



## Il **montaggio** come forma di progetto

LUCA GALOFARO

*«The photo collage is a way to travel that must be used with skill and precision, if we are to arrive [...] The collage is a flexible hieroglyph language of juxtaposition: a collage makes a statement.»*  
(Burroughs 1962)

Nel 1976 Hans Dieter Schaal<sup>1</sup>, dopo un lungo soggiorno a Roma come borsista dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo, realizza nell'ambito della sua ricerca una serie di collage. Queste immagini, se guardate con attenzione, producono una serie di cambiamenti sistematici nell'immaginario dell'osservatore attraverso la duplicazione degli edifici più singolari e conosciuti della città. Schaal utilizza cartoline: immagini standardizzate e iconograficamente riconoscibili. Le cartoline scelte rappresentano luoghi e spazi che appartengono alla memoria collettiva; lavorare su questo tipo di immagini signi-

fica voler definire un rapporto non solo con la realtà dei luoghi, ma anche con il loro significato iconografico e, quindi, con quello che rappresentano. Roma, in queste immagini, non è una città reale, ma un luogo astratto, utilizzato per stimolare l'immaginazione dell'osservatore.

Queste immagini nulla hanno a che fare con quelle prodotte, nello stesso periodo, dai gruppi radicali: il significato, infatti, non è nascosto nella raffigurazione originale, ma nell'azione progettuale nascosta nell'immagine stessa.

<sup>1</sup> H. D. Schaal è stato borsista presso l'Accademia Tedesca due volte, come artista e come architetto, nel 1976 e nel 1982.



1



2



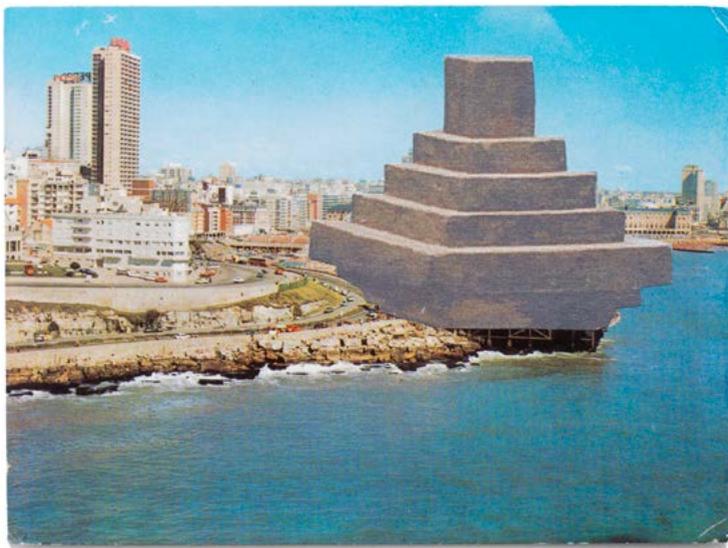
3

*Cartolina n. 1:* il Colosseo triplica la propria altezza; all'anfiteatro romano se ne sovrappone un altro e poi un altro; la stessa immagine è ritagliata e incollata più volte sull'originale. Apparentemente, potrebbe ricordare la famosa immagine di Superstudio di un Colosseo sovrastato dalla sua copia semplificata, resa astratta dalla superficie della griglia. Un edificio moderno si sovrappone a un altro classico, ma per Schaal questo montaggio ha in realtà un significato completamente diverso: una riflessione sul nostro passato e sulle possibili trasformazioni per immaginare il futuro. Il Colosseo non esiste per chi guarda, perde il suo significato iconico; al suo posto, un edificio che si sviluppa in verticale, diventando una macrostruttura urbana, che non si confronta più con la città, ma con il paesaggio naturale e con il Grande edificio della FAO progettato da Mario Ridolfi nel dopoguerra, che si staglia sullo sfondo, invece che con la Roma dei Fori. Roma si dissolve nella continuità del paesaggio.

Figs. 1, 2, 3: Hans Dieter Schaal e Frank Hess, *Roma Arch-Collages*, 1976.

*Cartolina n. 2:* Piazza S. Pietro: Schaal lavora sullo spazio urbano e sulla possibilità di reinventarlo attraverso la semplice campionatura. La piazza si moltiplica, all'originale se ne aggiungono altre due – una a destra l'altra a sinistra; tre spazi identici che instaurano un dialogo con il contesto a seconda della loro posizione. Uno stesso dispositivo urbano genera spazi formalmente uguali ma strutturalmente diversi. Al centro, la Piazza mantiene la relazione di sempre con la Basilica di San Pietro: la piazza a destra si contrappone alla sala Nervi; l'asse di Via della Conciliazione ruota leggermente; da questa rotazione nasce uno spazio aperto – un giardino, un'altra piazza forse; il frammento a sinistra invece è compreso tra il tessuto urbano e il Palazzo del Belvedere: da questa compressione nasce una densità urbana; l'asse di Via della Conciliazione si interrompe bruscamente. La campionatura nasconde il progetto, che va cercato quasi ridisegnando nella propria mente una nuova pianta della città di Roma.

*Cartolina n. 3:* è un collage che opera attraverso l'innesto di un volume astratto, senza finestre, programmaticamente misterioso, incollato e posizionato in modo tale da suddividere piazza San Pietro in quattro spazi aperti; l'assialità è interrotta attraverso una modificazione dell'esistente. Le tre cartoline dimostrano come operazioni simili tra di loro, applicate a immagini che appartengono alla memoria collettiva, possano simulare effetti diversi sulla città e sulla sua struttura urbana; le stesse operazioni creano spazi che reagiscono all'uso. La tecnica del montaggio produce pensieri complessi non necessariamente legati al linguaggio dell'architettura. Le tre immagini sono tre possibili progetti sulla città.



Luca Galofaro, *Collage Postcards*, fino al 2019.

## Pensare l'architettura

Il collage è una forma di raffigurazione che si distacca dalla rappresentazione classica dell'architettura: nell'arte, fa la sua apparizione nel 1912, quando Georges Braque utilizza un rotolo di carta da parati, lo ritaglia e ne attacca pezzi su tela, prima di regalarne parte a Picasso per farne lo stesso uso. In architettura, al collage si sostituisce il fotomontaggio, che utilizza frammenti di fotografie combinati tra di loro. Nel 1942, Mies Van Der Rohe li utilizza per narrare la fluidità degli spazi interni da lui progettati. Il collage assume nella storia un valore iconografico, ed è solo con i movimenti radicali che diventa lo strumento di diffusione per eccellenza di una precisa idea di architettura. Il collage ha una funzione narrativa ed è prima di tutto un testo critico.

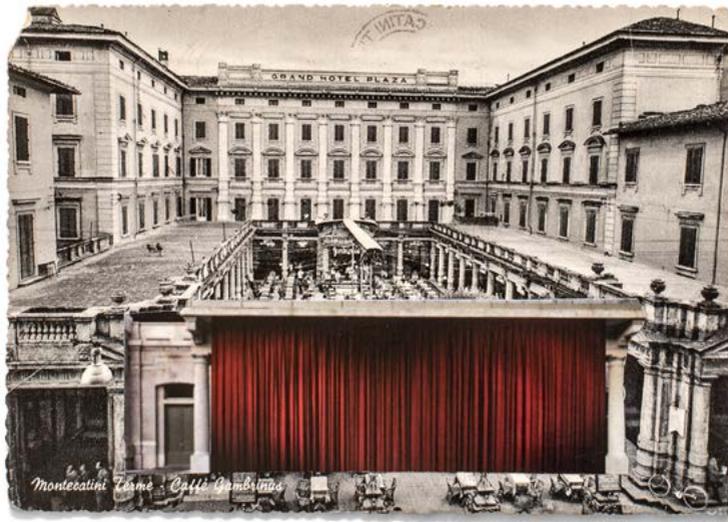
Hans Dieter Schaal rifiuta questa forma di racconto astratto e utilizza il collage come diagramma di azione progettuale. Schaal non è interessato al collage come forma di narrazione critica o come metodo di rappresentazione ma è, come me, interessato al collage come forma di costruzione del progetto.

Il montaggio di frammenti diversi da una parte costruisce nuovi significati, dall'altra prefigura il carattere del progetto di architettura, definendone le caratteristiche attraverso l'analogia. Questo utilizzo è a tutti gli effetti un modello da interpretare: un'immagine definita da Walter Benjamin non come l'imitazione delle cose, ma «come un intervallo reso visibile, la linea di frattura delle cose, poichè nell'immagine si condensano anche tutti gli strati del ricordo involontario dell'umanità» (Didi-Huberman 2007).

Il progetto prende forma dal carattere astratto del montaggio, dalla volontà di far dialogare tra di loro immagini diverse che ci appartengono.

Oggi il *render* foto-realistico e la rappresentazione standardizzata impedisce all'immaginazione di creare un legame forte tra la costruzione dell'immagine e il progetto: restano sempre due attività subordinate. Il collage offre nuove opportunità: è capace di aprire l'immagine verso nuove forme di immaginazione.

L'accesso e l'uso delle fotografie è spesso determinato da codici di



Luca Galofaro, *Collage Postcards*, fino al 2019.

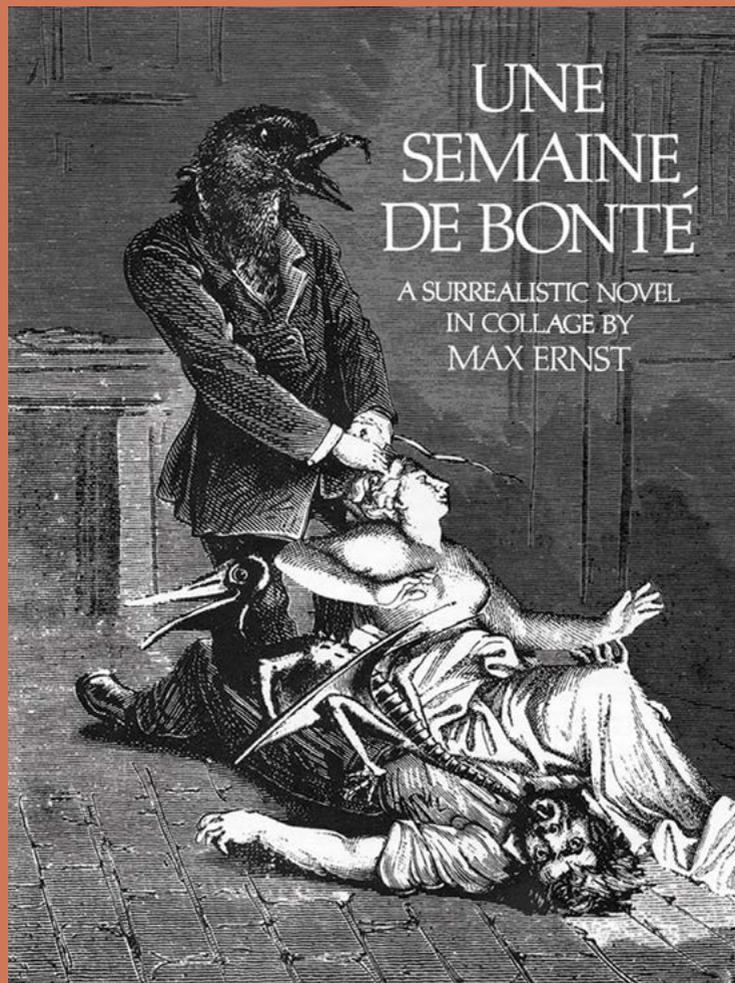
comportamento e diritti di proprietà. Il collage può e deve essere sfruttato per offrire scorci di possibilità impreviste.

La semplice e astratta architettura del collage è un potente dispositivo che orienta, sollecita e organizza la memoria collettiva, dandole una forma specifica:

«Le immagini fotografiche possono risultare combinate tra loro in vari modi, il che comporta infiniti gradi di deformazione della visione: da quelli di macchina, imponderabili, a quelli voluti, calcolati. La resa oscilla da composizioni visive naturalistiche, e sequenze d'immagini suggerite dall'esperienza, a immagini e sequenze completamente alterate, con combinazioni impreviste dalla natura delle cose, fino al più astratto formalismo, pur non privo di tracce della realtà.» (Eisenstein 1949)

Le tecniche del montaggio diventano, attraverso il collage, strumenti formali e concettuali, da applicare al progetto di architettura e non solo alle immagini. Ripetizione, addizione, innesto, cambio di scala, contrasto, cam-

pionatura, taglio, cancellatura: sono solo alcune di una lunga serie di operazioni che nella storia dell'arte e dell'architettura hanno accompagnato questa pratica. Vorrei quindi soffermarmi su alcune immagini e i loro autori che, in tempi diversi, hanno utilizzato il collage, per chiarire alcuni significati di questa pratica.



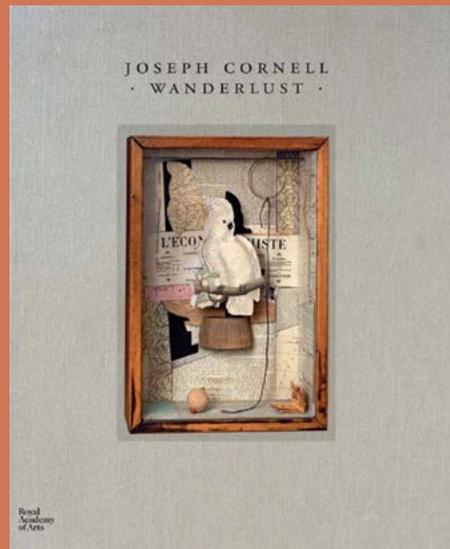
Max Ernst, *Une Semaine de Bonté*, copertina, 1934.

## 1929: Reinventare il reale

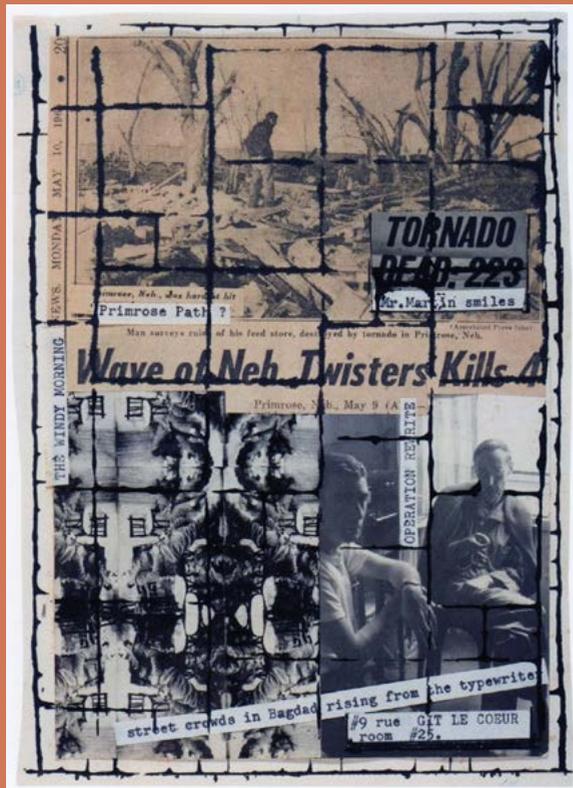
Tra il 1929 e il 1934 Max Ernst compose tre diversi romanzi raccolti oggi nel volume *Una settimana di bontà*; erano gli stessi anni in cui André Breton aveva proibito ai surrealisti la costruzione di romanzi: Ernst, per arginare questo divieto, aveva creato un genere nuovo, il “romanzo-collage”. Cercò tra le pagine dei vecchi libri, dei romanzi popolari, delle riviste di scienze naturali e perfino dei cataloghi di vendita, tagliando con estrema minuzia i disegni che attiravano la sua attenzione. Il risultato finale è tale che ogni collage comporta la formazione di un meccanismo che dà origine a esseri straordinari che si muovono in ambienti familiari: i mondi irreali così generati sfidano la realtà. In questa pratica, Ernst dà forma a un “atlante” tutto nuovo, in cui una geografia di segni ricrea una realtà e un’atmosfera decadente e oscura: è come se Ernst avesse ritagliato dal flusso delle grandi scene dei romanzi dell’epoca alcuni dei momenti più eccezionali, trasformandoli in movimenti lenti in cui l’interpretazione della realtà si condensa in pochi gesti imprevedibili. Immagini completa-

mente nuove, inconsuete, che dovevano stabilire un altro livello di realtà nel moderno, un livello imitato e riprodotto a oltranza nell’arte contemporanea. Ernst ci insegna che l’invenzione è frutto di una riflessione su ciò che già conosciamo, immagini che attraverso l’accostamento con altre immagini generano un nuovo significato. I montaggi sono immagini nuove, pur appartenendo a un immaginario condiviso dal pubblico:

«Nel mondo di rovine del Moderno, Max Ernst storcava e riaggiustava per far apparire tra le macerie i fantasmi del nuovo, c’era al lavoro la legge analogica che rompeva le parvenze in cui le cose si univano per luoghi comuni e ritrovava le cose per accostamenti imprevedibili, quelli che nessuno ha ancora visto e il cui significato è sempre ambiguo...» (Montesano 2007, p. 14)



Joseph Cornell, *Wanderlust*, Royal College of Art, 2015.



Brion Gysin e William Burroughs, *Untitled*, ca. 1965.

## 1935: Mappe mentali

Partendo dai collage di carta e trasferendoli nella terza dimensione con l'ausilio di una serie di scatole, Joseph Cornell esplorò i confini del suo immaginario. La tecnica del collage gli fornì l'insperata possibilità di oggettivare l'impulso che si celava dietro la sua voglia di collezionare. Dal suo quotidiano vagare per la città si portava a casa libri, vecchie riviste di cinema, cartoline, carte geografiche e molti oggetti che tanti consideravano spazzatura. Raccoglieva scarti, una foresta di "oggetti-simbolo" persi nella metropoli americana, frammenti intrinsecamente legati l'uno all'altro benché all'appa-

renza incompatibili tra di loro:

«La mente di Joseph non funzionava in base a una teoria intellettuale, bensì per associazioni e per appassionate identificazioni con questo o quell'oggetto specifico, e secondo un'acuta percezione del legame tra oggetti specifici.» (Windham e Howard 1978)

Cornell usava il collage per mettere in salvo ricordi dei luoghi e delle persone incontrati nei suoi vagabondaggi per la città; le scatole sono il luogo di incontro tra mondi interiori e realtà oggettive, mappe di una geografia dell'immaginazione.

## 1950: Cut up, la forma dell'improvvisazione

Facendo riferimento al "collage casuale" di Jean Arp, William Burroughs praticava un approccio letterario soprannominato cut up, in cui il testo veniva ritagliato e riorganizzato per dare un nuovo significato alle parole. Burroughs usava fotografie e una raccolta di ritagli di giornale montati in modo apparentemen-

te casuale come fonte di ispirazione per la scrittura dei suoi romanzi. Il collage era una struttura narrativa attorno al quale si addensava la narrazione. «You never photograph the present, only the future» (Allmer e Sears 2014) dichiarava lo scrittore, attribuendo alle immagini un valore progettuale.

## 1962: Il tempo e la memoria

Chris Marker usa, in un certo senso, la contrapposizione di immagini statiche per dare vita al suo film più importante. Il film è strutturato come un collage: le immagini assumono un significato nuovo, i fotogrammi sono utilizzati in serie e annullano ogni movimento spaziale, accentuando gli spostamenti temporali e la loro assimilazione da parte dell'osservatore.

*La Jetée* è un film di fantascienza ambientato in una futura era post-atomica, che presenta un'insolita tecnica narrativa: una sequenza di fotografie, con una voce narrante fuori campo che racconta l'intera storia<sup>2</sup>.

*La Jetée* è intensamente narrativo; le immagini della memoria sono strappate dal flusso temporale e rallentate fino alla stasi. Ogni fotogramma è sospeso in un equilibrio funzionale alla messa in scena dell'immagine finale del film.

La forza dell'opera consegnataci da Marker è dirompente: in 28 minuti, struttura una metafora della condizione umana nella

sospensione tra sogno e realtà – la constatazione che tutto quello che appartiene alla nostra memoria costruisce il nostro futuro. Un bambino si trova a Parigi all'Aeroporto di Orly. Si trova lì con i suoi genitori e assiste a un incidente. Un uomo viene assassinato e ovviamente la folla si riversa verso di lui, ma il bambino è invece attratto da una donna e la fissa incurante di quello che accade attorno a lui.

Passano una trentina d'anni. Dopo una catastrofe nucleare, il mondo è al degrado totale e nei sotterranei della città, forse ancora radioattiva, alcuni scienziati sperimentano il viaggio nel tempo. Gli scienziati cercano di scavare nella memoria di un prigioniero. La realtà è stata cancellata, gli uomini cercano di prendere dal passato i frammenti che serviranno a ricostruire il mondo: non parlo di oggetti, ma di attimi di una vita normale, – emozioni, legami, luoghi e spazi. Il viaggiatore nel tempo cerca l'ultimo sguardo prima della fine, torna a cercare la donna al centro

<sup>2</sup> «Era questo lo scopo degli esperimenti: inviare degli emissari nel Tempo, chiedere al passato e al futuro l'aiuto per il presente...» in Marker, C. (2008), *La Jetée*, Zone Books, New York.

di quello sguardo, sospesa sulla *jetée* (la parola *jetée* in francese indica la terrazza panoramica) dell'aeroporto di Orly.

L'immobilità assorbe tutto e diviene la quintessenza di una vita perseguitata dalle immagini.

Con la gelida cadenza di un documentario, le immagini si succedono. La memoria, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, si articola in processi non dissimili da quelli della tecnica fotografica, che congela un istante e un soggetto. La sequenza, in questo caso, è una forma di conoscenza che agisce direttamente sull'immaginazione la quale, da un lato produce a priori le forme del tempo e dello spazio, e dall'altro riproduce immagini e oggetti intuiti precedentemente.

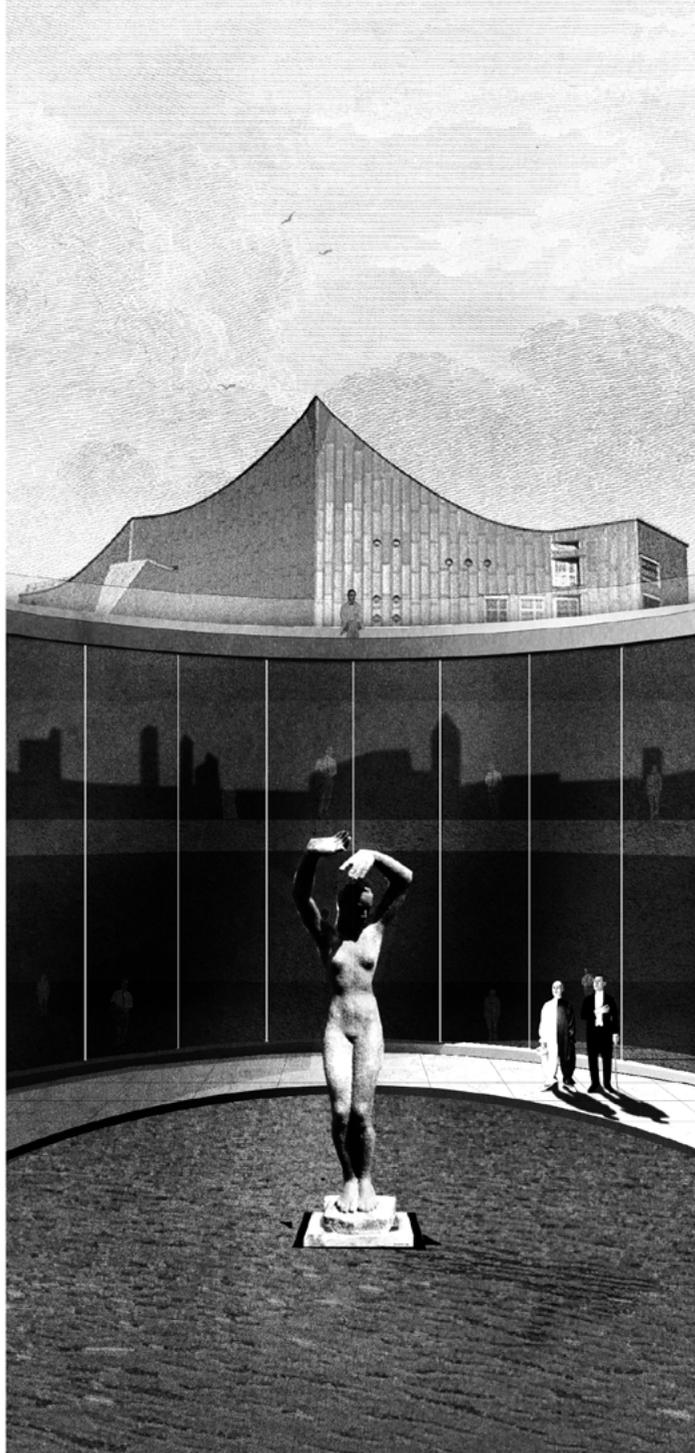
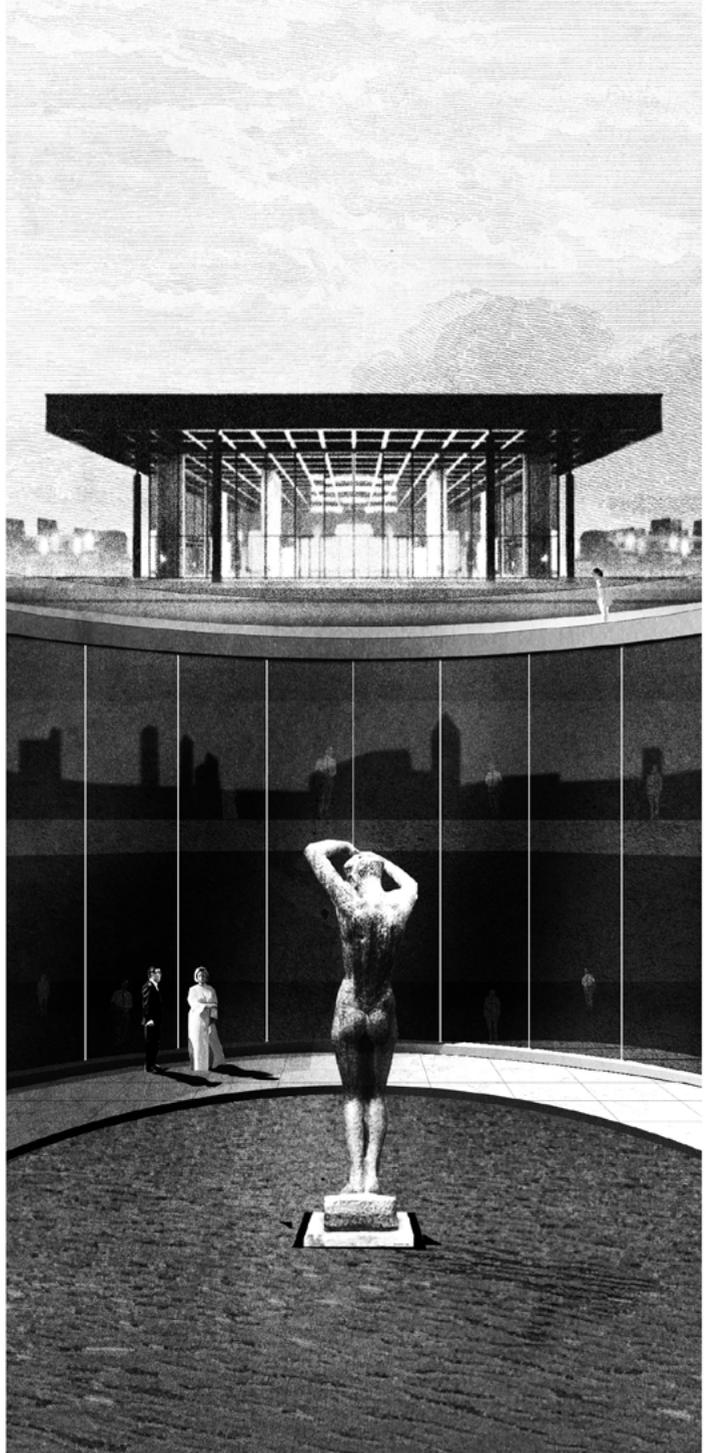
Il montaggio di immagini in Marker è legato al concetto di serialità: le singole immagini assumono significato quando sono inserite in una sequenza, – il tempo è la struttura della serie, la memoria agisce sul tempo e sulla sua percezione.

Non distinguiamo il passato dal

futuro perché è il soggetto narrante a costruire la sequenza, ma ogni spettatore attribuisce il tempo e il significato: allo spaesamento dopo un po' si sostituisce la conoscenza. Un'operazione che ognuno di noi ripete attraverso la costruzione del proprio immaginario.

Immagini e testi costituiscono quello che Roland Barthes chiama «l'ordine falso che permette di manipolare la pura serie, la combinazione aleatoria [...] e di raggiungere una strutturazione che fugge dall'interno» (Barthes 1970).

<sup>3</sup> Marker andrà ancora più a fondo nello sviscerare il nodo immagine-memoria nel documentario *Sans Soleil* (1983), in una riflessione a campo aperto sull'uomo e la sua natura sociale che si articola attraverso la grammatica delle immagini-memoria.



## 1968: L'invenzione dell'architettura

Nella sua dichiarazione «Everything Is Architecture», «tutto è architettura», Hans Hollein (1968) cerca di fuggire dall'architettura funzionalista che sta appiattendoci ogni forma d'immaginazione: «dobbiamo liberare l'architettura dagli edifici».

«Architects have to stop thinking in terms of buildings only. Built and physical architecture, freed from the technological limitations of the past, will more intensely work with spatial qualities as well as the psychological ones. The process of erection will get a new meaning, spaces will more consciously have haptic, optic and acoustic properties. A true architecture of our time will have to redefine itself and to expand its means. Many areas outside traditional building will enter the realm of architecture, as architecture and "architects" will have to enter new fields. All are architects. Everything is architecture.» (Hollein 1968)

Per dare forza a queste dichiarazioni comincia a usare la tecnica del collage come sistema capace di evocare un discorso teorico non sempre in linea con la sua architettura costruita, ma profondamente radicato nella sua pratica progettuale.

Nei suoi montaggi inserisce oggetti d'uso comune nel paesaggio agricolo e in quello urbano, creando un contrasto attraverso questi oggetti riprodotti fuori scala: dal confronto tra i pezzi emergono significati molteplici. Megastrutture archetipiche, forme urbane astratte che producono interrogativi e riflessioni sulla fine del moderno. La decontestualizzazione dell'oggetto o dell'infrastruttura trasfigura il senso stesso dell'architettura, ma allo stesso tempo gli restituisce autonomia come disciplina; l'immagine assume significati nuovi e sembra far riferimento alla pubblicità e alla cultura di massa (Lee, Wilson, Kuehn e Wirth 2014). I collage a cui faccio riferimento più spesso raffi-

gurano una portaerei isolata nel deserto, una candela di automobile che evoca un edificio a torre: entrambi gli oggetti assumono un significato perché immersi in paesaggi naturali. Oppure un grande oggetto amorfo, una grande pietra, la cui scala è stata cambiata prima di sospenderla su una città. La natura misura lo spazio urbano. La tecnica del collage produce dissonanze, di volta in volta rafforzando l'idea stessa di paesaggio e di edificio, a seconda delle esigenze. Come ho detto, l'influenza della cultura di massa, dei nuovi mezzi di comunicazione – echi del lavoro di Marshall McLuhan –, si ritrovano in ogni segno, ma anche in molti dei testi dell'architetto viennese, che non rinuncia mai ad accompagnare il suo immaginario con la scrittura:

«During the mechanical ages we had extended our bodies in space. Today ... we have extended our central nervous system itself in a global embrace, abolishing

both space and time as far as our planet is concerned. Rapidly we approach the final phase of the extensions of man – the technological simulation of consciousness.» (McLuhan 2011)

La profezia di Hollein (1968) di una nuova società che sorge dalla crisi del presente postindustriale e cerca di cambiare il modo di comunicare prende forma attraverso il collage, sintesi perfetta di un'espressione che rimette al centro del discorso la necessità dell'architettura.



## 1977: Cancellare l'immagine, l'assenza produce significato

Il lavoro di John Stezaker indaga le diverse relazioni che si instaurano tra autore e immagine fotografica. L'immagine scelta come punto di partenza costituisce un vero e proprio documento che raffigura una determinata realtà, oltre che uno strumento attraverso il quale stabilire una relazione con la memoria collettiva simbolo della cultura moderna. Stezaker si appropria di immagini trovate nei libri, nelle riviste, oppure di semplici cartoline e le utilizza come readymade. Le mette a confronto, crea relazioni inaspettate tra i contenuti e i contesti, cercando nuovi significati che scaturiscano dal contrasto tra le immagini selezionate. L'immagine dialettica si pone al centro della riflessione artistica dell'autore.

Il suo è un modo di guardare il reale, un tentativo di scavare dall'interno l'enorme massa di fotografie che rappresentano la condizione moderna più rea-

le della stessa realtà: quella del cinema e dei suoi personaggi; quella delle cartoline e del loro valore iconico. I nostri occhi registrano migliaia di immagini, i Social Network le raddoppiano e ce le sottopongono a getto continuo; la pubblicità, le fotografie, ma anche le immagini in movimento invadono lo spazio che viviamo. Selezionare immagini per darvi significato; manipolare, pensare, rileggere attribuendo nuovi significati: questo è il compito dell'artista:

«By creating collages out of seemingly displaced images, Stezaker comments on the possibility of pictures in a world where so many images are perpetually and publicly circulated, absorbed and consumed.» (Hermann, Gallois, Ades e Bracewell 2013)

In una delle sue serie più famose, *Tabula Rasa*<sup>4</sup>, Stezaker inserisce immagini all'interno di altre im-

<sup>4</sup>Il titolo *Tabula Rasa* è ripreso da un brano musicale di Arvo Pärt scritto al termine di un periodo di blocco creativo, come conseguenza del terrore di un artista di fronte alla pagina bianca. Per Stezaker, che parte da fotografie esistenti, non esiste questo terrore del bianco, del vuoto, poiché lavora per sottrazione, cercando lo spazio bianco che viene sottratto all'immagine esistente. *Tabula rasa* rappresenta quindi il foglio bianco, che non è un punto di partenza, ma un punto di arrivo.

magini, fornendo una relazione diversa tra i frammenti: una fotografia è tagliata, pur mantenendo intatta la sua cornice, e viene poi sovrapposta a un'altra. Il taglio rivela qualcosa di sottostante: l'altra immagine. In *Tabula Rasa II*, le immagini che rappresentano la cultura urbana entrano in sintonia con la natura. La natura e il paesaggio in questo modo entrano a far parte di un'inquadratura altra, creando qualcosa di innaturale, ma allo stesso tempo producendo una nuova natura: «Steza-ker subverts the typical idea to which we are so accustomed: that nature is disrupted by urbanisation, not the other way round» (Hermann, Gallois, Ades e Bracewell 2013). Con questo suo metodo, Steza-ker diventa un fotografo di altre realtà, come se lui stesso fosse un software di manipolazione di immagini: rimette a fuoco, cambia dimensioni, si avvicina o allontana da un soggetto, ritaglia, isola e scompone le immagini, ricombina di continuo ciò che ha selezionato.

È chiaro che il suo lavoro sia un

continuo porsi domande, procedere per tentativi per costruire un'interpretazione del contesto in cui lo spettatore guarda le immagini. Per esempio, la scelta dei frammenti e delle immagini non è mai casuale, nasce da un'attrazione ma anche dalla memoria: un tentativo di cercare quel qualcosa di noi che rimane nei luoghi che abbiamo visitato almeno una volta nella vita.

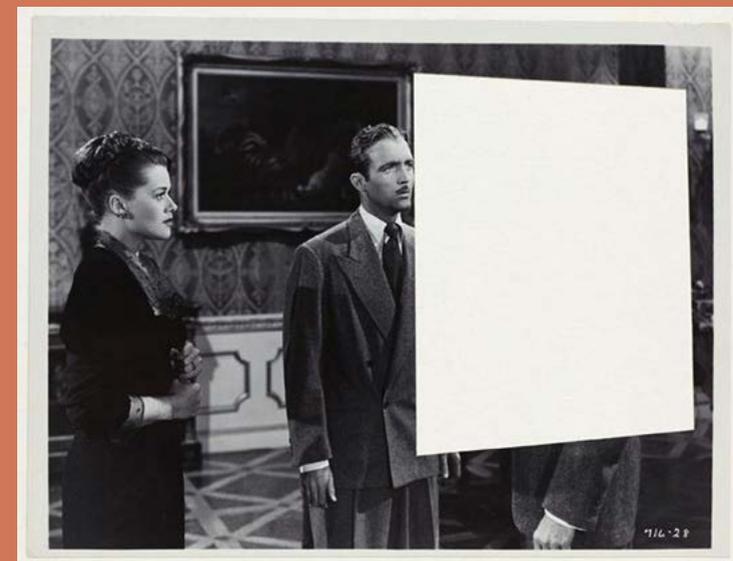
Guardando questo lavoro non può non ritornare in mente quello che Susan Sontag scrive nel suo saggio sulla fotografia: «le fotografie non rappresentano esclusivamente quello che è lì rappresentato, ciò che gli individui ci vedono, non sono solo una registrazione del reale ma una sua valutazione...per questo le fotografie servono a vedere oltre quello che guardiamo, devono creare un interesse, attraverso scelte visive» (Sontag 2004).

La sua è una visione dinamica, che proprio in *Tabula Rasa* raggiunge un grado zero di rappresentazione: una sorta di schermo bianco prima della proiezione e quindi prima del significato che

lo spettatore attribuisce all'opera. L'idea stessa della serie *Tabula Rasa* subisce un'evoluzione continua: la sottrazione del bianco è, in alcuni lavori, una sorta di momento iniziale attraverso il quale produrre una visione cinematografica delle immagini. In altri lavori il

bianco sparisce e il taglio è solo un altro tipo di schermo attraverso il quale guardare un frammento di un'altra immagine.

Un'inversione positivo-negativo, una continuità figurativa, una sottrazione, un'assenza che diventa una presenza dell'opera.



John Stezaker, *Tabula Rasa XXXIII*, collage, 2012.

## Un atlante dell'immaginazione. Note sull'uso del collage.

Dopo aver ripercorso questa personale storia del collage, è utile avviare una riflessione sulle possibilità dell'uso delle immagini manipolate per prefigurare un progetto, mettere in relazione tempi e luoghi diversi e costruire il progetto attraverso una selezione di frammenti che appartengono alla nostra memoria e che il collage ha la capacità di far dialogare tra loro.

Il progetto di architettura prende forma da una lenta stratificazione di frammenti; ogni immagine che lo rappresenta racconta la sua storia ed è un modello bidimensionale che aspira alla tridimensionalità della realtà.

È importante usare la forma del montaggio come strumento di pensiero e non unicamente come linguaggio espressivo. L'immagine, attraverso il montaggio, si trasforma in qualcosa di nuovo; quando questa operazione funziona, riesce a creare uno straniamento verso ciò che è familiare: si tratta insieme di una trasformazione e un'invenzione. Il collage è questa invenzione.

Il pensiero nasce e si sviluppa

attorno alla singola immagine: l'immagine si trasforma, assume significati diversi e si struttura in infinite combinazioni; in questo suo divenire, la forma si modifica continuamente, fino a raggiungere un punto tale in cui l'idea prende il sopravvento, senza postulare l'esistenza di una categoria ideale assoluta.

I collage che produco sono di due tipi: i primi li uso durante la fase di ideazione del progetto, i secondi raffigurano il progetto. Le immagini composte a mano suggeriscono un percorso da seguire, definiscono un campo d'azione; quelle create attraverso lo strumento digitale si adattano sempre a un'idea di spazio, ne raffigurano le potenzialità.

Raymond Bellour, nel suo *Fra le immagini*, spiega questo percorso, che non si basa sulla costruzione dell'immagine, ma sulla lettura dei significati nascosti tra le immagini. Attraverso l'invenzione di una nuova immagine ci svincola in parte dalla sua trasparenza fotografica per dare spazio ad altre materie: s'intro-

duce una nuova fisicità. Il lavoro sulla scomposizione e sul montaggio è proprio questo, riuscire a creare una fisicità dell'oggetto-immagine che, attraverso la sua de-figurazione, apre su una prefigurazione.

Considero il montaggio come un principio ordinatore prima che come una semplice tecnica di assemblaggio. Il montaggio è un principio capace di mettere in relazione ordini eterogenei di realtà, ossia un principio produttore di conoscenza, che può essere usato per mettere in relazione tra di loro una serie di frammenti che ci appartengono o che vengono estratti dalla realtà per combinarli assieme e definire immagini da usare come modelli da interpretare.

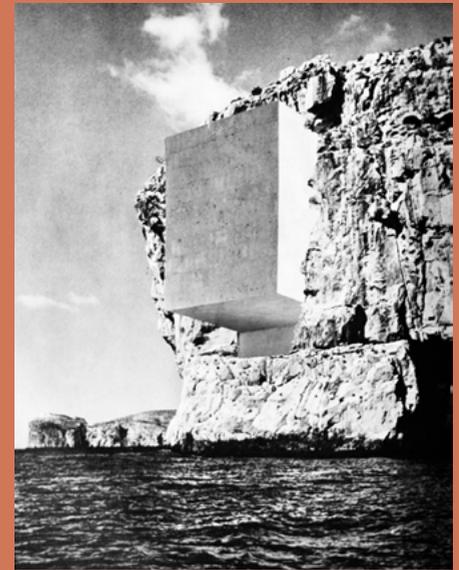
Interpretare un modello è quello che W. Benjamin definisce, nel suo saggio *Sulla Facoltà Mimetica*, «leggere ciò che non è mai stato scritto nelle viscere, nelle stelle o nelle danze» (Benjamin 1933).

Il montaggio, così considerato, è un dispositivo in grado di organizzare immagini di vario tipo

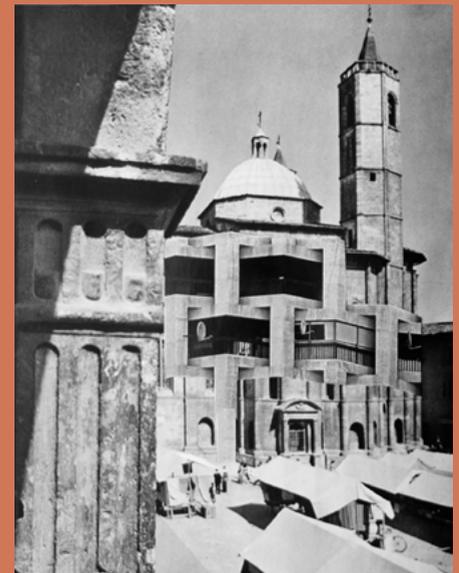
che collezioniamo inconsciamente, combinandole tra di loro. Forse sarebbe più chiaro definire questa logica come un'operazione di decostruzione della realtà che ci circonda in diversi ambiti temporali, uno smontare che nasconde al suo interno la necessità di un rimontaggio di tempi: anche il tempo (dell'immagine), infatti, assume un ruolo fondamentale in questo modo di operare. Il tempo di un'immagine, come quello dell'architettura, ha un doppio significato: è il momento in cui viene selezionata e il momento in cui entra a far parte dell'archivio (momento esatto in cui diviene memoria), per proiettarsi verso un tempo altro, quello del momento in cui prenderà forma come diagramma del progetto.



Luca Galofaro, *Viaggio in Italia*, Villa sul lago di Garda, 2019.



Luca Galofaro, *Viaggio in Italia*, Villa in Sardegna, 2020.



Luca Galofaro, *Viaggio in Italia*, Hotel in Val D'aosta, 2019.

Luca Galofaro, *Viaggio in Italia*, Social Housing Ascoli Piceno, 2020.

## Bibliografia

- Allmer, P. e Sears, J. (2014), *Taking Shots, The Photography of William S. Burroughs*, Prestel, New York.
- Barthes, R. (1970), *Il terzo senso*, in *L'ovvio e l'ottuso* (1985), Einaudi, Torino.
- Bellour, R. (2007), *Fra le immagini – Fotografia, Cinema, Video*, Bruno Mondadori, Milano.
- Benjamin, W. (1933), *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus*, (1962), Einaudi, Torino.
- Didi-Huberman, G. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- Eisenstein, S. M. (1949), *Film Form*, Harcourt Brace and Co., New York.
- Ernst, M. (1934), *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini (La donna 100 teste, Sogno di una ragazzina che volle entrare al Carmelo, Una settimana di bontà)*. A cura di Montesano, G. (2007), Adelphi, Milano.
- Hermann, D. F., Gallois, C., Ades, D. e Bracewell, M. (a cura di) (2013), *John Stezaker*, Ridinghouse, London.
- Hoffmann, C.-W. e Werner, F. R. (a cura di) (2011), *Hans Dieter Schaal - Work in Progress*, Edition Axel Menges, Fellbach.
- Hollein, H. (1968), *Everything Is Architecture*, in “Bau: Magazine for Architecture and Urban Planning”, 1/2, pp. 3-35.
- Lee, S. S., Wilson, R., Kuehn, W., Wirth, M. et al. (2014), *Hans Hollein*, in “UNCUBE”, n. 24, [online]. Disponibile su: <http://uncu.be/nQa7jQ>. [Ultimo accesso: 14 feb. 2020].
- Marker, C. (2008), *La Jetée*, Zone Books, New York.
- McLuhan, M. (2001), *Understanding Media*, Taylor and Francis, London.
- Sontag, S. (2004), *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- Windham, D., *Things That Cannot be said: A Reminiscence*, in Windham, D. e Howard, H. (a cura di) (1978), *Joseph Cornell: Colages 1931-1972*, Corcoran Gallery, Los Angeles.