



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Italia, andata e ritorno. La circolarità del viaggio di architettura

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Italia, andata e ritorno.
La circolarità del viaggio di architettura / Roberto Bosi. - STAMPA. - (2021), pp. 93-111.

Availability:

This version is available at: 2158/1254088 since: 2022-01-19T16:06:08Z

Publisher:

LetteraVentidue Edizioni

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Francesco Cacciatore

Afferrare lo spazio

*Dispositivi, pratiche e strumenti per un approccio
tridimensionale al progetto di architettura*



«Tutte le arti plastiche aspirano alla creazione dello spazio. [...] Ma, a tale riguardo, esiste una grande confusione d'idee. Spazio, cosa significa esattamente? Come possiamo afferrare e creare spazio?»

Walter Gropius, 1923

Comitato scientifico

Edoardo Dotto (ICAR 17, Siracusa)

Nicola Flora (ICAR 16, Napoli)

Antonella Greco (ICAR 18, Roma)

Bruno Messina (ICAR 14, Siracusa)

Stefano Munarin (ICAR 21, Venezia)

Giorgio Peghin (ICAR 14, Cagliari)

ISBN 978-88-6242-580-1

Prima edizione novembre 2021

© LetteraVentidue Edizioni

© Francesco Cacciatore

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyrights delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

LetteraVentidue Edizioni Srl
via Luigi Spagna, 50P
96100 Siracusa, Italy

www.letteraventidue.com

Francesco Cacciatore

Afferrare lo spazio

*Dispositivi, pratiche e strumenti per un approccio
tridimensionale al progetto di architettura*

Presentazione di
Edoardo Narne

Contributi di
Roberto Bosi
Francesco Cacciatore
Giorgia Cesaro
Marcello Galiotto
Claudio Patanè
Alessandra Rampazzo

Postfazione di
Fabrizio Foti

Indice

6

Antichi strumenti per un progetto moderno
Presentazione di Edoardo Narne

12

Analogia e astrazione nel progetto di architettura
Introduzione di Francesco Cacciatore

SUL DISEGNO

20

Sul disegno evidente
di Claudio Patanè

42

Disegnando a "fil di ferro"
di Giorgia Cesaro

SUL MODELLO

60

Dallo spazio astratto allo spazio analogico
di Francesco Cacciatore

84

Piccoli dispositivi di architettura
di Marcello Galiotto

SUL VIAGGIO

94

Italia, andata e ritorno
di Roberto Bosi

112

La lezione di Venezia
di Alessandra Rampazzo

124

L'antipodale equilibrio tra reale e astrazione nel progetto
Postfazione di Fabrizio Foti

133

APPARATI

Edoardo Narne

Antichi strumenti per un progetto moderno

Presentazione

|| volume che state tenendo in mano sostiene, in maniera
— perentoria, una tesi decisiva per le nostre ricerche disciplinari: *«se per “tema” intendiamo l'argomento, il soggetto, il motivo dominante della composizione dell'architettura, allora non possono esistere tanti temi alternativi tra loro, ma un solo tema: lo spazio»*¹.

Senza tanti giri di parole il libro cerca di indirizzare l'interesse del lettore direttamente al nocciolo della questione. Mi ha appassionato fin da subito questo approccio sincero e pragmatico, di cui condivido appieno strategie e obiettivi: uno sforzo editoriale che reclama la nostra più profonda attenzione.

Qui da noi, in Occidente, la relazione tra pieno e vuoto, tra concavo e convesso, spesso viene intesa e vissuta nella contrapposizione degli opposti: un dualismo che ci ha portati nei secoli a non percepire la continuità dello spazio e della materia. In Oriente, viceversa, si è sempre cercata una conciliazione e un'origine comune tra questi due termini apparentemente distanti. Analizzati e osservati sotto una lente differente possono essere trattati come due componenti della stessa realtà che ci circonda, contraddistinti però da un parametro che li differenzia e li accomuna: la velocità!

Questa prospettiva diversa e inusuale mi è stata offerta anche dall'incontro con il lavoro e il pensiero dello scultore Eduardo Chillida. Il maestro basco ha saputo chiarirmi, anche a parole, quanto è andato cercando con le sue sculture e le sue ricerche grafiche nel corso della sua vita: *«Il processo del mio lavoro, da sempre, si imposta sul dialogo tra il pieno e il vuoto [...]. Sono arrivato a pensare in alcune occasioni che lo stesso dialogo tra il pieno e il vuoto sia in effetti un dialogo tra due realtà, la materia e il vuoto, molto simili, che si differenziano esclusivamente per la velocità. Forse che la differenza non sia solo di peso, ma anche di velocità. La materia la si può considerare uno spazio molto lento, lo spazio una materia molto rapida»*².

In qualità di docente mi impegno da tempo nell'individuare le

modalità più adatte a trasferire queste stesse convinzioni alle nuove generazioni di studenti che, di anno in anno, incontro in aula.

Se il tema e le declinazioni della nostra ricerca in architettura sono fissati in maniera univoca, risulta allora necessario trovare risposta ad una seconda grande questione: la scelta degli strumenti più adatti per far raggiungere questa consapevolezza anche ai nostri alunni. Magari anche solo in forma parziale, riuscendo però ad avvicinarli alla comprensione e alla misurazione delle spazialità che più ci affasciano.

E qui, negli ultimi decenni, sappiamo essersi acceso un grande dibattito tra i sostenitori dell'utilizzo dei sistemi digitali, computer e affini, e i difensori dei sistemi analogici, disegno e modelli.

È un confronto duro che tuttora vede la contrapposizione di scuole di pensiero arroccate sulle proprie convinzioni. Personalmente non ho dubbi nel prediligere quella seconda via, condivisa anche dai miei colleghi che hanno partecipato alla stesura di questo volume.

Annotazioni e riflessioni chiare sono state espresse, anche in forma poetica, da un grande teorico contemporaneo, Juhani Pallasmaa, che sostiene la propria propensione per l'utilizzo degli strumenti analogici: *«Il computer crea una distanza tra colui che fa e ciò che viene fatto, laddove invece disegnare a mano o creare modelli mette il progettista in contiguità tattile con l'oggetto o lo spazio. Nella nostra immaginazione, l'oggetto è contemporaneamente tenuto in mano e nella testa, e l'immagine fisica concepita e progettata è modellata dal nostro corpo. Il lavoro creativo richiede un'identificazione corporea e mentale, empatia e compassione»*³.

Per l'architetto finlandese, disegni e modelli, realizzati a scale differenti, avvicinano il corpo alla comprensione dello spazio.

È una questione di emozioni, di riconoscimento empatico.

Il disegno manuale aiuta, con una pratica costante nel tempo,

a prendere dimestichezza con le misure, a saper valutare le distanze, a riuscire a calibrare gli spazi, insegnandoci a gestire e a confrontarci con le dimensioni del “reale”.

Il modello, d'altro canto, aiuta a sviluppare una sensibilità per la relazione tra i volumi, per il controllo delle sequenze spaziali e soprattutto per il rapporto tra spazio e luce.

Interessante a tal proposito una dichiarazione di Peter Zumthor che, in un'intervista, segnala l'importanza di scendere di scala con vari modelli nello sviluppo di un progetto. In particolare, il consiglio di lavorare su modelli di ambienti interni alla scala 1:20. Questo specifico strumento è, a suo modo di vedere, il solo in grado di raggiungere un controllo effettivo dell'apporto diretto e indiretto della luce naturale nella definizione dell'atmosfera più appropriata da conferire ad uno spazio progettato. Sarebbe auspicabile produrre tanti disegni e modelli di grandi dimensioni perché questi sono in grado di emozionare intensamente il nostro corpo, la nostra mente, il nostro cuore.

Negli ultimi dieci anni anche io ho finito per assecondare una forte attrazione per lo sviluppo di una forma di didattica sperimentale, incentrata sulla produzione di modelli alla scala del vero. Inizialmente pensavo che la realizzazione di questi “pezzi” di architettura ci avrebbe permesso di raggiungere una definizione più precisa del progetto nella relazione tra spazio e luce. Poi mi sono accorto che c'era dell'altro.

Nella costruzione di *mock-up* e di piccoli padiglioni si è potuto cogliere anche la dimensione più fisica di un manufatto, facendo esperienza dell'incidenza della forza di gravità. Sollevando con le proprie mani i pezzi da assemblare, si è misurata e interiorizzata con il proprio corpo la dimensione fisica e tattile dell'architettura nel suo rapportarsi con quella forza invisibile che ci circonda e ci tiene ancorati a terra.

Chi avrà la possibilità di costruire dispositivi analoghi, sono convinto ne uscirà arricchito. Riuscirà ad incamerare una sensibilità capace di andare oltre la semplice costruzione dello

spazio: il suo corpo e di conseguenza le sue mani e le sue dita, nei progetti successivi, percepiranno il peso di qualunque linea che verrà tracciata sulla carta.

Non una cosa da poco!

Infine, c'è uno strumento imprescindibile per la formazione di un giovane in architettura, di cui si parla troppo poco e che finalmente questo volume valorizza appieno: la dimensione del viaggio.

Viaggiare permette di costruirci un punto di vista proprio sul mondo intero, una personale sensibilità dell'ascolto e, più in generale, ci insegna a posizionarci con pensiero critico dentro la realtà complessa che ci circonda.

Solamente il corpo e la totalità dei sensi, operanti sincronicamente, ci permettono di esperire appieno la ricchezza dello spazio che percorriamo, delle città che visitiamo e dei paesaggi che attraversiamo e contempliamo: *«Io confronto la città con il mio corpo; le mie gambe misurano la lunghezza delle arcate e l'ampiezza della piazza, il mio sguardo proietta inconsciamente il mio corpo sulla facciata della cattedrale, dove vaga sulle modanature e sui contorni, e percepisce la misura di recessi e proiezioni; il peso del mio corpo incontra la massa della porta della cattedrale, e la mano afferra il maniglione mentre entro nella vuota oscurità al di là della soglia. Io scopro me stesso nella città, e la città esiste attraverso la mia esperienza incarnata. La città e il mio corpo si integrano e si definiscono. Io dimoro nella città e la città dimora in me»⁴.*

Credo davvero che senza il viaggio non ci possa essere futuro nella crescita dell'apparato immaginativo di un apprendista, ma ritengo anche che sia una condizione necessaria, eppure non sufficiente. C'è qualcosa in più da non tralasciare quando si visitano architetture e paesaggi: bisogna riuscire ad elaborare le emozioni vissute. In questo passaggio decisivo, noi docenti, abbiamo una grande responsabilità nel trasferire un metodo. Il viaggio è certamente una dimensione indispensabile per

l'accrescimento della loro e della nostra capacità inventiva, ma deve anche essere affrontato con una giusta attitudine: misurare, disegnare, rileggere le sensazioni con riflessioni scritte, soprattutto non lasciarle scorrere via, analizzando quei brividi per poi riutilizzarli come strumenti attivi nel progetto.

Questo è il motivo per cui considero importante accompagnare i miei studenti in viaggio. Bisogna far comprendere loro che, durante o dopo la visita, vi è un momento decisivo nella riflessione in solitaria delle emozioni vissute: quelle vibrazioni che non è possibile estrapolare dalla lettura di libri e di riviste patinate, quei brividi fugaci che rendono poi indelebili sulla nostra pelle i vari momenti intensi delle nostre visite a città, paesaggi e architetture.

Grazie a queste attività didattiche, distanti dalle aule, percepisco di aver affinato negli anni una personale idea della progettazione architettonica sintetizzabile in forma molto concisa: i progetti nascono e si sviluppano nella rielaborazione tridimensionale delle nostre emozioni vissute.

Un concetto che mi è molto caro e che mi ha persuaso, ultimamente, che solo una profonda ed intensa riflessione di quelle stesse emozioni vissute nei viaggi ci permetta la piena presa di coscienza del potere dell'architettura.

Disegno, modellazione e viaggio sono stati e sempre saranno gli strumenti universali di una professione antica che non può prescindere da un'attitudine emozionale nel continuo confronto con la realtà che ci circonda.

Note

1. Vedi l'introduzione di Francesco Cacciatorre al presente volume, p. 17.
2. Eduardo Chillida, *Escritos*, La Fabrica Editorial, Madrid, 2016, p. 79.
3. Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2007, p. 16.
4. *Ivi*, p. 74.

Francesco Cacciatore

Analogia e astrazione nel progetto di architettura

Introduzione

In questi ultimi anni di didattica e di ricerca abbiamo messo al centro della nostra riflessione progettuale l'esperienza spaziale e l'idea di spazio in architettura¹.

Uno spazio concepito non tanto in senso teorico, riduzionistico, cartesiano, ma piuttosto in senso concreto, in stretto rapporto con il reale, lo spazio come fenomeno multiforme e complesso, così come si dà alla nostra percezione sensibile e come lo sperimentiamo continuamente nella nostra esperienza quotidiana.

Un certo modo di intendere la disciplina considera l'esistenza di numerosi temi di architettura tra loro alternativi e distinti, secondo un approccio di tipo specialistico mutuato dalle scienze positivistiche. Dal nostro punto di vista, invece, se per "tema" intendiamo l'argomento, il soggetto, il motivo dominante della composizione dell'architettura, allora non possono esistere tanti temi alternativi tra loro, ma un solo tema: lo spazio. Apparentemente, assumere questo punto di vista così radicale sembra semplificare l'approccio alla disciplina, ma, in realtà, è solo il punto di partenza per altre domande. Ne era cosciente anche Walter Gropius che, circa un secolo fa, nel 1923, poneva alcuni interrogativi importanti che sono gli stessi quesiti che qualcuno si pone ancora oggi.

«Tutte le arti plastiche aspirano alla creazione dello spazio. [...] Ma, a tale riguardo, esiste una grande confusione d'idee. Spazio, cosa significa esattamente? Come possiamo afferrare e creare spazio?»².

Mossa da questi interrogativi, la nostra riflessione sullo spazio ha portato a una continua sperimentazione didattica di dispositivi, pratiche e strumenti di lavoro orientati allo sviluppo di un'attitudine, di un approccio tridimensionale al progetto di architettura. Acquisire una sensibilità verso la dimensione spaziale di questa disciplina non è un esercizio semplice poiché si tratta di compiere una vera e propria inversione concettuale dal pieno al vuoto, dal volume allo spazio, dal concavo al convesso, dalla durezza della materia alla morbida resistenza dell'aria³.

In questo sforzo di capovolgimento di un punto di vista assuefatto e inerte ci può aiutare la riflessione su due processi cognitivi

molto importanti come quelli dell'analogia⁴ e dell'astrazione⁵ che sovrintendono alla nostra capacità di leggere, decifrare e riprodurre il fenomeno spaziale.

Il processo di analogia è importante perché manifesta la somiglianza, la corrispondenza di ogni manifestazione con il nostro modello di riferimento che è sempre rappresentato dalla realtà che ci circonda, che sia essa naturale o artificiale, con la sua abbondanza e moltiplicazione continua di contenuti e informazioni⁶. Il processo di astrazione è importante perché, in certi casi, per decifrare alcuni meccanismi costitutivi della realtà stessa abbiamo bisogno di sottrarre informazioni, di alleggerirne la complessità attraverso un lavoro di selezione e separazione, di distinzione e di scelta di ciò che è più importante, di ciò che interessa per un certo scopo⁷.

Volendo semplificare moltissimo, potremmo dire che l'astrazione è quel processo cognitivo che estrae o sottrae informazioni e, in questo modo, si distacca dalla realtà per comprenderla meglio. L'analogia è quel processo cognitivo che aggiunge informazioni, che le moltiplica, cercando di aderire il più possibile alla realtà, sempre per comprenderla meglio. Dunque, analogia e astrazione, sebbene siano due possibilità tra loro alternative di descrizione del mondo che ci circonda, in fondo hanno entrambi lo stesso scopo di comprensione dei fenomeni. All'interno di questi riveste un ruolo particolare lo spazio che possiamo considerare come fenomeno per eccellenza, il fenomeno dei fenomeni, quello per mezzo del quale e attraverso il quale ogni altra manifestazione viene data alla nostra coscienza.

Proprio il fenomeno spaziale è il centro della riflessione su cui insistono i dispositivi, le pratiche e gli strumenti didattici richiamati in questo volume come il disegno, il modello e il viaggio. Queste modalità di espressione della didattica sono state utilizzate nella formazione degli studenti del primo anno del corso di studi in architettura presso l'Università IUAV di Venezia dal 2014 al 2021, secondo una formula a vocazione maggiormente sperimentale

rispetto alla prassi più ordinaria. Essi si offrono alla riflessione di alcuni giovani ricercatori che, a vario titolo e a più riprese, hanno contribuito, insieme al sottoscritto, alla realizzazione di quest'attività formativa. Il ragionamento affrontato in ogni capitolo configura un approfondimento che si mantiene sempre a cavallo tra la sintesi dell'astrazione e la ricchezza dell'analogia.

Sullo strumento del disegno intervengono, nel capitolo di apertura, Claudio Patanè e Giorgia Cesaro. Il primo si sofferma sull'esercizio del disegno dal vero "a mano libera", considerato alla luce di un'esperienza analogica che coinvolge l'uso del corpo come strumento di restituzione e controllo della realtà. La seconda approfondisce alcune idee sottese alla pratica del disegno architettonico geometrico dal tratto più essenziale, che qualcuno definisce "a fil di ferro" e che si serve del registro più astratto e cerebrale della proiezione ortogonale. Anche in questo caso, però, attraverso il semplice utilizzo del doppio registro di sezione e proiezione, si garantisce una efficace percezione della profondità spaziale.

Sul dispositivo tridimensionale del modello concreto, in gergo chiamato plastico, si esprime, insieme a me, Marcello Galiotto. Il ragionamento, oltre a indagare il ruolo peculiare di questo dispositivo all'interno del processo di elaborazione del progetto di architettura, si sofferma, da un lato, su una versione più astratta del modello, determinata dalle possibilità che si producono lavorando su plastici di piccola dimensione e, dall'altro, su una versione più analogica di questa macchina di prefigurazione spaziale, data dalle possibilità che si innescano lavorando su plastici di grande dimensione.

Sulla pratica del viaggio di architettura, infine, intervengono Roberto Bosi e Alessandra Rampazzo. Il primo si concentra sull'esercizio del viaggio di formazione, intrecciando le esperienze dei grandi maestri del Novecento su itinerari che coinvolgono l'Italia come territorio comune. La seconda si sofferma su quella sorta di viaggio che potremmo definire più frequente e ordinario, ma non per questo meno straordinario, che si svolge nei luoghi della vita quotidiana, sublimato nel racconto delle assidue

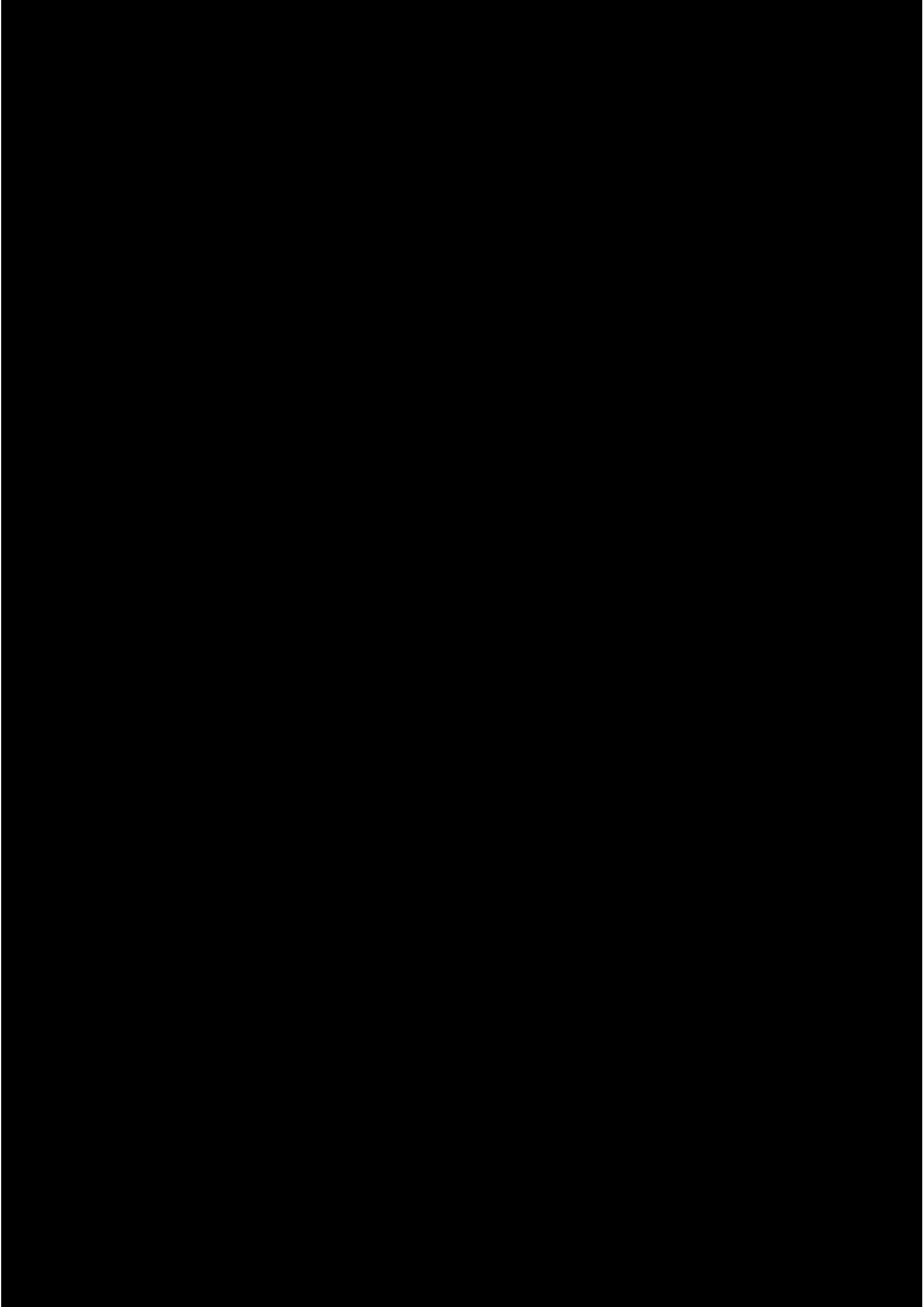
passeggiate di Ignazio Gardella per le calli di Venezia.

In questo duplice scenario di attitudine per l'astrazione e di vocazione all'analogia, il principio discriminante sembra essere sempre l'uso del corpo come dispositivo di lettura, di comprensione e di prefigurazione spaziale. Più il corpo umano viene allontanato, viene tenuto fuori dai meccanismi di invenzione e consumo dello spazio dell'architettura più si innescano dinamiche che favoriscono soluzioni e approcci di tipo astratto, come nel caso del disegno "a fil di ferro" o del modello di piccole dimensioni; più il corpo umano viene messo al centro di questi meccanismi più si innescano dinamiche che richiedono soluzioni e approcci di tipo analogico, come avviene nel caso del disegno dal vero "a mano libera", del modello di grandi dimensioni o del viaggio.

Impadronirsi di questo doppio registro, del doppio punto di vista rappresentato dalle virtù dell'astrazione e dai valori dell'analogia rappresenta, per qualsiasi architetto, un'imperdibile occasione per "afferrare lo spazio".

Note

1. L'attenzione riservata al tema dello spazio nell'ambito della ricerca è testimoniata, tra le altre cose, dalla cura della traduzione e dalla pubblicazione in italiano del testo di Cornelis van de Ven, *Lo spazio in architettura. L'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*, a cura di Francesco Cacciatore, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2019.
2. *Ivi*, p. 262.
3. L'associazione tra l'idea di spazio e la consistenza dell'aria non è nuova nell'ambito delle riflessioni teoriche sull'argomento. Alberto Campo Baeza, in particolare, riferisce un antico proverbio andaluso di origine araba che recita: «*Per fare una casa si afferra una manciata d'aria confinandola con alcune pareti*». Da questo punto di vista, "afferrare lo spazio" significa dare forma all'aria attraverso la costruzione di un limite. Per l'approfondimento di questa idea si veda il saggio di Francesco Cacciatore, *La forma dell'aria. Note a margine sulla tradizione dell'amor vacui*, in Cornelis van de Ven, *Lo spazio in architettura*, op. cit., pp. 309-320.
4. «*Analogia*, s.f. [dal lat. analogia, gr. «relazione di somiglianza, uguaglianza di rapporti, proporzione matematica», der. di «analogo»]. Nell'uso com., il rapporto che la mente coglie fra due o più cose che hanno, nella loro costituzione, nel loro comportamento, nei loro processi, qualche tratto comune. [...]». Estratto della voce "Analogia" da Il Vocabolario della lingua italiana Treccani.
5. «*Astrazione*, s.f. [dal lat. tardo abstractio-onis, der. di abstrahere «astrarre»]. Atto dell'astrarre; processo mentale mediante il quale una cosa viene isolata da altre con cui si trova in rapporto, per considerarla come specifico oggetto di indagine; più in partic., in filosofia, il procedimento attraverso il quale si ottengono concetti o idee generali mediante il raffronto di più elementi particolari, isolandone le caratteristiche comuni. [...]». Estratto della voce "Astrazione" da Il Vocabolario della lingua italiana Treccani.
6. Sull'interessante coppia di concetti di astrazione e analogia, approfonditi dal punto di vista delle teorie aristotelico-tomiste, si veda il testo di Franco Bertelè, Antonio Olmi, Alessandro Salucci, Alberto Strumia, *Scienza, analogia, astrazione. Tommaso d'Aquino e le scienze della complessità*, Il Poligrafo, Padova, 1999.
7. «*La realtà, così come si presenta alla conoscenza umana, è senza dubbio un'entità complessa, e l'approccio scientifico ad essa così come è presenta spesso difficoltà gravi, talora insormontabili, proprio a causa della sua complessità. Non sempre però è necessaria una ricerca tale da esaurire la comprensione del sistema in esame sotto tutti i possibili punti di vista, anzi molto spesso si ricerca solamente la possibilità di spiegarne, o anche solo raffigurarne, un aspetto particolare, oppure l'acquisizione di un insieme di regole che permettano di formulare previsioni sul suo comportamento, o anche, in una prospettiva diversa e più generale, la disponibilità di un'immagine di esso su cui poter ragionare più agevolmente*». Tratto da Franco Bertelè, *Modelli e analogia nelle teorie scientifiche*, in Franco Bertelè, Antonio Olmi, Alessandro Salucci, Alberto Strumia, *Scienza, analogia, astrazione. Tommaso d'Aquino e le scienze della complessità*, op. cit., p. 141.



Sul viaggio

Roberto Bosi

Italia, andata e ritorno

La circolarità del viaggio di architettura

«Viaggiare è una prova del fuoco, individuale e collettiva. Ognuno di noi dimentica alla partenza un sacco pieno di preoccupazioni, fastidi, stress, noia, preconcetti. Contemporaneamente perdiamo un mondo di piccole comodità e gli incanti perversi della routine... Da parte mia preferisco sacrificare molte cose, vedere solo quello che immediatamente mi attrae, passeggiare a caso, senza piantina e con un'assurda sensazione di esploratore... Nell'intervallo di un vero viaggio gli occhi, e per essi la mente, acquisiscono insospettite capacità. Apprendiamo a dismisura; quello che apprendiamo riappare, dissolto nei tratti che in seguito tracciamo nei nostri progetti»¹

Álvaro Siza

Il viaggio, mai come nel passato, è diventato lo strumento ideale per conoscere, approfondire, cogliere dai luoghi, un vero e proprio strumento di rappresentazione interpretativa, di apprendimento e assimilazione di contenuti da parte di un individuo predisposto alla ricezione di informazioni sensoriali, in un processo di acquisizione che si presenta dinamico e multidirezionale.

La stretta interrelazione tra architettura e viaggio trova un primo approfondimento in una idea di spazio compresa tra l'esperienza odepórica e l'ideazione di nuova architettura. A essere approfonditamente investigata è la "dimensione" di tale spazio, a partire dalla distinzione di tre specifici passaggi: il primo riguarda un atto di sublimazione, intesa come operazione di astrazione architettonica dell'esperienza di viaggio; a questa segue una fase di elaborazione, nella registrazione delle suggestioni per mezzo di schizzi, fotografie, diari; infine, un momento di riformulazione, intesa come atto creativo, che può avvenire in differenti modalità e secondo molteplici declinazioni.

Villa Adriana a Tivoli può essere considerata il primo esempio di architettura nato dalla collezione dei ricordi di viaggio del suo

ideatore, l'imperatore Adriano. Spazio architettonico dato dal montaggio immaginativo di frammenti delle città che costituivano il suo impero e in cui egli spesso si recava, la Villa può essere definita, in questi termini, un prodotto del viaggio sotto forma di architettura. Quasi tutti gli architetti legati alla filosofia del viaggio in un modo *archeologicamente romantico*, infatti, sono stati influenzati da, hanno scritto, hanno ritratto, hanno ri-disegnato Villa Adriana.

Molti architetti della storia hanno viaggiato tanto e a lungo, al di là delle epoche e delle correnti architettoniche di appartenenza, e già di per sé questo è un aspetto profondamente significativo. Ognuno di loro ha avuto il suo "Oriente", assumendo Le Corbusier come riferimento, e molti, come lui, compiono anche secondi viaggi significativi, in età matura, sulla scia dell'evoluzione tecnologica legata ai trasporti che stava avvenendo nel secondo dopoguerra.

Nel numero 68 del 1991 di Lotus, dal titolo *L'occhio dell'architetto*, vengono accostati e analizzati architetti-viaggiatori attraverso la lettura dei loro schizzi. Ritroviamo Le Corbusier, ma anche Asplund, Aalto, Kahn, Siza e altri, a percorrere talvolta gli stessi itinerari, ad attraversare gli stessi luoghi, a dare vita a impressioni di viaggio sia per iscritto sia sotto forma di schizzi o disegni. Le destinazioni e i percorsi tracciati da ognuno di questi architetti sono variabili, alcuni si ripetono, altri si rincorrono, in un quadro complessivo sicuramente interessante ai fini della comprensione del loro modo di fare architettura. In questo senso, gli itinerari percorsi dagli architetti, anche più volte, simili e allo stesso tempo differenti, costituiscono una narrazione significativa.

L'Italia e il Mediterraneo sono state le sorgenti a cui tutti i più grandi viaggiatori si sono dissetati. Il primo grande appassionato dell'Italia è stato indubbiamente Johann Wolfgang Goethe che, attraverso i suoi viaggi, ha raccontato l'Italia in modo ineccepibile. La tradizione del *Grand Tour* subisce un'accelerazione e un'evoluzione nel XVIII secolo quando, ai giovani aristocratici che

destinavano un viaggio premio a perfezionare il loro sapere, si aggiungono artisti, letterati, scrittori, giornalisti e architetti. Alle corti al seguito di nobili viaggiatori inglesi, francesi e tedeschi si affianca una nuova figura: il viaggiatore solitario intellettuale che porta con sé solo qualche camicia e pochi libri. Parte con questa modalità, nel 1786, Johann Wolfgang Goethe, confermando l'allungamento degli itinerari verso sud in modo da arrivare fino alla Sicilia. Con il diario di viaggio di Goethe il Mediterraneo si arricchisce di descrizioni antropologiche, di dettagli popolari, di colori: *«Non si può né raccontare né descrivere la magnificenza di un chiaro di luna come quelli di cui abbiamo goduto col vagare qua e là nelle strade, nelle piazze, per la riviera di Chiaia, la grande straordinaria passeggiata, e poi in riva al mare. Si è veramente presi dal senso di immensità dello spazio! Così vale la pena sognare!»*².

Volendo ripercorrere solo i nomi di quei personaggi, di primissimo piano, con i quali la storiografia ha fissato i capisaldi dell'architettura dell'Ottocento, possiamo annoverare tra gli architetti-viaggiatori in Sicilia: John Soane (1779), Karl Friedrich Schinkel (1804), Leo von Klenze (1823-24), Henri Labrouste (1828), Gottfried Semper (1831), Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1836), John Ruskin (1874). Non meno densa l'esperienza a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento alla ricerca di una modernità che può essere riscoperta anche nell'antico o nel passato: Hendrik Petrus Berlage (1881), Charles Rennie Mackintosh (1891), Erik Gunnar Asplund (1914), Alvar Aalto (1924, 1951, 1953, 1954) e Luigi Figini (1961) sono solo alcuni dei nomi di architetti per i quali il viaggio verso sud, fino alla Sicilia, è stato elemento non secondario per sperimentare nuovi modi di vedere l'architettura. E proprio Luigi Figini, nel 1964, scriverà: *«Nessun artista è mai, del tutto, un "VIAGGIATORE SENZA BAGAGLI" (e nei bagagli suoi non c'è soltanto la preparazione, il substrato culturale ecc., ma anche gli influssi, il suo mondo privato di "simpatie", le affinità consce od inconsce)»*, per indicare che ogni sguardo scaturisce da personali orizzonti e mostra assai più delle cose viste³. *«Come esiste un bagaglio, all'andata del viaggio, esiste*

[1] - Alvar Aalto, San Gimignano, 1948.



un bagaglio al ritorno, invariabilmente più ricco del precedente, dove sono racchiusi pensieri che potranno lavorare nel tempo»⁴.

Lo stesso Alvar Aalto, assiduo frequentatore dell'Italia, fa riferimento a cosa portare "in valigia" al ritorno dal viaggio e ammonisce: *«certamente cento volte più prezioso del riempirsi la valigia di un'infinità di dettagli, sarebbe studiare l'abilità di raggruppare gli edifici; la simbiosi tra natura ed arte»⁵.*

Immane, nella valigia di Aalto, gli strumenti per il disegno, il miglior passatempo per gli architetti intenti nel registrare le informazioni trasmesse dal territorio e dalle sue architetture.

Negli schizzi di viaggio di Alvar Aalto, si riscontra la dicotomia fra due vocazioni, quella per la pittura e quella per la carriera di architetto, che fu per lui causa di lunghe esitazioni. In gioventù, l'interesse dominante fu quello per la pittura e, fino alla morte, Aalto coltivò la passione di dipingere a olio. Dai suoi primi schizzi di viaggio, possiamo osservare che al giovane finlandese non interessano edifici o contesti urbani, ma l'ambiente naturale, la configurazione strutturale del paesaggio, le sue forme organiche ove si coglie l'armonia dell'incontro fra la natura e il lavoro dell'uomo. In Italia non degnò di uno sguardo i monumenti rinascimentali e barocchi per cercare soltanto l'essenziale della tradizione mediterranea. Gli interessava solo il disegno spontaneo di città e di villaggi, specialmente in zone collinari dell'entroterra. Cercava "città radicate nella terra".

Significativa è la sua fotografia del 1948 di San Gimignano [1] in cui l'imponenza e la matericità delle torri medievali sono fonte d'ispirazione per ricreare quelle forme, quelle proporzioni, quelle tessiture, che vengono rielaborate nello schizzo della Baker House Dormitory e riproposte nella sua realizzazione [2-3]. Le suggestioni della cultura mediterranea, fatta di stratificazioni secolari, vengono catturate e riproposte in una nuova interpretazione anche per dettagli e particolari come l'attacco a terra del Municipio di Säynätsalo, dove la soluzione di continuità tra gli elementi costruttivi diviene punto di forza e traccia della memoria⁶ [4-5].

[2] - Alvar Aalto, Baker House Dormitory, MIT, Boston, 1949, schizzo.





[3] - Alvar Aalto, Baker House Dormitory, MIT, Boston, 1949.

[4] - Alvar Aalto, dettaglio di muro romano, Roma, 1948.





[5] - Alvar Aalto, Säynätsalo Town-hall, 1949.

Certamente, Alvar Aalto trovò ispirazione nei viaggi di Le Corbusier che, per primo tra gli architetti del Novecento, indaga il Mediterraneo con particolare attenzione verso l'Italia.

Nel 1907, il giovane Le Corbusier passò due mesi in Italia, più della metà del tempo in Toscana. Fu il suo primo viaggio importante. L'Italia che Le Corbusier era venuto a visitare non era tanto l'Italia reale di quel momento ma un paese mitico. Era "*das Land wo die Zitronen blhen*" ("la terra dove fioriscono i limoni"), per usare un verso di Goethe. Come Goethe, Le Corbusier entrò in Italia viaggiando per nave, prendendo il battello da Lugano a Porto Ceresio, e poi il treno fino a Milano.

La letteratura critica sul viaggio in Toscana del 1907 prende spunto da alcune esperienze isolate che Le Corbusier fa durante la visita alla Certosa del Galluzzo in val d'Ema, nei dintorni di Firenze. Le Corbusier percepì la Certosa in due chiavi. La prima è quella più nota nella letteratura, data dall'accoppiamento di cella e chiostro, il "*binôme individu/collectif*". Da questo punto di vista, ogni cella della Certosa è un mondo autosufficiente e isolato, disposto intorno ad un piccolo giardino che funziona da centro spaziale e psicologico e, contemporaneamente, ognuna di esse comunica con il chiostro, luogo di incontro e accesso alle funzioni collettive della Chiesa e del Capitolo.

Una seconda chiave interpretativa è suggerita dai celebri schizzi che Le Corbusier fece due anni dopo, nel 1911, tornando dal *Voyage d'Orient*⁷. Si tratta di una tensione differente, non fra cella e chiostro ma all'interno della cella stessa. Ogni cella combina isolamento dal paesaggio e comunione col paesaggio stesso; è raccolta e aperta; è centrata ma guarda lontano; è qui e là; offre una natura stilizzata nel giardino in basso e la campagna vera dalla loggia in alto. In altre parole: l'architettura è l'intermediario, il filtro, l'interprete fra l'uomo e il paesaggio.

L'"effetto Ema"⁸ non è altro che il seme che darà frutti nei futuri studi del maestro svizzero per la cellula abitativa, dalla *Maison Dom-ino* alle *Immeubles-Villas* del 1922, punti di partenza di un



[6] - Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marsiglia.

[7] - Le Corbusier, Couvent de la Tourette, Éveux, Francia.



processo che condurrà all'Unité d'Habitation del 1945 [6] e si concluderà significativamente nel Couvent de La Tourette del 1956 [7]. In realtà, la prima tappa veramente importante nel viaggio in Toscana, sempre nel 1907, è il complesso del Duomo di Pisa. Le Corbusier passò quattro giorni a far disegni dettagliati dei suoi marmi. L'emozione fu tanto forte da farlo tornare per altri quattro giorni alla fine del *Voyage d'Orient*, nel 1911. In questa seconda visita egli paragonò il complesso del Duomo all'Acropoli di Atene, che aveva appena visitato.

Il complesso di Pisa raggruppa tre elementi distinti: Battistero, Duomo e Torre. È, allo stesso tempo, un'Acropoli e un Foro e si trova presso le mura, con una catena di montagne sullo sfondo. Questa ricca stratificazione di elementi visuali e simbolici ispirerà il Palazzo dei Soviet del 1931 e, finalmente, il complesso di Chandigarh del 1953 [8]. Una tale lettura di Pisa in chiave compositiva, però, manca nelle note del 1907, che sono attente soltanto ai dettagli decorativi e ai colori. Da ciò si potrebbe concludere che l'effetto architettonico del complesso colpì Le Corbusier solo nella

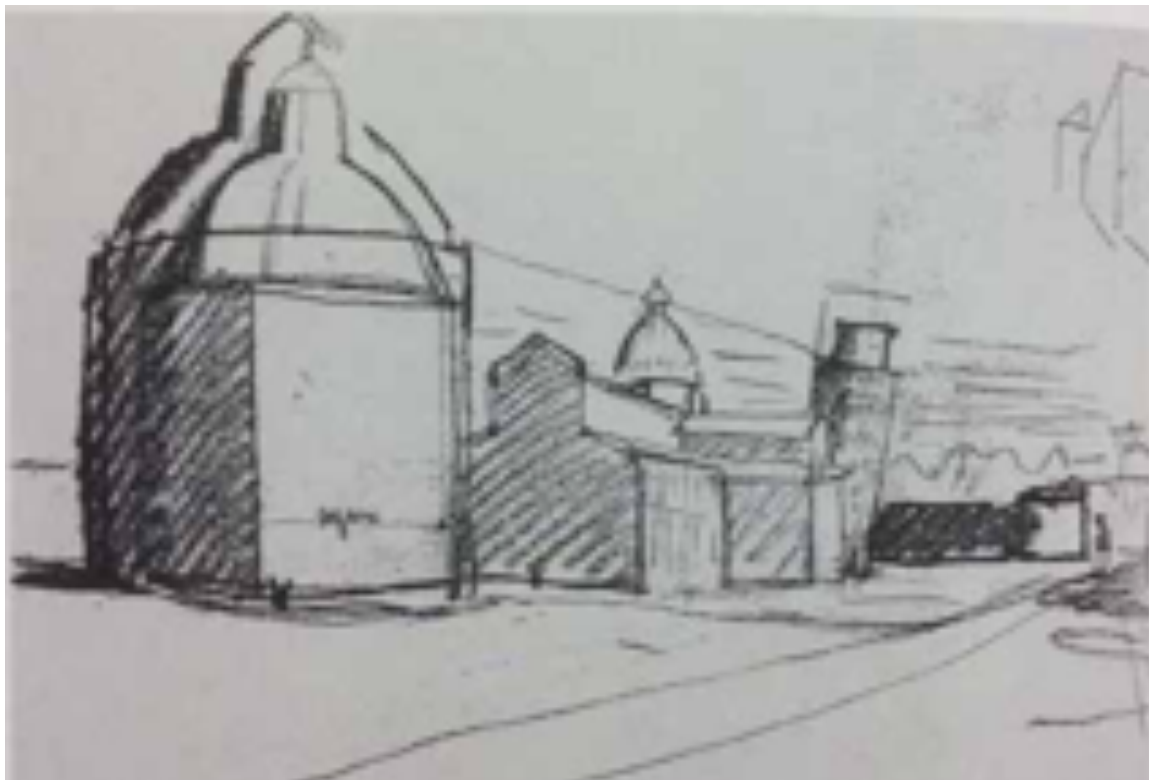


[8] - Louis I. Kahn, Parlamento di Chandigarh di Le Corbusier.

seconda visita, dove quel che descrive va aldilà dei dettagli: un gran silenzio, il prato sotto, la facciata davanti, il cielo sopra. Egli racconta una situazione architettonica elementare e sa vedere sé stesso all'interno di questa situazione. Più precisamente, descrive una situazione architettonica all'aria aperta, quel che definirà più tardi con la frase "*le dehors est toujours un dedans*" ("l'interno è sempre un esterno")⁹.

Sempre Pisa impressionò un altro grande architetto sedotto dall'Italia e dal Mediterraneo: Louis Isadore Kahn. Questi, durante il suo secondo viaggio in Europa del 1951, scrisse: «*quando arrivai per la prima volta a Pisa, mi diressi verso la piazza. Avvicinandomi, venni colpito dall'apparizione in lontananza della torre; dovetti fermarmi ma poi entrai in un negozio dove acquistai una giacca inglese che oltretutto mi stava male. Non osando entrare in Piazza, presi altre strade; continuavo ad avvicinarmi ma non mi consentivo di raggiungerla. Il giorno successivo mi recai alla torre e la toccai, come toccai il marmo del Duomo e del Battistero. Il giorno seguente ancora, audacemente, entrai in questi edifici...*»¹⁰ [9].

[9] - Louis I. Kahn, Campo dei Miracoli di Pisa, schizzo, 1950.



Nonostante questa dichiarazione, fu Roma la vera “fonte ispiratrice” per i progetti di Kahn. La riscoperta dell’Antico fu decisiva per la sua carriera di architetto e lo si può dedurre dalla lettera che scrisse il 6 dicembre del 1950, durante il suo soggiorno di tre mesi nel villino Aurelia dell’Accademia Americana a Roma: *«Mi sto rendendo definitivamente conto che l’architettura dell’Italia rimarrà sicuramente la fonte ispiratrice delle opere future. Chi non la vede in questo modo dovrebbe andarsela a rivedere. La nostra produzione sembra robaccia in confronto a questa e le forme pure sono già state sperimentate in tutte le loro varianti. Quello di cui abbiamo bisogno è l’interpretazione dell’architettura italiana e capire come questa si relazioni al nostro sapere costruttivo e ai nostri bisogni. Non mi interessano molto i restauri (quel genere di interpretazione), ma trovo di grande utilità personale la lettura delle impostazioni individuali nei confronti della creazione dello spazio, modificato dagli edifici circostanti come punti di partenza»*¹¹.

L’ultimo viaggio in Europa di Kahn fu breve ma importante per conoscere da vicino le architetture del “suo maestro”

Le Corbusier. Avvenne nel 1959, quando accolse l'invito all'ultimo convegno del CIAM a Otterlo, in Olanda, dietro suggerimento di André Wogensky, assistente di Le Corbusier. Decisive saranno le visite alla cappella di Notre Dame du Haut a Ronchamp e al Couvent de la Tourette a Eveux. Dopo aver disegnato l'Antico in tutti i suoi viaggi in Europa, dedica a Le Corbusier gli ultimi schizzi di viaggio. Sarà proprio al Couvent de la Tourette che Kahn apprende la lezione di come il limite fra interno ed esterno, oltre ad essere una soglia tridimensionale, possa assumere il ruolo di regolatore degli elementi climatici come luce e aria.

Il viaggio rappresenta, quindi, un'esperienza costituita da fasi diverse e influenzata dai modi e dai tempi del viaggiare. La fase della *formazione* da un lato, già in una forma differente rispetto all'esperienza del *Grand Tour*, ma ancora dal carattere prevalentemente istruttivo e quella della consapevolezza dall'altro, in cui la figura professionale ha già raggiunto un certo grado di formazione e maturità. Nei casi più interessanti, questi due momenti del viaggio si sono amalgamati, frantumando divisioni per categorie di appartenenza e esaltando la libertà di percezione del singolo individuo, in una predisposizione costante alla scoperta e alla curiosità all'apprendimento.

L'esperienza del "viaggio continuo", invece, è quella più diffusa nella contemporaneità, in cui viaggiare è un'operazione estremamente semplice e consuetudinaria. Di certo, anche questo è un tipo di "viaggio di architettura" possibile che si basa, però, su presupposti differenti da quelli di cui si è parlato sino a ora.

Sostanzialmente, l'aspetto che immediatamente si rileva è che in questi casi l'architetto fa parte di un processo circolare poiché ha la possibilità di rileggere l'opera dei maestri ripercorrendo a ritroso il processo creativo dalle fonti d'ispirazione alla loro riformulazione. In questo tipo di esperienza, il rischio che si corre è che lo "spazio del viaggio" possa essere compresso o addirittura sostituito dalle molteplici dimensioni offerte dalla tecnologia virtuale, così come, di conseguenza, rischia di avvenire per lo

“spazio dell’architettura” che «era per prima cosa l’arte della misura, delle proporzioni. Un tempo permetteva a intere civiltà di misurare il tempo e lo spazio, ma la velocità e la telecomunicazione delle immagini hanno snaturato l’antico ruolo dell’architettura. La velocità dilata il tempo compattando lo spazio, e confuta la nozione di dimensione fisica»¹².

Note

1. Alvaro Siza, Kenneth Frampton, *Esquissos de viagem/Travel sketches*, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988.
2. Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, A. Mondadori, 1983.
3. Luigi Figini, *La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio. Appunti e digressioni sulla chiesa dell'autostrada*, in *Parametro*, n°182, 1991, pp. 60-89. Il maiuscolo è in originale. Qui si legge anche: «*Li lascerà al deposito temporaneamente, questi bagagli, li dimenticherà magari, o fingerà di dimenticarsene partendo per un'avventura più spericolata e rischiosa del solito, ma non potrà mai del tutto disfarsene*».
4. Cfr. Ornella Selvafolta, in Paola Barbera, Maria Rosaria Vitale (a cura di), *Architetti in viaggio. La Sicilia nello sguardo degli altri*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa, 2017, nota 10, p. 14.
5. Alvar Aalto, *Viaggio in Italia*, in *Casabella Continuità*, n. 200, 1954.
6. «*Non voglio parlare di un viaggio in particolare: forse un viaggio che ho compiuto nel passato e continua a vivermi nella memoria, un viaggio che sto facendo o forse un viaggio che farò nel futuro. Un viaggio di questo genere è forse una conditio sine qua non per il mio lavoro di architetto*». *Ibidem*.
7. Le Corbusier, *Voyage d'Orient, Carnets*, a cura di G. Gresleri, Electa, Milano 1987, carnet 6, pp. 11-17.
8. Péter Sérenyi nel 1967 e Stanislaus von Moos nel 1974 hanno analizzato il cosiddetto "effetto Ema" sull'opera di Le Corbusier.
9. Le Corbusier, *Architettura II: L'illusion des plans*, in *L'Esprit Nouveau*, n. 15, febbraio 1922.
10. Christian Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn. Idea e Immagine*, Officina Edizioni, Roma 1980, p. 64.
11. Maria Bonaiti, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2005, pp. 50-51.
12. Bernard Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2005, p. 170.

Profili Biografici

Edoardo Narne (1970)

Professore associato in Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università di Padova. Visiting Professor nel 2002-2003 presso l'Università Alfonso X di Madrid, nel 2011 allo IUAV di Venezia, nel 2018 presso la Goa College of Architecture in India, occupando la cattedra internazionale Charles Correa e dal 2019 alla ENSTP di Yaoundè in Cameroun. Dal 2017 è Direttore del Master interateneo, Università di Padova e Università di Catania, "Forme dell'abitare contemporaneo". Dal 2019 è stato coinvolto da Renzo Piano, in qualità di Coordinatore nazionale, nel suo progetto G124 sulle periferie.

Claudio Patane' (1979)

Architetto, ha collaborato come docente e praticato attività di ricerca nell'ambito del Disegno e Rilievo dell'Architettura nelle Università di Padova, Reggio Calabria, Siracusa e Venezia. Attualmente lavora come dottorando ad un progetto di ricerca europeo che coinvolge il Dipartimento dArTe dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, l'ETS de Arquitectura dell'Universidad di Valladolid e l'azienda NAOS Consulting s.r.l di Salerno. Dal 2017 è stato docente presso l'Accademia ABADIR di Catania. Ha lavorato come architetto a Lisbona dal 2009 al 2012.

Giorgia Cesaro (1987)

Architetto laureato nel 2013 presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio (Università della Svizzera Italiana). Ha lavorato in Portogallo, presso lo studio Aires Mateus Arquitectos, e come freelance in Italia, Cina e Perù. Dal 2015 è Collaboratrice alla Didattica nei Laboratori di Progettazione Architettonica e nei corsi di Teoria della Composizione Architettonica tenuti dal Prof. Francesco Cacciatore presso l'Università Iuav di Venezia. Dal 2018 è Guest Lecturer nei corsi di Theory and History of Representational Methods tenuti dal Prof. Agostino De Rosa presso la Venice International University. Nel 2020, sempre a Venezia, ha ottenuto

il titolo di Dottore di Ricerca in “Architettura, Città e Design” con una tesi sull’opera dell’architetto giapponese Kazuo Shinohara.

Marcello Galiotto (1986)

È architetto e co-fondatore dello studio AMAA, a seguito dell’esperienza come Project Architect presso Sou Fujimoto Architects (Giappone). Laureato in Architettura presso l’Università Iuav di Venezia, con relatore Massimo Carmassi, presso la stessa Università consegue il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica nel 2016 con una tesi su Islamabad, progetto non realizzato di Louis I. Kahn. L’attività di progettista nello studio è accompagnata dall’attività di collaboratore alla didattica presso l’Università IUAV di Venezia e il Politecnico di Milano.

Roberto Bosi (1975)

Architetto, laureato all’Università Iuav di Venezia, Dottore di ricerca in Composizione architettonica presso il DIDA, Dipartimento di Architettura dell’Università degli studi di Firenze, dove dal 2019 è docente a contratto dell’insegnamento di Progettazione Architettonica. Dal 2014 collabora con la rivista scientifica Casabella in qualità di responsabile di Casabella formazione, struttura adibita all’organizzazione di lezioni, incontri, workshop e viaggi.

Alessandra Rampazzo (1986)

Architetto e co-fondatrice dello studio AMAA. Laureata in Architettura con relatore Massimo Carmassi presso l’Università Iuav di Venezia, dove consegue il Dottorato di Ricerca in Storia dell’Architettura nel 2017 con una tesi sull’opera di Louis I. Kahn in India, pubblicata nel 2020 (*Steel like Straw. Louis I. Kahn and the Indian Institute of Management in Ahmedabad*, LetteraVentidue). L’attività professionale si affianca a un costante lavoro di ricerca e a un rapporto mai interrotto con il mondo accademico.

Fabrizio Foti (1973)

Architetto e PhD, è ricercatore di Composizione Architettonica e Urbana presso la SDS di Architettura di Siracusa (Università degli Studi di Catania), dove insegna dal 2009. Ha tenuto corsi, seminari, lezioni e workshop in università italiane ed estere il cui tema prevalente è stato il rapporto tra patrimonio, archeologia e città contemporanea. È autore di numerosi scritti e di diversi saggi monografici, tra cui: *Il “laboratorio segreto” dell’architettura*; *Il paesaggio nella casa*; *Architettura realtà del divenire*; *Barclay & Crousse. Segnali di vita tra i due deserti*; *La via del Disegno*; *Le Corbusier “la clef”*; *La casa come Geografia*; *Abitare il contado*.

Un certo modo di intendere la disciplina considera l'esistenza di numerosi temi di architettura tra loro alternativi e distinti, secondo un approccio di tipo specialistico mutuato dalle scienze positivistiche. Secondo il punto di vista di questo libro, al contrario, se per "tema" s'intende l'argomento, il soggetto, il motivo dominante della composizione dell'architettura, allora non possono esistere tanti temi alternativi tra loro, ma un solo tema: lo spazio. Apparentemente, assumere questo sguardo così radicale sembra semplificare l'approccio alla disciplina, ma, in realtà, è solo il punto di partenza per altre domande. Ne era cosciente anche Walter Gropius che, circa un secolo fa, poneva alcuni interrogativi importanti che sono gli stessi quesiti che qualcuno si pone ancora oggi.

«Tutte le arti plastiche aspirano alla creazione dello spazio. [...] Ma, a tale riguardo, esiste una grande confusione d'idee. Spazio, cosa significa esattamente? Come possiamo afferrare e creare spazio?».

Acquisire questa sensibilità verso la dimensione spaziale dell'architettura non è un esercizio semplice poiché si tratta di compiere una vera e propria inversione concettuale dal pieno al vuoto, dal volume allo spazio, dal concavo al convesso, dalla durezza della materia alla morbida resistenza dell'aria.

Proprio su questo tentativo di inversione insistono i dispositivi, le pratiche e gli strumenti didattici richiamati nel presente volume come il disegno, il modello e il viaggio.

Queste modalità di espressione della didattica di architettura si offrono alla riflessione di alcuni giovani ricercatori e docenti della disciplina, seguendo ragionamenti e approfondimenti incentrati sul doppio registro di sintesi dell'astrazione e di ricchezza dell'analogia.

ISBN 978-88-6242-580-3



9

788862

425803

16,50€