dell'ignoto, tuttavia riconosce l'importanza di sperimentare, attraverso il viaggio, ciò in cui si crede già e che si conosce mediante letture o approfondimenti. Secondo la sua opinione, i viaggi rappresentano un'opportunità di conferma oppure un potenziale rischio di delusione, qualora la realtà si manifesti in modo differente rispetto a quanto era stato immaginato attraverso lo studio di fonti indirette.

Pensa che ci si dovrebbe addirittura rifiutare di andare a vedere un luogo o un edificio che è stato “contaminato” per evitare una delusione, come nel caso degli appartamenti di 860-880 Lake Shore Drive. Siza e Souto de Moura dicono di aver viaggiato raramente senza l’obiettivo di andare a visitare delle architetture. Souto de Moura ricorda solo due o tre viaggi che ha fatto senza una dimensione architettonica, con la famiglia o gli amici d’infanzia, principalmente in Italia ma anche nei Balcani, in particolare in Montenegro.

Siza, invece, ricorda i viaggi con la famiglia in Spagna (Galizia, Andalusia, Catalogna, ecc.) prima di iscriversi alla Scuola di Belle Arti; molti dei suoi ricordi però sono già legati all’architettura, in particolare all’opera di Gaudí a Barcellona che risvegliò il suo interesse per l’architettura all’interno della scultura. I due architetti sottolineano che, oltre ai viaggi già citati, tutti gli altri sono inerenti all’architettura, sia in ambito professionale sia in contesti di svago. Souto de Moura confessa che, ogni qualvolta la sua attività di architetto richiede uno spostamento, coglie l’opportunità di approfondire direttamente sul luogo le tematiche al centro dei suoi interessi in quel momento, siano esse edifici o paesaggi. Un incarico a Bordeaux e una conferenza a Caen, per esempio, gli offrirono l’opportunità di visitare le strutture della Seconda guerra mondiale lungo la costa nord-occidentale della Francia, in Bretagna, esplorando il tema dell’architettura “senza narrativa”, nella quale si era imbattuto grazie all’opera del filosofo Paul Virilio, *Bunker Archaeology*.

Siza e Souto de Moura ricordano i viaggi con i gruppi di amici, architetti e professori, tra cui Fernando Távora e Alcino Soutinho. Si trattava di viaggi annuali di durata media, organizzati intorno a un tema specifico e caratterizzati da un itinerario complesso, sia per le distanze percorse sia per il numero di località visitate. Souto de Moura evidenzia l’importanza di una preparazione accurata e di solidi rapporti nei luoghi visitati. Anche Siza sottolinea la necessità di una persona di riferimento che introduca il viaggio mediante disegni, suggerisca letture preparatorie e fornisca studi adeguati per inquadrare e illustrare i luoghi da visitare. Una premessa per la coesione del gruppo, secondo Siza, è il modo di intendere l’architettura e, di conseguenza, gli interessi condivisi nella cultura architettonica, sebbene con affinità elettive distinte.

Riflettendo sulle dinamiche del gruppo, Souto de Moura riferisce che tali viaggi consentono occasionali momenti di dispersione e letture individuali, arricchendo così le esperienze personali. Ricorda di quando, con Fernando Távora, condivise un’alba singolare nel santuario di Machu Picchu, in assoluto silenzio, mentre le guide giungevano lungo i sentieri Inca. Souto de Moura parla anche dei “viaggi di routine”, ricorrenti e brevi, verso luoghi relativamente vicini e familiari, come Parigi e Madrid, ricalcando lo stesso programma: stesso hotel, ristoranti, librerie, gallerie, passeggiate, ecc. Durante i viaggi, sia Siza sia Souto de Moura adottano strategie specifiche per osservare, analizzare e documentare la realtà direttamente sul luogo.

È noto che i disegni per Siza sono compagni inseparabili. Souto de Moura ammette di disegnare molto poco, soprattutto rispetto a Siza; ad eccezione di rare occasioni, preferisce scattare fotografie. Cerca di memorizzare attraverso gesti informali e fotografie spontanee ciò che cattura la sua attenzione, aspetti spesso trascurati dalle pubblicazioni tecniche, come i dettagli costruttivi o le transizioni, come nel caso della Farnsworth House.

**Fig. 1**

Álvaro Siza e Fernando Távora nel Memorial de América Latina di Oscar Niemeyer, San Paolo – Brasile (In: Fundação Instituto Marques da Silva, Archivio Fernando Távora, PT_FIMS_FT_Foto4055).

Siza ammette di aver sviluppato il gusto e l'abitudine ai viaggi grazie alla Scuola di Belle Arti di Porto. Menziona in particolare tre viaggi – a Parigi, Venezia e Helsinki – finanziati dalla Fondazione Calouste Gulbenkian. Queste borse di studio consentivano a gruppi interdisciplinari composti da studenti e docenti di Architettura, Scultura e Pittura di effettuare viaggi della durata di diversi giorni. Siza li descrive come un'opportunità per osservare (attraverso il disegno e la fotografia) opere pittoriche, scultoree e architettoniche, nonché per assistere a proiezioni cinematografiche (inclusi film vietati o censurati). Questi viaggi rappresentavano inoltre un'occasione preziosa per instaurare nuovi contatti e consolidare quelli già stabiliti con istituti scolastici e professionisti del settore dell'architettura.

Siza e Souto de Moura concordano sul fatto che il viaggio di architettura possa non essere sempre possibile nel corso del tempo. Durante la sua giovinezza, Siza non ha potuto viaggiare a causa della situazione politica del Portogallo, e non tutti i viaggi sono stati ugualmente accessibili nei diversi periodi della sua vita. Le responsabilità professionali hanno ridotto le opportunità di viaggio; attualmente, per motivi personali, di salute e altre ragioni, entrambi si spostano meno. Nel corso delle conversazioni, entrambi fanno riferimento ai molti viaggi non fatti, per motivi diversi. Quando gli chiediamo quali tra questi erano i più importanti, Siza pensa al passato mentre Souto de Moura guarda al presente o al futuro prossimo. Siza rammenta di aver perso due viaggi di gruppo, dei quali ha percepito gli echi con un misto di interesse e rammarico: il viaggio a Costantinopoli e il viaggio *on the road* attraverso gli Stati Uniti fino a Los Angeles. Souto de Moura pensa a due viaggi verso l'Oriente, che però non potrà realizzare. L'idea di questi viaggi nasce da pubblicazioni che non si focalizzano specificamente sull'architettura, ma che trattano piuttosto tematiche relative alla tecnologia costruttiva delle abitazioni con materiali naturali, oppure parlano della città intesa come una grande dimora e dell'abitazione quale unità fondamentale della città. Il riferimento è ai villaggi di legno delle montagne del Giappone e ai villaggi di mattoni in Cina, che Souto de Moura interpreta come reminiscenze di Pompei, ma collocate in Oriente.

**Fig. 2**

Eduardo Souto de Moura e Fernando Távora a San Pietroburgo – Russia (In: Fundação Instituto Marques da Silva, Archivio Fernando Távora, PT_FIMS_FT_0007.01-dps0001).

Richiesti di selezionare un viaggio fondamentale e di proporre un aggiornamento del Grand Tour per gli architetti in formazione, Siza e Souto de Moura propongono alternative diverse, per finalità, destinazione e temi. Souto de Moura propone un itinerario rivolto ai giovani architetti per approfondire la conoscenza dell'architettura come disciplina. Pensa a un viaggio in Germania finalizzato allo studio delle fasi antecedenti e successive al Movimento Moderno, con l'obiettivo di illustrare la capacità costante della Modernità di rinnovarsi, sia attraverso le sperimentazioni del Bauhaus sia mediante il lavoro di Schinkel e Mies van der Rohe, affinché si comprenda che il Movimento Moderno rappresenta molto più di una semplice espressione formale.

Siza invece evita di fissare una destinazione, un tema o un periodo temporale specifico, evocando così la necessaria libertà di scelta per ciascuno. Considera il mondo intero come possibile meta. Si ispira all'uomo vitruviano, consapevole di sé stesso e della propria cultura umanistica, che seleziona i propri viaggi in base a interessi e stimoli personali, alle questioni che lo hanno colpito e alle figure da cui trae ispirazione.

Siza apre la porta con un sorriso, prepara caffè, acqua e tabacco e prende nota degli argomenti di nostro interesse per la discussione. Souto de Moura ci attende all'ingresso principale per una pausa caffè. Sul tavolo della sala riunioni ci sono due mappe, una dell'Europa e l'altra del mondo, insieme al suo taccuino nero, nel quale ha preparato la nostra conversazione e conservato il testo che avevamo precedentemente condiviso. Durante la conversazione, emerge con evidenza il piacere e l'entusiasmo con cui entrambi ricordano i loro viaggi, i frequenti e numerosi spostamenti e il disappunto per le limitazioni e le restrizioni con cui oggi devono dare i conti. A valle di queste conversazioni, constatiamo come Siza e Souto de Moura, pur condividendo una visione comune e avendo sperimentato cosa significhi “imparare viaggiando”, siano viaggiatori molto diversi.

**Fig. 3**

Viaggio di gruppo con Álvaro Siza, Alcino Soutinho e Fernando Távora ad Atene – Grecia (In: Fundação Instituto Marques da Silva, Archivio Alcino Soutinho, PT_FIMS_AS-0001-06-foto0243).

Un esempio emblematico di questa empatia condivisa è rappresentato dal viaggio a Roma effettuato durante il ritorno dalla Sicilia agli inizi degli anni Ottanta, richiamato da entrambi. Secondo Souto de Moura, questo è il viaggio più significativo che ha fatto con Siza. Per Siza, questa fu l'opportunità di farsi un'idea più precisa di Souto de Moura. Dopo un mese di lavoro in Sicilia, seduti in Piazza Navona, decisero semplicemente di prolungare il soggiorno per ulteriori tre giorni, durante i quali si dedicano esclusivamente a mangiare, bere, conversare e disegnare (le rovine nel Foro, il Mercato di Traiano, ecc.). Entrambi conservano un ricordo vivido e preciso delle sensazioni provate durante il Grand Tour di quei tre giorni. In conclusione, possiamo dedurre che i viaggi architettonici di Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura rappresentano un concetto dinamico e vitale, che ammette diverse modalità di interpretazione. Tali viaggi offrono alternative possibili e rimangono costantemente aperti a nuovi contributi e integrazioni. Essi sono indubbiamente resi possibili dall'indissolubile legame tra la persona e l'architetto. Architettura e vita, in una relazione simbiotica, costituiscono infatti il modo di essere di Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura in rapporto alla cultura universale stratificata, riflettendosi nei loro Grand Tour. Questi momenti rappresentano giornate perfette, proprio come quelle nelle quali si sono svolte queste conversazioni.

Gli autori desiderano ringraziare Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura per la disponibilità a pianificare le conversazioni (il 3 agosto e il 30 luglio 2024) e per la generosità con cui le hanno realizzate.

Bibliografia

SIZA VIEIRA A. e MORAIS C. C. (2009) – *01 textos*. Civilização, Porto.

SIZA VIEIRA A. (2017) – *Conversaciones con Álvaro Siza / por Luis Fernández-Galiano*. Fundación Arquia, Madrid [conversazione originale (2016) disponibile su Arquia/maestros 10].

SOUTO DE MOURA E. (2018) – *Conversaciones con Eduardo Souto de Moura / por Luis Fernández-Galiano*. Fundación Arquia, Madrid [conversazione originale (2016) disponibile su Arquia/maestros 11].

Sílvia Ramos (Porto, 1983). Architetta, Dottore di Ricerca in Architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto (FAUP). Professore Associato Invitato presso la FAUP dal 2019 e Ricercatrice presso il Centro di Studi di Architettura e Urbanistica (CEAU-FAUP) dal 2013, coinvolta nei progetti finanziati "Siza baroque" (SIZA/CPT/0021/2019) e "UpGranT" (2023-1-IT02-KA220-HED-000158377). Sin dalla laurea ha svolto attività professionale in collaborazione con altri architetti, in particolare con Helder Casal Ribeiro, ed è attualmente associata dello studio fpoetics®. Nel 2011/12 ha intrapreso il Dottorato in Architettura (PDA-FAUP). Dal 2013 al 2017 è stata borsista della Fondazione Portoghese per la Scienza e la Tecnologia (FCT). Tra il 2013 e il 2015 è stata Professoressa Assistente nel corso di Laurea Magistrale in Architettura (MIARQ-FAUP).

Helder Casal Ribeiro (Espinho, 1964). Architetto, Dottore di Ricerca in Architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Porto. Svolge attività professionale dal 1992 ed è fondatore dello studio fpoetics®. Professore Associato presso i corsi di Dottorato e di Laurea Magistrale della FAUP, dove insegna Progettazione Architettonica dal 1999. Visiting Professor al Politecnico di Milano, Polo Territoriale di Mantova, dal 2014 al 2016, e dal 2017 presso il programma di dottorato DABC. Nel 2024 è stato Visiting Researcher nel progetto NEST, intitolato Porto-Milan Exchange, all'interno del DABC, Politecnico di Milano. Co-fondatore del collettivo curatoriale MATTER. the white conferences. Ricercatore presso il Centro di Studi di Architettura e Urbanistica (CEAU-FAUP). Ha partecipato a progetti finanziati come "Siza baroque" (SIZA/CPT/0021/2019) ed è attualmente responsabile scientifico (PI) del progetto "UpGranT" (2023-1-IT02-KA220-HED-000158377).

Merilin Tee, Gregor Taul

“Per capire davvero un architetto devi vivere lo spazio di una sua opera in cui sentirti infinitamente a tuo agio”. Intervista a Siiri Vallner

Abstract

Siiri Vallner ha iniziato il suo percorso accademico presso l'Estonian Art Academy nei primi anni Novanta, distinguendosi come una delle prime studentesse a partecipare al programma Erasmus con un periodo a Copenaghen. Ha proseguito gli studi presso il Virginia Polytechnic Institute and State University. Successivamente, Vallner ha lavorato come architetto a New York per un anno. Nel 2002 ha fondato lo studio *KavaKava*. Nel 2008 gli è stato conferito il Young Architect Award, accompagnato da una borsa di studio per un Grand Tour in Italia, Grecia, Medio Oriente e India. Questa intervista è stata condotta nella primavera del 2024 nell'ambito del progetto di ricerca *UpGranT (Updating the Grand Tour. Memory and Invention of the European Built Environment)*, finanziato dal programma Erasmus+, il quale si focalizza sull'importanza del viaggio negli anni della formazione, e per la costruzione di significato dell'architettura.

Parole Chiave

Architettura estone — Grand Tour — Siiri Vallner

Siiri Vallner, nata nel 1972 a Tallinn, ha significativamente influenzato il panorama dell'architettura contemporanea estone (Lige 2015). Ha intrapreso i suoi studi presso l'Estonian Art Academy all'inizio degli anni Novanta, un periodo di transizione per l'architettura estone¹, che andava orientandosi verso un modello diametralmente opposto a quello imposto dal regime sovietico, caratterizzato dalla centralizzazione al servizio dello stato. La quasi totalità delle proprietà suscettibili di privatizzazione fu effettivamente trasferita al settore privato che, nei primi quindici anni, ha dominato il mercato edilizio con l'obiettivo di ottenere profitti rapidi. Questa fase è stata caratterizzata da rilevanti turbolenze nel settore pubblico e nell'ambito dell'istruzione artistica e architettonica, quest'ultima particolarmente colpita da restrizioni finanziarie. In questo contesto Siiri Vallner si è distinta come una delle prime studentesse a intraprendere un percorso formativo all'estero, precisamente in Danimarca. A Copenaghen, infatti, il governo danese aveva istituito un programma accademico rivolto agli stranieri; i docenti coinvolti – tra cui Jan Gehl, urbanista di rilievo internazionale noto per la promozione di spazi pubblici di elevata qualità – offrivano lezioni approfondite sull'architettura e l'urbanistica del welfare state attraverso visite guidate dettagliate.

Alcuni anni dopo, Vallner si trasferì a Washington DC per proseguire gli studi presso il Virginia Polytechnic Institute and State University. Jaan Holt, un accademico estone residente all'estero, ricopriva la cattedra di architettura e si occupava dell'organizzazione di borse di studio destinate agli studenti estoni. Holt era stato a sua volta allievo di Louis Kahn e del suo stimato “ingegnere” e collaboratore di lunga data, August Komendant².

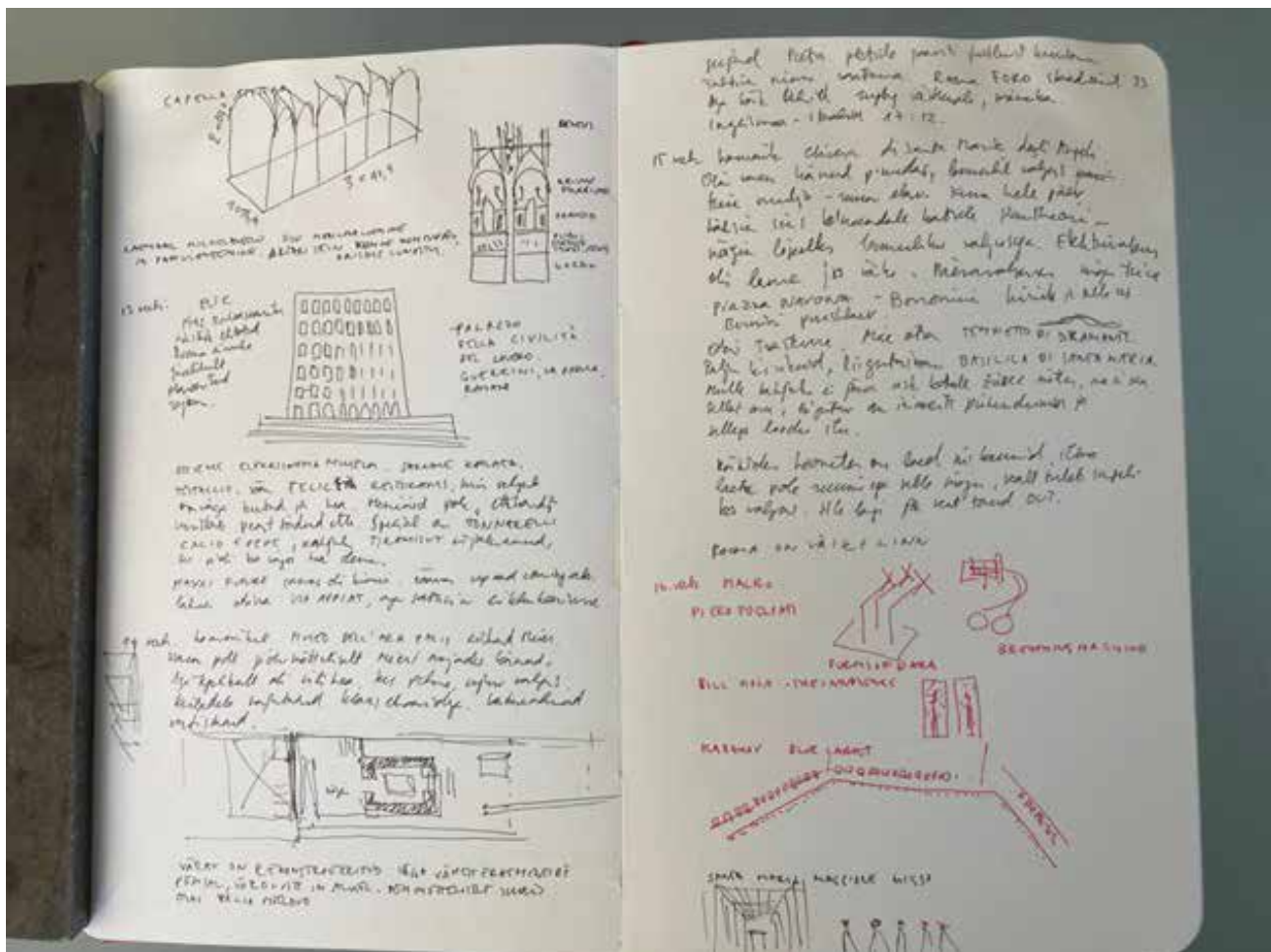


Fig. 1
Siiri Vallner, Taccuino di schizzi
dalla Grecia.

Mentre Kahn aveva lasciato l'Estonia bambino, Komendant era emigrato da adulto durante la Seconda guerra mondiale. La comune ascendenza tra Holt, Komendant e Kahn è stata una narrazione importante nell'architettura estone, poiché da un lato ha contribuito a colmare la discontinuità tra il periodo attuale e quello dell'indipendenza precedente alla Seconda guerra mondiale, dall'altro ha consentito di reintegrare il paese nella corrente principale dell'architettura moderna da cui era stato separato con la forza per mezzo secolo.

Dopo aver completato gli studi, Vallner ha trascorso un anno a New York, collaborando con uno studio di architettura. Al suo rientro in Estonia, ha co-fondato lo studio di architettura *KavaKava* insieme ai suoi colleghi. Nel 2004, in seguito all'ingresso dell'Estonia nell'Unione Europea, sono stati finanziati numerosi progetti di edifici pubblici e infrastrutture. L'architettura estone degli ultimi vent'anni è stata fortemente influenzata da concorsi di architettura di alto livello per edifici pubblici cofinanziati dall'UE, nei quali Vallner si è distinta ottenendo numerosi riconoscimenti³. Nel 2008, con la Young Architect Award, ha ricevuto una borsa di studio per intraprendere il classico Grand Tour in Italia, Grecia, Medio Oriente e India. L'intervista che segue è stata realizzata nel maggio 2024 nell'ambito del progetto di ricerca *Updating the Grand Tour. Memory and Invention of the European Built Environment*. Si è svolta proprio nello studio *KavaKava*, in una delle case in legno dei primi del Novecento del quartiere Kalamaja di Tallinn. In generale, l'intervista è stata incentrata sul ruolo del viaggio nella formazione di un architetto, anche in relazione alla costruzione del significato della sua opera. La figura di Jaan Holt è emersa ripetutamente nel corso della discussione, come pure il ruolo determinante della Virginia

Tech School of Architecture nello sviluppo dell'architettura estone nei decenni successivi all'indipendenza.

Gregor Taul: *Questa conversazione nasce dall'idea di rivalutare il Grand Tour e i viaggi in Europa e oltre. Tuttavia, non è indispensabile recarsi all'estero per acquisire un'esperienza significativa dell'architettura. Per vivere un'esperienza spaziale profonda, talvolta è sufficiente uscire dall'aula e osservare un edificio in situ. Potremmo iniziare dalla sua formazione, procedendo quindi in ordine cronologico. Potrebbe parlarci dei suoi studi presso l'Estonian Art Academy (EKA) e dei suoi primi viaggi di studio all'estero?*⁴

Siiri Vallner: Ho iniziato i miei studi negli anni Novanta e ritengo che, allora, viaggiare fosse molto diverso rispetto a oggi. La società stessa era profondamente diversa⁵. Quando si riusciva a recarsi in qualche luogo, l'effetto era assai più incisivo. D'altro canto, non esisteva, né poteva esistere, alcuna pianificazione o previsione: bisognava semplicemente cogliere l'occasione.

La prima città all'estero in cui sono andata a studiare è Copenaghen. Ho studiato lì per un semestre. Era tutto così radicalmente diverso rispetto al modo in cui studiavamo allora, che non riuscivo nemmeno a mettere insieme le due esperienze. In realtà, non osavo parlarne con gli altri – temevo che potessero prendermi in giro. Ora appare evidente, ma all'epoca non avevo gli strumenti per comprendere appieno quella condizione o per metterla in relazione con il contesto estone. Il loro approccio era molto incentrato sulla persona e sull'aspetto sociale, mentre negli anni Novanta Tallinn si faceva ironicamente riferimento a questo tipo di pensiero come “architettura riccio” – espressione di una visione del mondo che si coglie dal basso anziché dall'alto.

In ogni caso, ho avuto un assaggio di questa prospettiva perché ciò che apprendevo nelle lezioni trovava conferma nello spazio urbano. I danesi avevano un programma speciale per studenti internazionali, con il chiaro intento di diffondere la loro cultura e la loro ideologia architettonica. Oltre alle lezioni, partecipavamo a numerosi viaggi di studio, durante i quali visitavamo gli stessi edifici di cui avevamo discusso in aula. In tal modo, apprendevamo dal concreto come i danesi, che si dicevano ancor più introversi degli estoni, avessero creato una società aperta e accogliente attraverso l'architettura. Proprio grazie alla conoscenza diretta di queste opere ho capito per la prima volta che la comprensione reale nasce dall'esperienza e non dalla teoria. Posso studiare un edificio per cento ore in aula, ma quando lo vedo e lo vivo per un'ora sul posto, l'impatto è immensamente più profondo.

GT: *Il programma Erasmus, istituito nel 1987, ha visto l'adesione dell'Estonia solo nel 1998, con la partecipazione dei primi studenti a partire dal 1999⁶. La mobilità studentesca c'era anche prima, quando le sedi partner facevano parte dell'Unione Sovietica e del blocco orientale. Gli anni Novanta hanno segnato una fase di transizione, in cui i precedenti legami erano stati interrotti ma i nuovi non erano ancora stati stabiliti. Gli studenti cercavano autonomamente opportunità di scambio o venivano aiutati, ad esempio, dall'allora decano Veljo Kaasik?*⁷

SV: All'epoca non esistevano programmi Erasmus o simili. Non ricordo esattamente da dove provenisse questa opportunità danese⁸. Penso possa essere stato proprio grazie a Veljo Kaasik. Due studenti del nostro corso

andarono in Danimarca e, successivamente, anche Oliver Alver partecipò allo stesso programma⁹.

GT: *Ha avuto occasione di esercitare la professione di architetto e, mi chiedo, c'era forse il rischio che Copenaghen la trattenesse e lei non tornasse più?*

SV: Ero solo al terzo anno e non avevo ancora pensato a questa eventualità. Tuttavia, quando andai a studiare negli Stati Uniti nel 1998, c'era quell'approccio pratico americano di attrarre studenti stranieri offrendo loro permessi di lavoro a breve termine. È vantaggioso per loro avere tanti giovani energici e qualificati che possono impiegare per un periodo limitato, senza il rischio che si stabiliscano definitivamente. Ho approfittato di questa possibilità lavorando sia durante che dopo gli studi.

GT: *Dunque lei andò a Copenaghen durante il terzo anno, poi tornò a Tallinn, completò il quarto anno e infine si recò negli Stati Uniti?*

SV: Sì, ho terminato il quarto anno presso l'EKA. La particolarità del nostro corso era che, proprio mentre stavamo per laurearci, si stava riformando il sistema di istruzione superiore, passando da un percorso quadriennale a un sistema 3+2 secondo il modello di Bologna. Il nostro corso si trovò nel mezzo di questo processo. Penso che lo sappiano in molti, ma noi ci siamo laureati in quattro anni senza svolgere una tesi di laurea magistrale. In seguito, i nostri diplomi sono stati equiparati a una laurea magistrale. Così oggi siamo circa quindici architetti che usano il titolo di MA senza possedere formalmente un diploma di laurea magistrale. La situazione era molto incerta perché alcuni di noi avevano effettivamente iniziato il quinto anno, ma l'università non sapeva come gestirci. Così, all'inizio di quel quinto anno, colsi l'opportunità di andare a studiare negli Stati Uniti.

GT: *Ha accennato a quanto fosse radicalmente diversa la situazione economica dell'Estonia rispetto alla Danimarca. Come ha fatto gestirla? Posso immaginare che fosse più facile vivere nella Copenaghen bohémien e di sinistra che nella elegante capitale degli Stati Uniti?*

SV: In realtà, a Copenaghen tutto era accuratamente organizzato dal programma. Vivevo con una famiglia ospitante, avevo una borsa di studio e altri benefici. Me la cavavo bene. Negli Stati Uniti, invece, era più facile perché potevo lavorare. Ma ad essere sincera, allora non era come andare da qualche parte con i soldi di mamma o papà; bisognava cavarsela da soli. Detto ciò, il supporto di Jaan Holt fu fondamentale. All'epoca, il Dipartimento di Architettura si trovava lontano dal campus principale di Virginia Tech, in uno spazio molto piccolo a Washington DC. Era una scuola piccola dove, si potrebbe dire, regnava l'ideologia di Jaan Holt. Per lui era importante invitare studenti e docenti visitatori da tutto il mondo, che trascorrevano lì uno o due anni per poi proseguire altrove.

GT: *Chi altro, tra gli studenti dell'EKA, è andato lì?*

SV: Prima di me, Toomas Tammis come studente, e Andres Alver come docente. Hanno Grossschmidt era lì quando c'ero io. Ha studiato lì anche Tomomi Hayashi, che è venuto in Estonia. Al momento non ricordo, ma è probabile che ce ne siano stati altri¹⁰. Prima del periodo Erasmus le possibilità erano poche, quindi si trattava di una scelta chiara e molto valida.

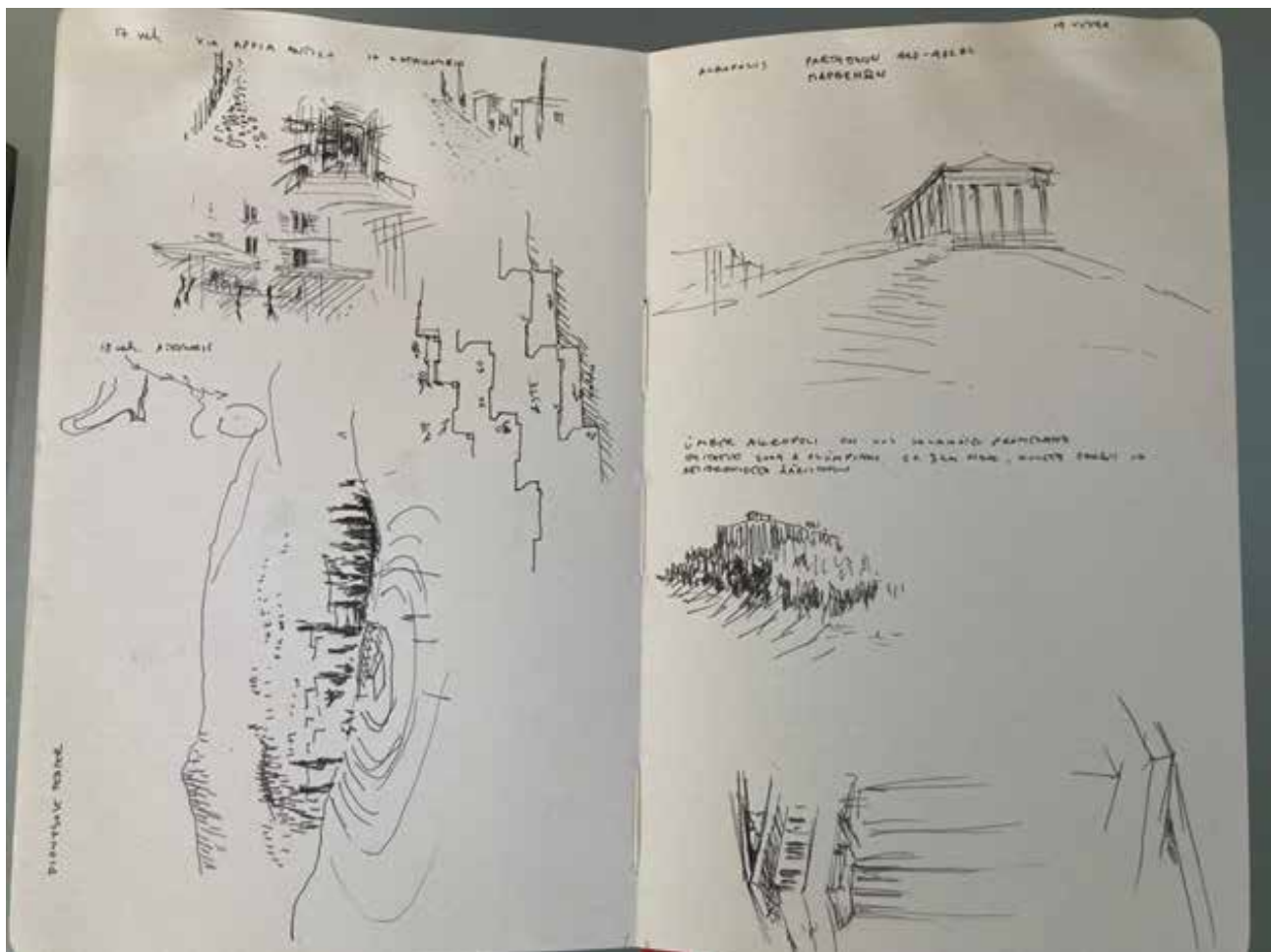


Fig. 2
Siiri Vallner, Taccuino di schizzi
dalla Grecia.

GT: *Da un lato, il contributo di Jaan Holt è stato chiaro e concreto: grazie a lui, un'intera generazione ha potuto studiare e lavorare negli Stati Uniti, sviluppandosi professionalmente in contesti molto diversi. Dall'altro, al suo nome si associa qualcosa di poetico e mitologico...*

SV: Molto mitologico!

GT: *Sì, perché era stato studente di Louis Kahn e August Komendant. Come ha percepito questo fatto all'epoca e come spiega questa connessione in retrospettiva?*

SV: Ammetto che c'è il tema di una "linea di sangue". Però, se ora penso a tutto questo dal punto di vista del Grand Tour, lo assocerei più alla tradizione medievale degli anni di apprendistato degli artigiani piuttosto che ai viaggi degli aristocratici del Settecento. Studiare sotto la guida di Holt era più simile al rapporto che c'è tra maestro e apprendista. Del resto, se proprio dovessi categorizzare, vedrei l'architettura come un mestiere. Anche se usiamo i computer, è una disciplina in cui nulla accade senza mente e mani. È anche molto centrata sulla persona, perché molto si fa e si apprende individualmente. Pensando al Medioevo, era prassi che l'apprendista dovesse allontanarsi e girovagare per anni – non si andava al villaggio vicino, ma si entrava in culture diverse, si lavorava con maestri precedentemente sconosciuti. Un solo maestro locale non bastava.

GT: *Nella Tallinn medievale, i maestri raramente lasciavano le loro botteghe ai figli. Come recita il detto: «il sangue è più spesso dell'acqua». Se il proprio figlio avesse combinato guai, sarebbe stato difficile cacciarlo. Era più utile accogliere un apprendista viaggiatore, con cui si poteva sviluppa-*

re un rapporto di rispetto basato sul merito professionale.

SV: Una delle cose che Holt riteneva molto importante era disegnare e schizzare a mano libera. Poiché i computer non erano ancora arrivati e molti pensavano fosse fantastico modellare sullo schermo, l'approccio analogico non era all'epoca molto popolare. Anche se allora eravamo critici rispetto all'ossessione di Holt, ho mantenuto un legame molto forte con il disegno a mano libera¹¹. Ovviamente Holt venerava Kahn, ma per lui era molto importante anche Carlo Scarpa¹². Uno dei nostri insegnanti era Marco Frascari, che veniva dalla scuola di Scarpa. La sensibilità di Kahn e Scarpa è in parte simile, e questo emergeva certamente nell'insegnamento. In un paese piccolo come l'Estonia, questa focalizzazione su uno o due grandi maestri non avrebbe funzionato, perché avrebbe rischiato di monopolizzare l'intero insegnamento. Ha funzionato in un paese grande come gli Stati Uniti, dove ogni scuola di architettura ha una propria identità e può formare i propri studenti di conseguenza. Dal punto di vista personale, però, è sicuramente una sensazione speciale sapere di avere accesso alla fonte originale della conoscenza.

GT: *Immagino che studiare negli Stati Uniti abbia significato visitare gli edifici di Kahn in tutto il paese.*

SV: Sì, ma le visite non erano organizzate dalla scuola. Essendo una studentessa diligente, ho fatto tutto da sola. Questa era una grande differenza rispetto alla Danimarca, dove l'esperienza diretta dell'architettura era parte integrante del programma. Negli Stati Uniti lo facevamo per conto nostro.

GT: *Quindi avete attraversato gli Stati Uniti in auto?*

SV: Sì, principalmente in treno e in auto. In realtà non ho visitato molto la costa ovest, ma ho visto la maggior parte dei principali edifici progettati da Kahn e questo ha avuto un grande impatto su di me. Così come non avevo raccontato a nessuno la mia esperienza a Copenaghen, devo dire che anche quella negli Stati Uniti era così difficile da comprendere che inizialmente non ne parlai molto a casa. Solo dopo dieci-quindici anni la tendenza architettonica danese è esplosa in grande stile. Ora, ovviamente, posso dire con un certo orgoglio di aver studiato con Jan Gehl e che la mia comprensione dello spazio pubblico è stata plasmata direttamente dalle sue parole, ma subito dopo la Danimarca non era motivo d'orgoglio. Lo trovo interessante.

GT: *Vuole indicare qualche altro docente degno di nota o segnalare le differenze metodologiche nell'insegnamento che ha portato con sé dalla Danimarca e dagli Stati Uniti?*

SV: Ritengo che, negli Stati Uniti, l'influenza più significativa su di me sia derivata dal mio soggiorno prolungato, superiore a un anno. Ero assolutamente certa di volere fare esperienza di una grande città, così sono andata a New York. Volevo capire cosa significasse la metropoli. Qui in Estonia, all'epoca, avevamo Alver e Kaasik che parlavano di densità e sottolineavano l'importanza dell'urbanità¹³. Queste questioni mi avevano coinvolto profondamente e desideravo sperimentare concretamente cosa significasse la densità al fine di comprenderne più a fondo la natura. Con la sua energia selvaggia, New York aveva tutto: la dimensione sociale cara ai danesi e il genio di Louis Kahn. Nessuno – tranne me stessa – mi ha guidata in quell'anno che ho vissuto come una lezione. È stato psicologicamente piuttosto difficile, ma sentivo che dovevo superare quel periodo. A quel tempo,

l'architettura estone mi sembrava molto monotona e credevo di non poter fare nulla se non avessi acquisito una prospettiva completamente diversa. Se vuoi uscire da un certo sistema, una settimana o un mese non bastano, deve essere un periodo più lungo; il cambiamento avviene nel tempo. La comprensione dei processi urbani a lungo termine si forma lentamente dentro di te. In Estonia e in altri luoghi piccoli c'è il rischio che alcuni principi vengano adottati rapidamente e superficialmente, senza comprendere come e perché si siano sviluppati. Se hai l'occasione di affrontare una lunga fase di apprendimento, la volta successiva capirai più rapidamente perché certe cose sono successe in un altro luogo e ti renderai conto che, se si volesse replicare tale esperienza qui, assumerebbe una forma e dei contenuti diversi a causa delle specificità contestuali. Ma parlando del Grand Tour, quando ho ricevuto il Young Architect Award nel 2008, esercitavo la professione già da dieci anni¹⁴. Allora ho pensato: bene, ora faccio il vero Grand Tour. Ero stata in ogni sorta di posto, ma non nelle classiche destinazioni del Grand Tour. Così sono andata a Roma, ad Atene, al Cairo, a Damasco, e dopo ho avuto un periodo libero.

GT: *Fantastico! Come ti sei preparata per questo viaggio? Hai rispolverato i tuoi vecchi appunti di storia dell'arte? Pensa che un mio conoscente è andato a Parigi per la prima volta con una guida turistica degli anni Trenta.*

SV: Avrei potuto leggere le memorie di alcuni viaggiatori dell'Ottocento, ma mi sono limitata a cercare di vedere tutti questi luoghi classici in modo libero, come piaceva a me. Ho seguito alcune tradizioni, però, come quella di fare schizzi. Questa abitudine mi è rimasta dagli Stati Uniti, dove si dà molta importanza all'istruzione classica. È davvero molto utile prendersi del tempo nel luogo che si sta studiando e cercare di analizzarlo disegnandolo. Lo schizzo di un architetto è diverso da quello di un artista, perché cerca di catturare l'idea originaria e il senso complessivo di quell'architettura nonché la sua espressione attraverso i dettagli. Ho cercato di farlo durante tutto il mio viaggio. Dall'Egitto in poi ho dovuto smettere di disegnare perché non appena mi sedevo e tiravo fuori il mio album di schizzi venivo circondato dalla folla. Si possono anche raccogliere ricordi con una macchina fotografica, ma non è la stessa cosa.

GT: *Sei una buona archivista?*

SV: Cerco di conservare le cose che sono importanti per me.

GT: *Quindi hai ancora i disegni di quel viaggio?*

SV: Ho ancora il taccuino. A proposito, quando guardo gli studenti di oggi, mi sorprende vedere quanto usino i taccuini per fare i compiti e raccogliere idee. Anche quelli del primo anno: qualcuno deve averglielo insegnato e ripetuto più volte. Alcuni lo fanno molto bene. Ma quando siamo andati a Helsinki con gli studenti e siamo rimasti lì per due giorni, ho capito che avevamo davvero troppo poco tempo. Beh, per esempio, quando siamo stati allo studio e alla casa di Aalto, ci hanno concesso un'ora di visita in ciascuno dei due luoghi, ma in quel tempo non si fa nemmeno in tempo a tirare fuori il quaderno dalla borsa, figuriamoci iniziare a disegnare.

GT: *Quando siamo arrivati agli Aalto, è emersa una linea importante dell'architettura europea, o un mito, se preferisci. Alvar e Aino erano rimasti profondamente affascinati dai piccoli centri italiani sin dal loro pri-*



Fig. 3
Siiri Vallner, Taccuino di schizzi
dalla Grecia.

mo viaggio. Senza voler generalizzare troppo, si potrebbe dire che abbiano visto nel fitto tessuto sociale di questi piccoli centri un'ideale verso cui indirizzare le proprie energie creative¹⁵. E tu, oltre a Roma, hai avuto modo di visitare anche i piccoli centri e, se sì, che impressione nei hai tratto?

SV: Sì, si potrebbe dire che l'insegnamento di Jan Gehl si basa sull'esempio delle città italiane e della vita comunitaria che in esse si svolge, e sul modo di declinare questo esempio in climi più freddi e luoghi meno popolati come la Danimarca. Bisogna tenere presente che, se sei nato a Viimsi¹⁶ e per dodici anni sei stato accompagnato a scuola, in palestra e al centro commerciale, non puoi sapere cosa significhi un'esperienza urbana più complessa. Se proviamo ad avviare un dibattito pubblico più ampio sulla densificazione urbana, c'è il rischio che se gli utenti della città, i funzionari o persino gli architetti abbiano una visione così limitata e incentrata sull'uso dell'auto privata, che non siano in grado di desiderare qualcosa di meglio.

GT: *Che influenza hanno avuto su di te le culture non occidentali? Sei riuscita ad alienarti da un contesto culturale che ti è familiare?*

SV: Penso che non si possa davvero uscire dalla propria cultura, dai propri automatismi, o almeno non così facilmente. Ma forse ci si rende conto di avere sempre una sorta di occhiali culturali davanti agli occhi, indipendentemente da ciò che si guarda, si valuta o si giudica. È una consapevolezza importante.

GT: *Ma ecco un altro paradosso. Un proverbio dice che «prima di andare a Parigi bisogna visitare Nuustaku»¹⁷. Da un lato, questo detto mette in*

*guardia dall'arroganza, ma dall'altro è solo un consiglio pratico: non si possono capire i luoghi più grandi finché non si conoscono bene le piccole città del proprio paese. Forse è Parigi stessa ad aver bisogno di Nuustaku più che il contrario?! Tornando agli anni Novanta, ricordi qualche viaggio di studio in Estonia? Forse viaggi di storia dell'arte con il professor Mart Kalm?*¹⁸

SV: Sì, li facevamo. Non so se li faccia ancora, ma all'epoca i tour di Kalm erano leggendari. Faceva questo tipo di viaggi per circa una settimana o poco meno durante l'estate.

GT: *Sì, continuano ancora oggi. Anche se ora, per quanto ne so, durano al massimo un giorno o due.*

SV: Avevamo anche altre attività estive...

GT: *Come la pittura?*

SV: Abbiamo fatto delle esercitazioni di misurazione nella zona di Noarootsi, ma la pratica della pittura l'abbiamo organizzata noi. Il nostro corso non prevedeva esercitazioni ufficiali di pittura, quindi abbiamo deciso di organizzarle noi. Siiri Nõva era nel nostro corso e grazie a lei si sono aperte queste opportunità, sia in città che in campagna. Quando ho visitato la casa di Siiri Nõva a Nõmme è stata la prima volta che ho visitato la casa di un architetto¹⁹. In seguito, siamo anche andati a dipingere con Siiri Nõva alla fattoria Aedla nel villaggio di Muuksi, dove abbiamo anche potuto vivere nella casa, che ci ha lasciato molte impressioni²⁰.

GT: *È una bella coincidenza, perché, oltre a te, abbiamo scelto Erika Nõva come uno dei dieci architetti estoni da presentare nel nostro progetto sul Grand Tour. La sua casa è uno dei nostri casi studio.*

SV: Conoscere la casa di Erika Nõva è stata un'esperienza molto speciale. Durante l'inverno del mio primo corso, Siiri Nõva mi ha invitato a visitarla e la casa mi ha colpito molto. In un certo senso, quella casa è stata come un'introduzione... La prima casa di un architetto.

Ma questa casa è la prima per molti aspetti. La prima donna architetto, la prima repubblica... Anche se io non ero certo una nazional-romantica. Con questa casa, però, ho rivalutato il romanticismo nazionale. Prima mi sembrava una cosa sciocca, ma quando lo vivi seduto su quelle sedie e su quel pavimento in parquet e accendendo il fuoco in quel camino, allora la tua visione cambia completamente²¹. Passando a un argomento leggermente diverso, il modo in cui viaggio. A un certo punto ho deciso che sono fondamentalmente contro le auto e che non voglio possederne una, un'auto privata, mai... O forse un giorno lo farò, ma finora non l'ho fatto. In ogni caso, ho cercato di mantenere questa linea di condotta.

Penso che affrontare tutti gli ostacoli che ne derivano crei una prospettiva diversa ed è per questo che i miei viaggi sono diversi, nel senso che devo pianificare molto più tempo per arrivare da qualche parte. Devo pianificare percorsi diversi da quelli che normalmente si fanno oggi. Molto spesso vado in bicicletta e in treno: prima prendo il treno fino a dove posso e poi proseguo in bicicletta. Almeno così è in Estonia. Ci vuole molto tempo per spostarsi, ma mi fa vedere il mondo in modo diverso. Penso che per chi vede il paese dalla prospettiva delle strade principali, alcuni luoghi possano sembrare molto lontani, ma in realtà, se si attraversa una strada, le distanze possono essere piuttosto brevi.

GT: *A proposito di souvenir, oltre ai tuoi disegni, cosa hai portato con te dai tuoi viaggi?*

SV: Se ripensiamo a questa conversazione, credo che tutte queste esperienze di viaggio possano essere considerate come un unico grande Grand Tour, e ciò che ho portato con me da questo viaggio è l'architetto che sono diventata. Non credo che lo sarei diventato solo studiando qui. Allo stesso tempo, non so davvero se sarei diventata un architetto diverso o se non sarei diventato affatto un architetto. Forse mi sarei interessata ad altre materie? O forse avrei comunque scoperto queste materie più tardi? È difficile immaginarlo. In ogni caso, tutti gli argomenti che mi hanno accompagnato sono le mie scoperte di questi viaggi. In questo senso, viaggiare è stato come un'autostrada verso le questioni che sono importanti per me.

GT: *Ma, su un piano più banale, hai portato con te qualche oggetto? Qualche ricordo tangibile di quei viaggi?*

SV: Sicuramente avrò qualcosa a casa... Ma... Allo stesso tempo, no, non mi viene in mente nessun pezzo di marmo o oggetto di questo tipo. Non lo so, mi chiedo se ho qualcosa... *(Lunga pausa)*

Aspetta, se hai intervistato altri architetti, hanno oggetti o sculture particolari che hanno portato con sé?

GT: *Beh, è una storia diversa, ma quando siamo andati a intervistare Raine Karp a casa sua e gli abbiamo fatto la stessa domanda, anche lui è rimasto bloccato, ma poi ha mormorato maliziosamente e ha detto: whisky!²² Dato che la selezione di bevande qui era scarsa e il whisky vero aveva lo stesso sapore del mondo esterno, era un regalo perfetto da condividere con gli amici. In seguito, le bottiglie di whisky vuote sono rimaste come souvenir del viaggio. Ma non appena le frontiere si sono aperte e gli stessi prodotti sono arrivati nei negozi estoni, le ha portate in discarica perché avevano perso il loro significato originale.*

SV: Non saprei... Forse ho qualche libro o qualche piccolo oggetto che avevo realizzato a scuola e che ho portato con me come, ma non ricordo nulla di particolare.

GT: *Una volta avevo un amico australiano che, come molti giovani del suo Paese, ha fatto un viaggio in Europa e in altre parti del mondo per diversi anni. Ovunque andasse, visitava spesso gli uffici postali per spedire cose a casa in Australia. Quando finalmente è tornato a casa, il suo cassetto dall'India e altri oggetti lo stavano aspettando. Quindi l'attaccamento alle cose può trasformarsi in accumulo, anche a distanza. Ma cambiando argomento, e cercando forse di "istituzionalizzare" il Grand Tour, quali pensi che dovrebbero essere le tappe obbligatorie?*

Supponiamo, ad esempio, che si tratti del viaggio di un giovane architetto. Alcuni edifici specifici, alcuni nomi importanti della storia dell'architettura?

SV: La cosa più importante è che tu rimanga in un posto nuovo per un periodo di tempo prolungato, almeno un anno, ad esempio. Questo è certo. A mio parere, limitarsi a visitare il maggior numero possibile di luoghi non insegna molto. In una certa misura è importante che gli studenti visitino alcuni luoghi importanti, perché quando gli architetti lavorano insieme hanno bisogno di parlare una lingua comune. Ma i giovani di oggi hanno ovviamente molte più opportunità di viaggiare e penso che scelgano itinerari molto diversi, il che è anche un bene. Si costruiscono i propri itinerari

attingendo da elementi che ritengono possano servirgli in futuro. Ma aggiungerei anche che, parlando da docente, sono assolutamente convinto che se vogliamo trasmettere la tradizione della nostra scuola, è necessario che gli studenti viaggino. Fa parte della cultura.

GT: *Hai sempre voluto fare il docente?*

SV: Non sono proprio un docente, sono un docente ospite²³. Non aspiravo a diventare docente e non mi identifico con l'accademia. La mia identità è quella di un architetto praticante, non sono un accademico per inclinazione. Ma penso di essere abbastanza vecchia da poter trasmettere alcune conoscenze grazie alla mia esperienza di vita. (*Lunga pausa*)

Quando siamo andati a Helsinki con gli studenti e sono usciti dalla casa di Aalto con espressioni così pensierose e sono rimasti seduti a lungo nel cortile, ho chiesto loro: «Beh, ora capite perché non vi sono state dette queste cose prima?». Hanno risposto di sì, che bisogna andare lì e viverlo di persona per capire. In breve, possiamo passare un intero semestre a cercare di parlare loro della luce naturale, ma se non avete visto con i vostri occhi cosa può fare un architetto con la luce, non lo capirete mai. Non capirete di cosa sta parlando il docente. È necessario vedere lo spazio in cui ci si sente infinitamente a proprio agio per capire cosa può fare un architetto.

Note

¹ Cfr. Ruudi 2020.

² La monografia di Carl-Dag Lige (2022) delinea una vivida panoramica della carriera di Komendant. Si vedano anche le sue memorie sul periodo di collaborazione con Kahn (Komendant 1975).

³ Cfr. Taul 2016.

⁴ Dagli anni Cinquanta al 2000 in Estonia l'architettura è stata insegnata in un unico istituto: l'Accademia Estone delle Arti, che durante il periodo sovietico era conosciuta come Istituto Statale d'Arte della Repubblica Socialista Sovietica Estone. Il fatto che gli studenti di architettura abbiano collaborato strettamente con gli artisti e siano stati attivamente coinvolti nella scena culturale alternativa ha lasciato un'impronta profonda sul modo in cui la comunità architettonica identifica sé stessa.

⁵ L'Estonia ha riottenuto l'indipendenza nell'agosto del 1991. Il crollo dell'Unione Sovietica ha portato a una rapida inflazione e a una transizione estrema dall'economia socialista a quella di libero mercato, durante la quale la maggior parte della popolazione ha perso i propri risparmi. Nel 1992, il salario medio mensile in Estonia era di 35 € al valore attuale. La situazione era resa ancor più critica dal fatto che l'Europa attraversava una recessione. Solo nel 1994 le ultime truppe sovietiche lasciarono l'Estonia e solo alla fine del decennio il governo riuscì a ottenere il controllo sui gruppi criminali e sull'economia sommersa. D'altra parte, gli anni Novanta sono stati un periodo di liberazione sociale, economica e culturale, e persino di fantastica euforia, il che rende difficile inquadrare lo spirito dell'epoca. Per quanto ci fossero i fortunati che hanno avuto successo negli affari, altri, come le decine di migliaia di ex lavoratori delle fabbriche statali, persero il lavoro e si ritrovarono in una grave situazione di abbandono.

⁶ Cfr. Fedotov 2024.

⁷ Veljo Kaasik, nato nel 1938, è un architetto e un accademico estone. Come interlocutore di Robert Venturi e la teoria dell'architettura postmoderna, è stato uno dei primi a mettere in discussione criticamente l'eredità modernista nell'Estonia sovietica. Dopo il crollo dell'Unione Sovietica, ha preso le redini della Facoltà di Architettura all'Accademia delle Arti dell'Estonia. Sotto la sua guida, si è lasciato alle spalle il pensiero del passato, dando spazio a tanti giovani architetti che sono diventati docenti. Ha anche aperto collaborazioni con università occidentali e introdotto un approccio più concettuale e una nuova visione urbanistica nell'architettura (Tammis 2014).

⁸ Lo scambio di Vallner faceva parte del Programma di Studi Internazionali DIS della

Danimarca, ideato negli anni Cinquanta per stabilire legami transfrontalieri tra gli studenti dell'Europa del dopoguerra. Negli anni Ottanta gli studi sul campo e i viaggi di studio sono diventati parte integrante del programma. Negli anni Novanta il DIS ha iniziato ad ospitare studenti dell'Europa orientale attraverso il Fondo danese per la democratizzazione (Woodfield 2009).

⁹ L'architetto Oliver Alver (1977) studiò all'Estonian Academy of Arts dal 1997 al 2001.

¹⁰ Anche gli architetti Mihkel Tüür (1976) e Ivan Sergejev (1987) hanno studiato alla Virginia Tech. Siiri Vallner ha invitato Tomomi Hayashi (1971) in Estonia, dove hanno inizialmente lavorato insieme. Anni dopo Hayashi e Grossschmidt (1973) hanno fondato il proprio studio di architettura a Tallinn. Poiché tutti i personaggi citati hanno raggiunto posizioni di rilievo in Estonia, sia come docenti, architetti capo della città o architetti professionisti, si può affermare che la collaborazione avviata da Jaan Holt abbia svolto un ruolo cruciale nello sviluppo dell'architettura estone contemporanea.

¹¹ Tra gli architetti estoni, Siiri Vallner è famosa per la sua passione per lo schizzo. Nel 2013, quando il filosofo e docente di architettura Eik Hermann ha scritto un articolo sullo scarabocchio come strumento concettuale nella progettazione degli spazi, l'articolo era accompagnato da dieci pagine di schizzi realizzati da Siiri Vallner e Indrek Peil (Hermann 2013).

¹² Marco Frascari (1945-2013) ha studiato con Carlo Scarpa all'Università IUAV di Venezia e ha conseguito il dottorato in architettura presso l'Università della Pennsylvania. Dal 1998 al 2005 è stato professore di architettura alla Virginia Tech. Cfr. Frascari, Hale and Starkey, 2007.

¹³ Nel 1998 hanno messo insieme le loro idee e i progetti in un libro che dà una bella panoramica del dibattito architettonico di quegli anni (Alver et alii 1998).

¹⁴ Il Premio Young Architect Award è un prestigioso riconoscimento conferito a un architetto innovativo attivo in Estonia, di età inferiore ai quarant'anni, il cui operato ha significativamente contribuito alla promozione dell'architettura estone a livello internazionale. Tale premio viene assegnato dal 2008 dall'Unione degli Architetti Estoni, in collaborazione con Heldur Meerits e l'agenzia di viaggi Go Travel. Il riconoscimento offre al vincitore l'opportunità di intraprendere un viaggio verso qualsiasi destinazione nel mondo, consentendo così di ampliare la propria visione professionale e di contribuire allo sviluppo del Paese. In passato, il premio comprendeva inoltre la pubblicazione di una monografia dedicata all'opera dell'architetto premiato (Paulus 2008).

¹⁵ Questo approccio all'opera dei coniugi Aalto sottolinea l'intreccio indissolubile tra la produzione creativa di Aino e Alvar, nonché la comune affezione per l'Italia, come ha evidenziato il nipote Heikki Aalto-Alanen in una recente biografia basata su lettere inedite provenienti dall'archivio di famiglia (Aalto-Alanen 2023).

¹⁶ Viimsi è un comune rurale situato nelle vicinanze di Tallinn. Negli anni Novanta e nel decennio successivo Viimsi rappresentava il luogo di ritrovo per la nuova classe benestante. Essendo uno dei comuni più prosperi dell'Estonia, è noto la sua identità fortemente legata all'utilizzo dell'automobile (Drobot e Thakur 2022).

¹⁷ Nuustaku è il nome storico della città di Otepää, situata nella parte meridionale dell'Estonia.

¹⁸ Mart Kalm (1961) è uno storico dell'architettura estone, membro dell'Accademia delle Scienze dell'Estonia e rettore dell'Accademia delle Arti dell'Estonia dal 2015 al 2025. La sua monografia del 2001, *Estonian 20th Century Architecture*, è la più completa panoramica sull'architettura estone mai realizzata e ha costituito la base per le nuove interpretazioni della generazione successiva di studiosi di architettura. Kalm è da decenni un docente molto apprezzato, che insegna storia dell'architettura estone del Ventesimo secolo agli studenti di architettura dell'EKA, organizzando anche visite guidate in Estonia (Kalm 2001).

¹⁹ Siiri Nõva (1967) è un architetto specializzato in edifici storici. È cresciuta e vive tuttora nella casa progettata da sua nonna Erika Nõva (1905-1987) nel 1937. Erika Nõva è stata la prima donna architetto in Estonia. Negli anni Trenta lavorò presso l'Ufficio Insediamenti del Ministero dell'Agricoltura estone, che si occupava di creare nuove aree di insediamento su terreni di proprietà dello Stato. Questo la portò a progettare centinaia di case coloniche, tra cui la propria a Nõmme, ispirate alle tradizionali abitazioni rurali che ospitavano anche il bestiame (Parbus e Ruudi 2014).

²⁰ Erika Nõva è cresciuta in una famiglia di sette persone nel villaggio di Muuksi.

Uno dei suoi fratelli, August Volberg (1896-1982), è diventato anch'egli un architetto molto rispettato (Hallas 1996).

²¹ Negli anni Novanta l'Estonia era caratterizzata da dibattiti piuttosto accesi sull'identità nazionale, che inevitabilmente avevano una dimensione politico-culturale. Mentre i conservatori ritenevano che gli estoni dovessero dimenticare l'intera occupazione sovietica e continuare a costruire lo Stato-nazione da dove avevano interrotto prima della guerra (una visione idealizzata dell'età dell'oro degli anni Trenta – romanticismo nazionale), all'altra estremità dello spettro politico tale mitizzazione era vista con ironia. Il dibattito pubblico era pieno di opinioni estreme, ma la verità è che l'interruzione politica, sociale, culturale e spaziale rispetto alla Repubblica dell'Estonia prebellica era così profonda che la gente non ne aveva alcuna idea né esperienza. I sovietici riuscirono a trasformare l'ambiente naturale e costruito dell'Estonia a tal punto che i pochi scorci di vita degli anni Trenta descritti da Vallner creavano allora – e creano ancora oggi – una sconcertante esperienza di viaggio nel tempo. In questo contesto, i dibattiti astratti sulla valutazione del passato sull'asse politico destra-sinistra diventano secondari (Taul 2024).

²² Raine Karp (1939) ha studiato edilizia (*construction*) presso l'Istituto Politecnico di Tallinn (1957-1959) e architettura presso l'Istituto Statale di Arti Applicate di Tallinn (1959-1964). Ha realizzato alcuni degli esempi più audaci del modernismo estone tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. In qualità di architetto di fama, Karp ha avuto modo di viaggiare molto. Ha visitato Tokyo subito dopo le Olimpiadi del 1964 ed è rimasto impressionato dalle solenni strutture che ha potuto ammirare (Karp e Väljas 2016).

²³ L'Accademia delle Arti dell'Estonia è caratterizzata da un numero piuttosto ridotto di docenti a tempo pieno. Nell'intero ateneo, circa il 70% dell'insegnamento è svolto da docenti a contratto a breve termine e solo il 30% da docenti a tempo pieno. Ciò significa che la stragrande maggioranza dei docenti ospiti sono architetti, designer e artisti che esercitano la professione e il cui rapporto con l'università si limita all'insegnamento e che di solito non hanno responsabilità amministrative o di ricerca.

Bibliografia

AALTO-ALANEN H. (2023) – *Aino + Alvar Aalto: A Life Together*. Phaidon, Londra.

ALVER A., KAASIK V. e TRUMMAL T. (1998) – *Over the buildings and beyond: urban projects & articles 1994–1998*. Alver, Kaasik, Trummal, Tallinn.

FEDOTOV D. (2024) – “The Case of Estonia: Educational Internationalization Strategy and Student Mobility”. *Journal of Comparative & International Higher Education*, 16 (2).

FRASCARI M., HALE J. e STARKEY B. (a cura di) (2007) – *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. Routledge, New York.

DROBOT D. e THAKUR D. (2022) – *Life in suburbia - Viimsi: studio project 09.2021-05.2022*. Estonian Academy of Arts, Tallinn.

HERMANN E. (2013) “Scribbling as a vehicle for architectural ideas-in-the-making”. *Ehituskunst*, pp. 6-25.

KALM M. (2001) – *Estonian 20th century architecture*. Prisma Prindi Kirjastus, Tallinn.

KARP R. e VÄLJAS M. (2016) – *Architect Raine Karp*. Estonian Museum of Architecture, Tallinn.

KOMENDANT A.E. (1975) – *18 years with architect Louis I. Kahn*. Aloray, Englewood (N.J.).

LIGE C.D. (2015) – “To Think In Actual Space, With Actual Materials: An Interview with Siiri Vallner of Kavakava Architects”. *ArchDaily* 30 dicembre. Disponibile presso: <https://www.archdaily.com/779647/to-think-in-actual-space-with-actual-mate->

rials-an-interview-with-siiri-vallner-of-kavakava-architects> [ultimo accesso 27 gennaio 2025].

LIGE C.D. (a cura di) (2022) – *Miracles in Concrete. Structural Engineer August Komendant*. Birkhäuser Verlag and the Estonian Museum of Architecture, Basilea e Tallinn.

PARBUS T. e RUUDI I. (2014) – “Emancipating architecture. Erika Nõva and the modernist architecture discourse from a gender-critical perspective”. In: *Proceedings of the Art Museum of Estonia 2* (9), pp. 279-288.

PAULUS K. (a cura di) (2008) – *Siiri Vallner: young architect of the year 2008*. Union of Estonian Architects, Tallinn.

RUUDI I. (2020) – *Spaces of the Interregnum: Transformations in Estonian Architecture and Art 1986–1994*. Estonian Academy of Arts, Tallinn.

TAMMIS T. (2014) – “Breakthroughs in architecture education at the EAA in the 1990s”. In: M. Kalm (a cura di) *From School of Arts and Crafts to Academy of Arts. 100 years of art education in Tallinn*. Estonian Academy of Arts, Tallinn.

TAUL G. (2016) – *The Estonian National Museum's main building at Raadi. An essay on spatial culture*. Estonian National Museum, Tartu.

TAUL G. (2024) – *Monumentality Trouble. Monumental-Decorative Art in Late Soviet Estonia, Latvia and Lithuania*. Estonian Academy of Arts, Tallinn.

WOODFIELD S. (2009) – *Trends in International Student Mobility: A Comparison of National and Institutional Policy Responses in Denmark, Germany, Sweden and the Netherlands*. Kingston University, Londra.

Merilin Tee è un architetto d'interni con sede a Tallinn. Ha lavorato come coordinatrice di progetto e docente presso il Dipartimento di Architettura d'Interni dell'Accademia Estone delle Arti. Ha studiato gestione aziendale internazionale presso il Business College dell'Università Tecnologica di Tallinn (laurea triennale nel 2001) e architettura d'interni e design del mobile presso l'Accademia Estone delle Arti (laurea triennale in architettura d'interni e design del mobile, 2014; laurea magistrale in architettura d'interni – “Vanishing Interior Architecture. Dwelling of Vello Asi”, 2021; ha svolto un semestre di studi all'estero presso la Hogeschool voor Wetenschap & Kunst, Sint-Lucas Architectuur di Bruxelles-Gand nel 2012; tirocinio nell'ambito del programma LLP/ERASMUS presso lo studio Robbrecht en Daem architecten [Belgio], 2013). In precedenza ha lavorato alla Rappresentanza Permanente dell'Estonia presso l'Unione Europea in Belgio (2004-2009; 2012) e nello studio Robbrecht en Daem architecten (2013-2014).

Gregor Taul è un critico e curatore con base a Tallinn, dove insegna presso il Dipartimento di Architettura degli Interni dell'Accademia Estone delle Arti. Ha studiato semiotica all'Università di Tartu (laurea triennale nel 2009) e storia dell'arte presso l'Accademia Estone delle Arti (laurea magistrale nel 2012), svolgendo nel 2011 un periodo di studi all'estero presso l'Istituto di Tecnologia del Design di San Pietroburgo. Tra il 2016 e il 2020 è stato dottorando presso il Lisbon Consortium e nel 2024 ha discusso la sua tesi di dottorato presso la scuola di dottorato dell'Accademia Estone delle Arti, con una ricerca sull'arte monumentale-decorativa del tardo periodo sovietico. Attivo come critico dal 2010, scrive regolarmente di arti visive e architettura. Nel 2012 ha co-curato un volume sui murali estoni pubblicato da Lügemik, mentre nel 2016 il Museo Nazionale Estone ha pubblicato un suo libro dedicato al nuovo edificio del museo progettato dallo studio DGT / Architects. Ha insegnato in numerose istituzioni scolastiche e universitarie in Estonia e ha preso parte a conferenze in diversi paesi europei.

Autore: Fabio Guarrera

Titolo: Amann Cánovas Maruri

Sottotitolo: Architecture as eclectic pragmatism

Lingua del testo: Italiano e inglese

Editore: Libria

Caratteristiche: 17 x 21 cm, 196 pagine, brossura, colore

ISBN: 9788867642830

Anno: 2023



Lo studio guidato da Atxu Amann, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri (*Temperaturas extremas*) è un “ufficio per servizi d’architettura” a suo modo singolare. Basta confrontare la teca di legno che costituisce il Museo delle mura arabe a Murcia; l’acciaio corten traforato che definisce la complessa volumetria del centro visitatori di Monteagudo; l’articolata geometria della copertura dei resti romani a Cartagena, composta da una struttura di acciaio, lamiera forata e policarbonato. O ancora: la struttura di ferro zincato e maglia stirata della passerella lanciata sopra i resti archeologici a Murcia; la gabbia metallica nel museo della Curia romana o, infine, il tessuto che riveste il padiglione dell’Expo di Dubai 2020. Basta confrontare, dicevo, questi e altri progetti per accorgersi della straordinaria versatilità progettuale dello studio madrileni. Ma non si tratta, evidentemente, solo di perizia tecnica, c’è qualcosa che ha a che fare anche con la “genetica” dell’architettura spagnola contemporanea: «ogni questione architettonica», scrive a tal proposito Fabio Guarrera nel puntuale saggio introduttivo, «è infatti da sempre affrontata dagli architetti spagnoli con il realismo eclettico che fa del riferimento all’occasione specifica il punto di partenza del progetto». Ecco, dunque, il centro del problema critico che emerge dalla lettura del libro: progettare – e costruire, dettaglio non da poco – «senza pregiudizi etici, né estetici». Che significa, per lo studio A.C.M., dare risposte progettuali, anche stilisticamente differenti, per affrontare senza preconcetti le diverse problematiche poste dalla funzione e dal sito. Vuol dire insomma, come sottolinea Fabio Guarrera, essere «dichiaratamente indifferenti a qualsiasi ideologia stilistica precostituita». E di fatto, sfogliando i progetti illustrati in queste pagine, s’avverte un che d’inafferrabile, di refrattario alla nostra mania tassonomica di etichettare gli autori in funzione delle loro arguzie stilistiche.

Ci sono tuttavia altre cose che le opere dello studio A.C.M., il saggio di Guarrera, l’introduzione di Emilio Tuñon e la bella postfazione di Maria Argenti mi hanno suggerito, e sono questioni che hanno a che vedere con l’insegnamento della progettazione architettonica oggi. Amann, Cánovas e Maruri sono docenti della ETSAM di Madrid, e sono inoltre nati tutti e tre nei primi anni Sessanta, con una formazione, dunque, saldamente novecentesca; eppure la ricerca teorica del mondo universitario non li imprigiona, come spesso accade, in granitiche certezze che ne atrofizzano

Presentation by Emilio Tuñón <i>Presentazione di Emilio Tuñón</i>	11	Small 'urban infrastructures' <i>Piccole infrastrutture urbane</i>	
In the wake of a renewed Madrilénian eclecticism <i>Nel solco di un rinnovato eclettismo madrileno</i>	15	Urban route near the Embarcadero del Hornillo <i>Percorso urbano nei pressi dell'Embarcadero del Hornillo</i>	122
Between memory and transgression <i>Tra memoria e trasgressione</i>	35	Elevator and urban routes in Cartagena <i>Ascensore e percorsi a Cartagena</i>	128
Urban connections and collective spaces <i>Connessioni urbane e spazi comuni</i>	47	Spain Pavilion at the Universal Expo 2020, Dubai <i>Paviglione Spagnolo alla Esposizione Universale 2020 di Dubai</i>	134
Collective housing and typological experimentation <i>Alloggi collettivi e sperimentazione tipologica</i>	57	Collective housing <i>Alloggi collettivi</i>	
Plastic values and diaphanous density: the materials interface <i>Valori plastici e diafane densità: le interfacce materiche</i>	63	82 social houses in Carabanchel <i>82 alloggi popolari a Carabanchel</i>	142
Authorship versus anonymity: conclusions <i>Autorialità pluripla e tendenza all'anonimato: conclusioni</i>	69	Corner building in Moncloa <i>Edificio d'angolo a Moncloa</i>	148
Endnotes <i>Note</i>	72	Hybrid building Oslada Rambla <i>Edificio ibrido a Oslada Rambla</i>	152
Stratigraphic palimpsests <i>Palinsesti stratigrafici</i>		61 social houses in Coslada Puerto <i>61 alloggi popolari a Coslada Puerto</i>	160
Augusteum in Cartagena <i>Augusteum di Cartagena</i>	80	Multi-story buildings in Merres <i>Edifici in linea a Merres</i>	164
Museum of Arab walls in Murcia <i>Museo delle mura arabe di Murcia</i>	82	Tower buildings in Valdebebas <i>Edifici a torre a Valdebebas</i>	170
Visitor center in Montargudo <i>Centro Visitatori di Montargudo</i>	86	Multi-story buildings in Luxembourg (1st batch) <i>Edifici in linea a Lussemburgo</i>	174
Roof structure and routes in the Roman complex of El Molinete <i>Copertura e percorsi nel complesso romano del Molinete</i>	92	Multi-story buildings in Luxembourg (2nd batch) <i>Edifici in linea a Lussemburgo</i>	178
Public Health Center in Cartagena <i>Centro di Salute pubblica di Cartagena</i>	102	Essential bibliography <i>Bibliografia essenziale</i>	182
Museum of the Roman Curia in Cartagena <i>Museo della Curia Romana</i>	106	ACM biographical profile <i>Profilo biografico ACM</i>	185
Residential building in the former Palace of the Germany Consulate in Cartagena <i>Edificio per alloggi nell'ex Palazzo del Consolato Tedesco di Cartagena</i>	116	List of collaborators <i>Elenco dei collaboratori</i>	186
		Photo credit <i>Credit fotografici</i>	187
		Afterword by Maria Argenti <i>Postfazione di Maria Argenti</i>	189
8			9



fig. 1 - El Ahramo
© Juan Genoves, 1976



fig. 2 - Gravedad Cero
© Daniel Canogar, 2002

In the wake of a renewed Madrilénian eclecticism

The work of Atxu Amann, Andrés Cánovas, and Nicolás Maruri (ACM) can be better framed in contemporary Spanish architectural culture through two artistic works: a painting and a photograph. The first one, *El Ahramo* by Juan Genoves (fig. 1), is often mentioned by Andrés Cánovas in his academic lectures and was realized in 1976, one year after general Franco's death. It portrays a group of men and women (a metaphor for the Spanish people) who are hugging as if to pursue a cultural and post-dictatorial unification, which has never been indeed achieved. The painting displays an 'eclectic balance' between tensioned bodies, describing a possible 'unity' through the juxtaposition of multiple subjects. The second work is a digital photographic elaboration by Daniel Canogar¹ from 2002, titled *Gravedad Cero* (fig. 2). Unlike the previous one, here, a group of people floats in a vast sidereal void until a condition of apparent balance is reached – through multiplicity, again. To understand the representativity of these two pictures for the condition of 'balance in the variety of multiplicity' achieved by Spanish contemporary design culture – and hence by ACM's architecture – it is necessary to take a small step behind to clarify the meaning of the noun 'eclecticism' as used in the title of this first chapter. Eclecticism derives from the Greek *eklektikos*, composed in turn of the root *ek*, meaning 'out', and the word *legein*, meaning 'choose'. An 'eclectic' is someone who 'chooses' between multiple different things, systems, or directions. By extension, an eclectic is also someone who chooses

Nel solco di un rinnovato eclettismo madrileno

Due opere, una pittorica e l'altra fotografica, ci aiutano a inquadrare il lavoro di Atxu Amann, Andrés Cánovas e Nicolás Maruri (ACM) nel contesto della cultura architettonica spagnola contemporanea. La prima opera, *El Ahramo* di Juan Genoves (fig. 1), spesso citata da Andrés Cánovas nell'ambito delle sue lezioni universitarie, è stata eseguita nel 1976, un anno dopo la morte del generale Franco. Essa rappresenta un gruppo di uomini e donne nell'intento di abbracciarsi, quasi a ricercare un'unificazione culturale e post-dittatoriale – metaforica allusione del popolo spagnolo – in realtà mai del tutto conquistata. Un 'equilibrio eclettico' tra corpi in tensione, quello rappresentato da Genoves, che può dirsi descrittivo di una possibile 'unità' ottenuta dall'accostamento di figure molteplici. La seconda opera è un'elaborazione fotografica digitale di Daniel Canogar¹, realizzata nel 2002 e intitolata *Gravedad Cero* (fig. 2). A differenza della precedente, un gruppo di persone flotta in questo caso all'interno di un grande vuoto siderale fino a raggiungere una condizione di 'equilibrio apparente', ancora una volta composto da unità molteplici. Per comprendere in che misura queste due immagini possano dirsi metaforicamente rappresentative della condizione di 'equilibrio nella varietà del molteplice' raggiunto dalla cultura progettuale spagnola contemporanea – e per implicare riferimento all'architettura di ACM – è necessario fare un piccolo passo indietro per chiarire il senso del sostantivo 'eclettismo' usato nel titolo di questo primo capitolo. Eclettismo deriva dal greco *eklektikos* ed è composto dalla radice *ek*, che vuol dire 'fuori', e da *legein* che significa 'scegliere'. 'Eclettico' è dunque chi 'sceglie' tra più cose, sistemi o indirizzi differenti.

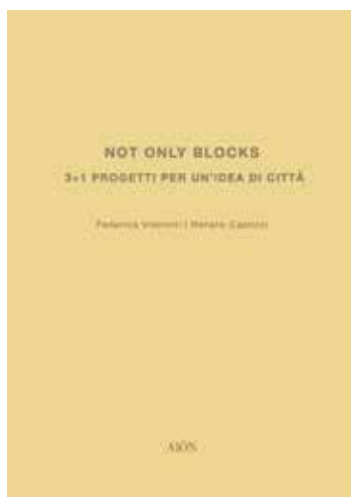
Fig 1

Indice del libro.

Fig 2

Nel solco di un rinnovato eclettismo madrileno.

la versatilità progettuale. Anzi, appare sorprendente la loro straordinaria apertura alla sperimentazione architettonica sui linguaggi contemporanei; inoltre lavorano in gruppo, e poche cose come lavorare in gruppo garantiscono l'impossibilità di perseguire una coerenza stilistica. Concludendo, alla luce di queste considerazioni, ma soprattutto delle opere di A.C.M., così ampiamente descritte dal saggio monografico di Guarre-ra, sembra quasi evidente che i componenti dello studio approvino questa sentenza del maggiore filosofo spagnolo del novecento, José Ortega y Gas-set – filosofo peraltro citato dall'autore come uno dei più influenti nella filosofia progettuale del trio madrileno: «se un architetto fa un progetto che mostra un ammirevole stile personale non è, strettamente parlando, un buon architetto».

Autore: *Federica Visconti, Renato Capozzi*A cura di: *Ermelinda Di Chiara*Titolo: *Not only blocks*Sottotitolo: *3+1 progetti per un'idea di città*Lingua del testo: *Italiano*Editore: *Aión*Caratteristiche: *12x17 cm, 128 pagine, brossura, colore*ISBN: *9791280723314*Anno: *2024*

La costruzione della città è un tema di grande interesse all'interno del dibattito attuale, e questo è vero non solo a parole ma anche nei fatti – se si pensa alle numerose occasioni che le nostre città hanno offerto negli ultimi anni –, ma è vero anche che il tema appare sempre di più lontano dalla Composizione, che non a caso è seguita da due aggettivi, Architettonica e Urbana. Il campo è lasciato libero alle questioni sociologiche, ambientali, urbanistiche, alle logiche pianificatorie ed economiche, pure importanti, mettendo però spesso al margine la qualità e l'identità architettonica dei luoghi della città, che diventano questioni sempre meno considerate. Gli autori, Federica Visconti e Renato Capozzi, attenti osservatori della realtà che ci circonda, lo sanno bene, e con questo libro provano a navigare nelle acque agitate della disciplina tenendo dritta la barra del timone; a riportare la questione del progetto della città sul piano della forma.

Not only blocks. 3+1 progetti per un'idea di città. Un piccolo libro, ma in qualche misura un condensato di lunghi studi condotti tramite ricerche e progetti, e che proprio per la vasta conoscenza e padronanza del tema, nasconde tra le righe della sua semplicità delle “grandi” questioni.

Si legge l'impegno alla conoscenza, dei temi e della forma della città. Si ritrova la storia, dell'architettura e della città, selettivamente declinata in chiave progettuale tramite il pensiero analogico, muovendosi nel tempo e nello spazio dell'architettura. Si registra il metodo: dall'analisi, al progetto, a partire dal cosiddetto “esercizio di misura”, ovvero il montaggio di architetture esemplari, alla scala del luogo per precisare il principio insediativo e a quella dell'architettura attraverso la scelta di opere assunte come referenti – come citazioni o sottoposte a variazione, coerentemente operata rispetto al principio sotteso al progetto –. Si riconosce una posizione teorica, una *idea di città* che si riscontra guardando assieme i progetti, rilevabile nonostante la diversità delle condizioni, dei tempi e dei temi specifici delle singole occasioni: una idea di «[...] città aperta, discontinua, non omologante e diffusiva, policentrica e multipolare [...]» (Visconti 2024, p. 32). Temi centrali all'interno della ricerca personale e di quella condivisa, che trovano in questo contributo una fertile applicazione.

Il libro si presenta con una struttura agile. Due saggi concisi, *City of Blocks* vs *City of Places* di Visconti e *Idee ed elementi di costruzione della città*



Fig 1
Montaggio dei progetti
elaborati nelle 4 edizioni della
Frühjahrsakademie.

aperta di Capozzi, precisano la postura che sostiene le argomentazioni e le interpretazioni successive, ma non solo. Dalla loro lettura si capisce come l'attenzione dei due autori sia rivolta non tanto alle architetture per se stesse quanto, e soprattutto, alla qualità dei luoghi che queste costruiscono attraverso la loro composizione e le relazioni, di prossimità o a distanza, che esse istituiscono reciprocamente e con il contesto. A seguire i progetti, veri protagonisti del libro. Una breve pagina scritta per dichiarare lo stretto necessario ad esplicitare l'idea del progetto anticipa il vero e proprio “racconto” fatto attraverso i disegni, secondo una progressione del discorso, dal piano analitico all'esito sintetico, dalla scala della città, a quella del luogo, fino a quella dell'architettura, che rendono le forme eloquenti rispetto all'obiettivo di partenza.

I progetti illustrati – elaborati nelle quattro edizioni della *Internationale Frühjahrsakademie* – sono fatti per la stessa città, Dortmund, e ripensano la forma di alcune aree dalle condizioni morfologiche e urbane anche molto diverse tra loro: un nuovo campus universitario in un'area industriale dismessa fuori le mura; una grande “zolla” composta da luoghi dell'abitare e luoghi collettivi nella periferia della città; un progetto per l'area centrale del porto fluviale; interventi più puntuali in prossimità dei complessi mo-

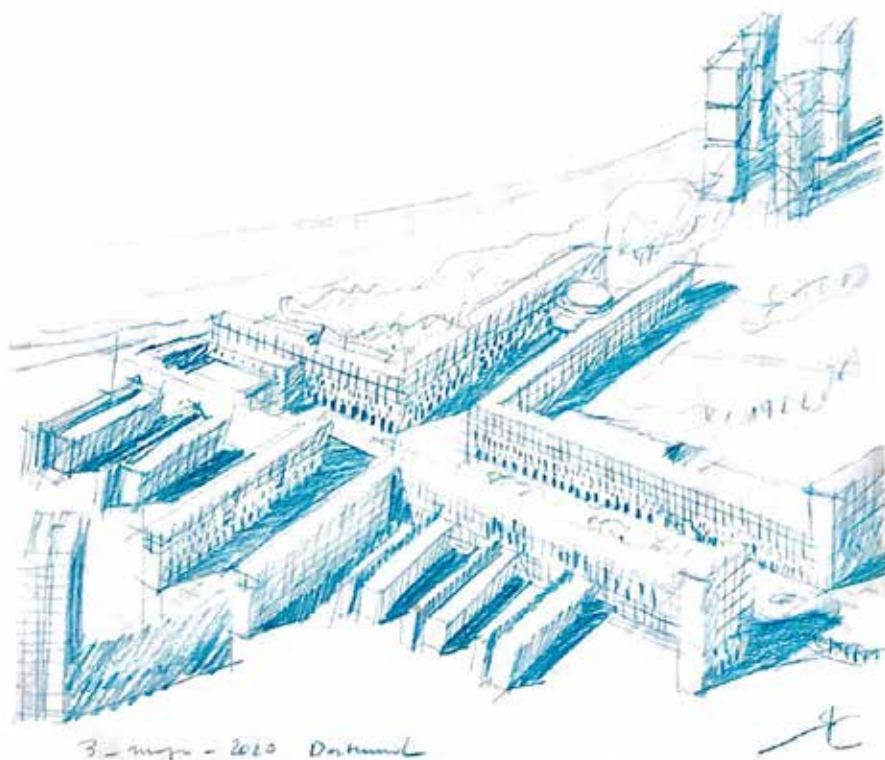


Fig 2

Il Campus. Schizzo di Renato Capozzi.

numerali collocati lungo l'asse principale della città vecchia. Dalla periferia alla città consolidata, in ogni progetto si riconosce l'aspirazione ad un ordine urbano, da ristabilire dove perduto o da definire dove mancante, con la tensione alla ricerca della precisazione della qualità dei luoghi più che delle singole architetture. Così quella idea di città che ogni progetto mette in rappresentazione, non è mai dogmaticamente applicata ma viene sempre criticamente declinata secondo una idea di spazio e una dimensione conforme che prende le mosse dalla forma della città e dalle sue regole, per poi reinterpretarne il senso. Che dà forma a spazi aperti laddove essa richieda l'introduzione di "discontinuità" per definire luoghi a far da contrappunto ad una condizione urbana rarefatta ma carente di centralità urbane – come nel caso dei primi tre progetti –, o più conclusi, quando, al contrario, la forma della città, dilatandosi senza misura, abbia perso la sua chiarezza formale, come nel caso dell'ultimo. In questo senso i progetti illustrati insistono su aree marginali, non necessariamente per posizione ma in termini di valore urbano, con l'idea che la città considerata nel suo complesso debba essere costruita di parti precise, ognuna con una propria identità, e dotata di luoghi significativi. Luoghi in cui la dialettica tra architettura, natura e cultura corrisponde ad una tensione al ricercare una qualità prima di tutto formale adeguata e riconoscibile, con l'aspirazione a rappresentare una idea di *civitas*. È una posizione comune a chi, come gli autori, crede che l'architettura sia "arte civile" per eccellenza. Una questione che richiede impegno alla conoscenza e grande senso di responsabilità perché attiene al mondo in cui stiamo, e quindi riguarda la nostra vita.

La conclusione (non dichiarata) del libro è in realtà anticipata, a parere di chi scrive, in apertura dei due saggi introduttivi degli autori, nel montag-

gio dei 3+1 progetti su un'unica planimetria della città. Una conclusione disegnata e non scritta, ma eloquente più delle parole nel rappresentare in maniera sintetica l'idea generale sulla città che sottende i progetti e che i progetti sostengono; quella ipotesi insediativa che, nel riconoscimento della storia delle lente stratificazioni della città e del suo territorio, dei monumenti e del valore dei luoghi collettivi, nella riscoperta delle sue tracce e dei suoi elementi fondativi, può essere messa a fondamento del progetto urbano come necessità per determinare, secondo prospettive ideali lunghe e non istantanee, il progetto della sua modificazione.

Un modo di intendere, in senso più ampio, teoria e progetto come questioni complementari, *la centina e l'arco* secondo l'interpretazione data da Carlos Martí Arís, che sempre si intrecciano in un rapporto non consequenziale né lineare, ma di reciproca necessità e verifica continua.

I temi in campo e il modo di affrontarli, poi, si inseriscono all'interno di una lunga tradizione di studi urbani, italiana e internazionale, ma secondo modalità e strumenti che, con una postura che appartiene a chi si impegna a fare ricerca, costantemente si sottopongono ad aggiornamento – come dimostrano le analisi morfologiche urbane che precedono i progetti, arricchite dal metodo di indagine spaziale introdotto e messo a punto più di recente da Uwe Schröder (Schröder 2015) –, affermando una continuità tra teoria, ricerca e progetto, e tra progetto urbano e architettura, che caratterizza un modo di “fare scuola” che gli autori, assieme a pochi altri, continuano a portare avanti partendo dalla sua eredità, tenendola viva e provando ad aggiornarla, un passo alla volta. Ma come?

Allora forse non è un caso che all'interno di una collana intitolata *lezioni e saggi sull'architettura e la città*, questo libro punti molto l'attenzione sulle sperimentazioni progettuali e sul disegno della città, come momenti imprescindibili della ricerca in composizione. Il collage dei progetti per Dortmund infatti dice anche un'altra cosa, non meno importante, rispetto alla disciplina e al problema del progetto urbano: che il disegno dovrebbe essere la parola di chi si occupa di forma e l'unico vero strumento di controllo, affermando in qualche misura che, in una condizione in cui “l'ideologismo delle regole” – con le parole di Gregotti (Gregotti 2016) – è imperante, l'architettura della città e per la città si fa con le forme.

Bibliografia

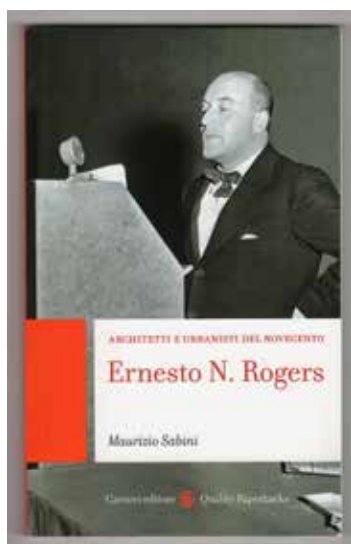
VISCONTI F. (2024) – “City of Blocks vs City of Places”. In: F. Visconti e R. Capozzi, *Not only blocks. 3+1 progetti per un'idea di città*. Aión, Firenze.

SCHRÖDER U. (2015) – *Pardié. Konzept für eine Stadt nach dem Zeitregime der Moderne*. Walther König Köln, Colonia.

GREGOTTI V. (2016) – “La città e le contraddizioni dei nostri anni”. In: V. Gregotti, *Lezioni veneziane*. Skira, Milano.

Carlo Quintelli
La conoscenza necessaria di Ernesto Nathan Rogers

Autore: *Maurizio Sabini*
 Titolo: *Ernesto N. Rogers*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Carocci Editore*
 Caratteristiche: *152 pagine*
 ISBN: *9788829027248*
 Anno: *2024*



Spesso, in particolare nel contesto universitario del nord Italia ma non solo, quando ancora oggi si parla delle radici di una nostra cultura della progettazione architettonica nel Novecento, si evocano le figure di Giuseppe Samonà e di Ernesto Nathan Rogers. Il primo per aver fondato una scuola innovativa ed antiaccademica, lo IUAV, di respiro internazionale ma capace di investire in chiave laboratoriale sia sul palinsesto espressivo e materiale di Venezia e del suo territorio sia sulle ricerche della modernità più poetica, nella fattispecie quella lecorbusieriana, non del tutto distante dalla classicità mediterranea. Il secondo per aver rifondato culturalmente una rivista come «Casabella», cosa che nel dopoguerra poteva dirsi fondamentale per peso culturale al pari di una scuola, e aver coltivato il rapporto con la modernità nord-europea dei CIAM attraverso una revisione critica operata sulle ragioni del contesto, della città, della storia, paradossalmente l'unico modo di preservare un'idea di modernità che non fosse quella del manierismo internazionalista del Movimento Moderno.

Parrebbe quindi difficile affidarsi al testo breve, al riassunto biografico ma soprattutto dell'esegesi culturale, teorica, professionale in grado di restituire personalità così complesse e portatrici di straordinari contenuti come nelle intenzioni della collana degli *Architetti e Urbanisti del Novecento* edita da Carocci editore. In realtà questo libro di piccolo formato da 130 pagine dedicato a Rogers, di cui è autore Maurizio Sabini, un architetto docente la cui formazione critica deriva non a caso proprio dallo IUAV e dalla sua partecipazione al primo Dottorato italiano di Composizione architettonica (1983), sembra fugare ogni dubbio per come sviluppa un efficace percorso critico-narrativo secondo un interessante ma non facile doppio registro di interlocuzione: quello rivolto al giovane studente, quindi di primo approccio, e quello per chi già possiede una maggiore esperienza conoscitiva ma ama confrontarla con nuove chiavi di interpretazione. Infatti, se adottassimo il riferimento del doppio movimento storico secondo Marc Bloch per cui il presente è illuminato dal passato quanto il passato può esserlo dal presente, il lavoro di Sabini va ben oltre una rinnovata ricognizione della figura di Rogers attraverso i suoi scritti, i progetti, le opere e in generale la sua ricca ed articolata esperienza di portato culturale ed etico, in quanto tenta di suscitare il potenziale teorico – mai del tutto realizzato da quel maestro attraverso un esito unitario di cui si spiegano le ragioni nell'intro-



duzione – secondo un ipotetico quadro di prima sistematicità scientifica, quella che si potrebbe titolare *L'Architettura secondo Ernesto N. Rogers*. Con una certa dose di coraggio che gli viene dalla confidenza conoscitiva di questa fase dell'architettura italiana (per altro Sabini è alla sua seconda pubblicazione dedicata all'architetto triestino), ma anche dalla libertà e dalla distanza critica che a volte l'esilio accademico consente, nella fattispecie attraverso l'insegnamento presso diverse università del contesto americano, oggi alla Drury University, Sabini prefigura la struttura di un *trattato rogersiano impossibile* che evidentemente non deve seguire, a suo detto, «un filo cronologico, ma logico». Insomma più da architetto che da storico, e quindi con tutta quella intenzionalità interpretativa «che vuole contribuire a meglio definire il messaggio di Rogers per un'architettura come pratica artistica critica, sintesi di utilità e bellezza, tanto più necessaria nel suo valore sociale quanto più fondata su principi etici».

L'indice del volume, come è giusto che sia in ogni lavoro a cui è sotteso un serio progetto editoriale, dice già molte cose riguardo a questa intenzione di ordinare il vasto ed eterogeneo materiale disponibile secondo una sistematica critica non meno che meta-teorica. In successione: partendo da una concezione di modernità novecentista, per chi come Rogers l'ha vissuta in termini di evoluzione ed articolata realtà storica; per poi attraversare la

dimensione di un umanesimo che investe la questione del soggetto *uomo* quale reazione alla fase dell'alienazione produttivistica e dei drammi della guerra e dell'olocausto; quindi a seguire la partita di una strumentazione interpretativa che riesce a coniugare le peculiarità geografiche, culturali, storiche con i principi più evoluti della modellistica modernista, in particolare quella dei Maestri del Movimento Moderno; non di meno si affronta il difficile percorso di un contestualismo che prova a definire il suo portato epistemologico all'interno del progetto di architettura; ecco un ulteriore capitolo dove si affronta la revisione del rapporto tra utilità e bellezza finalizzata a far decantare l'ideologia funzionalista; sino infine alla dimensione di una reciprocità tra dimensione etica ed estetica quale indispensabile presupposto ad un'architettura di significato oltre che di funzione civile.

Un percorso costellato di *deus ex machina* narrativi, con molta architettura pensata, descritta, progettata e realizzata, possiamo dire in chiave integralmente disciplinare, ma nello sfondo di un interesse critico e filosofico più generale che, proprio rispetto alla nozione di *ambiente* coltivata da Rogers, coinvolge il valore dell'esperienza nel dato estetico secondo Dewey e non di meno con Focillon sino a quella nozione di ambiente di natura fenomenologica che fa riferimento a Husserl e, in un rapporto assai più ravvicinato, alla scuola milanese di Antonio Banfi ed Enzo Paci. D'altra parte lo sviluppo dei nuclei tematici del libro non rinuncia certo a coinvolgere numerosissime altre personalità del contesto culturale attraversato e per molti versi condizionato dalla figura di Rogers, con i tanti riferimenti da una parte agli architetti del Movimento Moderno e dall'altra alla peculiarità critica dell'architettura italiana attraverso gli apporti di Pagano, di Persico, e per altri versi nel dopoguerra di Olivetti, tutte però accomunate da un interrogarsi sul senso etico dell'architettura. Non solo, l'autore inserisce tra le pagine alcune affinità di pensiero della contemporaneità che in qualche modo mettono alla prova analogica il lettore sul pensiero rogersiano, come nel caso del Papa Francesco della *Laudato si'*, *sulla cura della nostra casa comune* in relazione al tema ambientale, così centrale nel pensiero rogersiano, rispetto al quale Sabini chiosa con un «Rogers avrebbe sottoscritto».

A questo montaggio argomentativo che, pur nel rigore dei riferimenti e delle fonti, potrebbe non piacere allo storico dell'ortodossia ricostruttiva ma sicuramente avvince il lettore architetto e ne stimola il confronto sull'attualità, manca però un solo un ambito tematico che forse meriterebbe un ulteriore capitolo. Quello del Rogers insegnante, cioè di un ruolo certamente sempre di fatto interpretato attraverso l'esemplarità delle opere, degli scritti, delle riviste, ma negli ultimi anni di vita anche direttamente vissuto all'interno dell'università, in quel Politecnico di Milano dove i giovani del laboratorio di «Casabella», tra i quali Rossi, Canella, Gregotti, Semerani, Tentori ed altri, realizzavano una loro prima maturità e forse anche emancipazione culturale nei confronti del Maestro. Non a caso Francesco Tentori, primo coordinatore del Dottorato di composizione allo IUAV, raccomandava che «il punto di partenza per un dottorato debba essere la conoscenza [...] di chi ha insegnato la composizione in Italia dal 1930 al 1960», come poi si fece attraverso il lungo seminario della primavera del 1984 dedicato a *dieci maestri dell'architettura italiana* diventato sottotitolo del volume *Lezioni di progettazione* che ne raccoglie gli atti (Electa 1988). Un insegnamento dove Rogers riprese ed applicò molti aspetti del suo pensiero critico e dialettico senza i quali, per altro, non avrebbe mai potuto distinguersi per una rinomata capacità maieutica come ricorda Guido Canella, tra i suoi assistenti più vicini negli anni Sessanta, che lo giu-

dicava «tra i pochi insegnanti che non abbia mai scoraggiato l'ambizione degli allievi».

Ma tra le tante riflessioni che il libro suscita anche in relazione al nostro futuro, quella che le potrebbe tutte contenere, sta' forse nella citazione di Rogers estratta dal suo *Esperienza dell'architettura* (1958) che opportunamente Sabini mette ad incipit dell'introduzione: «Non sono un filosofo, non sono un letterato, sono un architetto che legge i testi (ed i poeti), scrive ma essenzialmente progetta e si verifica nel cantiere». Quindi, in conclusione, ad uno studente che mi chiedesse a cosa può servire oggi questo libro, risponderei che in tempi prossimi venturi in cui la tecnologia dell'intelligenza artificiale risulterà pervasiva quanto portatrice di imprevedibili rischi anche nel campo della progettazione architettonica e urbana, la ricerca di un rinnovato umanesimo per la figura dell'architetto che contraddistingue la ricerca di Rogers costituisce un modello alternativo di irrinunciabile attualità. Di più, un antidoto per lo meno necessario, se non sufficiente, contro la sparizione dell'architettura (e dell'architetto).

Autore: *Vittorio Magnago Lampugnani*
 Titolo: *Contro la città usa e getta*
 Sottotitolo: *Per una cultura del costruire sostenibile*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Bollati Boringhieri*
 Caratteristiche: *173 pagine, bianco e nero*
 ISBN: *9788833943534*
 Anno: *2024*



Contro la città usa e getta è il titolo del recente libro di Vittorio Magnago Lampugnani pubblicato in Italiano per i tipi Bollati Boringhieri quale traduzione dal tedesco di *Gegen Wegwerfarchitektur*. Differisce, nelle due edizioni, il sottotitolo: *Dichter, Dauerhafter, Weniger Bauen* – più denso, più durevole, meno costruito – che diventa *Per una cultura del costruire sostenibile*. La medesima cosa è affermata in due modi differenti o, meglio forse dire, complementari: secondo l'autore 'costruire sostenibile' oggi deve significare innanzitutto costruire meno, consumando meno suolo e quindi lavorando sulla densità, e avendo tra gli obiettivi quello che gli edifici possano passare alla prova del tempo perché 'costruiti bene'. Il titolo icastico del libro di Magnago Lampugnani sembra voler stabilire un dialogo, a distanza di più di quindici anni, con il libro del 2008 di Vittorio Gregotti *Contro la fine dell'architettura*. Se in quel piccolo libro, Vittorio Gregotti s'interrogava sulla necessità di un ripensamento dello statuto disciplinare della nostra disciplina nell'epoca dell'immagine, pena la sua liquefazione, qui Vittorio Lampugnani lo fa su *L'Architettura della città* – per dirla con Aldo Rossi – o, in altri termini, su *L'Arte di costruire le città* – con Camillo Sitte – contro il consumismo imperante, diventato anche 'architetonico'. Moltissimi sono gli spunti di riflessione che questo libro propone. Mi concentrerò qui, per brevità, su due questioni che ritengo assolutamente fondamentali: quella dell'atteggiamento non constataivo che riguarda lo stato della nostra disciplina e del nostro lavoro e quella del ruolo, possibile e necessario, oggi, del progetto urbano.

Sul primo punto, Lampugnani si posiziona con fermezza contro il consumismo aggressivo che, dall'ambito del mercato, è arrivato a proiettare la sua ombra e la sua nefasta influenza anche sulla architettura e sulla città che, come punto di accumulazione, nello spazio fisico, del tempo lungo della storia, per duemila anni e più, aveva invece risposto a leggi del tutto differenti, a partire da quella della *longue durée*. Distante da una diffusa, *estetica della constatazione* – per dirla ancora con Gregotti – tutto il libro si preoccupa di definire le 'contromisure' a questa condizione. In questo si riafferma che l'Architettura non può che essere una disciplina ottimista nel suo *pro-jacere*, modificare la realtà guardando alla costruzione del futuro. Di più: il libro è coraggioso nell'invadere un campo che, in epoca di specialismi, sembra essere diventato appannaggio esclusivo della tecnologia

e lo fa con profondità, sfatando alcuni ricorrenti equivoci. Lo strumentario messo in campo da Lampugnani è interessante nella sua duplice natura. Da un lato ci sono i dati che vengono dalla realtà e da tutti i campi del sapere che la osservano. Questi dati, correttamente analizzati, dimostrano quanto il settore dell'edilizia consumi risorse ed energia, quanto le città producano rifiuti ma ci rivelano anche quanto banale – e ingannevole – sia raccontare di soluzioni 'semplici' come, ad esempio, quella della sostituzione pervasiva della costruzione in cemento armato o in acciaio con quella in legno. L'analisi dei dati rivela come dietro operazioni aggettivate come 'sostenibili', ci sia in realtà un'idea di architettura, contro la sua storia millenaria, come mero prodotto del mercato – uno tra gli altri – da vendere attraverso ciniche azioni di marketing. Ma, d'altro canto, ancor più interessante è come Lampugnani, ricorrendo stavolta alla sua profonda conoscenza della storia dell'architettura, dimostri che l'aura di novità con cui vorrebbero qualificarsi certe posture non rappresenta affatto una reale innovazione se è vero che il termine sostenibilità è stato coniato più di trecento anni orsono da Hans Carl von Carlowitz e che regole 'di buon senso', su come gli edifici si debbano disporre al suolo o le città si debbano orientare, erano note – e ampiamente praticate – già almeno ai tempi di Vitruvio e del suo *De Architectura*. In sostanza cioè, prima che la tecnica prendesse il predominio sul pensiero e gli specialismi si chiudessero in quei *confini angusti* citati nel libro: che dividono anziché 'comporre' discipline ormai spesso dimentiche di una capacità di pensiero sintetico che è invece quello di cui l'architettura e la città hanno bisogno.

Una seconda questione che non posso non affrontare è quella che riguarda la necessità del Progetto Urbano, anche qui mettendo in discussione un 'luogo comune'. Certamente c'è stata una stagione in cui il progetto urbano si muoveva a una scala intermedia tra l'architettura e l'urbanistica, fissando alcuni elementi formali della costruzione della città o di sue parti a livello tipo-morfologico. Non è questa la sede per discutere di questa interpretazione e di cosa abbia prodotto, anche in questo caso, nei rapporti di forza tra le discipline. Ma oggi credo che una buona definizione di Progetto Urbano sia quella che viene tratteggiata dal libro di Vittorio Magnago Lampugnani. Il progetto urbano è *nella* città – non bisogna costruire più nulla – ed è *per la* città nel senso che della città si deve prender cura: come il filosofo Nicola Emery ci ha ricordato nel suo *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura* citando il Platone de *La Repubblica*. Ma dalla teoria alla pratica, Lampugnani, della 'cultura del costruire sostenibile' annunciata nel sottotitolo del suo libro, delinea i pilastri fondamentali. Conversione, Adattamento, Ampliamento, Densificazione sono le possibili nuove categorie della Modificazione che non può però rinunciare, come pre-requisito indispensabile, a esprimere un giudizio critico sulla realtà: e quindi Conoscere, Rispettare, Riscoprire, Apprezzare sono le indispensabili categorie della Conoscenza, perché, come Lampugnani argomenta, non tutto è ri-utilizzabile se non si passa attraverso un riconoscimento di valore.

Chiudo riprendendo quanto Vittorio Magnago Lampugnani afferma per chiudere il suo testo. Si tratta di un appello alla bellezza perché, dice «se è vero che oggi non possiamo più realizzare edifici che siano solo belli [...] senza bellezza, anche architettonica, non possiamo vivere».

