

Epicentri concettuali del collage digitale a vocazione teorica

ANNA ROSELLINI

Il carattere eversivo del collage si è manifestato sin dall'apparire di quella tecnica di intrusione inattesa di pezzi di realtà nella figurazione artistica dell'inizio del XX secolo. L'aver scelto, sdrucito e incollato frammenti di vita quotidiana ha comportato la scoperta della possibilità di una narrazione straniante della realtà. Il processo di creazione artistica poteva fare a meno, in quei frammenti, di ricorrere all'invenzione di linee che riproducessero figure. Non che l'intrusione inattesa non fosse avvenuta prima dell'apparizione di quella tecnica. Il gioco di specchi della camera oscura offriva inquadrature di Venezia trasposte sulla tela su cui, nella celebre veduta del Canal Grande, Canaletto aveva poi dipinto la rappresentazione prospettica del progetto di Palladio per il Ponte Rialto, accompagnata da un "capriccio": l'apparizione di Palazzo Chiericati e della Basilica di Vicenza. Fotomontaggi come la cartolina postale di Georg August Busse, *Berlin als Seestadt*, per un "capriccio" veneziano in cui la Friedrichstrasse diventa un canale con gondole, inaugurano altre traiettorie creative per un fotomontaggio quale strumento per l'invenzione di vedute di ludiche "città analoghe".

L'applicazione di disegni sul supporto fotografico inizia a essere praticata dagli architetti sin dalla fine dell'Ottocento, per poi svilupparsi nel corso dei primi decenni del Novecento, contaminandosi con il successo del collage artistico da cui nascono generi di raffigurazione e intenzioni culturali diversi¹.

Quando Otto Wagner, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe o El Lissitzky rappresentano i loro edifici sul fondo della fotografia di una piazza, di una strada o di un paesaggio, quando Le Corbusier traccia le linee di una nuova città sulla fotografia aerea del tessuto di

¹ Si veda, Stierli, M. (2018), *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, Yale University Press, New Haven, Londra.

edifici storici, non si limitano a incollare i loro disegni sulla stampa fotografica per introdurre un grado di realismo nel consueto disegno di progetto e dimostrare le caratteristiche ambientali della loro opera. Proprio per il particolare carattere del supporto fotografico, il progetto è investito di un realismo che, nei casi delle proposte visionarie, finisce per far assumere all'opera l'aura di un eccezionale "capriccio" che accade a Vienna, Berlino, Mosca o Parigi. Quelle vedute ottenute attraverso il collage sfruttano il realismo della fotografia per dimostrare un futuro possibile, in modo che la visionarietà del pensiero appaia nelle vesti di un'opera esistente. Nel costruire le visioni di grattacieli e città, gli autori sembrano possedere la consapevolezza del potere creativo del collage che in quei casi cessa di essere una tecnica di convincimento del giudizio delle commissioni edilizie preposte alla valutazione dei progetti. Le mutazioni che avvengono nella concezione di questo genere si possono misurare nel confronto tra la rappresentazione realistica del *Wolkenbügel* di El Lissitzky e la visionarietà dell'*Architecton in Front of a Skyscraper (Suprematist Transformation of New York)*, eseguito da Kasimir Malevich (Fig. 1-2). Solo la costruzione di Malevich usa il fondo fotografico dei grattacieli di Manhattan per mostrare non l'ambientamento realistico di una costruzione, bensì per indicare un'origine dell'*Architecton* in quei colossi e per prospettare una "trasformazione" a venire della metropoli in paesaggio di prismi suprematisti. La rappresentazione dell'architettura sfugge alle convenzioni, si inoltra nei territori della narrazione, e nonostante finga una realtà assicurata dalla fotografia, trasforma il progetto in strumento di prefigurazione. Il disegno eseguito sul fondo di un notturno con la piramide vetrata in cui si riflette la sfinge, e con il ritaglio fotografico di un dirigibile nel cielo, rivela l'aura di miraggio del progetto di concorso presentato da Ivan Leonidov per il *Palazzo della Cultura* nel quartiere Proletarskij a Mosca e serve a meglio comprendere perché, dopo la spiegazione del progetto, venga chiesto a Leonidov: «Ma di che ci ha parlato? Di un romanzo o di un progetto?»² (Fig. 3). Gli altri generi di collage, da quelli di Alexander Rodchenko a quelli di Paul Citroen, vanno oltre i limiti indicati dall'*Architecton* di Malevich, per comporre, attraverso il montaggio di frammenti di

fotografie, un discorso critico sulla metropoli, e da leggere e interpretare come un manifesto letterario o un affresco pittorico, senza vi sia più un progetto d'architettura di cui dimostrare la segreta eloquenza, come nel caso di Leonidov.

L'uso del disegno e della fotografia nei collage di Malevich e Leonidov per potenziare il valore teorico e narrativo del progetto è uno degli epicentri dell'interpretazione del collage negli ultimi decenni del XX secolo quale strumento per la costruzione di un vero e proprio racconto da parte di Rem Koolhaas, di Madelon Vriesendorp e di OMA.

²De Magistris, A., Korob'ina, I. (2009), *Ivan Leonidov*, Electa, Milano, p. 53.

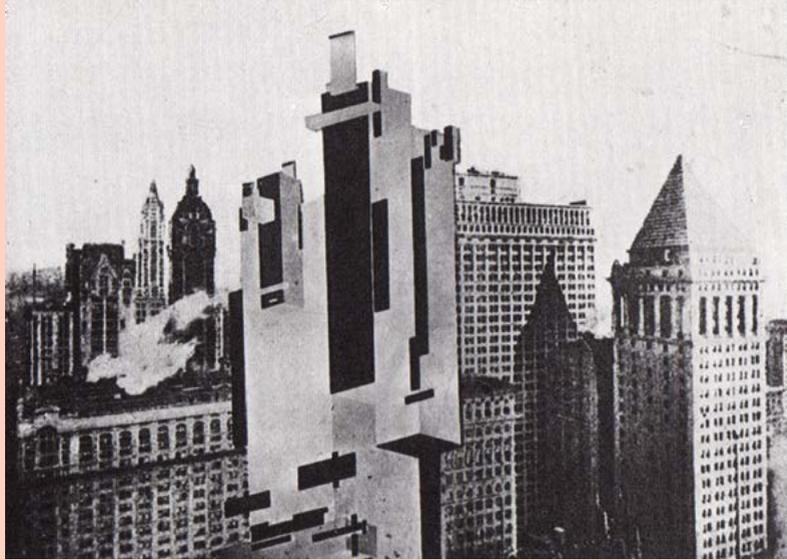


Fig. 1: Kasimir Malevitch, *Architecton in Front of a Skyscraper (Suprematist Transformation of New York)*, 1924.



Fig. 2: El Lissitzky, *Wolkenbügel*, 1924-25.

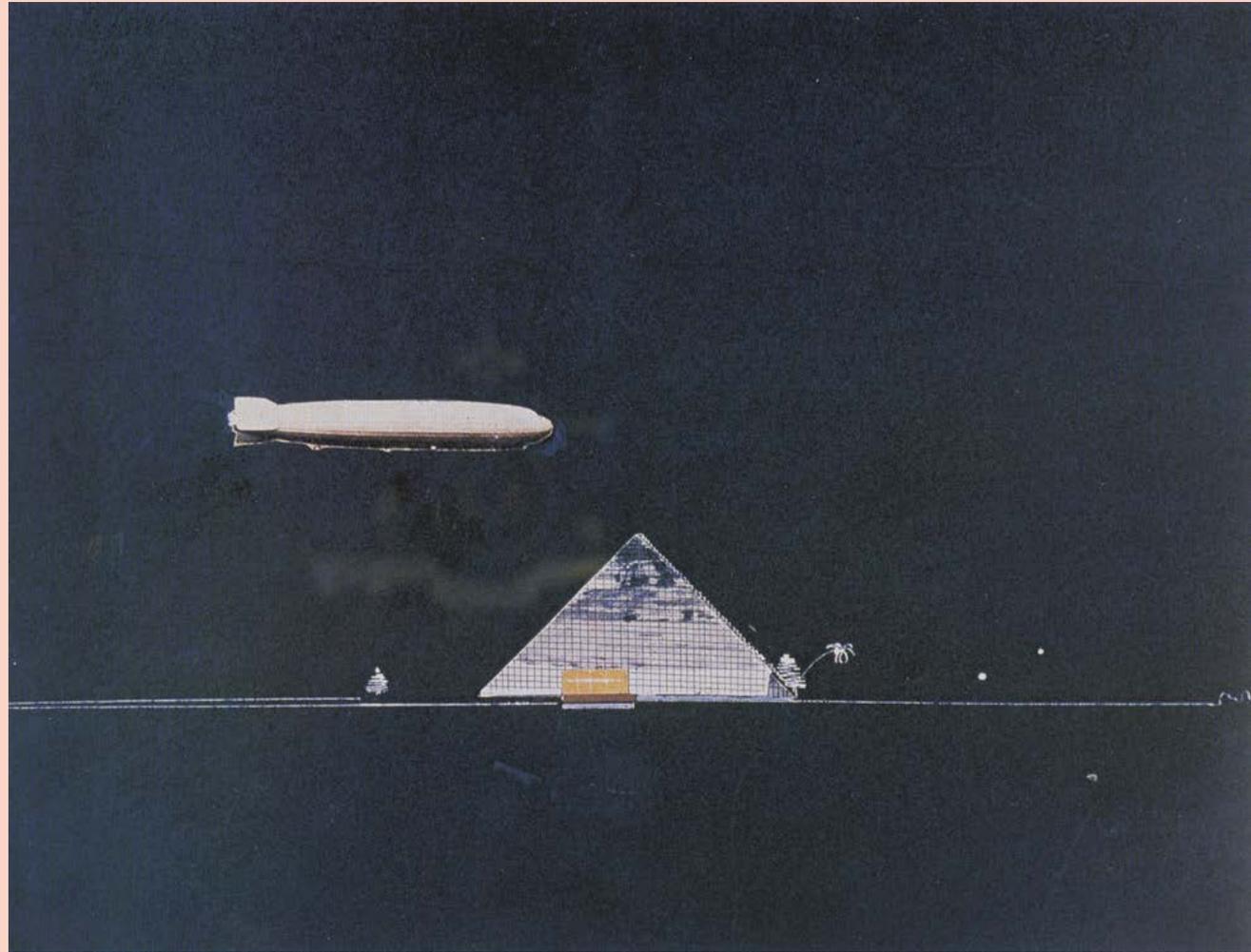


Fig. 3: Ivan Leonidov, *Progetto di concorso per il Palazzo della Cultura, Mosca*, 1930.

Intermezzo italiano

La diffusione del collage di ritagli fotografici in architettura assume altri tratti ancora, di un'intensità creativa persino inedita, nella cultura italiana degli anni Trenta. La combinazione di frammenti fotografici e disegno non si limita alla rappresentazione realistica di un'opera nel suo contesto, in occasione di concorsi, come nelle vedute prospettiche del progetto della *Stazione Ferroviaria* di Firenze del gruppo di Giovanni Michelucci, e del progetto di Ludovico Quaroni e Saverio Muratori per la *Pretura Unificata* a Roma. Uomini, donne, automobili o insegne pubblicitarie ritagliati da fotografie animano con tocchi di realismo i piazzali astratti delle prospettive disegnate da Luigi Figini, Gino Pollini, Pietro Lingeri, Giuseppe Terragni, BBPR, Quaroni, Muratori (Fig. 4-5). Le scene di vita sulle grandi superfici vuote divengono pittoriche, come quelle fissate da Giorgio de Chirico nelle piazze dei suoi quadri. Ritagli fotografici di sculture, personaggi, cieli, lastre di marmo vengono combinati nelle visioni prospettiche a disegno per definire l'atmosfera degli spazi. In questi casi spesso la rappresentazione attraverso l'intrusione di ritagli fotografici incede verso la narrazione e la messa in scena, da frammento di città ideale o metafisica; consente di scoprire aspetti inediti dello spazio per via delle tessiture di materiali e delle figure vere; definisce e fa percepire con un controllato realismo l'atmosfera di contemplazione di un sacrario per il regime; diventa strumento decisivo di comunicazione con il fascismo; propone un'alternativa radicale al disegno convenzionale che non è più in grado, con i suoi chiaroscuri, di rappresentare lo spazio razionalista.

La tensione narrativa e pittorica, che scaturisce dal frammento fotografico così come usato dagli architetti italiani, riapparirà ancora all'inizio del XXI secolo, nei collage di Office, Dogma o Point Supreme; ma sin dagli anni Cinquanta essa è avvertibile nei disegni prospettici per il *Golden Lane Housing*, alcuni tracciati sulla stampa fotografica di una Londra bombardata durante la guerra, e dove Alison e Peter Smithson incollano i ritagli di fotografie di personaggi e attori (Gerard Philipe), creando scene al modo degli italiani (Fig. 6). Anche i collage di Aldo Van Eyck sembrano appar-

tenere a questo genere, per quanto intendano soprattutto essere dei diagrammi per la dimostrazione di principi teorici per una nuova architettura³.

³ Fabrizi, M. B. (2019), *The Otterlo Circles by Aldo van Eyck. Collage as condensed theory*, in *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, in "piano b. Arti e culture visive", vol. 4, no. 2, pp. 1-15.

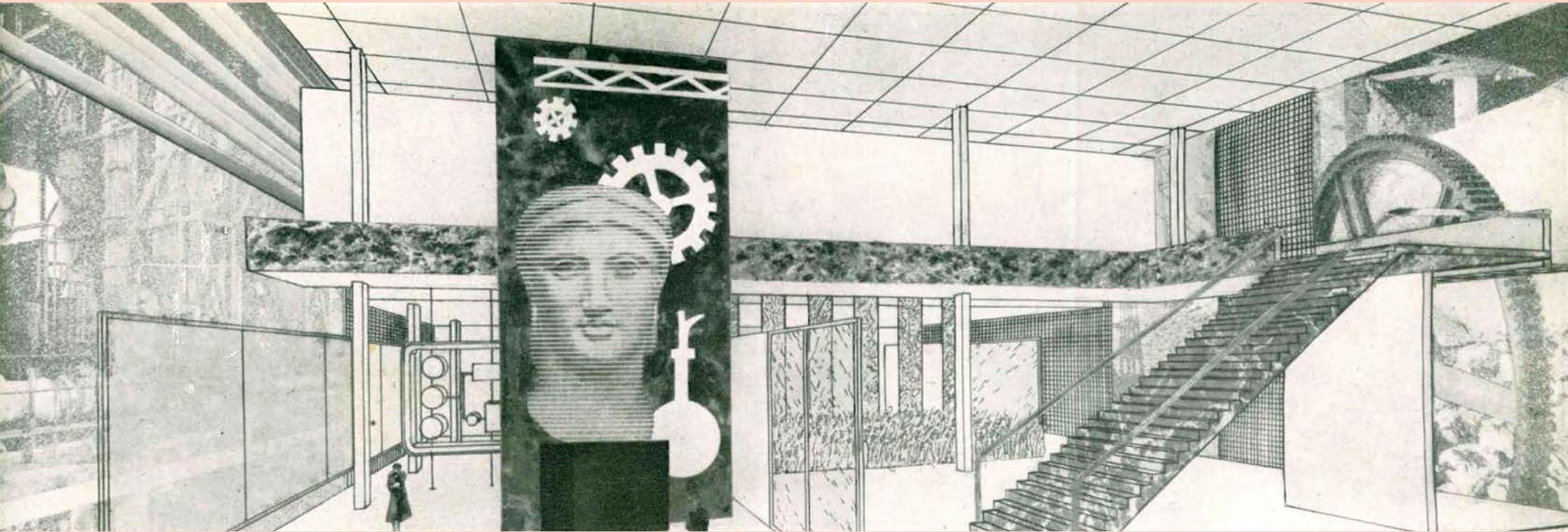


Fig. 4: Luigi Figini, Gino Pollini, *Progetto di mostra per la Fiera Campionaria*, Milano, 1938.

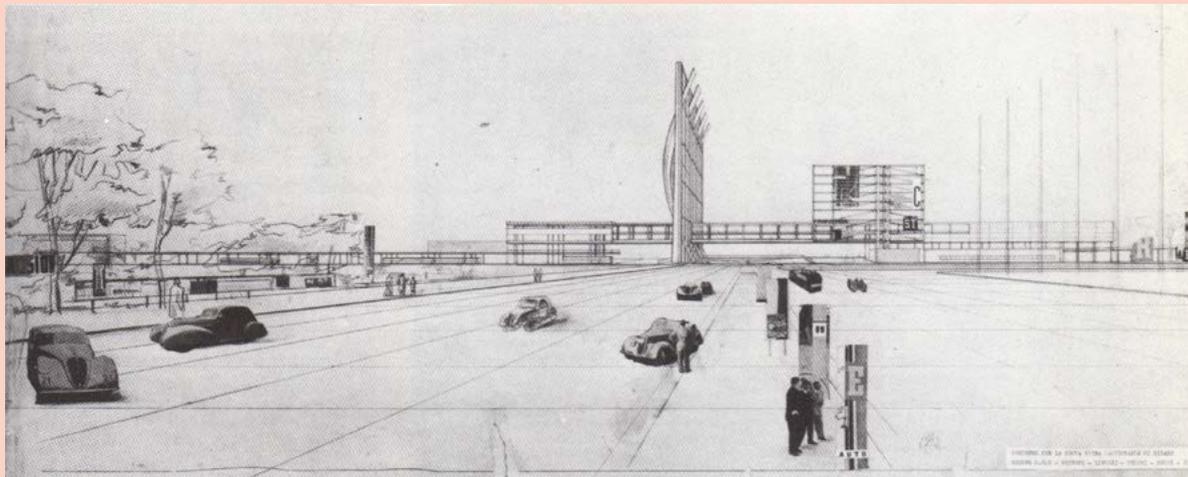


Fig. 5: Pietro Lingeri, Gabriele Mucchi, Mario Pucci, Giuseppe Terragni, *Progetto di concorso per la nuova Fiera Campionaria*, Milano, 1937-38.



Fig. 6: Alison e Peter Smithson, *Progetto di concorso per il Golden Lane Housing*, Londra, 1952.

Collage di corpi artistici per la rivelazione dello spazio: le invenzioni di Mies

A seguito dell'invenzione di uno spazio demarcato o "definito", senza essere delimitato o "confinato", da pannelli di vetro, di legno e di marmo, sperimentato nel *Padiglione di Barcellona* e nella *Villa Tugendhat*, Mies van der Rohe inizia a interrogare, a partire dalla metà degli anni Trenta, le qualità dello spazio attraverso il disegno prospettico di pavimento, solaio e pochi radi pilastri, sul quale incolla ritagli fotografici di vedute paesaggistiche, di pannelli in legni pregiati, di quadri di Georges Braque, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Pablo Picasso, Mark Rothko, di sculture di Aristide Maillol, Wilhelm Lehmbruck, Pierre-Auguste Renoir, o di scriba egizi o di buddha, tutti disposti per indicare una sequenza sempre rivolta a dimostrare il concetto decisivo delle sue riflessioni. Nei montaggi di disegni prospettici e ritagli fotografici, Mies indaga due fenomeni dello spazio correlati eppure diversi perché da una parte riguardano il paesaggio da contemplare oltre le vetrate, dall'altra intendono scoprire le sequenze di una visione cadenzata da accadimenti decisivi al di qua e al di là delle vetrate⁴. La serie di ritagli fotografici negli studi per la *Resor House* e per le *Case a Corte*, dimostra, con l'evidenza dell'immagine di fondo che attrae lo sguardo per il realismo fotografico, quanto lo spazio demarcato dagli esili elementi d'architettura sia il frammento di una più vasta entità e quindi il collage divenga la dimostrazione di un concetto: «The architectural space [...] becomes a defining rather than a confining space»⁵.

Ma è soltanto quando Mies ritaglia la fotografia del dettaglio di un quadro per ingrandirla e ruotarla, che inizia a immaginare per i suoi pannelli una natura diversa da quella del marmo, del legno e del vetro, a verificare l'effettivo ruolo degli oggetti dell'arte nell'accadimento del fenomeno dello spazio e a inoltrarsi in una dimensione sempre più astratta, e filosofica, dello spazio stesso, di cui soltanto un particolare genere di collage può far intuire l'esistenza. Il fatto

⁴ Si veda, Beitin, A., Eiermann, W., Franzen, B. (a cura di) (2017), *Mies van der Rohe, Montage Collage*, Koenig, Londra.

⁵ Johnson, P. C. (1978), *Mies van der Rohe*, Secker & Warburg, Londra, p. 202.

che il disegno a matita sia affidato a poche essenziali linee, talvolta senza entrare nella definizione delle tessiture grafiche o dei riflessi dei materiali della costruzione, è decisivo al potenziamento dell'immagine finale che per contrasti selezionati conferisce ai frammenti di realtà documentati dalle fotografie un valore decisivo nella visione, quale rivelazione dello spazio. A questo proposito, è sufficiente mettere a confronto la prospettiva incompleta disegnata dall'interno del *Padiglione di Barcellona*, con le venature di marmo raffigurate in chiaroscuro, e i successivi collage di Mies, per verificare quanto lo strumento della rappresentazione ostacoli (disegno) o faciliti (collage) la precisazione dell'idea di spazio (Fig. 7).

La ricerca di uno spazio non più prospettico, non più pervaso da linee di struttura, senza più la profondità misurata dalle lastre dei pavimenti e dalla presenza di pilastri, perviene al traguardo più compiuto non con un'opera costruita bensì in una serie di vedute risalenti all'inizio degli anni Quaranta. L'invenzione della raffigurazione adeguata al concetto di spazio avviene in occasione degli studi di Mies per il progetto teorico di un *Museum for a Small City* redatto per il numero *New Building of 194X* della rivista "Architectural Forum"⁶. Alcuni collage dei suoi studenti dell'Illinois Institute of Technology sul tema della riscoperta della «integration» tra le arti: «painting and sculpture in their relationship to architecture»⁷, sono eseguiti proprio per il progetto di Mies. Il programma didattico di Mies spiega che gli esercizi scolastici consistono in «to select an existing painting or sculpture, either contemporary or from the past, and to position it within a space in such a way that both the object and the space are enhanced and intensified by their mutual interrelationship»⁸. Quando il *Museum for a Small City* viene pubblicato

⁶ Mies van der Rohe, L. (1943), *A Museum for a Small City*, in "Architectural Forum", LXXVIII, no. 5, pp. 84-85.

⁷ Swenson, A., Chang, P.-C. (1980), *Architectural Education at IIT, 1938-1978*, Illinois Institute of Technology, Chicago, p. 120.

⁸ *Ibidem*.

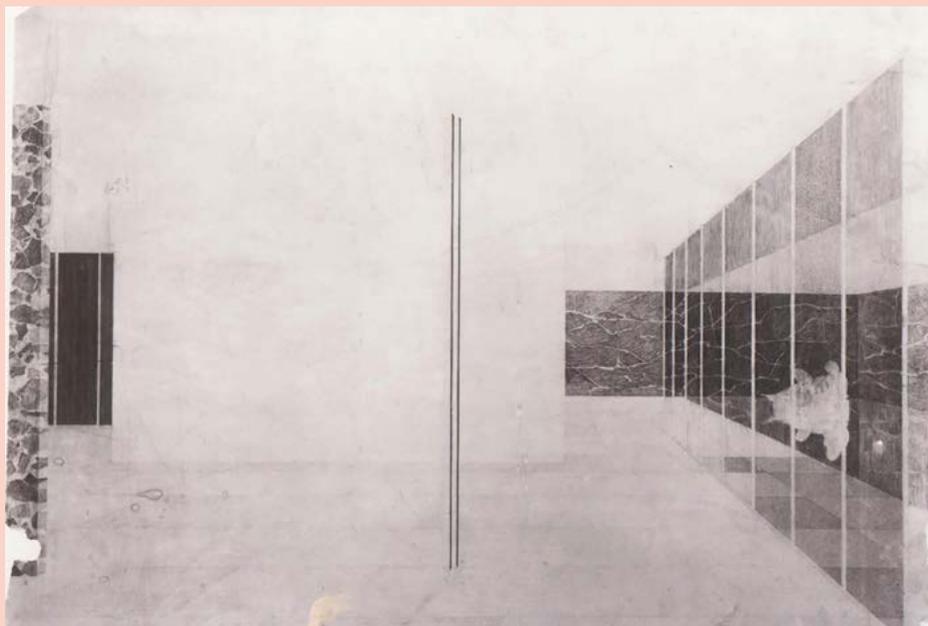


Fig. 7: Ludwig Mies van der Rohe, *Padiglione della Germania*, Esposizione Internazionale, Barcellona, 1929.

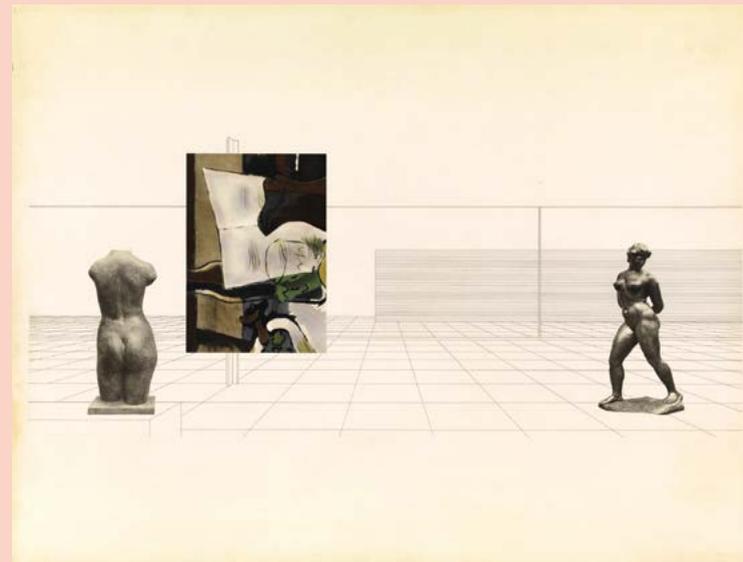


Fig. 8-9: Ludwig Mies van der Rohe, con George Danforth, *Progetto di Museum for a Small City*, 1941-43.





Ludwig Mies van der Rohe, *Progetto di Concert Hall*, 1942.

nel 1943, George Danforth, studente di Mies e collaboratore del suo studio professionale, ha già elaborato delle vedute con collage a partire da quel progetto, eseguite sempre secondo i criteri di Mies, e pervenendo a un grado di astrazione tale da far risaltare il concetto miesiano di spazio.

Nella pubblicazione del 1943, il progetto è documentato da due vedute di cui una è eccezionale per i criteri dell'esecuzione. Nella veduta, costruita secondo i criteri sino ad allora sperimentati da Mies, viene presentato un frammento dello spazio in prospettiva del museo, intessuto dalle lastre del pavimento, dai filari dei mattoni del muro di delimitazione del giardino, dal pilastro cruciforme e dagli infissi delle vetrate, mentre i ritagli fotografici di due sculture di Maillol e del dettaglio del quadro *Colorful Meal* di Klee, già apparso nel montaggio prospettico della *Resor House*, sono esposti a terra o su un piedistallo o, nel caso del quadro, appeso al pilastro cruciforme. In un altro collage, il dipinto di Klee è sostituito con un dettaglio della *Nature morte au pichet brun* di Braque. In entrambe le versioni, il ritaglio fotografico del quadro rivela l'esistenza di un conflitto non risolto tra il pilastro e l'opera d'arte che sembra stare in bilico (Fig. 8). Nell'altra veduta Danforth perviene al traguardo dell'espressione delle riflessioni di Mies sullo spazio liberato dalla struttura. In quella veduta viene evitato in modo programmatico il ricorso al disegno per tracciare pavimenti, soffitti, pilastri o infissi. L'aver raschiato via quelle linee fa capire quanto Mies miri allo spazio definito da elementi che non sono della struttura, e in cui le relazioni tra le opere d'arte e la natura visibile oltre le vetrate concorrono alla sua rivelazione, proprio come avrebbe voluto realizzare nel *Padiglione di Barcellona* prima della comparsa dei pilastri (Fig. 9). La veduta per il *Museum for a Small City* è ridotta a collage fotografico senza più alcun disegno. Sul cartoncino sono applicate, in posizioni scalari che lasciano un'ampia superficie in primo piano, le fotografie di statue di Maillol e di *Guernica* di Picasso, e ritagli di fotografie non di un paesaggio, bensì di dettagli di specchi d'acqua con riflessi luminosi e di chiome d'alberi. Due paesaggi analoghi, quelli dell'arte e della natura, sono messi a confronto grazie a un nuovo sistema di struttura reso invisibile che genera lo spazio

per quella confluenza. Il montaggio raggiunge il traguardo della figurazione dello spazio che Mies ha ricercato fin dagli anni Trenta perché nessuna linea è tracciata per indicare il pavimento, nessun pilastro figura nello spazio e quelle che si riconoscono come vetrate in realtà sono esito del montaggio di ritagli fotografici distanziati per far figurare sottili strisce del fondo bianco che divengono allusive agli infissi. L'invenzione del collage di Danforth discende dal ruolo affidato, nella genesi dello spazio, a *Guernica* che viene scelto da Mies per le sue misure che gli consentono di non dover più ingrandire dettagli di piccoli quadri da appendere a un pilastro cruciforme. «Here it can be shown to greatest advantage and become an element in space against a changing background», afferma a proposito di *Guernica* nel suo *Museum for a Small City*⁹. Quindi a partire dal pannello-quadro di Picasso vengono creati i pannelli-vetrate con i fondali di acqua e chiome, ritagliati con altezze diverse, come fossero degli alzati posizionati a distanze diverse, e montati per creare, con *Guernica*, una sequenza scalare che non rappresenta più alla lettera il progetto di Mies, ma di quell'opera intende fissare il concetto per poterne esplorare le potenzialità al di là della configurazione che lo stesso Mies ha definito con il suo sistema di struttura. Quello espresso nel fotomontaggio è lo spazio rivelato dalla relazione tra oggetti senza più pilastri. Sino ad allora Mies non aveva realizzato alcun progetto in cui lo spazio fosse libero da pilastri, tranne la prima versione del *Padiglione di Barcellona*. Il collage è diventato lo strumento per la riaffermazione dello spazio di pannelli senza pilastri intermedi, spazio che poi Mies studia nel dettaglio e realizzerà a varie scale con la *Farnsworth House* e con la *Crown Hall*.

Altri collage, eseguiti dai suoi studenti per interni di ville o altri edifici, sono conferme di una strategia di ricerca per uno spazio oltre la stessa geometria della struttura e sempre definito dalle relazioni tra oggetti disposti in sequenze che definiscono uno strano genere di prospettiva centrale rinnegata. «Space is nothing more than the relationship between objects» è l'affermazione di Leibniz riporta-

⁹Johnson, P. C. (1978), cit., p. 202.

ta nel programma didattico di Mies che spiega l'essenza dei suoi collage con opere d'arte e frammenti di natura¹⁰. Così il montaggio di ritagli fotografici su disegno conferma di essere per Mies uno strumento per la dimostrazione di una visione d'architettura e non una semplice rappresentazione di come l'opera diverrebbe una volta costruita. Il grado di non realismo che possiedono quei suoi collage, per via della disposizione dei ritagli delle riproduzioni fotografiche, per gli ingrandimenti delle opere e per i rapporti grafici tra le parti, è decisivo alla dimostrazione teorica condotta da Mies e rende quelle sue opere altri epicentri decisivi della visione culturale sottesa al genere di collage che si affermerà tra le fine del XX e l'inizio del XXI secolo, in carta o in digitale. La stessa scelta di Mies di ricorrere al montaggio di riproduzioni d'opere d'arte offrirà indicazioni decisive per una rigenerazione della rappresentazione.

Il collage *The Titanic* di Stanley Tigerman, dove la *Crown Hall* si sta inabissando nel lago Michigan sullo sfondo dell'affermazione sempre più trionfante, nel 1978, del Post-modernismo, non riuscirà nell'intento di dimostrare la fine di un'era eroica.

¹⁰Swenson, A., Chang, P.-C. (1980), cit., p. 120.

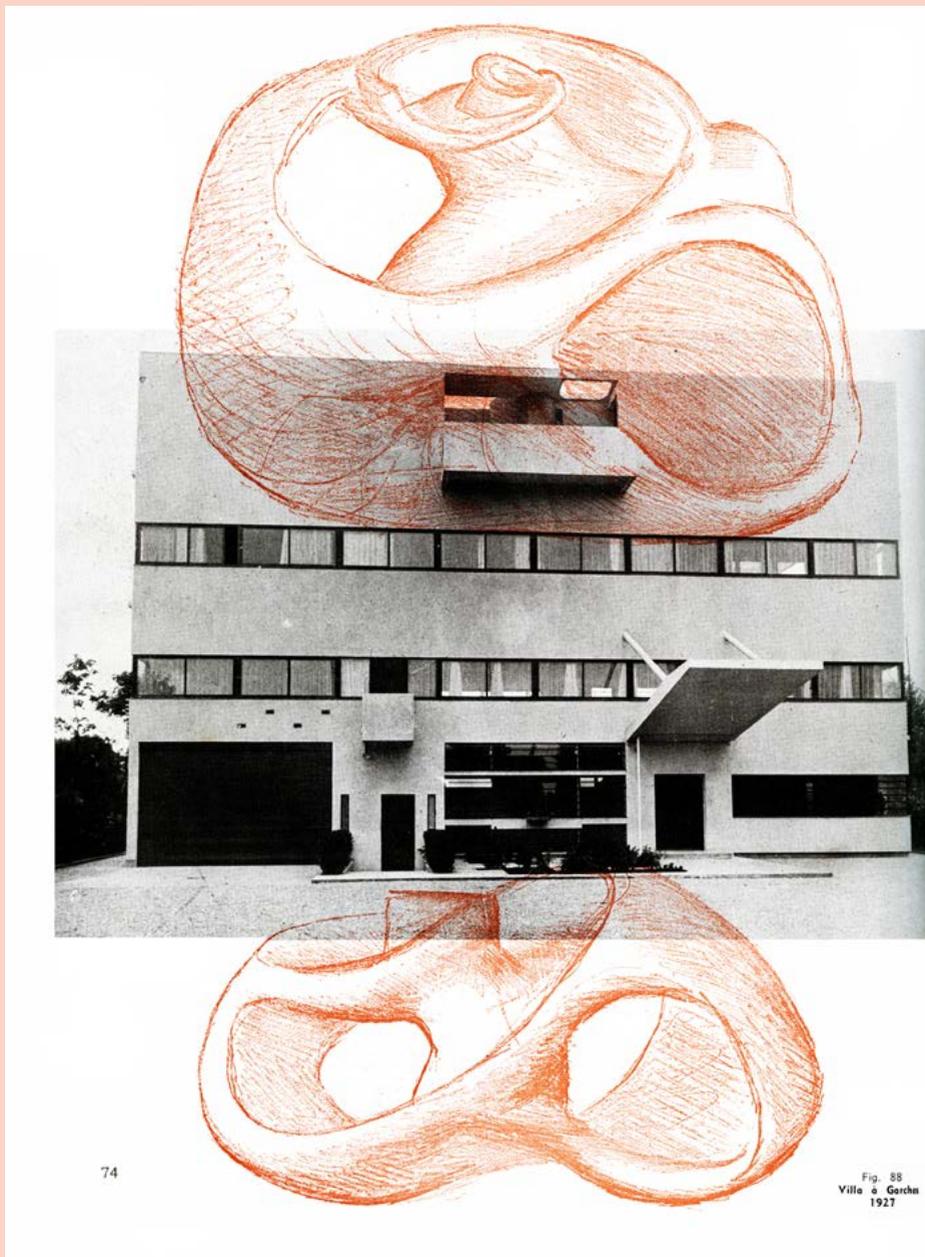
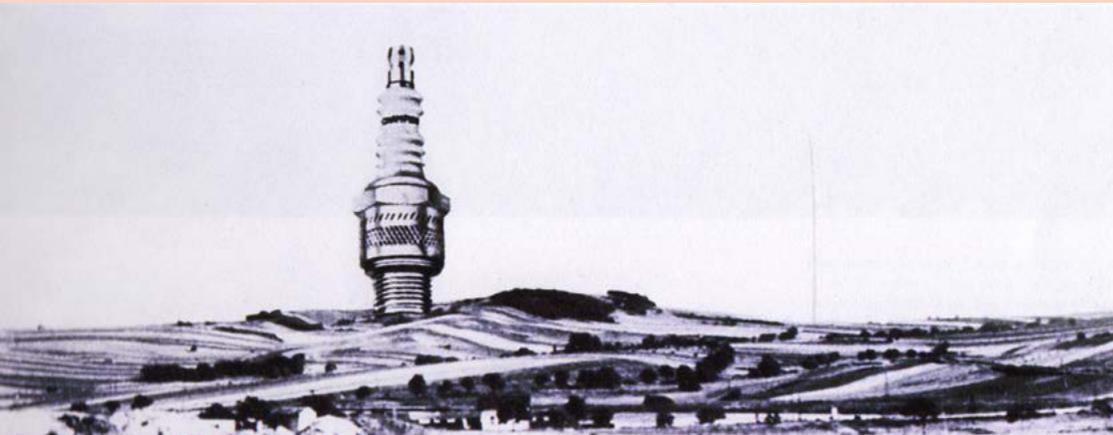


Fig. 10: Le Corbusier, montaggio del disegno di una conchiglia sulla fotografia della Villa a Garches, pubblicato in "L'Architecture d'aujourd'hui", 1948.

Fotomontaggi di Le Corbusier per discorsi sull'architettura

Mentre Mies e i suoi discepoli usano il montaggio di ritagli fotografici sino all'eliminazione del disegno per esprimere il concetto di spazio non più con la costruzione di linee prospettiche ma attraverso il solo collage, Le Corbusier continua a ricorrere alla combinazione di disegni e fotografie per dimostrare le relazioni delle sue opere con i vari paesaggi, come dimostrano la fotografia del modello del *Padiglione della Sintesi delle Arti* montata su carta per disegnare a mano il prato con gli alberi, oppure il modello della copertura dell'*Unité d'Habitation* a Marsiglia fotografato sul fondo di una grande stampa fotografica di un cielo. Ma Le Corbusier arriva anche alla creazione di montaggi a vocazione teorica che non intendono esplorare lo spazio, come quelli miesiani, ma vogliono enunciare un principio creativo. Il montaggio del suo disegno di una conchiglia erosa sulla fotografia della facciata della *Villa a Garches*¹¹, è un'espressione tra le più significative di un enigmatico frammento teorico che preannuncia l'erosione dell'architettura purista rivestita d'intonaco, per scoprire la brutalità della materia (Fig. 10). Sempre guidato dall'aspirazione a scoprire percorsi creativi inesplorati nella propria opera, Le Corbusier manipola le stampe fotografiche di ville, quadri, modelli e interni, per girarle, ruotarle, tagliarle e così cambiare i punti d'osservazione e generare relazioni inedite tra figure e linee per i suoi progetti contemporanei.

¹¹ Montaggio pubblicato in Le Corbusier (1948), *Unité*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", [s.vol.], aprile, II no. speciale *Le Corbusier*, p. 3.

Fig. 11: Hans Hollein, *Built up*, 1964.Fig. 12: Ron Herron per Archigram, *Progetto di Instant City*, Londra, 1969.

Discorsi radicali per immagini

Se il montaggio di ritagli fotografici su disegni di progetto, se l'incollare o disegnare su stampe fotografiche, erano diventate tecniche per la rappresentazione di un progetto e di una visione d'architettura che comunque, salvo eccezioni, intendevano conservare lo status di dimostrazioni di una realtà, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, gli architetti delle nuove generazioni che non si riconoscono nel progetto convenzionale, scoprono nelle varie forme del collage un genere che sceglie deliberatamente di farsi manifesto o narrazione sconfinando in tecniche artistiche.

Il collage e il fotomontaggio diventano strumenti grafici di comunicazione per una contestazione sociale e un'attitudine di rifiuto che trascinano il progetto in una dimensione sempre più visionaria. L'uso di quelle costruzioni in arte, così come dimostrato da Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi o Wolf Vostell, offre a questo proposito modelli significativi per uno sviluppo della tecnica nella direzione del manifesto politico. Benché artisti come Marianne Brandt o George Grosz, avessero da decenni trasformato il collage fotografico in manifesto ideologico, soltanto nel corso degli eventi sociali e politici internazionali degli anni Sessanta, quando quella tecnica viene rivitalizzata dalla Pop Art, le giovani generazioni di architetti individuano in essa un efficace strumento per procedere oltre la crisi dei principi del Movimento Moderno. Proprio per la facilità di esecuzione e l'immediatezza di comprensione, collage e fotomontaggio servono quindi a delineare radicali alternative alla cultura ufficiale e professionale del progetto. L'urgenza di ridefinire il quadro teorico dei fenomeni contemporanei, dalle scoperte dell'elettronica, al femminismo, ai conflitti bellici, alle rivolte studentesche, all'inquinamento, all'espansione di città e metropoli fuori dal controllo di piani urbanistici e territoriali, è risolta con atti di denuncia apodittici, con visioni da slogan, con affermazioni paradossali o ironiche, con prefigurazioni fantastiche che vengono formulati grazie all'immediatezza giornalistica del collage e del fotomontaggio. Sono proprio quegli strumenti, ora resi ancor più autorevoli da categorie come l'*as found* che ne supportano la strategia creativa, a consentire non

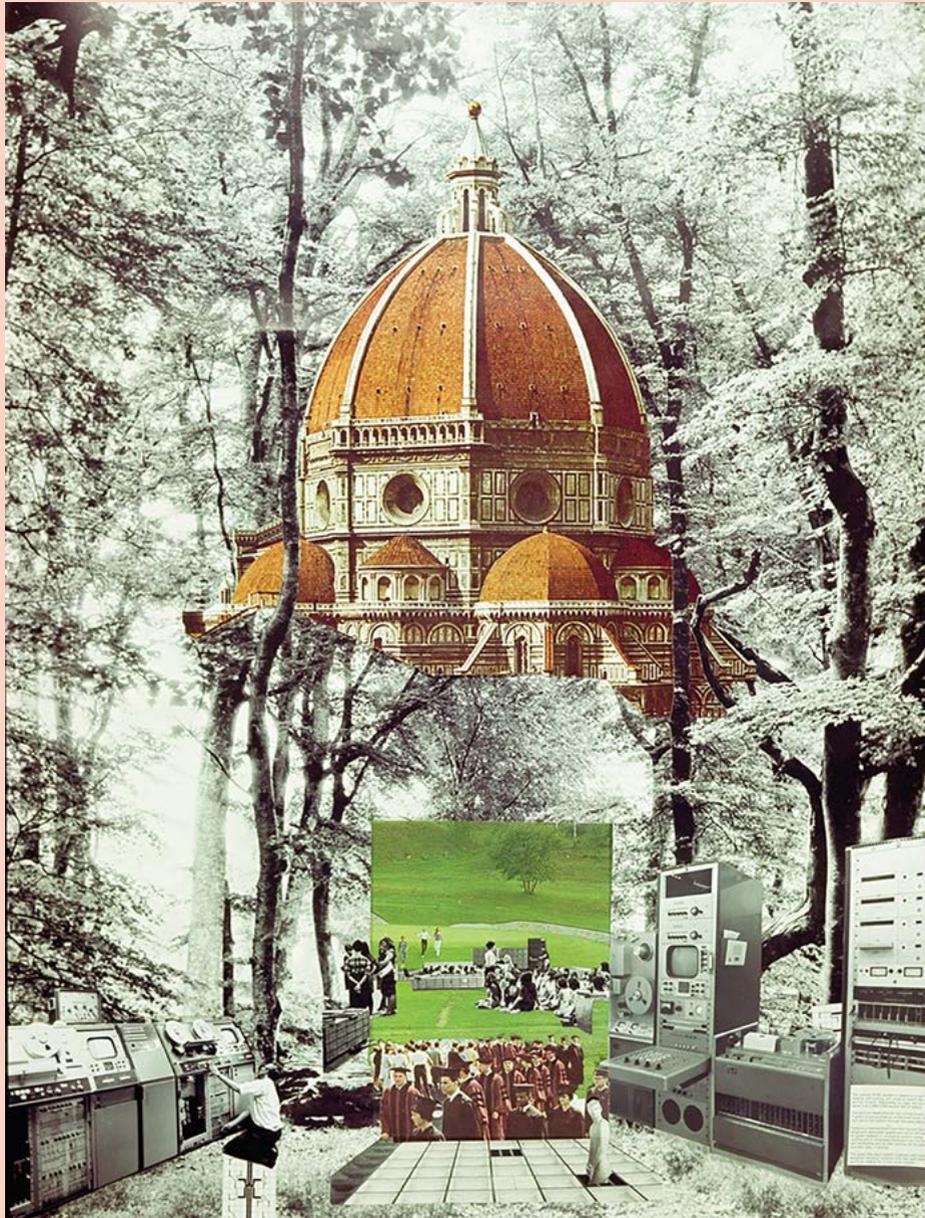


Fig. 13: 9999, Progetto di concorso per la Nuova Università di Firenze, 1971.

più l'intrusione di frammenti di realtà in disegni prospettici, come accadeva negli anni Trenta e Quaranta e ancora nei progetti degli Smithson e di epigoni miesiani, ma un vero e proprio scardinamento dei fondamenti teorici e pratici del progetto. A entrare in crisi è, non a caso, il ruolo del disegno quale atto fondante per delineare il progetto d'architettura¹². Nelle prime significative apparizioni del collage da manifesto ideologico per un'architettura del rifiuto è il fotomontaggio a predominare, in modo che il progetto si trasformi in un testo scritto con immagini quotidiane per una comunicazione diretta. I collage di Hans Hollein, dove portaerei, radiatori di automobili, candelette di motori a scoppio, strumenti meccanici o sigarette, precipitano su paesaggi di campi coltivati, contengono in potenza intenzioni figurative che potranno tradursi in progetto, ma che nella loro formulazione intendono dapprima esprimere il fascino perturbante di oggetti meccanici (Fig. 11).

Nella scelta di ricorrere al collage, le nuove generazioni sono consapevoli della necessità di non doversi più servire dei criteri di progetto e delle consuete forme di rappresentazione di piani regolatori o territoriali. Al posto di tracciati a riga e squadra per precisare infrastrutture e aree di sviluppo, di campiture di retini per zonizzazioni a destinazioni funzionali e di tabelle numeriche, Yona Friedman, Constant e Hollein prediligono il ricorso alla fotografia di una città su cui applicare le loro visioni sintetiche. Le città disegnate dagli Archigram nella forma di dispositivi dell'era elettronica sono tappezzate di frammenti fotografici sottratti alla vita metropolitana contemporanea e ritagliati da rotocalchi, per dimostrare l'invadenza di immagini pubblicitarie nella trasformazione dell'architettura e della città. Apoteosi della pratica del collage di ritagli fotografici non solo quale tecnica di raffigurazione ma in quanto criterio della scoperta di un "environment" non più "well-tempered" alla Reyner Banham, bensì intensificato dalla travolgente presenza dei dispositivi di flussi vitali della società dello spettacolo, è *Instant City* che

¹² False Mirror Office (2019), *L'assemblaggio come testo figurativo dell'architettura. Un dialogo tra UFO e False Mirror Office*, in *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, cit., pp. 88-118.

non può essere più né immaginata né progettata con i criteri grafici convenzionali proprio perché essa è essenza di congestione della metropoli contemporanea - tralicci metallici o gusci pneumatici di un “hardware” che accoglie un “software” di sistemi di visualizzazione audiovisiva per informazioni con insegne luminose e schermi televisivi (Fig. 12).

Sono la città, le sue contraddizioni sociali, il suo essere diventata l'organo più importante della macchina di produzione e consumo industriale, e il territorio desertificato al di là di quella città, a diventare oggetto dei collage e dei fotomontaggi prodotti dai vari gruppi dell'architettura radicale, da Superstudio ad Archizoom, che a loro modo, con i vari *Discorsi per immagini* scritti a collage, conducono una critica al capitalismo contemporaneo. Se il fotomontaggio *Berlin als Seestadt* di Busse poteva apparire un'installazione per Coney Island, adesso i “capricci” fotografici di Superstudio per i *Salvataggi di centri storici italiani* con il Canal Grande lastricato di vetro per il passaggio delle automobili, o la città di Firenze sommersa dall'acqua di un nuovo diluvio intendono raccontare, al di fuori di ogni pretesa di realtà, il destino di Venezia e Firenze. La laguna trasformata in campo verde per pascolo e la cattedrale con la cupola di Brunelleschi sullo sfondo di una foresta che accoglie apparecchiature tecnologiche, così come appaiono nei fotomontaggi di 9999, non sono più progetti d'architettura bensì manifesti per indicare la prospettiva di uno sviluppo alternativo che riconsideri il ruolo della natura per risolvere il problema dell'acqua alta a Venezia e per immaginare la sede dell'Università di Firenze nella piana di Prato (Fig. 13).

Non è un caso che nell'universo di immagini dell'architettura radicale, la *No-Stop City* si isola con il rinnegare i disegni incollati su stampe fotografiche per i *Discorsi per immagini* e intenda riaffermare il ruolo del disegno e del modello, divenendo, forse anche per questo, la più compiuta espressione del momento sperimentalista traversato dal progetto tra anni Sessanta e Settanta.

Ricomporre frammenti di storia

Dopo il diluvio di fotomontaggi e raffigurazioni radicali per contestare ogni genere di consuetudine, artistica e sociale, il collage inizia a essere trasformato per poter diventare la tecnica con cui ricomporre l'universo infranto di una città trasfigurata in schermi audiovisivi e per poter assemblare gli antichi pezzi d'architettura. Il collage combinato assieme ad altre tecniche, sempre al tempo stesso di creazione e rappresentazione, come il *figure-ground* di Colin Rowe e il *poché* di Robert Venturi, adesso indica la via per ristabilire una possibile continuità con l'arte del comporre città e architettura delineatasi attraverso i secoli, prima dell'avvento della modernità novecentesca.

La *City of Composite Presence* di David Griffin e Hans Kollhoff assemblata nel 1976 con pezzi di piante che vanno dalla città di Pergamo agli Uffizi di Firenze, all'*Unité d'Habitation* a Marsiglia; la *Città Analoga* assemblata nello stesso 1976 da Aldo Rossi con Bruno Reichlin, Fabio Reinhart ed Eraldo Consolascio incollando piante catastali di Como e Pavia o frammenti piranesiani, mischiati a progetti rossiani e dove le rivoluzioni creative del XX secolo sono ridotte all'appena visibile pianta della *Cappella di Ronchamp*; e poi visioni come quelle di Léon Krier per la sua *Roma Interrotta* del 1978, con strutture turrificate applicate su piante e vedute settecentesche della città: sono tutte opere che stanno a dimostrare quanto ormai il collage abbia perso il valore che lo aveva contraddistinto sin dal suo apparire nell'arte, quale atto d'intrusione di fenomeni contemporanei nel progetto, per diventare l'arte dell'incollare pezzi, al fine di rinnegare proprio gli effetti di quei fenomeni su architettura e città, e per narrare una sempre più autobiografica “architettura della città”¹³.

¹³ Lampariello, B. (2019), *Processi creativi del collage di Rossi: comporre e disporre*, in *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, cit., pp. 16-38; Braghieri, N. (2019), *Alcune indagini e riflessioni intorno a City of Composite Presence*, ivi, pp. 61-87.

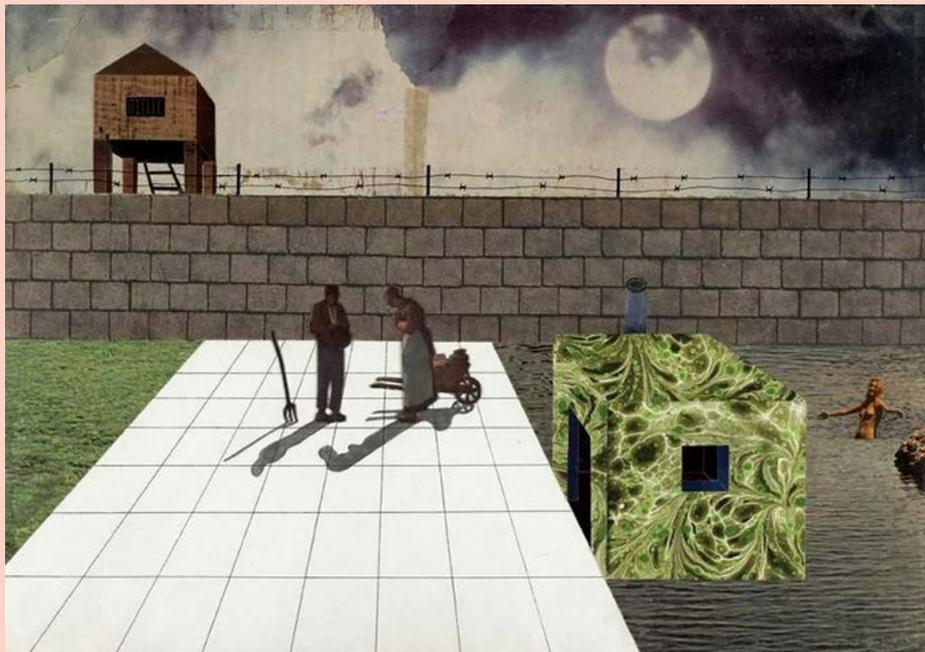


Fig. 14: Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia e Zoe Zenghelis, *Exodus o i Prigionieri Volontari dell'Architettura*, Londra, 1971-77.

I collage di OMA prima dell'avvento del digitale: strategia per racconti e invenzioni

È contro il collage riconquistato dal sistema compositivo post-modernista che reagisce Rem Koolhaas con il gruppo di amici poi costituitosi in Office for Metropolitan Architecture: Madelon Vriesendorp ed Elia e Zoe Zenghelis. L'atto fondante e radicale dei collage eseguiti dalla Vriesendorp e dalla Zenghelis per illustrare le scene del racconto che avviene nel recinto di *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*, disegnato su una pianta turistica e sulla fotografia aerea di Londra, oltre a essere l'affermazione di una continuità culturale con i *Discorsi per immagini* di Superstudio, assicura l'esordio del futuro OMA nel mondo dei racconti d'architettura, che ora vengono scritti alla luce di *Le Mythe tragique de l'Angélu de Millet* (Fig. 14). Invece, uno dei primi collage eseguiti con analoghi presupposti, ma al fine di mostrare il carattere espressivo di un progetto redatto per poter essere costruito, è quello della Vriesendorp, che raffigura la veduta aerea della *Villa Spear*, progettata nel 1974 da Koolhaas con Laurinda Spera a Miami, e dove vengono incollati vari ritagli fotografici a colori.

La persistenza del collage quale attitudine a prendere frammenti e comporli in storie è riconoscibile anche quando vengono create raffigurazioni narranti dipinte ad acquerello o acrilico dalla stessa Vriesendorp. Che anche nei disegni di OMA vi siano segrete presenze di collage è provato dal disegno a colori della veduta assonometrica del quartiere di Berlino con la Friedrichstrasse, dove viene raffigurato il collage eseguito da Ludwig Hilberseimer nel 1928 (*Anwendung des Princips auf Berlin*).

Ma è soprattutto nella messa a punto di un criterio di progetto basato sul *transfert* di altre opere nelle fasi di progetto che si rivela una delle caratteristiche del collage di Koolhaas inteso quale strumento creativo. La fotocopia diventa decisiva per queste sperimentazioni e si sostituisce ai ritagli fotografici per i collage prodotti dalla Vriesendorp. Nel modo in cui OMA ricorre alla fotocopia per riprodurre immagini, ritagliarle e poi incollarle sui propri disegni o per combinarle nei propri "fotomontaggi" di fotocopie, è già rivelato il

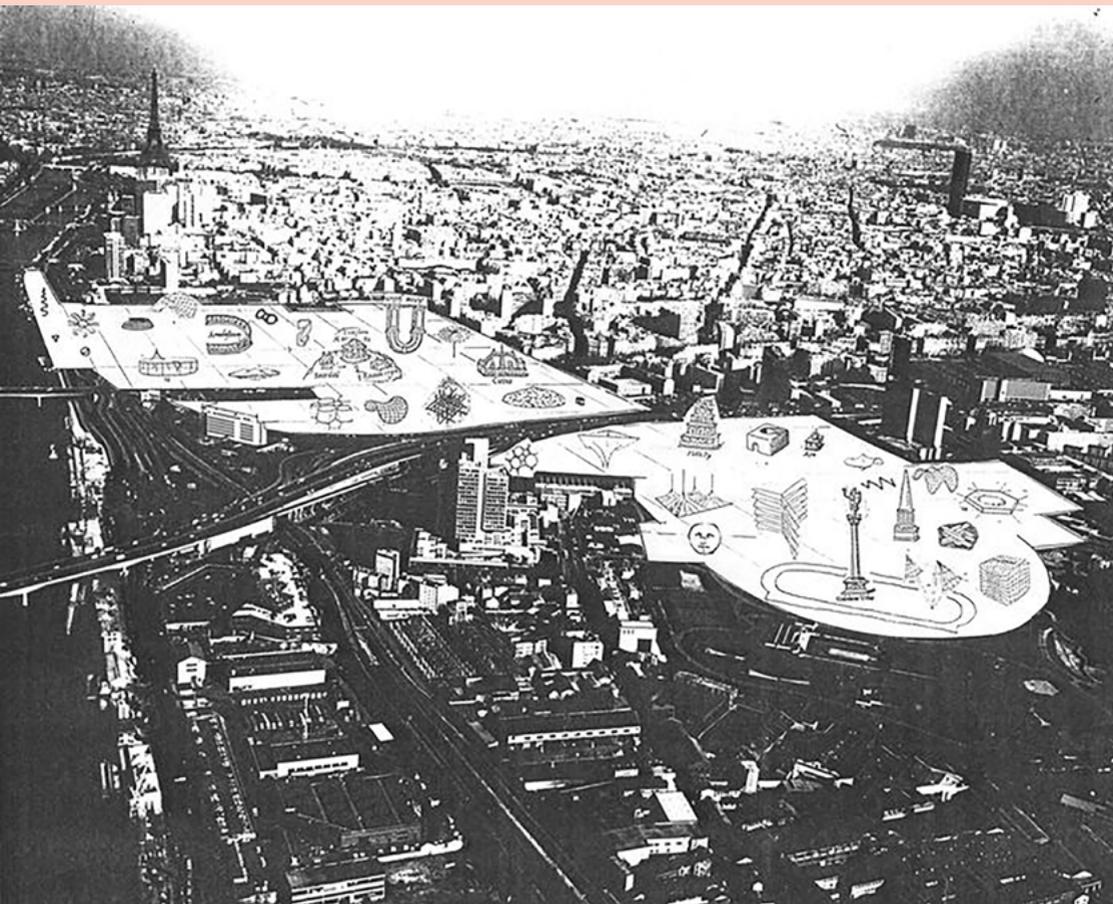


Fig. 15: OMA, *Progetto per l'Esposizione Universale*, Parigi, 1983.

potenziale di quello che diverrà il collage digitale. La fotocopia non si limita a riprodurre l'immagine ma ne altera grana e contrasti, riduce tutto a bianco/nero e partecipa al processo creativo generando figure alterate. Questo uso creativo della fotocopia da parte di OMA non è nuovo; di esso sono documenti preziosi i lavori di Gianni Braghieri, eseguiti sin dai suoi studi universitari per creare il fondale narrativo del progetto¹⁴.

Nel caso di OMA, processi di copia di immagini da immettere nel progetto, come accade con la fotocopia, non solo sostituiscono i retini adesivi trasparenti con le tessiture standard, ma rendono possibile attivare un processo creativo che chiama direttamente in gioco le fonti documentarie e quindi contamina l'evoluzione del progetto, ne rivela precedenti storici, e in definitiva concorre alla precisazione dell'orientamento culturale del progetto stesso. All'inizio degli anni Ottanta, al fine di verificare l'edificabilità del sito, nel progetto di massima per l'*IJ-Plein* ad Amsterdam, OMA inserisce vari generi di edificio, dall'*Unité d'Habitation* di Le Corbusier agli isolati del piano di Cerda per Barcellona, tutti ottenuti con ritagli di fotocopie applicati sull'area. Altri analoghi ritagli di fotocopie di giardini settecenteschi vengono applicati sulle terrazze nelle piante del progetto per il *Municipio dell'Aja*.

Uno dei progetti più significativi dell'uso creativo del collage nella produzione di OMA è quello presentato al concorso per il piano dell'*Esposizione Universale di Parigi* (Fig. 15). Incollare ritagli di immagini di varia provenienza, alcune delle quali tratte da *Delirious New York*, consente a OMA di mostrare la possibilità di creare installazioni fantastiche.

Il collage nella forma artistica diventa anche il modo per trasformare l'elenco delle funzioni di un programma per un edificio in disegni e modelli di un nuovo genere, con ritagli fotografici di folla o la fotografia di una lampadina applicati sulle sezioni delle torri dell'*Universal Headquarters Building* a Los Angeles per segnalarne la destinazione e il carattere.

¹⁴ Braghieri, G. (2019), *Il collage come esaltazione del pensiero architettonico*, in *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, cit., pp. M1-M17.



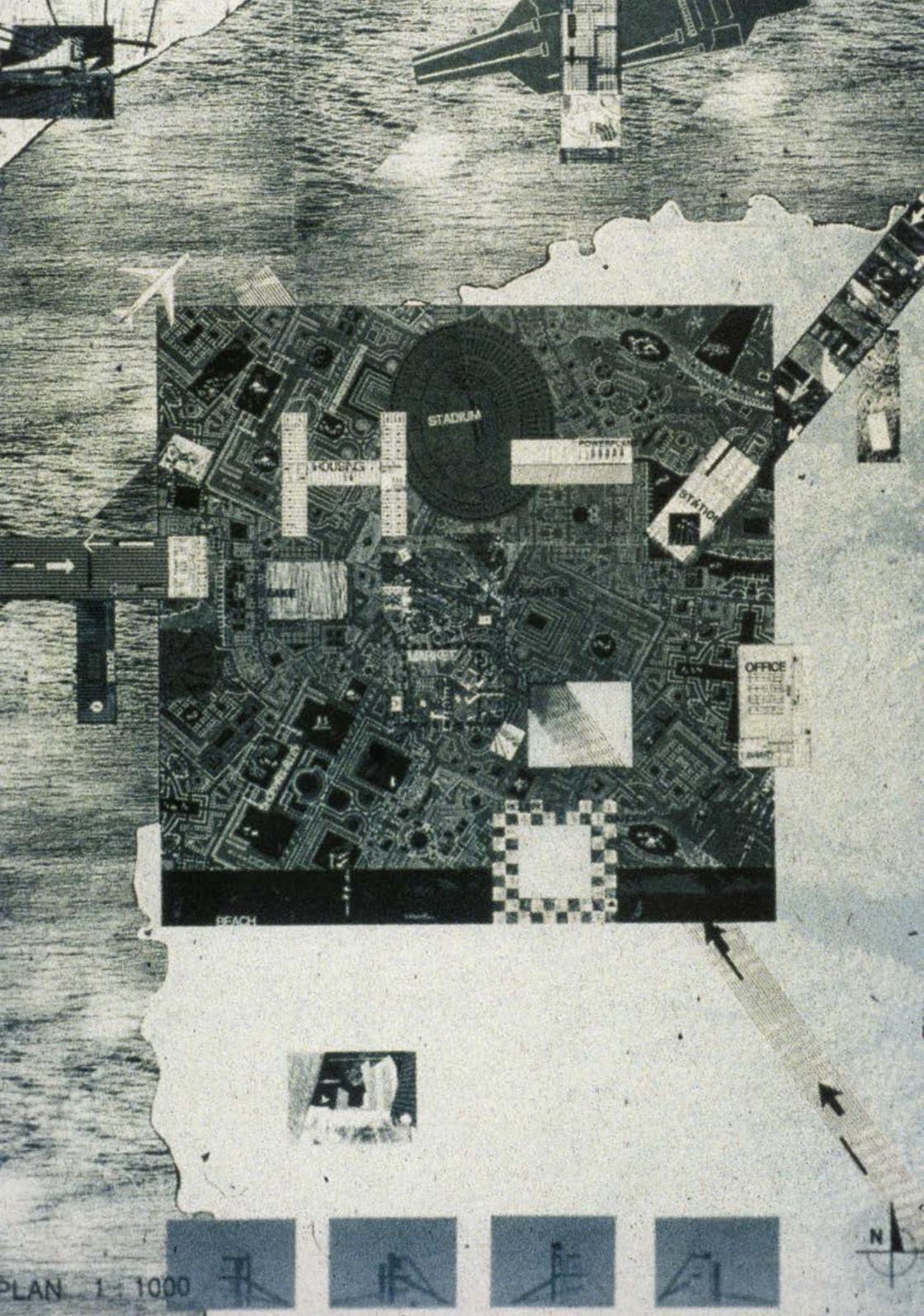
Fig. 16: Yves Brunier, OMA, *Progetto per il Museumpark*, Rotterdam, 1994.

Uno dei vertici creativi dell'espressività nel collage raggiunto dai collaboratori di OMA va individuato nell'opera di Yves Brunier, che nei collage per il progetto del *Museumpark* a Rotterdam, ai piedi della *Kunsthal*, crea opere d'arte ottenute con l'incollare strisce di carta colorata mischiate a pittura e da trasporre, con i rapporti cromatici e le tessiture scoperte con quel procedimento tecnico, nei ciottoli, nei pavimenti e negli alberi dei compartimenti del giardino, dimostrando come il collage possa produrre una natura artistica inedita¹⁵ (Fig. 16).

Creazione e raffigurazione attraverso il collage sono all'origine del progetto dell'*Hyperbuilding* per Bangkok, che più di altri nella produzione di OMA segna la trasformazione del collage in criterio di progetto. L'opera è un accatastamento di blocchi, di piattaforme, di torri che appaiono in un colossale collage di frammenti di precedenti opere di Koolhaas, trasfigurate ma riconoscibili, e ora assemblate in un mostruoso mausoleo dell'architetto che intende così creare il proprio *Campo Marzio* verticale. Il *Campo Marzio* di Giovanni Battista Piranesi entra nella traiettoria di Koolhaas anche a seguito delle interpretazioni di Manfredo Tafuri; esso diventa l'emblema della nuova fase del collage di Koolhaas. Un frammento della grande incisione di Piranesi appare in *S,M,L,XL*, ad aprire il saggio *What Ever Happened to Urbanism?*¹⁶. Nei documenti per l'*Hyperbuilding*, il *Campo Marzio* viene fatto a pezzi, i frammenti nuovamente assemblati, persino ripetuti sino a tre volte e ruotati, per annientare i vuoti residuali presenti nell'originale e far sparire il Tevere, tutto al fine di ottenere una congestione ancora più intensa di quella immaginata da Piranesi. Su quel collage, Koolhaas inserisce la pianta del suo *Hyperbuilding* (Fig. 17). Con l'operazione compiuta sul *Campo Marzio*, Koolhaas prende di mira la *City of Composite Presence*, la *Città Analoga* e ogni altra *Collage City*; desidera avere ai piedi dell'*Hyperbuilding* non Bangkok, bensì una *Roma Interrotta*. Quel collage dei collage viene usato per costruire

¹⁵ Jacques, M. (a cura di) (1996), *Yves Brunier, landscape architect paysagiste*, Birkhäuser, Basilea, pp. 46-51.

¹⁶ [Koolhaas, R.], *What Ever Happened to Urbanism*, in O.M.A. Koolhaas, R., Mau, B. (1995), *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, pp. 958-971.



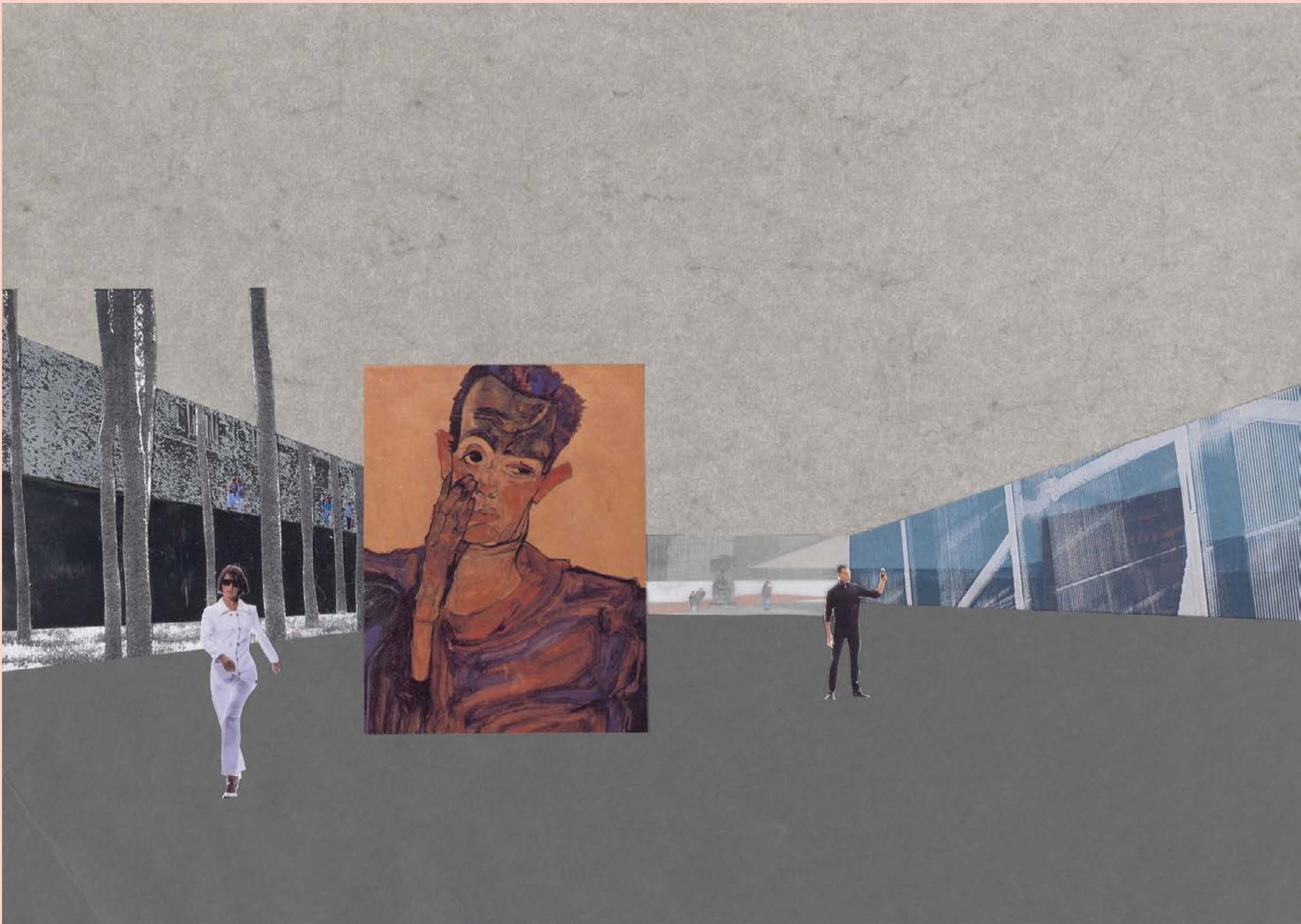
la pianta di una fantastica Bangkok e di un babelico *Hyperbuilding*, entrambi ideati sullo sfondo delle principali preoccupazioni teoriche del dibattito architettonico occidentale sul frammento, sul collage, sul destino della modernità. Proprio nel momento di massima espressione della forza creativa del collage, ancora praticato con il ritaglio di copie cartacee da incollare su supporti, comunque si delineano la forza e i limiti dell'immagine digitale nella rappresentazione dello stesso progetto dell'*Hyperbuilding*. Le vedute dall'alto in basso del colosso e quelle della vita sulle piattaforme dimostrano le qualità grafiche, di tessiture e di colori, della nuova visione digitale, dove resta solo qualche traccia, nelle scene con i personaggi e nelle inquadrature, della dimensione narrativa e poetica che possedevano le prime raffigurazioni di OMA e quelle ancor precedenti dell'epoca di *Exodus*¹⁷.

Nella vasta produzione dei collage di OMA, spesso diversi per strategia creativa e intenzioni figurative, e che non si limitano al disegno ma coinvolgono anche la costruzione di modelli per via di materiali *as found*¹⁸, si riconosce anche un genere derivato da quello di Mies. Nel collage per una sala dell'annesso del progetto di estensione del MoMA di New York viene usato l'ingrandimento dell'autoritratto di Egon Schiele, che campeggia nello spazio come le riproduzioni fotografiche di quadri usate da Mies e da Danforth, a suggerire la necessità di una meditazione introspettiva del visitatore, mentre il pavimento e il solaio sono superfici astratte come nella versione radicale del collage di Danforth senza disegni di tessiture di lastre per il *Museum for a Small City* (Fig. 18). Anche il collage eseguito per dimostrare il funzionamento della piattaforma meccanica mobile, *Odyssey*, segue la maniera di Mies e Danforth, e racconta del viaggio di un gruppo di visitatori, ritagliati da fotografie a colori, attraverso il corpo dell'annesso – una eco del volo della *Zattera della Medusa* sui cieli di Manhattan. Per verificare alcuni

¹⁷ Si vedano le immagini pubblicate in "El Croquis", vol. I, 2006, no. monografico *AMOMA Rem Koolhaas, 1996-2006*, nn. 131-132, p. 69.

¹⁸ Sui collage di OMA si veda, Patteeuw, V., *Le Collage dans l'œuvre de l'OMA (1978-1989)*, in Van Rooyen, X. (a cura di) (2019), *Open Architecture*, Groupe d'ateliers de recherche (GAR), Liège, pp. 227-249.

Fig. 17: OMA, *Progetto di Hyperbuilding*, Bangkok, 1996.



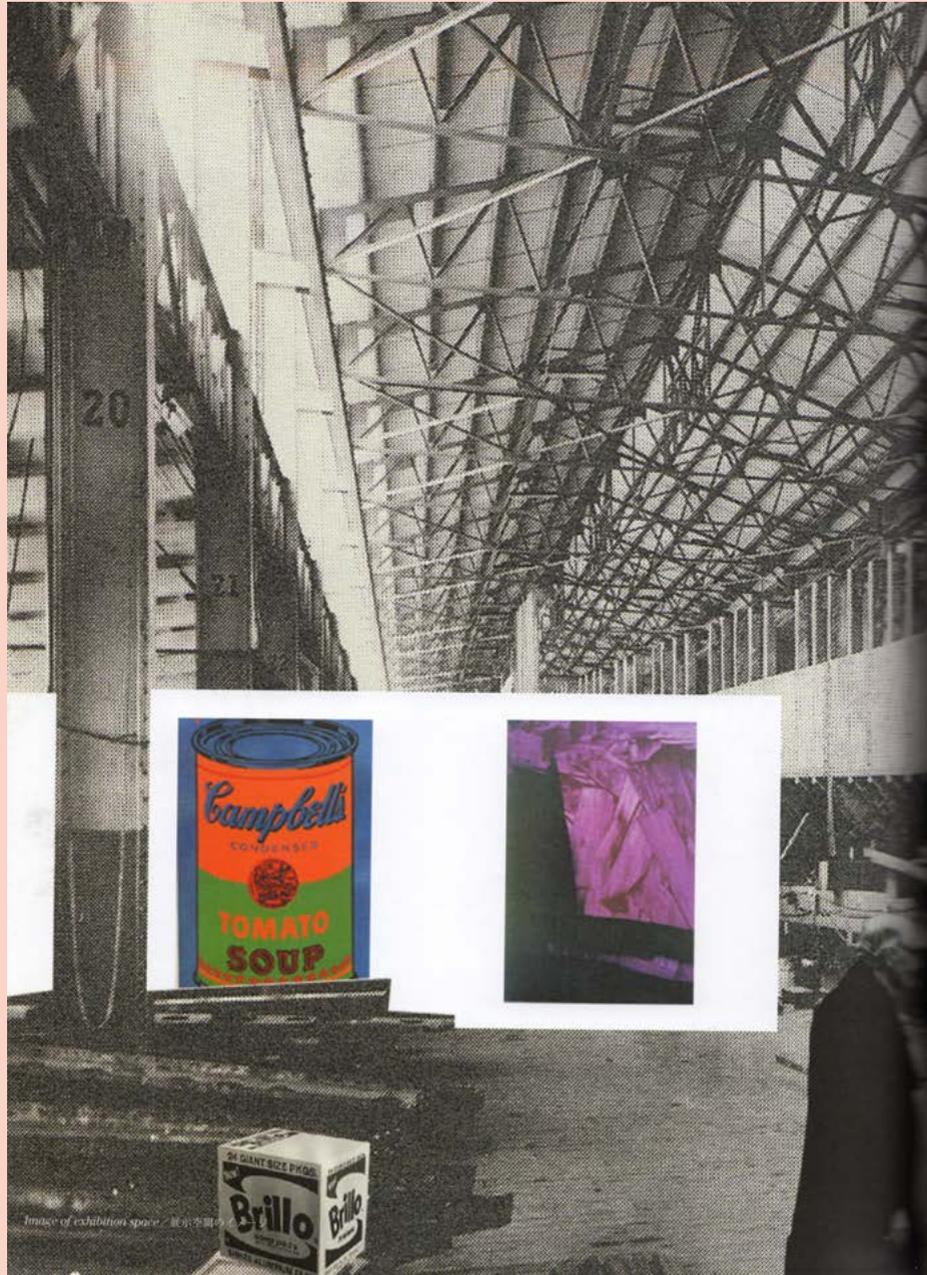


Fig. 19: OMA, Progetto di ingrandimento del LACMA, Los Angeles, 2001-02.

aspetti dello spazio e dell'installazione espositiva nel progetto per il LACMA/Los Angeles County Museum Art, OMA ricorre ancora alla figurazione scoperta da Mies nei collage eseguiti sulla fotografia della fabbrica di Albert Kahn, e applica attraverso procedimenti digitali, sulla fotografia in bianco e nero di una struttura industriale analoga, le immagini di alcuni prodotti di consumo e manifesti che conferiscono alla visione anche l'aura di un frammento di *No-Stop City* (Fig. 19). Non è un caso che, proprio per due progetti di musei, Koolhaas riscopra i collage che Mies aveva fatto eseguire per il suo *Museum for a Small City*.

A partire dalla fine degli anni Novanta, OMA si affida, in generale, a vedute digitali controllate ma sostanzialmente convenzionali e che divulga nelle sue varie rassegne di opere, mentre per assistere, nell'era dominata dall'immagine digitale, alla riconsiderazione critica del collage quale strumento concettuale e di figurazione artistica, cui pure Koolhaas con la Vriesendorp e gli Zenghelis avevano offerto un contributo decisivo, occorrerà attendere l'affermazione delle generazioni di architetti post-koolhaasiani nei primi decenni del Duemila, nuovamente animati dalla volontà di riportare l'architettura a essere una disciplina del pensiero critico che si manifesta in *Discorsi per immagini*.

Le profondità artistiche del collage di Nouvel

Il collage non può diventare strumento d'indagine e rappresentazione che in alcune visioni d'architettura. La sua origine avanguardistica novecentesca traversa i decenni e ne preserva il carattere di tecnica sperimentale. Anche quando i nostalgici della storia si sono rivolti a questa tecnica per snaturarne la componente eversiva e manipolarla al fine di comporre assieme ciò che proprio il collage aveva contribuito a infrangere, essa riesce ancora a garantire, a quella composizione sempre più accademica, i gradi di figurazione sperimentalista che le sono propri. Da una parte Rossi e gli adepti, dall'altra Koolhaas e i seguaci, si contendono il collage quale strumento per accudire l'"architettura assassinata", o per portare all'eccesso la frammentazione piranesiana.

La tecnica del collage, dapprima con ritagli di carta, quindi in digitale, serve a Jean Nouvel per immaginare i modi della creazione di paesaggi fantastici, talvolta dai tratti visionari come quelli delle neo-avanguardie, e un genere di *curtain wall* non più dell'International Style, ma trasformato in schermo illusionistico a profondità variabili di riflessi e trasparenze. Ritagliare frammenti fotografici e incollarli significa per Nouvel poter cogliere l'immateriale dei fenomeni metropolitani, un ribaltamento festoso dello *Spleen* di Parigi, al fine di intensificarlo nei propri progetti.

Nei collage per i progetti parigini del 1982 per l'*Esposizione Universale* e per il *Parc de la Villette*, le vedute fotografiche di Parigi diventano il supporto per rappresentare festose installazioni provvisorie di tralicci metallici, come una *Paris Spatiale* alla Friedman andata in frantumi, oppure vari ritagli fotografici di boschi verdi vengono montati per creare il fondo di un parco su cui incollare altri ritagli fotografici di piloni e tralicci per trasportatori e teleferiche industriali, in modo da inventare, strato dopo strato, un paesaggio per il giardino contemporaneo ispirato alla Land Art e ad altri fenomeni artistici (Fig. 20). In collage dello stesso 1982 sembrano riaffiorare i criteri miesiani sperimentati per il *Museum for a Small City*, quando Nouvel verifica con ritagli fotografici di sculture e altre opere, lo

spazio del museo, disegnato in prospettiva, nel proprio progetto per l'*Institut du Monde Arabe* a Parigi (Fig. 21).

Lo studio, fatto con il montaggio di immagini, per verificare gli effetti grafici del grande e spesso schermo luminoso e con scritte e personaggi posto davanti l'aggregazione di volumi, nel progetto di concorso per il *Centre de Spectacles et de Séminaires* nella Ville Nouvelle di Saint-Quentin-en-Yvelines del 1985, diventa esperienza decisiva per l'invenzione di involucri che possiedano alcune qualità di quello schermo.

Il collage per Nouvel diventa, nelle opere dei primi anni Novanta, pratica per comprendere i fenomeni percettivi nel nuovo paesaggio metropolitano determinato da schermi riflettenti, fasce d'asfalto traversate da strisce gialle interrotte, al fine di determinare lo schermo più adeguato a riflettere quell'ambiente. L'interfaccia si fa involucro reattivo a più strati, di tessiture e riflessi luminosi, di cui il collage può aiutare a comprendere la consistenza eterea di schermo. La serie di studi per il concorso di idee *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt* del 1990 è affidata a collage con aggiunti tocchi di colore a guazzo per rappresentare un lungo *passage* scoperto, intensificato da insegne, schermi e altre installazioni al fine di creare il campo visuale del fenomeno metropolitano (Fig. 22).



Fig. 20: Jean Nouvel, *Progetto per l'Esposizione Universale, Parigi, 1982.*

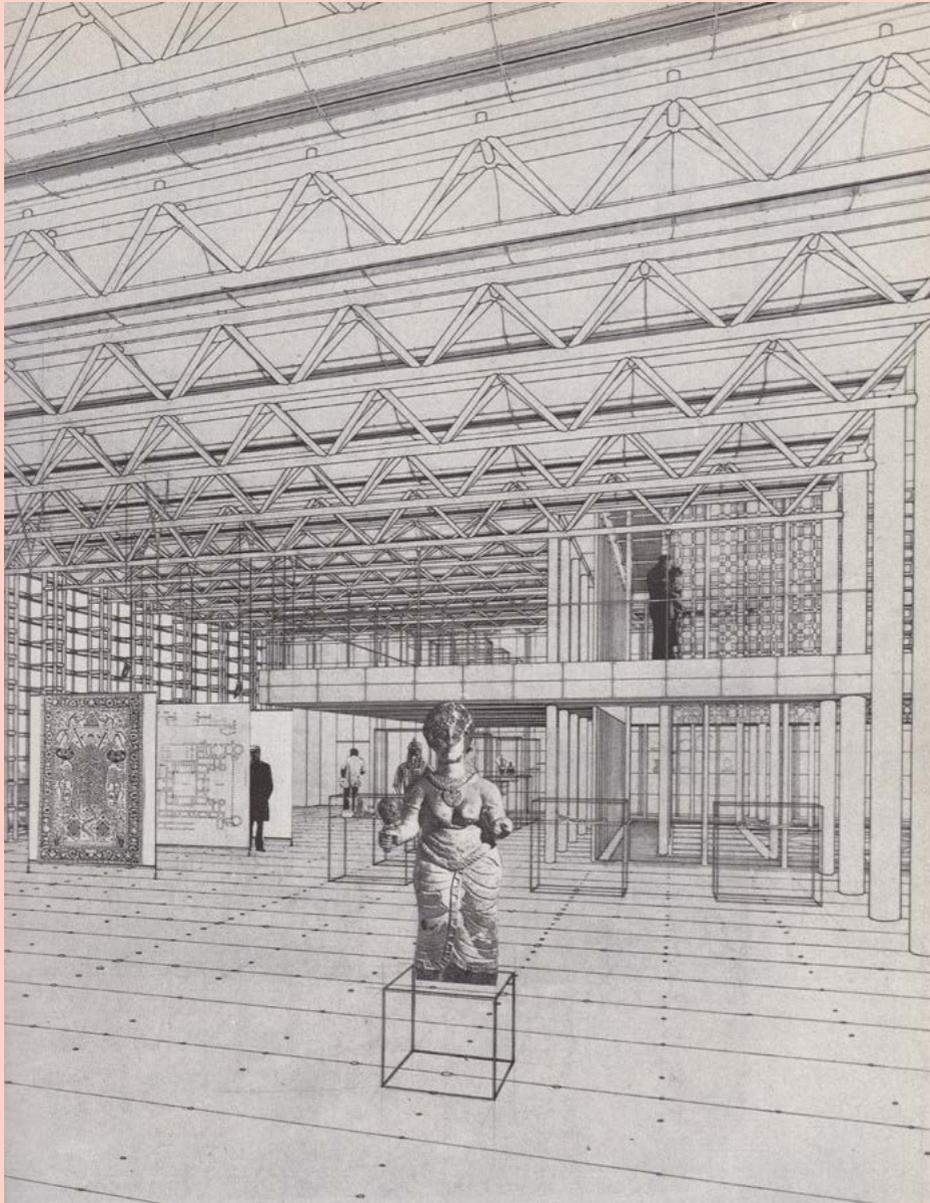


Fig. 21: Jean Nouvel, *Progetto per l'Institut du Monde Arabe*, Parigi, 1982.

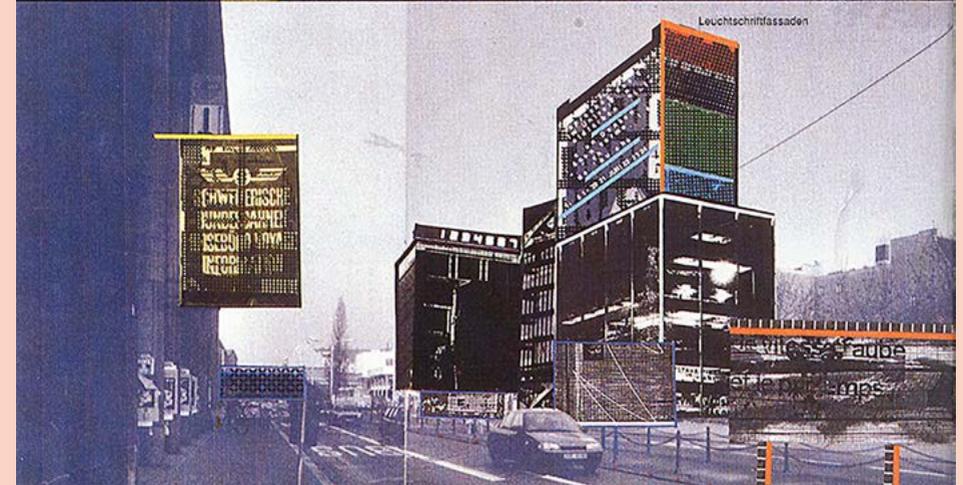
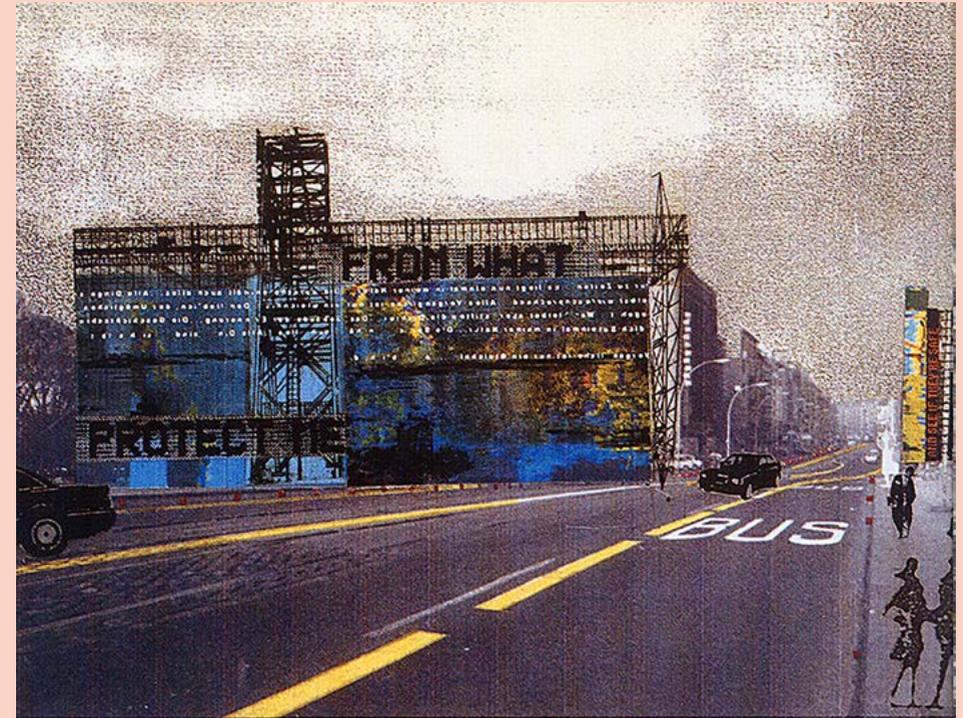


Fig. 22: Jean Nouvel, *Progetto per il concorso di idee Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt*, Berlino, 1990.

Contro il rendering: collage digitale a vocazione culturale

Il generalizzarsi di un realismo figurativo nella rappresentazione dei progetti, che coinvolge la maggior parte degli studi professionali e della didattica nel passaggio tra XX e XXI secolo, non riguarda soltanto le modalità grafiche del disegno digitale. Il cosiddetto *rendering* non è che l'indizio di un consumarsi dall'essenza stessa della forma dell'architettura che non può rinnovarsi senza un'operazione di revisione dei fondamenti culturali disciplinari. Soltanto alcuni esponenti delle nuove generazioni, formati nel momento di transizione dei criteri di disegno e di crisi dello slancio sperimentista dell'architettura, e poi arrivati alla ribalta del dibattito internazionale nei primi anni del XXI secolo, mirano a un dominio dello strumento digitale per sottrarre la raffigurazione e la concezione dell'architettura dalle consuetudini di un modernismo di maniera. Dopo l'eccitazione per le possibilità di raffigurazione realistica del progetto resa possibile dal *rendering* digitale e da programmi come Photoshop, spinte al punto di un camuffamento da promozione immobiliare per la vendita di edifici, un gruppo di giovani architetti inizia a tracciare una linea di ostruzione che al tempo stesso è teorica e figurativa. Se il collage era stato, nelle sue forme estreme, frammentazione o ricomposizione, adesso esso diventa strumento per la costruzione di un discorso dotto e profondo sui fondamenti teorici, ideologici e figurativi della disciplina, e consente di trasformare ogni disegno in un testo letterario senza enigmi, che pretende di essere letto perché vuole indicare una traiettoria attraverso l'architettura, non per ricomporre i pezzi, né tanto meno per continuare a ridurne il corpo in frammenti, bensì per contribuire alla definizione di un'architettura che sia "assoluta" o carica di "intenzioni". Per questo, mentre gli stessi protagonisti dell'ultima fase cartacea del collage, da Koolhaas a Nouvel, si stanno misurando con la tecnologia digitale per impossessarsi degli effetti speciali di quella realtà numerica, di contro Dogma, Office, Sam Jacob, Point Supreme, Made In, Luca Galofaro, Baukunst, Fala Atelier, e altri gruppi d'architettura più sperimentalisti attivi nei primi decenni del XXI

secolo, riportano la tecnica digitale al punto in cui aveva iniziato a essere manipolata per produrre il *rendering* realistico, e da quel punto ripartono per riscoprire la natura concettuale e sperimentista del collage cartaceo che trasferiscono nell'immagine digitale¹⁹. Il rinunciare alle retinature di materiali e ombre e alle figurine che popolano i rendering degli studi professionali e di quelli specializzati nella fabbricazione su commissione di quel genere di prodotto, per selezionare ogni frammento del disegno digitale in modo che in lui stesso vi sia uno spessore concettuale che va oltre la sua tessitura grafica e coloristica, rientra nella più vasta operazione culturale condotta dai vari gruppi sperimentalisti. È persino banale affermarlo, ma la questione fondante non va ricercata negli strumenti tecnici del collage, ritaglio cartaceo o numerico, che certo possono facilitare o contrastare un certa attitudine; essa riguarda le ragioni culturali dell'atto stesso e il destino dell'architettura.

¹⁹ Pauperio, J., Rebelo, M. (2019), *Collages, History or ready-mades On the politics of representation in the age of neoliberalism*, in *Collage di carta, collage digitale: concetti di architettura a confronto*, cit., pp. 39-60; Gargiani, R. (2019), *I primi collage digitali di OFFICE - Kersten Geers, David Van Severen: intenzioni narrative dei visionari eclettici del XXI secolo*, ivi, pp. 119-143; Pelloquin, M. (2019), *Collage & Crime. Impressionnisme des réalités augmentées*, ivi, pp. 144-170; Toniolo, F. (2019), "Long ago, in a walled off land": *architettura fra concept e level design nei videogiochi FromSoftware*, ivi, pp. 171-194; Galofaro, L. (2019), *Il montaggio come forma di progetto*, ivi, pp. M18-M31; Aureli, P. V., Tattara, M. (2019), *Paint a Vulgar Picture. On the Relationship Between Images and Projects in Our Work*, ivi, pp. M32-M46; Point Supreme (2019), *Collage Manifesto*, ivi, pp. M47-M55; IV - Peraki, I., Donat-Cattin, N., *Incomplete Voyage or the Process of Reappropriation of the Fantastic*, ivi, pp. M56-M79.



Sam Jacob

Graphic design curated by IV, Irini Peraki, Natalie Donat-Cattin.

FAT – Sam Jacob, *Untitled Landscape*, 1998.

