

dossier collage

a cura di

Fabio Cappello, Rossella Ferorelli,
Luigi Mandraccio, Gian Luca Porcile

Percorsi di Architettura

4

Responsabile

Prof. Arch. Niccolò Casiddu

Direttore dAD-Dipartimento Architettura e Design
Scuola Politecnica, Università degli Studi di Genova

Comitato scientifico

Maria Canepa

Antonio Lavarello

Katia Perini

Chiara Piccardo

Gian Luca Porcile

Paola Sabbion

Davide Servente

dossier collage

a cura di

Fabio Cappello, Rossella Ferorelli,
Luigi Mandraccio, Gian Luca Porcile

Il presente volume raccoglie una serie di interventi volti a indagare il complesso rapporto tra l'architettura e le immagini. In alcuni casi gli autori hanno corredato i loro testi con immagini originali; in altri casi è stato affrontato un discorso critico sulla storia del collage di architettura e sul suo proliferare nell'era di Internet. In questi casi un ragionamento di carattere critico è stato corredato di una riproduzione delle opere citate; si tratta di immagini facilmente reperibili in rete che vengono integrate in una riflessione critica di carattere originale. Tutte le immagini vengono riproposte, come sono state reperite (dalla Rete alla Rete), in bassa risoluzione; esse non sono quindi concorrenziali alle opere originali; sono inserite come citazioni all'interno di un discorso e corredate di una didascalia che ne specifica titolo, autore e altre informazioni essenziali. Il presente volume, distribuito gratuitamente senza scopo di lucro, è stato realizzato con l'intento di portare avanti un dibattito accademico e una riflessione critica sul tema. Questo libro è stato inoltre concepito col fine di favorire esperienze didattiche volte alla maturazione di competenze critiche riguardo al rapporto tra architettura e immagini.



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2021 GUP

Per i capitoli alle pagine 84, 92 e 184, la casa editrice non ha adattato strettamente i testi alle norme editoriali vigenti nel rispetto della volontà dei curatori e del lavoro degli autori.

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.



I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.

ISBN: 978-88-3618-070-7 (versione eBook)

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>

Impaginazione a cura di Luigi Mandraccio.

Pubblicato a Luglio 2021

ICAR65

L'oggetto di studio di ICAR65 è l'architettura in tutti i suoi aspetti e nelle sue relazioni con altre discipline.

Si intende inoltre approfondire gli aspetti teorici rintracciabili nelle diverse culture architettoniche, a partire da un'attenzione alla realtà che prenda in esame il disegnato e il costruito nella loro accezione più ampia.

L'ambiguità dei confini dell'architettura intesa come disciplina specialistica rende necessaria una disponibilità allo scambio e alla collaborazione. L'architettura è una disciplina dal carattere collettivo e la ricerca in architettura non può isolarsi in ambiti specialistici ma deve favorire il dialogo fra diverse competenze.

Gli obiettivi che ICAR65 si propone sono:

- lo sviluppo della ricerca scientifica e la creazione di un terreno di scambio tra i diversi saperi legati all'architettura;
- la diffusione della cultura architettonica al di fuori del suo ambito specifico, anche coinvolgendo specialisti in altre discipline;
- la didattica a livello universitario, anche ricorrendo a forme di sperimentazione;
- la comunicazione rivolta a un pubblico generico.

I risultati che ICAR65 si propone di produrre possono assumere la forma di pubblicazioni, conferenze, mostre e workshop.

I membri di ICAR65 sono dottori di ricerca in architettura dell'Università degli Studi di Genova, Dipartimento Architettura e Design: Maria Canepa, Valeria Iberto, Antonio Lavarello, Katia Perini, Chiara Piccardo, Gian Luca Porcile, Paola Sabbion e Davide Servente.

Indice

Premessa	10
Introduzione.	13
Il collage nell'era della proliferazione dell'immagine – Luigi Mandraccio, Gian Luca Porcile	
<hr/>	
FAKEcollage. Non credo ai miei occhi! – Liliana Adamo	32
Costruire a memoria – Carmen Andriani	44
Accumulazione come stratificazione di rovine. Poetica del frammento – Carmelo Baglivo	54
HO TUTTO HO NIENTE – Francesca Berni	58
Pantheon, attraversamenti – Alessandro Canevari	60
Una dichiarazione progettuale – Fabio Cappello	64
Form Follow Fiction – Lorenzo Degli Esposti	68
Collage come linguaggio visivo personale – Maria Linda Falcidieno	72
Poor architecture – Davide Tommaso Ferrando	78
Where's Charles? Series – Gaggerservente (Davide Servente, Giulia Gaggero)	80
Pietro (il Grande e il Piccolo) – Giovanni Galli	84
Atlante dei collage smessi – Cherubino Gambardella	86
Collaging – Manuel Gausa	92
Instacollage City – Antonio Lavarello	100
Collage come forma di indifferenza – Antonio Lavarello	104
Frattura composta – Luigi Mandraccio	108

Collage. Dissezioni e montaggio – Marco Navarra	114
Schiume culturali – David Obon	122
Il <i>Tavolo degli Orrori</i> : distruzione e provocazione – Simona Pareschi	126
OFF-LIMITS – Domenico Pastore	138
Ambiguità esplicite – Gian Luca Porcile	140
Il racconto del frate – Gian Luca Porcile	152
Il disegno dell'autonomia – Carlo Prati	156
Metropolis/Civilia – Paola Sabbion	164
Dal collage delle idee al collage della comunicazione – Nicolò Scarabichchi	174
Il rosa e il nero – Valter Scelsi	178
Fin de Copenhague. Frammenti del quotidiano – Davide Servente	180
Immaginette sacre – Baniamino Servino	184
Lo spettro di una <i>moodboard architecture</i> – SMALL	188
Walther Ruttmann: tecnica del collage e cine-scrittura no-fictional espressionista (Berlin, Die Simphonie der Großstadt, 1927) – Marco Spesso	192
Utopie democratiche – Giorgia Tucci	196
Head of a Man – Andrea Vergano	200
Golden Lane – Andrea Vergano	204
<hr/>	
Appendice – CSU in Motion	208

Lo spirito che ha guidato lo sviluppo dell'opera è quello di una collezione di interventi; agli autori è stata lasciata la massima libertà sulle forme da utilizzare. I testi di questa raccolta possono essere distinti in base a tre approcci: storico, teorico/critico e programmatico/progettuale; questa suddivisione è stata funzionale a conferire uniformità senza snaturare il carattere dei singoli interventi. L'interesse dei curatori si è incentrato sulla raccolta di lavori di natura grafica, realizzati sia con tecniche tradizionali che digitali, insieme a riflessioni di carattere storico o critico sul rapporto tra collage e progetto architettonico/urbano. Considerando che il programma non è stato impostato in partenza secondo una scansione tematica, si è scelto di riproporre i materiali in un ordine neutro, quello alfabetico.

Premessa

L'architettura ha da sempre un campo vastissimo di tecniche con cui 'costruire se stessa' anche al di là dei luoghi fisici. Auto-rappresentarsi non è un'azione meno impegnativa del produrre sistemi di forme concrete, edifici pronti all'uso. Mentre questi conquistano le proprie dimensioni nel rapporto con il suolo, idee e immagini trovano il proprio spazio, spesso con spirito dialogico, all'interno di riviste o libri. Avendo la fortuna, talvolta, di mettere radici, crescere e proliferare.

Il collage si distingue tra le tecniche di costruzione dell'architettura immaginata per la rapidità dell'esecuzione, ma anche per il repertorio pressoché infinito di materie prime a cui attinge. Infine, vi è la libertà che esso lascia all'autore sia di fronte alle fonti che riguardo al metodo dell'elaborazione.

Indagando il campo dei *little magazine*, nelle sue diramazioni contemporanee, il collage rappresenta uno tra i fronti più interessanti e sfaccettati. Nell'ambito del seminario *CSU in Motion* (Venezia, 2018) venne lanciata una call for poster da realizzare proprio con la tecnica del collage. Come base di lavoro venne costituito un archivio da cui attingere liberamente, frutto della rete costruita intorno a Burrasca e ICAR65.

La prima versione, informale, del *Dossier Collage* raccoglieva alcuni rilevanti contributi critici, offerti come appendice alla call. In questa sua edizione definitiva il *Dossier* si amplia di ulteriori preziosi punti di vista e testimonianze anche delle attività svolte nell'occasione della sua anteprima.

Il risultato di quest'operazione, cresciuta in diverse fasi, ha una natura inevitabilmente composita. Non si è preteso di fare sintesi tra contributi diversi per metodologie e tecniche, ma piuttosto di raccogliere un campionario delle diverse modalità con cui è possibile fare ricerca attraverso il collage nell'ambito del progetto urbano e architettonico. Tra i due poli del repertorio iconografico e della bibliografia esaustiva, questo lavoro si colloca sul baricentro, proponendosi come un assemblaggio programmaticamente aperto sulla varietà di forme e di mezzi che la disciplina sa dispiegare.

Introduzione. Il collage nell'era della proliferazione delle immagini

Il collage e il progetto di architettura

Occuparsi del collage come tecnica artistica in relazione alla progettazione architettonica, specie nel contesto odierno, implica alcuni aspetti allo stesso tempo seducenti e inquietanti. Il dominio delle immagini si è consolidato con il proliferare inarrestabile degli schermi che affollano e scandiscono le nostre giornate. Il 2020 ha visto il tragico contrarsi delle nostre esistenze in spazi confinati, temperati solamente da questi surrogati tecnologici delle finestre. I tempi in cui un calcolatore non era neanche tenuto ad avere un vero e proprio schermo, quando tecnici in camice bianco si muovevano in grandi stanze armati di schede perforate o grandi bobine di nastro magnetico, sono lontani. I moderni monitor devono avere risoluzioni sempre più elevate per permettere l'accostamento contemporaneo di due o più finestre attive. Ogni moderno computer deve supportare il collegamento di due o tre schermi – sempre accostati, peraltro, a quello, più piccolo ma non meno 'risoluto', dell'ormai onnipresente smartphone. Qualunque spazio della nostra vita, dalla carrozza di un treno a un'aula universitaria, divengono teatri di un singolare, e sottilmente straniante, gioco di rimandi iconografici tra ciò che vediamo e ciò che cogliamo – sbirciando – sui tanti, forse troppi, schermi perennemente attivi. Le immagini paiono accostarsi liberamente, generando inevitabilmente nuovi significati; eppure esse sembrano perdere costantemente di valore, come afflitte da un'inarrestabile inflazione. Questa tempesta travolge non solo la cultura in generale, ma anche la ricerca culturale e accademica, che vede avvelenate le sue fonti, con i riferimenti che inevitabilmente si accalcano e confondono, finendo per indebolirsi. Il rischio è che a essere messa in dubbio sia la validità, se non la legittimità stessa, del 'fare ricerca' attraverso l'indagine diretta del rapporto tra spazio e figura. Manca infatti a quest'ultima quel carattere normativo che, in-

vece, è concesso a un testo, e l'accostamento libero di immagini, così più agevole rispetto a quello di lettere o parole può solo acuire questo fenomeno. Estrarre significato dalle immagini è poi un'operazione che oggi ci travolge perché troppe sono, nella nostra quotidianità reale/virtuale, le occasioni di applicarla. A partire da queste premesse l'attualità sembra invitarci a indagare il collage in quanto accostamento e manipolazione di immagini, focalizzandosi sul particolare rapporto che può crearsi con l'architettura.

Questa tecnica ci appare significativa per la sua capacità di trasportare su un piano intenzionale e cosciente un'operazione che oggi costituisce il fondamento (o il 'gradino più basso') di ogni operazione di carattere intellettuale o progettuale (e di farlo con relativa facilità e immediatezza). Aprire un motore di ricerca o collegarsi a un qualunque social network e inserire una serie di parole chiave comporta il venire sommersi da una moltitudine di riferimenti sotto forma di miniature di immagini, spesso rese seducenti da espedienti digitali di origine fotografica. Si tratta di un'operazione comune e talmente poco impegnativa da essere spesso praticata come svago, ignorandone le potenzialità in quanto speculazione intellettuale.

Acquisire e diffondere un proprio repertorio di immagini è oggi un'attività che può richiedere un impegno davvero minimo. Il rischio è che con la semplicità arrivi la proliferazione e con essa un calo di attenzione ma soprattutto la perdita di valore della singola figura. La quantità rischia di ridurre i tempi destinati alla fruizione, alla lettura, alla comprensione e alla rielaborazione. È come se il tempo destinato alle immagini rimanesse grosso modo costante ma il loro moltiplicarsi finisse per avvenire a scapito del tempo 'proprio' di ciascuna di loro.

Selezionare un numero limitato di immagini, funzionali a un discorso; ritagliarle, sia pure con strumenti digitali (o come riflessione critica tra materiale e digitale)¹; accostarle gestendo le imperfezioni dell'assemblaggio in modo che il risultato rimanga non-realistico, ma senza mostrare i segni di una frettolosa sciatteria

nell'esecuzione tecnica. Questa serie di operazioni può essere letta come la volontà di restituire all'immagine il tempo che la condizione della nostra modernità (o post-modernità) le ha sottratto. Se cent'anni fa il collage poteva essere visto come una tecnica relativamente rapida e immediata per produrre immagini, oggi appare come un sistema abbastanza lento da garantire che la sua composizione abbia un comprovato carattere di intenzionalità.

In architettura², disciplina in cui lo studio dei riferimenti ha carattere fondativo, la realizzazione di un collage si può arricchire di altri significati³. A esempio, dall'accostamento di diverse immagini può emergere un ragionamento sulle proporzioni, inteso sia in rapporto alla scala umana che come schema geometrico atto a governare le relazioni tra le diverse parti di un edificio⁴. La tecnica dell'assemblaggio di immagini può anche permettere di indagare il rapporto, mai completamente risolto, tra la spazialità di un luogo e un sistema di ornamenti⁵. Non da ultimo, la tecnica del collage sconfinata, qualora riguardi la realizzazione di un plastico, nell'indagine sul rapporto tra forma e materia⁶ oltre che sulla natura, sovente astratta, dello spazio architettonico e delle sue qualità.

Materiale e digitale

Sotto molti punti di vista, con il termine collage è oggi possibile indicare non soltanto una tecnica – ritagliare fotografie o pagine di riviste, spalmare il retro di colla, ricomporre su un cartoncino una nuova immagine – ma anche un approccio espressivo di natura teorico-critica⁷. Immagini realizzate con le più varie tecniche digitali possono, o meno, essere considerati dei collage indipendentemente dagli strumenti utilizzati. Uno stesso software può agevolmente permettere di realizzare fotomontaggi realistici o collage espressivi. Nel contesto della teoria architettonica la denuncia esplicita dell'artificio utilizzato per produrre un'immagine può assumere il senso di una dichiarazione di intenti⁸. Se un render può – o vuole – risultare talmente realistico

da essere frainteso come semplice ‘oggetto trovato’ al pari di una fotografia frettolosamente scattata con lo smartphone ed elaborata con filtri automatici, il collage vuole sempre mettere in evidenza il gesto intenzionale di un autore. In tal senso, se il primo può essere lo strumento più adatto per mostrare un progetto, il secondo meglio si presta a esprimere un programma.

In questa prospettiva il collage si distingue, quasi per antitesi, dall’altra forma di rappresentazione oggi imperante in architettura: il render fotorealistico. Queste due rappresentazioni dello spazio architettonico, programmaticamente distanti tra di loro, tendono a configurarsi come due differenti approcci alla disciplina. Un moderno motore di render è in grado di produrre immagini più (foto)realistiche di una fotografia – poiché permette di interagire in modo disinvolto con gli strumenti che il fotografo professionista usa per dare ‘carattere’ alle immagini. Da qui l’uso del termine ‘fotorealismo’ anziché ‘realismo’. Il render ‘fotorealistico’ rappresenta sotto molti punti di vista il vertice di una conoscenza artigianale fondata su una lunga sperimentazione empirica – stabilita esaminando le possibili varianti date dal contesto – e la padronanza di un gran numero di strumenti non comunemente accessibili. Proprio con la sua ricerca della perfezione tecnica il render fotorealistico rischia di entrare in concorrenza con il reale⁹. Il realistico finisce per apparire più seducente del reale proprio nel momento in cui ci troviamo a essere immersi nel flusso costante di immagini che scorrono sui nostri schermi.

È forse l’inquietudine originata da questa condizione a rendere il collage particolarmente efficiente come forma di rappresentazione del pensiero e della teoria in architettura. Se il render fotorealistico è prosecutore ed erede, non indegno, d’ogni grande tradizione artigianale, il collage costituisce per noi un legame ancora vitale con la grande stagione delle avanguardie storiche e con l’età dei padri della nostra modernità¹⁰. È così che oggi il collage rappresenta il punto d’equilibrio tra volontà espressiva, capacità di operare in modo intenzionale e

coerente in base a un programma, e all'abilità tecnica necessaria alla sua realizzazione e diffusione.

Questa relazione/contrapposizione tra due diverse intenzioni espressive (realismo versus artificio esplicito) incarna in forme originali un dualismo che accompagna l'architettura, intesa come disciplina, da lungo tempo se non, in astratto, dalla sua stessa origine: il rapporto tra la dimensione artistica e quella artigianale del fare architettura. Il confronto tra una condizione in cui il realismo di un'immagine impone il mantenimento della sospensione dell'incredulità anche attraverso l'eliminazione di elementi incongrui, e il libero accostamento di materiali provenienti da molteplici contesti storici, culturali e geografici, consente lo sviluppo di un ragionamento critico sul mondo in cui viviamo che può essere accostato al concetto di *'Super-hybridity'*¹¹.

Proprio a partire da questo termine si può pensare al collage contemporaneo di architettura come qualcosa che non è certamente alieno da quella cultura della proliferazione dell'immagine che la rete ha reso possibile. Piuttosto esso si inserisce in quella catena pressoché ininterrotta tra cultura-alta e cultura-bassa che parte dai memi e dalle gif animate per arrivare alle opere esposte nelle gallerie d'arte. Nel momento in cui siamo talmente sommersi dalle immagini che ci appare impossibile produrne di 'nuove', la nostra unica possibilità, per avere almeno l'illusione di dominarle, è quella di modificarle, di metterle assieme, di 'tradurle' da un formato a un altro.

Se da un lato si tratta di mettere in mostra la potenza delle moderne tecniche dell'immagine, dall'altro vi è la necessità di una valutazione critica del presente, anche attraverso il ricorso all'eccesso. L'epoca in cui ci troviamo ha dato un accesso pressoché totale e indiscriminato alla cultura in generale e alle immagini in particolare, fino a raggiungere un grado di presenza delle informazioni impensabile fino a pochi decenni fa. È quindi importante cercare di comprendere le conseguenze per ogni singola disciplina, non accettando che si tratti soltanto di trasformazioni inevitabili. «I ragazzi cercano e tro-

vano il sapere nelle macchine. Di accesso rarissimo, il sapere si offriva un tempo soltanto frazionato, ritagliato, fatto a pezzi»¹²; Michel Serres mette così in evidenza uno degli aspetti paradigmatici del nostro rapporto con la cultura: l'illusione dell'accesso a un sapere universale ricomposto attraverso la rete e reso così 'perfettamente', anche se solo apparentemente, 'organico'. Sotto certi punti di vista il collage combatte la contemporaneità con le sue stesse armi: la proliferazione delle immagini viene analizzata criticamente attraverso la 'conservazione della frammentarietà'.

Spazi e segni

Rispetto ad altre forme di immagine artisticamente concepita, il collage è oggi singolarmente appropriato ad affrontare un discorso di carattere critico e/o teorico. Malgrado la sua natura prettamente figurativa, nel sostituire la forma scritta esso incontra perfettamente quella rapidità di fruizione che tende a scardinare i tradizionali tempi della lettura. Tuttavia, come nota ancora Michel Serres:

in forma stampata, oggi lo scritto si proietta ovunque nello spazio, fino a invaderlo e nascondere il paesaggio. Manifesti pubblicitari, pannelli stradali, vie e viali segnati con frecce, orari nelle stazioni, punteggi negli stadi, sottotitolazioni all'Opera, rotoli dei profeti nelle sinagoghe, vangeli nelle chiese, biblioteche nei campus, lavagne nelle classi, PowerPoint è nelle sale di riunione, riviste e giornali...: La *pagina* si domina e si governa. E lo schermo la riproduce¹³.

Malgrado sia diffusa la convinzione di vivere nell'era delle immagini, sono spesso simboli e parole a determinare i nostri comportamenti. Il sistema dei segni in cui siamo immersi scompone e ricomponne continuamente il nostro mondo sovrapponendosi e talvolta 'cancellando' ogni paesaggio e ogni spazio architettonicamente concepito. I luoghi rimasti estranei a questo sistema di segni sono limitati a pochi monumenti e a molti luoghi abbandonati

che, forse anche per questo motivo, diventano oggetto di uno strano culto delle immagini che si diffonde attraverso Internet. Una richiesta ricorrente nella produzione di immagini di architettura è quindi quella dell'eliminazione degli 'elementi di disturbo'. Il fotografo d'architettura, per assecondare i dettami di uno 'stile' largamente maggioritario su libri e riviste, dovrà scegliere accuratamente l'inquadratura che permetta di tenere fuori dalla scena il cartello stradale e i cassonetti della raccolta differenziata; il tempo scelto per le riprese sovente è definito da una mediazione tra la migliore illuminazione naturale e il momento in cui la scena non sia ingombra di traffico o di auto parcheggiate. Perfino la figura umana, spesso comunque assente, dovrà essere dosata per non 'rubare la scena' all'edificio. Quello che il fotografo non ha potuto cancellare in fase di ripresa verrà successivamente eliminato dall'opera pietosa di un pennello di Photoshop o di qualche altro software di fotoritocco.

In questo contesto il collage, in campo architettonico, opera spesso in direzione opposta. All'immagine relativamente 'pura' di un edificio vengono aggiunti, talvolta sovrapposti, diversi livelli (layer, letteralmente) che ne 'sporcano' la lettura, talvolta con l'intento di aumentarne la 'profondità'. Il collage si presta quindi a restituire all'immagine di architettura delle prerogative discorsive, sia pur in assenza di testo, ripristinando così un antico legame:

Catasti rurali, planimetrie di città o piani urbanistici, progetti di architetti, disegni di costruzione, di sale pubbliche o di camere private... imitano, con le loro quadrettature dolci e numerate, il *pagus* dei nostri antenati, appezzamenti seminati a erba medica o campetti di terra arata, sulla cui durezza il contadino lasciava la traccia del vomere; il solco scriveva già una linea su questo spazio suddiviso. Ecco l'unità spaziale di perfezione, di azione, di pensiero, di progetto, ecco il formato plurimillenario, che per noi uomini, almeno per noi occidentali, è significativo quanto l'esagono per le api¹⁴.

Il collage e la storia

Il collage in generale, e quello di architettura in particolare, ci appare come una rappresentazione – con evidente valore simbolico – della presenza dell'assemblaggio (di elementi anche incongrui) tra i caratteri emblematici della nostra condizione. In questo contesto la raccolta e l'unione di immagini nell'era di Internet possono essere, seppur arbitrariamente, definite come l'espressione di una 'quarta' età del collage destinata, sia pur provvisoriamente, a rielaborare criticamente la storia di questo mezzo espressivo. Stabilire la data di nascita esatta del collage (sia come tecnica che come forma di espressione artisticamente consapevole) è sostanzialmente impossibile, per non dire inutile. Tuttavia, l'esplosione del fenomeno coincide con la diffusione di fotografie e stampa illustrata a basso costo. È subito evidente, quindi, la sua stretta correlazione con il fenomeno della proliferazione delle immagini. In epoche precedenti sarebbe stato impensabile ritagliare con leggerezza le tele dei dipinti rinascimentali e le pergamene dei codici miniati per produrre nuove immagini. Tuttavia, in questa prima fase il collage veniva visto prevalentemente come un divertimento che poco aveva a che fare con le tecniche artistiche di nobile tradizione quale potevano essere la pittura, la scultura, o anche solo l'incisione. Saranno le avanguardie nei primi decenni del XX secolo a scoprire la valenza del collage per un'arte non limitata a intenti di carattere ludico, estetico o didascalico, ma intenzionata ad avere un'esplicita dimensione programmatica¹⁵.

Il collage ha attraversato gli ultimi centocinquant'anni mantenendo una singolare coerenza interna, malgrado cioè il mutare delle teorie, delle sensibilità e, non da ultimo, delle tecnologie. Questa è forse la sua caratteristica più peculiare. È possibile sommariamente identificare diverse epoche, o diversi atteggiamenti, utili a scandire i periodi della storia dell'arte e, ai nostri fini, della cultura architettonica dal punto di vista dell'evoluzione del collage. Nel contesto dell'eclettismo ottocentesco l'uso di questa tecnica è ancora sostan-

zionalmente pre-modernista¹⁶; diventa poi centrale per le avanguardie storiche, anche in quanto fondamento di una modernità che diviene un canone largamente condiviso nei primi decenni del secondo dopoguerra; si trova, successivamente, a proprio agio nella natura programmaticamente composita del postmodernismo, arrivando infine all'attuale¹⁷ e faticosa fase di superamento e storicizzazione della postmodernità.

Anche a scapito di questo tentativo di periodizzazione, bisogna ammettere che il collage mantiene delle caratteristiche singolarmente costanti: tra un fotocollage vittoriano¹⁸, un assemblaggio cubista, fino alla deflagrazione delle elaborazioni digitali, vi sono forse meno differenze di quanto se ne possano rintracciare tra il realismo di un dipinto da Accademia di Belle Arti di fine '800, un quadro cubista e una delle recenti sperimentazioni che ibridano arte e tecniche multimediali.

Il collage si presenta sotto diversi aspetti come una rappresentazione ironica della realtà. Inoltre, accanto a una certa componente realista (o reale – in quanto legata alla materia) convive la distanza da una rappresentazione fedele del mondo, sconfinando non di rado nell'astrazione. Tra le contraddizioni che in esso sembrano trovare una paradossale sintesi c'è quella tra divertimento disimpegno e assertiva dichiarazione programmatica.

Quest'ultimo aspetto è particolarmente importante nel rapporto tra questa tecnica e le avanguardie. Clement Greenberg, nel 1958, definisce lapidariamente il collage come: «un maggior punto di svolta nell'evoluzione del cubismo, e quindi un maggior punto di svolta nell'intera evoluzione dell'arte modernista in questo secolo»¹⁹. L'attribuzione della nascita del collage a Braque o a Picasso (non importa realmente a chi dei due spetti la paternità) rafforza la sua affermazione. La sua storia si unisce così con quella della rivoluzione artistico-culturale a cavallo tra il 1907 e il 1914. Alcuni anni più tardi Greenberg tornerà a focalizzarsi sul concetto di *'collage-constructions'* e sul suo ruolo nell'aver dato vita a una nuova tradizione di scultura non monolitica (*un-monolithic*)²⁰. Questo spunto mette in luce alcuni

risvolti del rapporto tra collage e architettura. Riconoscere l'aspetto di un edificio o di una parte di città come assemblaggio di 'immagini' significa allargare coscientemente il raggio d'azione della pratica progettuale, aggirando il dogma della 'completezza' dell'immagine finale dell'edificio. Pertanto, il collage si presta a essere un valido antidoto metodologico, non contro il 'portato' di riferimenti della storia dell'architettura, ma contro un sistema di semplificazione normative che trovavano largo impiego nella didattica architettonica di stampo 'accademico'. Non è un caso che l'impostazione di Greenberg venga esplicitamente ripresa in tempi recenti da Jennifer A.E. Shields per affrontare dettagliatamente il rapporto tra collage e architettura²¹.

Modernità e post-modernità

Indagando l'utilizzo contemporaneo del collage in architettura è importante non sottovalutare il ruolo, anche simbolico, dell'assemblaggio di immagini nel pensiero postmoderno, dove le istanze di integrazione tra dimensione teorica e carica ironica hanno continuato a influenzare, sia pur sotto diverse forme, il nostro tempo. L'aspetto forse più affascinante del collage è la sua capacità di mantenere un significato coerente nonostante i differenti contesti in cui è stato impiegato. Si spiega così la straordinaria agilità con cui riesce a passare dalla progettazione/costruzione moderna alla scomposizione/decomposizione postmoderna. Il Movimento Moderno innovò anche attraverso la piena accettazione della natura composita del progetto, ma senza mettere sostanzialmente in discussione la concezione organica dell'insieme. Si potrebbe quindi sostenere che il rapporto tra architettura e collage, tra modernità e postmodernità²², porti a risultati affini da punti di partenza antitetici. Nel primo caso l'accento viene posto sulla composizione, vale a dire nella realizzazione di un insieme organicamente compiuto sebbene nato dall'assemblaggio di parti non necessariamente coerenti tra loro. Nel secondo il processo determinante è quello della decomposizione in cui le

single parti vengono innanzitutto separate per raggiungere una, sia pur relativa, autonomia.

Sia pur nella consapevolezza di operare una generalizzazione, si potrebbe dire che nell'architettura moderna il collage è un mezzo mentre in quella postmoderna esso diviene, in molti casi, un fine. Rimane, tuttavia, aperta la questione del rapporto tra ironia e collage in architettura²³. Nell'arte è stato possibile leggere una coesistenza tra assertività programmatica e un certo livello d'ironia (se non di sarcasmo) già presente nell'opera di molti degli artisti più rappresentativi delle avanguardie storiche²⁴. Nell'ambito architettonico la questione appare più complessa da definire: il tema della costruzione della metropoli, o delle ricostruzioni postbelliche in una fase storica segnata da terribili distruzioni, doveva sembrare agli architetti della prima metà del secolo scorso troppo seria per essere velata anche dal solo dubbio che dietro di essa si celasse un, sia pur innocuo, divertimento. Al di là di questa constatazione, il tema non può essere completamente negato, anzi, proprio in relazione al collage di architettura, appare particolarmente interessante la tesi espressa da Thomas P. Brockelman, secondo cui il postmodernismo si sarebbe sviluppato al momento stesso della nascita della modernità. Il collage sarebbe quindi una manifestazione, e forse la più significativa, di questa 'imbricazione' (*imbrication*) dell'uno rispetto all'altra²⁵, espressione, quindi, del paradosso della contemporaneità tra nascita della modernità e inizio della sua crisi. Questa lettura offre la possibilità di un'analisi critica al contempo suggestiva e scivolosa: il superamento delle periodizzazioni di un secolo e mezzo di storia dell'architettura²⁶, oltre che dei suoi modi di rappresentarsi e delle sue espressioni teoriche, per tentare, proprio attraverso il collage, una lettura unificante sia pur programmaticamente non organica.

Nella lettura di Brockelman²⁷, non a caso, è proprio il collage a rendere possibile una lettura retrospettiva dell'utopia urbana del movimento moderno, a partire da due testi degli anni Settanta: *Collage City*²⁸ e *Delirious New York*²⁹. Nel primo testo Brockelman³⁰

legge il tentativo, in parte paradossale, di un modernismo fondato sull'implicito rifiuto dell'utopia urbana modernista. Al posto di un 'nuovo inizio' Rowe e Koenig propongono così un'urbanistica fondata, sia pur sempre nel solco del modernismo, sul collage come strumento per una pratica apparentemente anti-utopica e sostanzialmente ermeneutica. Quella data da Rem Koolhaas in *Delirious New York* è una lettura ancora più radicale del ruolo rinnovatore del collage al servizio dell'architettura. La teoria «diviene semplicemente un altro linguaggio per l'articolazione delle idee architettoniche, cessando di essere un loro garante trascendente»³¹. Quella che può essere superficialmente liquidata come una critica radicale al modernismo e all'influsso delle avanguardie storiche nella teoria architettonica andrebbe comunque ricondotta a un metodo paranoico-critico di matrice surrealista³².

Conclusione

A partire da entrambi questi esempi – al pari di molti altri che sono loro affini o debitori – è possibile definire il collage come un mezzo per comprendere i complessi legami che permeano gli ultimi centocinquanta anni delle teorie e delle pratiche compositive e progettuali in architettura, estese anche agli scenari più ampi della città e del paesaggio. A emergere, tra le molte letture critiche possibili della 'nostra' storia, è una sintesi fondata sulla centralità di una vivacissima (e forse troppo ingombrante) fase di ri-elaborazione della modernità cominciata nella seconda metà degli anni '50 del Novecento per essere poi storicizzata nei primi decenni del nuovo millennio. È a questa fase che si richiamano molti dei riferimenti che oggi contribuiscono a definire il nostro immaginario immediato quando a essere evocato è il rapporto tra edificio, città e assemblaggio di immagini³³. Si viene così a costituire una sorta di mappatura del rapporto tra architettura e immagine nel contesto della nostra stretta contemporaneità che tende a mostrare, se non a enfatizzare, la 'con-fusione' che permea la nostra attuale condizione. La complessità del rapporto tra ar-

chitettura e collage appare infatti, nel complesso, troppo profonda per avvallare anche solo un tentativo di ridurne o ‘sanarne’ le contraddizioni. Più interessante, per quanto spericolata, sembra quindi la possibilità di procedere attraverso una sommatoria di temi ed elementi, contribuendo ad arricchire un discorso programmaticamente frammentario attraverso un ventaglio di apporti, ancora in parte da immaginare, tra storia e sperimentazione. Ogni esitazione o remora riguardo all’incollare insieme cose diverse per metodo e argomento sarebbe infatti, in questo contesto, un ingiustificabile tradimento.

Il presente saggio è frutto di un lavoro condiviso dai due autori che ne sono responsabili a pari merito. Ai fini dell’individuazione dei contributi, il testo è stato redatto dall’inizio fino a «l’esagono delle api» (p. 19) da Luigi Mandraccio e da «Il collage» (p. 19) alla fine da Gian Luca Porcile.

Note

[1] Si vedano in proposito i contributi di Francesca Berni (pp. 58-59), Davide Tommaso Ferrando (pp. 78-79), Cherubino Gambardella (pp. 86-91), Gian Luca Porcile (pp. 140-150), Beniamino Servino (pp. 184-186).

[2] Per un’analisi generale del rapporto tra collage e architettura si rimanda a: Shields, J.A.E. (2014). *Collage and Architecture*. Routledge: New York.

[3] Si vedano in proposito i contributi di Carmelo Baglivo (pp. 54-57), Domenico Pastore (pp. 138-139), Carlo Prati (pp. 156-163).

[4] Per un approfondimento si consideri: Galli, G. (2019). *Breve storia della forma architettonica (credo laico dell’architettura occidentale)*. Genova: Sagep.

- [5] Per un approfondimento si consideri: Fanelli, G. & Gargiani, R. (1994). *Il principio del rivestimento: Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- [6] Si vedano in proposito i contributi di Carmen Andriani (pp. 44-53), Maria Linda Falcidieno (pp. 72-77), Giovanni Galli (pp. 84-85), Marco Navarra (pp. 114-121).
- [7] Mandraccio, L. (2020). Il collage: Fatto artistico e suggestione progettuale. In M.E. Ruggero, *Storia della grafica* (pp. 199-219). Genova: GUP (Genova University Press).
- [8] Per un approfondimento si consideri: Ferrando, D.T., Lootsma, B. & Trakulyingcharoen, K. (Eds.). (2020). *Italian Collage*. Siracusa: LetteraVentidue.
- [9] Per un approfondimento si consideri: AA.VV. (2012). *Rendering*. New York: Clog.
- [10] Biraghi, M. (2008). L'utopia del futuro. In *Storia dell'architettura contemporanea II. 1945-2008* (pp. 170-191). Torino: Einaudi.
- [11] «The term 'super-hybridity', in its original conception, described a set of artistic practices involving the use of a great number of hugely diverse cultural sources to create work. [...] The term has remained slippery but is usually applied to artists born post-1980 who are assumed to be 'digital natives' and whose work often involves surreal collaged materials and imagery, referencing social media tools or online design styles, as well as certain materials associated with high-tech and/or cheap mass production. However, as opposed to 1990s Internet art, these are usually put on display in the 'classic' art gallery context». Tratto da Heiser, J. (2017). Super-Hybridity: Non-Simultaneity, Myth- Making and Multipolar Conflict. In R. Van den Akker, A. Gibbons & T. Vermeulen (Eds.), *Metamodernism, Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* (pp. 95-103). London: Rowman & Littlefield International.
- [12] Serres, M. (2013). *Non è un mondo per vecchi: Perché i ragazzi rivoluzionano il sapere*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 38.
- [13] Ivi, p. 27.
- [14] Ivi, pp. 27-28.
- [15] Si vedano in proposito i contributi di Simona Pareschi (pp. 126-136), Marco Spesso (pp. 192-195).
- [16] Si veda in proposito il contributo di Gian Luca Porcile (pp. 152-155).

- [17] Si vedano in proposito i contributi di Lorenzo Degli Esposti (pp. 68-70), Manuel Gausa (pp. 92-99), Antonio Lavarello (pp. 104-107), SMALL (pp. 188-191).
- [18] Siegel, E. (2009). *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*. Chicago: Art Institute of Chicago and Yale University Press.
- [19] Greenberg, C. (1961). Collage. In *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, pp. 69-80.
- [20] Greenberg, C. (1999). *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press.
- [21] Shields, J.A.E. (2014), *Collage and Architecture*; si rimanda in particolare al grafico alle pp. 4-5.
- [22] Il postmodernismo non è un concetto facile da definire, tuttavia, è fine del presente discorso, si rimanda al seguente brano di Fredric Jameson: «The ideological and social preconditions of realism – its naive belief in a stable social reality, for example – are now themselves unmasked, demystified and discredited; and modernist forms – generated by the very same pressure of reification – take their place. And in this narrative, the supersession of modernism by the postmodern is predictably enough read in the same way as a further intensification of the forces of reification, which now has utterly unexpected and dialectical results for the now hegemonic modernisms themselves. As for my other contribution, it posited a specific formal process in the modern which seemed to me much less significantly influential in either realism or postmodernism, but which can be linked dialectically to both. For this ‘theory’ of modernist formal processes I wanted to follow Lukacs (and others) in seeing modernist reification in terms of analysis, decomposition, but above all of internal differentiation. Thus, in the course of hypothesizing modernism in various contexts, I also found it interesting and productive to see this particular process in terms of ‘autonomization’, of the becoming independent and selfsufficient of what were formerly parts of a whole». Tratto da Jameson, F. (1983). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London-New York: Verso Books, p. 148.
- [23] Si vedano in proposito i contributi di Liliana Adamo (pp. 32-42), Gaggeroservente (pp. 80-83).
- [24] Burger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press and University of Minnesota Press, (1974, *Theorie der Avantgarde*).

- [25] «[...] collage provides a curious, and to my mind, curiously satisfying origin for postmodernism – right in the heart of cubism, what one scholar calls the “premiere modernist movement.” This imbrication suggests that we rethink the very idea of the postmodern as a historical era to follow the modern. It’s important to remember the modern provenance of historicism itself, with its conception of coherent historical “worlds.” Forgetting this is precisely what leads to the critic’s prophecy (or declaration) of a “new” world beyond the new world, a coherent moment after modernity. In other words, to the extent that the crisis of modernity at its end really brings new phenomena, they defy description in the (modernist) language of historical moments; to the extent that proponents or opponents of the postmodern treat it as such a moment, as postmodernity, they, too, miss its uniqueness. The postmodern needs a different language for the address of historical and historical/epistemological issues than the one offered by modernism. If postmodernism grows at the very birth of modernism, then perhaps its increasing importance does not bode the demise of modernity at all, but rather a kind of transformation of it from within. With collage we have a postmodern intertwined with the modern, a postmodern as crisis of the modern announced from within modernity». Tratto da Brockelman, T.P. (2001). *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*. Evanston: Northwestern University Press, Ill., p. 6.
- [26] Si vedano in proposito i contributi di Alessandro Canevari (pp. 60-63), Luigi Mandraccio (pp. 108-113).
- [27] Brockelman, T.P. (2001). *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*; A questo argomento è dedicato l’intero sesto capitolo dal titolo: *Utopia, the City, and the Limits of Collage*.
- [28] Koolhaas, R. (1978). *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford: Oxford University Press (ed. it. M. Biraghi (Ed.), *Delirious New York: Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano, 2001).
- [29] Rowe, C. & Koetter, F. (1978). *Collage City*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- [30] Brockelman, T.P. (2001). *The Frame and the Mirror: On Collage and the Postmodern*, p. 159.
- [31] Ivi, p. 166.

[32] «Koolhaas [...] gives a rather precise description of this process in his discussion of Salvador Dalí's "Paranoid Critical Method": like the thought of the paranoid, Manhattan develops by a two-step process. First, a sort of interpretive delirium yields a "rich harvest of unsuspected correspondences, analogies and patterns"; then the paranoiac's strange sense of order introduces a "critical" realization to the material thus introduced, congealing the "delirious" material into a "fact" or set of facts to which all aspects of reality are made to adhere». *Idem*.

[33] Si vedano in proposito i contributi di Fabio Cappello (pp. 64-67), Antonio Lavarello (pp. 100-102), David Obon (pp. 122-124), Paola Sabbion (pp. 164-172), Niccolò Scarabicchi (pp. 174-177), Valter Scelsi (pp. 178-179), Davide Servente (pp. 180-183), Giorgia Tucci (pp. 196-199), Andrea Vergano (pp. 200-206).

*dossier
collage*

FAKEcollage. Non credo ai miei occhi!



Liliana Adamo, post-produzione di Gesualdo Ali, *Il mare a Caltagirone*,
fotomontaggio, 1924, Archivio fotografico Ali-Patti dei Musei civici di Caltagirone,
<http://www.voxhumana.blogspot.it/2013/12/la-via-dei-borghi28-la-fase-parallela.html>

FAKEcollage. Non credo ai miei occhi!

Il mare a Caltagirone

Caltagirone, città collinare dell'entroterra siculo, non è sul mare. Eppure il fotomontaggio del fotografo Gesualdo Alì reinventa la città come un borgo di pescatori, con il mare che batte alle sue porte e prende il posto della valle dei Margi. Il fotomontaggio dal nome *Il mare a Caltagirone* è il protagonista della vulgata popolare che ha tramandato, sino a oggi, la coronale «beffa»¹ della città-giardino dedicata a Mussolini in Sicilia. La beffa della prima città, mai realizzata, che avrebbe dovuto ereditare il nome del Duce è stata narrata da Leonardo Sciascia in *La corda pazza* e da Andrea Camilleri in *Privo di titolo*. Il fotomontaggio in questione svelò al Duce l'inganno su Mussolinia, città progettata dall'architetto Saverio Fragapane in contrada Piano Chiesa, nel bosco di Santo Pietro. La realizzazione della città satellite si congelò alla posa della prima pietra, avvenuta il 12 maggio 1924 sullo sfondo delle prime due torri e parte del colonnato che avrebbe dovuto circoscrivere la Piazza XXX Ottobre. Leonardo Sciascia² racconta dell'interesse del Duce per la città e della sua impazienza nel richiedere notizie e rapporti sulla sua realizzazione. Così i gerarchi per placarne l'impeto montarono un album di falsi fotografici sull'avanzamento del cantiere della città, mostrando schiere di villette edificate altrove. Nei fatti il conflitto tra le due anime del partito fascista calatino aveva paralizzato il progetto fino al suo fallimento. L'aneddoto vuole che sia stata la fazione fascista *refoulée* a inviare a Mussolini il fotomontaggio di Alì con la dicitura «che non solo Caltagirone aveva la sua città-satellite, la sua città-giardino, ma anche il mare batteva alle sue mura»³. Senza l'aiuto del dibattito immediato sui social media, le *fake news* su Mussolinia illusero per un po' il Duce, la rivista «Le cento città d'Italia»⁴, gli itinerari del Touring Club Italiano e molto probabilmente anche l'esercito statunitense che prima dello sbarco eseguì riprese aeree alla ricerca della città mai realizzata. «E

chissà se tra qualche secolo, imbattendosi nel fascicolo dedicato a Caltagirone dalla casa Sonzogno, un archeologo non si darà a scavare nel bosco di Santo Pietro, alla ricerca della città-giardino»⁵.

La manipolazione delle immagini può ridefinire il mondo, la nostra visione e la nostra memoria. Visione vuol dire formulazione mentale e questo concetto non deve essere imbrigliato nella rete che contrappone il falso al vero senza lasciar posto al possibile. Del resto, è poi così vero che Caltagirone non sia mai stata sul mare? Il toponimo di origine araba *Kalat* (fortezza, altura) indica la sua posizione arroccata, così come per altri centri della Sicilia continentale ma se torniamo indietro nel tempo profondo della geologia, nel periodo del Pleistocene Medio, tutto cambia e il diagramma *Pleistocene medio e Caltagirone sul mare* pone le basi per un'altra visione della stessa città sul mare preistorico che dividendo i monti Erei dagli Iblei sommergeva la piana di Gela e la piana di Catania.

Reazioni agghiaccianti

Il fotomontaggio di Gesualdo Alì ritrae una città immaginata, accostando due elementi estranei ma realmente esistenti, un borgo marinaro e il centro storico calatino. La nuova immagine è pronta all'uso, anche sarcastico come nel caso della smentita sugli avanzamenti del cantiere della città giardino. Accostando l'immagine a una dicitura si ottiene un linguaggio visivo che resta aperto a una serie di possibili interpretazioni latenti. Si è passati dal dare credibilità assoluta all'immagine in quanto prova inconfutabile dei fatti, al sospetto strisciante verso qualsiasi immagine, soprattutto se fotografica, perché inaffidabile, infida e ingannevole. Dal vero al falso assoluto. E se prima il modo di dire 'non credo ai miei occhi' evocava meraviglia per qualcosa d'inaspettato o impensabile, adesso è un mantra che rimanda solo al suo significato letterale. L'esperienza visiva è diventata totalizzante e rischia di consolidare solo il suo realismo congenito, lasciando poco spazio alla pratica creativa. Pratica evidente nella tecnica del collage che

fondandosi sulla sovrapposizione di frammenti di natura diversa può avere un duplice esito, in base all'intento dell'autore. Il primo esito è quello di enfatizzare i punti di contatto tra i diversi frammenti, ponendo così l'accento sul messaggio e liberandosi dalla necessità della realtà (si pensi ai *Disegni corsari* di Carmelo Baglivo). Il secondo punta a un'immagine monumentale, statica e realistica, sfumando i punti di frizione tra i diversi frammenti in modo da realizzare un'immagine che sia più veritiera della realtà quotidiana, allo scopo di far credere che esista quel pezzo di realtà che ancora non è stato realizzato (un riferimento recente si trova nelle opere non realizzate dell'architetto Antonino Cardillo). In entrambi i casi, è forte il potere comunicativo dell'immagine nella società contemporanea.

Un filo d'indagine ci porta alla storia dei mezzi di comunicazione che è costellata da avversioni verso il nuovo, anche Socrate demonizzava la scrittura perché menomava la funzione della memoria e il carattere dialogico della parola. Oggi la metamorfosi dell'*homo sapiens* in *homo videns* e recentemente in *homo digitalis* è vista come un'involuzione dai 'pessimisti' come Giovanni Sartori⁶ e Raffaele Simone⁷. La preminenza dell'esperienza visiva sulle altre modalità di conoscenza è considerata sinistra perché l'*homo videns*, non più portatore di pensiero ma fruitore di immagini, ha perso la capacità di decodificare e di elaborare concetti astratti. Questa corrente di pensiero collega il consumo di immagini all'atrofizzazione dei processi astratti e all'indebolimento della capacità di distinguere il vero dal falso. Spesso accade che il problema sta nel porsi il problema, e viene da pensare: e se non fosse così importante distinguere il vero dal falso? Può darsi che il problema stia lì, nella nostra ossessione per la dicotomia vero/falso?

La lettura dei commenti che accompagnano i post su facebook fa emergere quanto detto. Uno di questi casi è il post della pagina facebook *Le foto che hanno segnato un'epoca* dal titolo *Il mare Artico fotografato nello stesso luogo a 86 anni di distanza*. Il post

FAKEcollage. Non credo ai miei occhi!

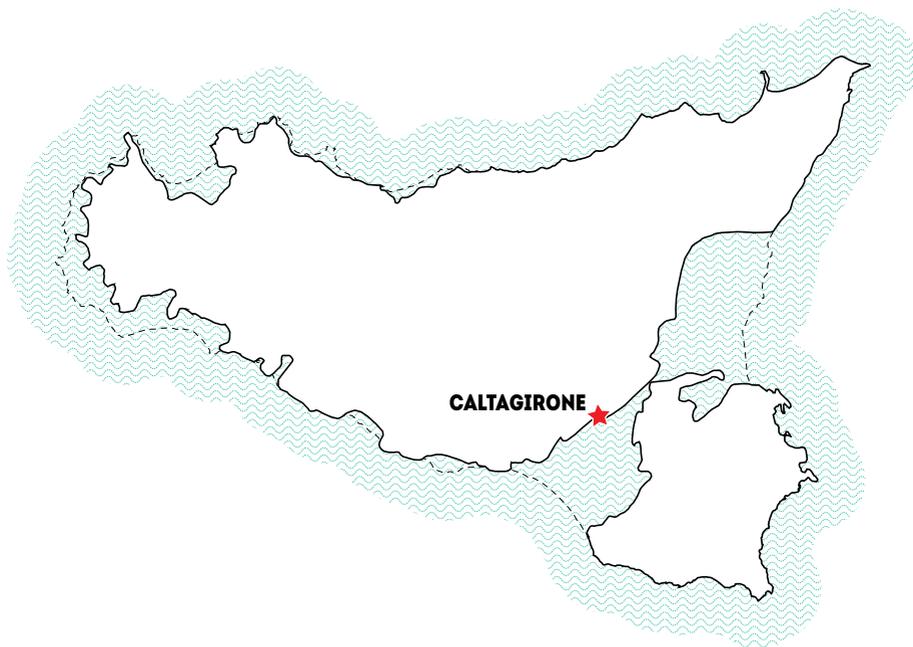


Christian Aslund, *Glacier retreat*, Svalbard, fotografia, 2002,
Norwegian Polar Institute. Color image Christian Aslund/Greenpeace,
<https://www.objectsmag.it/fotografie-inequivocabili-sullo-scioglimento-dei-ghiacciai-christian-aslund/>

mostra uno degli scatti che il fotoreporter svedese Christian Aslund⁸ ha fatto dopo aver studiato alcune foto dei primi anni Novanta sul Mar Artico conservate nell'archivio del Norwegian Polar Institute. Le istantanee di Aslund del 2002 ritraggono gli stessi luoghi mettendo in evidenza l'accelerazione dello scioglimento dei ghiacciai attraverso il confronto diretto con gli scatti d'epoca. Il post scatena i commenti. Dai commenti più banali, «Sono state scattate nello stesso periodo dell'anno?», «Stesso mese?», come se lo scioglimento della calotta artica potesse essere collegato a fasi stagionali; all'analisi delle immagini che mira a svelare il *fake*: «Photoshop!», «Super fotoshoppata», «Ebbè, certo 86 anni fa c'era un fotografo nell'artico a immortalare uno in barca», «Fake!», «Fake che più fake non si può. Basta guardare le striature di neve sul cocuzzolo della montagna... Assolutamente identiche... Qui Photoshop ha lavorato di brutto». Queste reazioni 'agghiaccianti' alle foto di Christian Aslund fanno riflettere sul cortocircuito che abbiamo creato attorno al *fake*. La testimonianza quotidiana, quasi antropologica, dei social ritrae l'*homo videns* intento a far rimbalzare qualsiasi riflessione sul muro di gomma della miscredenza nei confronti delle immagini. Nel caso in cui il lavoro fotografico dello svedese fosse un *fake*, la notizia basterebbe a far crollare il suo messaggio sul riscaldamento climatico?

Se ci pensi, il riscaldamento globale è un *mucchio* di azioni. [...] Avviare un motore non causa il riscaldamento globale. Due? No. Tre? Nemmeno. Puoi avanzare fino a un miliardo e la medesima logica regge. Quindi non c'è alcun riscaldamento globale. Oppure, rullo di tamburi, la tua logica fa schifo. Perché fa schifo? Fa schifo perché non c'è tempo da perdere per cose che stanno tra il vero e il falso, il bianco e il nero. Gli esseri ecologici come le forme di vita e il riscaldamento globale necessitano di una logica *modale* e di una logica *paraconsistente*, logiche che consentono un certo

FAKEcollage. Non credo ai miei occhi!



Liliana Adamo, *Pleistocene Medio e Caltagirone sul mare*, diagramma vettoriale, 2020, mappa paleografica di base di Vincenza Forgia, Daria Petruso e Luca Sineo (2014)

grado di ambiguità e flessibilità. Le frasi possono essere *abbastanza* vere, *un tantino* false, *quasi* giuste. Heidegger sostiene che «vero» e «falso» non sono distinti come potresti immaginare. [...] L'allarme per le «fake news» esiste perché sotto certi aspetti tutte le notizie sono «fake» ognuno cerca di contenere o cancellare la quasi-verità⁹.

Conclusione quasi-vera

Per essere contemporanei dovremmo aderire al simil-vero, a ciò che alcuni scienziati chiamano «*truth-like*», verosimile, la quasi-verità. Ogni tentativo di arrivare alla certezza assoluta mette a rischio il processo interpretativo del reale. Attraverso il falso, o simil-vero, alcuni artisti hanno sfidato le istituzioni e l'ordine costituito, provando a scucire i punti di sutura tra autentico e falso per aprire spiragli a nuove possibilità del reale:

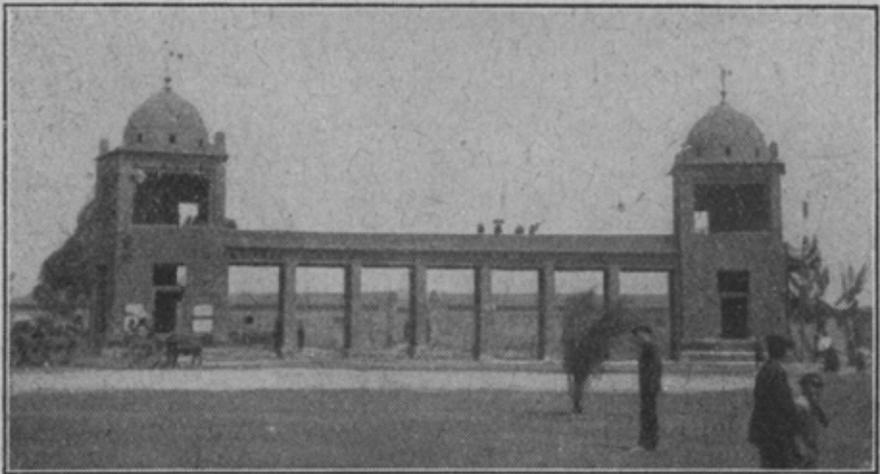
– Paolo Ciulla, 'Il grande malfattore'¹⁰, artista calatino, diventa falsario e riesce a contraffare 20.000 banconote per farle recapitare alle famiglie più povere. La Banca d'Italia dichiarò che le sue banconote sembravano più vere di quelle della Zecca.

– Han Van Meegeren, pittore olandese considerato uno dei più abili falsari d'arte del XX secolo, falsifica sei opere di Vermeer creando dipinti inediti. Tra questi la famosissima *Cena in Emmaus* considerata da molti critici una tra le più significative opere di Vermeer.

– Antonino Cardillo, architetto siciliano, riesce a farsi inserire tra i trenta giovani architetti più importanti del mondo dalla rivista Wallpaper senza aver mai realizzato un'opera. Le immagini iperrealistiche delle sue architetture sono riuscite a illudere molte riviste del settore fino a portare le prime reali commissioni all'architetto.

Potrebbero bastare questi esempi per enfatizzare il valore e il ruolo del falso. Quale differenza tra falso e vero? L'intuizione di Guy Debord si palesa: «il falso è indiscutibile e il vero un'ipotesi indimostrabile»¹¹. Questa sentenza ha un valore di critica negativa all'emergente società borghese nell'era dello spettacolo, ma può

FAKEcollage. Non credo ai miei occhi!



Mussolinia. Le prime due torri edificate.

Mussolinia. Le prime due torri edificate, fotografia, 1924,
in Gulizia, N. (1925). *Mussolinia: La città giardino*. Milano: Sonzogno, p. 16

essere letta diversamente se si ammorbidisce la contrapposizione morale tra i due termini: falso/vero. Ho imparato dall'architetto Ugo Cantone che la metafora è una menzogna rivelatrice di verità. Questa prospettiva vede il falso come un'occasione critica per costruire e ricostruire diverse verità che a volte sono singole foglie dello stesso albero. La tecnica del collage, così come la metafora, è un tropo, una figura retorica che opera un trasferimento di significato mettendo in relazione elementi diversi, spesso esaltandone il contrasto. Il trucco ottico è la trappola perfetta in una società che ricalca quella spettacolare, dove «i pensieri sono stati sostituiti da immagini in movimento»¹². L'immagine è la forma di comunicazione più immediata e la sua potenza evocativa ne ha fatto il mezzo espressivo più autorevole dell'architettura, fino a far coincidere molte opere con una sola immagine. Per l'architettura le immagini sono un mezzo espressivo potente. Spesso chi si occupa di architettura ha il ruolo di imbastire visioni e il collage è la tecnica madre. L'operazione del montaggio di differenze è la prima condizione per costruire una visione legata al reale ma con un salto concettuale.

Fotoplastica, collage, fotomontaggio e rendering non sempre hanno confini di differenziazione netti. Alcune di queste tecniche evidenziano la filosofia delle differenze, assemblando frammenti che differiscono per prefigurare idee in cambiamento, altre celano la natura combinatoria mostrando una nuova realtà statica e monumentale. L'obiettivo resta quello di coinvolgere il fruitore, decentralizzando l'attenzione sul reale attraverso slittamenti e salti concettuali. L'operazione del montaggio di elementi e materie diverse diventa una forma di scrittura che tenta di trovare nuovi significati e nuovi valori da apporre alle vecchie produzioni.

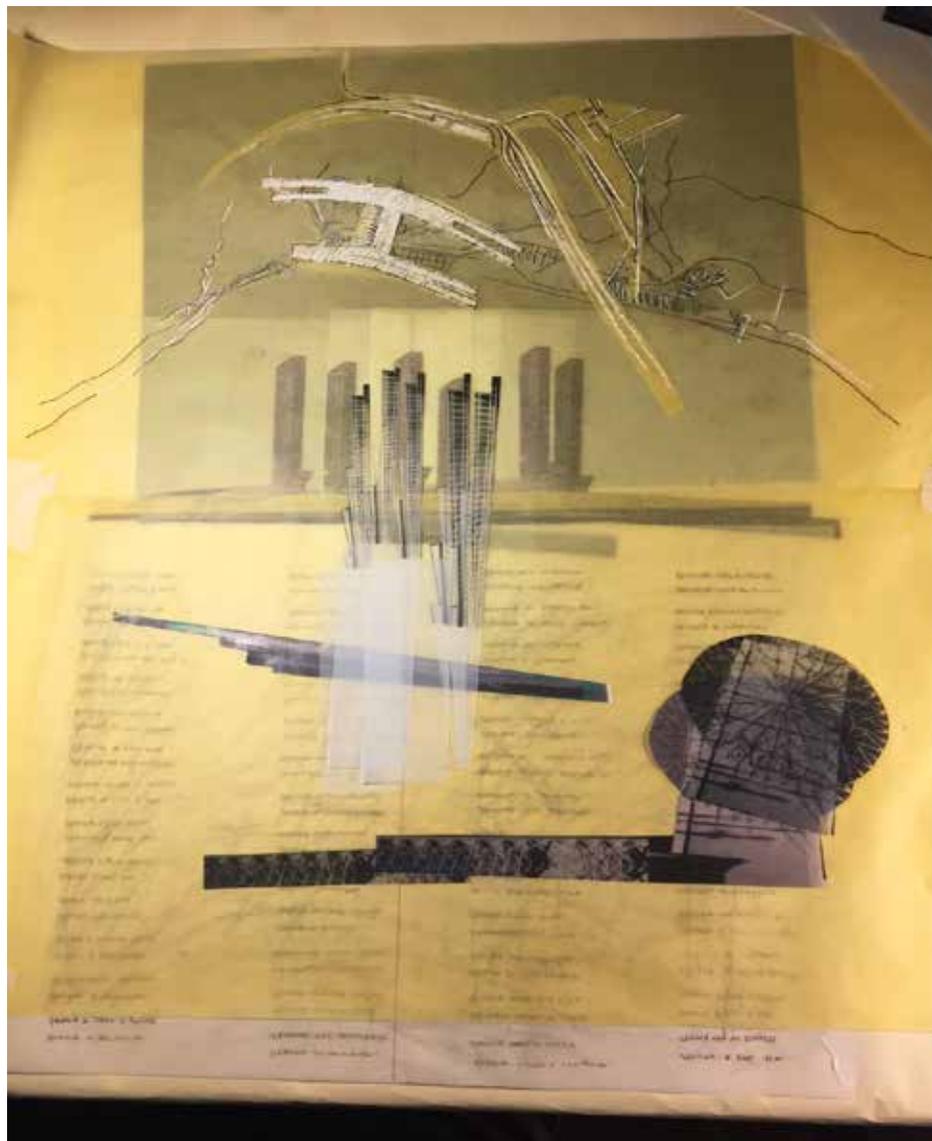
Nell'impero dell'occhio – in decadenza – quasi privati degli altri organi di senso, forse dovremmo lasciarci prendere in giro dal falso e dalla sua carica vitale, per avvicinarci a una visione cinestetica del reale possibile.

Note

- [1] Colomba, G. (2011). *Mussolinia la saga delle beffe*. Enna: Bonferraro.
- [2] Sciascia, L. (2007). Fondazione di una città. In *La corda Pazza* (pp. 169-173), Milano: Adelphi.
- [3] Camilleri, A. (2005). *Privo di titolo*. Palermo: Sellerio, p.281.
- [4] Gulizia, N. (1925). *Caltagirone, la città giardino di Mussolinia*. Milano: Sonzogno. «Le cento città d'Italia illustrate», n. 83. «Le cento città d'Italia illustrate» è una celebre collana di monografie, con fotografie dei luoghi e dei monumenti notevoli italiani, con cadenza settimanale, dal 1924 al 1929.
- [5] Ivi, p. 173.
- [6] Sociologo, politologo e accademico italiano. Autore del saggio *Homo videns* dove sottolinea il mutamento avvenuto nell'uomo all'indomani dell'introduzione del mezzo televisivo.
- [7] Linguista italiano, autore del saggio *La terza fase* in cui studia gli effetti cognitivi della multimedialità digitale.
- [8] <https://news.nationalgeographic.com/2017/03/my-climate-action-q-a-aslund-arctic-glacier-greenpeace/>, visitato il 31/08/2018.
- [9] Morton, T. (2018). *Noi, esseri ecologici*. Roma-Bari: Laterza, p. 54.
- [10] Fo, D. & Sciotto, P. (2014). *Ciulla il grande malfattore*. Milano: Guanda. Un altro testo su Paolo Ciulla: Atanasio, M. (2007). *Il falsario di Caltagirone*. Palermo: Sellerio.
- [11] Debord, G. (2008). *La società dello spettacolo - Commentari sulla società dello spettacolo*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, pp.196-197.
- [12] «I can no longer think what I want to think. My thoughts have been replaced by moving images». Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*. Parigi: Mercure de France, p. 52.

Nota all'immagine

[p. 38] Diagramma realizzato sovrapponendo la carta paleogeografica della Sicilia durante il Pleistocene Medio e la localizzazione della città di Caltagirone. La linea continua rappresenta la ricostruzione della linea di costa nel Pleistocene Medio (modificata da Archivio fotografico del Museo G.G. Gemmellaro di Palermo), mentre la linea spezzata indica la linea di costa dell'attuale Sicilia. Fonte: Forgia, V., Petruso, D. & Sineo, L. (2014). Il popolamento umano della Sicilia: una revisione interdisciplinare. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. 144, 117-140.



Carmen Andriani, *Sulle orme di Wachsmann*,
collage d'invenzione per Genova Metropoli del Mediterraneo, 2017

Costruire a memoria*

Concezione dell'architettura come evento tattile (eredità della scuola romana).

Accumulo di segni, cancellazioni, aggiunte, strappi e ancora sottrazioni.

Stratificazione e contaminazioni sono tecniche valide per la realizzazione di queste opere: materiali eterogenei, modelli, collages, carte, legni e stucchi in cui si mescolano astrazione e materia, tradizione e trasgressione. L'architettura è opera aperta, incompiuta, insieme di parti riconoscibili. Lo spazio interno fluisce verso l'esterno e viceversa.

L'opera è imperfetta.

Il recupero critico dell'esistente lavora su un contesto onnicomprensivo altrimenti definito paesaggio (*urbano, naturale, artificiale, culturale, costiero, orrifico, sublime, agrario, dismesso, portuale, archeologico, periferico, marginale, frattale, fragile*) e su realtà anonime ma rilevanti.

Le tracce a terra del nuovo sono riscritte sull'impronta dell'opera demolita. Il progetto assume i tracciati esistenti e sovrappone i suoi. Ne nasce un intreccio di materiali, una sovrapposizione di segni, un palinsesto straniante che mette in gioco i segni codificati, producendo figure dello spiazzamento e del paradosso. Spetta alla mano «che trasforma, deforma e sposta il mondo»¹ il compito di districarsi in questo fitto intreccio di segni, di sceglierne alcuni, di cancellarne altri, di distribuire nuovi significati.

Dal quel groviglio di intenzioni e di visioni, di memorie e di amnesie, di ragione e di abbandono emerge la forma.

Note

[*] Tratto liberamente da: Andriani, C. (1999). *STRATI_Costruire a memoria*. Pescara: Sala.

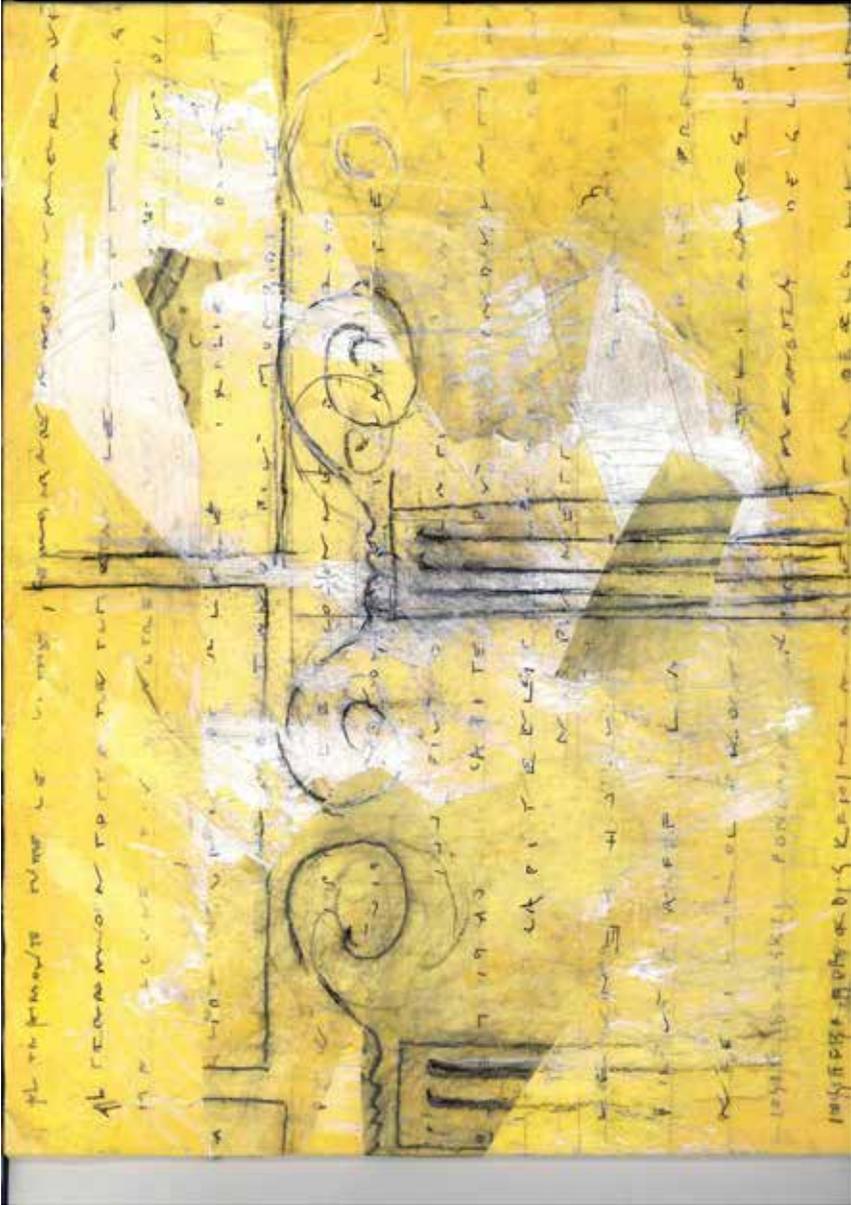
[1] Ivi, p. 24.



Carmen Andriani, *Divina Commedia, Il Paradiso Nascosto*,
con testo dall'*Inferno* della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, collage di lavoro, 2017



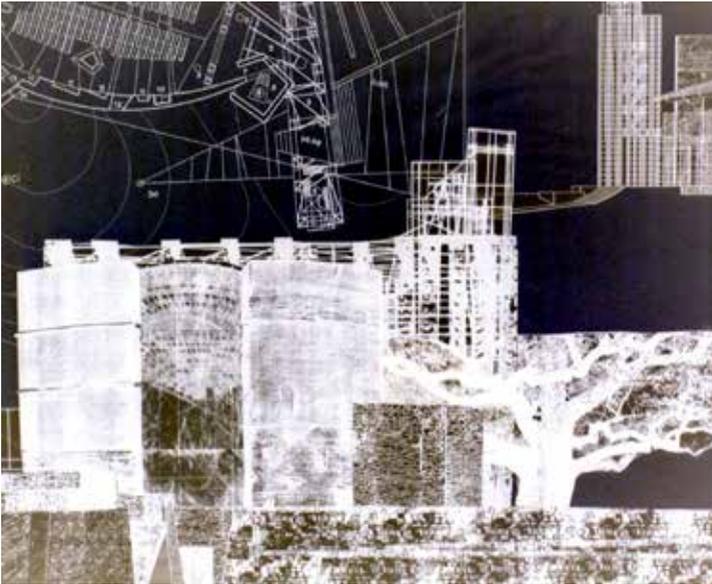
Carmen Andriani, *Divina Commedia, Paradiso*, collage di lavoro, 2017



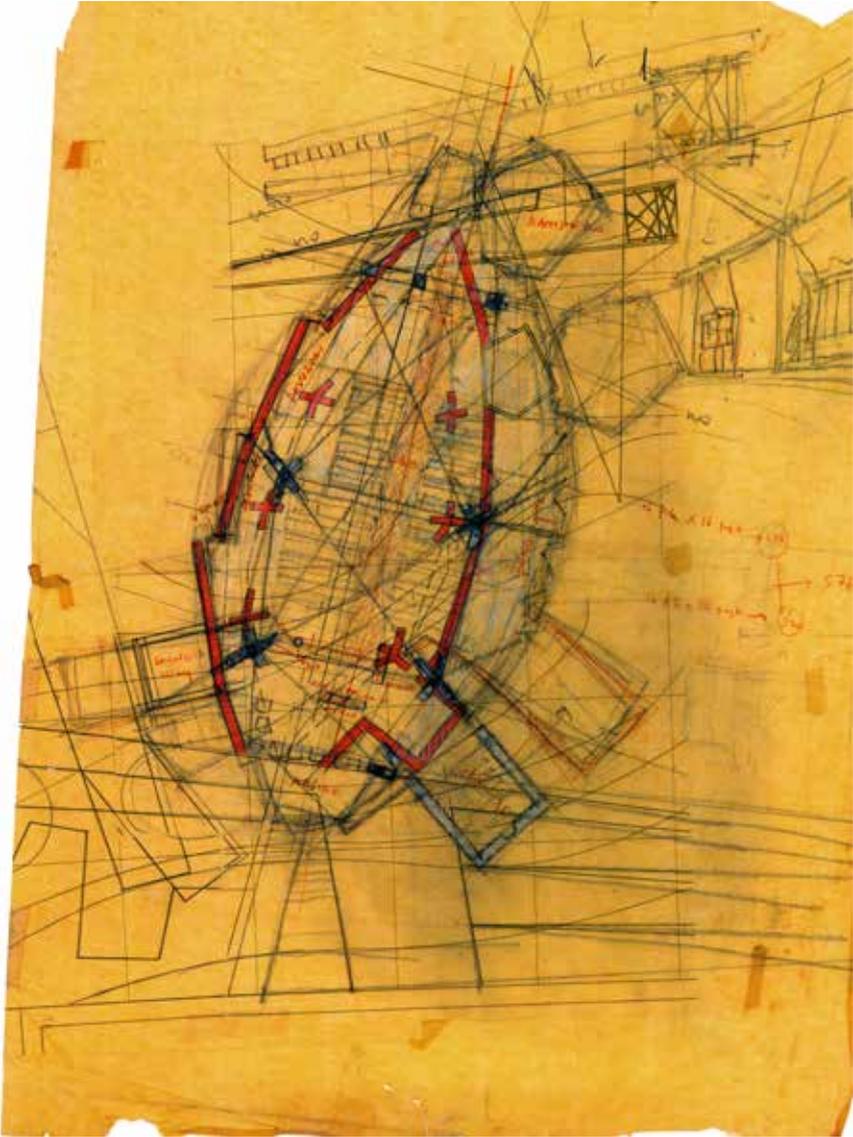
Carmen Andriani, *Capitelli all'aura veneziana*, 2014



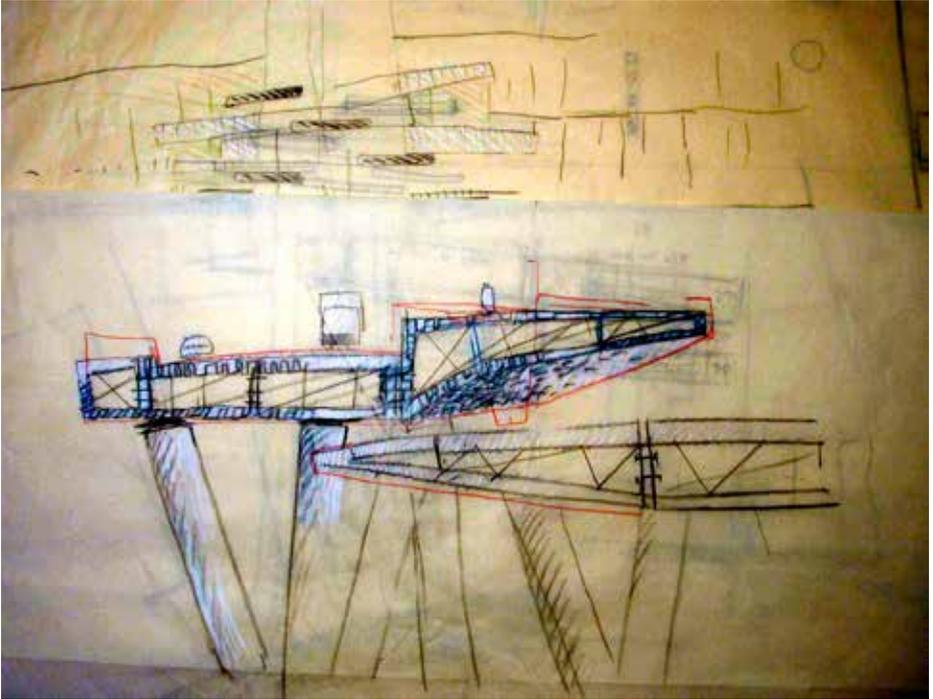
Carmen Andriani, *Tavolo di lavoro*, 2007



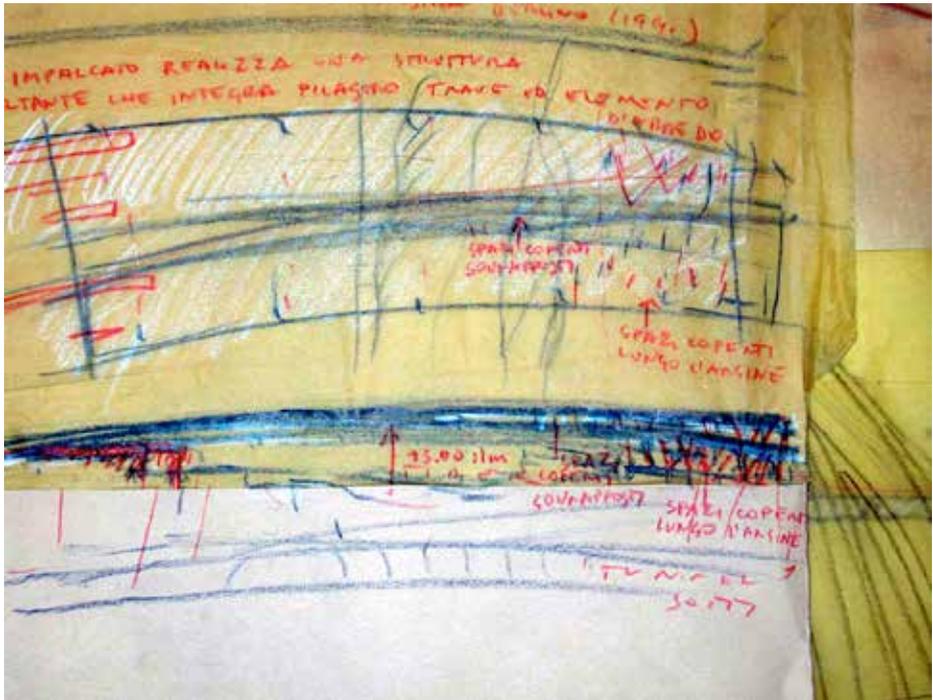
Carmen Andriani, *Dives in Misericordia, Tor Tre Teste, Roma, 1994*



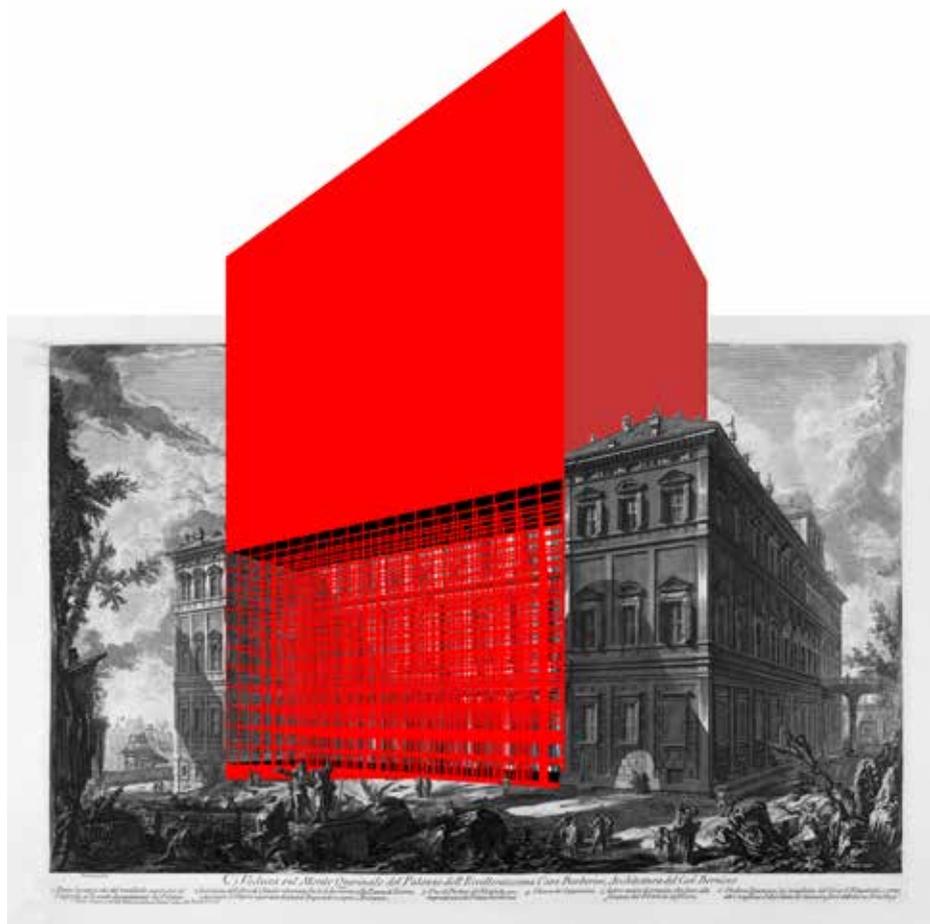
Carmen Andriani, *Palinsesto, Tor Tre Teste, Roma, 1994*



Carmen Andriani, *Ponte alla Magliana, Roma, 1999*



Carmen Andriani, *Ponte alla Magliana, Roma, 1999*



Accumulazione come stratificazione di rovine. Poetica del frammento

L'architettura ha spesso usato la rovina, o la sua metafora, per mettere in discussione la disciplina stessa. In due tempi molto lontani e all'interno di società in fermento culturale, le rovine divennero il punto di partenza per pensare a una nuova architettura: Piranesi attraverso la rovina definisce le basi dell'architettura moderna e della sua rappresentazione; Superstudio interroga la modernità attraverso le rovine.

Quindi perché non usare le rovine come priorità per ripensare l'architettura?

La rovina non è più vista come luogo esclusivo e chiuso, dove l'unico scopo è conservarlo e mostrarlo ai turisti. Le rovine non fanno parte della città chiusa, appartengono allo spazio urbano e sono un elemento fondamentale per ripensare la città.

Il *Campus Martius* di Piranesi è la giustapposizione delle rovine. Le diverse tipologie di edifici sono affiancate per formare la città generica senza uno spazio urbano pianificato. L'oggetto architettonico stesso è allo stesso tempo pieno e vuoto. *Campus Martius* è come una città contemporanea in cui l'intero edificio deve contenere anche spazi pubblici. Lo spazio pubblico, quindi, perde la sua libertà e unicità per diventare un'occupazione temporanea di un luogo 'privato'.

Il gorilla con «*Radical Design*» scritto sul petto che è apparso sulla copertina del numero 367 di Casabella nel 1972 è ora in una gabbia. Abbiamo bisogno del suo radicalismo per trovare la forza di ricostruire la filosofia architettonica partendo proprio dalle rovine.

Il *Monumento Continuo* di Superstudio è l'edificio che rappresenta la società di massa e il consumo, il progetto distopico di una rovina che giace brutalmente sul paesaggio o viceversa. La natura e l'artificio si compenetrano l'un l'altro per confondersi. Possiamo costruire in cima al *Monumento Continuo*, in modo da perdere la sua purezza e solitudine per riportarlo nel corso della storia. Storia che può trasformarsi e

stratificarsi. Possiamo addomesticarlo per deformarlo. Non è più infinito, non è più un elemento di paesaggio senza fine. Diventa un oggetto misurabile. Il *Monumento Continuo* non è altro che la rappresentazione moderna delle rovine, non ha accesso né fronzoli architettonici, è un tutt'uno con il paesaggio, in realtà è il paesaggio. Non ha alcun interno, o almeno non è rappresentato, e l'esterno non è altro che un volume con una griglia quadrata. L'oggetto anti-moderno e anti-consumista è una rovina.

Forse ora ripensare le rovine può portare l'architettura a zero, liberata da tutte le accumulazioni che sono cresciute negli ultimi anni. La rovina o il monumento fa parte del progetto e il processo di progettazione è lo strumento operativo. Teoria e pratica, ricerca e progetto. Stratificazioni, giustapposizioni e aggiunte in cui la rovina è al centro di un processo di ricerca di luoghi per identificare nuove relazioni e ruoli. Frammenti di diverse città e diversi edifici formano nuovi paesaggi e scenari. La rovina è la materia prima per nuove architetture che derivano dalla moltiplicazione dei frammenti e dalla loro giustapposizione.

La rovina è il luogo della sottrazione. Sottrazione come strumento di progettazione utilizzato dall'arte contemporanea e per eliminare il superfluo. La rimozione è come aggiungere.

Forse possiamo parlare di nuovi edifici ibridi con diversi esempi nella storia (vediamo il teatro di Marcello). Strati di funzioni ma soprattutto stratificazione di tipi o re-invenzioni di tipi. La rovina non ha un interno e un esterno ed è un edificio abitato. Quindi la rovina diventa un edificio con una propria struttura interna. La rovina può essere vissuta, non solo essere contemplata. Superstudio nel progetto *Salvataggio dei centri storici* segna la fine del monumento come oggetto intoccabile. Come un lavoro da conservare, tutto è in un processo di progettazione. La società non accetta i feticci. Il Colosseo è abitato. Ritornando sul Colosseo di Superstudio ci avviciniamo ai monumenti come oggetti 'vivi' e modificabili.

Monumenti non più intoccabili. I luoghi della rovina sono anche i luoghi dello spazio vuoto. Apparentemente indefinito e indefinito, Roma e Berlino hanno vissuto, nel corso della loro storia, momenti in cui gli spazi vuoti erano più di quelli occupati. Roma dopo l'Impero e Berlino dopo la seconda guerra mondiale. Due epoche molto distanti, ma attraversate da spazi vuoti: la campagna romana e la terra di nessuno a Berlino. Aperture improvvise e cambiamenti di prospettiva. Ma segnati da un destino comune: colmare le lacune.

HO TUTTO HO NIENTE



Francesca Berni, tecnica mista, collage digitale su basi analogiche, 2020

HO TUTTO HO NIENTE

Pensiamo a un retta. Pensiamo a un punto. Pensiamo che la retta sia parte di una circonferenza infinitamente grande, pensiamo che il punto sia una circonferenza infinitamente piccola. Pensiamo dunque all'ipotesi per assurdo, che spesso conduce il nostro pensiero a chiedersi i perché delle cose. In questo luogo si incontra il tempo dello spazio e la sua incontenibile, introvabile, immensa, presenza. Le forme sospese sono l'esperienza biografica dell'architettura. Quadri e fondo scuri a diverse intensità 'sostengono' gli oggetti bianchi galleggianti in uno spazio senza tempo, profondo all'infinito. Si lasciano attraversare oppure sospingono le forme verso una remota lontananza. Tutto (ri)torna e niente (re) sta. Le forme bianche sono congelate: la loro minutezza si misura con l'estensione illimitata di uno spazio mai finito, contrastando la perentorietà di ogni narrazione. Ogni cosa è in movimento e muta nell'avvicinarsi del tempo, dello spazio e delle relazioni: allora il tempo appare tutto a un tratto estremamente resistente, inerziale, magmatico, quasi immobile, come un'immagine.

Pantheon, attraversamenti



Bryan Olson, *Chromium Swell*, hand made collage, 2011

Pantheon, attraversamenti

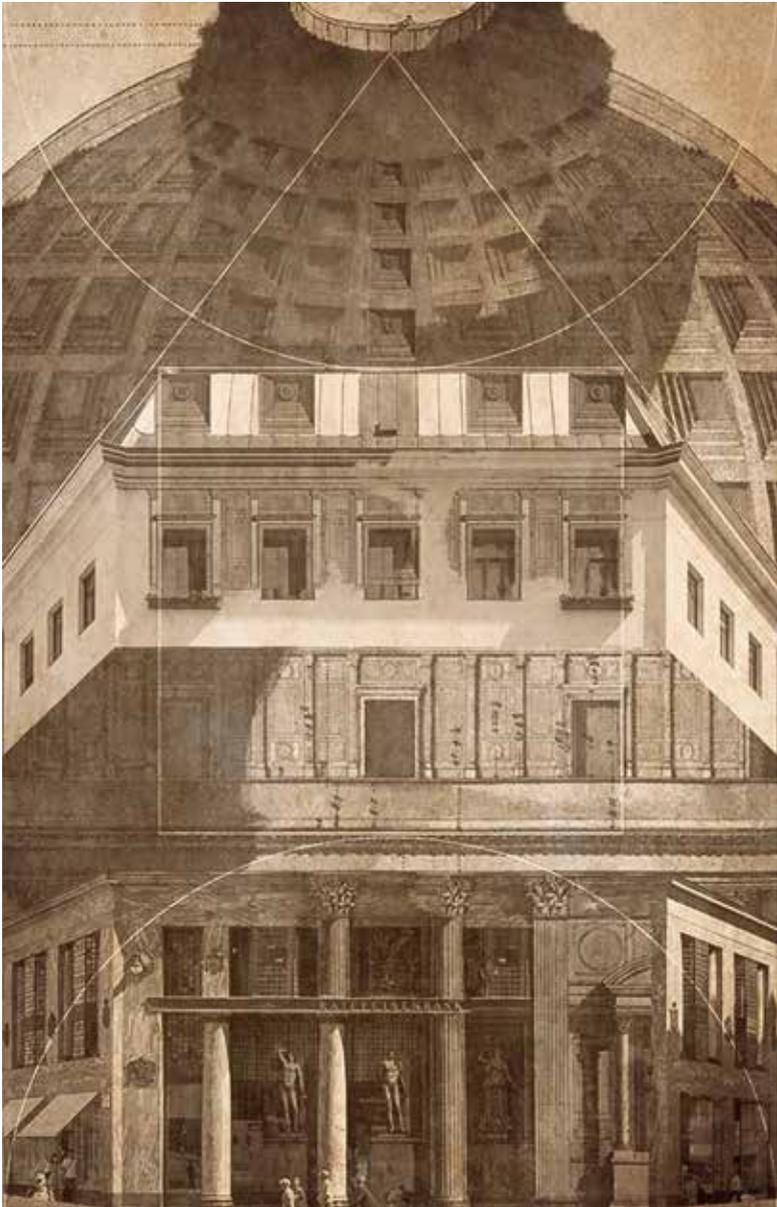
Attraversamento I

Si richiude il portone buio. Entra una luce rossastra, calda. Un tramonto straordinario arancio intenso illumina la strada. La luce si riflette sulle pietre rovinata del fronte Ovest, diventando ancora più gialla. Là in alto, non troppo in alto, si vede ancora bene. Appena alla sinistra dell'arco di scarico. La luce penetra tra i mattoni scombinati. Un fermoimmagine del muro di Diagon Alley. Si generano tante ombre. Sembra più ruvido, più poroso del solito, più tridimensionale. La luce pennella vivida la ferita del muro, lì ha subito uno strappo. Ricorda una piccola città in terra cruda messa in verticale. Una città con i suoi edifici, a tanti livelli, un *pueblo* incastonato e ribaltato. Un Selciato del gigante. Manca il mare e non è così profondo. Una ferita. Ne ha tante. È molto più interessante dove è ferito, dove c'è una lacuna. Lì ha sofferto, il tempo è passato. Ogni tanto sembra davvero il volto cucito, solcato, di un vecchio. Chissà Dickens quanto l'ha guardato.

Attraversamento II

Attraversare in silenzio questa grande sfera, magari di notte, come nella scena del Valerius. Senza il vociare, la calca. La sfera deve sembrare diversa, se ci si corica al centro. Forse lo si coglie quasi tutto, come fa Pannini, in un solo colpo d'occhio. Con un *fish-eye*, la sfera attraverso una sfera. La fuga sull'orlo tra i marmi e l'intonaco: un orizzonte. Non è *Junkspace*, è perfezione... quel parallelo lo ha sporcato e ci ripenso ogni volta. La cupola non schiaccia, qui è grande. Se fosse deserto. Non c'è né interno né esterno. La volta celeste dentro. Il Cenotafio di Newton. Il cielo fluisce nell'edificio che si completa naturalmente nel cielo stesso. Ti guarda, ti dice sei piccolo e importante. Entra la luce di giorno ed escono le preghiere. Già, escono, come ha scritto Hawthorne. Esce anche il fumo insieme alle preghiere. Ufficio all'asse *mundus-sole*, ufficio a ogni Dio. La capanna ancestrale e la Terra, le stelle, la «sfera cava

Pantheon, attraversamenti



Luca Viglierchio, *Esposto e nascosto a Michaelerplatz*, digital collage, 2020

che tutto contiene»¹. Questo voleva Adriano! Si sente l'universo e «l'amor che move il sole e l'altre stelle». Poi ci hanno calato di tutto. Statue, fiori. Lo fanno ancora. Poi quel tale che dice della colonna di neve. Nell'ottantacinque trenta centimetri. Lo ascoltano.

Attraversamento III

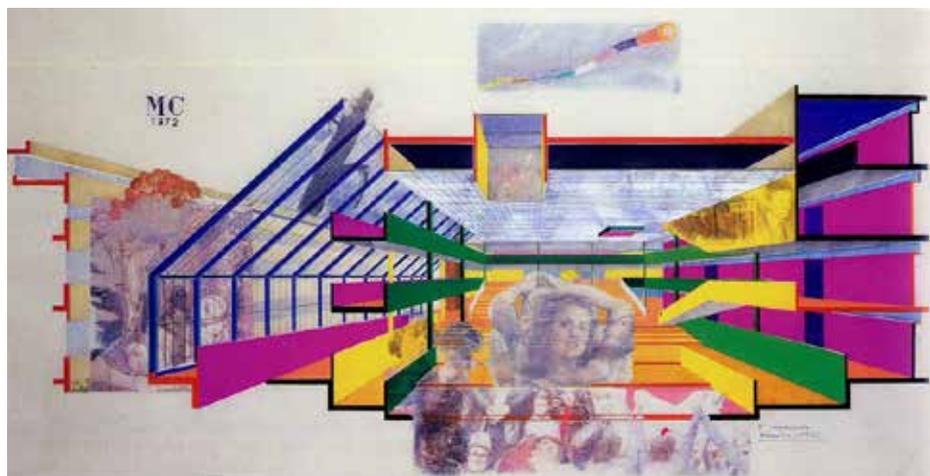
Capitelli corinzi, tavole di obelischi, tassonomie. Planimetrie. Ricordo quel libro, quel giorno. Gli voltavo le spalle, guardandolo inciso da Piranesi... Riproduzioni. Un negozio proprio lì accanto. Due cancelletti. Stavo aspettando. Mi sono voltato e l'ho riguardato, era ormai deserto. I turisti se ne erano andati. Non l'ho più perso di vista, l'ho cercato ovunque. L'ho studiato e mi ha inseguito. Fino a casa, dove passo ogni giorno. Rivedo la pagina di Meeks, la 166. La mia città di fronte alla sua foto. Un libro statunitense. Il pronao corinzio così bianco, nuovo. Le nicchie vuote. Una sequenza veloce. Si aprono tante strade, in disordine. Si passa da un dettaglio a un altro. Luoghi diversi, connessi. Verona, il Sanmicheli. Dentro un'altra chiesa, severa, un piccolo Pantheon. Milano, San Carlo. Lì sono stato, lì anche. La facciata di Loos, tre fasce: solenne, nervosa, finestre come lacunari. Delicatezza, ricordano suoni. Uno spicchio di Pantheon esposto e nascosto a Michaelerplatz.

Note

[1] Yourcenar, M. (1988). *Memorie di Adriano*. Torino: Einaudi. p. 159.

[2] Dante. *Comedia*. Pd XXXIII, v. 145.

Una dichiarazione progettuale



Michele Capobianco, *ITS Barsanti*, Pomigliano d'Arco NA, 1973

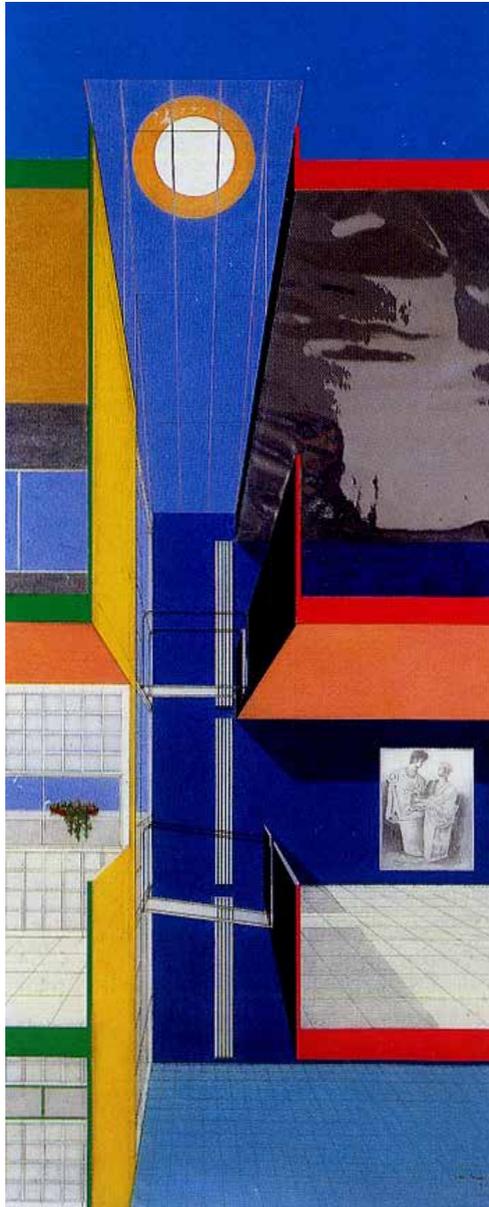
Una dichiarazione progettuale

Il collage è come la dichiarazione dei contenuti di un progetto, estraneo al feticismo del disegno come opera autonoma e soprattutto messa in forma delle metafore contenute nel progetto architettonico definitivo. Queste sono alcune delle basi di partenza del lavoro di rappresentazione progettuale effettuato da Michele Capobianco, maestro di un'intera generazione di architetti campani, eccelso architetto e rappresentante del movimento moderno partenopeo e italiano, in un arco di circa quattro decenni di lavoro.

Studiando l'archivio Capobianco, ormai a distanza di anni dalla sua produzione architettonica, ci si rende conto che i collage/disegni fanno parte del suo personale iter progettuale, una conferma continua del rapporto tra spazio progettato (funzione, forma, colore, ecc.) e fruitore, in ogni sua fase. Bozzetti, schizzi e altre idee, poi accantonate, sono quasi assenti del tutto nell'archivio, proprio a dimostrazione che l'unico valore, tecnico-comunicativo, forse, è considerato e attribuito ai collage/disegni definitivi.

Si percepisce una mancata volontà autocelebrativa che sarebbe potuta essere attribuita al collage/disegno prodotto fuori da un iter progettuale.

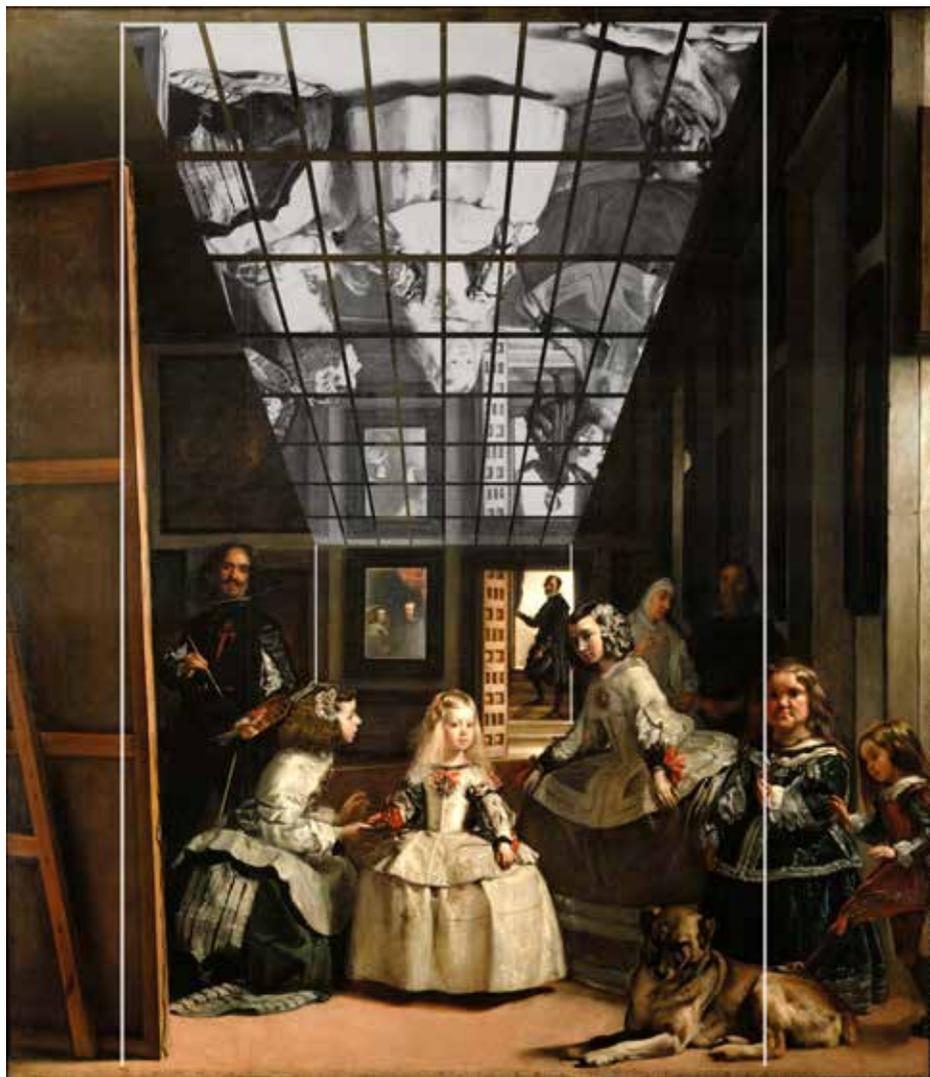
Affascinante è la maturazione di modelli specifici per la rappresentazione costanti nell'iter comunicativo, come la sezione prospettica centrale, l'esplosivo e l'assonometria militare. Modelli considerati idonei per mostrare lo spazio progettato e il suo grado di fruizione. Lo stretto legame dei collage con il progetto è constatabile dai gradi temporali di definizione del disegno: l'aggiunta di texture, la definizione della vegetazione e dei colori degli interni, la definizione dello spazio e della sua funzione, la trasformazione in collage per dar vita al disegno e, forse, in ultimo anche la spiegazione di una matrice, non tecnica, alla base dell'idea progettuale, che diventa l'ultimo tassello aggiunto all'intera comunicazione del progetto.



Michele Capobianco, *Casa per la moglie dell'architetto*, Vitulano BN, 1974



Michele Capobianco, *Unità ospedaliera psichiatrica*, Girifalco CZ, 1979



Lorenzo Degli Esposti, *Altanella sbiancante*, disegno digitale
su riproduzione de *Las Meninas* di Diego Velázquez, 2016

Form Follows Fiction

Michel Foucault in *Le parole e le cose* distingue quattro tipi di somiglianza che si sono intrecciati fino alla fine del XVI secolo: la *convenientia*, intesa come vicinanza, cose che si lambiscono, sfiorano, fino alla costituzione di una cosmica catena; l'*aemulatio*, come la precedente ma senza il vincolo della prossimità, del contatto; l'*analogia*, sovrapponendo le due precedenti, permette l'accostamento di qualsiasi punto del mondo con qualsiasi altro, e anche oltre; la *sympathie*, moto interno che avvicina alcune cose tra loro, farebbe perfino fondere il tutto se non per la contrapposta azione dell'antipatia. Tutte le cose del mondo sono concatenate grazie a *convenientia*, *aemulatio*, *analogia*, *sympathie* e le congiunzioni sono espresse da segnature, nelle cose e nel linguaggio che rimane ancorato alla realtà, è esso stesso cosa: Don Chisciotte è ostaggio di questa episteme. Nei due secoli successivi, la rappresentazione fonda ogni possibilità di conoscenza: il linguaggio instaura una cornice ontologica in cui le rappresentazioni definiscono le cose, le parole si materializzano in un'esistenza tassonomica più reale della stessa realtà. Justine è la vittima delle potenzialità del linguaggio classico. A partire dal XIX secolo, le scienze analitiche si distaccano da quelle che ricorrono alla sintesi: da un lato le scienze a priori, formali, dall'altro le scienze a posteriori, empiriche. Questo sfocia, nell'arco di due secoli, nelle opposte possibilità di formalizzazione e interpretazione, tra i poli dello strutturalismo e della fenomenologia. Con il XXI secolo e l'avvento dei nuovi media e del digitale, in architettura formalizzazione e interpretazione da un lato si sono arenate negli specialismi di parametri (finzione 1) e big data (finzione 2), dall'altro nella superficialità di composizioni analogiche (finzione 3) e nella banalità di reportage pseudo-giornalistici (finzione 4). Il tanto propagandato ritorno dell'architettura disegnata italiana degli ultimi anni non pare sfuggire alla costruzione di consolatori rifugi individuali (vedi finzione 3), non potendo ambire

a grandi performance nelle prime due (quantomeno in patria) e, con riferimento alla 4, avendo dato prova di brillanti (e masochistiche) capacità in Monditalia durante la Biennale di Koolhaas. Rimane aperto e urgente l'interrogativo di come posizionarsi, oggi, nel mondo del veloce e massificato commercio di immagini e idee, in cui movimento, flussi mediatici e immateriali attestano successi e fortune di opere e ricerche, indipendentemente dalla forma e dal contenuto.

Collage come linguaggio visivo personale



Ester, disegno, corteccia, foglie, erba e lana, casa privata, 2015

Collage come linguaggio visivo personale

Da non so neppur più quanti anni insegno ai Laboratori di Grafica della Laurea Triennale in Disegno Industriale, Università degli Studi di Genova. Nel tempo, la disciplina ha cambiato titolazione, collocazione d'anno e persino – parzialmente – contenuti, ma almeno due sono i punti rimasti per me imprescindibili, entrambi legati al mio ruolo di docente: il senso del necessario e proficuo rinnovarsi di ogni inizio annuale e la costante urgenza di far comprendere la differenza che esiste tra il 'disegno' e la 'grafica', pur nella medesima matrice originaria.

La matrice: il linguaggio visivo della rappresentazione; la differenza: la gamma vasta e articolata degli strumenti (e di conseguenza delle accezioni linguistiche) a disposizione per comunicare attraverso le immagini.

Se disegno, decido di utilizzare un mezzo espressivo specifico e univoco, nella sua versione maggiormente restrittiva e purista addirittura solo inteso come 'a mano libera' (ancorché tecnico); se comunico visivamente in modo grafico, posso attingere dai mondi della fotografia, dell'elaborazione informatica, della composizione polimaterica, del video...

Ancora: pur nell'attenzione che anche le composizioni a disegno devono avere nei confronti degli elementi accessori (le parole, a esempio), in grafica è prioritario mettere a sistema lo scritto con l'immagine; in breve, considero il testo per la sua valenza di immagine e l'immagine per la sua valenza narrativa. E posso introdurre un ulteriore arricchimento, dato da segni 'accessori', decorativi e/o funzionali alla maggiore fruibilità del testo, protagonisti di molte soluzioni progettuali.

Quale il rapporto con il collage? Per me rappresenta la prima sollecitazione da indicare a chi – dovendo iniziare un progetto (con me grafico, ma anche architettonico, urbanistico...) e dovendo perciò trasporre su carta idee ancora provvisorie sulle quali lavorare – non desidera esprimersi attraverso il disegno, vuoi per scelta, vuoi per poca considerazione delle proprie capacità; per me



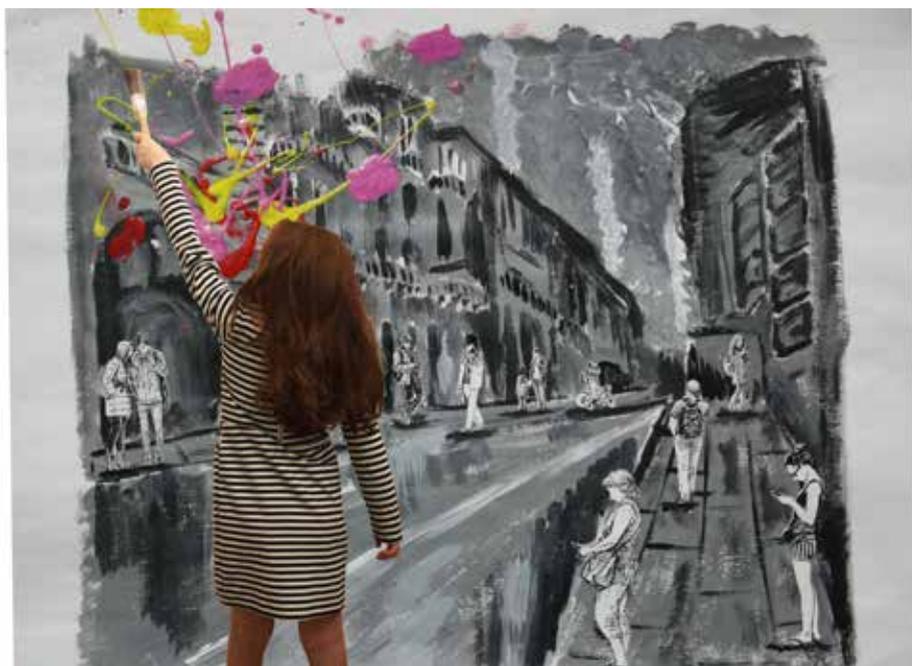
Ester, disegno, lana, stoffe e bottoni, casa privata, 2016

collage significa ‘mescolare le carte’, poter utilizzare in maniera fortemente personale ed espressiva strumenti, tecniche, materiali diversi, imparare a esprimersi visivamente attraverso un proprio linguaggio, individuato e individuabile, fino a farlo divenire il ‘proprio stile’.

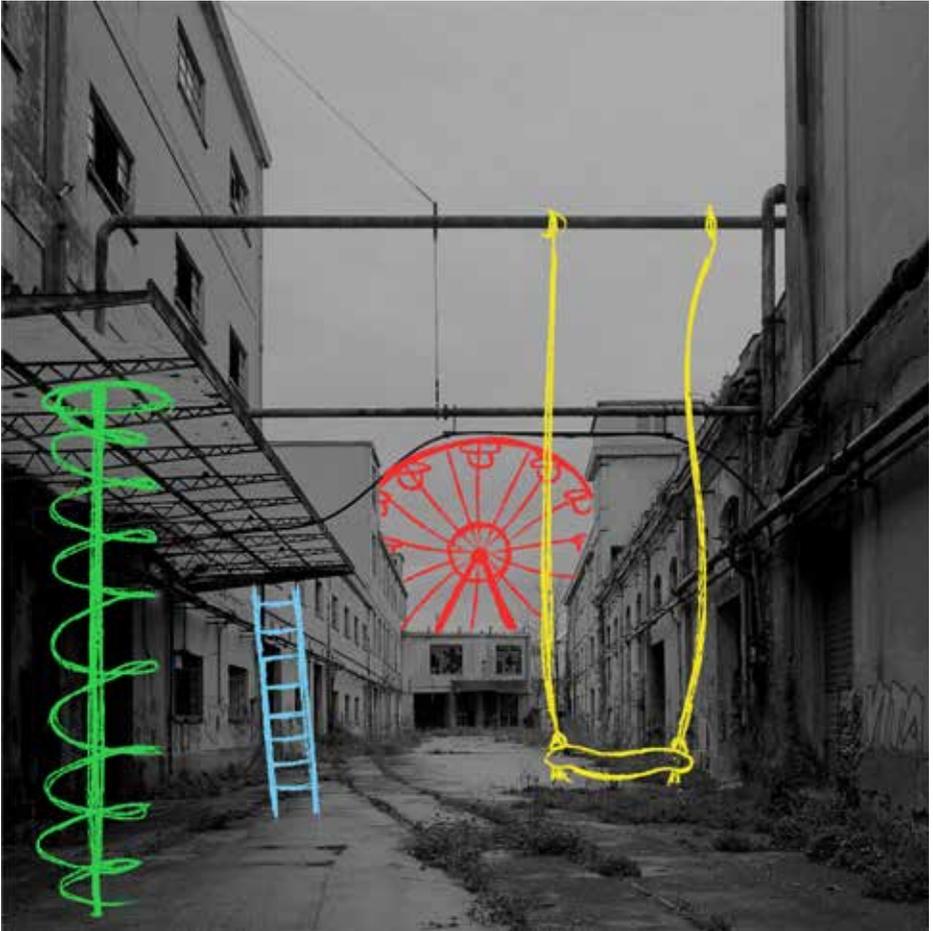
E gli studenti colgono lo spunto, trattando il progetto di immagine come elaborazione e scelta critica di componenti differenti da mettere a sistema; questione interessante è la costante conferma dell’utilizzo degli strumenti digitali accanto o in sostituzione di quelli analogici, con la progressiva diminuzione degli elaborati sviluppati con il solo disegno ‘a mano’, fatto da non trascurare, ma al tempo stesso da non demonizzare. I risultati, infatti, sono spesso sorprendenti nella loro efficacia comunicativa e rispondono di norma appieno alla richiesta di individuazione di un proprio linguaggio visivo.

D’altra parte, è ciò che nell’infanzia tutti abbiamo fatto e che nei movimenti di avanguardia, così come nell’illustrazione o nella scenografia è sovente divenuto ‘arte’, basti pensare al ‘nostro’ Lele Luzzati.

Qui, oggi, le immagini di una mini spigolatura aneddotica personale: collage di Ester e di due esercizi proficui ed esemplificativi presentati per la partecipazione al concorso *Immagina Genova 2029-città a misura di bambino*, in occasione dell’anno celebrativo della dichiarazione sui Diritti dell’Infanzia e Adolescenza.



Irene Luconi, *Gemma*, disegno, colori e fotografia, 2019



Laura Delfino, *#lagenovachevorrei*, disegno su fotografia, 2019

Poor architecture



Davide Tommaso Ferrando, *Poor Architecture / Elbphilharmonie*, 2017

Poor architecture

Images exist only if they are seen: the more abundant they are, the more competitive is the milieu in which they circulate, the more strategic is their capacity to travel at higher speed and spread at wider scale in order to instantly reach more public, given that in our positive society the value of communication is measured exclusively on quantity and speed of the exchange of information, as Byung-Chul Han claims. The possibility to travel fast and spread virally, nevertheless, is inversely proportional to the weight of the image files, and therefore to their definition. It is for this reason that, after being long dominated by the big dimension and high quality of the printed image, architectural culture is now being redefined by what Hito Steyerl calls ‘poor images’, that are images whose main quality is being accessible, and whose effectiveness is not based on their content or form, but rather on their quick and massive distribution. Compulsively broadcasted by on-line platforms to a global public of distracted users, poor architecture loses information in order to gain in circulation, exchanging the production of knowledge with the consolidation of its imagery.

Where's Charles? Series



Gaggeroservente, *Where's Charles? Series 1/3*, digital collage, 2017

Where's Charles? Series

Nel 1987 è pubblicato il primo libro della serie per bambini *Where's Wally?*, creata da Martin Handford. In ogni volume il lettore deve trovare un personaggio chiamato Wally, all'interno di illustrazioni a doppia pagina che rappresentano in maniera molto dettagliata scene caotiche e affollate. La sua ricerca è aiutata dal buffo aspetto di Wally: maglia a righe bianche e rosse, cappello da marinaio e occhiali tondi. Wally c'è ma è difficile da scovare tanto è integrato nel disegno. Diviene quasi un piccolissimo dettaglio che, proprio per la sua scarsa visibilità, diventa il protagonista di tutta la scena rappresentata.

In ogni collage è possibile giocare a 'trovare Wally' cercando di riconoscere i frammenti che lo compongono, associandoli al loro contesto originario e ripercorrendo al contrario il processo che li ha generati. Nella tecnica del collage, più un'immagine è elaborata e costruita per addizione ragionata di elementi, più è difficile riconoscere le diverse parti che la costituiscono: se ciò accade, l'operazione di assemblaggio è quindi riuscita nel proprio intento di ri-connotare il significato originario di ogni singola porzione, conferendogliene uno inedito. La serie di immagini *Where's Charles?* vuole esplorare proprio questo aspetto, rappresentando il singolo oggetto straordinario come parte integrante di un contesto ordinario, trasferendo da un frammento all'altro i principi e i valori che li connotano.

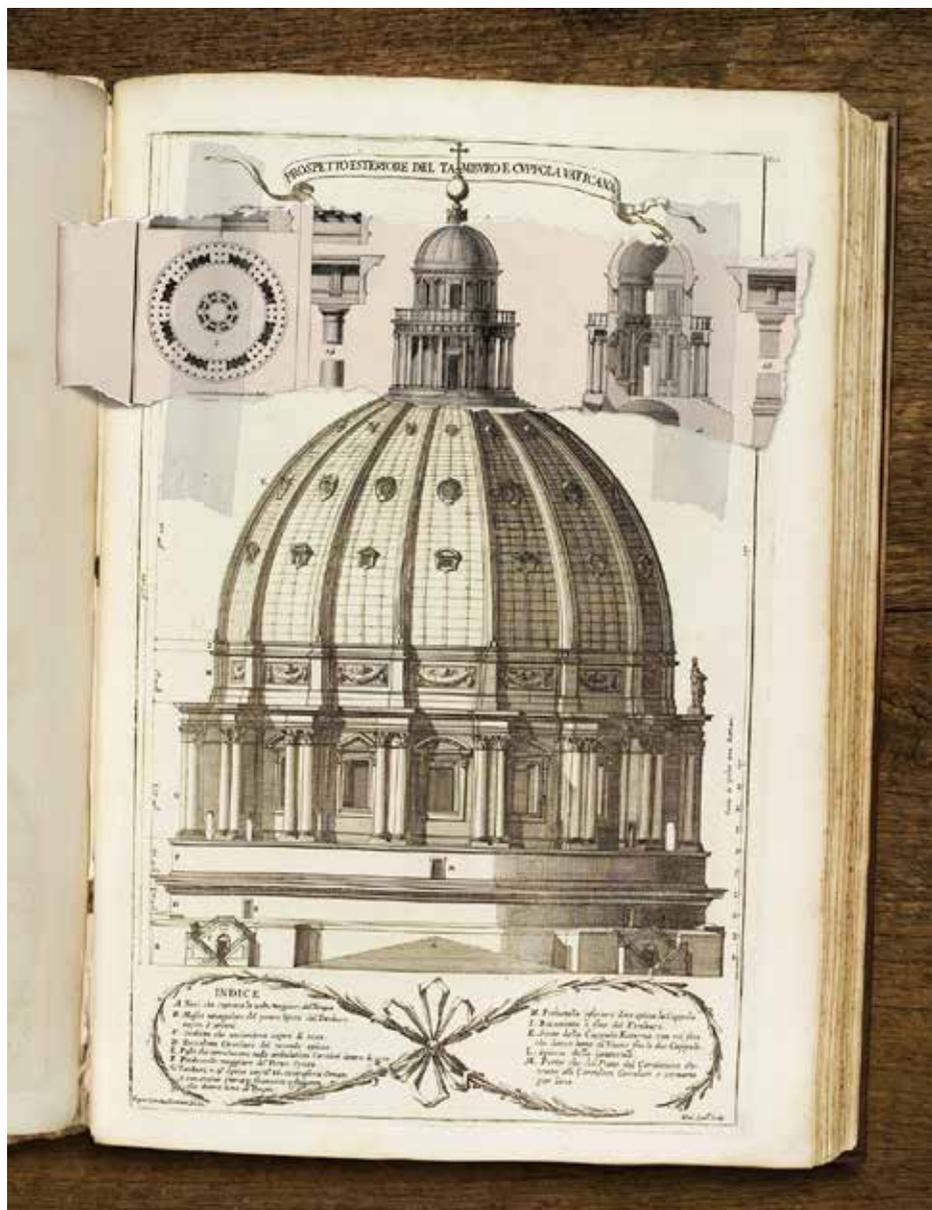


Gaggeroservente, *Where's Charles? Series 2/3*, digital collage, 2017

Gaggeroservente (Davide Servente, Giulia Gaggero)



Gaggeroservente, *Where's Charles? Series 3/3*, digital collage, 2017



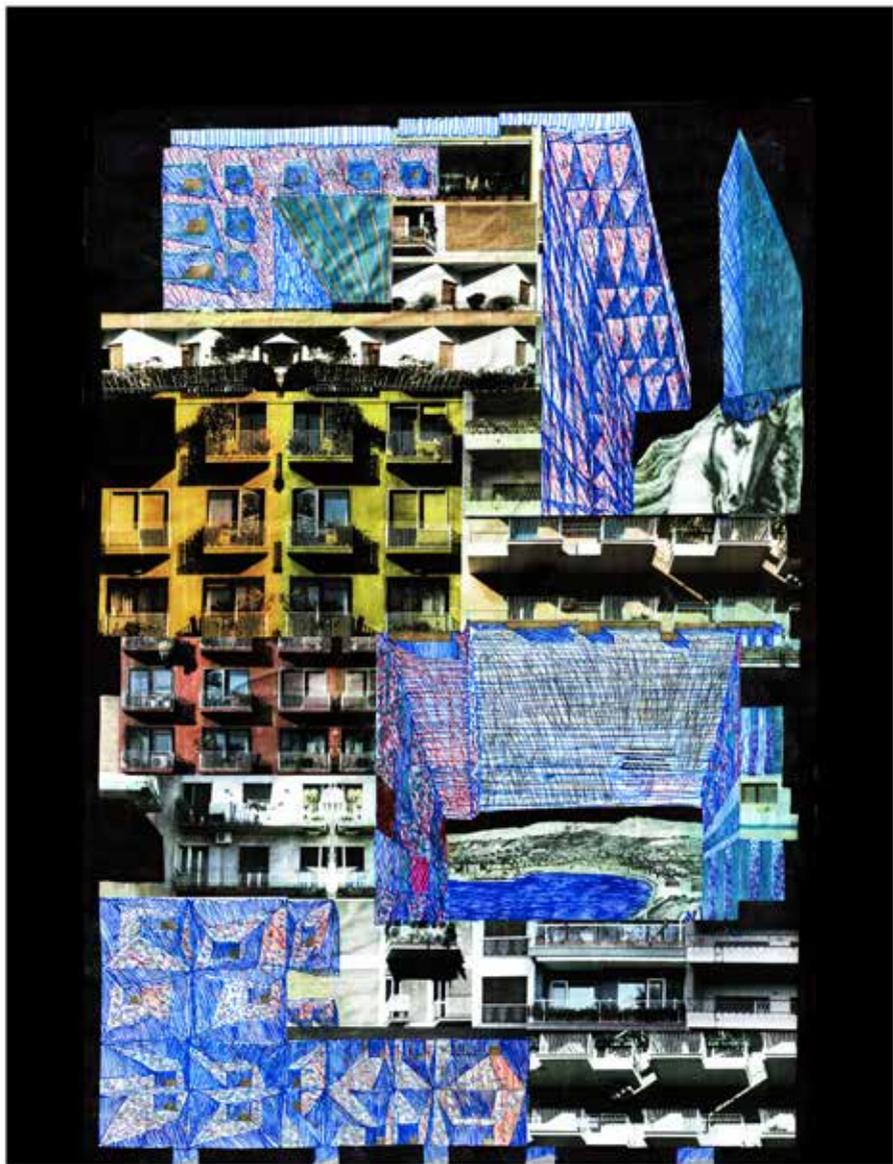
Giovanni Galli, *Pietro (il Grande e il Piccolo)*, collage digitale, 2018

Pietro (il Grande e il Piccolo)

I collage dovrebbero sconcertarci con accostamenti impensati (*surrealist mood*), oppure sfidare le nostre certezze frammentando ciò che, per vivere, preferiamo considerare intero (*cubist mood*). Qui non troviamo nulla di tutto ciò. Al contrario, questo collage ci rassicura del fatto che, almeno nell'architettura classica, ogni piccola parte è in sé un intero perfettamente formato e sufficiente a se stesso. Ciò che vediamo è la dimostrazione di un teorema, che attesta la supremazia della proporzione sulla scala: le dimensioni del Tempietto di San Pietro in Montorio sono minuscole, pari a quelle del lanternino della cupola di San Pietro, ma i due Pietri condividono la medesima, autosufficiente, dignità. L'incisione della cupola di San Pietro è tratta dal libro di Carlo Fontana, *Il tempio vaticano e la sua origine*, Stamperia Francesco Buagni, Roma 1694, p.311. Quella del Tempietto, dal libro di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Treuttel et Würtz Libraires, Paris 1823, Tome Quatrième, pl. LVIII. Ho fatto giusto in tempo a scattare la fotografia dell'opera di collage prima di essere scacciato dalla biblioteca dove li ho chiesti in consultazione. Adesso sono stato raggiunto da una denuncia per danneggiamento di bene pubblico e sono in attesa di un processo. Liberiamo l'Arte da ogni restrizione!

Nota dei curatori

In ragione della natura del testo i curatori hanno ritenuto opportuno non uniformare il presente intervento alle norme editoriali al fine di preservarne il significato e tutelare le intenzioni dell'autore.



Cherubino Gambardella, *Su centomila balconi*, 2018

Atlante dei collage smessi

Mi piace disegnare ma non solo disegnare.

Amo l'imperfezione insita nella città e nella potenza dei paesaggi.

Forse perché mi sarebbe tanto piaciuto essere perfetto ma poi ognuno si deve accettare come è, diversamente matura inutili frustrazioni.

Non mi piace quello che faccio e forse questa è la mia fortuna.

Diversamente avrei già smesso da tempo.

Tento continuamente di raggiungere un'inconscia esattezza.

Poi, siccome ho poca forza di volontà, uso quello che mi viene di fare come misura del mondo e come mio modo di starci sopra.

Il disegno è una prefigurazione nitida, io amo incresparlo di tracce fotografiche, calligrafiche, cancellature, abrasioni, mondi evocati con una strana *honra* spagnola che da napoletano non mi abbandona mai.

C'è il barocco, l'angioino, la cartapesta, l'arte contemporanea. Ci sono, in fin dei conti, le passioni che ho provato da sempre, da quando erano proibite, come quella di rincorrere solo la *venustas* fregandosene dell'*utilitas* e della *firmitas*. Non ho mai potuto tollerare Vitruvio: prescrittivo e secchione.

Mi sono costruito altre teorie che ho illustrato prima con i collage e poi con gli edifici costruiti.

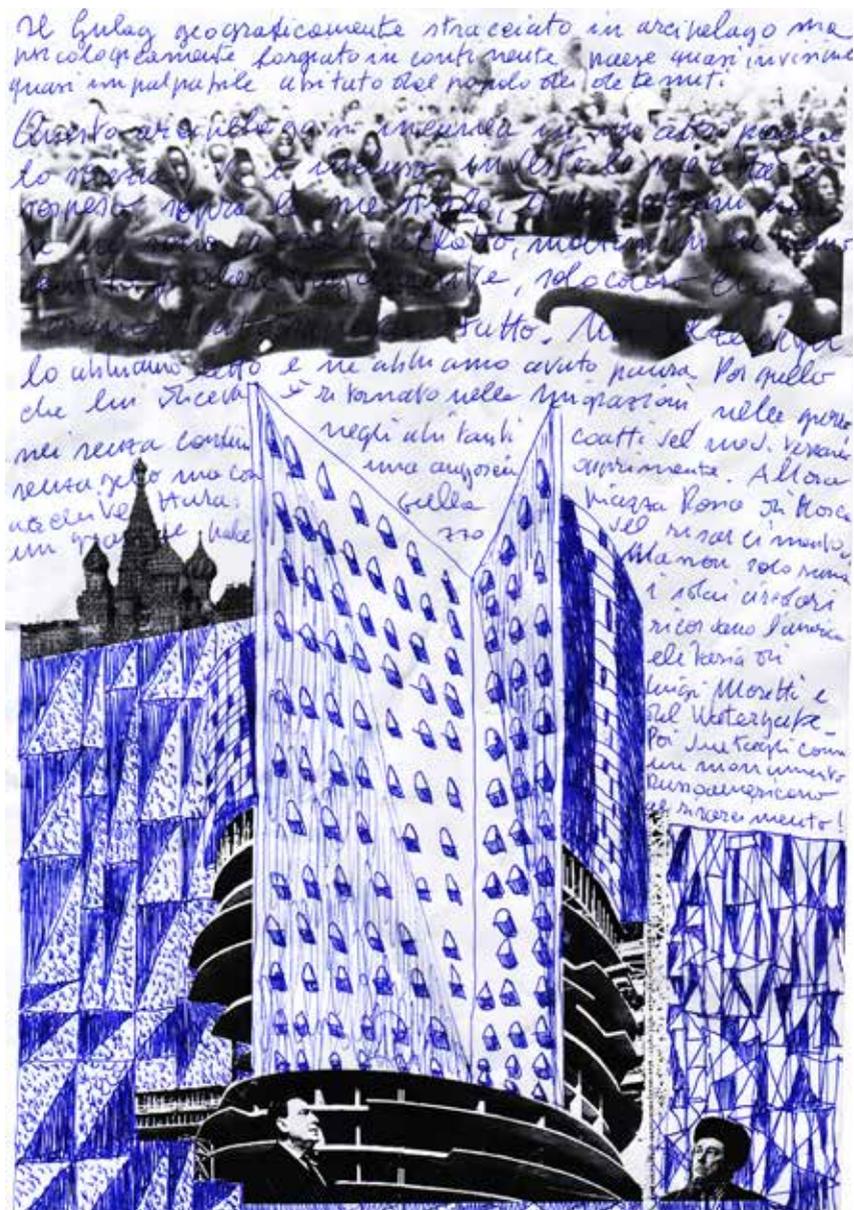
Il collage è un gigantesco racconto di eccessi.

Qualcosa di questi torna nelle architetture che faccio, altro si disperde nella mia coscienza che è come un armadio polveroso e alla fine piuttosto triste.

I collage smessi sono quelli meno spettacolari, meno ammiccanti.

Sono, però, quelli che dicono qualcosa di forte, che parlano di nuovi inizi e che rinnovano la mia imperfezione ogni giorno.

Sono pura energia inesatta, sono guasconi e irrispettosi ma servono come bandiere di libertà e come sostanze vive anche se deformi.



Cherubino Gambardella, *Arcipelago gulag*, 2018

Non ho paura di una bellezza secondaria e i miei collage da sempre la cercano affinché sia disponibile per sogni e incubi cui tutti abbiamo diritto.



Cherubino Gambardella, *Lo sguardo incorniciato tra la folla delle finestre*, 2018



Cherubino Gambardella, *Non sempre capiscono*, 2018

Collaging



Actar Arquitectura, *Collsera Around: en las infraestructuras una nueva naturaleza (Nelle infrastrutture una nuova natura)*, collage su cartone, tecnica mista, 1998, BCN Met.01 // Espai Art Castelló

Collaging

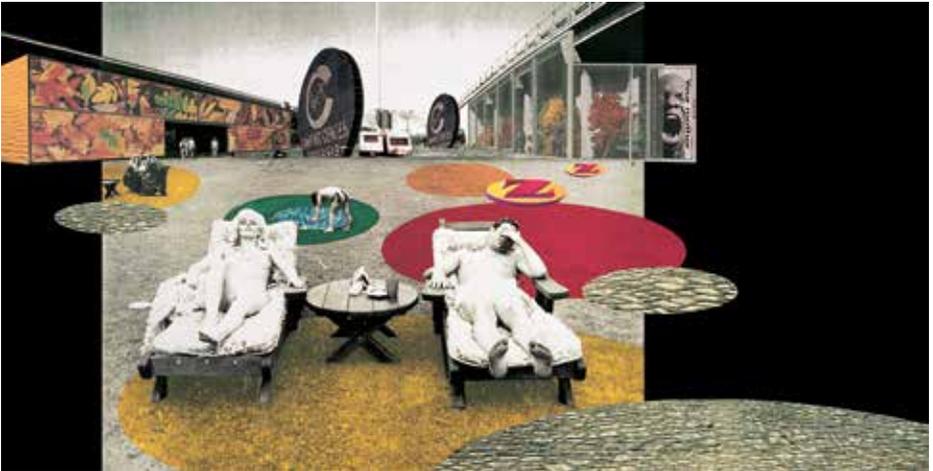
Nel *Metapolis Dictionary of Advanced architecture* (Actar, 2003) Federico Soriano e io stesso, abbiamo declinato la voce «Collage»:

- 1- *Method of representing space(s).*
 - 2- *Method of producing space(s).*
 - 3- *Action and effect of using the technique of collage to imagine spaces(s) or architectonic object(s). A substitute for sketches, drawings, layouts or traditional working models.*
To collage is to superimpose intentionally and make openly (and uncohesively, but ever, consequently); simultaneously.
- 1- *Method of representation: superimposing images.*
 - 2- *Method of production: superimposing shots.*
 - 3- *Method of design: superimposing programs, types, uses (users) and events.*

Risulta, in questo senso, particolarmente interessante analizzare oggi – al di là di ciò che queste brevi linee possono sintetizzare – l'importanza che (ai fini dell'espressione, della comunicazione e della rappresentazione) comportò l'uso del collage (un certo tipo di collage) all'interno di una generazione 'di transizione' (ex OMA nei Paesi Bassi, Metapolis a Barcellona, ENSAM a Madrid, Villard in Italia, ecc.) che, durante gli anni '90, favorì (e avviò) un significativo passo logico nei secoli: dalla lirica postmoderna (essenzialmente calligrafica) e l'astrazione neo-moderna (tecnico-minimalista) alla nuova concezione digitale/informativa, oggi in corso.

Lontano dalle figurazioni evocativo-realistiche della fine degli anni '80 (schizzi disegnati a mano, prospettive in bianco e nero, ricreazioni atemporali di tracciati 'un pennino', ecc.) o della concisione funzionale e proto-materiale del design preciso e puro (lontano, insomma, dal 'linguaggio' o dalla pura 'tecnica'), il collage (inteso come meccanismo strategico e non

Collaging



Actar Arquitectura, *Collsera Around: en las infraestructuras una nueva naturaleza (Nelle infrastrutture una nuova natura)*, collage su cartone, tecnica mista, 1998, BCN Met.01 // Espai Art Castelló

solo plastico) stava per apparire come un'importante 'force de frappe' nel rinnovamento del pensiero architettonico emergente.

Non si tratterebbe di collage eclettico, inteso come una composizione formale, sovrapposizione di effetti cumulativi e contrastati (propria di una certa idea post-moderna e relativistica della complessità intesa come aggiunta di giustapposizioni e/o contraddizioni sostanzialmente formali), ma di collage inteso come 'immagini di sintesi', 'visione' condensatrice di forze, tensioni, messaggi e sollecitazioni (in definitiva, di informazioni) coniugati in modo visivo attraverso possibili 'scenari-dispositivi' – induttori – così espliciti sia nei loro criteri configurativi che in quelli aperti (e 'indeterminati') nelle loro possibili variazioni evolutive. Da questo punto di vista, il collage apparirebbe, in effetti, come l'espressione celebrativa di una complessità multi-strato (piuttosto che multi-effetto), sintetico-simultanea (sinergica, relazionale, insomma interattiva) piuttosto che cumulativa, un diagramma conduttore, rappresentato in chiave comunicativa (visiva).

È curioso come l'iperrealismo che oggi – con l'evoluzione dei *software* di rappresentazione – ha saputo rafforzare tali visualizzazioni, contrasti con quei primi dispositivi di collage più interessanti – in quel primo momento – nell'esprimere scenari multi-strato e multi-scala; linee di forza in cui tensioni, paesaggi, persone, tipologie e attività incrocerebbero energie e potenzialità, diverse e molteplici, in un modo espressivo e comunicativo (non astratto ma, neppure, meticolosamente dettagliato).

In ogni caso, non sorprenderebbe l'irritazione che tali manifestazioni 'grafico-strategiche' hanno generato in tutta una significativa parte della disciplina accademico-oggettiva (più familiarizzata con il rigore e l'aridità di analisi e planimetrie oggettivo-essenzialiste). Pertanto, molte delle critiche espresse si baserebbero su quel primato della grafica, del visivo, della plastica, del colorista (ottimista quando non edonista, insomma) rinviando tali esplorazioni ad altri referenti *pseu-*

do-utopisti non meno sospetti di ‘superficialità’, come gli esperimenti pop-art dei radicali anni ’60 (Team Ten, Archigram, Superstudio, ecc.) o le pittografie dei primi decostruttivisti, allora ancora attivi (fra cui protagonisti come OMA – non solo Koolhaas, ma anche Zenghelis – o Tschumi, che presto iniziarono a guidare nuove linee d’azione prossime a quelle qui descritte, grazie all’inclusione di giovani collaboratori attenti, già, all’importanza dei nuovi formati digitali multistrato).

Tuttavia (e al di là di maggiore o minore complicità con tali riferimenti) a differenza dei collage psichedelici degli anni ’60 (costruiti come visioni ‘alternative’ al sistema) o degli esperimenti plastici decostruttivisti (‘indifferenti’ al sistema), i *collage-dispositivi* che qui interessano andrebbero concepiti come visioni strategiche, decisamente ‘infiltrati nel sistema’; accettandolo, assumendolo... e perciò, ri-informandolo qualitativamente. Non vorrebbero essere né espressioni alternative né espressioni puramente provocative o speculative, ma decisamente operative.

Sistemiche e operative, allo stesso tempo.

Attive e reattive.

Guidando così il sistema (processi, contesti, definizioni e situazioni) ‘al limite’ dei suoi codici e convenzioni; ‘al limite’ di tipi e tipologie, di tassonomie e categorie: limiti in cui le vecchie triadi dicotomiche (architettura-paesaggio-infrastrutture, casa-produzione-svago, geografia-natura-città, densità-vuoto-collegamento; orizzontale-verticale-diagonale; linea-volume-superficie; pubblico-privato-misto, ecc.) si combinerebbero, incrocerebbero e ibriderebbero in modo pratico e sorprendentemente paradossale, allo stesso tempo.

«*Pragmatopie*», secondo Andreas Ruby.

Un percorso attraverso le immagini più paradigmatiche del momento – immagini elaborate in un periodo di circa dieci anni – ci consente di osservare come, per la maggior parte, si tratti di opere con tecniche miste,

in un momento che ancora si confronta con manuale e digitale (*rendering* associati a combinazioni di colori, ritagli, fotomontaggi, ecc.).

Un tempo che presto sperimenterà l'importanza delle tecniche di *Photoshop*, non solo nelle dinamiche di ritocco e copy-paste, ma anche nella manipolazione stessa dello spazio architettonico (*stretching, folding, deforming*, ecc.); spesso si tratta di proposte concettuali 'proiettate' come strategie visive, sebbene non necessariamente associate a 'progetti'.

Non sono, infatti, semplici 'illustrazioni'; si tratta principalmente di 'messaggi' – e di 'criteri di azione' – in termini di immagine architettonica. Strategie destinate a mostrare 'altri' spazi possibili; 'altri' paesaggi potenziali; 'nuovi' scenari (re)attivi.

Visioni strategiche (né fantasie utopistiche né metafore evocative simboliche) generate, quindi, con una chiara volontà espressiva, narrativa, a volte proclamatrice. *Slogan* senza parole, senza testo, in formato visuale.

Se, con l'arrivo della stampa, l'architettura perse – come sottolineava Victor Hugo – il suo ruolo testuale, non rinunciò, tuttavia, alla sua capacità narrativa e alla sua natura culturale ed espressiva.

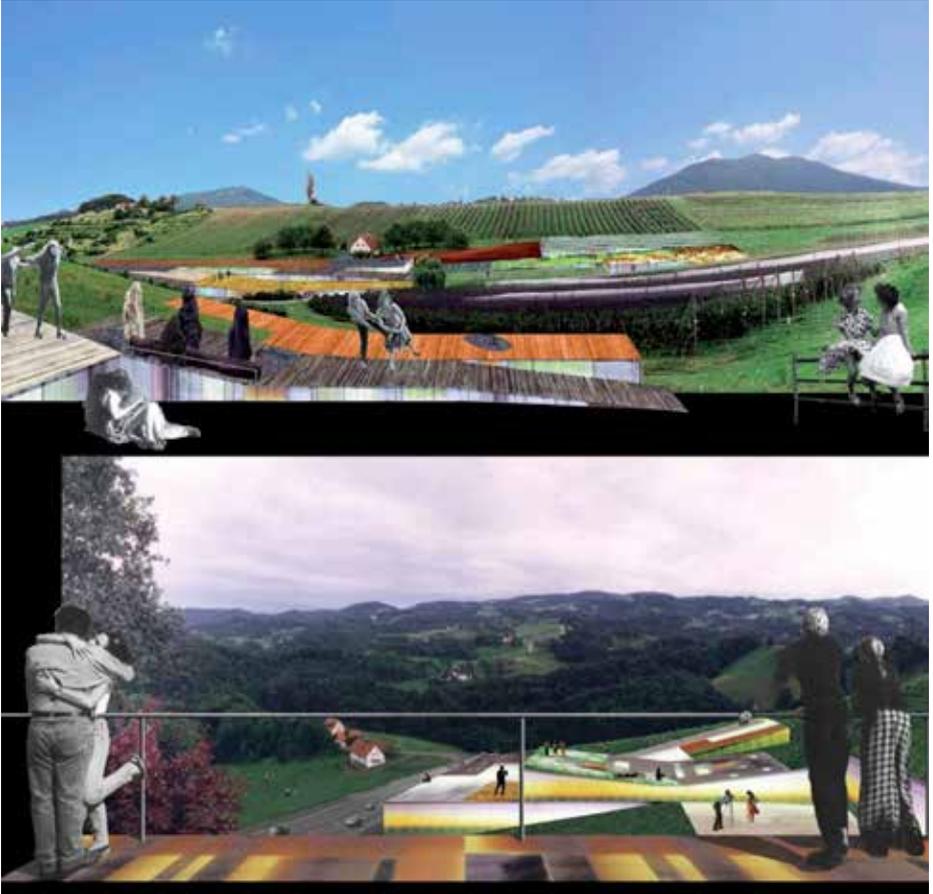
Le immagini qui trattate proclamano (e richiamano) questa vocazione 'mediatrice', comunicativa, esplicita ed esplicativa, eloquente o semplicemente loquace.

L'immagine di un'architettura con la volontà di esprimere se stessa e il mondo che la circonda: favorendo, più che 'oggetti puri', 'ambienti operativi' per la vita e l'interazione. Ambienti in grado di confermare il passaggio dal vecchio spazio rappresentativo in uno spazio definitivamente (inter)attivo.

Per questo motivo appaiono, in queste immagini, storie e persone, azioni e attività.

Per questo motivo, attraverso la coesistenza di scene e scenari – di 'meta-trame' e di 'micro-universi' – viene raffigurato (e raccontato) un mondo decisamente più ottimista, aperto e vario, un mondo in cui e dal quale celebrare la diversità.

Collaging



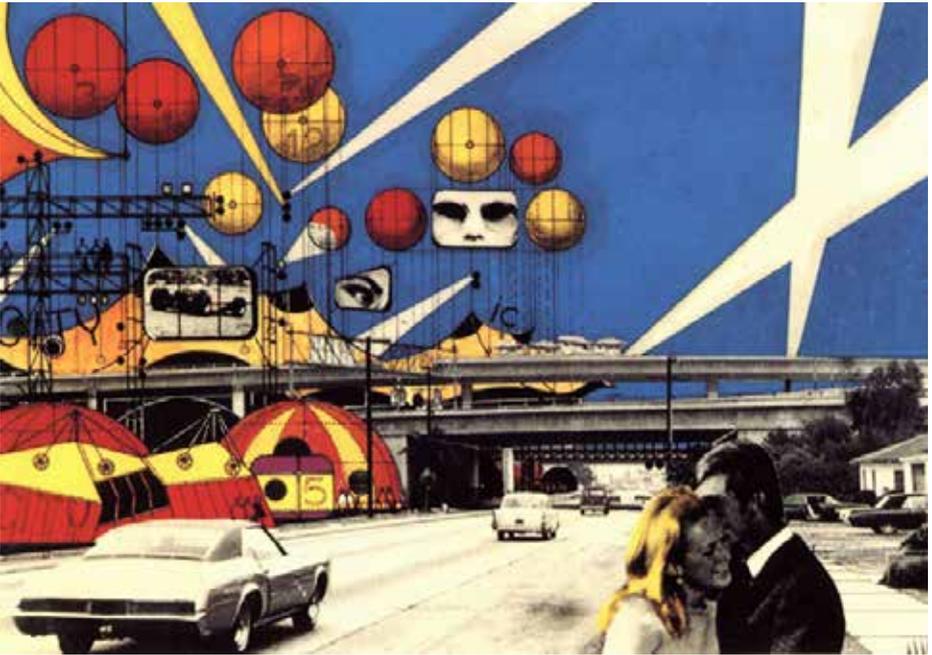
Actar Arquitectura, Graz-Maribor Corridor, 2001: *Amores Sacros, Amores profanos, Amores interactivos (Amori Sacri, Amori profani, Amori interattivi)*, o *Topografie Operative (incroci Figura-Fondo, Volume-Superficie, Architettura-Paesaggio)*, *Diptico*. Collage doppio su cartone, tecnica mista da fotografie di Jordi Bernadó, 2001, Espai Art Castelló, 2001

Non si tratta più di illustrare oggetti ma di esprimere strategie e scenari a essi associati: criteri di azione, orizzonti di certezza, regole del gioco, vettori di energia (e sinergia) destinati ad affermare il passaggio di un'architettura essenzialmente compositiva a una più dispositiva; un'architettura associata alla realtà – e una possibile logica – più decisamente relazionale; 'disposta' a una interazione molteplice: sociale, culturale, contestuale e, ovviamente, ambientale.

Un'architettura capace non solo di creare 'forme' nello spazio, ma di costruire relazioni in esso.

Nota alle immagini
[pp. 92, 94, 98] Serie *Ordinario-straordinario: tre tecniche di collage nei (nuovi) scenari pseudo-domestici*.

Instacollage City



Ron Herron, *Instant City. Santa Monica & San Diego Freeway Intersection LA, 1969*, Archigram Archives, Archigram Archival Project <http://archigram.westminster.ac.uk/>

Instacollage City

Il lavoro grafico del gruppo di architetti coagulatosi intorno alla pubblicazione della fanzine *Archigram* (Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron, Michael Webb) coincide quasi per antonomasia con la produzione intensiva di collage di grande impatto espressivo. L'uso del collage come tecnica e modalità di rappresentazione, proveniente dalla tradizione delle avanguardie del primo Novecento, ma soprattutto mutuato dall'attitudine pop dell'Independent Group – in particolare Richard Hamilton ed eduardo Paolozzi – a ben vedere può essere anche considerato una trasposizione analogica del metodo progettuale messo a punto dal collettivo inglese, che con grande libertà e insieme raffinata capacità selettiva appiccicava l'uno sull'altro elementi provenienti dalla pubblicità commerciale, dai fumetti, dalla letteratura e dal cinema di fantascienza, dalla pop art, dalle costruzioni industriali, dall'ingegneria aerospaziale e nucleare. Questo eterogeneo materiale formale non era destinato a essere incorniciato in citazioni eleganti, ma costituiva un ricco deposito di semilavorati destinati a un'opera di montaggio all'insegna del pragmatismo e dell'ironia. Vi è però un caso specifico in cui questa relazione analogica agisce contemporaneamente anche su un terzo livello, oltre che su quelli già citati della 'rappresentazione' e della 'progettazione', ovvero quello della 'realtà' prefigurata dal progetto stesso. Si tratta di una serie di lavori prodotti nel medesimo anno – significativamente il 1968 – da Peter Cook, Dennis Crompton e Ron Herron, in diverse combinazioni: *Ideas Circus* firmato da Cook e Crompton, *Tuned Suburb* firmato dal solo Herron e soprattutto *Instant City*, opera di Cook, Crompton ed Herron insieme. In questi progetti, che avanzavano ipotesi suggestive su un utilizzo puntuale, mirato, rapido e intenso di apparati e di servizi facilmente trasportabili come impianti audiovisivi, tensostrutture, membrane gonfiabili, generatori elettrogeni, insegne luminose, è la città stessa che si immagina

possa costituire un collage di elementi eterogenei: quelli introdotti provvisoriamente dal progetto e quelli già esistenti (edifici, infrastrutture, veicoli, vegetazione, suolo, umanità varia). L'accampamento nomade elettrificato di *Instant City* – qualcosa che sembra collocarsi tra una comune hippie, una carovana di pionieri urbani e un circo fantascientifico – è al tempo stesso una *Collage City*: non sul piano della forma urbana come avrebbe sostenuto Coline Rowe, ma su quello della 'qualità' urbana.

A questo punto, volendo spingersi più in là nella vertigine dell'analogia, leggendo tra le righe è possibile aggiungere un quarto livello di lettura: il collage non costituisce solo una modalità di rappresentazione, un metodo progettuale e la prefigurazione di una realtà urbana pensata, ma è un modello di lettura della città esistente, dove la qualità urbana sembra derivare sempre più dall'assemblaggio precario di immagini statiche o dinamiche, suoni, informazioni ed eventi.

Collage come forma di indifferenza



Point Supreme (Kostantinos Pantazis, Marianne Rentzou), *Athens By Hills*,
composizione digitale, 2010, <http://www.pointsupreme.com/content/urban/athens-by-hills.html>

Collage come forma di indifferenza

Point Supreme (Kostantinos Pantazis e Marianne Rentzou), studio di architettura di Atene ben inserito nei nuovi network culturali che caratterizzano l'attuale panorama della disciplina, ha presentato alla Biennale di Chicago del 2015 un contributo intitolato *The Playfulness of the Real*. Si trattava di una serie di coppie di immagini che affiancavano collage digitali di progetti urbani per Atene e fotografie di piccoli edifici realizzati dallo studio. L'intento dichiarato era quello di mettere a confronto 'le parti più estreme' del lavoro di Point Supreme. Sul sito internet dello studio compare un breve testo dedicato a *The Playfulness of the Real* nel quale si può leggere:

There are no preconceptions of scale or design disciplines in the architecture of Point Supreme; buildings are furniture and mountains are objects, making no difference between rooms and cities, interiors and exteriors, private and public space.

Ciò che non viene detto esplicitamente nel testo è che uno degli strumenti progettuali che consentono questa programmatica indifferenza nei confronti del problema della scala è rappresentato dal collage. Nel caso degli interventi urbani (per esempio il molo del Falero, il grande parco di *Athens Heaven*, i provocatori *Archipelago Cities* e *Athens by Hills*) il collage come tecnica grafica permette al progetto di controllare l'anarchica vitalità della metropoli mediterranea; nei progetti di contenute dimensioni (tra gli altri Petralona House, Nadja, Giorgia Apartment, Kalavrita Café, tutti costruiti) il collage è da intendersi come riferimento metodologico che aiuta Pantazis e Rentzou a giustapporre e accumulare colori, materiali, figure eterogenei e non di rado stridenti, e a gestire l'inevitabile irruzione dell'ordinario, del volgare, del kitsch nel recinto disciplinare del progetto architettonico. Nelle proposte a grande scala, in virtù della tecnica stessa del collage bidimensionale, «*buildings are*

Collage come forma di indifferenza



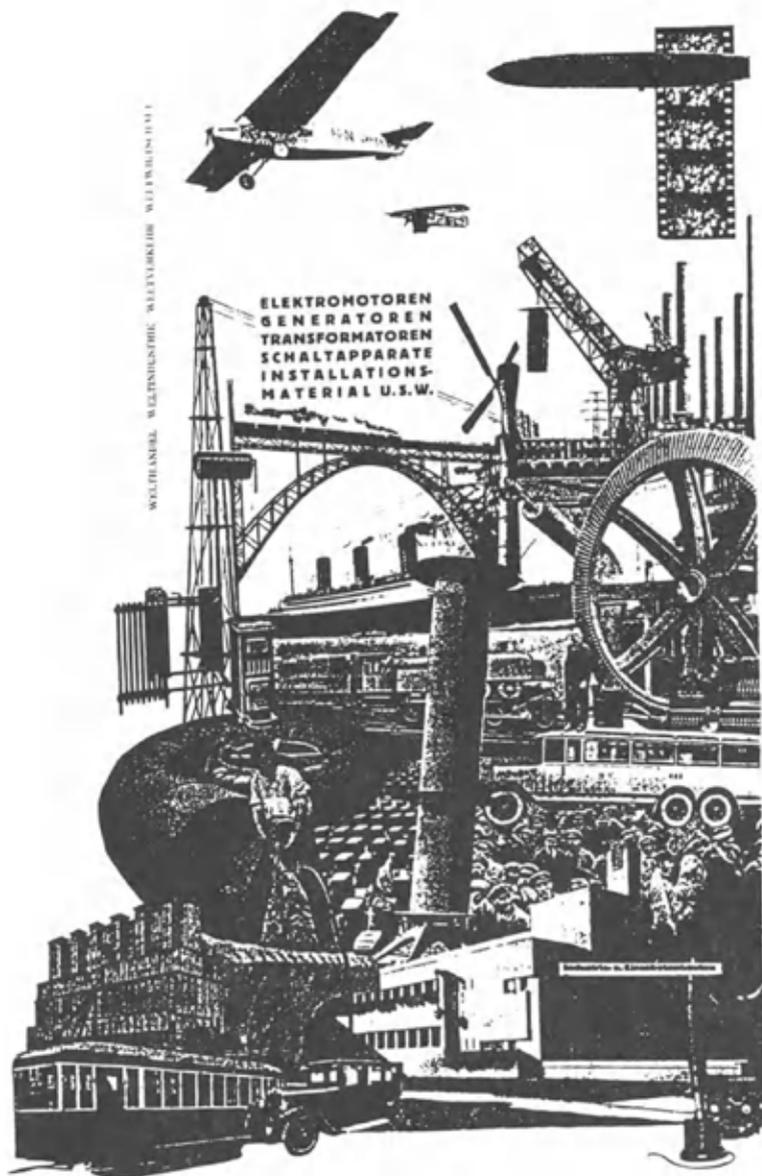
Point Supreme (Kostantinos Pantazis, Marianne Rentzou), *The Playfulness of the Real*,
contribuito nell'ambito della Chicago Architecture Biennale 2015, 2015,
<http://www.pointsupreme.com/content/research/chicago-biennale-2015.html>

furniture and mountains are objects», mentre gli spazi interni di piccole abitazioni e negozi si configurano come collage tridimensionali di piastrelle, tappezzerie, pilastri, scale, arredi e acquisiscono complessità urbana: «*no difference between rooms and cities*».

Point Supreme individua uno dei propri riferimenti teorici nel Surrealismo, al quale si ispira anche per l'utilizzo del collage. Se 'la giocosità del reale' è un omaggio alla prassi ludica dei surrealisti, l'assorbimento delle differenze – prima tra tutte quella tra grande e piccolo – che il collage (grafico o concettuale) consente, sembra in fondo realizzare ciò che André Breton descriveva nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, citato in epigrafe sulla pagina web dei due architetti greci:

Everything leads us to believe that there exists a certain point in the mind at which life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low, construction and destruction, cease to be perceived in terms of contradiction.

Frattura composta



Dettaglio di un collage modernista, da *Der Aufbau: Österreichische Monatshefte für Siedlung und Städtebau*. 1 (1) (Vienna: February 1926)

Frattura composta

Il collage potrebbe figurare, a ragione, nel registro delle armi non convenzionali. Infatti utilizzarlo come chiave di ricerca su internet rischia di innescare il collasso dell'algoritmo, per sovraccarico.

Il motivo del successo? L'efficacia. Raramente è possibile assegnare a un'immagine tanti significati e tanti livelli di lettura quanti se ne trovano in un collage.

'Collage' implica l'assemblaggio di frammenti. La scelta di questi frammenti e la logica compositiva sono i due fattori che determinano l'esito dell'operazione.

Il collage può essere il manifesto di una certa posizione critica, oppure può mirare a costruire uno spazio medio in cui racchiudere diversi livelli interpretativi, dal più profondo al più superficiale. Potrebbe anche rappresentare un gioco intellettuale, in cui l'estetica è la principale preoccupazione e i processi di tipo analogico giocano di solito un ruolo determinante.

Gli elementi e il tono della composizione dipendono dalla finalità e dallo spirito che animano l'operazione. I frammenti possono essere memoria, proiezione del futuro (cioè progetto), esperienza e anche, ovviamente, semplici oggetti funzionali al contesto e all'idea di collage, mentre il messaggio in sé viene veicolato attraverso la logica compositiva.

La memoria è forse una delle fonti principali dei frammenti, secondo logiche ricostruibili con chiarezza – quasi come se si ricorresse al memex di Vannevar Bush, con la sua «indicizzazione associativa» – quando non si presentano piuttosto sotto forme più oscure e spontanee.

Realizzare un collage significa governare questa complessità, che talvolta emerge anche nel risultato finale. Il fascino della figura di Aldo Rossi è in parte dovuto al suo modo di affrontare la complessità dell'architettura, in tutte le sue opere, comprese le diverse forme di rappresentazione che ha utilizzato. Apostolo impareggiabile dell'architettura di carta, con *La città analoga* realizza un'opera emblematica della ricchezza potenziale insita nello strumento del collage.

Frattura composta



ROBOCOOP, lungo la Via Aurelia (SS1), settembre 2016. Composto da:
Telemaco Signorini – *Il muro bianco* (1866), Luigi Moretti – *La Saracena a Santa Marinella* (1955-57)

La densità dell'immagine rappresenta quasi simbolicamente la vastità, ma allo stesso tempo la ricorrente impenetrabilità, del contributo di Rossi all'architettura, che nel corso del tempo è stata più volte rivoluzionata dalle sue posizioni critiche.

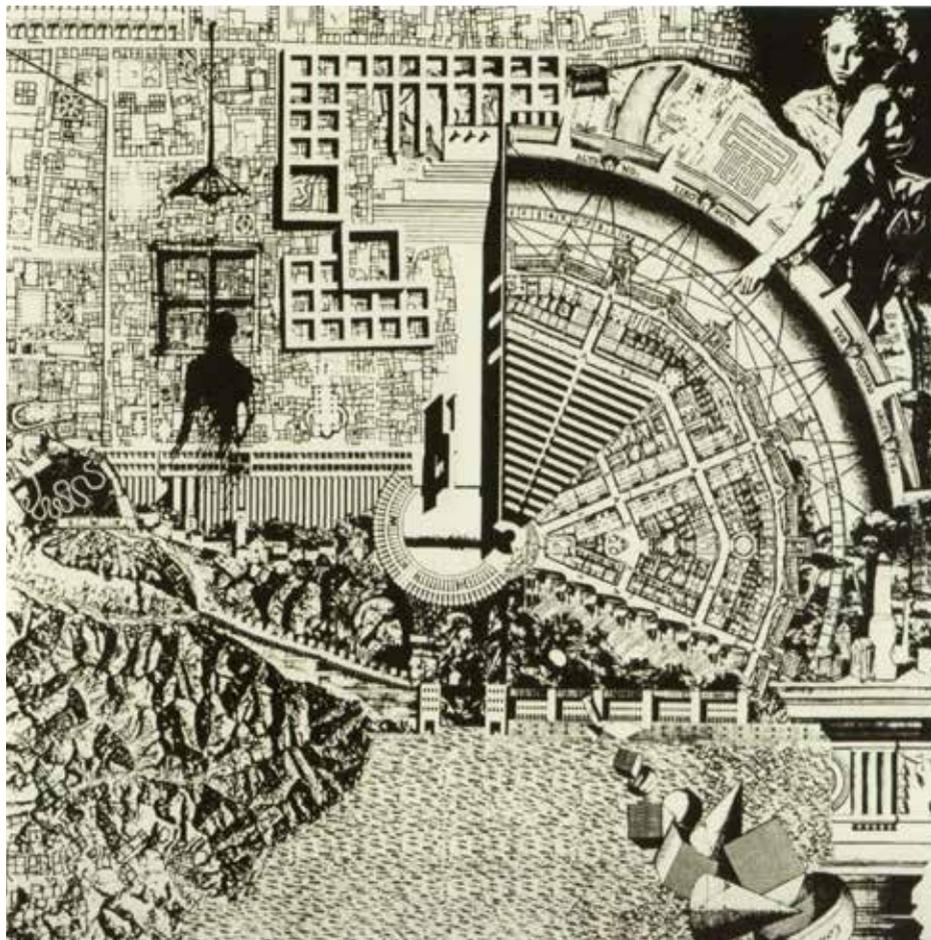
Ecco come lo stesso Rossi inquadra quel collage:

Mi sembra comunque chiaro che la tavola renda in modo abbastanza plastico l'immagine del significato diverso che progetti distinti producono attraverso un montaggio relativamente arbitrario; per togliere ogni valore meccanico o di meccanismo a questa costruzione gli autori, più o meno automaticamente, hanno introdotto cose, oggetti, ricordi cercando di esprimere una dimensione dell'intorno e della memoria. [...] Evidentemente in questa tavola si sono indicati alcuni aspetti della memoria, di una memoria circoscritta a un territorio, o meglio a una patria (l'alta Lombardia, il Lago Maggiore, il Canton Ticino) con i suoi segni e i suoi emblemi. Storia e geografia si confondono nella pittura di Tanzio da Varallo e nelle case di pietra e all'interno di esse si collocano e si sistemano i progetti. È certo che una discreta vita privata percorre i luoghi e dà un senso all'architettura: e forse proprio solo in questo risiede l'umanità dell'architettura¹.

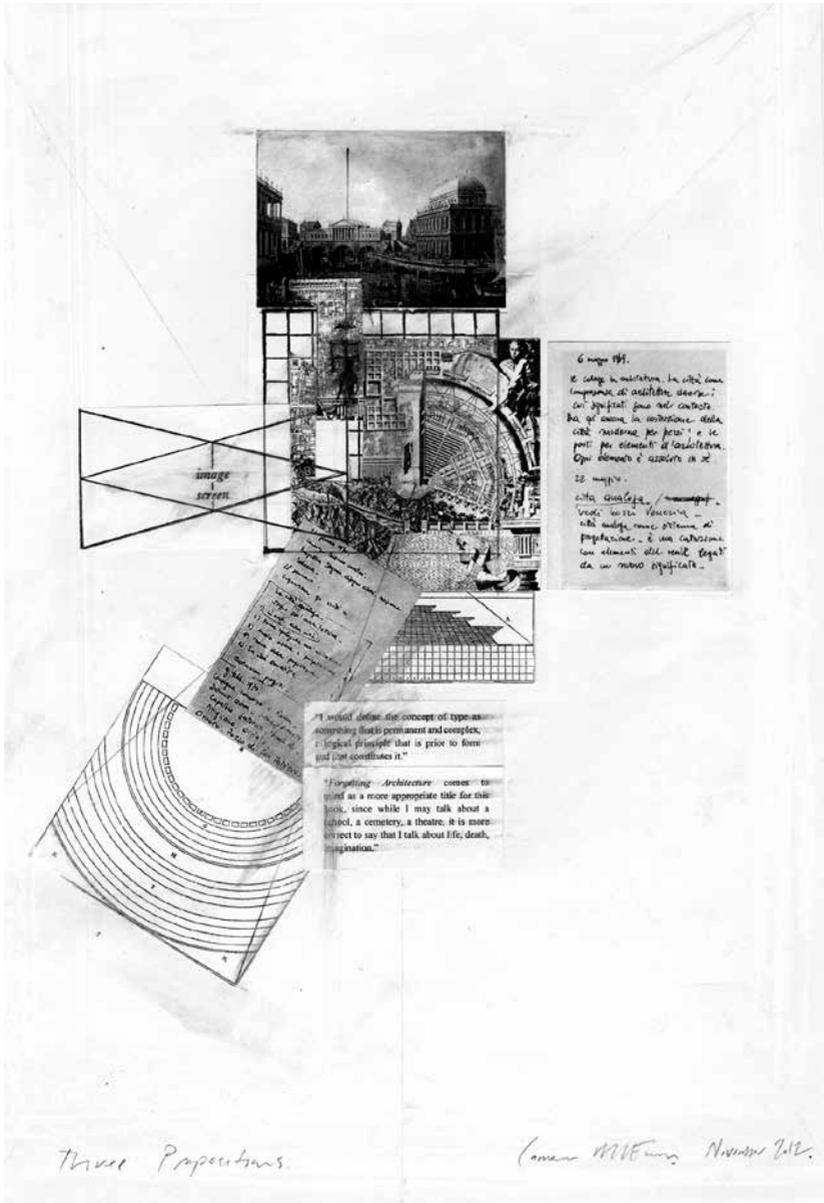
Da questo collage di Rossi – così come dalle elaborazioni che di esso, divenuto materia prima al pari del resto, si possono fare – si può intuire, aiutati dalle sue parole, che al di là dell'estetica da puzzle impazzito, la frammentazione, pur caotica, non è reale: l'idea compositiva, il messaggio, crea un'unione profonda e talvolta invisibile, un'intima coerenza che ordina il sistema degli elementi. Il collage si dimostra, tanto più lo si valuta attentamente, un'opera complessa tanto da congegnare quanto da interpretare.

Note

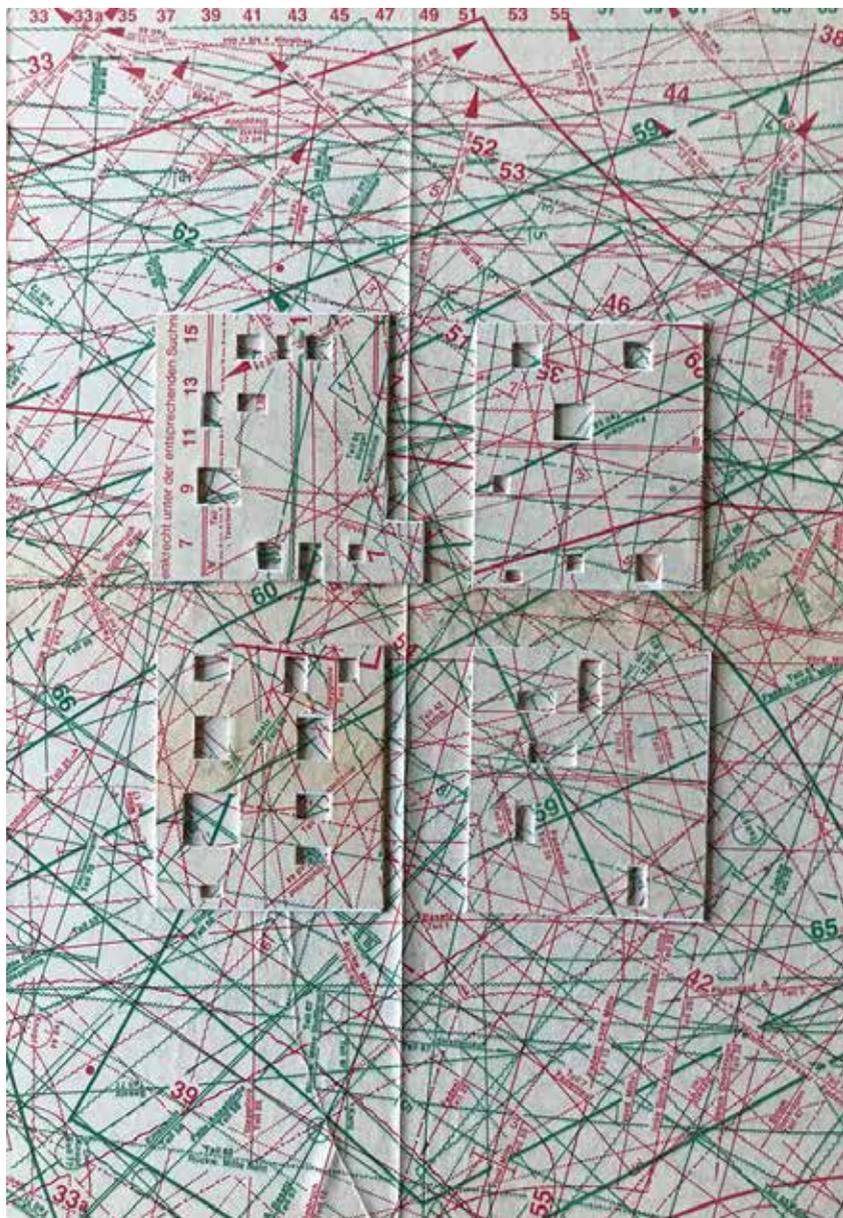
[1] Rossi, A. (1976). La città analoga: tavola. *Lotus 13*, 4-9.



Aldo Rossi, con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart,
La città analoga, collage analogico mediante fotocopie, 1976



Cameron McEwan, *Three Propositions*, collage analogico su carta da fotocopiatrice, novembre 2012



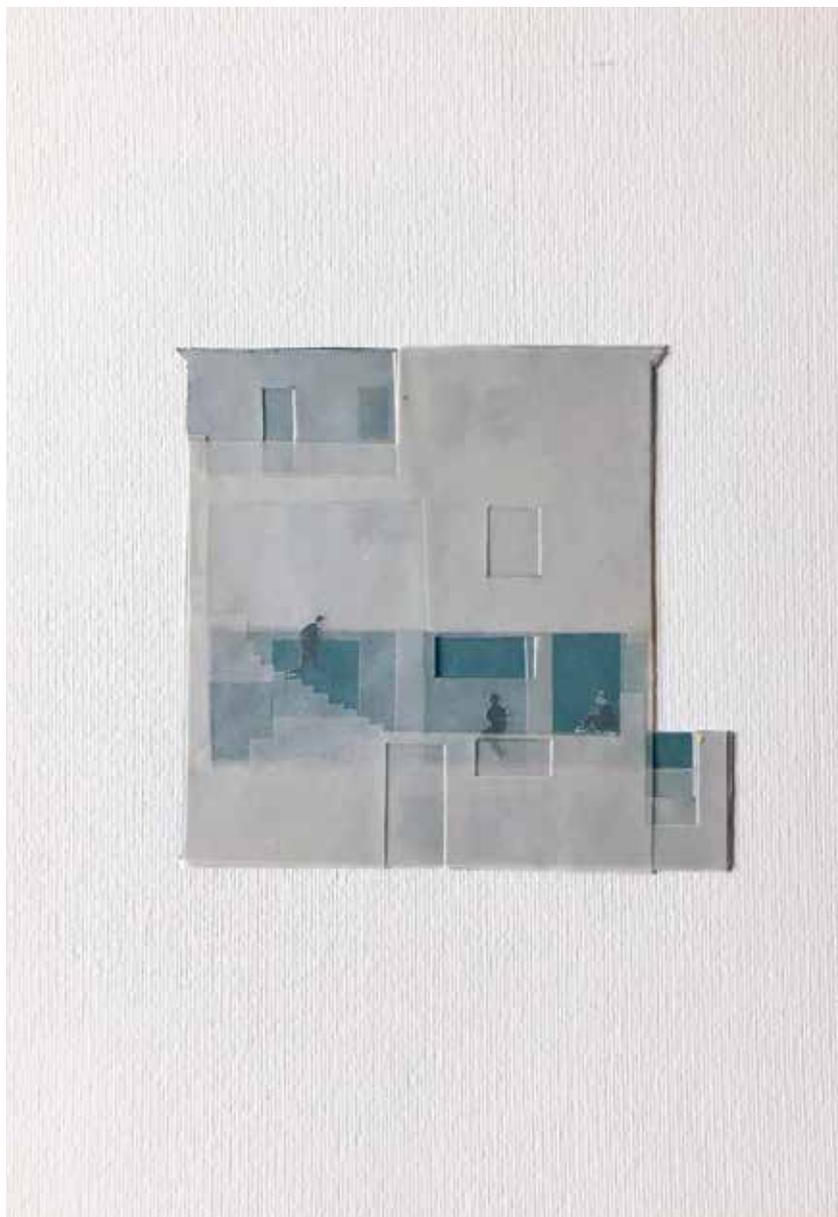
Collage. Dissezioni e montaggio

Nel V secolo, è comunque ben segnato il carattere eccezionale, polemicamente dissacrante, ai limiti dell'empietà, del gesto dei fisiologi che sezionano il cadavere dell'animale per vedervi quanto la sua forma esteriore non può dire. Essi producono certo un rovesciamento, tracciano una linea di rottura nel rapporto tra uomo e animale; ma la loro provocazione era destinata a consolidarsi solo un secolo più tardi, con Aristotele, nella sobria dichiarazione dell'avvento di un metodo scientifico¹.

L'etimologia del termine 'anatomia', fa risuonare parole come incidere, tagliare, sezionare, disseccare o dissezionare. Il bisturi che avanza tagliando la carne indaga i segreti invisibili. La sezione mostra i legami e le disscrasie, prima incomprensibili, tra l'interno e l'esterno. Segretamente si muove in direzione di una dissoluzione dei confini e dei bordi delle cose dispiegando un orizzonte di azioni potenziali.

Da alcuni anni sperimento queste metodiche dissettorie nella pratica dell'architettura prestando particolare attenzione alle sezioni tomografiche.

Per «tomografia» – dal greco τέμνω (*témnō*), tagliare, o τόμος (*tómos*), nel senso di strato e γράφω (*gráphō*), scrivere – si intende la tecnica spettroscopica mirata alla rappresentazione del corpo umano o di campioni a strati, in contrapposizione alla radiografia convenzionale, che dispone sulla superficie bidimensionale della lastra tutto lo spessore del corpo o dell'oggetto. La tomografia trova impiego anche in archeologia, chimica e scienze dei materiali. Sfruttando principi di geometria proiettiva, con la pendolazione del tubo radiogeno, tutti i piani al di sopra e al di sotto dello strato d'interesse vengono eliminati. Ogni strato prende corpo e visibilità attraverso un'azione di cancellazione che lascia apparire solo l'essenziale raggrumato in ciascuna sezione della serie. L'espediente figurativo di proiettare frontalmente



un oggetto tridimensionale su delle superfici bidimensionali innesca un distacco critico dalla cosa rappresentata. Questo metodo di astrazione fa sì che il disegno sia visto come un oggetto valido in se stesso, che, se reinterpretato tridimensionalmente potrebbe dare dei risultati totalmente diversi dall'oggetto originale.

A differenza delle classiche sezioni longitudinali e trasversali, usate per descrivere con due mosse un edificio, le sezioni tomografiche lavorano per sequenze e accostamenti esplorando le pieghe delle architetture, della geografia e degli insediamenti. La sovrapposizione su un unico piano, intercettando linee e relazioni inesprese, permette di scoprire nodi e intersezioni tra strati lontani. Nel diagramma di frammenti i piani sono contigui ai tagli in modo da generare la mappatura di un paesaggio tattile. Il dissezionamento genera distacco e separazione liberando il campo a nuove possibili relazioni che possono essere sperimentate con un certo grado di astrazione. La sovrapposizione e ripetizione delle sezioni ricostruisce un'immagine tridimensionale che rimanda a un calco ricomposto da unità discrete misurabili e separabili. Le sezioni tomografiche svelano e raccontano gli elementi generativi. Nella linea evolutiva di un'architettura fissano alcune configurazioni in una condizione di potenza. Racchiudono nella loro estrema sintesi una 'promessa di felicità', trattenendo il respiro per esprimere ancora altri futuri. Il loro essere concentrato e sintetico protegge e conserva la capacità di far immaginare ulteriori sviluppi. Appena dopo essere state delineate appaiono 'non finite' offrendo una riserva di configurazioni aperte all'imprevedibilità della vita.

Le sezioni tomografiche materializzano il tempo come evoluzione e metamorfosi. Descrivono con precisione le preesistenze e, sovrapponendosi e comprimendosi l'una sull'altra, trascrivono le tracce del passato innestandole in un nuovo discorso.

Se il tempo è durata, le sezioni tomografiche ne disegnano la linea di sviluppo, ma, contemporaneamente, materializzano le cesure e i salti, le faglie, che



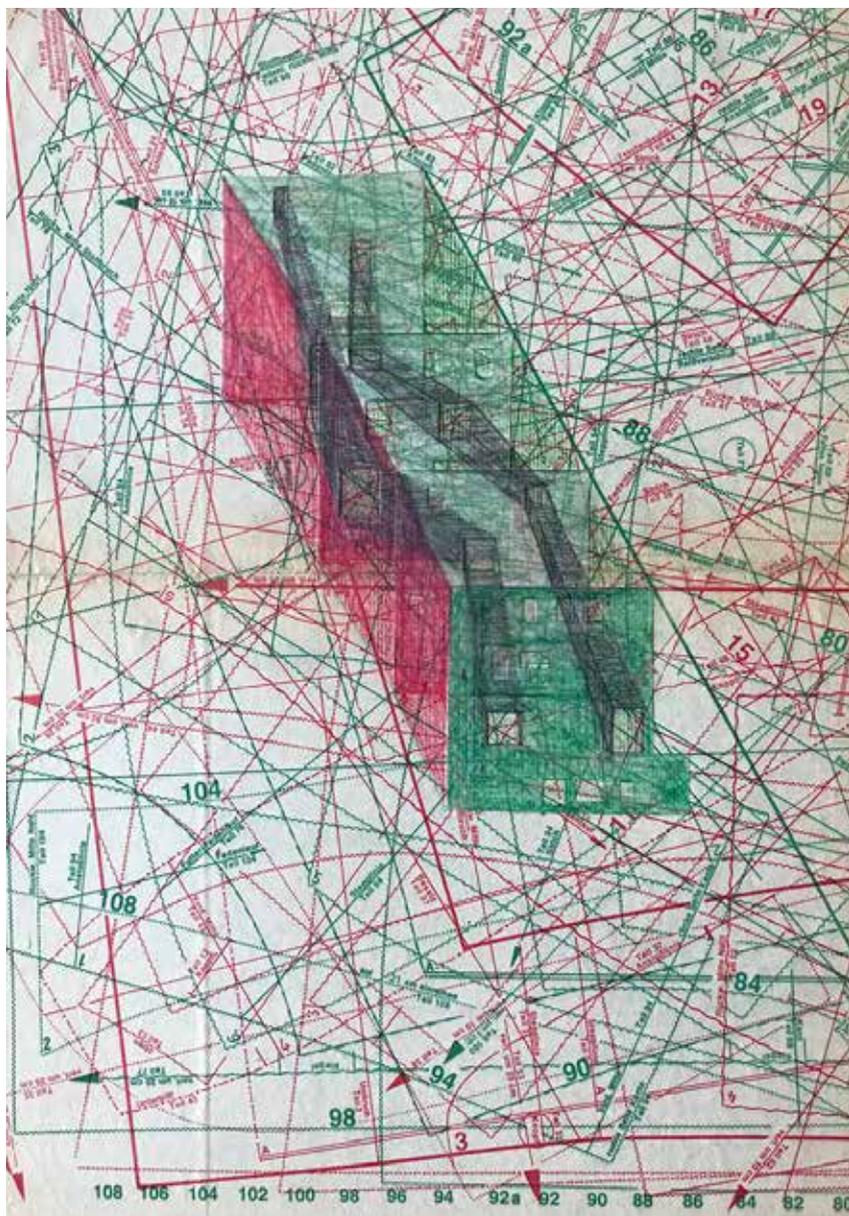
scardinano apparenti continuità, e svelano la necessità del ritmo.

Di fronte alle macerie le sezioni trasfigurano i ruderi in rovine, in ossature di cantiere, in nuove architetture. Divengono strumenti di un'architettura archeologica che dispone con precisione cose spaesate per generare tra loro spazi di vita. Le operazioni di scavo e dissezione, mettendo in opera misurati slittamenti di ciò che esiste e calibrati innesti di nuovi elementi, ricercano con insistenza e pazienza il piacere dell'abitare. Un piacere che si moltiplica riverberando le forme del tempo che ogni architettura riesce a svelare.

Le sezioni tagliano in frammenti i ricalchi e le carte del mondo e raccolgono scarti per nuovi assemblaggi.

Ma le sezioni tomografiche, in particolare, se volessero trovare un'ulteriore specificità, permettono di realizzare montaggi e collage che non solo tengono insieme oggetti e frammenti appartenenti a mondi differenti ma inglobano e compongono in una costellazione porzioni diverse di tempo: non solo passato, presente e futuro, ma anche velocità, accelerazioni, rallentamenti, pause e blocchi.

Nel 'montaggio' tutto funziona contemporaneamente, ma negli iati e nelle rotture, nelle intermittenze e nei corti circuiti, nelle distanze e nelle frammentazioni, in una somma che non riunisce mai le sue parti in un tutto. Qui i tagli sono infatti produttivi: le disgiunzioni sono inclusive. Gli assemblaggi sono pura molteplicità². Un montaggio è esso stesso un prodotto come una parte accanto a parti, che esso non unifica né totalizza, ma che s'applica a esse instaurando unità trasversali tra elementi che conservano tutta la loro differenza nelle loro dimensioni proprie. Non solo il tutto coesiste con le parti, ma è a esse contiguo, esso stesso prodotto a parte. Montaggio significa allora mettere in tensione cose diverse, facendo spazio al disordine, all'incertezza e al caso come condizioni non più trascurabili, così come oggi fanno parte della problematica di fondo della conoscenza scientifica insieme alla contraddizione, alla pluralità e alla complessità³.



Nelle sezioni tomografiche si esprime il ‘carattere distruttivo’ come forza plastica che rompe i confini consolidati tra le cose e apre nuove vie⁴. Il montaggio, attraverso le sezioni tomografiche, procede per variazione, espansione, conquista, cattura, iniezione. Si riferisce «a una carta che deve essere prodotta, costruita, sempre smontabile, connettibile, rovesciabile, modificabile, con molteplici entrate e uscite, con le sue linee di fuga»⁵.

Note

[1] Vegetti, M. (1996). *Il coltello e lo stilo: Le origini della scienza occidentale*. Milano: Il Saggiatore.

[2] De Landa, M. (2016). *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

[3] Edgar Morin, E. (2007). Le vie della complessità. In G. Bocchi & M. Ceruti (Eds.), *La sfida della complessità*. Milano: Bruno Mondadori.

Si veda in particolare: «La seconda via della complessità è data – nelle scienze naturali – dal superamento di quei limiti che potremmo chiamare i limiti di quell’astrazione universalista che eliminava la singolarità, la località e la temporalità. In questo modo la biologia contemporanea non considera più la specie come un contesto generale entro la quale l’individuo è un caso singolare. Al contrario considera ogni specie vivente come una singolarità che produce delle singolarità.» (p. 26).

[4] Benjamin, W. (1972-1989). Notizen zum «destruktiven Charakter». In R. Tiedmann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften* (p. 1001) 7 voll., Frankfurt a.M., vol. IV, 2 (trad. it. Di E. Gianni, *Appunti sul «carattere distruttivo»*: *Opere Complete*, 7 voll., Einaudi, Torino, vol. IV, 2001-2008, p. 525).

[5] Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *Millepiani: Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi, p. 57.

Nota alle immagini

Le immagini sono opere originali dell’autore del testo.



David Obon, *Schiume culturali*, collage a tecnica mista, 2018.

Schiume culturali

Poco più di un respiro.
Le bolle emergono. L'ordine emerge. Vita.
Design senza un designer.
Architettura senza architetti.
Chi penserebbe?
Questo mi ricorda una storia.
Zibaldone di pensieri.
Poesia, simultaneità, collage.
Vedi il tutto nella parte, l'unità nella molteplicità.

Il collage, al di là di una tecnica artistica, costituisce uno strumento favoloso del pensiero architettonico. Migliaia di anni prima rispetto a quando, all'inizio del XX secolo, Pablo Picasso e Georges Braque avevano coniato il termine, architetti e altre menti creative avevano già creato ingegnosi collage mentali. Sono stati gli artisti stessi a mettere in evidenza questo problema. L'opera di Thomas Cole *The Architect's Dream*, per esempio, illustra perfettamente il comportamento creativo dell'architetto. In questo olio del 1840, la mente dell'architetto è illustrata come popolata da un diverso collage di stili architettonici.

Il collage è un prodotto della metafora, il sangue che dà vita alla poesia oltre che uno dei nostri strumenti cognitivi più preziosi. Abbiamo un pensiero metaforico che utilizza la nostra elevata capacità di memoria per ricombinare le esperienze passate ed estrapolarle in nuovi contesti. La memoria è la biblioteca che usiamo per creare fantastici collage mentali. È un substrato produttivo con cui l'architetto dà vita alle sue creazioni. Ecco perché Hölderlin disse: «poeticamente l'uomo abita la terra»¹.

I collage, essendo formati da parti di luoghi diversi, conservano e mostrano le loro 'cuciture'. In effetti, nell'essenza del collage c'è l'ovvia manifestazione della sua condizione frammentaria. Le parti formano un nuovo corpo ricucito, come la Creatura in *Frankenstein*. E proprio come in questo caso, solo quando dalla

somma delle parti emerge un nuovo intero, il collage acquisisce la sua massima espressione.

In natura si verificano collage spontanei. Fenomeni auto-organizzati che danno vita a nuove creazioni. Pochi scienziati potrebbero pensare che il collage possa anche essere una fonte di progettazione biologica, ma con la sua teoria endosimbiotica, Lynn Margulis ha dimostrato ai darwinisti più ortodossi che la vita, mettendo insieme pezzi separati, potrebbe evolversi in grandi salti. O non possiamo considerare quella prima cellula eucariotica formata da un cocktail tra batteri perfettamente funzionanti una specie di mostro di Frankenstein?

Ma se da qualche parte il collage implica creatività ed evoluzione accelerata, questo è soprattutto nella sfera culturale e tecnologica. È presente nella lingua stessa in cui spesso emergono nuove parole dalla ricombinazione di altre parole. Senza andare oltre, «architettura» dal greco ἀρχιτεκτονία (*architektonía*) riunisce nel suo insieme il ‘maestro dei costruttori’. Questo tipo di creazione modulare, di assemblaggio mentale, lo troviamo nel cuore del pensiero mitologico. Quindi Icaro è un collage di uomo/uccello, la sirena di donna/pesce, il centauro, la Medusa... Queste metamorfosi si trovano anche in architettura. Così, Le Corbusier girò il guscio di un granchio nella copertina della cappella di Notre Dame du Haut. Jørn Utzon sistemò nuvole di pietra per la sua chiesa di Bagrovaerd e Alvar Aalto trasmutò la foresta finlandese per erigere la sua architettura. Ecco perché è del tutto vero che *Il sogno dell'architetto* è un collage, poiché è anche vero che il collage è l'architetto dei nostri sogni.

Note

[1] «Dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde». Citato da Martin Heidegger (2000) in *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcellona: ed. Anthropos, p. 37.

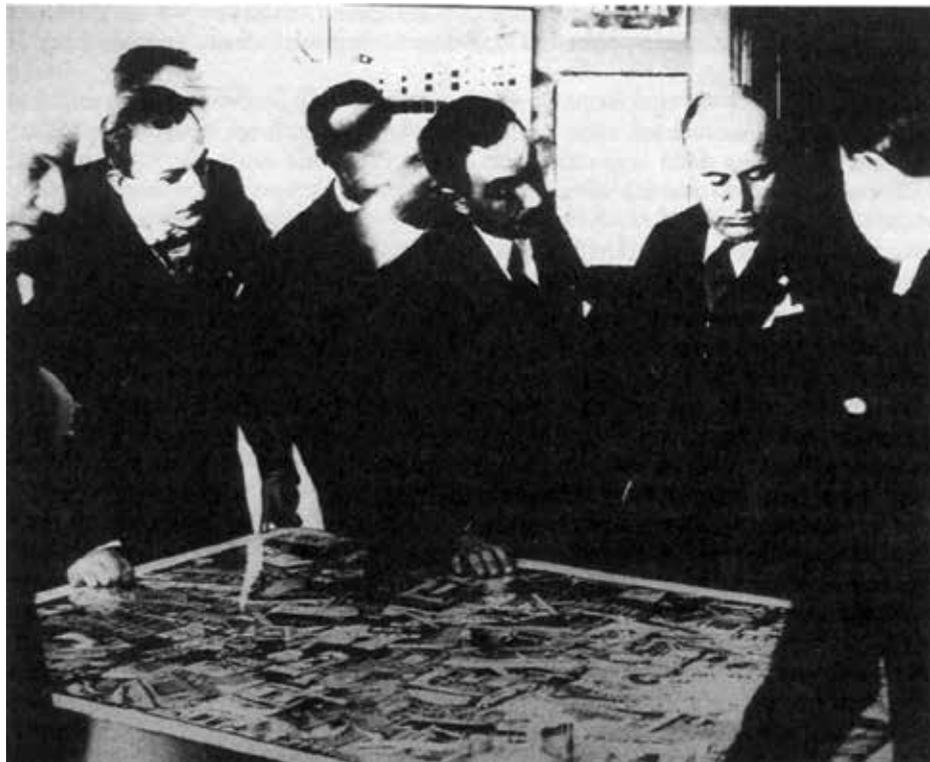
Il *Tavolo degli Orrori*: distruzione e provocazione

Il 30 marzo del 1931, all'inaugurazione della mostra del MIAR, venne esposto il *Tavolo degli Orrori*, un fotomontaggio realizzato con lo scopo manifesto di polemizzare con l'architettura tradizionalista.

Il tentativo degli architetti razionalisti di «smantellare i bastioni della città borghese»¹ – quella di Brasini, di Bazzani e di Piacentini – avveniva attraverso la propaganda ed ebbe come capo carismatico Pietro Maria Bardi, gallerista, promotore di un'architettura fascista e razionalista.

Ideatore di una saletta polemica all'interno della mostra, Bardi sollecitava i giovani architetti moderni a raccogliere e inviare materiale fotografico per partecipare alla battaglia per la nuova architettura. Alla formulazione dell'idea collaborarono anche Carlo Belli e Giuseppe Pagano, che in una lettera sollecitava Adalberto Libera a procurare materiale da inviare allo stesso Bardi, che personalmente si occupò del montaggio. Nel *Tavolo* si possono trovare, malamente addossate le une alle altre, architetture di Gustavo Giovannoni, archi, colonne, timpani, immagini di ispirazione ottocentesca e borghese, cartoline, ritagli di giornali con i caratteri de *La domenica del Corriere*; espressioni molto esplicite come 'fognature' e 'interessi di classe', bambole vetuste e abiti passati di moda, particolari architettonici in stile liberty, capitelli fioriti; tra le architetture si possono scorgere le opere di Cesare Bazzani, di Armando Brasini, con il Padiglione per l'Expo di Parigi del 1925 e l'edificio di Via IV Novembre a Roma; Marcello Piacentini negli edifici di Catania, Milano e Roma; la stazione di Milano di Ulisse Stacchini.

La composizione, più che una costruzione, rendeva consapevolmente l'immagine dei resti di una distruzione, di una esplosione dell'architettura del passato, con lo scopo esplicito di fare tabula rasa di forme e idee che per gli architetti razionalisti erano da considerar-



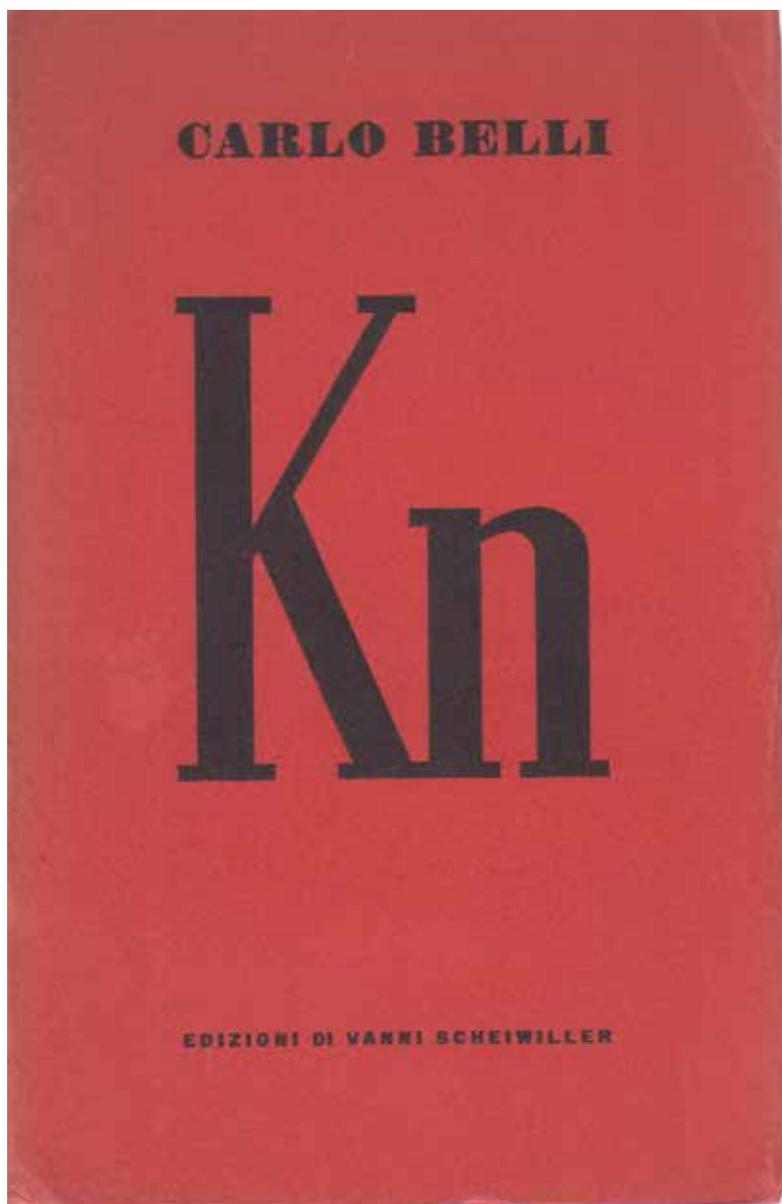
Pietro Maria Bardi mostra a Mussolini il *Tavolo degli Orrori*

si rappresentative di una – ormai disprezzata – ‘città borghese’, e quindi confuse nel genere ed estinte nel significato. Bardi commentò che quel *Tavolo* stava a simboleggiare l’uccisione dell’architetto culturalista, e, con un linguaggio tipicamente fascista che evoca sciaguratamente la pratica del manganello, scriveva: «gli abbiamo aperto il cranio, e abbiamo accuratamente ricavato tutto il suo paradiso [...] Lo abbiamo ricomposto minuziosamente e fotografato»².

Quegli anatomici frammenti di città erano brandelli in decomposizione di un passato prossimo da eradicare. Eredità di un costume, di un benessere acquisito dalla prassi, di una pratica architettonica ormai deteriorata dall’uso e inerte di fronte alle trasformazioni del tempo nuovo – del secolo che si era già preannunciato in molti campi della cultura, dalla letteratura alla scienza, come rivoluzionario – ma che l’architettura sembrava non voler assumere come nuova e urgente istanza collettiva.

Riformulare regole, valori e miti, proponeva Massimo Bontempelli, e non solo rifondare un linguaggio formale, bensì costruire rapporti più alti tra le cose: trovare la magia delle cose e degli oggetti del quotidiano, del moderno quotidiano, dove la macchina doveva assurgere a un valore più alto del mezzo stesso e portare a un senso di meraviglia che avrebbe donato all’epoca nuova un accrescimento spirituale. È con questa interpretazione letteraria che Bontempelli rivolgeva lo sguardo – o più ancora una visione – a una classicità e a una miticità di ordine internazionale, che lo portò a formulare il suo zeugma «scrivere a pareti lisce, edificare senza aggettivi»³, una salda dichiarazione di principi per una nuova dottrina culturale alla quale si ispirò una giovane e agguerrita generazione di architetti.

L’episodio del *Tavolo degli Orrori* mostra molto chiaramente come l’architettura abbia connaturata in sé un’anima che non può essere distinta dal contesto politico. L’evento venne additato dal sindacato nazionale fascista degli architetti come un increscioso episodio dovuto alla ‘intemperanza giovanile’ che voleva così svilirne il merito rivoluzionario e renderlo un gesto



Belli, C.(1972). *Kn*. Milano: Edizioni di Vanni Scheiwiller

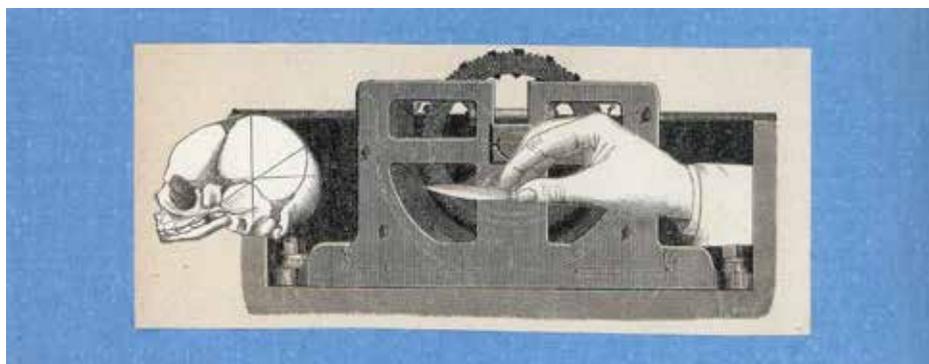
di sfrontatezza data dalla giovane età degli architetti promotori. Rimosso su ordine di Piacentini, Ogetti e Giovannoni il *Tavolo* dalla mostra, il giorno seguente lo stesso Mussolini ordinò di rimetterlo al suo posto. Questo evento diede la falsa speranza ai giovani architetti di poter contare sull'appoggio del Duce alla causa razionalista e al rinnovamento culturale. Ma in seguito questo spiraglio di luce si dimostrò flebile e incerto, tanto da risultare, infine, un evidente mezzo di propaganda politica e un altrettanto evidente compromesso culturale.

Usato come mezzo di comunicazione dirompente all'interno della immobile cultura architettonica di quel periodo – almeno secondo i giovani architetti razionalisti – il *Tavolo degli Orrori* strillava per un rinnovamento dell'arte e, quindi, della società; realizzato con una tecnica poco raffinata e non originale, del *Tavolo* si possono trovare esempi simili e precedenti nell'avanguardia del Dadaismo nelle opere dei decenni antecedenti di Raoul Hausmann, Paul Citroen e Kurt Schwitters, analoghe per composizione e per significati, come comunicazione alternativa, ostinata e contraria all'arte e alla cultura borghese.

Euristica del collage, ricomposizione del frammento, è l'arte del fare arte con gli scarti, disarticolazione e assemblaggio di unità emergenti che, non di meno, rispettano l'eterogeneità dei loro componenti. Parti significanti in sé, ma che nel metterle insieme si amplificano nel significato, assumendo la forma di una parodia o di una provocazione.

È da questa deflagrante frammentazione che prende origine e si ricompono una teoria, quella dell'arte astratta e razionale – i cui schemi cubisti Alberto Sartoris ritrovava nelle opere dei pittori del rinascimento – che si può trovare, a esempio, nelle opere di Mario Radice per la casa del fascio di Como di Giuseppe Terragni.

Decomposizione come separazione di ciò che è indispensabile da ciò che non lo è più – o non lo è mai stato – e disfaccimento di un pensiero dalle cui rovine sorge



Franz Roh, *Komplizierte Schädelteilung*, [Sezione di cranio complicata],
collage di incisioni xilografiche, 19x25, senza data

primitivo il pilastro in cemento armato. Spogliarsi di tutto e, quindi, reinventare tutto. Dalle ceneri di ciò che doveva essere distrutto, si prefigurava il rinascere della fenice di una nuova architettura, che partendo dai materiali nuovi, dalle idee d'avanguardia di una Europa che già cresceva assieme allo stile internazionale, e dalla capacità di realizzare la magia di un nuovo ordine potesse portare a compimento una palingenesi della forma e del suo significato.

Tra spirito di necessità e inediti rapporti tra pieni e vuoti, nuove scale di misura e un nuovo ordine di proporzioni, il pilastro in cemento armato diviene così, nella sua spoglia brutalità, il principio base per la nuova visione del costruire. A partire da qui, fino a giungere alle città di fondazione, quel regime ha persino – e in modo patetico – ricominciato a contare gli anni della storia come fosse l'avvento di una nuova religione e di una nuova era: una nuova religione politica. È tipico degli animi autoritari considerare il 'passato prossimo' come 'tempo imperfetto', come 'spazzatura della storia'.

Lasciar divenire, diceva Bontempelli, poter creare la propria tradizione: era l'atteggiamento della *Neue Sachlichkeit*, la nuova oggettività di Franz Roh, che con i suoi fotomontaggi ha ben mostrato come si possa, da oggetti quotidiani, mostrare quella verità che è insita nella cosa in sé, quella che poi Bontempelli ha tradotto in «realismo magico».

«Noi costringiamo anche la fantasia a ragionare», scriveva Belli nel suo *Kn* – vangelo dell'arte astratta, secondo Kandinsky – in cui rivendicava la «fatica delle avanguardie, dei controcorrente, degli evasi dell'accademia».

Belli si occupò, anche, dell'architettura razionale, di cui diede una precisa definizione:

nome assunto come insegna dell'architettura del XX secolo. Servirà anche per il 2000. [...] Espressione di nuovi valori etici, sociali e politici. Senso di poesia che appare nel mondo per la prima volta. [...]



Simona Pareschi, *Il Tavolo degli Splendori*,
compendio dell'ideale architettonico di Quadrante, elaborazione originale

rimettere l'uomo nella natura, infondere un palpito euforico nella vita umana.

Belli metteva in guardia dallo pseudo-razionalismo, come formalizzazione del razionale, che adopera gli elementi in modo arbitrario, in una «unica soluzione per tutte le esigenze»; separava la Forma dall'Idea, esortando gli artisti moderni a lavorare sull'ispirazione più che sul risultato, il quale sarebbe giunto con un «senso classico di nitore-profondità» solo dopo un lavoro ragionato. Belli parlava del razionalismo come della nuova classicità, quella che sapeva separare spirito e materia, e sosteneva, nella totale adesione al movimento moderno, la formula liberatoria che voleva «la natura dell'arte anziché l'arte della natura», affermando così, che «i diritti dell'arte incominciano dove finiscono quelli della natura».

Se le origini erano la Grecia e il Mediterraneo, la civiltà del XX secolo avrebbe dovuto assumere, senza riserve, l'unione tra quella latina e quella greca, ponendo Roma, diceva Sartoris, al centro del risveglio artistico, adottando ritmi classici e proporzioni pitagoriche. Il funzionalismo e il suo sviluppo orizzontale, diceva, prendono ispirazione dalle architetture mediterranee, e la comprensione profonda delle loro logiche formali avrebbe portato a una organicità della distribuzione, come in un *mégaron* miceneo. Fernand Léger associava il 'genio meccanico' della nuova epoca al genio architettonico dei greci.

Franco Ciliberti li avrebbe chiamati *Valori Primordiali* pochi anni dopo nella sua rivista, dove rimanevano vivi quei fermenti di rinnovamento che già erano passati attraverso la rivista *Quadrante*, che cercava, nell'espressione della massa, nell'edificazione di una architettura che ne portasse un riconoscimento estetico e quindi sociale, un diritto e un valore – per quanto fondati su una ideologia fascista – ma che lasciò, di fatto, intaccati i rapporti di forza.

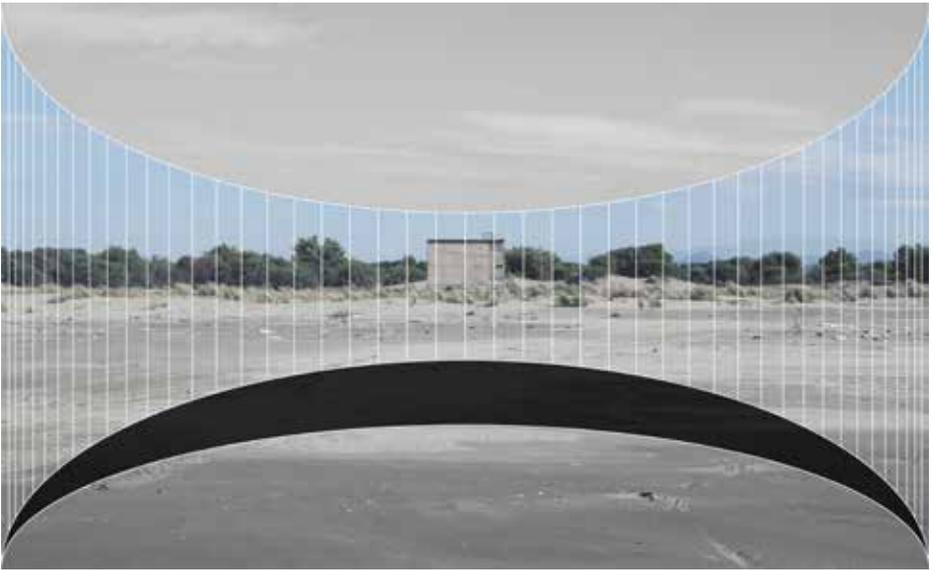
Note

- [1] Belli, C. (31 marzo 1931). La città borghese. *Il popolo di Brescia*.
- [2] Bardi, P. M. (1935). Libro verde della polemica dell'architettura italiana. *Quadrante*, n. 22, 22.
- [3] Bontempelli, M. (1933). Principii. *Quadrante*, n.1, 1

Note alle immagini

- [p. 126] Nota a *Il Tavolo degli Orrori*. I cinquanta giovani, esponenti del razionalismo italiano, «in mezzo all'incomprensione e alla sistematica opposizione di chi non vuol cedere affari» in quattro anni hanno realizzato quattro case. Bardi, P. M. (1931). *Rapporto sull'architettura* (per Mussolini).
- [p. 128] Nota alla fotografia di Bardi e Mussolini. I giovani architetti presenti non chiedevano di 'guadagnare', ma di poter 'esprimere un'idea fascista'. Il manifesto ufficiale della mostra, in cui si denunciava anche la mancanza di trasparenza nei concorsi di architettura, fu consegnato a Mussolini e pubblicato sui quotidiani del 31 Marzo 1931. Si veda: Cennamo, M. (Ed.). (1976). *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna*: Il MIAR. Napoli: Società editrice napoletana.
- [p. 130] Nota a Kn. La sigla Kn, ha un duplice significato: anonimato dell'artista, che dovrebbe scegliere come didascalia della serie dei suoi quadri K, K1, K2, Kn..., così come ha un significato di formula per la nuova arte. Questa formula impopolare, per Belli, può essere applicata a tutte le arti: «Bach può modificare la via a certi pittori; Braque a certi musicisti».
- [p. 132] La teoria che sottende le opere di Franz Roh si può trovare nel suo (1925). *Nach Expressionismus Magischer Realismus*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

OFF-LIMITS



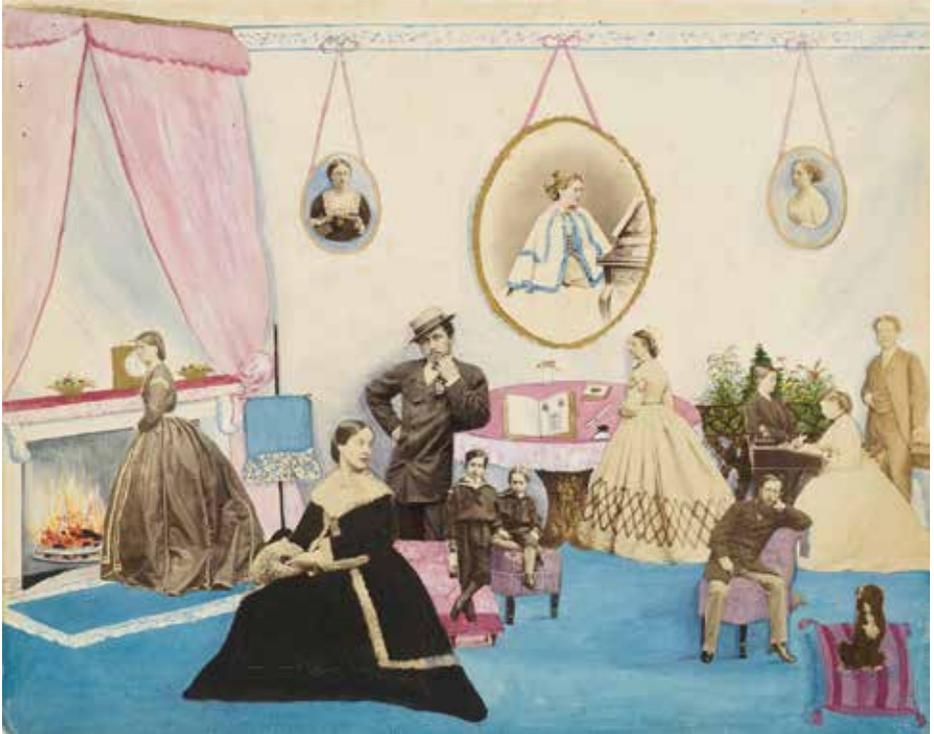
Domenico Pastore, *OFF-LIMITS*, 39cm x 24cm disegno digitale
su foto di Massimiliano Cafagna, Laguna di Narte, Albania, 23/04/2016

OFF-LIMITS

Le immagini della realtà che percepiamo, ormai assumono un valore solo se congelate in uno scatto fotografico nel quale svaniamo. Riducendoci al punto di vista che ha generato la composizione e ha registrato la condizione spaziale, sezioniamo il tempo ed escludiamo dal riquadro tutto quello che non ci è sembrato necessario o significativo, ma che in una certa misura permane nell'immagine stessa. Questa rappresentazione mancata, di cui non si hanno prove figurate della sua reale esistenza, si definisce come un contorno potenziale, fatto dalle linee interrotte dai limiti dimensionali della cornice o come una superficie soppressa dalla profondità di campo.

Il disegno si sovrappone alla fotografia, innescando un cortocircuito tra la figurazione negata e quella rappresentazione che sembra vivere nella sua evidenza.

Si costruisce così una trasfigurazione inattesa, dettata da nuovi segni che risignificano e riscrivono la rappresentazione, sfondando la virtualità superficiale e oltrepassando i limiti imposti. La nuova griglia prospettica si riconnette alle tracce dell'impianto visivo originario e agli indizi che appaiono tra le forme rappresentate, svelando le relazioni occulte tra le figure e gli sfondi. Il flusso dei significati impressi nella bidimensionalità del supporto e ingabbiati nei contorni del quadro, si altera con l'introduzione delle nuove strutture visive. L'urgenza figurativa del disegno finalmente sfonda il divieto iconico in cui l'immagine è stata consacrata, riconnettendola a quella dimensione immaginativa di cui è sempre stata orfana.



Mary Georgiana Caroline, *Lady Filmer (1838–1903)*, *Untitled loose page from the Filmer Album*, Collage of watercolor and albumen silver prints, (22.2 x 28.6 cm), mid-1860s

Ambiguità esplicite

Il collage, come tecnica artistica, ha una particolarità che lo rende sostanzialmente unico; essendo un dichiarato assemblaggio di immagini di diversa provenienza, esso non intende aspirare programmaticamente a una convenzionale perfezione esecutiva. Tutt'altro discorso vale per una tecnica a lui affine: quando l'intento è mimetico, ossia si vuole far apparire il risultato come qualcosa di perfettamente realistico, si usa infatti il termine fotomontaggio. Quest'ultimo si distingue dal collage per l'esplicita volontà di ingannare l'occhio, e spesso anche la coscienza stessa dell'osservatore, oltre che per un insieme di tecniche funzionali a celare l'unione delle diverse componenti.

Se l'uso di un collante per unire diverse immagini ha origine antichissima, il collage fotografico comincia a diffondersi a partire dagli anni '60 del XIX secolo. Se per secoli la perizia tecnica di un pittore era legata alla sua capacità di riprodurre in modo verosimile una scena reale, la fotografia poneva un problema di natura opposta, quello di mantenere una porta aperta per l'accesso nel nostro mondo dell'irreale, del fantastico, o anche semplicemente del bizzarro.

La fotografia degli esordi, a causa dei lunghi tempi di posa, era costretta a privilegiare la rappresentazione di immagini statiche; altra conseguenza di questa limitazione tecnica era la centralità dello studio del fotografo per la realizzazione di ritratti. Il linguaggio espressivo era profondamente condizionato dalla rappresentazione dell'immobilità, e questo valeva tanto per le persone quanto per l'architettura.

Il collage diviene quindi uno strumento per conferire alle scene rappresentate una particolare forma di dinamismo, se non addirittura di animazione. La rappresentazione di un interno domestico, popolato di diversi personaggi (e privato della fissità tipica del 'mettersi in posa' per una foto di gruppo), poteva essere ottenuta attraverso l'unione di diverse immagini con un'immediatezza e, forse, un'efficacia



Kate Edith Gough (1856–1948), *Untitled page from the Gough Album*, Collage of watercolor and albumen silver prints, (37 x 29.5 cm), late 1870s, Victoria and Albert Museum, London

maggiore di quella che si sarebbe ottenuta attraverso la complessa 'messa in scena' resa necessaria dalle apparecchiature tecniche dell'epoca.

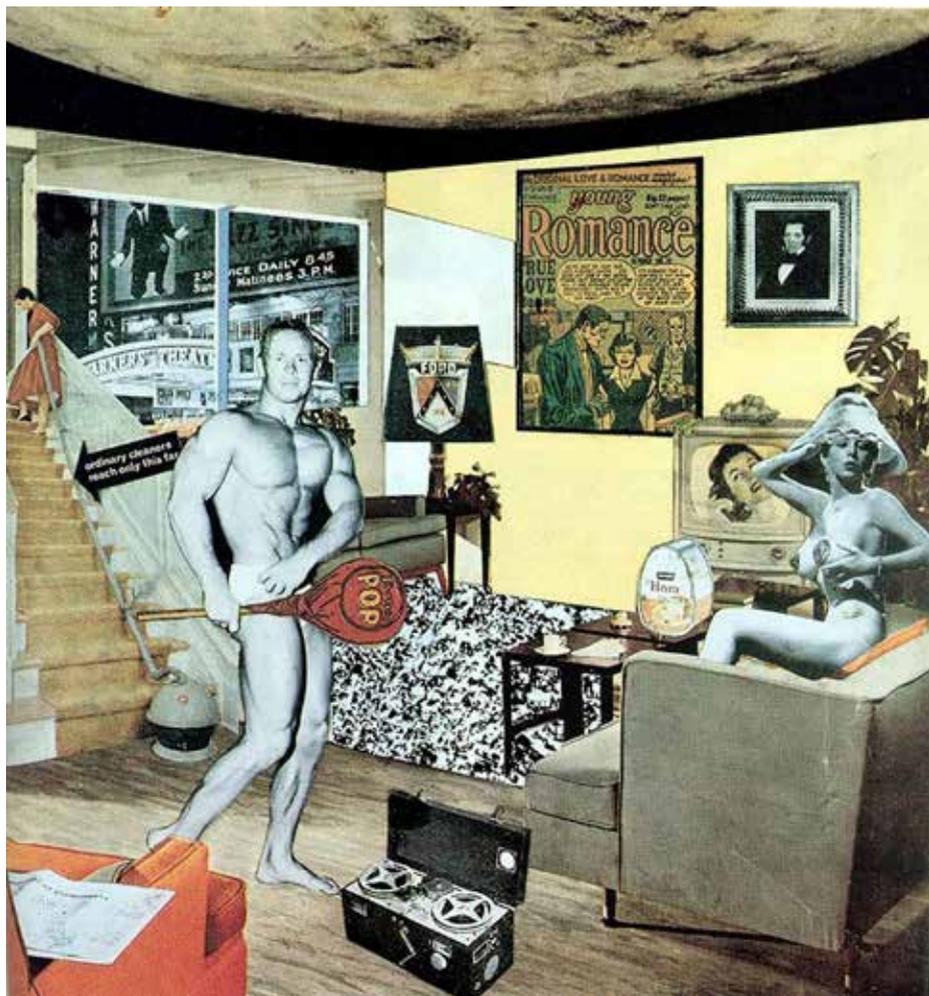
Il collage fotografico può essere letto, in questo contesto, come una delle tappe che hanno segnato la tendenza ad accettare un livello crescente di astrazione nelle varie discipline artistiche. La tecnica del collage non intende perseguire il realismo né ingannare l'osservatore, essa può tuttavia essere messa al servizio tanto del verosimile quanto dell'inverosimile. Vi è infatti un aspetto aderente allo stereotipo contemporaneo circa lo spirito dell'eclettismo ottocentesco che è possibile ritrovare in molte di queste opere: il gusto per l'assemblaggio di elementi apparentemente incongrui. Il collage diventa così uno strumento per perseguire l'animazione dell'inorganico, l'antropomorfizzazione dell'animale, la naturalizzazione dell'antropico.

Il collage è una tecnica che permette una grande rapidità di esecuzione. Le riviste, i manifesti e i giornali costituiscono una fonte pressoché inesauribile, e sempre aggiornata, di materiale pronto per essere assemblato. Non è quindi casuale che durante tutto il Novecento le avanguardie artistiche abbiano trovato in esso uno strumento privilegiato per la rappresentazione della loro stretta contemporaneità.

Nella prima metà del secolo i movimenti e le avanguardie ambiscono spesso a guidare lo sviluppo dei gusti artistici delle masse popolari. Compito dell'intellettuale e dell'artista è quello di svecchiare la cultura dell'uomo della strada e spingerlo ad abbandonare il retaggio di una tradizione figurativa ormai desueta.

Nella seconda metà del secolo molti artisti faranno il percorso inverso: useranno immagini provenienti dalle riviste, dai film e delle altre forme di intrattenimento per accelerare il rinnovamento dell'arte 'colta'.

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? è un'opera di Richard Hamilton destinata a segnare lo sviluppo della Pop Art. In essa vi è una rappresentazione programmaticamente portata all'ec-



Richard Hamilton (1922 – 2011), *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 10.25 in (260 mm) x 9.75 in (248 mm), 1956, Kunsthalle Tübingen, Tübingen, Germany

cesso dell'abitare moderno. La casa, che da molti esponenti del movimento moderno era stata pensata come un prodotto dell'industria, diviene il contenitore atto a ospitare i beni prodotti da un apparato industriale. La tecnologia non è rappresentata dalla struttura dell'edificio ma dagli elettrodomestici che lo affollano. Anche l'industria culturale, non meno di quella manifatturiera, ha un ruolo fondamentale nel definire l'abitazione: i poster, la televisione ma anche i brand dei prodotti di consumo costituiscono un nuovo apparato ornamentale che rende superflua ogni altra decorazione. La lezione di Loos viene tradotta/tradita dall'evoluzione dell'architettura moderna.

Il nuovo modo di 'abitare' richiede poi una trasformazione della fisicità stessa degli 'abitanti'. Il corpo deve trovare una sintonia con il concetto di performance che contraddistingue l'elettrodomestico nella sua rappresentazione pubblicitaria. Traducendo, e ancora una volta tradendo, uno dei caratteri originari del movimento moderno la cultura popolare è ormai diventata il vero mediatore tra uomo e macchina.

Il termine 'funzione' trova la sua origine nelle scienze naturali; il 'funzionalismo' architettonico è quindi inevitabilmente intriso di metafore biologiche. L'architettura 'moderna', nella sua articolata e sovente farraginoso tassonomia, tende ad accettare l'idea che le varie parti di un edificio debbano essere integrate tra loro in modo non dissimile dagli organi di un organismo vivente. Le metafore vengono spesso percepite come biunivoche, quindi se l'edificio deve funzionare come un corpo, anche un corpo può essere rappresentato come un edificio. Come la casa è una macchina per abitare, così il corpo è una macchina che assolve alle funzioni biologiche.

Forzare questa metafora, come fa Eduardo Paolozzi in molte sue opere, non significa semplicemente mettere a nudo la modernità ma disvelarne le interiora con procedura quasi-anatomica. Se il rapporto tra l'uomo e la tecnologia, nelle diverse accezioni di questo termine, è



Sir Eduardo Paolozzi (1924–2005), *Wittgenstein in New York*, (plate, folio 9) from *As Is When*,
Dimensions: composition: 30 1/16 x 21 1/16" (76.3 x 53.5 cm),
sheet: 38 x 26" (96.5 x 66.1 cm), 1965, MOMA. The Museum of Modern Art

centrale per comprendere l'architettura del movimento moderno, la relazione tra umano e meccanico definisce problemi che altre discipline artistiche hanno potuto indagare con maggiore libertà rispetto all'architettura. L'architettura del XX secolo tende, infatti, a non risolvere l'ambiguità che per primo Samuel Butler aveva svelato in due articoli dal titolo *Darwin Among the Machines* (1863) and *Lucubratio Ebrria* (1865). Le macchine possono essere intese tanto come esseri autonomi dal macchinista/manovratore (e come tali divenire una potenziale minaccia per l'esistenza stessa del genere umano) quanto come elementi protesici capaci di liberare gli esseri umani dei limiti imposti dalla loro corporeità biologica.

I grattacieli newyorkesi, più ancora dei 'capolavori canonici dei maestri del movimento moderno', incarnano il complesso rapporto che la modernità novecentesca instaura tra figura umana e oggetto meccanico. Questi edifici non potrebbero esistere senza il complesso sistema degli impianti e degli ascensori che ne permettono la fruizione. Vi è tuttavia un altro aspetto non meno determinante per chiarirne il ruolo iconico all'interno dell'immaginario del XX secolo: il grattacielo, e in particolare quello newyorkese, per la sua postura eretta, per la sua riconoscibilità iconica e per il suo essere dotato di coronamento (come un uomo che indossi un cappello!), si presta a essere paragonato a un corpo umano più, e meglio, che qualsiasi altro 'tipo' di edificio.

La modernità novecentesca è quindi permeata dalla suggestione del corpo abitato, idea che nelle opere di Paolozzi, diviene immagine iconica grazie alla tecnica del collage.

Il rapporto tra la cultura popolare e l'arte 'colta' è generalmente biunivoco. La tecnica del collage era stata una delle più utilizzate da un'avanguardia artistica che aveva caratterizzato la cultura britannica degli anni '50-'60 e inaugurato la stagione della Pop Art.

A queste esperienze si ispirerà, a partire dai tardi anni '60, Terry Gilliam per realizzare una serie di brevi animazioni per il *Monty Python's Flying Circus*. Esse

Ambiguità esplicite



Terry Gilliam, *Investigating the body, Monty Python's Flying Circus*,
episode: Whicker's World (or: Njorl's Saga),
(episode 27, aired 19 October 1972, recorded 14 January 1972)

erano pensate per funzionare come tessuto connettivo tra i diversi sketch, per essere, in altre parole, come la colla di uno spettacolo comico concepito come un collage. Si sviluppa infatti da qui il particolare 'stile britannico', che contraddistinguerà molti spettacoli televisivi, basato sull'assemblaggio di diversi piani narrativi apparentemente contraddittori; stile profondamente differente rispetto a quello americano che prevedeva una sostanziale organicità della narrazione.

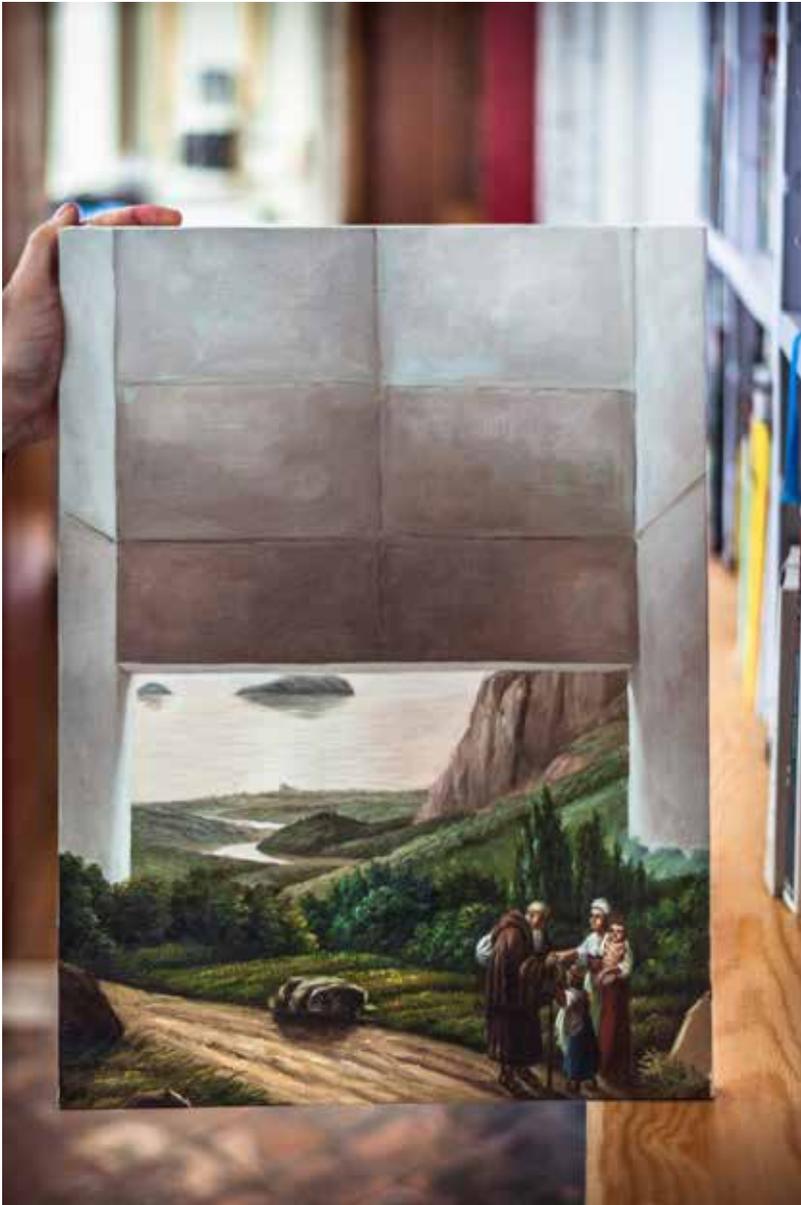
Il *Flying Circus* può essere paragonato a un collage ma è soprattutto una riflessione sulla natura stessa del mezzo televisivo. Questo media metteva in crisi uno degli assunti stessi del funzionalismo: la relazione tra il luogo e la sua destinazione d'uso. Il televisore era l'apparecchio che trasformava il salotto di casa in teatro, in tribuna di stadio, in piazza da comizio politico, oltre che una serie di altri luoghi che sarebbe impossibile elencare in modo esaustivo. Grazie a questo apparecchio ogni spettatore finiva per creare, quotidianamente e spesso inconsapevolmente, il proprio collage.

L'insieme delle 'finzioni' compresse all'interno del televisore venivano letteralmente rigurgitate (metafora cara ai Monty Python) nelle case degli spettatori, senza soluzione di continuità. In pochi secondi la tragedia descritta dal giornalista televisivo veniva sostituita da uno spettacolo farsesco o da un incontro di calcio. Il *Flying Circus* era quindi concepito come un collage che rendeva esplicita la natura stessa del mezzo televisivo ed era tenuto insieme da un insieme di animazioni realizzate con la tecnica del collage.

Tuttavia l'importanza di questi spezzoni non si limitava all'aspetto tecnico. Il filo conduttore di queste brevi opere di Terry Gilliam era infatti la difficoltà di definire un confine tra l'animato e l'inanimato. Ambiguità che ben si presta a descrivere il televisore stesso: semplice elettrodomestico che permette il manifestarsi di corpi e storie.

Il rapporto tra corpo e architettura torna, anche in questo caso, a essere oggetto simbolico di rappresentazione. Presenze ricorrenti in queste animazioni saranno case che divorano i propri abitanti, corpi biologici

ambiguamente risignificati come meccanismi ed edifici dotati di propri sentimenti e capacità d'azione. È nella terza stagione del programma (1972), in uno sketch intitolato *Investigating the body*, che il rapporto tra corpo ed edificio raggiunge la sua massima efficacia. La metafora, così cara al movimento moderno, che vede le parti di un edificio rappresentate come organi, viene ribaltata utilizzando immagini di interni di edifici per raccontare il viaggio all'interno di un corpo umano: compiaciuto omaggio a un secolo di utilizzo del collage per scardinare le convenzioni visive.



Valter Scelsi, *Come parlò frate*, olio su tela da un originale digitale del 2014, 2017, fotografia di Gian Luca Porcile realizzata il 9 maggio 2018 presso lo studio dell'autore

Il racconto del frate

Come parli frate è un collage realizzato da Valter Scelisi con tecniche miste in un periodo compreso tra il 2014 e il 2017. L'idea nasce con uno scopo prevalentemente didattico, l'opera era stata infatti originariamente concepita per un Laboratorio di Progettazione del terzo anno della Laurea Triennale in Scienze dell'Architettura, Università degli Studi di Genova. Il titolo del corso era *The Lost Language of Cranes* e l'intento era quello di mettere in evidenza la dimensione linguistica dell'architettura. Il mezzo scelto era un collage realizzato mediante tecniche digitali che richiedesse tempi brevissimi di lavorazione, che utilizzasse come materiale originario immagini di facile reperibilità in rete e che fosse 'a bassa risoluzione' in modo che il suo 'peso' non fosse d'ostacolo alla circolazione su internet.

Con l'intento di perseguire la massima diffusione dell'opera, le fonti impiegate erano state scelte per la loro 'medietà', si trattava quindi di immagini convenzionali che, una volta assemblate, potevano far rientrare l'insieme così ottenuto in diverse tra le categorie che, in rete, godono di una certa popolarità. Oltre a *tag* consueti nell'ambito dei siti di architettura come 'brutalismo' e 'paesaggio', l'opera poteva sfruttare la fascinazione per un certo 'esoterismo' in ragione della sua natura enigmatica e delle molteplici chiavi di lettura dell'immagine così composta.

Come parli frate viene postato intorno alla metà di agosto del 2014 sul sito di «Architectural Review», che al tempo ospitava una delle più visitate raccolte di immagini d'architettura. L'opera riscontra fin da subito un interesse superiore alla media e comincia a 'rimbalzare' su Pinterest comparando contemporaneamente su numerose bacheche.

Il successo di quest'immagine fa sì che arrivi la richiesta di una versione ad alta risoluzione dell'opera per poterne realizzare un oggetto d'arredo. Questa richiesta si rivela impossibile da esaudire dato che non era mai esistita una versione ad alta risoluzione di un'o-

pera pensata programmaticamente per la diffusione attraverso la rete Internet. È lo stesso Scelsi, in un testo del 2015 dal titolo *Il poster di Harry Palmer*, a spiegare le difficoltà dell'operazione di conversione da digitale ad analogico:

I fotomontaggi architettonici, o meglio le “fotomanipolazioni”, presenti in rete sono in grado di offrirsi come termine di molteplici rapporti analogici, poiché sono espressione di “verosimiglianza” e, quindi, di relazione dinamica con il vero. Ma queste immagini bitmap, sottoposte al dovere del consumo continuo, sembrano sognare una via d'uscita dalla rete verso l'ineffabilità dello spazio. Per loro, tuttavia, il percorso non è così semplice. Il procedimento di conversione analogico-digitale di un segnale a valore continuo (come un disegno) in un segnale digitale comporta una trasformazione che, per certi aspetti, può essere considerata come una perdita di informazione, in quanto i valori effettivamente assunti dal segnale sono discretizzati, cioè sono troncati o arrotondati. Quindi, i segnali digitali sono sempre un'approssimazione dei segnali a valore continuo da cui originano. Ne consegue che, finché i disegni rimangono al riparo della rete possono fare a meno di oggettivarsi, ma quando li chiamiamo a occupare lo spazio fisico affrontano il problema, non sempre risolvibile con facilità, di tradursi nuovamente dal linguaggio digitale in quello analogico.¹

L'uscita dell'opera da un ambiente digitale, e il suo ingresso nel mondo ‘reale’, è comunque destinata ad avere luogo ed è resa possibile da una serie di avvenimenti in parte casuali. Joseph Grima, trovandosi nel distretto di Shenzhen famoso per la presenza di numerose botteghe di copisti, ricorda un dialogo avuto con Valter Scelsi qualche tempo prima. Decide quindi di far realizzare una copia a olio dell'opera che viene rapidamente scaricata da Internet e inoltrata via mail

al copista. Realizzata in pochi giorni, la versione a olio dell'opera, che conserva lo stesso nome dell'originale digitale, giunge in Italia arrotolata e viene consegnata all'autore 'originario'. Spetterà infine a un corniciaio genovese il compito di intelaiarla per conferirle la sua attuale configurazione.

Note

[1] Scelsi, V. (2015). Il poster di Harry Palmer. In G. De Finis (Ed.), *ATLANTIDE* (pp. 13-17). Roma: Bordeaux.



Carlo Prati, *Progetto dell'autonomia*, modello e collage digitale, 2016

Il disegno dell'autonomia

Generazioni

L'opinione piuttosto diffusa che vede nel ritorno di interesse per il disegno una conseguenza della strutturale mancanza di lavoro risulta intrisa di nichilismo. Essa è frutto di una lettura superficiale delle vicende architettoniche degli ultimi cinquant'anni che ha dato origine, per conseguenza, a un atteggiamento autolesionista improntato a un'incondizionata esterofilia. Adesso siamo testimoni di una 'coesistenza' una condizione in cui si confrontano nel disegno tre diverse generazioni di progettisti.

La prima in ordine temporale (1960-1970), cui precedentemente si è fatto cenno in relazione ai temi e alle metodologie messe in campo, vede come figure di maggior rilievo tra gli altri Carmelo Baglivo, Luca Galofaro, Cherubino Gambardella, Valerio Palmieri, Gabriele Pierluisi, Alberto Iacovoni, Beniamino Servino e Valter Scelsi; maestri differenti, tecniche di rappresentazioni legate al disegno tradizionale e al collage digitale, diverse interpretazioni dei paradigmi contemporanei e provenienze geografiche eterogenee eppure, un elemento condiviso ritenuto in modo unanime fondativo.

Alla decade successiva (1970-1980) appartengono 2A+P/A (Gianfranco Bombaci, Matteo Costanzo), Baukuh, DOGMA (Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara), Lorenzo degli Esposti, Fabio Fusco, Massimo Gasperini, Agostino Osio, Domenico Pastore e Salotto-buono (Matteo Ghidoni); questa generazione è decisiva in quanto attua, soprattutto attraverso il lavoro svolto dai 'gruppi', un volontario azzeramento delle potenzialità offerte dal mezzo digitale, non più riguardato come generatore di spazialità complesse (e dunque quale strumento di progettazione *tout-court*) ma piuttosto criticamente ricondotto all'interno di un alveo immaginifico monocromatico e bidimensionale. Peculiare è per alcuni la scelta di utilizzare tecniche tradizionali per

Il disegno dell'autonomia



Carlo Prati, *Moderno Vuoto 1. The Krespel House*, collage digitale, 2018

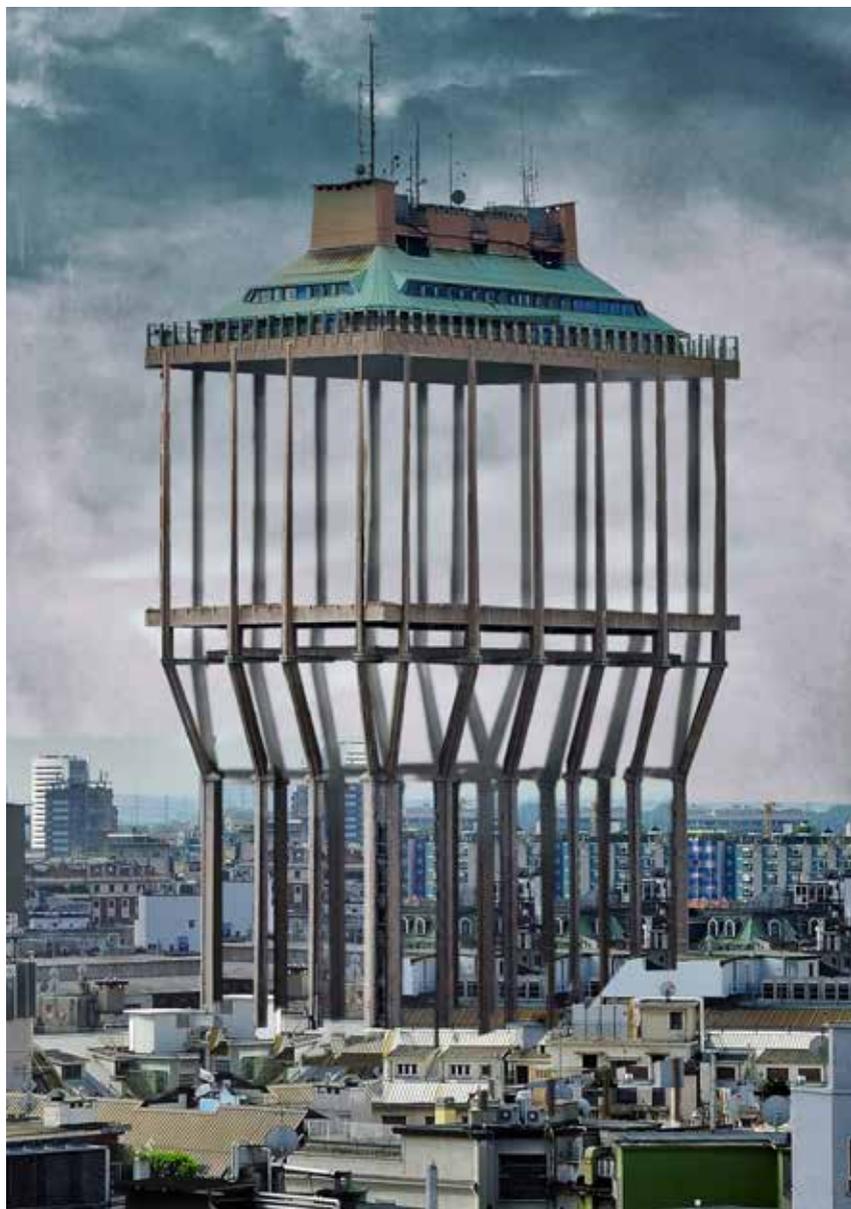
recuperare quella manualità del segno e del tratto in grado di modellare la forma attraverso l'equilibrio tra casualità e determinismo.

In questo dialogo si inseriscono con autorevolezza le voci dei più giovani (1980-1990) che spesso sono costituite da expat o da personalità formatesi nell'ambito di una dimensione culturale definitivamente transnazionale ed europeista. Un'ibridazione dei linguaggi espressivi giunta a maturazione ma che per crescere e rinsaldarsi ulteriormente dovrà acquisire la piena consapevolezza del ruolo di centralità che per vocazione la nostra cultura del progetto ha ricoperto in passato. Tra questi UNO8A, Fosbury Architecture, gosplan, Antonio Laruffa, Microcities (Mariabruna Fabrizi e Fosco Lucarelli), Lina Malfoina, Davide Trabucco, YellowOffice.

Prospettive

Quello che si è appena descritto è un raggruppamento costituito da individualità eterogenee rese simili dall'importanza assegnata al disegno nelle proprie ricerche. Riconosciamo dunque un sistema composto formato da tre gruppi qualitativamente distinti in grado di aggregare al suo interno nuovi maestri (1960-70), nuove ricerche (1970-80) e nuove energie (1980-90). Ma questo stesso sistema è reso debole e precario dall'assenza nello scenario nazionale di un soggetto che sappia proporre un corrispondente progetto critico strutturante e consolidare il gruppo al suo interno coinvolgendolo in un processo di individuazione.

Quello che auspichiamo, per evitare il dissolversi di questa esperienza che oggi si qualifica come 'latenza' dell'architettura italiana, è l'acquisizione di una consapevolezza non effimera, di un orizzonte più ampio e a lungo termine non più circoscritto all'autoreferenziale ricerca di un istantaneo consenso e consumo da social network. Per questo sarà utile fare tesoro della lezione del passato, a esempio predisponendo e immaginando nuovi dispositivi culturali finalizzati alla realizzazione di ini-



Carlo Prati, *Moderno Vuoto 2. Rough Times*, collage digitale, 2019

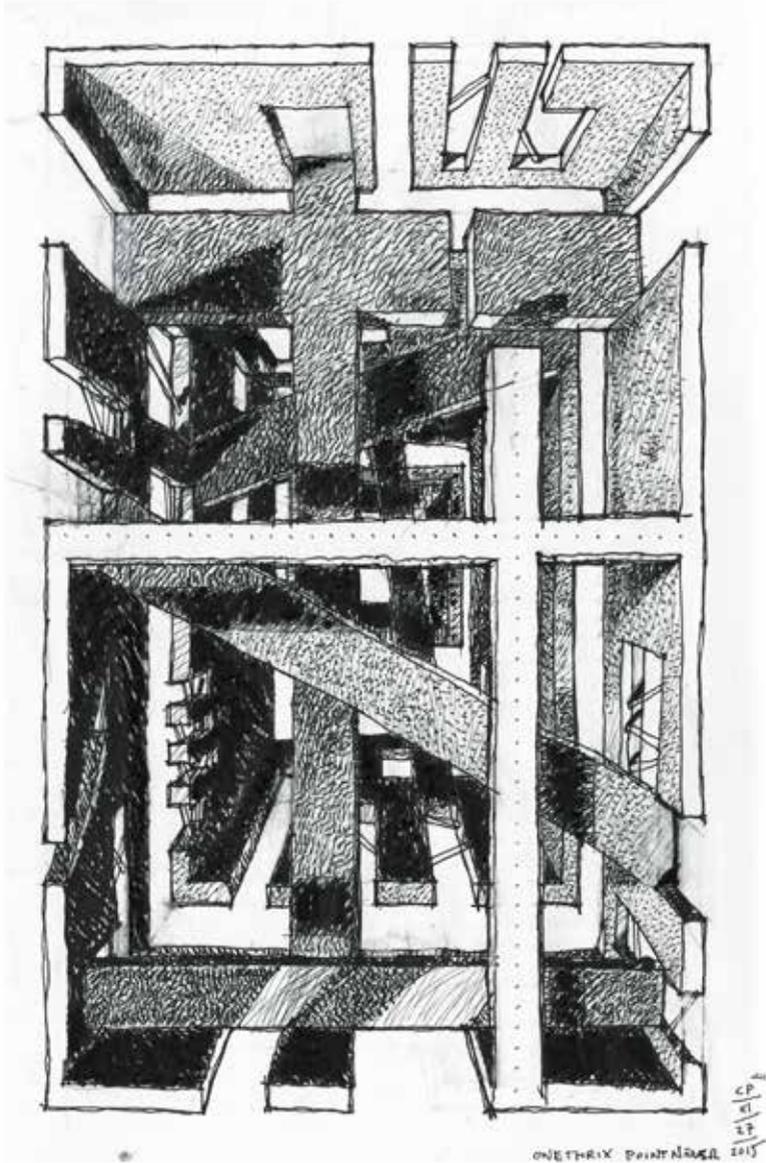
ziative collettive in cui coesistono dimensione mediatica e contenuto critico-teorico (*Roma interrotta, Architetture urbane/alternative suburbane, l'Estate romana, XV Triennale, etc.*).

Vanno costruiti nuovi oggetti critici intesi sia come 'forma' che come 'problema' perché come abbiamo cercato di evidenziare in questo breve scritto non esiste un disegno di architettura senza un contenuto strutturante al suo interno, senza una teoria e un'ipotesi disciplinare da verificare in grado di stabilire una continuità con il passato e proiettarsi energicamente verso il prossimo futuro.

Estratto dal testo: Prati, C. (2018). *Il disegno dell'autonomia: Per una nuova centralità dell'architettura italiana*. Melfi: Libria.



Carlo Prati, *Morfemi. Muro romano archetipo*, modello e collage digitale, 2017



Carlo Prati, *Onethrix Pointnever*, 2015



Paul Citroen, *Weltstadt (Meine Geburtsstadt)*, stampa datata tra il 1923 e il 1930 da un negativo del 1923, conservata presso il Museum of Modern Art, New York

Metropolis/Civilia

Vi è una sottile e sotterranea analogia tra la città e il collage, insita nella capacità di entrambi di ordinare con intima coerenza fatti apparentemente eterogenei. Nella città-collage il tutto è più della somma delle singole parti; la vita urbana si compone di eventi e funzioni diverse e di elementi di unicità tenuti insieme dalla narrazione del paesaggio. Allo stesso modo, il collage si è rivelato uno strumento fondamentale per rappresentare la città nella sua complessità: un mezzo per mostrarla nel suo dispiegarsi come un insieme di eventi architettonici solo apparentemente incoerenti, sottolineandone il significato intrinseco, al di là di ogni razionalizzazione semplificatrice.

Il collage come mezzo espressivo per rappresentare la complessità urbana si è tradotto nel tempo in forme e linguaggi diversi, specchio delle tante modernità a esso contemporanee. Tuttavia, è possibile leggere questo fenomeno anche limitandosi soltanto a due momenti specifici di questa storia. All'inizio degli anni '20 del secolo scorso *Metropolis/Weltstadt* (1923), uno dei primi – e più celebri – fotomontaggi a tema urbano, viene esposto in occasione di una mostra del Bauhaus di cui l'autore, Paul Citroen, fa parte. L'opera, realizzata con ritagli di quotidiani e cartoline, tratteggia senza soluzione di continuità una città di vetro, cemento, ferro, edifici stretti e sovrapposti gli uni agli altri: una metropoli che si muove freneticamente, senza lasciare mai spazi vuoti. Si tratta di una città che cresce moltiplicando le prospettive in modo vertiginoso in un paesaggio urbano sovra-saturo di grattacieli, strade, gallerie, insegne luminose, ponti e ferrovie.

In questa immagine, in cui si può riconoscere l'influenza di artisti come Raul Hausmann e Hannah Hoch, Paul Citroen coglie il carattere della metropoli attraverso uno strumento, quello del collage, che costituisce il mezzo espressivo privilegiato del Dada, movimento artistico di cui l'autore è esponente di rilievo. Forse nessuna metafora, meglio della metropoli, si presta a

BEFORE



48

AFTER



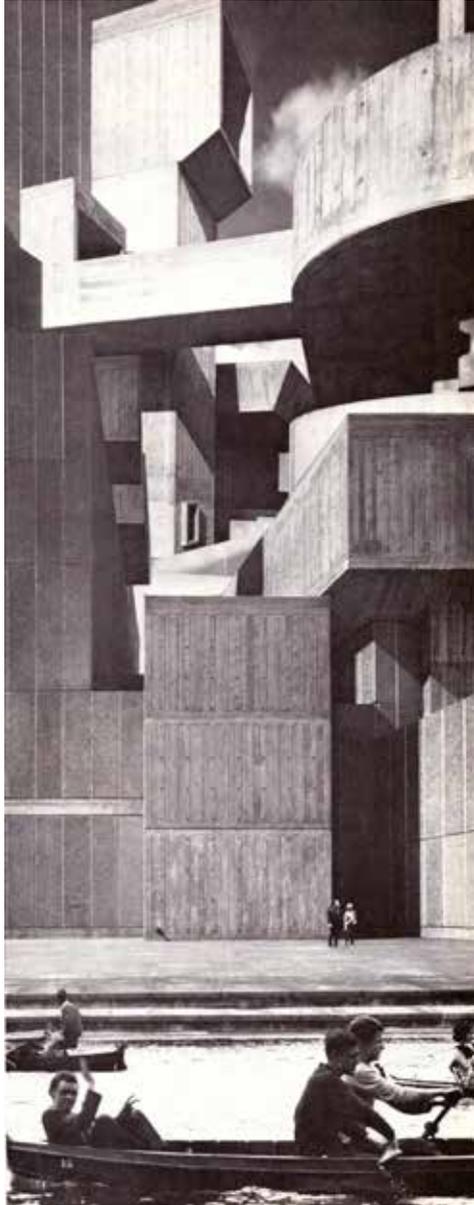
49

Ivor de Wolfe, Kenneth Browne, Priscilla Baschieri Salvadori,
Civilia, *The end of Sub Urban Man*, *The Architectural Review* n. 892, 1971, p. 359

rappresentare in modo paradigmatico la società dei *Roaring Twenties*, con tutta la sua energia dirompente e i suoi conflitti emergenti. Secondo la concezione dadaista, il dinamismo e l'intensità delle possibili esperienze si accompagnano nella metropoli alla casualità dei destini e alla disparità della sorte. Paul Citroen si fa interprete di questa idea con un linguaggio espressivo capace di spezzare la coerenza spaziale dell'immagine consueta di città per dissacrare l'autorità del passato e liberarsi allo stesso tempo delle illusioni sul futuro, cogliendo con ironia le contraddizioni del presente.

Se il collage di Paul Citroen ha rappresentato un atto di discontinuità per restituire la forza impetuosa della metropoli delle origini, alcune decenni dopo, negli anni '60 e '70, il linguaggio del collage diventerà un caposaldo della rappresentazione e della costruzione culturale del paesaggio urbano. In scala meno descrittiva e più esplicitamente progettuale, Ivor de Wolfe ne fa uso muovendosi nell'ambito culturale di un dibattito avviato da Nikolaus Pevsner con il *Visual Planning*, secondo cui la città moderna non deve peccare di astrazione ma essere compresa, progettata e comunicata come un fatto complesso che vive di un insieme significativo di rapporti visuali. Non a caso l'opera principale di Ivor de Wolfe, *The Italian Townscape* (1963), è dedicata appunto al paesaggio urbano, che secondo l'autore non può essere percepito né tantomeno progettato in pianta, ma va pensato come un sistema di vedute prospettiche. Non come «gioco di volumi puri sotto la luce» ma come intreccio complesso tra fatti architettonici interagenti. Il collage così concepito sfugge e si contrappone a quel sistema razionalista che tende a rappresentare l'architettura per elementi isolati e, come nell'opera di Paul Citroen, si serve dell'unione e sovrapposizione di geometrie complesse, ricombinando parti di città e di paesaggi noti, smontati e rimontati secondo un ordine nuovo.

Civilia, opera a cura di Ivor de Wolfe con collage di Kenneth Browne e Priscilla Baschieri Salvadori, è parte di un progetto teorico e storiografico che avrebbe dovuto verosimilmente culminare in un'opera di Niko-



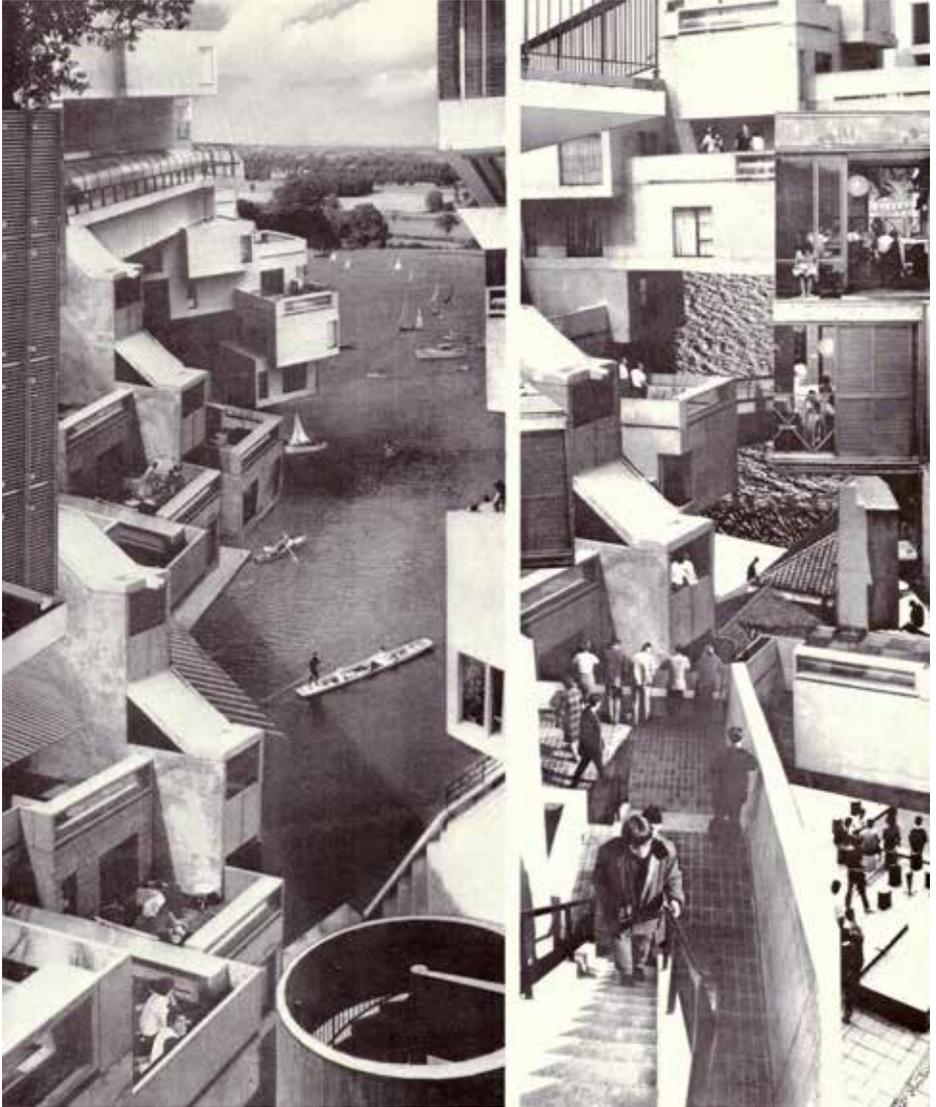
Ivor de Wolfe, Kenneth Browne, Priscilla Baschieri Salvadori,
Civilia, The end of Sub Urban Man, The Architectural Review n. 892, 1971, p. 379

laus Pevsner rimasta inconclusa. Tuttavia, i collage di Civilia aprono una finestra su una diversa possibile lettura del moderno, la cui radice, che trae il suo nutrimento dal pittoresco, non è meno importante di quella razionalista.

In *Civilia* (1971), raccolta di testi e immagini della città che vuole porsi programmaticamente come fine della vita suburbana, nulla è ovvio finché qualcuno non lo rivela come tale. Secondo Ivor de Wolfe, il cliché del suburbio è incarnato da una vita scontata: nascita-matrimonio-morte. In modo sorprendente il collage è il mezzo con cui proprio il cliché può essere usato per salvarsi da una vita banale, ricreando il nuovo.

Civilia è una lezione di urbanistica. L'essenza della pianificazione sta innanzi tutto nel riconoscimento del potenziale del luogo: andare contro la sua vocazione significa attuare una degradazione che provoca non solo un danno al territorio, ma anche uno stress negli abitanti, definito in modo meravigliosamente adeguato dall'autore «una noia»¹: la *New Town Blues*. Al contrario, esplorando le possibilità degli elementi naturali nello scenario urbano, *Civilia* vuole costruire un immaginario intenzionalmente romantico, sfruttando la presenza del *waterfront*.

Ivor de Wolfe apre la sua opera con l'assenza, il vuoto, il 'deserto' di un paesaggio ancora da antropizzare. Il testo di presentazione è a sua volta un collage di riferimenti che si richiama a Baudelaire, fonte stessa del nostro concetto di modernità e della parola che la definisce. Si parte dall'assunto che se l'uomo di genio ha la capacità di creare luoghi comuni (cliché), vero è che l'urbanistica non è riuscita a crearne di nuovi. Secondo Ivor de Wolfe, poiché per definizione la società prevede il vivere assieme e il vivere insieme postula il sorgere di città, si può affermare che l'antropizzazione del vuoto è la prima funzione sociale dell'arte, la base dell'esercizio sociale. «Umanizzare il vuoto»² secondo Kenneth Clark, è il modo in cui Berenson usava definire il disegno di paesaggi idealizzati che i pittori rinascimentali amavano rappresentare sullo sfondo dei ritratti. Second-



Ivor de Wolfe, Kenneth Browne, Priscilla Baschieri Salvadori,
Civilia, *The end of Sub Urban Man*, *The Architectural Review* n. 892, 1971, p. 383

do Ivor de Wolfe, il bravo pianificatore riempie lo sfondo della tela in modo simile a un pittore, con grande attenzione a quegli «eventi speciali»³ («*special events*») che renderanno il dipinto significante. La costruzione di eventi speciali definisce il *townscape*, attraverso ‘oggetti’ che punteggiano l’ambiente, altrimenti vuoto, in una configurazione desiderabile dall’uomo sociale. Una pianificazione che si ispira al concetto di *Ars est celare artem*: la creazione di piacevoli coincidenze e angoli confortevoli che a prima vista possono sembrare casuali, in realtà derivano da precisi principi paesaggistici.

Il *townscape* ha molto in comune con la costruzione di scenografie, pensate come una serie di eventi rivelati all’osservatore che li percepisce uno per volta lungo il cammino. La precisa antitesi di questo processo percettivo sarebbe una singola spianata, visibile a un sol colpo d’occhio, in cui capeggiano i volumi del costruito, «un clamoroso fallimento di umanizzazione del vuoto, a cui tuttavia talvolta gli architetti cedono volentieri»⁴. Al contrario, non ci sono vuoti a *Civilia*: una serie di viste ravvicinate portano a una successione di eventi speciali, non percepibili contemporaneamente, a eccezione del lago, a cui i singoli eventi si relazionano attraverso la propria struttura narrativa.

Dove il terreno sale, gli edifici si arrampicano formando ripide scogliere, le scalinate si allungano serpeggiando attraverso gli edifici. Lungo la costa si allargano aperture e piccole piazze, spazi dove la vista e le barche possono trovare un approdo. Il lago è animato da imbarcazioni e persone che nuotano. Sul *waterfront* sorge anche la sede dell’università, megastruttura brutalista con ampie corti che si articolano a differenti piani dell’edificio. L’architettura include una combinazione di funzioni pubbliche: aule, laboratori, librerie, studi, auditorium, sale da concerti, palestre, cinema. In questo modo, pur presentandosi come una facciata monolitica all’esterno, l’edificio universitario è suddiviso internamente in aree e ‘spazi umanizzati’ che si ripetono a tutti i livelli nell’edificio con collegamenti comunicanti o piattaforme dove sostare.

Gli edifici circondano la città in una varietà di geometrie in cui appare prioritario il dedalo delle percorrenze pedonali: piazze, cortili interni, terrazze, tetti-giardino, passerelle, scale, rampe. Il traffico automobilistico è completamente assente; tutto si basa sulla pedonalità e sulla mobilità acquatica, come nelle più pittoresche città europee, dove le strette strade medievali hanno impedito il traffico e hanno permesso ai bambini di continuare a occuparle. A *Civilia* lo sguardo trova pienezza nel moltiplicarsi delle prospettive, la forma urbana si dispiega, le gallerie e i portici si aprono verso il lago, la vastità del cielo si percepisce appieno. Il paesaggio è ovunque.

Note

[1] de Wolfe, I., Browne, K. & Baschieri Salvadori, P. (1971). *Civilia*, The end of Sub Urban Man. *The Architectural Review*, n. 892, 367.

[2] Ivi, p. 373.

[3] Ivi, p. 375.

[4] *Ibidem*.



Aldo Mondino, collage realizzato completando il manifesto della mostra *Calice: una montagna di Zucchero* con un disegno, Calice Ligure, 1970

Dal collage delle idee al collage della comunicazione

Il collage sta all'Architettura come il *ready made* sta all'Arte. Dopo il Futurismo e il Dadaismo la cultura delle immagini ha subito una radicale trasformazione: l'immagine fotografica vale più della parola e l'oggetto reale vale più della sua rappresentazione.

Con la «fantasia al potere» e i fermenti del Sessantotto anche la rappresentazione dell'Architettura ha subito una trasformazione: il trionfo della fotocopia e dei collage – che popolavano le tesi e gli elaborati progettuali – ha segnato il tramonto dei disegni acquerellati e delle ambientazioni pittoriche. Gli Archizoom, non solo concettualmente, hanno segnato una svolta in questo tipo di elaborati. Invece, nella disciplina grafica e nell'arte la sostituzione dell'oggetto reale alla sua accurata riproduzione ha prodotto collage e dipinti in cui la sovrapposizione di oggetti e immagini è al centro del concetto formalizzato nell'opera (e addirittura dipinti che riproducevano collage di materiali e immagini sovrapposti).

Oggi la globalizzazione e il predominio dell'immagine digitale hanno portato a un'ibridazione dei mezzi, internet sta diventando il medium dominante, come insieme indiviso di strumenti di comunicazione. Internet è un multimedia, è il collage per antonomasia che unisce computer, telefono, televisione, radio e connette testo, suono, immagini, movimento. Tutti i mezzi si sono trasformati per alimentare una ignota nuova forma del 'sapere'. Non sappiamo dove ci porterà questo nuovo filone ma certamente questo collage di mezzi espressivi e strumenti globali rappresenta l'avvento di una nuova cultura.

Il Museo di Arte Contemporanea della Casa del Console a Calice Ligure è un piccolo Museo. Un piccolo Museo senza risorse, senza struttura organizzativa, che vive grazie all'opera di volontari. Questo non è un caso isolato, ma in Liguria il museo di Calice Ligure è l'unico esempio di *piccolo museo di arte contem-*



Nicolò Scarabicchi, manifesto per la mostra di Carlo Nangheroni alla galleria Regis di Finale Ligure, collage operato su lastra nel corso della lavorazione e prima della produzione di stampa, attraverso il ritaglio e l'incollaggio su lastre offset, 1968, Casa del Console, Calice Ligure

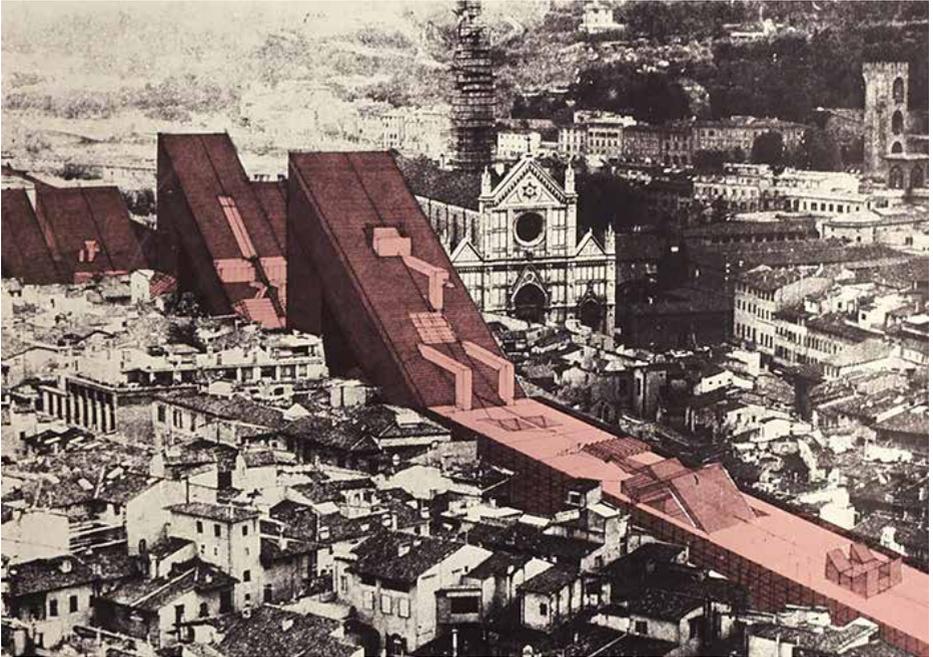
poranea voluto dalla comunità d'artisti che lo hanno fondato molti anni fa e che ancora lotta per esistere, debolmente aiutato e mal tollerato dalla comunità che dovrebbe valorizzarlo. Non è questione solo di spazi, dimensione e risorse economiche, il tema è molto più grande. Si tratta del rapporto con la cittadinanza, con il territorio, i profili professionali, la gestione, i servizi offerti, il ruolo del museo nei rapporti con la scuola e gli insegnanti del posto, e così via.

Quasi tutti gli Artisti che hanno vissuto a Calice Ligure hanno utilizzato la tecnica del collage per realizzare le loro opere. Da citare prima di tutti i Maestri della Mec-Art: Bertini, Anna Comba, per arrivare ad Aldo Mondino, Sarri, De Filippi, Mambor, Forrester e altri che spesso tramite fotomontaggi e veri e propri oggetti o superfici applicate indagavano oppure evocavano spazi architettonici fino ad arrivare alla sintesi della gestualità nel collage.

Nella collezione dei manifesti di Calice e nella raccolta delle cartoline degli Artisti *Saluti da Calice Ligure* questo rapporto con il paesaggio e lo spazio costruito spesso risulta evidente.

Inoltre, la realizzazione dei primi manifesti del 1968 ha comportato un procedimento tecnico per la produzione delle immagini molto vicino al collage. Alcuni manifesti rigidamente grafici sono stati ottenuti costruendo e sostituendo le pellicole fotomeccaniche di stampa con la sovrapposizione di silhouette e oggetti montati con la tecnica del collage. Il 'trucco' per risparmiarne è diventato in seguito una modalità progettuale, racchiudendo nelle procedure il concetto di collage.

Forse è quello che oggi sta succedendo con l'immagine e la comunicazione, internet contiene e condensa immagini, movimento, informazione, creatività in tempo reale: un collage che forgerà gli intellettuali del futuro.



ZZIGGURAT (Alberto Breschi, Roberto Pecchioli e Giuliano Fiorenzoli),
La città lineare per Santa Croce pubblicato nel 1971 nel numero 10-11 di «Controspazio»

Il rosa e il nero

Il fotomontaggio *La città lineare per Santa Croce* viene pubblicato nel 1971 in bianco e nero e con la didascalia «Attrezzature collettive (sintesi) nella città di Firenze, 1969» nel numero 10-11 di «Controspazio», quale sviluppo e conseguenza della ricerca progettuale espressa nelle tesi di laurea di Alberto Breschi, Roberto Pecchioli e Giuliano Fiorenzoli. Accorpate sotto il titolo *Due tesi di laurea del gruppo Zziggurat*, i lavori indicano i nomi dei relatori (Leonardo Ricci e Leonardo Savioli) e vengono descritti in un unico testo attribuito agli stessi autori. Entrambi i progetti sono espressioni dell'interesse per un'architettura che rimanda all'idea delle arcaiche strutture monumentali che danno il nome al gruppo e per l'analisi strutturale linguistica attraverso la quale l'immagine formale 'mitica' riscatta la costruzione 'edilizia' della città.

Dell'immagine sono oggi presenti nel web due versioni, l'una in semplice scala di grigi, l'altra nella quale la mega-struttura appare evidenziata in rosa.

La foto di base, una vista dall'alto della città di Firenze dove si distingue chiaramente la facciata della chiesa di Santa Croce, venne scattata dalla cupola di Santa Maria del Fiore, quindi stampata su radex ed elaborata rimuovendo l'inchiostro nello spazio occupato dalla sagoma della grande struttura della città lineare. I tratti del progetto vennero disegnati sul retro del foglio, secondo una pratica molto usata all'epoca, il colore rosa ottenuto applicando sul radex una gelatina trasparente. La versione a colori (che risulta essere, quindi, lo scatto fotografico del radex-matrice) suggerisce, nell'indifferenziato colore rosa dell'enorme edificio, un riferimento diretto alle opere di Louise Nevelson (Kiev, 1899-New York, 1988), grandi assemblaggi di oggetti ricoperti di vernice monocroma. La versione priva di colori, che porta in basso a sinistra la firma ZZIGGURAT 1969, è una copia eliografica su carta argentata.

Fin de Copenhague. Frammenti del quotidiano



Asger Jorn, *conseiller technique pour le détournement Guy-Ernest Debord (1957), Fin de Copenhague*, Permild & Rosengreen, Copenhagen. Composizione di Bart Lans in *The Making of Fin de Copenhague & Mémoires*, the tactic of *détournement* in the collaboration between Guy Debord and Asger Jorn, 2008.

Fin de Copenhague. Frammenti del quotidiano

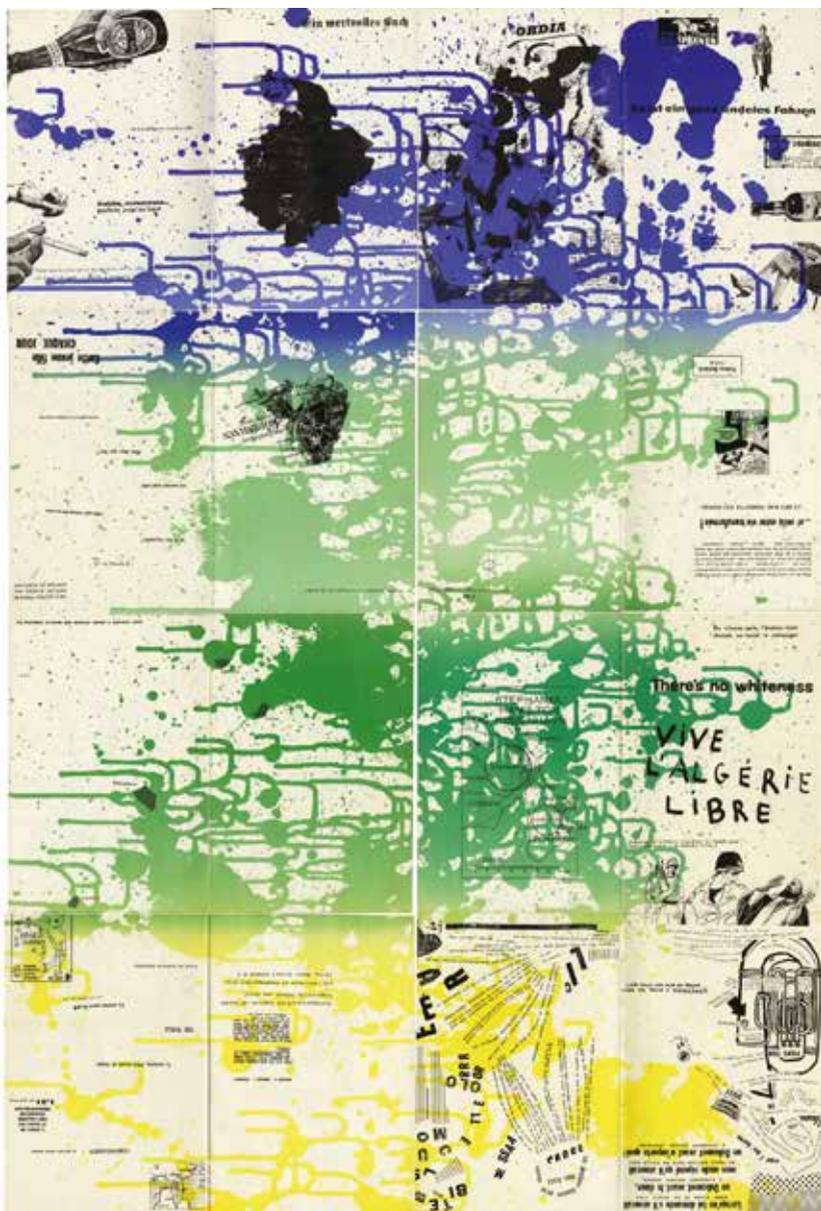
Nel maggio del 1957, è pubblicato a Copenaghen il libro di Asger Jorn con Guy Debord – in veste di consigliere tecnico per il *détournement* – *Fin de Copenhague*, edito dal MIBI (Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario) e stampato in una tiratura limitata di 200 copie da Permild & Rosengreen.

Il volume può essere interpretato come una guida alla capitale danese dove troviamo messaggi pubblicitari, porzioni di cartine geografiche, fumetti, slogan politici e frammenti di frasi ritagliati da giornali, libri e riviste, invece che edifici, monumenti, strade e piazze.

L'opera è un collage di collage, risultato della composizione di due grandi disegni. Direttamente in tipografia Jorn ha realizzato delle colature di inchiostro di china su due lastre litografiche, successivamente stampate con sfumature di diversi colori. Queste hanno costituito le basi su cui sono stati stampati in nero trentadue collage di ritagli realizzati insieme a Debord. Quando il foglio – di dimensioni 100 x 70 cm – è stato tagliato e rilegato formando le 36 pagine che compongono il libro, le macchie di Jorn hanno prodotto accostamenti casuali di colore e forme.

I due grandi disegni che hanno prodotto il libro restituiscono la pianta di Copenaghen, rivelando come la città sia 'realmente' attraverso la costruzione di una nuova organizzazione collettiva, data dall'esperienza diretta e basata su un costrutto culturale opposto alle forme convenzionali della società moderna. Inteso come la trasposizione grafica della nozione di *détournement*, il libro anticipa – in una dimensione prettamente teorica – tutti gli elementi che condurranno l'Internazionale Situazionista verso la costruzione di situazioni capaci di coniugare l'ambiente con il comportamento umano. Disegni e parole sono trattati allo stesso modo e usati strumentalmente per la composizione di un'immagine unitaria. Figure di donne, mezzi di locomozione, pacchetti di sigarette e bottiglie di alcolici, sono composti

Fin de Copenhague. Frammenti del quotidiano



Asger Jorn, *conseiller technique pour le détournement* Guy-Ernest Debord (1957), *Fin de Copenhague*, Permild & Rosengreen, Copenhagen. Composizione di Bart Lans in *The Making of Fin de Copenhague & Mémoires*, the tactic of *détournement* in the collaboration between Guy Debord and Asger Jorn, 2008.

con brevi testi in diverse lingue come «*It's easy! It's simple! It's child's play!*» e «*C'est de Paris que viennent les difficultes*». Messaggi politici – «*Vive l'Algérie libre!*» – si alternano a ironiche inserzioni pubblicitarie – «*Tell us in not more than 250 words why your girl is the sweetest girl in town*». Schierandosi contro la società dei consumi dell'epoca, il libro è il tentativo di definizione di un nuovo utopico spazio sociale in difesa dai continui tentativi del Modernismo di standardizzare la vita delle persone.

What do you want? Better and cheaper food? Lots of new clothes? A dream home with all the latest comforts and labour-saving devices? A new car... a motor-launch... a light aircraft of your own? Whatever you want, it's coming your way – plus greater leisure for enjoying it all.

Nello stesso anno è stata stampata per il MIBI, a firma del solo Debord, la più celebre *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour. Pentés psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*. Composta da ritagli del *Plan de Paris à vol d'oiseau* di Georges Peltier del 1951, la guida frammenta la pianta della capitale francese in *unités d'ambiance* collegate tra loro da frecce a indicare gli spostamenti delle persone, senza un preciso scopo a condizionarne il comportamento, nell'ambiente urbano. Rispetto a essa *Fin de Copenhague* restituisce una rappresentazione più radicale della città: le forme urbane sono sostituite da frammenti del quotidiano – i ritagli di giornale – e collegate dalle esperienze delle persone, le colature di colore di Jorn. In questo piccolo capolavoro tipografico, il processo di realizzazione del libro coincide con il messaggio che veicola, in cui il collage è il tramite.



Dries Van Noten. Texturized Cathedral. 2017

Cm 87,11 x cm 126,41. Carta stampata, nastri adesivi, penna al gel di inchiostro, timbro a secco con sigla autografa, timbrini, su carta da plotter.

Immaginette sacre

Disegno di architettura è un modo fuorviante per indicare la *Rappresentazione del pensiero di architettura*. Questa [la rappresentazione] non illustra ma costruisce il pensiero. Lo definisce. E lo rende comunicabile. Come un testo.

Il termine ‘disegno’ si porta dietro, invece, un’accezione illustrativa e [peggio ancora] di visione, immaginifica. La rappresentazione del pensiero di architettura è [solo] uno strumento reale del progetto.

DISEGNARE SIGNIFICA RAPPRESENTARE UN PENSIERO DI ARCHITETTURA

[Non è una illustrazione, è la parola]. Le immagini servono alla forma come le parole alla frase.

Disegnare è rappresentare [per formarlo] il pensiero di architettura.

La forma si definisce durante la sua [la propria] costruzione. [La forma prende forma durante la costruzione della forma].

Disegnare è una pratica che si serve di tanti strumenti. Il collage [lo *Scotchage*] è uno strumento, tra i tanti possibili, per la rappresentazione del pensiero di architettura. Il collage è uno strumento, tra i tanti possibili, per la messa in scena [*Mise-en-scène*] del pensiero di architettura.

Montaggi per la costruzione di una architettura [anzi dell’architettura] italiana [anzi universale]

Il montaggio [termine più adatto di *collage* per definire un procedimento di composizione dell’immagine] è una tecnica di rappresentazione. Il montaggio è uno strumento [insieme ad altri strumenti] per la costruzione dell’idea dell’architettura. Il montaggio è uno strumento tanto più adatto di altri quando è usato per seguire un percorso compositivo che parte da un testo esistente per sovrascriverlo, modificarlo, integrarlo. Il montaggio è uno strumento [insieme ad altri strumenti] per adattare a sé un testo.

Adattare a sé è un'operazione che presuppone [per praticarsi e per accadere] la compresenza dell'autore e del testo. L'autore è diverso dall'autore originario del testo originario. [L'autore, però, potrebbe essere anche lo stesso autore del testo originario che si trova a intervenire su di esso, sul testo, in un tempo diverso]. L'autore è il soggetto e il testo è l'oggetto.

L'autore può diventare egli stesso oggetto del montaggio.



SUCCESS: WHEN YOU CANNOT REALLY GET

IF IT'S LOVELY OR A F KING HELL**

SMALL, *Your design is a meme. The ghost of moodboard architecture*, disegno digitale su fotografia del complesso abitativo Bijlmermeer (Amsterdam, autore e data sconosciuti), 2018

Lo spettro di una *moodboard architecture*

Un recente articolo di Mario Carpo apparso su «MetropolisMag» e intitolato *Post-Digital ‘Quitters’: Why the Shift Toward Collage Is Worrying* mette l'accento su quello che lo storico giudica un preoccupante passatismo insito nella rappresentazione dell'architettura di oggi, che a suo avviso torna al collage 'analogico' in un revival postmoderno permeato dal rifiuto anacronistico della tecnologia.

Il testo, che nella sua prima parte fornisce una interessante riflessione sull'origine di alcuni aspetti della cultura visuale Po-Mo, perde a nostro avviso rapidamente terreno sulle conclusioni finali, quando, dicevamo, indirizza uno sguardo sospettoso verso l'allontanamento dall'estetica del digitale, tacciando per questo i 'quitters' di oscurantismo tecnologico. Carpo manca infatti di osservare che l'intera cultura hipster si basa per l'appunto sul *pastiche* caratterizzato dalla coesistenza di stili di vita completamente digital-dipendenti e di quel 'sex appeal dell'organico' (fatto di iPad con cover in legno, di zaini in cuoio e maglioni in lana merinos, di biciclette a scatto fisso e di *organic food* ordinato sul web per una cena 'Netflix and chill') che denuncia il superamento dell'idea di digitale come futuro, per dichiararne una digestione e un'assimilazione nel presente così completa da permettere persino di contaminarlo con stimoli estetici esplicitamente ricavati dal passato. Eppure, qualcosa di sospetto in questa tendenza al collage c'è, ma non ha niente a che fare con la tecnologia: il problema è invece tutto interno alla disciplina architettonica.

Il collage è una tecnica espressiva la cui caratteristica principale è la giustapposizione di immagini, e pertanto si presta in particolare a evocare atmosfere 'purovisibiliste' fondamentalmente centrate sulle caratteristiche cromatiche, le tessiture e i pattern dei ritagli accostati. Perfettamente in accordo con il gusto eclettico imperante, e quindi con il ritorno di un'estetica déco (ancora una volta risorta in opposizione a decenni di minima-

lismo futurista) oggi dominante soprattutto nel design dell'oggetto e degli interni, il collage sta passando, così, da puro escamotage rappresentativo, a vero e proprio atteggiamento progettuale, non più solo caratterizzando il racconto dell'architettura, bensì influenzando attivamente le possibilità del progetto: non di rado, a nostro avviso, limitandole.

Ha avuto a esempio un notevole successo di diffusione l'articolo, di recente pubblicato su «ArchDaily» a firma Romullo Baratto, in cui si comparano i collage di Fala Atelier con i corrispettivi progetti realizzati dal giovane studio portoghese. In questi confronti emerge chiaramente che il collage è, per lo studio, non un modo di 'rappresentare' il progetto, ma un vero e strumento di 'ideazione' del progetto. Non che questo sia un problema di per sé, naturalmente. Ma occorre riflettere su due questioni.

In primo luogo, appunto, sulla limitatezza dell'artificio se comparata alla complessità dell'architettura, la quale, lungi dall'essere solo una scienza di immagini, rischia di sacrificare, sull'altare di un'estetica istantanea e da *moodboard*, tutto l'insieme delle scelte e della tecnica necessarie a costruire la qualità dello spazio architettonico.

In secondo luogo, in una scena web in grado di diffondere e moltiplicare istantaneamente a dismisura ogni tendenza visuale del design, replicandola ossessivamente fino a ottenere l'uniformità assoluta dei linguaggi espressivi – particolarmente tra i più giovani, che spesso mancano di altri riferimenti dotati di maggiore profondità storica – l'educazione visiva dominante inclina il progetto verso una evocatività laconica, surreale, rigidamente poetizzante e perentoriamente indifferente verso tutto lo spettro delle possibili conseguenze del progetto. è come se lo scopo dell'architettura si fermasse alla creazione di immaginari *ready-made*, pacificatori, sedativi, per lo più *radical-tropical*-utopistici, non importa se realizzabili o meno. Quanto appena detto chiude perfettamente il cerchio del progetto debole, che, mal digerito e poco

compreso da una generazione all'altra di accademici, ha forse tolto ai giovani designer il coraggio della responsabilità e della scelta, chiudendoli in una *comfort zone* dalle sfumature pastello.

Se insomma il collage è di per sé, come ogni strumento, innocuo, non lo è il suo uso invalso quando nasconde, dietro opportune sfocature oniriche, l'assenza del pensiero architettonico o, peggio, il ritorno di un pensiero architettonico totalitarista che serpeggia quiescente sotto la cenere ipervisuale del design 'carino' e dal quale non bisogna smettere, appunto, di 'guardarsi' bene.



W. Ruttmann, fotomontaggio per il film *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

**Walther Ruttmann: tecnica del collage e
cine-scrittura no-fictional espressionista
(Berlino, Die Symphonie der Großstadt, 1927)**

Il lungometraggio *Berlino, Die Symphonie der Großstadt*, creato da Walther Ruttmann nel 1927, è considerato un prodotto particolarmente importante nell'ambito della produzione cinematografica, di impronta *no-fictional* (in un'accezione non meramente documentaristica) e avanguardista, dedicato al tema specifico della vita della città e delle sue architetture. In *Das Ornament der Masse* (prima edizione 1920; ed. definitiva 1927) Siegfried Kracauer – sociologo, teorico e critico dei mass-media – aveva proposto l'analisi di alcuni circuiti relazionali tra fotografia, pubblicità, cinema, spazio urbano, turismo, *performing arts*. Una particolare attenzione era stata dedicata al 'cinema di strada'. Il suo pensiero – *in progress* per quasi un decennio – ebbe una certa influenza sulla produzione di lungometraggi documentari.

Il lavoro di Ruttmann si colloca cronologicamente tra *Chairs at Marseille* (Lazlò Moholy-Nagy, 1925) e *Kinoappartom* (Dziga Vertov 1929), tuttavia con una sua ricerca del tutto autonoma, sia dal razionalismo di Moholy-Nagy, debitore delle idee di Gropius, sia dall'esplicita dimensione ideologica sovietica di Vertov.

Il film *Berlino*, infatti, testimonia un interesse per vari modelli, secondando una consistente poliedricità e/o eclettismo di riferimenti: dal Futurismo alla Nuova Oggettività e all'Espressionismo. Lo spazio urbano e la costruzione edilizia si fondono, anche tramite collage, agli aspetti naturalistici e a quelle della vita umana, in associazioni talora surreali.

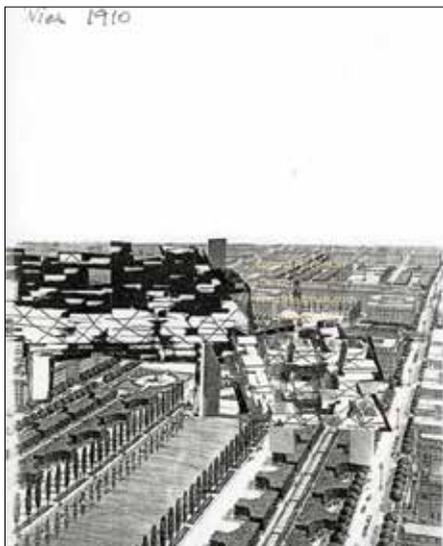
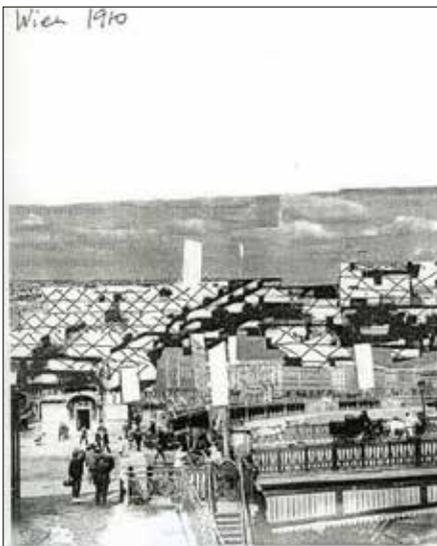
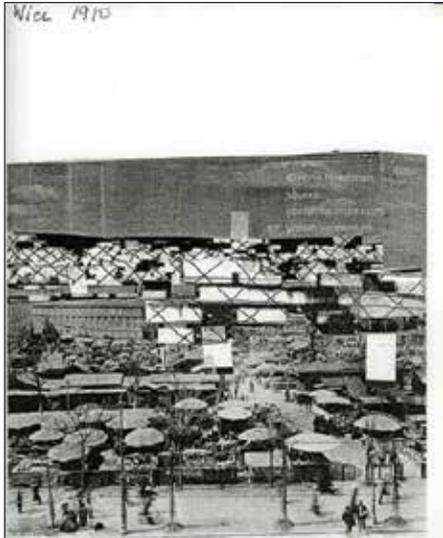
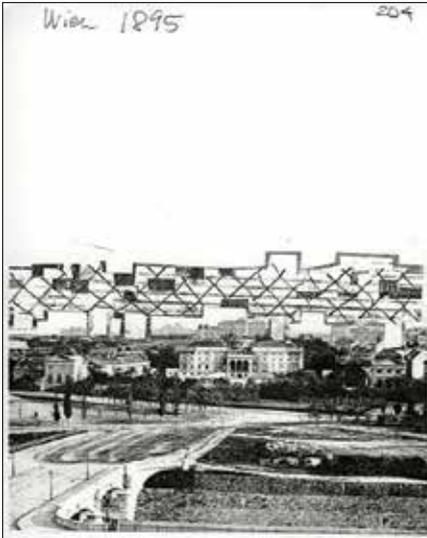
Non va dimenticato che l'interazione tra grafica e cinema era stata già consapevolmente ricercata ed esperita da Vertov, affidando ad Alexander Rodčenko la progettazione grafica della locandina del film *Kino-Glaz* (1924) con immediato riferimento alla tecnica del collage.



W. Ruttmann, fotomontaggio per il film *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, 1927



Manifesto del film *Berlin, Die Sinfonie der Großstadt*, composto tipograficamente e stampato in base al bozzetto originale di W. Ruttmann, 1927



Yona Friedman, *una variante umoristica di una Ville Spatale*, montaggi su cartoline di Vienna del XIX secolo con un collage di carta di una “Spatial town”, 2004, courtesy: Marianne Homiridis

Utopie democratiche

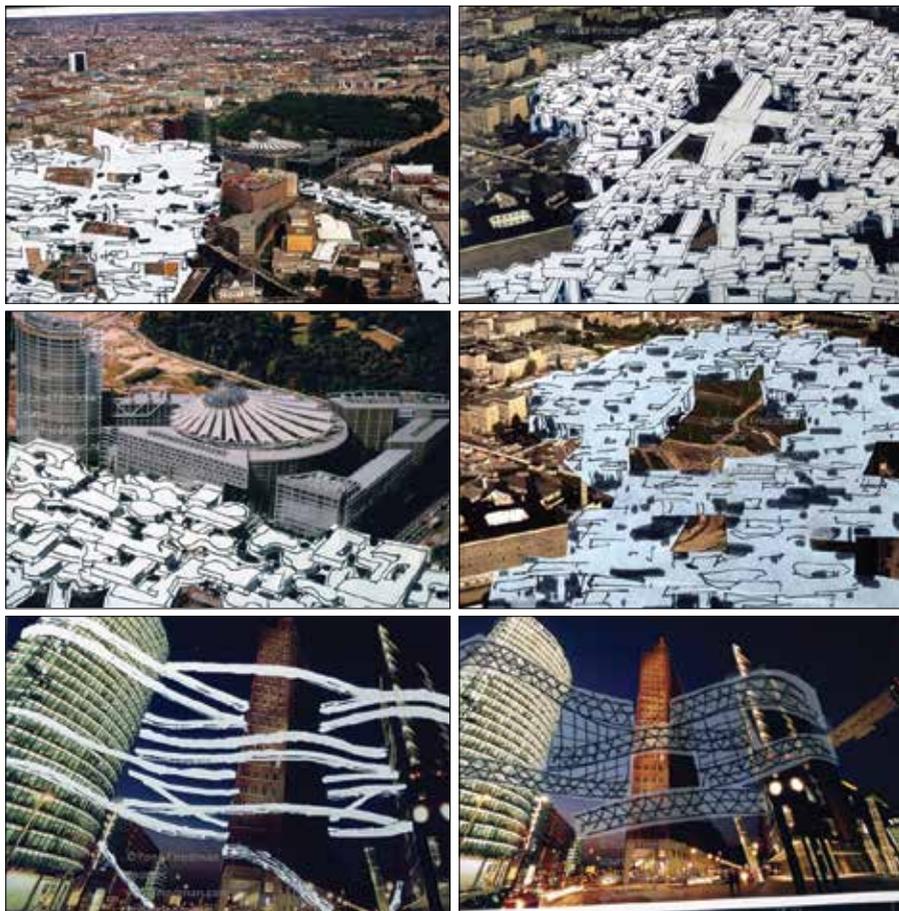
Crederne in un'utopia ed essere contemporaneamente realisti non è una contraddizione, un'utopia è, per eccellenza, realizzabile a condizione di ottenere il necessario consenso collettivo perché un'utopia imposta con la forza non è più tale. Un'utopia generosa e non paternalista non può essere realizzata da una massa: solo i piccoli gruppi possono farlo perché solo al loro interno la comunicazione diretta è efficace.¹

Così Friedman critica la comunicazione generalizzata in cui non risulta possibile propagandare nuove idee nel «mondo povero» che lui descrive e che sarà il risultato del collasso delle multinazionali, della crisi ecologica globale e dell'incapacità di una comunicazione universale.

Il «gruppo critico» – che Friedman delinea in *Utopie Realizzabili* – rappresenta la soluzione, nella teoria friedmaniana, per sopravvivere al crollo globale, in cui la «classe creativa» ha il compito di creare l'architettura della sopravvivenza.

Un'architettura inventata dalla società dei poveri – «*C'est la société du monde pauvre qui est en train d'inventer l'architecture de survie*»² – in cui la tecnologia relativamente semplice garantisce libertà d'ideazione al pianificatore, creando varietà ed eterogeneità. Forme elementari, strutture flessibili e trasformabili, agglomerati in piccoli gruppi a volte si uniscono per comporre un unico grande organismo che sovrasta fluttuando sopra le antiche città, trasformandosi in «città spaziali». Utopistiche strutture che, con apparente semplicità, sistematicità e intelligenza, tentano di rispondere alle necessità della condizione umana in continuo mutamento.

Un approccio *bottom-up* quello di Friedman, che consente di immaginare le città del futuro come risultato di una sintesi di scelte creative, individuali e collettive, dove innovazione architettonica e riorganizzazione



Yona Friedman, *paesaggio urbano fantastico su quartieri storici e nuovi di Berlino (Regierungsviertel, etc.)*, montaggio su fotografia, 2004, Point d'ironie, n. 35, Collection Getty Research Institute, Los Angeles, courtesy: Marianne Homiridis

ne urbana possano consentire alla realizzazione di un mondo sostenibile. La sua «architettura delle persone» incoraggia i cittadini a dialogare con gli architetti per costruire nuove tipologie di infrastrutture spaziali e sociali, in grado di far fronte ai bisogni collettivi e migliorare la qualità della vita urbana. Proprio per rendere comprensibile a tutti il sapere architettonico, Friedman inventa un «linguaggio formale» basato su semplici immagini, simboli, collage, animazioni e disegni, estremamente elementari ma di grande impatto comunicativo, che caratterizzano la sua figura di ‘utopista-democratico’. Si viene quindi a delineare una demarcazione fra il concetto di Utopia nella modernità e quella della ‘Città ideale’ contemporanea, a cui potrebbero essere asseriti Lengen con *The Barefoot Architect* (2007) – l’architetto scalzo – e Mari con *Autoprogettazione* (1974), ma anche Rudowsky, Papanekin e Reclus, in cui i progetti surreali di Friedman si configurano come «*Utopies réalisables*» – utopie realmente condivisibili collettivamente e realizzabili nella comunità contemporanea.

Note

[1] Friedman, Y. (2003). *Utopie realizzabili*. Macerata: Quodlibet.

[2] Friedman, Y. (2016). *L’architecture de survie: Une philosophie de la pauvreté*. Parigi: Editions de l’éclat.

Head of a Man



Nigel Henderson, *Head of a Man*, collage su carta, 1956, Collection, Tate, London,
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-head-of-a-man-t01939>

Head of a Man

L'installazione *Patio and Pavilion*, allestita dal Group 6 (Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson) per la mostra *This is Tomorrow*, tenuta alla Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1956, esplora la poetica di un abitare 'allo stato grezzo': uno spazio intimo in cui raccogliere frammenti di un paesaggio urbano distrutto dalla guerra, combinandoli con gli oggetti di un benessere effimero, promesso da un consumismo minacciato dallo spettro del conflitto nucleare. La memoria recente delle rovine e delle macerie si combina con un futuro tecnologico a portata di mano.

L'abitante ipotetico di questo spazio simbolico, rappresentato nel collage di Henderson, è un uomo che raccoglie oggetti dal mondo circostante, rinnovando la tradizione del *bricoleur*: cose trovate – «ciarpame familiare» – in uno scenario devastato dalla guerra, da cui estrarre – come ha scritto Frampton – «tracce di vita, benché microscopica, pulsante dentro le rovine». L'uomo di Henderson (punto di collasso della teoria evolucionista) si compone di questi frammenti. Sorta di *self-portrait*, il collage assembla materiali fotografici distorti, ingrandimenti fortemente sgranati, parti dipinte, materiali autobiografici che riflettono il pessimismo esistenziale di Henderson: «mi sento più felice in mezzo a cose scartate, a frammenti oltraggiosi, gettati casualmente nella vita, con ancora intorno l'effervescenza della vita». In una continua e graduale metamorfosi con la natura, che sembra alludere alla decadenza fisica, quale drammatica conseguenza dei bombardamenti atomici, la pelle dell'uomo assume forme minerali e vegetali: la pietra, le foglie, la corteccia degli alberi. Prima di svanire nel ciclo della natura. Un uomo diverso, diametralmente opposto rispetto a quello muscoloso che abita la casa dell'ironico e colorato collage di Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, esposto nella stessa mostra alla Whitechapel Art Gallery. Un *body-builder* che insieme alla sua formosa *pin-up* abita una casa resa gradevole dai ga-

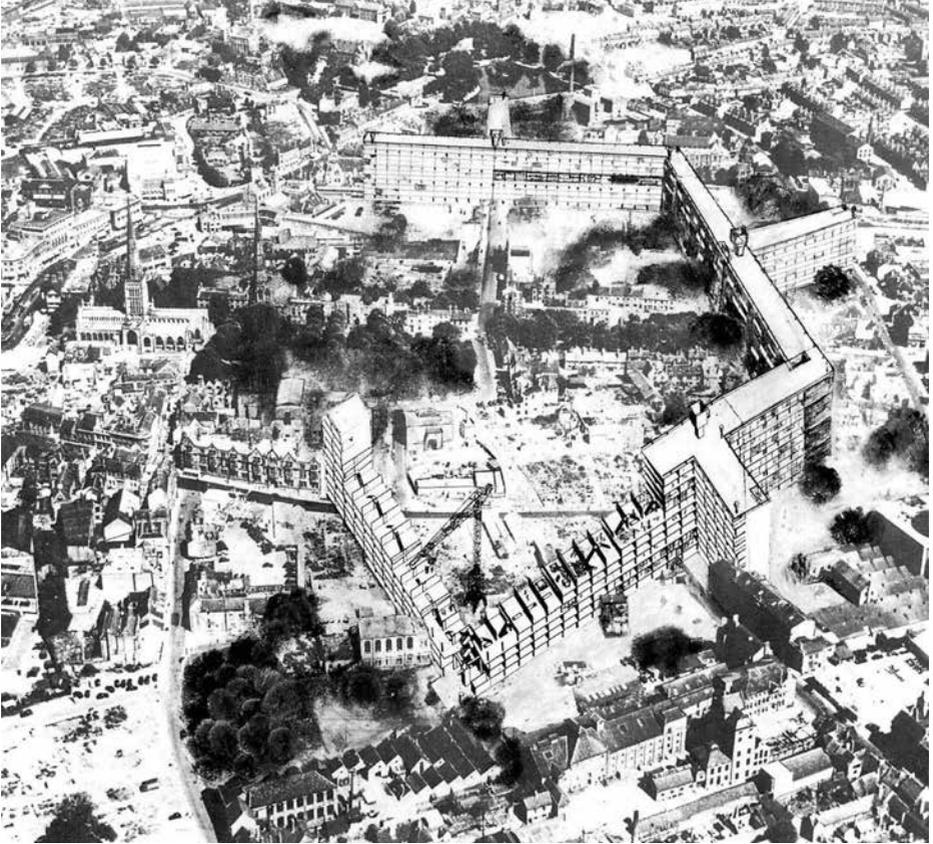
dget tecnologici e dagli oggetti del consumo di massa. In una serrata competizione (o selezione artificiale della specie) sarà l'uomo di Hamilton a trovare la sua più adeguata collocazione nella società postindustriale del dopoguerra. Mentre l'uomo di Henderson, isolato nel suo capanno e nel suo piccolo giardino, sarà destinato all'estinzione, seppellito sotto una massa crescente di ricordi e di oggetti trovati, accumulati nel tempo.

Riferimenti

Francis, M. & Foster, H. (Eds.). (2005). *Pop*. London: Phaidon.

Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A critical History*. Londra: Thames and Hudson.

Golden Lane



Peter and Alison Smithson, *Golden Lane*, fotomontaggio,
collage su foto aerea, 1952, «Casabella», n. 250, 1961

Golden Lane

Con il concorso per la cattedrale di Coventry, Alison e Peter Smithson fanno esperienza del paesaggio devastato dal bombardamento della *Luftwaffe* tedesca del 1940. A distanza di dieci anni dal drammatico evento, il progetto della nuova cattedrale assume un ruolo simbolico nella ricostruzione della città. Ruolo enfatizzato nel fotomontaggio del progetto degli Smithson, in cui il punto di vista viene dislocato a una distanza tale da comprendere l'intera area bombardata del centro urbano di Coventry.

Una distanza leggermente maggiore fornisce lo scenario per il successivo inserimento del progetto Golden Lane. Questo progetto, elaborato nel 1952 come concorso per abitazioni ad alta densità nella City di Londra, trova adeguata collocazione nell'area bombardata di Coventry. Un luogo simbolico in cui dare dimostrazione di una nuova idea di città, che si sovrappone a ciò che resta di quella esistente. La tabula rasa del progetto moderno viene reinterpretata come un paesaggio fatto di rovine da accogliere all'interno delle ramificazioni di una nuova 'struttura urbana'. Il nuovo insediamento, ancora in costruzione, così come viene rappresentato nel collage, si ricorda solo in alcuni punti con l'esistente, mentre in altri punti si sovrappone a un paesaggio completamente ripulito dalle macerie, che sembra quasi raschiato dalla fotografia aerea. La tabula rasa diventa un'opzione non più percorribile; mentre una gru, posizionata nell'angolo inferiore del nuovo insediamento ancora in cantiere, dà la misura del processo di costruzione.

Come un grande falansterio, organizzato su un percorso pubblico sopraelevato, che ne costituisce l'elemento strutturante, il progetto cerca di trasferire i modelli di 'associazione' e 'identità', propri della 'vita di strada', in un nuovo contesto insediativo. Una struttura urbana in grado di fornire risposte possibili a un presente che si schiude su un futuro condizionato dagli sviluppi della tecnologia dei trasporti e delle comunicazioni. Uno

sforzo di immaginazione che, nella cornice del brutalismo, restaura l'etica del movimento moderno, evitando – come osserva Zevi – il suo scivolamento verso il vernacolare e le inflessioni postmoderne. Le 'strade nel cielo' di Golden Lane, in cui come fantasmi si aggirano le figure di Marilyn Monroe e Joe Di Maggio (protagonisti di uno dei collage più belli degli Smithson), avrebbero dovuto costituire lo spazio pubblico di questa nuova città in formazione, ramificata sulle rovine di quella esistente. Uno spazio in cui ricreare, a una quota sopraelevata rispetto al livello del suolo, le atmosfere di Bethnal Green dell'East End di Londra, documentate nelle fotografie di Nigel Henderson dei primi anni del dopoguerra. Quelle stesse fotografie utilizzate polemicamente dagli Smithson, in opposizione ai paradigmi funzionalisti della Carta d'Atene, nel collage-manifesto presentato all'IX Ciam di Aix-en-Provence del 1953.

Riferimenti

- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A critical History*. Londra: Thames and Hudson.
- Zevi, B. (1973). *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Einaudi.
- Smithson, A. & Smithson, P. (1961). La generazione del '47. *Casabella*, 250, 27-28.
- Smithson, A. & Smithson, P. (1967). *Urban Structuring*. Londra: Studio Vista Ltd.
- Smithson, A. & Smithson, P. (2001). *The Charged Void: Architecture*. New York: The Monacelli.

*CSU in
Motion*

**Unfolding Pavilion
Venice 16th
Architecture
Biennale**

**May 27th, 2018
h 10:00**

CSU **in motion**

CSU in Motion is a new stage of "Clip Stamp Upload", a format about independent architecture magazines curated since 2015 by **Burra-sca** and **ICAR65** in Genoa for the Architects' Professional Association Foundation and organized by **Luigi Mandraccio** e **Gian Luca Porcile**.

For this year's edition, the curatorial team is enlarged, involving **Fabio Cappello** and **Rossella Ferorelli**, while CSU moves to Venice, taking part in the **Unfolding Pavilion**, where the format will include a talk with activists and experts from the editorial world of architecture, who, on

May 27th, will discuss the state of art.

The confrontation between new practices and established protagonists will bring to light the recurring topics of the sector and, at the same time, the changes and transition occurred in the last years, particularly connected to the evolution of media.

The talk will be staged inside a background exhibition of collages realized by several young practitioners using graphic material from a wide collection of recent independent editorial works. They started from a dossier collage that collects critical contributions

special guest: Beatriz Colomina



**Unfolding Pavilion
Venice 16th
Architecture
Biennale**

**May 27th, 2018
h 10:00**

Magazines involved:

Accattione
Aija
Amor Vicini Studio
Argonauti
BLITZ Archimagazine
Carnets
CHIASMO
Conformi
Cosa Mentale Editions
Devenir
Malapartecafé

Collage Archive:

120g
Accattione
Archphoto 2.0
BLITZ Archimagazine
Burrasca
Carnets
CHIASMO
Conformi
Cosa Mentale Editions
Devenir
ICAR65
Jarfalla
Malapartecafé
PDA
PoliMiLab "Tecniche Tecniche
della Prog. Arch." 2016/17
REM
Statements

Discussants:

Beatriz Colomina, Argenta Cristina Gallotta, Enrico Fiesliero,
Giulia Ricci

Dossier authors:

Liliana Adamo
Carmen Andriani
Carmela Baglivo
Alessandro Caneyani
Fabio Cappella
Lorenzo Degli Esposti
Davide T. Ferrando
Giovanni Galli
Cherubino Gambardella
Luigi Mandraccio
Marco Navarra
David Oton
Simona Pareschi
Domenico Pastore
Carlo Prati
Gian Luca Porcile
Valter Scelsi
Davide Servente
Beniamino Servino
Paola Sabbion
SMALL
Marco Spesse
Andrea Vergano

Collage authors:

Argonauti
Alberto Benetti Genolini
Ermanno Cavaliere
From outer space
Etaviv Shrdlu



CSU in Motion

a cura di
Fabio Cappello
Rossella Ferorelli
Luigi Mandraccio
Gian Luca Porcile

27 maggio 2018

presso
Unfolding Pavilion

a cura di
Davide Tommaso Ferrando
Daniel Tudor Munteanu
Sara Favargiotti

Complesso case popolari
alla Giudecca, Venezia

25-31 maggio 2018

A cavallo dei primi due decenni di questo secolo abbiamo vissuto una proliferazione di iniziative editoriali indipendenti legate all'architettura, come forse non accadeva dal periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento. Questo fenomeno ha avuto un grande riscontro in Italia, evocando confronti, pur impossibili, con la stagione d'oro delle riviste italiane di architettura e i gruppi cosiddetti 'radicali'. Il contesto è assai differente, ma ugualmente complesso dal momento che, a esempio, questa 'ondata editoriale' si spiega solo in parte con la crisi economica del 2008 e con le minori opportunità lavorative registrate anche dagli architetti. La situazione è critica anzitutto sotto il profilo culturale, con le nuove generazioni che si attivano per rispondere direttamente e autonomamente.

Il seminario *CSU in Motion* ha tentato di tracciare un bilancio sullo scenario contemporaneo dei *little magazine* di architettura. Quell'evento, inoltre, ha rappresentato la conclusione della serie di seminari *Clip Stamp Upload* curati da Burrasca e ICAR65 e organizzati a Genova da Luigi Mandraccio e Gian Luca Porcile. Le edizioni del 2015 (20 novembre, Museo di Sant'Agostino) e del 2016 (25 novembre, Convento di Santa Maria di Castello) vennero patrocinate dalla Fondazione dell'Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Genova e si svolsero all'interno dei festival *Big November*. Un'esperienza di incontro e di confronto unica, che nel 2017 è stata raccolta nel libro *CSU: Editoria indipendente di architettura nei seminari Clip Stamp Upload*, edito da Burrasca e a cura di ICAR65. La presentazione, con l'intervento anche delle curatrici della grafica, Ilaria Cazzato e Chiara Federico, si tenne il 20 ottobre durante il *Book Pride* festival presso il Palazzo Ducale di Genova.



CSU in Motion, ph. Davide Tommaso Ferrando, Venezia, 2018



CSU in Motion, ph. Davide Tommaso Ferrando, Venezia, 2018

L'intento di *CSU in motion* era di ripercorrere quanto già fatto, analizzare gli ultimi sviluppi della scena dell'editoria indipendente d'architettura in Italia, oltre che passare il testimone per future iniziative sull'argomento. *CSU in Motion* si è aperto con una *lecture* della personalità a cui si deve il più interessante lavoro di ricerca e storicizzazione dei *little magazine*: Beatriz Colomina. Il suo *Clip Stamp Fold* è un'ispirazione e un riferimento costante per chi si occupa di questi temi. Il suo intervento al seminario ha offerto una serie di spunti di eccezionale interesse, animando immediatamente il dibattito con i curatori, il pubblico e soprattutto gli invitati, protagonisti ed esperti del settore - Accattone, Alfa, Amor Vacui Studio, Argonauti, BLITZ Archimagazine, Carnets, CHIASMO, Conformi, Cosa Mentale Editions, Devenirs, Malapartecafé.

Oltre ai molteplici temi ricorrenti nell'editoria d'architettura, sono stati evidenziati anche i caratteri dell'evoluzione avvenuta nell'ambito della scena indipendente. Attraverso questo punto di vista il confronto si è poi ampliato verso un'analisi critica complessiva sull'architettura e sulle forme di comunicazione che la caratterizzano.

Accanto ad alcuni prodotti degli editori indipendenti invitati, sono stati presentati anche i quattro poster realizzati con la tecnica del collage - pubblicati qui di seguito - frutto di una call che ha avuto l'obiettivo di esplorare l'uso contemporaneo di questa tecnica in architettura e in ambito editoriale. Presso *CSU in Motion* è stata anche esposta la prima versione del *Dossier Collage*, come embrionale sistema di riferimenti per la realizzazione dei poster. Il *Dossier Collage* ha poi continuato a crescere grazie ai molti contributi che sono generosamente arrivati nel corso del tempo.

Unfolding Pavilion: Little Italy - padiglione temporaneo promosso dalle Università di Innsbruck e Trento, e realizzato in collaborazione con il Comune di Venezia e la società Insula - è stato curato da Davide Tommaso Ferrando, Daniel Tudor Muntenau e Sara Favargiotti. Si è svolto in occasione del vernissage della XVI Biennale di Architettura di Venezia, nella cornice del complesso di case popolari alla Giudecca progettato da Gino Valle tra il 1980 e il 1986.

Il programma dell'*Unfolding Pavilion* prevedeva una mostra - realizzata all'interno di uno degli appartamenti del complesso, che il padiglione ha rinnovato per l'occasione, restituendolo poi all'uso originario - un simposio e una serie di eventi culturali.

Il padiglione è stato concepito come luogo in cui confrontarsi informalmente non solo sul lascito dei maestri del Novecento, ma anche sull'identità presente e futura dell'architettura italiana. In questo senso è stata fondamentale la collaborazione della rete *Little Italy*: una community internazionale che coinvolge più di 120 tra architetti, collettivi e studi di architettura italiani, i cui partners sono tutti nati negli anni Ottanta. Il dibattito ha coinvolto in modo trasversale il pubblico internazionale degli architetti, ma anche gli abitanti del complesso residenziale alla Giudecca.

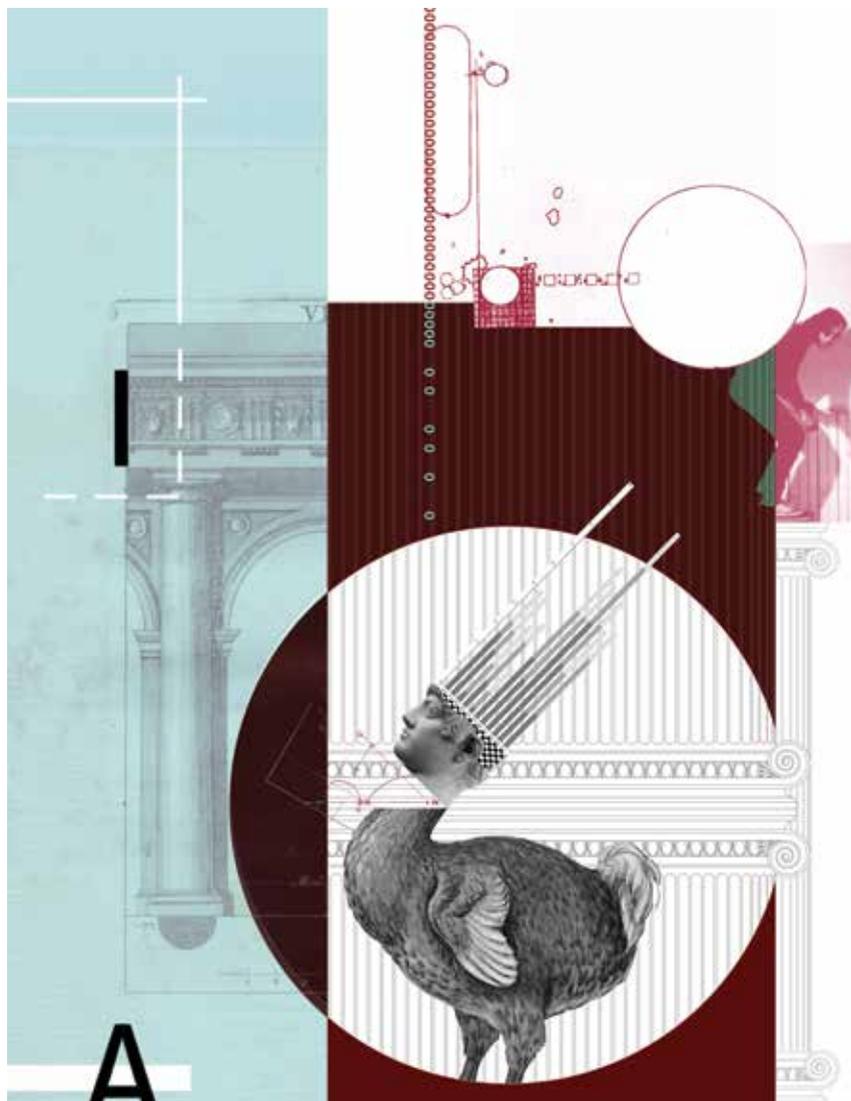
unfoldingpavilion2018.tumblr.com



CSU in Motion, ph. Davide Tommaso Ferrando, Venezia, 2018



CSU in Motion, ph. Davide Tommaso Ferrando, Venezia, 2018



CHIMERA

Argonauti (Davide Libretti, Houssam Mahi, Andrea Manenti, Marco Monico)

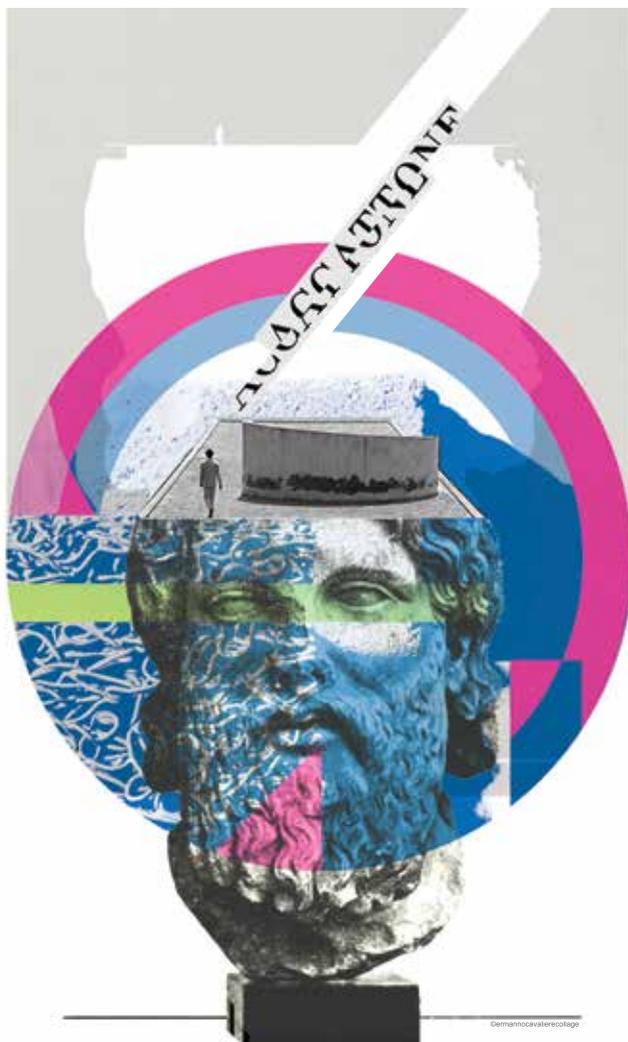
collage digitale

frammenti: Archphoto2.0, Burrasca, Conformi, Devenirs, ICAR65



UNFOLDING PAVILION
 Little Italy / Giudecca Housing Complex (ACF)
 May 25-30, 2018
 16th Venice Architecture Biennale

CSU in motion
 May 27, 10-13



MALACAPA

Ermanno Cavaliere

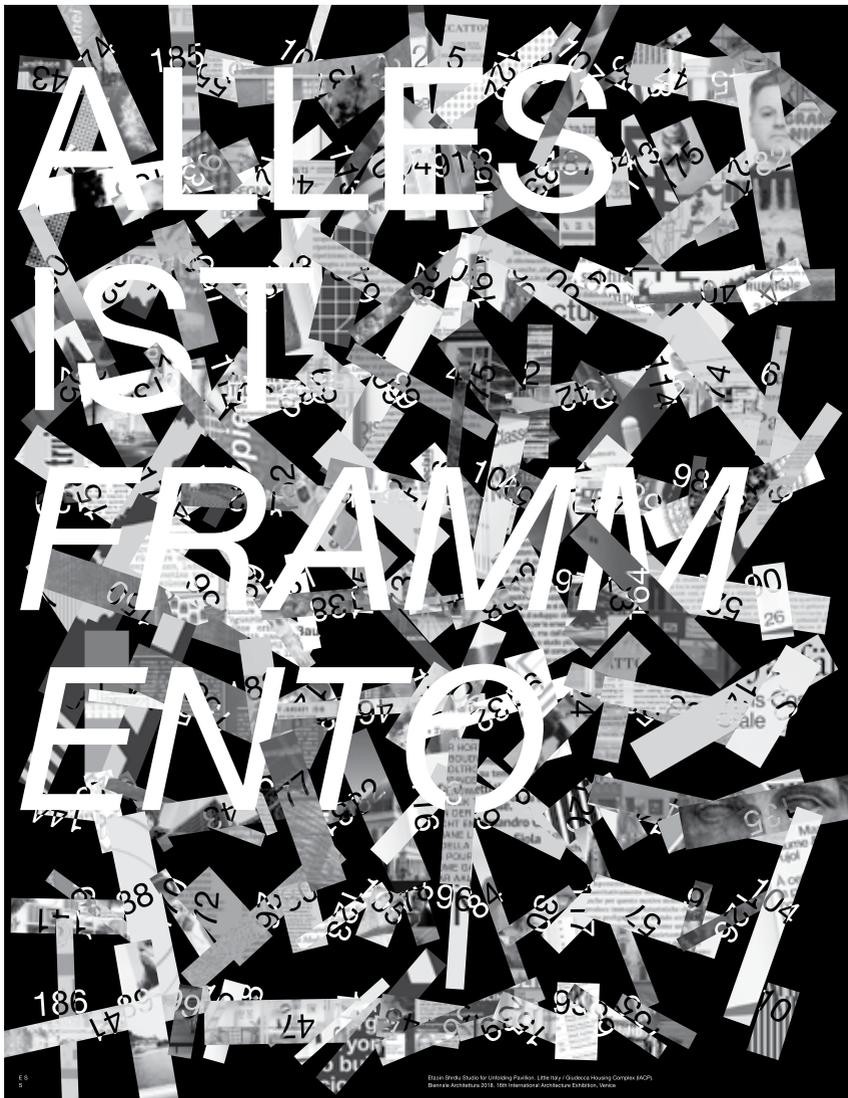
collage digitale

frammenti: 120g, Accattone, Burrasca, Dis_ordine, REM



UNFOLDING PAVILION
 Little Italy / Giudecca Housing Complex (IACS)
 May 25-30, 2018
 16th Venice Architecture Biennale

CSU in motion
 May 27, 10-13



ALLES IST FRAMMENTO

Etaoin Shrdlu Studio

collage digitale

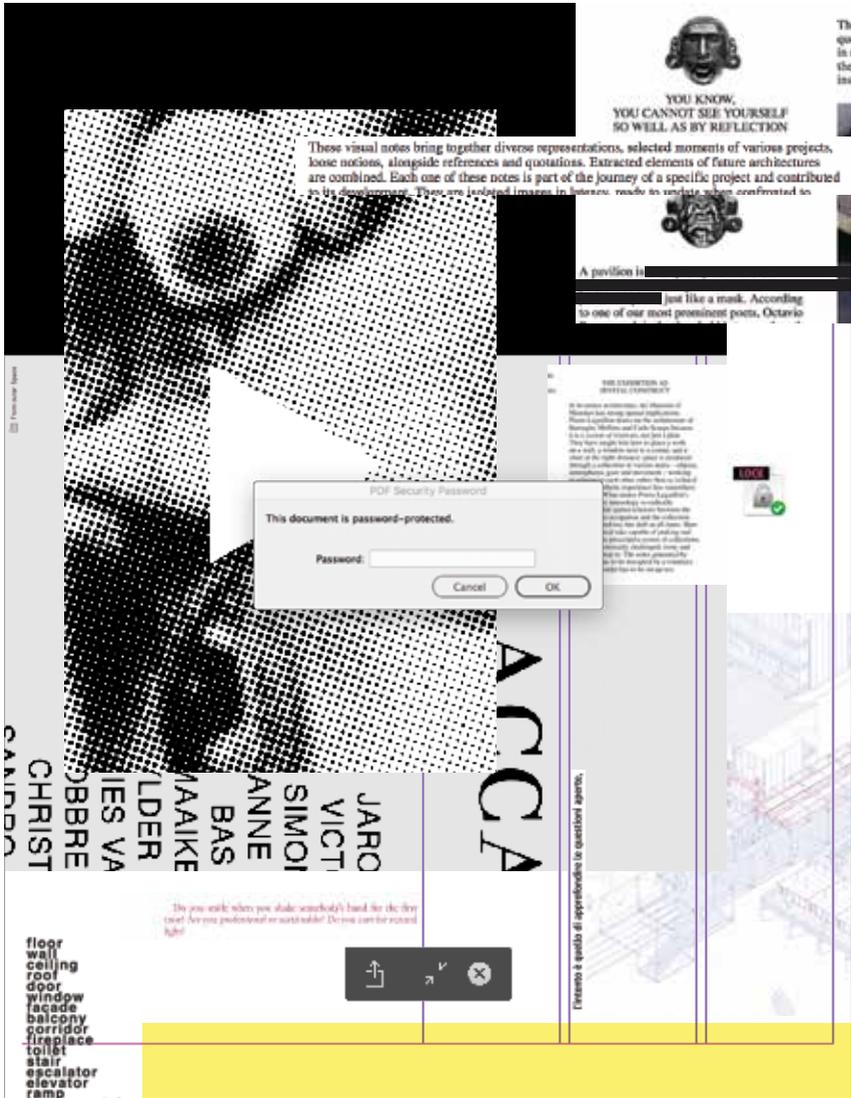
frammenti: 120g, Accattone, Alter Ego, Architect's cut, Archphoto2.0, BLITZ Archimagazine, Burrasca, Carnets, CHIASMO, Conformi, Cosa Mentale Editions, Devenirs, Dis_ordine, ICAR65, Järfälla, JPG, Malapartecafè, PdA, Quarto Stato, Refugee, Relate, REM, Statement

Etaoin Shrdlu Studio for Unfolding Pavilion, Little Italy / Giudecca Housing Complex (AC9)
Biennale Architettura 2018, 16th International Architecture Exhibition, Venice



UNFOLDING PAVILION
Little Italy / Giudecca Housing Complex (AC9)
May 23-30, 2018
16th Venice Architecture Biennale

CSU in motion
May 27, 10-13



FRAGMENTS

From outer Space

collage digitale, screenshots

frammenti: 120g, Accattone, Archphoto2.0, CHIASMO, Devenirs, REM, Statements



CSU in motion
May 27, 10-13

Collana Percorsi di Architettura

1. Architettura & Energia

a cura di Katia Perini e Gian Luca Porcile

Marzo 2014

ISBN: 9788897752349

2. Architettura & Ordinarietà

a cura di Chiara Piccardo e Davide Servente

Ottobre 2015

ISBN: 9788897752585

3. Architettura & Tempo

a cura di Antonio Lavarello e Davide Servente

Giugno 2020

ISBN: 9788836180202

4. Dossier Collage

a cura di Fabio Cappello, Rossella Ferorelli, Luigi Mandraccio, Gian Luca Porcile

Luglio 2021

ISBN: 9788836180707

Fabio Cappello è architetto in UK e in Italia, co-fondatore di PROFFERLO, Little Domestic Architectures, «Chiasmo», co-curatore di Spontaneous. DIY domesticity. Ha collaborato con «Domus», Temporary Office e la Biennale di Architettura di Venezia.

Rossella Ferorelli, PhD in Architectural and Urban Design, studia la publicness nella città post-digitale. Co-fondatrice di SMALL, studio di architettura e piattaforma culturale a Bari. Collabora con il Comune di Milano come Urban Designer.

Luigi Mandraccio, architetto e ricercatore, Dottorando in Architettura presso l'Università degli Studi di Genova. Impegnato in ambito architettonico e urbanistico, si occupa in particolare dello studio delle strutture per la ricerca scientifica.

Gian Luca Porcile, dottore di ricerca in Architettura, ha pubblicato articoli e curato libri sul rapporto tra architettura, cultura e mass-media. È tra i membri fondatori del collettivo di ricerca multidisciplinare ICAR65.

Il collage permette di realizzare rapidamente immagini complesse. La sua forza espressiva lo ha reso uno strumento privilegiato per gli architetti che intendevano usare strumenti grafici come mezzo di elaborazione teorica. Ripercorrere il rapporto tra collage e architettura, fino alle esperienze più strettamente contemporanee, è un modo per comprendere elementi in comune e profonde discontinuità degli ultimi centoventi anni di elaborazione di teorie architettoniche. Questo libro raccoglie interventi di architetti, critici e storici dell'architettura che si sono confrontati sul tema per ripercorrerne la storia e indagarne le potenzialità future.

The collage technique allows the rapid creation of complex images. Its extraordinary expressive power is available to architects who want to use graphic tools as a means of theoretical research. Investigating the relationship between collage and architecture, including the most contemporary experiences, is a way to understand elements in common and great discontinuities within the last 120 years of the development of architectural theories. This book collects contributions from architects, critics, and historians of architecture who discussed the topic to retrace its history and understand its future strength.

ISBN: 9788836180707

