

Marco Moro
The Auckland Drawing School.
Ai margini della rappresentazione architettonica

Abstract

Agli inizi degli anni '80, la Scuola di Architettura di Auckland già conosciuta come "Drawing School" operava ai margini più periferici del dibattito e affrontava la svolta teorica nell'ambito dei suoi insegnamenti. Una delle teorie più influenti sulle possibilità di decostruzione del discorso architettonico navigò con grande successo tra i due emisferi, poco dopo che Mark Wigley lasciò la scuola alla fine del suo dottorato incentrato su questo tema. Ciò che resta inosservato, tuttavia, è il rapporto di complicità tra l'affermazione di quel pensiero teorico e la consolidata tradizione della scuola nel campo della rappresentazione. A partire da una composizione assonometrica prodotta in quegli anni, il contributo esamina la tensione tra il disegno come spazio mentale e spazio materiale, rivelando le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparato teorico da cui quella composizione sembrava discendere.

Parole Chiave

New Zealand Auckland School — Disegno assonometrico — Teoria dell'architettura — Decostruzione — 1980s

Uno dei lavori più recenti curato da Peter Eisenman, campione indiscusso del disegno analitico applicato all'architettura e ai suoi contenuti teorici, è pubblicato insieme a Elisa Iturbe sotto il titolo *Lateness* (2020). Un concetto che, come sostengono gli autori, va ben oltre i tentativi di collocazione cronologica di uno stile o della tarda produzione individuale di un artista. Assume piuttosto i tratti di una condizione unica che appare, al contrario, ambigualmente sospesa nel tempo: «a late work can break historical narratives and cause time to become discontinuous» (Eisenman e Iturbe 2020, p. 19). Nella tradizione che ha accompagnato tutti gli studi di Eisenman, anche questa capacità di resistere al tempo è esplorata attraverso il disegno assonometrico come «analytic frame devoid of function, technology, or social purpose» (*ivi*, p. 4)¹. Applicate in questo caso al lavoro di tre autori accomunati da una presunta *subconscious lateness* – Loos, Rossi e Hejduk – le analisi assonometriche proposte rivelano le origini della teoria del frammento come struttura formale, (Fig. 1) che sfocerà nella sua versione più nota e canonizzata del discorso architettonico sulla *decostruzione* alla fine degli anni '80. Un aspetto decisamente meno noto riguarda invece la circolazione di questa teoria tra i due emisferi, con lo stesso Eisenman direttamente coinvolto come esaminatore della tesi dottorale elaborata da un giovane Mark Wigley presso la Scuola di Architettura di Auckland, Nuova Zelanda: *The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse* (1986), concepita in un luogo piuttosto decentrato rispetto al dibattito di quegli stessi anni, avrebbe presto navigato dai margini più estremi del mondo verso l'Occidente, diventando una delle teorie architettoniche più influenti della contemporaneità. A partire da questo episodio, il contributo intende soffermarsi sul ruolo complesso che assunse il disegno nell'ambito

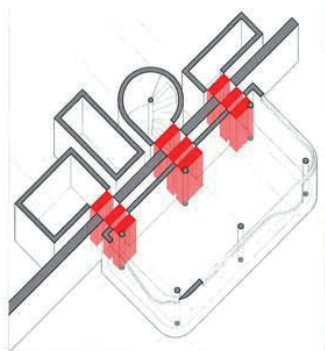
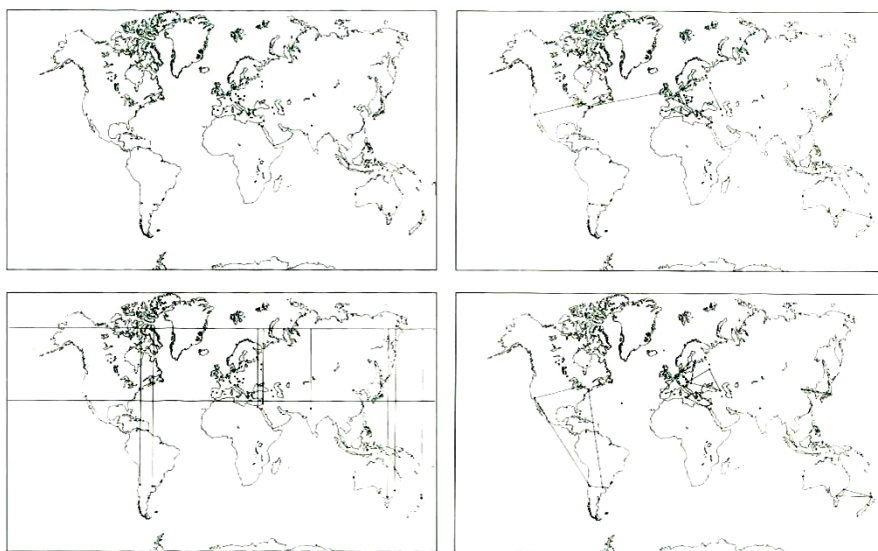


Fig. 1

Eisenman Architects, disegno analitico (da *Lateness*, Princeton 2020).

**Fig. 2**

Vista della mostra The Auckland School, Centenary of the University of Auckland School of Architecture and Planning, Gus Fisher Gallery, 8 September – 4 November 2017. Fotografia di Samuel Hartnett (Courtesy of the University of Auckland School of Architecture).

Fig. 3

Mappatura delle 43 scuole di architettura in gara per il Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (da «Lotus International» 73, 1992).

di quella che viene considerata la *svolta teorica* degli insegnamenti impartiti presso la Scuola di Auckland, già conosciuta nell'area del Pacifico come "Drawing School".

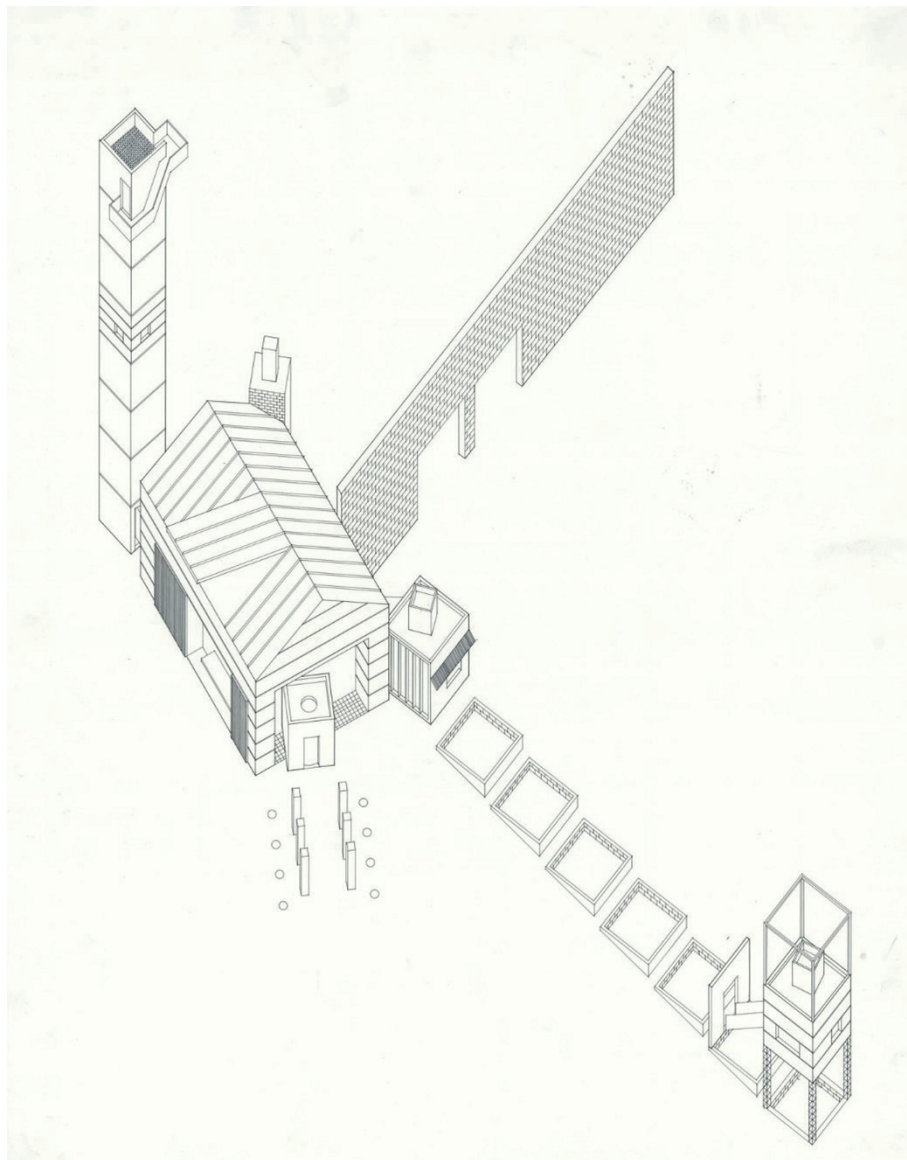
The Drawing School. Opportunità e limiti

Il centenario celebrato nel 2017 ha rievocato in maniera eloquente l'appellativo attribuito alla scuola, con un'acclamata mostra e relativa pubblicazione (Gatley e Treep 2017) incentrate sulla straordinaria produzione di disegni recuperati dagli archivi ed esibiti, per la prima volta, come cifra distintiva progressivamente affinata nei cento anni di insegnamenti ad Auckland². (Fig. 2) Tra i primi riconoscimenti in campo internazionale, spicca la vittoria del Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (1991) assegnato a un gruppo di studenti della scuola che, sorprendentemente, primeggiarono con il loro lavoro sulle 43 istituzioni in gara (Purini 1992) (Fig. 3). Al contempo, non è difficile riscontrare una certa autocritica, nei racconti degli stessi ex-studenti, sull'eccessivo sbilanciamento verso gli effetti derivati dalla rappresentazione: complesse composizioni geometriche, ombreggiature marcate, trasparenze e tratteggi eseguiti così minuziosamente da oscurare il fondamento concettuale-argomentativo del progetto³.

Tra i vari esemplari esposti che confermano questa tradizione, si distingue un

Fig. 4

Disegno assonometrico realizzato dall'architetto neozelandese Craig Moller, come studente del design studio diretto da Mark Wigley nel 1985 a Auckland, Nuova Zelanda. (Courtesy of Craig Moller).



disegno assonometrico piuttosto scarno, elaborato nel 1985 da uno studente del design studio diretto proprio da Mark Wigley durante le fasi conclusive del suo lavoro di tesi dottorale. L'autore dell'elaborato è Craig Moller – attualmente a capo dello studio Moller Architects che progettò l'iconica Sky Tower di Auckland nei primi anni '90 – al tempo coinvolto nella complessa transizione interna alla scuola che portò dall'ossessiva produzione di «disegni con pastelli Caran d'Ache al tratto affilato del disegno analitico»⁴. (Fig. 4) Il disegno assonometrico prodotto da Craig Moller si inserisce, infatti, nella cornice più ampia della corrente interna alla scuola che intendeva riaffermare l'importanza del pensiero teorico alla base del progetto, supportato ma non sovrastato dalle forme di rappresentazione che rendevano quel pensiero trasmissibile. È importante sottolineare che Mark Wigley apparteneva alla prima generazione di studenti della scuola ispirati da questa convinzione, seminata da una generazione di giovani insegnanti tra i quali spiccava non solo il nome del suo supervisore Mike Austin – o quello di altre figure già riconosciute come Ross Jenner e David Mitchell⁵. (Fig. 5) Fu infatti Sarah Treadwell, la prima donna ad essere stabilmente integrata nell'organico della scuola, a offrire un altro contributo originale nella direzione di una *svolta teorica*. Con il suo saggio-manifesto *Architecture Drawing: A statement of Position* (1986), Treadwell rivendicava le potenzialità del disegno nell'in-

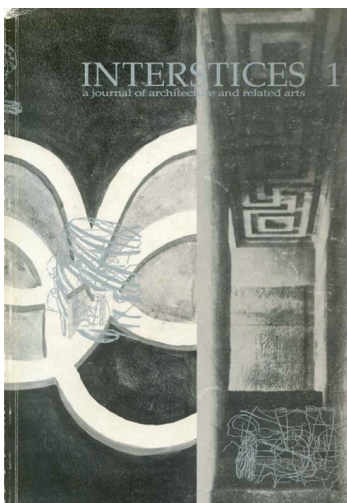


Fig. 5

The Architecture of Deconstruction (1993) e copertina del primo numero della rivista neozelandese «Interstice» (1990).

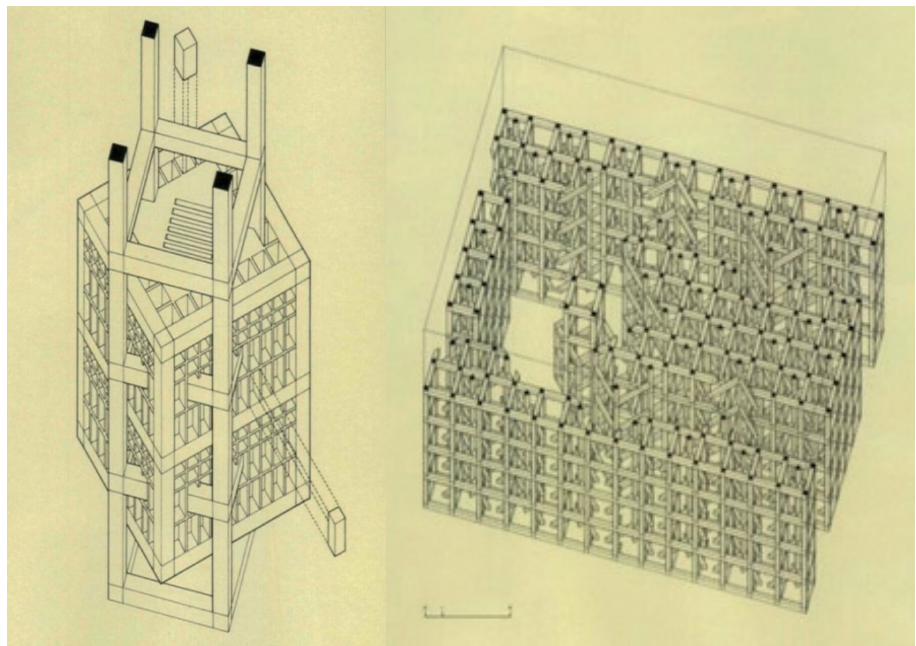
formare la dimensione più critica, speculativa e argomentativa del pensiero architettonico⁶. Tuttavia, è solo attraverso l'analisi ravvicinata di quel disegno apparentemente marginale rispetto al periodo di transizione descritto che ci si può realmente interrogare sul complesso rapporto di complicità tra l'affermazione di un pensiero teorico e il disegno come strumento per veicolare quello stesso pensiero. Pertanto, l'elaborato assonometrico di Craig Moller come studente del design studio condotto da Mark Wigley nel 1985, viene qui riconsiderato per documentare non solo le capacità argomentative del disegno nei confronti di una delle teorie più influenti del discorso architettonico contemporaneo come la *decostruzione*. Ma ancor di più, riesaminato nella sua materialità, rivela le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparato teorico da cui quel disegno sembra discendere.

Il brief. Sulla pedagogia del disegno analitico

Il disegno di Moller è l'esito di un laboratorio di progetto piuttosto breve, al secondo anno del percorso accademico. Durò circa tre settimane, al termine delle quali era previsto uno spazio dedicato alla preparazione dei disegni da sottoporre alla critica finale. Il *brief* del laboratorio diretto da Wigley non sembrava essere particolarmente informato dalle questioni teoriche sulla *decostruzione* investigate da quest'ultimo. Anzi, come ricorda lo stesso Moller, «non c'erano seminari sul pensiero filosofico di Derrida a ispirare le nostre proposte progettuali»⁷. D'altronde, l'argomentazione principale del lavoro di Wigley era proprio quella di problematizzare il rapporto tra architettura, rappresentazione e decostruzione, resistendo all'appropriazione di concetti appartenenti ad altre discipline (*bad borrowings*) e alle traduzioni semplificate dalla teoria alla pratica (*bad translations*). Pertanto, nel tentativo di invertire i rapporti stimolando il contributo dell'architettura sul potente impianto teorico decostruzionista, quello che veniva richiesto agli studenti era un esercizio che esplorava gli effetti della collisione di due architetture selezionate da ogni studente in modo arbitrario, ovvero facendo ricorso al proprio campo di riferimenti che includeva tanto la sfera disciplinare quanto la più intima memoria personale. La coerenza della composizione finale e l'esplicitazione del processo di collisione erano affidate alla tecnica di rappresentazione: «tutto doveva essere rappresentato in vista assonometrica [...] non era previsto che disegnassimo in pianta o in sezione. Per non parlare degli schizzi prospettici che all'epoca erano la cifra distintiva della scuola». L'elaborato finale era così convertito in un vero e proprio dispositivo analitico, che mirava non solo a superare l'approccio esperienziale e percettivo diffuso nella scuola. Ma lo faceva depurando il *brief* da tutte le informazioni che avrebbero ricondotto quell'esperimento a un oggetto maggiormente situato in termini di *costruzione, funzione e luogo*.

Nel contesto di *lateness*. Il campo di riferimenti tra Rossi, Judd e Gehry

La composizione assonometrica di Moller obbedisce, apparentemente, a tutte le indicazioni del *brief*. Bisogna inoltre riconoscere che l'adozione di un approccio analitico aveva un senso ancor più preciso nel contesto di marginalità della Nuova Zelanda. La costruzione di un campo di riferimenti sulla disciplina soffriva della distanza dai centri di distribuzione ufficiale del dibattito e della possibilità di reperire informazioni aggiornate⁸. Ma è proprio questo ritardo nel flusso di informazioni a rievocare la sospensione nel tempo, *lateness*, da cui possono trarre beneficio le più originali ricom-

**Fig. 6**

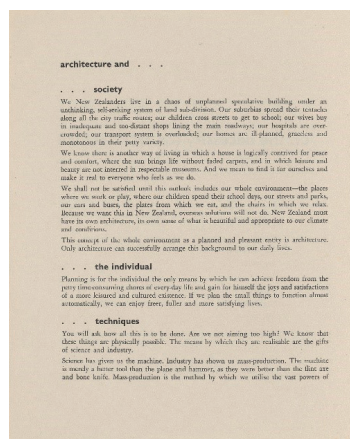
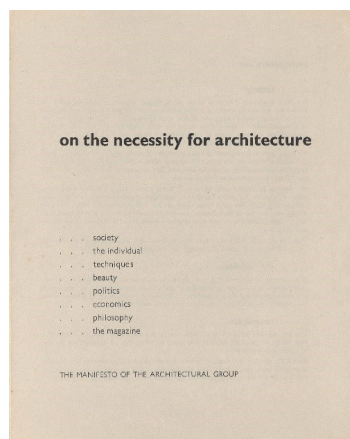
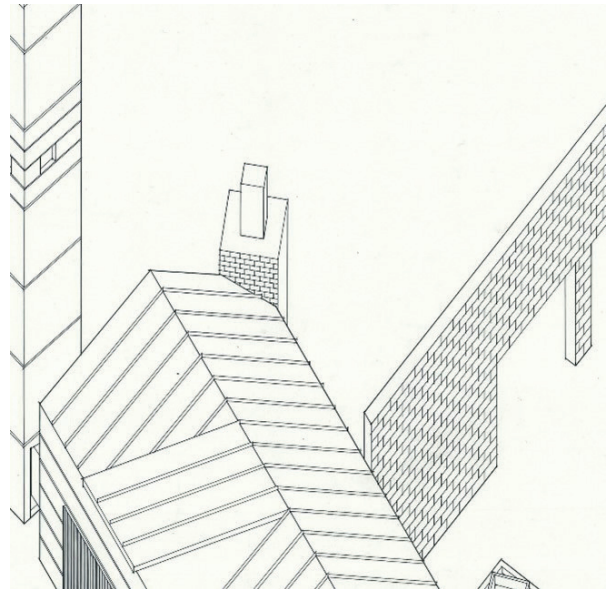
Stanley Tigerman, elaborazioni assonometriche per l'azienda Formica, 1986.

binazioni formali come quella rappresentata nel disegno assonometrico in questione. In concreto, la condizione di partenza del contesto neozelandese rendeva abbastanza inutile operare le scelte sulla base di quanto fosse più o meno aggiornato un determinato linguaggio architettonico, facendo piuttosto affidamento sulle potenzialità di un approccio analitico che potesse eludere, o rendere meno rilevante, il trascorrere del tempo. (Fig. 6) In questo senso, è bene sottolineare che il processo compositivo elaborato da Moller subì, per ammissione del suo stesso autore, una certa influenza derivata dal pensiero di Aldo Rossi: «ero certamente consapevole che disporre il granaio (*hay-barn*) al centro della composizione significava riferirsi all'*archetipo* della Nuova Zelanda [...] Inoltre, alle questioni tipologiche si aggiungeva la mia ammirazione per certi concetti espressi più tardi nell'*Autobiografia Scientifica*»⁹. Effettivamente, analizzando il contenuto della composizione assonometrica si riconosce il granaio tipico della cultura locale, intorno al quale navigano altri frammenti recuperati dalla memoria dell'autore – l'imponente muro in blocchi – insieme a quelli derivati dal campo disciplinare. Tra questi, Moller identifica una sequenza ordinata di elementi cubici ispirati alle sculture di Donald Judd che iniziarono a circolare tra le riviste nei primi anni '80, a cui si aggiungono frammenti di una delle case di Frank Gehry, la Norton House in Venice, California (1983-84), con l'emblematica torre di guardia riadattata a spazio studio che si intromette nell'angolo basso della composizione.

Il campo di riferimenti che ha influenzato la produzione dell'elaborato parrebbe così completato, insieme all'intento di Wigley di «esportare le qualità dell'architettura» (2002, p. 92) usando il disegno come pratica testuale e argomentativa nel campo della decostruzione. Inoltre, la configurazione paratattica derivata da Rossi mostra, nei termini espressi da Ezio Bonfanti (1970), una composizione per *pezzi e parti* che collocherebbe questo elaborato concepito ai margini più periferici del dibattito come esempio eccellente del suo tempo. Tuttavia, ciò che passa inosservato è il rapporto di tensione tra il disegno come spazio mentale per l'elaborazione di un pensiero architettonico, e la sua materialità servita dal metodo di rappresentazione utilizzato che ha la capacità di plasmare il processo progettuale stesso. In altre parole, questa tensione alimenta l'operatività stessa del disegno insinuando, in questo caso specifico, alcune risposte che il *brief* iniziale aveva intenzionalmente tralasciato.

Fig. 7

Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia le qualità materiche e il carattere domestico dei frammenti rappresentati.

**Fig. 8**

Manifesto del Group Architects, "On the necessity for architecture", 1949 (Courtesy of Special Collections, Libraries and Learning Services, University of Auckland).

Between lines. Costruzione, funzione e luogo

Pur ricorrendo al tratto geometrico e affilato del rapidografo per aderire all'approccio analitico richiesto, il minuzioso trattamento materico delle superfici così scrupolosamente differenziato tradisce l'intenzione di veicolare maggiori informazioni sugli aspetti costruttivi delle architetture che partecipano alla composizione. La dimensione dei blocchi è facilmente rilevabile nel muro diagonale e negli elementi cubici ispirati alle sculture di Judd, in contrapposizione alla campitura con cui si identificano gli altri rivestimenti: «Sapevo bene come rappresentare il granaio neozelandese e come riportare su carta tutti gli elementi costruttivi, ovvero struttura leggera in legno, rivestimento in metallo, e ampie aperture con portoni scorrevoli montati all'esterno [...] Sono abbastanza sicuro che queste nozioni costruttive non fossero richieste. Ma facevano sicuramente parte delle architetture che scelsi per il disegno, e di tutti i frammenti che lo compongono». Questa rivendicazione è piuttosto interessante se si considera che un certo grado di ossessività per gli aspetti costruttivi, tipico della cultura architettonica Kiwi, rappresentava per Wigley il maggior ostacolo all'elaborazione di un pensiero architettonico radicale nel paese (Wigley 1986; Barrie 2013). Anche alla *funzione* era attribuito un carattere limitante, al punto da essere trascurata nel brief. Il dettaglio del camino in mattoni che scalfisce lo spigolo del granaio introduce, tuttavia, un'informazione sull'uso domestico dello spazio: l'archetipo del granaio era infatti usato per suggerire modi alternativi di residenzialità (Fig. 7). Moller ricorda che, sebbene non fosse stata assegnata alcuna funzione, «il risultato è uno spazio abitato costituito da tre elementi autonomi che definiscono tre aree/ funzioni diverse»¹⁰. Ma anche l'espressione di una funzione come quella abitativa offriva una risposta alle contingenze del contesto neozelandese, alla costante ricerca di alternative rispetto al modello di insediamento basato sulle *detached-house*. Il dibattito risaliva al primo manifesto del Group Architects (1949)¹¹, (Fig. 8) approvato in seguito nella soluzione più radicale concepita dall'architetto neozelandese Ian Athfield sulle colline di Wellington. Pur non appartenente al campo di riferimenti inclusi nella composizione assonometrica di Moller, la Athfield House-and-Office (1965) stimolava forme collettive di abitazione e lavoro in un complesso costruito per *pezzi e parti* seguendo un processo incrementale – ancora in corso – che esplora il tema della casa ad una scala inedita¹². (Fig. 9) La

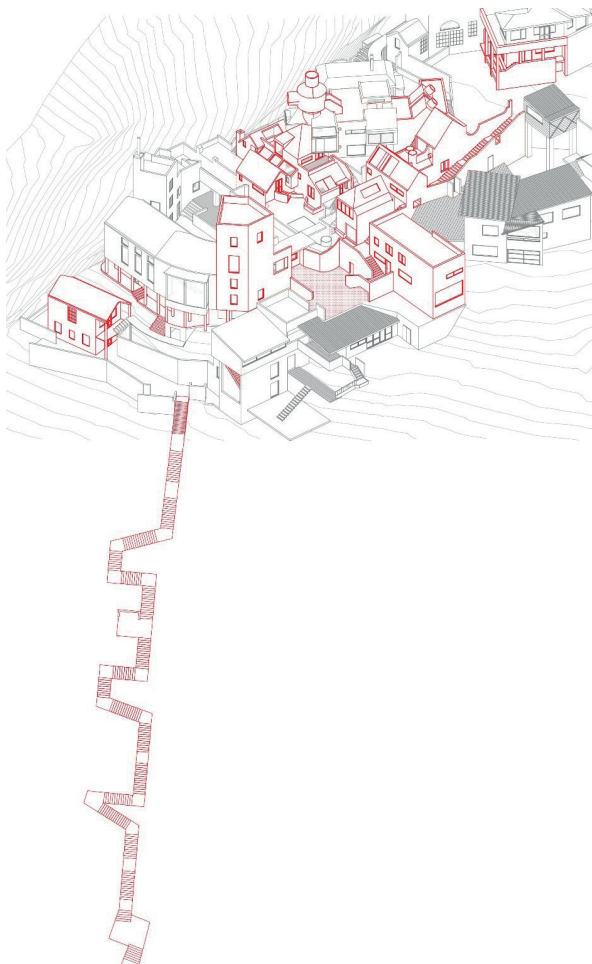


Fig. 9
Athfield House-and-Office (ridisegno dell'autore).

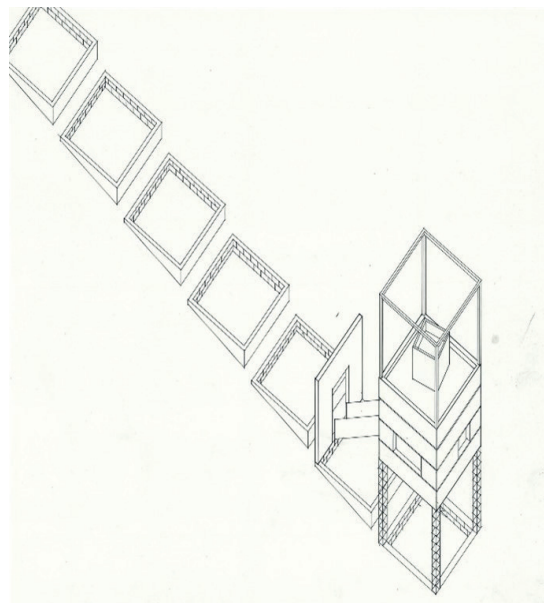


Fig. 10
Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia la pendenza naturale del suolo.

scala è quella del paesaggio, terzo elemento inestricabilmente connesso alla cultura architettonica neozelandese, anch'esso insinuato nella composizione assonometrica di Moller attraverso un dettaglio minimo e impercettibile. L'approccio analitico esaltato dal disegno al tratto non impediva, infatti, di accentuare l'inclinazione delle linee che disegnano gli elementi cubici disposti in sequenza ordinata, aggiungendo con questo semplice gesto un'informazione sulla pendenza del suolo che ospita la composizione, e sulla sua collocazione in un *luogo* preciso (Fig. 10): «ricordo bene che quel tipo di indagini architettoniche non erano *site-specific*. Tuttavia, per il mio elaborato avevo selezionato un sito». La composizione diventa improvvisamente un oggetto situato nelle Isole Chatham, il luogo più a est rispetto alla Nuova Zelanda. A parte il paesaggio collinoso perlopiù incontaminato che aveva ispirato la scelta, la posizione geografica è quella di un luogo sospeso nello spazio, ma soprattutto nel tempo, con uno scarto di 45 minuti su Auckland che rende le Isole Chatham la prima terra abitata a inaugurare quotidianamente un nuovo giorno: «L'arcipelago si trova tra la Nuova Zelanda e il resto del mondo. Questo era lo stesso principio secondo il quale posizionavo la mia proposta per il design studio di Mark, ovvero tra il granaio neozelandese e le sculture di Judd, o gli altri frammenti derivati della mia memoria. E credo che lo stesso principio sia valido per il discorso teorico che sottende questo disegno: non necessariamente una teoria dell'architettura neozelandese, ma una teoria sull'architettura che aveva iniziato a includere, per la prima volta, anche la Nuova Zelanda». In conclusione, lasciando sullo sfondo la lunga contrapposizione tra aderenza e resistenza nei confronti delle tecniche di rappresentazione e produzione di immagini, questo episodio apparentemente periferico riporta al

centro il ruolo cruciale che assume il disegno nella elaborazione di un pensiero teorico. Non solo nelle possibilità di avvalorare una teoria architettonica ma, nel caso specifico, come territorio privilegiato per la contestazione di una delle teorie più influenti che hanno navigato tra i due emisferi.

Note

¹ Eisenman non è certo l'unico esponente nell'uso del disegno assonometrico, ma è certamente tra coloro che ne hanno esaltato la funzione analitica in complicità con il pensiero teorico. Questo approccio analitico, ricorda Eisenman, risale ai tempi della sua ricerca dottorale *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), profondamente condizionata dagli insegnamenti di Colin Rowe nel rappresentare ciò che *manca* in un'architettura, rispetto a ciò che si mostra già chiaramente visibile.

² La pubblicazione curata da Julia Gatley e Lucy Treep (2017) contiene una sezione dedicata ai disegni prodotti nella scuola, intitolata *100 Years of Drawings*.

³ Andrew Barrie, attualmente professore della School of Architecture and Planning of Auckland, ricorda questo sbilanciamento nella mente degli studenti: «They would hunch obsessively over a few sheets of mylar or expansive watercolour for weeks, clutch pencils and fanatically 6H leads in hand» (Barrie 2017, p.108).

⁴ Craig Moller, intervistato dall'autore in data 13/11/2020. In generale, il contributo è strutturato sulla base degli studi dell'autore effettuati sul posto, visite ricerche d'archivio e interviste con i protagonisti del dibattito locale.

⁵ Ross Jenner ottenne il suo PhD sul Modernismo Italiano presso la University of Pennsylvania sotto la supervisione di Joseph Rykwert, dopo il quale avrebbe fondato la rivista neozelandese «Interstice» per promuovere il discorso teorico sull'architettura. Negli stessi anni, David Mitchell sarà co-autore di *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945* (e dell'omonima serie televisiva).

⁶ Sarah Treadwell, che continua a lavorare attualmente come artista basata in Nuova Zelanda, ottenne il suo primo incarico di insegnamento nel campo del disegno e della rappresentazione nel 1981, nell'ambito dell'accesa contestazione condotta dal gruppo attivista *Woman in Architecture* formatosi nel 1979.

⁷ Questo è confermato anche dallo stesso Wigley: «In my own teachings, I have never asked students to read a single text by Derrida, despite having devoted a decade of my life thinking about his work» (2002, p. 93).

⁸ In una recente conversazione con Julia Gatley (*Fast Forward lecture series* – Spring 2021), Wigley riconduce le sue prime intuizioni sulla decostruzione in campo architettonico all'incontro con Stanley Tigerman che visitò occasionalmente la Nuova Zelanda su invito dell'azienda Formica (1984). In realtà, la sua visita era molto attesa, perché Tigerman era tra coloro che stavano letteralmente manomettendo il discorso architettonico del tardo modernismo (il collage *Titanic* che raffigura il naufragio di una delle architetture iconiche di Mies era già famoso), ma l'incapacità della scuola di trattenere l'ospite per un periodo ragionevole scatenò l'aspra rivolta degli studenti contro i limiti dell'isolamento. Quello stesso anno, l'isolamento fu attenuato dalla fondazione della Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ).

⁹ Moller avrebbe approfondito questi studi nei suoi due anni di Master a Yale, dove la traduzione in inglese della *Autobiografia Scientifica*, pubblicata da «Oppositions», circolava dal 1981.

¹⁰ Nello specifico, si fa riferimento al granaio come *living area*, alla struttura sopraelevata come studio e al bagno posizionato nel piano terra della torre sul retro.

¹¹ Dal manifesto del Group Architects, prima espressione del modernismo neozelandese, si legge: «New Zealand must have its own architecture, its own sense of what is beautiful and appropriate to our climate and conditions [...] We New Zealanders live in a chaos of unplanned speculative building under an unthinking, self-seeking system of land sub-division». Sul lavoro del Group si veda Gatley (2010).

¹² La Athfield House-and-Office arrivò ad ospitare 40 abitanti e 25 lavoratori.

Bibliografia

- BARRIE A. (2013) – “Architecture to a Fault? Deconstructivist Architecture in New Zealand”. In: A. Brown e A. Leach (a cura di), *30th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 29-40. Queensland, Australia, 2-5 luglio 2013.
- BARRIE A. (2017) – “‘Architecture to a Fault’. The Postmodern Years”. In: J. Gatley e L. Treep (2017), *The Auckland school : 100 years of architecture and planning*. Auckland, New Zealand, 103-127.
- BETH G. e SALLY F. (2020) – “Trajectories of Axonometry through Distances and Disciplines”. In: V. Jackson Wyatt, A. Leach and L. Stickells (a cura di), *Distance Looks Back*. Sydney: SAHANZ, 2020, 172-83.
- BONFANTI E. (1970) – “Elementi e costruzione. Note sull’architettura di Aldo Rossi”. *Controspazio*, 10, 19-28.
- EISENMAN P. e ITURBE E. (2020) – *Lateness*. Princeton University Press, Princeton.
- GATLEY J. (2010) – *Group Architects: Towards a New Zealand Architecture*. Auckland University Press, Auckland.
- GATLEY J. e TREEP L. (2017) – *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. The University of Auckland, Auckland.
- HARTOONIAN G. e WIGLEY M. (2002) – “An Interview With Mark Wigley”. *Architectural Theory Review*, Vol. 7:1, 89-102.
- LINZEY M. (1992) – “Architecture to a Fault”. *Interstices*, 2, 190-194. Pubblicato in italiano come “L’architettura dell’incertezza”. In: *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*. Electa, Milano, 1991.
- MITCHELL D. e CHAPLIN G. (1984) – *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945*. Oxford University Press, Auckland.
- PURINI F. (1992) – “Le prime quarantatré storie. Le scuole di Architettura alla Biennale di Venezia”. *Lotus International*, 73, 6-24.
- TREADWELL S. (1986) – “Architecture Drawing: A statement of Position”. *New Zealand Architect*, 1, 33-35.
- WIGLEY M. (1986) – *Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse*. Tesi di Dottorato, University of Auckland.
- WIGLEY M. (1986) – “Paradise Lost and Found: The Insinuation of Architecture in New Zealand”. *New Zealand Architect*, 5, 44-45.
- WIGLEY M. (1993) – *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*. MIT Press, Cambridge MA.

Marco Moro è architetto e PhD (Università degli Studi di Cagliari). Consegue il MSc post-lauream in *Urban Strategies and Territorial Planning* presso la Universität für Angewandte Kunst di Vienna, incluso un periodo come visiting scholar in Nuova Zelanda. Nel 2016-17 è stato assegnista e collaboratore del gruppo di progettazione per la redazione del Masterplan per il Campus Sant'Ignazio dell'Università degli Studi di Cagliari. La sua ricerca si concentra sulle relazioni reciproche tra il progetto dello spazio educativo e i modelli pedagogici, con particolare interesse verso le connessioni transnazionali attivate dal modernismo nel secondo dopoguerra. Svolge attività di didattica e ricerca come visiting lecturer presso la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Norte (Cile).