

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 réation 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 souvenir², 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

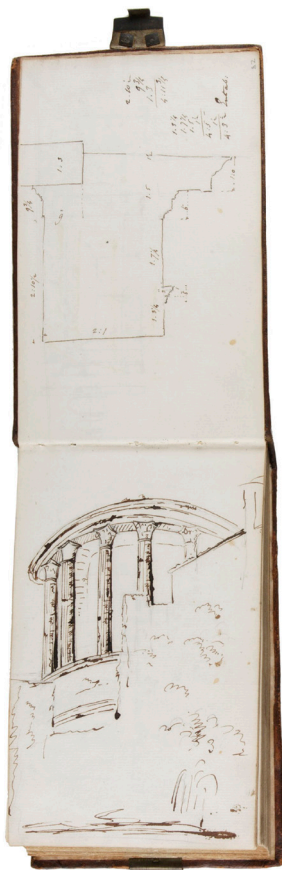


Fig. 1

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.

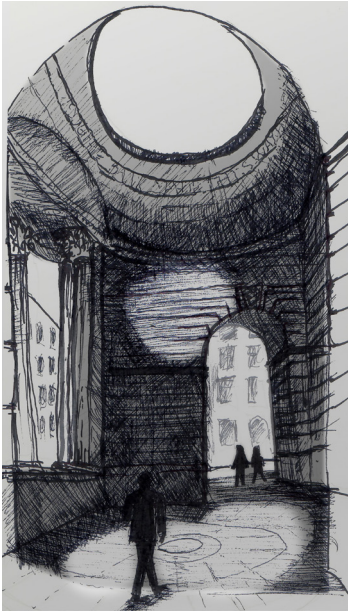


Fig. 5
Il passaggio interno del Tivoli Corner tra Lothbury e Princes Street. Schizzo di Aleksa Korolija, Luglio 2025.



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.

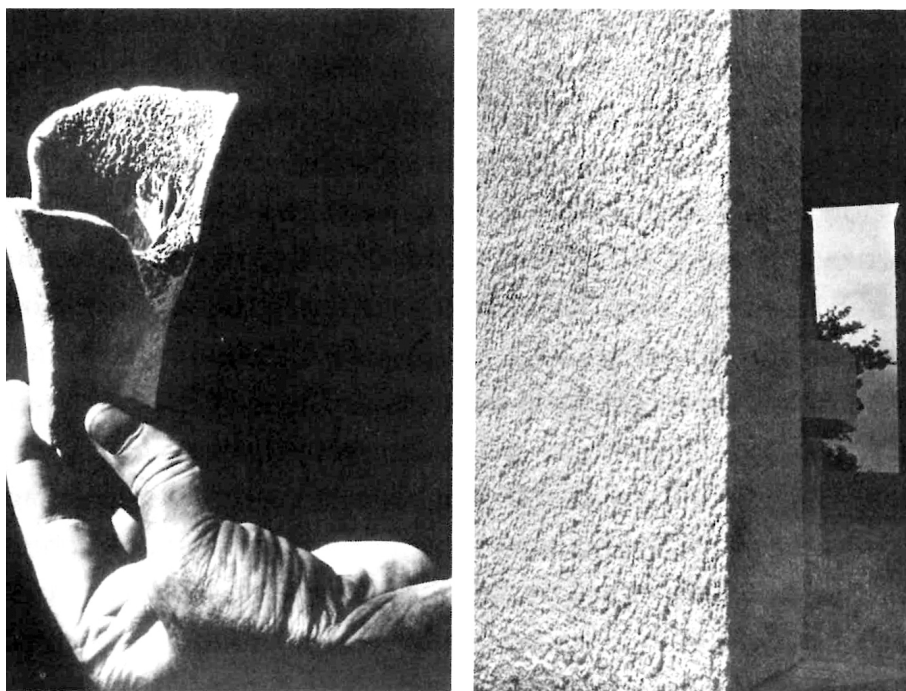
legata all'esperienza del non familiare, propria del viaggio che, combinando percezione e immaginazione, concorre alla costruzione di una *poetica* spaziale e formale. In questa prospettiva, gli oggetti collezionati da Le Corbusier – definiti *objets à réaction poétique*¹¹ – possono essere considerati 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).

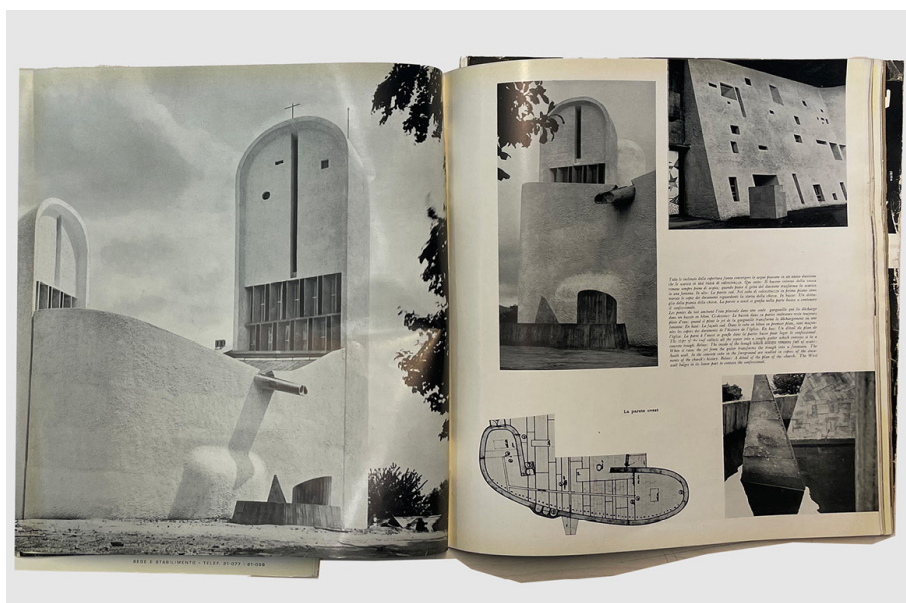
Gli *objets à réaction poétique* si configurano quindi come souvenir tattili, distinti da schizzi o fotografie, che al contrario derivano da un approccio prevalentemente visivo. La piccola dimensione rende gli *objets* immediatamente fruibili dalla mano: la loro forma, articolata in insenature, curve,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

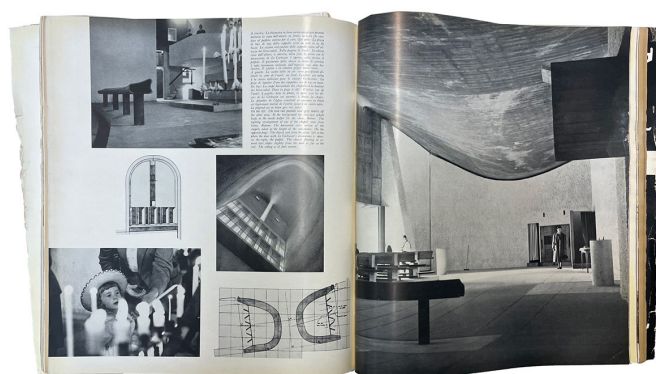


Fig. 14

Foto dell'album di provini di Gae Aulenti. Sulla doppia pagina i provini di Reggio Emilia e di Nova 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 Lero-ry 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 ambiguë* desunti da Paul Valery, dagli *objets trouvée* e dagli *objets à réaction poétique*. La differenza principale tra l'*objets trouvée* e gli *objets à reation 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 Mondì. Gae Aulenti (1927-2012) Guida alla mostra*. Electa, Milano, pp. 90-91.

AGOSTI G. (2024) – “Una vita”. In: G. Agosti, *I Mondì. 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*. Bolli 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 Laura in Progettazione dell’Architettura presso il Politecnico di Milano.