

L'assemblaggio come testo figurativo per l'architettura. Un dialogo tra UFO e False Mirror Office

FALSE MIRROR OFFICE¹

1. La riscoperta dei procedimenti artistici nell'architettura contemporanea e la poetica dell'assemblaggio

L'architettura contemporanea è innegabilmente in debito con l'arte novecentesca. Basti pensare ai procedimenti artistici ripresi e trasformati per farne delle operazioni progettuali tese al superamento di un razionalismo ormai ridotto a semplice formalismo.

Tra queste operazioni, l'assemblaggio, impiegato sin dall'inizio del XX secolo nel contesto delle avanguardie cubista, dada e surrealista, viene ripreso e declinato durante gli anni '60, coinvolgendo oggetti d'uso e prodotti di massa in chiave ironica o critica, come indicato dalla pop art, oppure insistendo sulla dimensione archetipa dei materiali, come suggerito dall'arte povera. La sua applicazione alla disciplina dell'architettura segue la cronologia delle sperimentazioni artistiche: recuperato sin dagli anni '20 dalle Avanguardie Storiche, l'assemblaggio produce talvolta quello che può essere riconosciuto come esempio di "composizione"² (Lucan

¹ Il contributo è il risultato di una ricerca di False Mirror Office (Andrea Anselmo, Gloria Castellini, Filippo Fanciotti, Giovanni Glorialanza e Boris Hamzeian), basata su una campagna d'archivio e su una serie di interviste inedite a Titti Maschietto, Patrizia Cammeo e Lapo Binazzi, dirette da Gloria Castellini. I paragrafi 1 e 2 sono di Andrea Anselmo, i paragrafi 3, 4, 5, 6, 7 e 8 sono di Boris Hamzeian. L'omaggio a UFO, in forma di immagine, è di Filippo Fanciotti. Le immagini pubblicate sono di proprietà di UFO e sono state gentilmente fornite da Cammeo e Maschietto. Oltre a loro, si ringraziano Roberto Gargiani e Beatrice Lampariello, per aver seguito con pazienza ed entusiasmo la redazione del testo [NdR: per le didascalie delle illustrazioni si rimanda all'indice posto alla fine del contributo].

² Jacques Lucan, nel capitolo 23, dedicato a «*Collage et assemblage. Composition o construction*», associa la tecnica compositiva dell'assemblaggio a certi progetti di Le Corbusier.

2009), ma è nel contesto fiorentino degli anni '60 che trova una sua applicazione esplicita e consapevole in ambito architettonico per la generazione di una nuova forma di progetto³ (Fig. 1).

Attraverso questo nuovo orientamento, l'assemblaggio trova una particolare forma nei progetti di uno dei gruppi della cosiddetta "Architettura Radicale": quello degli UFO, attivo tra il 1968 e il 1978, e costituito da Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, e Vittorio Mascietto (Celant 1972; Navone e Orlandoni 1974). È nell'opera di UFO che l'assemblaggio diventa una composizione di oggetti significanti, selezionati e giustapposti per dare vita ad ambienti eloquenti, da intendere come veri e propri testi figurativi. La presenza delle persone in questi assemblaggi risulta cruciale nella costruzione di un allestimento d'interni, quell'*environment*⁴ che si diffonde proprio negli anni Sessanta, e che diventa una sorta di scenografia teatrale per l'elaborazione di una narrazione fantastica. Si tratta, questa, dell'ultima tappa di un complesso percorso creativo che si carica delle istanze affermatesi durante le contestazioni sessantottine, concretizzandosi in un discorso ludicamente politico, sfruttando ora giochi semantici, ora forme gonfiabili di derivazione pop. Sulla scorta della diffusione di questo procedimento anche in altri gruppi di architettura nel corso degli ultimi decenni, False Mirror Office guarda all'assemblaggio come uno strumento creativo capace di giustapporre oggetti appartenenti a un immaginario collettivo universalmente riconosciuto, talvolta modificati fino a trasfigurarne il significato, per inventare un'architettura che è narrazione volutamente ambigua per aprirsi a continue reinterpretazioni.

³ Un esempio lampante di questa interpretazione è la descrizione del corso universitario di Savioli dedicato allo spazio di coinvolgimento «si sono identificati diversi "metodi di composizione" che l'architettura poteva assumere dalle arti visive: [...] Spaesamento, trasposizione di scala, assemblaggio, montaggio, scomposizione ripetizione e iterazione, contaminazione» (Savioli e Natalini 1968, pp. 32-44).

⁴ Per la definizione di *environment* si veda Navone e Orlandoni (1974, pp. 25, 91).



Fig. 1

2. La genealogia della poetica di UFO

Gli anni della formazione rappresentano un periodo fondamentale per la costruzione di un universo di riferimenti per i futuri membri del gruppo UFO. Firenze, in quegli anni, è infatti parte di una rivoluzione culturale che nasce dalle arti, e in particolare dalla letteratura, coinvolgendo la filosofia, i nascenti studi di teoria della comunicazione e semiologia, oltre che l'architettura. Nel 1968 la complessa situazione sociopolitica internazionale culmina nelle rivolte studentesche, che vedono nella Facoltà di Architettura di Firenze uno dei fulcri più attivi. È qui che si sono formati anche Archizoom e Superstudio, i due giovani gruppi dell'Architettura Radicale fondati nel 1966, ma che alla fine degli anni Sessanta si affermano già come riferimenti internazionali per un nuovo genere di avanguardia che guarda agli influssi della cultura pop e alla sua applicazione in architettura sulla scorta dell'opera degli Archigram, Hans Hollein e Utopie. La cultura pop sta producendo una serie di figure che sono destinate a costruire un immaginario collettivo di cui si serviranno architetti e artisti: da quelle dei film Disney, dei fumetti e delle favole, alle icone del cattolicesimo, dei Mass Media, della politica internazionale e della guerra in Vietnam.

Su questo sfondo, nelle esperienze personali e in quelle accademiche dei futuri membri del gruppo UFO si possono già ritrovare alcune premesse importanti alla loro futura attività progettuale. Maschietto è un artista informale, che sperimenta tecniche proprie dell'*Action Painting* di Pollock. Bachi, fotografo, lavora nel circolo dei pittori figurativi pistoiesi (Sandro Luporini e Gianfranco Ferroni). Foresi sperimenta con la saldatura di forme simboliche metalliche la realizzazione di gioielli femminili. Binazzi, allievo di Mario Luzi, si appassiona alla letteratura. Anche i viaggi sono importanti occasioni di esplorazione di alcuni riferimenti di varia natura. Maschietto, nell'autunno del 1967, approfondisce negli Stati Uniti la conoscenza dei lungometraggi di Andy Warhol e degli *happening* di Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Wolf Vostell. Cammeo e Foresi, invece, negli spostamenti per raggiungere le mete di vacanza, collezionano un serie di

fotografie delle case cantoniere dell'Anas (Castellini e Hamzeian 2019; Anselmo 2020).

All'interno della Facoltà di Architettura, nel corso di Gillo Dorfles di "Decorazione" nell'anno accademico '65-'66, seguito da quello di Umberto Eco nell'anno successivo – frequentati, il primo, da Maschietto e, probabilmente, da Binazzi⁵; e l'altro da tutti i membri del gruppo –, vengono acquisiti gli strumenti fondamentali per la comprensione della società contemporanea, interpretata quale produttrice di «nuovi miti e nuovi riti» (Dorfles 1965). Dalla lettura dei testi di Dorfles, i futuri membri di UFO coglieranno le potenzialità artistiche dell'uso di diverse forme di linguaggio. Le lezioni di Eco, invece, sono cruciali nel mostrare la possibilità di applicare la semiologia non solo alle comunicazioni visive e alle arti, ma anche all'architettura. Ormai, l'architettura diventa «un sistema di segni» che può essere trasformato e arricchito per produrre una forma di progetto polisemica e significativa, capace di mettere in crisi le ideologie dei codici linguistici precostituiti (Eco 1967a, p. 87; 1967b, p. 58). Del resto, già in letteratura, le opere del Gruppo 63 – pubblicate sulla rivista "Marcatré", di cui sia Eco che Dorfles sono redattori – avevano dimostrato la possibilità di caricare un testo di significati sempre nuovi (Dorfles 1965, pp. 210-11).

È sempre all'interno della facoltà che i futuri membri di UFO hanno la possibilità di venire a conoscenza delle ricerche di alcuni colleghi che fonderanno Archizoom, in particolare delle tesi di Branzi e Morozzi, dove è possibile rintracciare operazioni di assemblaggio, ma anche forme di scrittura che vanno al di là della relazione tecnica (Gargiani 2007, pp. 7-45; Morozzi 1972, p. 38). Le prime opportunità di sperimentazione di quei processi creativi alternativi, appresi attraverso gli esempi di Archizoom e Superstudio e le lezioni di Dorfles ed Eco, sono fornite durante gli anni della formazione, tra il 1966 e il 1967, da esami e concorsi.

Nel 1966, Bachi partecipa al corso di architettura degli interni di Leonardo Savioli, dedicato allo "Spazio di coinvolgimento" (Savioli e Natalini

⁵ Binazzi definisce la sua presenza al corso come probabile (Anselmo 2020).

1968, pp. 32-44; Savioli, Masini e Ricci 1972). È in questa occasione che, seguito da assistenti tra cui compaiono alcuni membri di Superstudio e Archizoom – Adolfo Natalini e Paolo Deganello –, Bachi ha la possibilità di confrontarsi con processi creativi legati alla pop art e all'«Opera aperta» di Eco (1962), quali l'ingigantimento, la contaminazione e l'assemblaggio, per dare vita a *environment* in cui l'utente non è solo «fruitore», ma anche «operatore» che modifica lo spazio, trasformandolo in uno «spazio di coinvolgimento» (Savioli e Natalini 1968; Savioli, Masini e Ricci 1972; Savioli 1967). Nello stesso periodo, Maschietto, Cammeo e Foresi costituiscono un primo collettivo, il cosiddetto "*Gruppo Omogeneo*", e concepiscono una città lineare in forma di macrostruttura (Castellini e Hamzeian 2019). Ma è sullo sfondo di due progetti legati a Marco Dezzi Bardeschi che Maschietto e Foresi pongono le basi delle prime sperimentazioni di UFO. Il *Restauro dell'utenza*, sviluppato da Maschietto in collaborazione con altri studenti, per il corso di restauro di Sanpaolesi del '65-'66, nel quale Dezzi Bardeschi è assistente, è una proposta «semiologica, più che costruttiva», che punta non all'architettura e allo spazio ma, prima di tutto, ai visitatori, per definire delle nuove forme d'interazione tra opera d'arte e utente attraverso «attrezzi-fruizione» dal gusto pop. Tra di essi figurano la «base attica», l'«*empaquetage monumental*» e l'«urboTUBO», ovvero un passaggio pedonale in forma di tubo componibile (Fig. 2a). Sono questi gli «attrezzi» concepiti da Maschietto alla scala urbana, in cui lo spirito contestatorio, che si concretizzerà nell'occupazione della Facoltà, trova una prima applicazione per produrre «disturbo» e «demistificazione» dei «riti e dei miti cittadini». Al concorso per l'allestimento della sezione italiana alla *XIV Triennale di Milano*, Foresi, Censini e Dezzi Bardeschi sperimentano invece una prima forma di assemblaggio nel progetto di una «macchina acculturante» contro il «super consumo», composta da oggetti dell'immaginario collettivo quali un «tubo peristaltico», delle automobili, una lavatrice di cartapesta, dei «contenitori mammellari in PVC», oltre che una gigantografia della bocca della protagonista del fumetto erotico Jodelle, che fa da sfondo alla composizione (Peellaert 1966; Maschietto et al. 1968, pp. 52-71; Guenzi 1968, p. 9) (Figg. 2c e 2d).



Fig. 2

3. Il Giornale Murario di UFO come esperimento d'azione tra testo e spazio

Quando si pensa ai primi esperimenti del gruppo UFO, li si inquadra immediatamente nel contesto delle agitazioni sessantottine e in quello dell'occupazione studentesca della Facoltà di Architettura di Firenze. Questo fatto rappresenta la premessa imprescindibile alla fondazione di UFO. La dimensione politica che stravolge l'attività accademica e la vita studentesca tra la fine del 1967 e la primavera del 1968 si rivela, per Foresi, Maschietto e Cammeo, l'occasione per infondere nei loro progetti e nelle loro riflessioni sulla semiologia, sui riti e miti contemporanei, sull'immaginario collettivo e sui processi creativi provenienti dall'arte una componente operativa complementare a quella osservata da Maschietto negli Stati Uniti con gli *happening*. È proprio nel quadro della ricerca di una forma inedita di progetto aperto al coinvolgimento dell'utente, che aveva le sue premesse nella macchina acculturante di Foresi e negli attrezzi-fruizione di Maschietto, che, alla fine del 1967, Cammeo, Foresi e Maschietto concludono l'esperienza del *Gruppo Omogeneo*, che si affidava ancora alla macrostruttura, per fondare, insieme a Bachi e Binazzi, una nuova entità, a cui danno il nome di *Unidentified Flying Object* - UFO, in riferimento a un'icona dell'immaginario collettivo americano (Castellini e Hamzeian 2019).

Realizzato alla fine del 1967, il primo degli esperimenti operativi di UFO consiste in un film di otto ore basato sulla ripresa con inquadratura fissa dell'attività quotidiana dell'atrio del palazzo di San Clemente, sede della Facoltà di Architettura (Castellini e Hamzeian 2019). Pur limitandosi a registrare la realtà alla maniera del film *Empire* di Warhol, il film sperimentale di UFO ha il valore di uno studio preliminare di uno spazio che il gruppo fiorentino userà nei progetti successivi⁶. È precisamente nell'atrio di San Clemente che, nel febbraio del 1968, UFO (1968a, pp. 198-99) dà vita a un vero e proprio «cantiere», come da loro definito, per la realizza-

⁶ UFO non porterà mai a conclusione questo progetto poiché, al momento dello sviluppo della pellicola, ci si rende conto che questa è scaduta.

zione di una serie di progetti operativi che abbandonano il medium cinematografico per divenire nuovi «elementi di disturbo nei riti e miti socio-urbani architettonici» (UFO 1968a, p. 198). Nella discendenza dagli attrezzi-fruizione, gli oggetti che UFO si appresta a produrre nel cantiere sono immaginati per essere dotati di una componente partecipativa inedita che non era richiesta in un oggetto tradizionale. Questi oggetti sono presentati da UFO (1968a, pp. 198) come «pezzi unici» che contestano la fabbricazione industriale per la loro natura di essere «autoprodotti» e di essere il risultato di «una goffa produzione artigianale». UFO (1968a, pp. 198) intende dotare questi pezzi di una caratteristica che individua nei termini di «precarietà» e che, come si chiarirà nella produzione dei primi pezzi, serba già un doppio valore: quello di una temporalità limitata intrinseca allo svolgimento dell'azione che questi pezzi mettono in atto e quello della loro consistenza fisica, che orienta UFO a riutilizzare un materiale effimero già impiegato da Maschietto nei suoi *empaquetages*, il polietilene trasparente (Maschietto et al. 1968, pp. 58, 64).

Il primo di questi pezzi è il *Giornale Murario*, e cioè il manifesto promozionale, realizzato nel febbraio del 1968, per annunciare l'apertura del cantiere e per invitare gli studenti a prenderne parte (UFO 1968a, pp. 198-99; UFO 1968b, pp. 71-2)⁷. UFO concepisce il manifesto in forma di un testo redatto a pennarello e a pantone su di un pannello rettangolare di circa 3 metri di altezza e 2 metri di larghezza in polietilene semitrasparente appeso nell'atrio di San Clemente (Fig. 2e). Nella sua natura di invito alla partecipazione studentesca e nella forma del suo supporto, il *Giornale Murario* ha origine nei manifesti politici e, tuttavia, rispetto a questo modello rivela subito delle connotazioni particolari. La sua natura politica è messa in crisi dalla forma del testo, dove agli slogan della lotta studentesca si sostituiscono giochi linguistici che riportano alla mente gli esperimenti letterari del Gruppo 63 e basati su un principio combinato-

⁷ Il *Giornale Murario* è pubblicato per la prima volta su "Marcatré" nella primavera 1968, in una versione che riporta unicamente alcune parti del testo. Sarà visibile nella sua integrità soltanto nel secondo articolo pubblicato su "Marcatré" a giugno, attraverso le fotografie che lo ritraggono nell'allestimento che UFO realizza per la *XIV Triennale di Milano*.

rio di elementi che sarà decisivo per gli assemblaggi figurativi a cui UFO giungerà negli anni successivi. Il testo del *Giornale Murario* è costruito come una collezione di frasi redatte con caratteri di scrittura differenti, a testimonianza di un vero e proprio *happening* a cui ciascun membro di UFO partecipa con la propria libertà creativa per la creazione di questo documento corale (Hamzeian 2019). Le stesse frasi che compongono il testo sono costruite secondo espedienti linguistici che vanno dalla deformazione della frase alla sua riduzione in frammenti disarticolati che interrogano la natura sintattica della scrittura convenzionale.

È il caso di «MANOIPERDONIAMOANCHEIFRATELLICHEHANNOSBAGLIATO», un assemblaggio di parole di ascendenza futurista mutuato da una litania cattolica, qui impiegata col valore di canzonatoria richiesta di assoluzione dei peccati in vista delle agitazioni studentesche (UFO 1968a, pp. 198-99). Lo stesso vale per un prontuario per la realizzazione dei pezzi del cantiere, in cui vengono elencati «plastiche», «tute», «caschi», «caterpillar», «pulcini vivi», «ricotte fresche», «belle ragazze», «allucinogeni» e «zucchero filato» (UFO 1968a, pp. 198-99). Un altro gioco linguistico può essere identificato in una costruzione sintattica ottenuta deprivando una frase di tutte le sue congiunzioni, riducendola a un elenco di parole: «PULIZIA / DEI / CODICI / MOLTEPLICITA / DEI / CODICI / COMPLESSITA / DELLO / INTERRAPORTO / ALTA / ENTROPIA / DELLA / INFORMAZIONE / ATROFIA / DELLO / OGGETTIVO / IPERTROFIA / DELLO / IMMAGINARIO / (...) / FILOLOGIA / DI / RILETTURA / ROTTA / DENTRO / SOTTO / DA / OPERAZIONE / E / O / PRODUZIONE / OPERAZIONE / METODO / LAVORO / OPERAZIONE / ELABORAZIONE / SEMIOLOGIA» (UFO 1968a, pp. 198-99).

Dietro la sua natura ermetica, questa costruzione nasconde alcuni principi fondamentali della poetica di UFO. Profondamente influenzato dalle riflessioni semiologiche di Dorflès e di Eco, UFO interpreta la realtà in termini di comunicazione dove, al bombardamento continuo di messaggi provenienti dal mondo dei Mass Media e da quello dell'immaginario collettivo, si contrappone l'architettura razionalista con le sue forme apparentemente non eloquenti che UFO descrive nei termini di «atrofia

dell'oggettivo» (UFO 1968b, p. 53). Per reagire al mutismo di questo genere di architettura, UFO immagina i suoi pezzi non soltanto come strumenti d'azione, ma come veri e propri dispositivi semantici, esplicitando così quella tensione verso la concezione di architetture significanti che Eco ha introdotto nella Facoltà di Architettura di Firenze.

Anche la natura del supporto del *Giornale Murario*, nella sua semitrasparenza, lascia intravedere una volontà di contestare tanto il manifesto politico quanto il concetto di muro, per diventare uno schermo di parole che dialogano con lo sfondo murario dell'atrio di San Clemente e con le persone in movimento in quel luogo. Proprio nella fusione di parole e spazio che è implicita nella sua natura, il *Giornale Murario* diventa il primo esperimento di quel genere di architettura che vuole "parlare" e di cui UFO è alla ricerca, come ribadito dal suo stesso nome, con l'accostamento tutt'altro che casuale dei termini *giornale* e *murario*.

4. Dal tubo all'*urboeffimero*: un esperimento creativo e militante alla ricerca di significati

Dopo il *Giornale Murario*, la ricerca di un dispositivo eloquente e contestatario conduce UFO alla produzione di un nuovo pezzo: un tubo gonfiabile di polietilene bianco latte semitrasparente di 0.5 metri di diametro e 100 di lunghezza, ottenuto con un prodotto destinato alla realizzazione dei sacchetti della spesa della compagnia Pastucol e mantenuto in tensione sigillandone una estremità e disponendone sull'altra il bocchettone di un'aspirapolvere dal funzionamento invertito.

Nell'intenzione di fare di questo pezzo uno strumento interattivo, il tubo diventa il mezzo per la realizzazione di un'azione, una sorta di *happening*, per la quale è scelto sempre l'atrio di San Clemente, quasi a voler dimostrare che, dopo la fase di registrazione operata con il film, ora UFO è pronto a un'indagine operativa di quel medesimo spazio. La mattina del 12 febbraio 1968 il tubo viene svolto sul pavimento dell'atrio, poi gonfiato e maneggiato sino a fargli prendere le forme di un intreccio labirintico

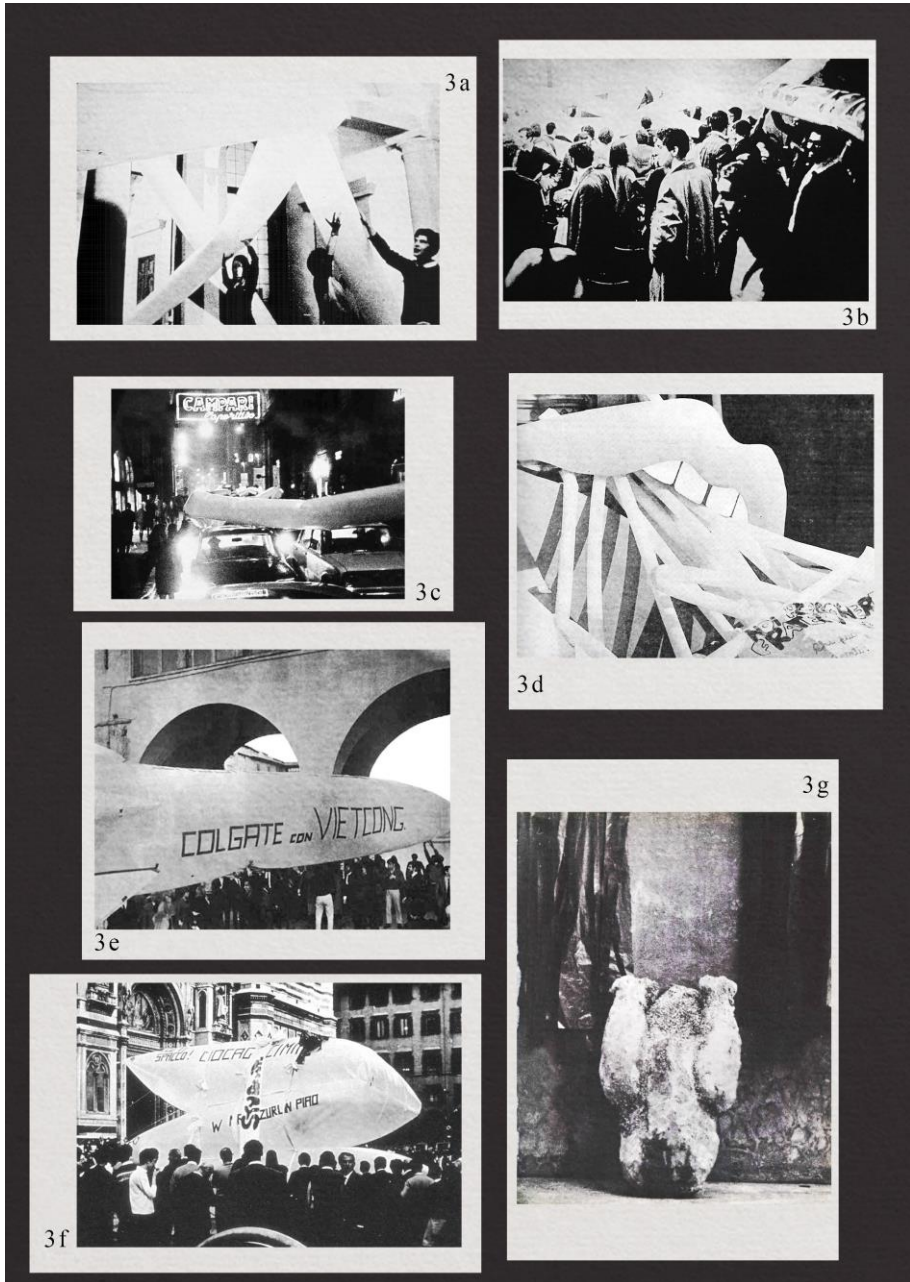


Fig. 3

(Fig. 3a). Prodotto con lo stesso materiale del *Giornale Murario*, il tubo completa la trasformazione da manifesto a oggetto tridimensionale. Nella sua natura di elemento gonfiabile lo si potrebbe comparare ai dispositivi effimeri e pneumatici di Archigram o di Utopie ma, tuttavia, il tubo al momento è sprovvisto della dimensione pop cristallizzata nelle forme e nei colori di quei progetti. Nella sua natura di cilindro molle, semitrasparente, piegato per adattarsi allo spazio che lo contiene, il tubo sembra rifiutare ogni genere di figuratività, privo anche di quel carattere eloquente che UFO aveva infuso nel *Giornale Murario* con il ricorso alla parola. Più che dalla ricerca di una figura, la scelta di questo tubo è guidata dalla volontà di trovare un elemento che impedisca la libera fruizione dell'atrio di San Clemente per farlo partecipare all'azione studentesca nella quale ha avuto origine, al punto da poter essere inteso come una rappresentazione simbolica dell'occupazione stessa della facoltà.

Il pomeriggio di quel 12 febbraio, al piano superiore del palazzo di San Clemente si sta svolgendo un'assemblea generale degli studenti, durante la quale due membri di UFO propongono ai compagni un sistema di contestazione attiva basata sul concetto di «operazione e/o produzione». È proprio nel quadro di questo intervento e in quello dell'annuncio dell'apertura del loro cantiere che il tubo viene fatto penetrare nell'aula magna, e fatto passare di mano in mano sopra le teste degli studenti, dove si libra leggero, interrompendo lo svolgimento dell'assemblea e confermandosi così come un elemento di disturbo dei riti e miti socio-urbani (Fig. 3b). Nella sua lunghezza e nel suo essere sprovvisto di maniglie, il tubo, librato sopra le teste degli studenti, si fa protagonista di una dinamica atipica e imprevedibile che si avvicina a quella dell'*happening* artistico e che offre una connotazione inedita a quel carattere di precarietà a cui UFO aveva legato il concetto di pezzo unico.

A un certo punto, qualcuno spinge il tubo ancora gonfio fuori dalla finestra e qualcun altro scende a raccoglierlo. Con questo atto l'assemblea viene sciolta; gli studenti si raccolgono in strada attorno al tubo dove, in quanto attrezzo-fruizione, esso genera la produzione di interventi spontanei. Gli studenti scrivono sulla sua superficie una serie di slogan, quali

«POTERE agli OPERAI, CONTROLLO del POTERE, BLACKPOWER, HOCHIMIN e CHE» e, in questo modo, gli conferiscono un'identità nuova che, come per il *Giornale Murario*, è quella di un manifesto politico pronto a interagire con lo spazio attraverso la sua trasparenza, divenendo così un altro esempio di dispositivo eloquente fatto di spazio e parole (UFO 1968a, pp. 202-03).

Dotato di parola attraverso gli slogan, il tubo è condotto per le vie della città secondo un percorso che tocca tutti i punti nevralgici dei cortei di contestazione di quel periodo e dove, oltre alla contestazione, può compiere anche un'azione di disturbo ai monumenti e alle attività che in questi luoghi si svolgono tradizionalmente (Fig. 3c).

Nella comparsa degli slogan e nel suo passaggio tra le strade, il tubo si trasforma in striscione ma, ancora una volta, uno striscione di un genere atipico. Il suo moto imprevedibile e disordinato nega il carattere disciplinato che imporrebbe uno striscione, arrivando a distruggere il rito ordinato implicito nel corteo tradizionale. Al suo posto si prefigura un'organizzazione alternativa, che stravolge il rapporto tra striscione e corteo e dove ora è il tubo a guidare la folla. Con le sue fluttuazioni e la sua dinamica, il tubo dirige il corteo in luoghi inaspettati mentre, con la necessità di fermarsi nei bar dove attaccare l'aspirapolvere per rinvigorire la sua forma plastica, impone a quello stesso corteo un ritmo inedito che è quello della sua pneumatica interna.

UFO (1968a) ricostruisce lo svolgimento degli avvenimenti relativi al tubo in un articolo pubblicato su "Marcatré" nella primavera del 1968. La scelta di questa rivista chiarisce la volontà di UFO di ricostruire ciò che è nato come un evento spontaneo in forma di una narrazione diaristica che non è semplicemente una registrazione dei fatti, ma che si trasforma in un racconto nel quale il tubo assume valori e connotazioni simboliche inedite. È così che, descrivendo il suo gonfiaggio nell'atrio di San Clemente, UFO (1968a, p. 201) ricerca delle corrispondenze tra il tubo e le colonne disposte in questo spazio, trasformando il tubo in un «profilato» che si misura con le colonne, sino a tentare vere e proprie operazioni di «puntellamento e sostituzione». In maniera analoga, nella manipolazione a

cui il tubo è sottoposto durante tutto lo svolgimento dell'azione a San Clemente e nella mollezza tattile di questo elemento, UFO riscopre una dimensione sensuale ed erotica che Foresi aveva affidato alla sua macchina acculturante. Questa dimensione si cristallizza nella presentazione del tubo vuoi come un fallo che, dopo una «prima fase di imbarzottimento», procede «sfregando, premendo, ingrinzendo, puntando, montando», giunge alla sua «fase di massima erezione» e «penetra le ogive manieriste» dell'atrio di San Clemente; vuoi come un «tubo-feto», che «devagina al finestrone» dell'Aula Magna (UFO 1968a, pp. 200-04).

Per quanto sia descritto come il risultato di un'azione impreveduta, l'uscita del tubo dalla facoltà offre a questo pezzo unico una connotazione sociale e politica che questo oggetto non poteva possedere quando era ancora confinato in quegli spazi, ma che Maschietto aveva già predetto ne *Il restauro dell'utenza* (Maschietto et al. 1968, p. 58). È proprio nel quadro del suo ingresso in città che UFO (1968a) ribattezza il tubo come «*Urboeffimero*», un nome che rimanda direttamente all'*urboTUBO* di Maschietto e che da questo si distingue proprio per la sua natura effimera, che ora UFO attribuirà a tutti i pezzi prodotti in cantiere (Maschietto et al. 1968, p. 64). La ricerca di significati inediti del tubo a cui UFO si dedica in "Marcatré" è rintracciabile anche nella registrazione dei significati che la folla avrebbe offerto al tubo al suo passaggio in città, di cui UFO (1968a, p. 204) riporta gli appellativi di «serpentone dragocinese, tubo, cazzata baco stronzo pop falloforia comunisti».

L'impalcato narrativo di "Marcatré" è già un indizio della volontà di sovraccaricare di significati il tubo – un oggetto semplice nella sua forma e interattivo per il suo essere supporto di scritte e slogan politici – per farne un dispositivo semiologico che interroghi l'architettura e la sua natura comunicativa, come una sorta di echiana opera aperta.

5. La comparsa di figure eloquenti e la crisi del testo negli *Urboeffimeri n. 4, 5 e 6*

A seguito degli avvenimenti del 12 febbraio, la contestazione studentesca tra le piazze e la strada è eletta da UFO (1968a; 1968b) come la premessa per l'elaborazione di tre nuovi *urboeffimeri*, realizzati tra marzo e maggio 1968. In tutti e tre i casi il tubo assume una connotazione inedita e diventa un dispositivo per creare delle figure che sono di volta in volta diverse, a seconda dei messaggi da trasmettere. Quella che era l'immagine astratta del primo *urboeffimero* diventa ora un missile a effigie degli intensi bombardamenti americani in corso proprio in quei mesi in Vietnam (*Urboeffimero n. 5*, fig. 3e), ora il logo del dollaro americano a monito del capitalismo imperante (*Urboeffimero n. 6*, fig. 3f), ora ancora una composizione scultorea pop che grazie a una bocca Jodelle, a una forchetta in cartapesta e a dozzine di tubi gonfiabili dal diametro ridotto (*Urboeffimero n. 4*, fig. 3d) mette in scena una «spaghetтата» sul sagrato del Duomo per denunciare il «magna magna» della chiesa cattolica e che, nella composizione di elementi di natura differente, contiene già le premesse per la concezione degli assemblaggi figurativi degli anni successivi (Castellini e Hamzeian 2019).

La trasfigurazione figurativa dell'*urboeffimero* stabilisce un nuovo rapporto con la parola e, dunque, con la natura concettuale che questo elemento aveva assunto sin dal *Giornale Murario*. Soltanto in alcuni di questi *urboeffimeri* UFO ricorre ancora alle parole. Nel missile e nel dollaro, la superficie dell'*urboeffimero* continua a essere il supporto per la scrittura, che tuttavia si fa più ironica e sperimentale. Agli slogan impegnati che ci si attenderebbe dalla piazza sessantottina, si sostituiscono giochi linguistici tra l'intellettualistico e il canzonatorio, che vanno persino contro alla contestazione, trovando la sfrontatezza di tradurre la morte dei Vietcong, il giogo dell'imperialismo borghese e il controllo mediatico dei Mass Media nei motti «Potele agli studenti», «pacco ti spacco», «Collgate coi Vietcong», «giocagiocimin» e «w magozurlinpia» (UFO 1968b, p. 61).

La stessa dialettica stridente tra impegno politico e gioco al limite dell'infantilismo è cristallizzata nella natura materica e formale di questi *urboeffimeri* che nella fattezza artigianale, nella loro mollezza e nell'ingigantimento tipico del kolossal pop, appaiono ormai come carrozzoni da carnevale o come sculture pop, non diversamente dal rossetto gonfiabile su carrarmato che Oldenburg concepirà nel 1969 e che, come questi *urboeffimeri*, cercherà di tenere insieme l'orrore della guerra e la sensualità del pop.

Tra questa nuova serie di *urboeffimeri*, la spaghetтата allestita sul sagrato del Duomo assume un valore particolare, dato che qui, abbandonata la parola, UFO affida il suo messaggio a un assemblaggio di oggetti, tra i quali il gonfiabile non è che uno tra tanti e dove la folla si trasforma in pubblico relegato all'osservazione passiva, quasi si trovasse di fronte a un'opera d'arte. La trasfigurazione di questo *urboeffimero* in una scultura pop carnevalesca pone le premesse per la messa in crisi del principio di coinvolgimento che era all'origine dei pezzi unici nel loro essere attrezzifruizione e che UFO abbandonerà definitivamente nei successivi assemblaggi.

Come era successo per il tubo, anche l'entrata in azione dei nuovi *urboeffimeri* è raccontata su "Marcatré", secondo una serie di ricostruzioni narrative sempre più complesse dove, alla registrazione dei significati attribuiti dalla folla, ora si aggiunge un dialogo tra un membro di UFO e una turista americana basato su interruzioni del discorso e fraintendimenti linguistici, oltre che una lettera di invenzione dove questa volta è UFO (1968b, p. 60) e non più la folla a dotare di nuovi significati il gonfiabile a forma di dollaro, che si trasforma nell'iniziale del ciclista Salvarani, nel simbolo del Supermarket e nel logo dell'Esselunga.

6. *Chicken Circus Circulation*, tra l'istituzionalizzazione dell'*urboeffimero* e la tensione verso un assemblaggio artistico e teatrale

La città, per UFO, è stata il luogo dello sfruttamento dell'energia creativa della contestazione per poter immaginare un intervento dalle caratteristiche originali. Nell'estate del 1968, l'invito di UFO (1968c) da parte della municipalità di San Giovanni in Val d'Arno a partecipare alle celebrazioni del Premio Masaccio fa entrare *l'urboeffimero* in un circolo istituzionale. Se questo contesto inedito pone le premesse per trasformare *l'urboeffimero* in un *happening* artistico, UFO è comunque intenzionato a non tradire lo spirito contestatario nel quale *l'urboeffimero* ha avuto origine. Così UFO si orienta verso una messa in scena che ha l'obiettivo di dissacrare lo spazio dove la performance è allestita, oltre ai suoi monumenti, e cioè il Palazzo di Arnolfo di Cambio, la statua di Garibaldi e il Leone Marzocco, e persino i riti collettivi che si svolgono in quello spazio in concomitanza della performance, e cioè la sagra del pollo del Val d'Arno e la processione del Santo Patrono. La performance non soltanto interromperà la processione e la festa municipale, ma farà infuriare l'opinione pubblica al punto da richiedere lo scioglimento della giunta municipale e l'organizzazione di una conferenza riparatrice alla quale, oltre a UFO, parteciperanno Eco e Furio Colombo (Trini 1968).

Questa performance prosegue la trasformazione figurativa del pezzo unico che, da tubo astratto, a figura iconica e scultura pop, ora prende le forme di un vero e proprio assemblaggio di elementi e azioni di natura differente, tutti inquadrati all'interno di una vera e propria *pièce* scritta e recitata. Attori, litanie e monologhi ermetici, costumi stravaganti, un gigantesco estintore falliforme, schiume e vernici, *kolossal* pop e oggetti fieristici sono soltanto alcune delle componenti della performance. La volontà di creare un dispositivo sì eloquente, ma anche aperto a un processo di risignificazione continua induce UFO (1968c, pp. 76-9) ad accantonare l'idea di una messa in scena lineare, come poteva essere quella della spaghetтата, e a orientarsi verso un intreccio semantico com-

plesso al limite dell'assurdo e del grottesco: l'invasione extraterrestre di un «Grande Alchemico» che, dall'alto di una torre, sovrintende la distribuzione di giganteschi polli *kolossal* di cartapesta opportunamente «glassati» da vergini venusiane e poi lanciati sulla folla da enigmatici tecnici in camice bianco (Fig. 3g); la «schiumatura» della statua del Marzocco sempre da parte dei tecnici che, improvvisandosi vandali, inneggiano canti triviali per aizzare i sangiovannesi; e, ancora, lo sposalizio tra la statua di Garibaldi e Anita, impersonata da una gigantesca vergine di cartapesta presa a prestito dai carristi di Viareggio. Alla base di questo intreccio narrativo UFO (1968c, p. 79) ricorre a un principio combinatorio analogo a quello del *Giornale Murario*, che ora abbandona la forma testuale per trasformarsi in accostamento dada – ciò che Bachi sembra svelare quando, durante lo svolgimento della performance, nelle vesti di Grande Alchemico, sussurra al pubblico «contraddizioni paurose».

La parola, che nei precedenti *urboeffimeri* era entrata in crisi con l'affermazione della figura, abbandona il campo dell'azione, ma non scompare del tutto. Essa continua a generare nuovi significati in forma di un testo creativo realizzato per presentare la performance su "Marcatré". È proprio grazie a questo testo che Bachi si trasforma in Goldrake e nell'Amleto, mentre l'incontro tra Garibaldi e l'Anitona diventa quello tra l'America o l'Italietta, tra l'Happy Prince e il Sesso oppure quello tra Mao e una pin-up americana (UFO 1968c, p. 79).

7. Dall'acquedotto romano al Bamba Issa. L'assemblaggio come testo figurativo

Dopo una fase sperimentale che li ha indotti a misurarsi con il contesto socio-urbano della Firenze sessantottina, i membri di UFO, ancora studenti, tornano a San Clemente e, dà li, continuano a produrre nuovi pezzi che perdono via via la connotazione impegnata degli *urboeffimeri* per trasformarsi in quelle che potrebbero essere definite figure significanti, veri e propri dispositivi retorici di cui UFO interroga forma e significato

nell'intenzione di costruire un vero e proprio linguaggio figurativo, sempre sulla scorta degli insegnamenti di Dorfles e Eco. Con gli *urboeffimeri* e con i pezzi unici, queste figure significanti condividono sia il carattere artigianale, secondo una declinazione che li avvicina sempre di più a carrozzoni da fiera, sia la scala colossale che, originariamente concepita come mezzo per l'occupazione e il disturbo di uno spazio, è ormai ridotta a *kolossal* artistico.

Il primo esperimento di queste figure significanti è concepito nel quadro dell'esame del corso di "Restauro e conservazione dei Monumenti", per il quale UFO allestisce un acquedotto gonfiabile bianco a scala gigante disposto nel cortile dietro palazzo San Clemente – un'icona simbolica e quasi archetipica che, tradotta in forma pneumatica, viene in qualche modo demistificata, dissacrando anche una disciplina consolidata e tra le più conservatrici che è quella del Restauro (Fig. 4a). Nello stesso luogo, UFO allestisce un altro gonfiabile: una casa ANAS alta circa tre metri, prescelta non per il suo valore funzionale, ma per un sistema di valori simbolici e ideologici offertile da UFO, che in essa riconosce la presenza enigmatica dello stato sul territorio (Castellini e Hamzeian 2019) (Fig. 4b). A questa serie appartengono anche il fungo di Walt Disney, le chiavi dello stato papale modificate per rappresentare le due superpotenze della guerra fredda, il tempio greco, oltre ai missili e al simbolo del dollaro già apparsi con gli *urboeffimeri*.

La maggior parte di queste figure sono proposte per l'allestimento *Rebus Viventi* all'Isolotto di Don Mazzi, un vero e proprio rebus spaziale ottenuto dall'accostamento di queste figure significanti, sempre in forma di gonfiabili a scala gigante, con lettere e parole che non sono più disposte sulla superficie di questi elementi, ma sono visibili soltanto attraverso un particolare binocolo detto *View Master*, precursore degli attuali visori di realtà aumentata (Castellini e Hamzeian 2019). Con i *Rebus*, UFO arriva alla concezione di un assemblaggio originale che, come rivela il titolo stesso dell'intervento, più che una composizione di oggetti, vuole essere un testo fatto di caratteri tipografici tradizionali e di figure che a loro volta ormai assurgono a messaggi e parole (Figg. 4c e 4d).

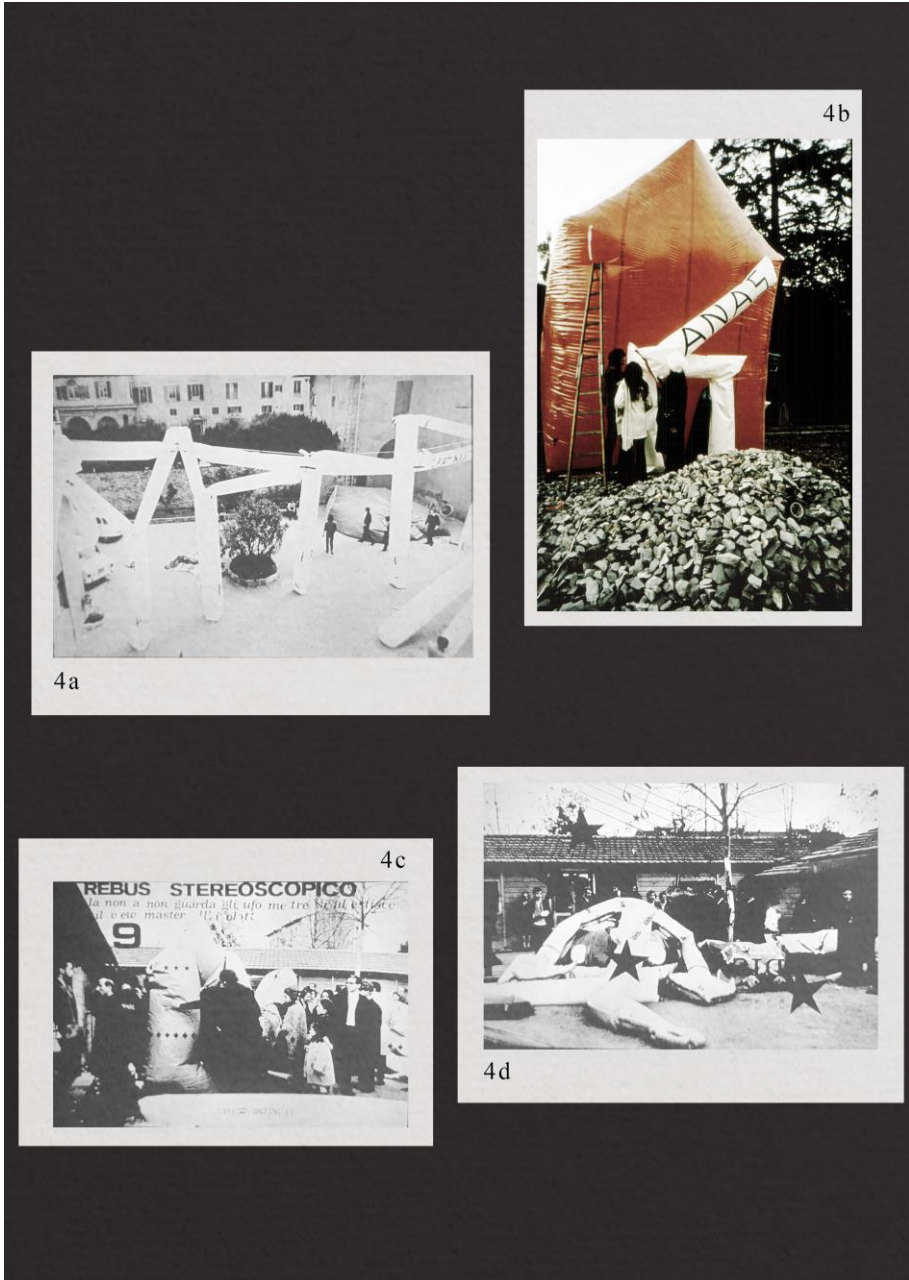


Fig. 4

Quando alla fine del 1969 UFO è ormai convinto della carica significativa delle proprie figure e della loro autonomia per la costruzione di messaggi di senso compiuto, i retaggi della scrittura tradizionale ancora presenti nei *Rebus* scompaiono definitivamente e lasciano lo spazio a assemblaggi figurativi di oggetti significanti, da intendere come un racconto eloquente per la trasmissione di messaggi. Per allestire questo genere di racconti UFO torna negli interni dell'architettura dove i suoi primi pezzi avevano avuto origine ed è qui che dà il via alla creazione di una serie di *environment*, concepiti vuoi per boutique di moda, vuoi per ristoranti, vuoi ancora per discoteche. Approdate nel campo dell'allestimento di interni, le figure significative di UFO sono traslate in poliuretano, un materiale che decreta la loro trasformazione in oggetti permanenti per interni ma che, nella sua mollezza tattile, conserva la memoria di quella precarietà che essi possedevano quando in forma di *urboeffimeri* sfilavano nella Firenze sessantottina.

Trasformatisi in veri e propri «cantastorie», come si definiranno in un articolo di "Domus" qualche anno più tardi, i membri di UFO assemblano i propri oggetti per creare intrecci narrativi sempre nuovi tra il fantasioso e il grottesco (Trini 1971). Nel ristorante *Sherwood*, una taverna in stile latin-medieval-tirolese, ricavata sul ponte della nave del capitano Achab ingoiata dalla balena di Pinocchio, ospita un gigantesco traliccio Enel travestito da albero gigante di *Jack e la pianta di fagioli* (Fig. 5a). Nella boutique *Mago di Oz*, in un ambiente psichedelico-favolistico, un tavolo colossale con gambe al neon e una macchina per criceti fuori scala trasformano l'utente in un roditore (Fig. 5b). Nella boutique *Saga de Xam*, il tema dell'avventura diventa l'occasione per concepire un involucro variopinto dove si alternano visioni di cieli stellati, panorami alpini, e texture di un mimetico militare (Fig. 5c).

La narrazione a cui UFO giunge acquista ormai una dimensione teatrale e, come tale, non può ridursi alla disposizione di oggetti eloquenti nello spazio, ma implica una messa in scena a cui devono prendere parte degli attori per lo svolgimento di ruoli precisi nel quadro di veri e propri servizi fotografici che, nella loro estemporaneità, diventano l'ultimo retaggio

della precarietà intrinseca ai pezzi unici. Nella concezione di questi *environment*, UFO non è andato nella direzione degli *happening* americani di Kaprow e Vostell, con il loro tentativo di fare partecipare il pubblico all'azione artistica. Perduto il carattere eversivo e partecipativo che era iscritto nel *Giornale murario* e nell'astrazione e nella manipolazione del primo *urboeffimero*, UFO si orienta verso una messa in scena cinematografica e carnevalesca in cui il pubblico è ormai escluso dal gioco, ridotto a spettatore di una rappresentazione di cui diventa difficile, se non impossibile, comprendere i significati.

Di tutto questo si trova conferma negli *environment* che UFO progetta per il padre di Maschietto per la discoteca *Bamba Issa* a Forte dei Marmi tra il 1970 e il 1972 (Figg. 5d, 5e, 5f). Se si considera il secondo allestimento di questa serie, ci si imbatte in uno scavo archeologico greco-romano popolato da alligatori e aperto nel mezzo di una strada statale, sulla sommità del quale si staglia la rovina di una casa Anas, custode segreto di un interno domestico. In quello che potrebbe essere considerato l'esempio più raffinato dei loro assemblaggi eloquenti, UFO cristallizza una critica pungente rivolta allo sfruttamento dell'Africa, alla creazione di autostrade come forma di colonialismo, oltre che al controllo dello stato italiano sul territorio. Questo assemblaggio è ancora un testo figurativo e, tuttavia, agli occhi dei ragazzi delle notti versiliesi, esso diventa un dispositivo ermetico e imperscrutabile, ludico soltanto nel linguaggio pop delle sue figure, agli antipodi dell'idea di uno strumento-fruizione, ma anche di quella dello spazio di coinvolgimento che secondo Savioli e i suoi assistenti avrebbe dovuto essere il Piper.

In questo senso, l'installazione del *Bamba Issa* rappresenta un punto di conclusione perfetto per l'evoluzione dell'assemblaggio di UFO che, come in una parabola ciclica, trasformatosi in un dispositivo retorico criptico, ritorna alla sua natura effimera, smantellato nel giro di una stagione, come accadrà anche agli altri *environment* realizzati in quegli anni.



Fig. 5

8. La possibilità di un'architettura eloquente fondata sulla società contemporanea negli assemblaggi di False Mirror Office

A distanza di cinquant'anni dalla loro formulazione, la riscoperta degli esperimenti di UFO e dei loro assemblaggi eloquenti non può esaurirsi a uno studio destinato alle discipline della rappresentazione e della storia dell'architettura e delle arti visive. Questo studio permette a False Mirror Office di prendere una posizione nel dibattito contemporaneo, di allontanarsi dai principi e dai presupposti di un razionalismo che perdura e si trascina ancora oggi e di orientarsi invece verso un'architettura che ha deciso di contaminare l'idea di progetto con quella di scrittura e di rendere l'opera un testo eloquente secondo un'idea che, dopo l'esperienza di UFO, è stata sperimentata ampiamente dal *Postmodern*. Noi crediamo che questa visione dell'architettura sia ancora efficace e possa essere intrapresa ancora una volta, ma in maniera diversa dal *Postmodern*, che ha fallito proprio nella scelta del testo, convinto che esso dovesse essere un discorso dell'architettura sull'architettura. È proprio UFO a insegnarci che, se l'architettura può essere intesa come un messaggio eloquente, allora questo messaggio deve essere quello della nostra società contemporanea, intesa nella sua intrezza e complessità, con i suoi alti valori culturali ma anche con ciò che di più licenzioso e di cattivo gusto essa serba nel suo ventre segreto. Se il rischio di far contaminare l'architettura con questo genere di elementi che sono altro rispetto ad essa è quello di mettere in scena un ironico e canzonatorio fenomeno da baraccone, noi crediamo che questo sia un rischio che si debba correre, se si vuole spingere ancora una volta l'architettura oltre i suoi confini (Fig. 6).



Fig. 6

Indice delle illustrazioni

Figura 1: False Mirror Office, *Mnemosyne atlas: assemblaggi*, 2019. Dall'alto a sinistra, da sinistra a destra: Bundu, Cinque, Garbero, Montaldo, Roberti e Vinelli, *Piper, progetto scolastico*, Facoltà di Architettura di Firenze, 1967; Adolfo Natalini, *Palazzo dell'Arte di Firenze, progetto di tesi di laurea*, 1966; Bartolini, Bellini, Carletti, Micheli, Montanari, Moraja e Pinagli, *Piper, progetto scolastico*, Facoltà di Architettura di Firenze, 1966; Konstantin Melnikow, *Padiglione dell'URSS*, 1925; Josef Paul Kleihues, *Strada Novissima*, 1980; OMA, *Scheveningen Theatre*, 1982; Atelier Mendini, *Polo Natatorio Bruno Bianchi*, 2000; Massimo Morozzi, *Centro Culturale dentro il castello dell'imperatore a Prato, Progetto di tesi di laurea*, Facoltà di Architettura di Firenze, 1967; Ivan Leonidov, *Headquarters Building for the Commissariat of Heavy Industry*, 1934; Frank O. Gehry and Associates, *Chiat/Day Inc. building*, 1985-1991; Andrea Branzi, *Individuazione di quanti di attrezzature per il tempo libero nel comune di Prato, Progetto di tesi di laurea*, Facoltà di Architettura di Firenze, 1966; Alessandro Mendini e Philippe Starck, *Groninger Museum concept*, 1995; Neal Gaskin, *New York-New York Hotel and Casino*, 1997; Robert A. M. Stern, *Feature Animation Building*, 1994; James Stirling, *No. 1 Poultry*, 1997; Kengo Kuma, *M2 Building*, 1992; Tomaso Buzzzi, *La Scarzuola*, 1958-1978; Charles Moore, *Piazza d'Italia*, 1978; Arata Isozaki, *Team Disney Building*, 1991; Le Corbusier, *Palais des Soviets*, 1930; Archizoom e Superstudio, *Superarchitettura*, mostra alla galleria Jolly 2 di Pistoia, 1966; Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson, *Group 6 Exhibit "Patio and Pavilion"*, at *This is Tomorrow Exhibition*, 1956; John Voelcker, Richard Hamilton e John McHale, *Group 2 exhibit*, at *This is Tomorrow Exhibition*, 1956; John Hejduk, *Devil's chair*, 1985.

Figura 2: Dall'alto a sinistra, da sinistra a destra: Amirpour, Bracci, Gorelli e Maschietto, *UrboTUBO (Collettori componibili. Serie: passaggi pedonali), Il restauro dell'utenza*, (da Marcatré), 1966 (**Fig. 2a**); Guidi, Moceni, Re e Sanguineti, *Piper, progetto scolastico*, Facoltà di Architettura di Firenze, 1967 (**Fig. 2b**); Gianfranco Censini, Marco Dezzi Bardeschi e Riccardo Foresi, *Progetto per il concorso per l'allestimento della sezione italiana alla XIV Triennale di Milano*, 1968 (**Fig. 2c e 2d**); UFO, *Riproduzione del Giornale Murario per il Padiglione Ufo alla XIV Triennale di Milano*, (fotografie di Carlo Bachi), 1968 (**Fig. 2e**).

Figura 3: UFO. Dall'alto a sinistra, da sinistra a destra (fotografie di Carlo Bachi): *Urboeffimero n.1*, Facoltà di Architettura occupata: palazzo S. Clemente atrio, 1968 (**Fig. 3a**); *Urboeffimero n.2*, facoltà di architettura occupata, palazzo S. Clemente: aula magna secondo piano, 1968 (**Fig. 3b**); *Urboeffimero n.3*, centro storico di Firenze, 1968 (**Fig. 3c**); *Urboeffimero n. 4*, via Giovine Italia e Piazza Duomo, Firenze, 1968 (**Fig. 3d**); *Urboeffimero n. 5*, centro storico di Firenze, 1968 (**Fig. 3e**); *Urboeffimero n. 6*, centro storico di Firenze, 1968 (**Fig. 3f**); *Pollo in cartapesta per la*

performance Chicken Circus Circulation ovvero Happenveironment ovvero Superurboeffimero n. 7, San Giovanni in Valdarno, 1968 (**Fig. 3g**).

Figura 4: UFO. Dall'alto a sinistra, da sinistra a destra (fotografie di Carlo Bachi): *Serie ANAS, Restauro di un acquedotto romano di campagna*, Rieti, 1969 (**Fig. 4a**); *ANAS Restoration*, Facoltà di Architettura, Università di Firenze, 1969 (**Fig. 4b**); *Rebus viventi all'Isolotto fra le baracche di Don Mazzi*, quartiere Isolotto, Firenze, 1968 (**Fig. 4c e 4d**).

Figura 5: UFO. Dall'alto a sinistra, da sinistra a destra (fotografie di Carlo Bachi): *Sherwood*, arredamento per boutique e performance, 1969 (**Fig. 5a**); *Mago di Oz*, arredamento per boutique e performance, 1969 (**Fig. 5b**); *Boutique Saga de Xam*, 1969 (**Fig. 5c**); *Bambaissa 1*, arredamento per discoteca e performance, 1970 (**Fig. 5d**); *Bambaissa 2*, arredamento per discoteca e performance, 1970/71 (**Fig. 5e**); *Bambaissa 3*, arredamento per discoteca e performance, 1971/72 (**Fig. 5f**).

Figura 6: False Mirror Office, *Omaggio a UFO*, 2019. Immagine realizzata in occasione di una ricerca sui significati archetipici del rito domestico, in preparazione dell'installazione *Otiarium, larario per l'Ozio domestico*, per la mostra *Italy: The New Domestic Landscape. New York 1972/Venice 2020* (Palazzo Ca' Tron, Venezia, 30.03.20 -12.04.20). L'immagine rappresenta la sperimentazione di un assemblaggio di oggetti sottratti alla quotidianità e riconfigurati in un *environment* dalla allusiva apparenza tettonica. Questi oggetti vengono trasfigurati da componenti dell'ozio domestico a elementi architettonici. *Omaggio a UFO* si inserisce in una ricerca più ampia, che si propone di sviluppare il concetto di assemblaggio verso un'addizione in grado di mettere insieme figure, parole, luci e suoni.

Bibliografia

Ambasz, E. (ed.) (1972), *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian design*, Museum of Modern Art - MoMA, New York.

Anselmo, A. (2020), *Intervista a Lapo Binazzi*, Firenze, 25 febbraio 2020, (intervista inedita).

Buckley, C. (2019), *Graphic Assembly: Montage, Media, and Experimental Architecture in the 1960s*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Castellini, G. e Hamzeian, B. (2019), *Intervista a Patrizia Cammeo e Titti Maschietto*, Firenze, 11 ottobre 2019, (intervista inedita).

Celant, G., *Radical Architecture*, in Ambasz, E. (ed.) (1972), *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and problems of Italian design*, Museum of Modern Art - MoMA, New York.

Dorfles, G. (1958), *Le oscillazioni del gusto*, Lerici, Milano.

Dorfles, G. (1965), *Nuovi miti, nuovi riti*, Einaudi, Torino.

Eco, U. (1962), *Opera Aperta*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (1964), *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (1967a), *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (1967b), *Proposte per una semiologia dell'architettura*, in "Marcatrè", Serie I, vol. V, n. 34/35/36.

Eco, U. (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milano.

Gargiani, R. (2007), *Archizoom Associati. Dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano.

Gargiani, R. e Lampariello, B. (2010), *Superstudio*, Laterza, Roma.

- Guenzi, C. (1968), *Una scelta difficile*, in "Casabella", n. 325.
- Hamzeian, B. (2019), *Intervista a Patrizia Cammeo*, Firenze, 19 dicembre 2019, (intervista inedita).
- Lucan, J. (2009). *Composition, non-composition: architectures et théories, XIXe-XXe siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne.
- Maschietto, V. et al. (1968), *Il restauro dell'utenza*, in "Marcatré", Serie I, vol. VI-VII, n. 46/49.
- Mello, P. (ed.) (2017), *Firenze e le avanguardie radicali. Un seminario di ricerca*, Dip. di Architettura, Firenze.
- Morozzi, M. (1972), *1967 Centro Culturale dentro il Castello dell'Imperatore a Prato*, in "Casabella", n. 366.
- Navone, P. e Orlandoni, B. (1974), *Architettura Radicale*, Documenti di Casabella, Milano.
- Peellaert, G. (1966), *Les Aventures de Jodelle*, Terrain Vague, Bruxelles.
- Pezzato, S. (ed.) (2012), *UFO Story: dall'architettura radicale al design globale*, Fondazione Luigi Pecci, Prato.
- Piccardo, E. e Wolf, A. (2014), *Beyond Environment*, Actar, New York.
- Rouillard, D. (2004), *Superarchitecture: le futur de l'architecture 1950-1970*, Ed. La Villette, Parigi.
- S. a. [Savioli L.] (1967a), *Relazione sul significato del Piper. Corso interni 66/67*, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, Firenze.
- S. a. [Savioli L.] [1967b], *Corso di Architettura degli interni I, anno acc. 1966-1967*, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, Firenze.
- S. a. (1970), *Le cammelle di salvataggio*, in "Domus" n. 483, p. 50.

S. a., *Interview with Lapo Binazzi*, in Strauss, C. (ed.) (2019), *Radical: Italian Design 1965-1985 - The Dennis Freedman Collection*, Yale University Press, New Haven.

Savioli, L. e Natalini, A. (1968), *Spazio di Coinvolgimento*, in "Casabella", n. 326.

Savioli, L., Masini, L. R. e Ricci, L. (1972), *Ipotesi di Spazio*, G&G, Firenze.

Stierli, M. (2018). *Montage and metropolis: architecture, modernity, and the representation of space*, Yale University Press, New Haven.

Trini, T. (1968), *Masaccio a Ufo (una mostra)*, in "Domus", n. 466.

Trini, T. (1971), *L'Ufo della parodia*, in "Domus", no. 495.

UFO (1968a), *Effimero urbanistico scala 1:1*, in "Marcatré", Serie I, vol. VI, nn. 37/38/39/40.

UFO (1968b), *Urboeffimeri avvenenti*, in "Marcatré", Serie I, vol. VI, nn. 41/42.

UFO (1968c), *Chicken Circus Circulation, ovvero Happenveironment, ovvero Superurboeffimero n. 7*, in "Marcatré", Serie I, vol. VI, nn. 41/42.

Wolf, A. (2011). *Superurbeffimero n. 7: Umberto Eco's Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.*, in "California Italian Studies", 2(2).