

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.