

PUBLICA

Linguaggi Grafici
FOTOGRAFIA

a cura di

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

ISBN: 978-88-99586-31-7

PUBLICA

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Boeri
Paolo Ceccarelli
Enrico Cicalò
Enrico Corti
Nicola Di Battista
Carolina Di Biase
Michele Di Sivo
Domenico D'Orsogna
Maria Linda Falcidieno
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Elisabetta Gola
Riccardo Gulli
Emiliano Ilardi
Francesco Indovina
Elena Ippoliti
Giuseppe Las Casas
Mario Losasso
Giovanni Maciocco
Vincenzo Melluso
Benedetto Meloni
Domenico Moccia
Giulio Mondini
Renato Morganti
Stefano Moroni
Stefano Musso
Zaida Muxi
Oriol Nello
João Nunes
Gian Giacomo Ortu
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

Linguaggi Grafici

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò
Francesco Cotana
Eleonora Dottorini
Alexandra Fusinetti
Amedeo Ganciu
Valeria Menchetelli
Marta Pileri
Simone Sanna
Francesca Savini
Andrea Sias
Ilaria Trizio
Michele Valentino

Tutti i testi di PUBLICA sono sottoposti a double peer review

PUBLICA

Linguaggi Grafici
FOTOGRAFIA

a cura di

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

ISBN: 978-88-99586-31-7

Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino (a cura di)

Linguaggi Grafici. FOTOGRAFIA

© PUBLICA, Alghero, 2023

ISBN 978 88 99586 31 7

Pubblicazione Dicembre 2023

PUBLICA

Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design

Università degli Studi di Sassari

WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

- 12 **I linguaggi grafici della fotografia:
ragioni, funzioni, evoluzioni e definizioni**
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino
- 28 **I linguaggi grafici della fotografia:
temi, sguardi ed esperienze**
Enrico Cicalò, Valeria Menchetelli, Michele Valentino

LINGUAGGI

- 46 **Identità fotografica.**
Linguaggio in evo-luzione o invo-luzione?
Igor Todisco, Ornella Zerlenga
- 84 **Riflessi.**
**Il linguaggio fotografico
nella figurazione grafica e pittorica**
Edoardo Dotto
- 112 **Il disegno della fotografia.**
**Il rilievo dell'immagine architettonica
nel pensiero teorico di Robert Venturi**
Francesca Sisci
- 138 **Nuovi *musées imaginaires*.**
Cultura e applicazioni dello *screenshot*
Giovanni Rasetti

SGUARDI

- 158 **L'equivoco fotografico**
Gianluca Camillini, Jonathan Pierini
- 180 **La fotografia come immagine e memoria della città.
La Napoli di Giorgio Sommer**
Manuela Piscitelli
- 206 **L'attimo fuggente e 'geometrico' nelle fotografie
di Henri Cartier-Bresson**
Cristiana Bartolomei, Caterina Morganti
- 232 **L'io e la fotografia.
L'immagine dell'anima dai ritratti di Penn
agli autoscatti di Vaccari**
Gaia Leandri
- 250 **Salti nel buio. L'esperienza itinerante
nelle fotografie di Gianni Berengo Gardin**
Andrea Scalas
- 268 **Fotografare i borghi:
l'esperienza in Abruzzo**
Giovanni Caffio, Giuseppe Marino

TECNICHE

- 294 **La fotografia come 'misura'.
Il rilievo attraverso le immagini e la fruizione interattiva**
Domenico Mediatì
- 328 **La restituzione prospettica da fotografia
per la ricostruzione di edifici perduti.
Via Libertà, Palermo, 1958-1971**
Fabrizio Agnello, Federica Maria Bonello, Mirco Cannella
- 354 **Verso un archivio digitale. La fotografia tradizionale
e le nuove tecnologie per la costruzione di *Digital Twin***
Daniele Calisi, Stefano Botta, Alessandro Cannata

- 380 **La fotografia per il restauro
e la conservazione delle opere d'arte**
Laura Baratin, Francesca Gasparetto, Veronica Tronconi
- 406 **La fotografia come strumento di acquisizione
di dati architettonici, territoriali, ambientali e strategici**
Amedeo Ganciu, Andrea Sias
- 430 **Fotografia a 360° per il *Geo-processing* 3D.
Un linguaggio visuale speditivo e affidabile per documentare
il patrimonio architettonico in territori *cluster***
Raffaella De Marco

SPERIMENTAZIONI

- 460 ***Layered Reality Control*: la ri-costruzione dell'immagine
fotografica nella composizione di layout creativi**
Sara Antinozzi, Barbara Messina
- 484 **Foto-collage di architettura.
Pratiche autoriali e crediti artistico culturali**
Simone Sanna
- 512 **Dal contesto al frammento, tra preesistenza e prefigurazione.
Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage
tra le rappresentazioni architettoniche
nella Roma degli anni Trenta**
Antonio Schiavo
- 540 **Fotomontaggi e collages fotografici in Unione Sovietica
e Germania tra gli anni '20 e '40**
Marcello Scalzo
- 570 **Fotografia e *concept art* nell'era
dell'intelligenza artificiale**
Barbara Ansaldo
- 592 **Immagine e intento.
Viaggio nel potenziale abilitativo delle IA generative**
Lorenzo Cecon, Matteo Cavaglià

- 622 **Fotografie di città nell'AI:
sperimentare identità mediate dalle reti neurali**
Irene De Natale

NARRAZIONI

- 638 **Fotografia per non vedenti.
L'opera di Luigi Ghirri**
Daniele Colistra, Sidorela Furchiu
- 660 **Le 'fotografie viventi anamorfiche' di Arthur Mole
tra propaganda politica e prospettiva naturale**
Alessio Bortot
- 682 **Tempo e movimento per e della rappresentazione
di un istante**
Vincenzo Cirillo, Riccardo Miele, Rosina Iaderosa
- 712 **Fotografia e narrazione cinematografica**
Alexandra Fusinetti
- 728 **Il *photojournalism*: evoluzione e prospettive**
Marta Pileri

DOCUMENTAZIONE

- 758 **Fotografare il patrimonio costruito,
tra espressività narrativa e oggettività documentale**
Maria Pompeliana Iarossi
- 782 **La costruzione di un'immagine:
la rappresentazione fotografica ufficiale
nell'Esposizione Colombiana del 1893**
Francesco Cotana
- 810 **La fotografia come memoria.
Architettura e collezioni del Museo Provinciale di Potenza
nella prima metà del XX secolo**
Giuseppe Damone

- 826 **La fotografia come documento storico-critico.**
Un contributo al restauro del patrimonio architettonico
perugino e il caso del complesso conventuale di San Domenico
Francesca Funis, Simona Salvo
- 854 **Frontiere della visualità: la stenoscopia**
Daniele Colistra
- 876 **Il contributo dell'immagine fotografica**
alla narrazione dei paesaggi d'acqua
Silvia La Placa
- 900 **Il ruolo della fotografia nella narrazione del design italiano.**
Lo studio Ballo&Ballo per il catalogo della mostra
Italy: The New Domestic Landscape
Rosa Chiesa, Paola Proverbio
- 918 **Storie d'interni in vendita.**
L'evoluzione nell'uso dell'immagine fotografica
nei cataloghi IKEA
Giovanna Ramaccini

**Dal contesto al frammento,
tra preesistenza e prefigurazione.
Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage
tra le rappresentazioni architettoniche
nella Roma degli anni Trenta**

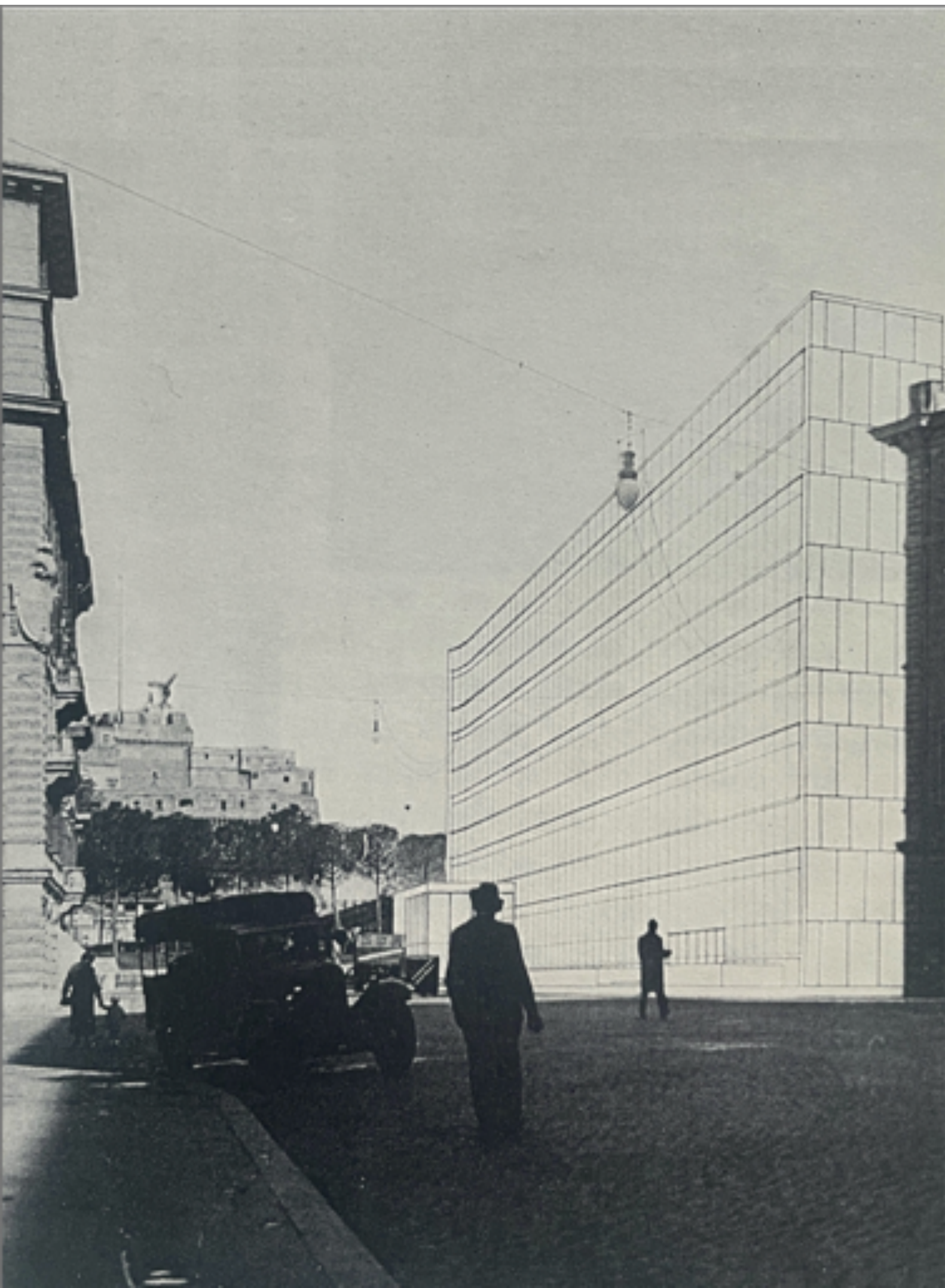
**From the Context to the Fragment,
between Pre-existence and Prefiguration.
Photomontages, Photo-insertions and
Photo-collages among the Architectural
Representations in 1930s Rome**

Antonio Schiavo

Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura

antonio.schiavo@uniroma1.it



fotomontaggio
foto-collage
fotografia di architettura
Roma
anni Trenta

photomontage
photo collage
architectural photography
Rome
1930s

Nel complesso ed eterogeneo panorama architettonico della Roma negli anni Trenta, l'ambito della rappresentazione riflette fedelmente quello della ricerca compositiva la quale, gradualmente, andava evolvendosi mutando da 'protomoderna' a 'postmoderna': per un verso innestando legami con le avanguardie europee, per l'altro attingendo alle fermentazioni artistiche e culturali che andavano allora fiorendo, grazie alle riviste, alle mostre e alle sempre più fitte relazioni tra artisti e architetti. In questo dialogo ideale tra gli aspetti pratico-costruttivi e quelli più poetici dell'architettura, si innesta, in maniera sempre più profonda, un'ulteriore interlocutrice: la fotografia.

Nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, la macchina fotografica si andava trasformando in strumento espressivo: una concausa che porterà alla sperimentazione dei fotomontaggi. Questa pratica, nell'ambito della rappresentazione architettonica, deriva da una contaminazione tra disegno di architettura e fotografia, finalizzata ad amplificare la componente realistica della rappresentazione stessa e, allo stesso tempo, a innescare un contrasto tra l'immagine fotografica di base e i 'segnî del disegno' su di essa innestati.

Sicuramente per gli architetti il fotomontaggio rappresentò una affascinante novità, una via moderna alla costruzione di un'immagine che unisse realismo e visione, rappresentazione obiettiva e prefigurazione. Nel corso degli anni Trenta, per fini comunicativi e promozionali, questi ingredienti vennero dosati in maniera differente. Ad esempio, in alcuni fotomontaggi allegati ai progetti per il concorso del Palazzo del Littorio, più che l'oggetto architettonico a essere prefigurato fu invece l'evento: basti pensare alle folle presenti negli elaborati dei gruppi lombardi come quelli di

In the complex and heterogeneous architectural panorama of Rome during the thirties, the field of representation faithfully reflects that of compositional research which, gradually, was evolving from 'protomodern' to 'postmodern': on the one hand, by interweaving links with the European *avant-garde*, on the other, by drawing on the artistic and cultural fermentations that were flourishing at the time, thanks to magazines, exhibitions and the increasingly dense relationships between artists and architects. In this ideal dialogue, between the practical-constructive aspects and the more poetic ones of architecture, a further protagonist takes place in a deeper way: photography.

In the period between the two world wars, the camera was becoming an expressive tool: a contributing factor which will lead to the experimentation of photomontages. This practice, in the context of architectural representation, derives from a contamination between drawing and photography, aimed at amplifying the realistic component of the representation itself and, at the same time, to trigger a contrast between the basic photographic image and the 'marks of the drawing' on it grafted.

Definitely for the architects, photomontage represented a fascinating novelty, a modern way to build an image that combined realism and vision, objective representation and prefiguration. During the 1930s, for communication and promotional purposes, these ingredients were differently dosed. For instance, in some photomontages attached to the projects for the competition of the Palazzo del Littorio, rather than the architectural object to be prefigured was the event: just think of the crowds present in the images of the Lombardy groups like

Figini, Pollini e BBPR, o in quello del gruppo di Terragni; conferendo all'immagine una notevole dinamicità, assorbita non solo dal retaggio futurista e dalle sue successive declinazioni, ma anche da fermenti artistici più mitteleuropei.

D'altra parte questi sperimentalismi, sintetizzati con la rappresentazione architettonica, navigano verso orizzonti inesplorati: i foto-collage divengono lo spazio per queste 'invenzioni', volte alla creazione (o alla simulazione) di una realtà immaginaria dosando elementi di realtà concreta. Meno d'impatto risultano invece i diorami o le fotografie dei plastici architettonici con degli sfondi fatti con fotografie del reale, che solo in rari casi acquisiscono artisticità.

those of Figini, Pollini and BBPR, or in that of the Terragni's one; this gives to the image a remarkable dynamism, absorbed not only by the Futurist heritage and its subsequent declinations, but also by some Central European artistic ferment.

On the other hand, these experimentalisms, synthesized with architectural representation, navigate to unexplored horizons: photo-collages become the space for these 'inventions', aimed at creation (or simulation) of an imaginary reality by dosing elements of the concrete one. Less striking are the dioramas or the images of architectural models with a 'real' backgrounds made with photographs, which only in rare cases increase their artisticity.

Antefatti

Nel contesto europeo la tecnica del fotomontaggio [1] nasce da un fruttuoso incontro tra Dadaismo e fotografia [2]. Una congiuntura volta a conferire maggiore artisticità alla pratica fotografica, nonché legata a un certo rifiuto verso metodi ed estetiche più tradizionali. L'era moderna infatti – e gli anni Venti e Trenta lo sono per eccellenza – è caratterizzata e favorevole "a una contaminazione e ibridazione sempre più stretta e 'intima' tra gli specifici" (Claudio Marra, citato in Alinovi, 1982, p. 409), ponendosi come terreno fertile per lo sviluppo di questa pratica, a metà tra artisticità e tecnicismo.

Nell'ambito della rappresentazione architettonica, tra i primi ad adoperare il fotomontaggio furono nel 1924 Theo Van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Si fa riferimento in particolare a un disegno in prospettiva accidentale con l'aggiunta di ritagli di fotografie di figure umane, ben inserite a livello prospettico. Negli stessi anni Ludwig Mies van der Rohe sperimentava la medesima tecnica, compiendo però un decisivo passo in avanti, andando cioè a fare dei foto-inserimenti [3], come "simulazione visiva realistica" (Colonnese, 2016, p. 1007) per poi ottenere immagini molto impattanti.

I lavori di Mies sono dunque derivabili da quelli di Hausmann, Höch e Grosz: caratterizzati cioè da maggiore credibilità e fotorealismo (Marra, 2012, p. 65). Tuttavia bisogna precisare che Raoul Hausmann preferiva essere considerato una sorta di ingegnere della fotografia – un fautore del 'montaggio' della foto – piuttosto che un artista. Questo aspetto – forse ambiguo, in bilico tra arte e ingegneria – sembrava poi allinearsi perfettamente con il mestiere degli architetti e con le loro esigenze in termini non solo di rappresentazione e comunicazione, ma anche di espressione.

L'interesse intorno alla tecnica del fotomontaggio resta comunque legato alla sua ambiguità, da cui discendono occasioni per diverse chiavi di lettura, nonché alla sua natura estraniante: da un lato esso veniva trattato come un quadro, "con un gran lavoro di ritocco" creando ombre, "tipiche vaghe luminescenze" e "sfondi indistinti", cementando le parti fra loro (Patti, Sacconi, & Ziliani, 1972, p. 53); dall'altro, meno "finto" e immaginario e più "vero" e credibile come una fotografia" (Marra, 2012, p. 65), finalizzato a scopi promozionali o propagandistici.

Fig. 1

L. Quaroni con S. Maratori, *Progetto di concorso per le Pirelle unificate di Roma*, 1936, fotoinserimento.

Fig. 2

Vinicio Paladini, *Via dell'Impero*, 1934, fotomontaggio.

Fig. 3

A. Carminati, P. Lingeri, M. Nizzoli, E. Saliva, M. Sironi, G. Terragni, L. Vietti, *Progetto per il concorso del Palazzo del Littorio (soluzione A)*, 1934, fotomontaggio, vista da piazza Venezia verso il Colosseo.

Fig. 4

A. Carminati, P. Lingeri, M. Nizzoli, E. Saliva, M. Sironi, G. Terragni, L. Vietti, *Progetto per il concorso del Palazzo del Littorio (soluzione A)*, 1934, fotomontaggio, vista dall'edificio verso la basilica di Massenzio.



Negli anni Trenta:

il modernismo, di derivazione Bauhaus e per quanto riguarda la fotografia discendente dalla linea Moholy-Nagy-Arnheim [4], si incrocia con una sensibilità postmoderna che, in termini più precisi, potrebbe essere identificata con la poetica del 'realismo magico' e con una certa foto artistica che si sviluppa in quegli anni. Nello stesso periodo, del resto, accanto all'attività dei fotografi 'puri' (Alinovi, 1982, p. 409),

inizia a svolgersi "un interessantissimo lavoro da parte di fotografi-architetti, designer, grafici pubblicitari, pittori. Ed è soprattutto in questi casi che la pratica fotografica si sposa con una sensibilità artistica più vasta e generale" (Alinovi, 1982, p. 409). Anche da questo filone derivano le sperimentazioni del fotomontaggio: esempi che meglio di altri manifestano questa evoluzione della pratica fotografica verso orizzonti più artistici (conservando una notevole dose di realismo), legati al voler rappresentare una prefigurazione, il più obbiettiva possibile; sintetizzando il disegno con la pittura, la prospettiva con la fotografia.

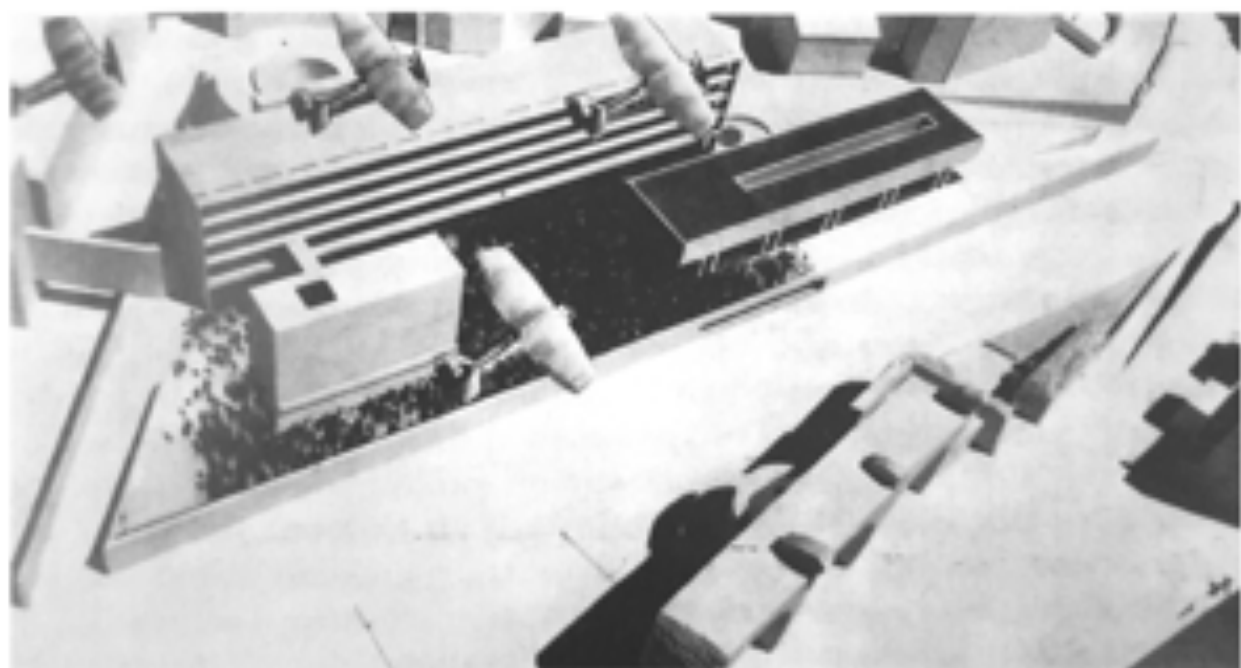
Il processo compositivo del fotomontaggio così si identifica concettualmente con quello dell'architettura, anch'essa caratterizzata dall'atto del 'montaggio', dalla composizione e dal progetto, dall'innesco di inedite ma funzionali relazioni fra elementi, qualora eterogenei, se non addirittura estranei.

Tornando a Moholy-Nagy, egli affermava il concetto della fotografia 'pura', che 'vede' maggiormente e in maniera decisamente più 'oggettiva', sostenendo inoltre che la fotografia è "pura rappresentazione"; "immagine in sé" che produce "una realtà autonoma e concreta, autosignificante e non referenziale" (Alinovi, 1982, pp. 409, 410). Il fotomontaggio è di fatto un disegno che cerca di essere il più oggettivo possibile.

La soggettività resta solo nelle rappresentazioni architettoniche prefigurate nel progetto, esse stesse disegnate nel modo più oggettivo possibile, qualora fotorealistiche. Tuttavia, in senso generale, va precisato che per i fotografi-architetti come Giuseppe Pagano o Carlo Mollino, "il rispetto per lo specifico fotografico non va mai disgiunto dal rispetto per la realtà esterna" (Alinovi, 1982, p. 410).

Fig. 5
BBPR, L. Figini,
G. Pollini, *Progetto*
per il concorso del
Palazzo del Littorio,
1934, fotomontaggio,
veduta a volo
d'uccello.

Fig. 6
E. Del Debbio,
A. Foschini, V.
Morpurgo, *Progetto*
per il concorso del
Palazzo del Littorio,
1934, foto del plastico
con sfondo.



Il contesto romano

Cercando di chiarire le prime relazioni in chiave moderna, esplicite o meno, tra la fotografia e Roma – nonché tra la fotografia, il fotomontaggio e la rappresentazione architettonica – si può iniziare facendo riferimento sia alla figura di Anton Giulio Bragaglia – che nel 1913 a Roma pubblica un volumetto intitolato *Fotodinamismo futurista* –, sia a quelle – più direttamente inerenti al nostro tema – di Filippo Tommaso Marinetti e Tato, firmatari nel 1930 [5] del *Manifesto della fotografia futurista* [6]. Leggendo tuttavia tra le righe del manifesto, pochi sembrano i contatti tra i vari punti e lo sviluppo della tecnica del fotomontaggio, almeno nelle rappresentazioni dell'architettura. Uno spiraglio per un possibile collegamento, più concettuale che reale, può essere identificato tra le 'parole in libertà' dei futuristi e i 'frammenti in libertà' dei collage.

Oltre alla ricerca di Tato va fatta soprattutto menzione di quella di Vinicio Paladini, attivo a Roma a partire dagli anni Venti, "sperimentatore e teorizzatore del fotomontaggio, del quale riconosceva la paternità al costruttivista Moholy-Nagy" (Marra, 2012, p. 23). Architetto, pittore, scenografo e grafico, nel 1927 lanciò la rivista *La ruota dentata*, il cui primo numero conteneva il manifesto *Prima rivelazione dell'immaginismo*, posizionato sulla copertina accanto a un collage di chiare reminiscenze dadaiste tedesche.

Per quanto riguarda la fotografia in senso più ampio, a cavallo del 1930, non risultano pubblicazioni periodiche specifiche editate a Roma, a differenza di altre città italiane. Il primo importante avvenimento – oltre alla già citata pubblicazione del *Manifesto della fotografia futurista* – nel decennio qui preso in esame, coincide con la *I Biennale internazionale d'arte fotografica* (e la presenza nel titolo della parola 'arte' non è casuale), organizzata all'interno della mostra per il decennale della Rivoluzione fascista nel 1932.

Prime applicazioni

All'interno della mostra degna di nota è l'unica opera romana realizzata – seppur effimera – di Giuseppe Terragni: la *Sala O*. Qui l'architetto comasco si esibisce in un allestimento fatto di fotomontaggi tridimensionali a grande scala. Un Terragni che nel 1932 già conosceva le opere grafiche di Mies, oltre che le figure di Marcello

Fig. 7
M. De Renzi, A. Libera, G. Vaccaro, *Progetto di concorso per un Auditorium*, 1934, prospettiva con fotocollage.



Nizzoli e Mario Sironi. Proprio Sironi può essere considerato uno dei maggiori leganti tra gli sperimentalismi europei e i primi approcci italiani: nel 1928 è infatti a Colonia dove ammira i fotomontaggi di Lazar' Markovič Lisickij (El Lissitzky) nel padiglione dell'Unione Sovietica. Questi lavori influenzeranno trasversalmente quelli di Terragni i cui fotomontaggi per la *Salé O* sono animati da una dinamica astrazione, in cui le varie immagini sono disposte "secondo diagonali e vortici" (De Simone, 2011, pp. 115-117). Il gran merito dell'organizzazione e della riuscita della mostra del Decennale, va sicuramente ascritto ad Antonio Valente. Egli stesso l'anno seguente presso l'Expo di Chicago si occuperà degli interni del padiglione italiano, realizzando fotomontaggi aventi come tema il volo aereo e i paesaggi con punti di vista dall'alto.

Tornando all'Urbe, il fotomontaggio più famoso, e allo stesso tempo provocatorio, della Roma negli anni Trenta è sicuramente il *Tavolo degli Orrori* di Pietro Maria Bardi (debitore anche delle sperimentazioni di Paladini), esposto all'interno della II mostra dell'architettura razionale, tenutasi nel 1931. Egli stesso continuò a pubblicare i propri lavori sulle pagine di *Quadrante* [7], rivista diretta insieme a Massimo Bontempelli a partire dal 1933. Paladini – seguendo probabilmente la scia tracciata da Bardi – l'anno seguente su *Quadrivio* pubblicò un suggestivo quanto ironico fotomontaggio [8], raffigurante la nuova via dell'Impero colma di frammenti riassemblati di tutti i progetti presentati al concorso [9]. Al di là del contesto, il paesaggio urbano che ne scaturisce è a dir poco suggestivo, a ulteriore testimonianza del talento dell'artista italo-russo (fig. 2).

Il 1933 è anche l'anno della *V Triennale di Milano*. Qui, Luciano Baldassarri, Mario Sironi e Marcello Nizzoli, allestiscono il padiglione della stampa, con la determinante presenza di fotomontaggi, in cui spesso a far parte delle composizioni dei foto-collage entrano anche oggetti veri, posti davanti alle immagini in primo piano rispetto all'osservatore, in uno spazio sospeso tra realtà e finzione. In merito all'esposizione milanese, appare interessante ciò che afferma M. Piacentini: "il sistema del fotomontaggio ampiamente utilizzato nella V Triennale" propone "una maggiore attenzione allo sviluppo di plastici [...] con prevalenza di materiali grafici su quelli fotografici" (Marcello Piacentini, citato in Savorra, 2005, p. 120).

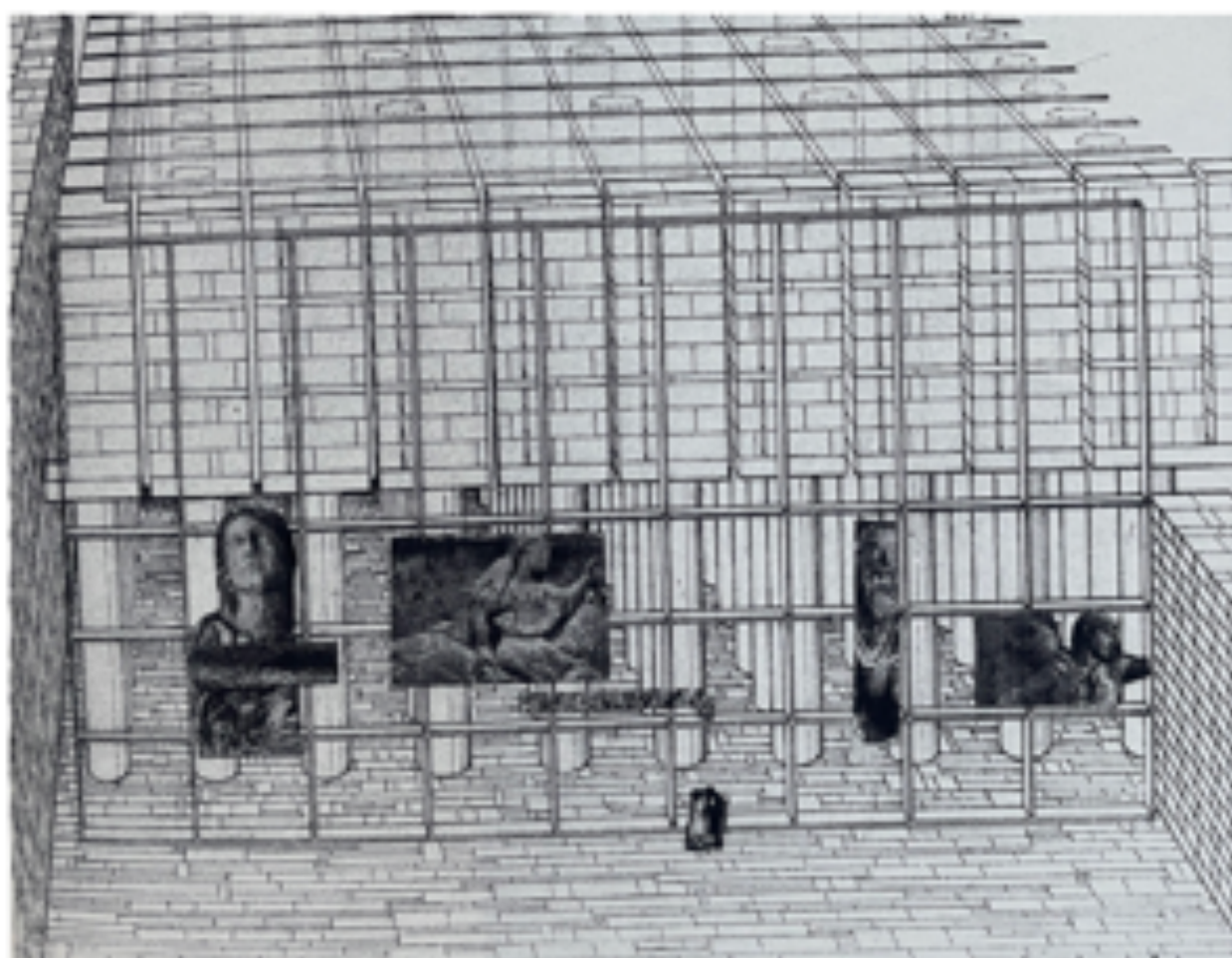
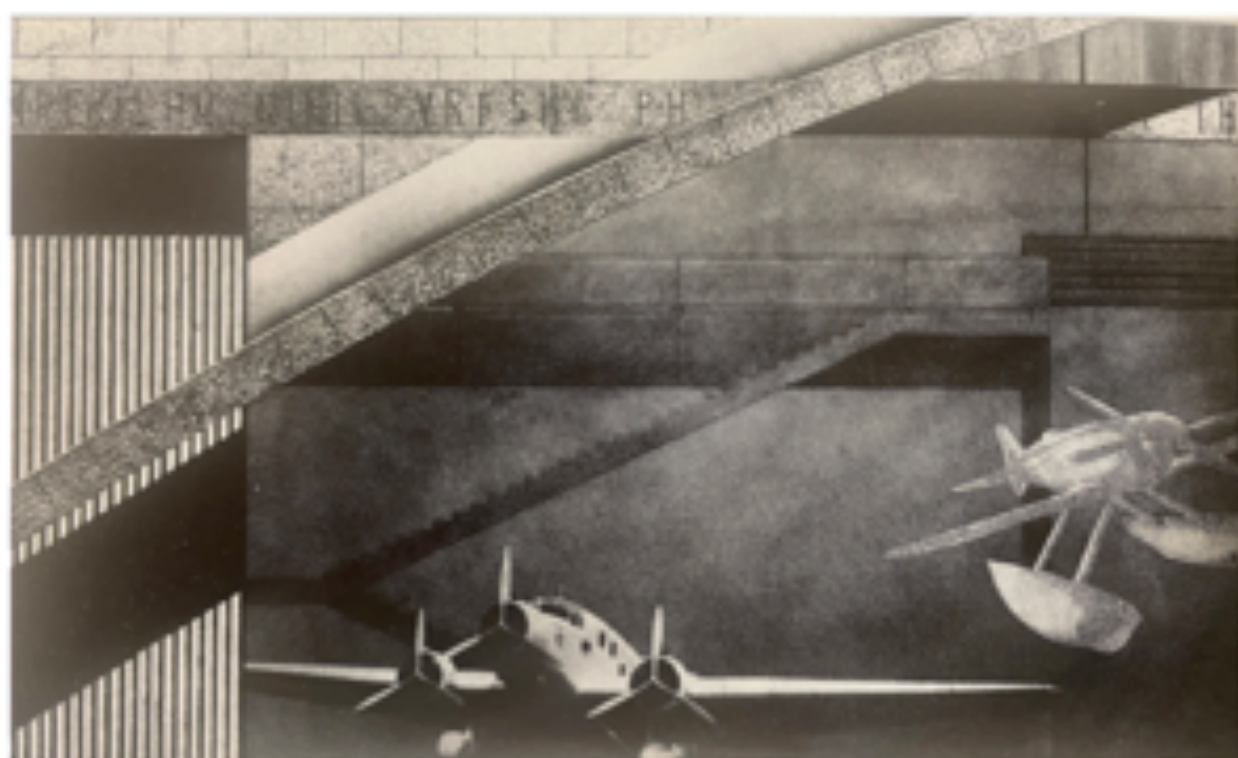
A Roma, a livello di rappresentazione architettonica, una prima importante influenza nel campo del fotomontaggio si ha

Fig. 8

L. Figini, G. Pollini, *Progetto di concorso per il Palazzo delle Forze Armate, 1937, foto-collage.*

Fig. 9

P. Lingeri, G. Terragni, *Dantrom, vista dell'ingresso alla Selva Oscura, 1938, prospettiva centrale e collage.*



proprio dai gruppi milanesi, e nello specifico all'interno del più importante concorso di architettura del Ventennio, quello per il Palazzo del Littorio (1934) che verrà poi ampiamente illustrato in particolare sul numero speciale di *Architettura* e su *Casabella*.

All'interno del gruppo di Giuseppe Terragni [10], oltre a Luigi Vietti, ritroviamo ad esempio Nizzoli, figura cardinale nell'ideazione della componente comunicativa del progetto, inserito nel gruppo dei fotografi sperimentali italiani degli anni Trenta (insieme a Veronesi, Grignani e Munari) i quali risentono tutti di questa "posizione tecnicista 'pura' o modernista" (Alinovi, 1982, p. 411) citata in precedenza. Due sono le immagini più impattanti realizzate per questa occasione: la prima (fig. 3) è un fotomontaggio in cui la folla si accalca nei pressi del palazzo presente sulla parte sinistra dello sfondo e dialogante con la Basilica di Massenzio e con l'Anfiteatro Flavio (di cui sono rappresentati i plastici fotografati); la seconda è un inedito punto di vista alle spalle del Duce, atto ad arringare la folla sottostante, in cui però le architetture sono disegnate (fig. 4). In entrambi i casi comunque, più che l'oggetto architettonico, il fotomontaggio vuole rappresentare la prefigurazione dell'evento in tutta la sua drammatica dinamicità.

Un concetto simile sembra trasparire dalle immagini del gruppo *Quadrante* [11]: qui, rispetto alle immagini precedenti, il punto di vista è a volo d'uccello; inoltre, gli architetti inseriscono nel fotomontaggio l'immagine ritagliata degli aerei che nello stesso anno hanno trasvolato una Sabaudia stracolma di folla nel giorno della sua inaugurazione (fig. 5). Tato dal canto suo nel 1935 fa qualcosa di simile presso il padiglione dell'Ala littoria, all'XI Fiera di Parigi. Qui, come nel caso dei lavori di Valente e poi anche di Figini e Pollini, la tecnica del fotomontaggio si lega al mito del volo aereo e dei suoi mutevoli e dinamici punti di vista.

Rispetto ai gruppi 'milanesi', più innovatori e sperimentatori, una diversa interpretazione è data da alcuni gruppi romani: ad esempio, gli accademici Enrico Del Debbio, Arnaldo Foschini, Vittorio Morpurgo realizzano un'immagine in cui il plastico del progetto viene sormontato dalla fotografia di un cielo. Qui, per contrasto con gli elaborati precedenti riferiti al medesimo concorso del palazzo del Littorio, l'immagine appare priva – o privata – di qualsiasi presenza umana, lasciando intuire la scala dell'edificio solo rispetto alle presistenze del Colosseo e della basilica di Massenzio: il tutto appare come raggelato, estraniante

Fig. 10
M. Piacentini con
G. Pagano e C.
Valle, Padiglione
italiano all'Esposizione
internazionale di
Parigi, 1936-1937,
fotoinserimento.

Fig. 11
M. Piacentini con
G. Pagano e C.
Valle, Padiglione
italiano all'Esposizione
internazionale di
Parigi, 1936-1937,
fotoinserimento.



e statico; gli unici elementi di vitalità e di riconnessione al reale sono dati appunto da un cielo trapunto di nubi (fig. 6).

I giovani architetti romani moderni, nella prima metà dei Trenta, sono invece ancora alle prese con le tempere e i carboncini (così anche il gruppo di Saverio Muratori – successivo socio di Ludovico Quaroni), limitandosi, come la maggior parte degli altri progettisti, a fotografare i plastici senza ulteriori artifici visivi. Essi si contentano di fotografare i modelli con degli sfondi realistici, come il cielo appunto. I tempi non sono ancora maturi per le sofistiche del fotomontaggi e dei foto-inserimenti veri e propri. Anche Mario De Renzi, Adalberto Libera e Giuseppe Vaccaro, si appagano nell'innestare in una loro prospettiva la foto ritagliata di una statua romana, quel che basta per citare il colosso di Nerone e creare un misurato parallelismo con l'anfiteatro Flavio (fig. 7).

La seconda metà degli anni Trenta

Successivamente, ancora i BBPR realizzano un foto-collage per la Mostra delle compagnie italiane di navigazione (pubblicato su *Casabella* nel 1937), ormai con una collaudata disinvoltura. Nello stesso anno, in occasione del concorso per il Palazzo delle Forze Armate all'E42, Figini e Pollini vanno ancora oltre. L'immagine che producono è astratta da qualsiasi riferimento concreto a livello tettonico: compagini murarie, ombre e luci, giaciture varie e incroci irreali fanno da contorno alle fotografie ritagliate di due aeroplani (fig. 8). Una scomposizione e una successiva ricomposizione senza rappresentazioni di elementi concreti e precisi, mirando, al contrario, alla ricercatezza nella progettazione dell'immagine ibridizzata. Una suggestione ideale, anticipatrice di note estetiche successive nel campo del disegno di architettura astratto del secondo dopoguerra.

L'anno seguente (1938) Lingeri e Terragni, in occasione del progetto per il *Danteum* (fig. 9), tra i vari elaborati grafici da presentare al Duce, producono un foto-collage impostato su una prospettiva realizzata con inchiostro di china. Una teoria di immagini raffiguranti la statuaria classica, viene applicata su di un esile reticolo, posizionato proprio all'inizio dello spazio delle colonne simboleggianti la selva oscura. Un passo indietro rispetto alle più raffinate immagini del concorso del 1934.

Fig. 12

M. Piacentini, A. Spaccarelli, *Progetto definitivo per via della Conciliazione*, 1939, Diorama, vista verso piazza San Pietro.

Fig. 13

E. Del Debbio, *Progetto di sistemazione delle grandi statue (colosso) al Foro Mussolini*, 1934, fotoinserimento, vista dallo stadio dei Marmi verso monte Mario.



Cercando di fare una prima *summa*, abbiamo assistito finora a un maggiore uso del fotomontaggio da parte degli architetti lombardi, anche grazie a una superiore frizzantezza presente negli ambienti culturali e artistici milanesi e a un loro più stretto legame con la temperie dell'Europa centrale, e della Repubblica di Weimar in particolare; ma già a partire dal 1936, il panorama artistico e architettonico italiano diviene più romanocentrico. La Città Eterna si issa a capitale di un nuovo quanto effimero impero e, soprattutto, ospita la 'Città del Cinema' [12]. Si accresce così la componente legata alla scenografia, ma anche alla grafica che, grazie alla nuova fase autarchica, subisce un'ulteriore accelerazione; la rappresentazione architettonica, ovviamente, ne risente.

Sono datati proprio al 1936 i foto-inserimenti dello studio Piacentini in vista dell'Expo di Parigi (figg. 10, 11), programmato per l'anno seguente. Non si ha conoscenza riguardo l'effettiva paternità degli elaborati per il progetto del padiglione italiano, ma bisogna sicuramente ricordare la presenza di Giuseppe Pagano tra i cofirmatari dell'edificio (che in particolare si occupa dell'allestimento interno), nonché la vicinanza di Quaroni (oggetto del prossimo paragrafo) a Piacentini stesso.

A metà strada tra il plastico e il fotomontaggio c'è il diorama. Questa tecnica di rappresentazione, sospesa tra le due e le tre dimensioni, viene usata alla fine degli anni Trenta per illustrare il progetto definitivo di via della Conciliazione firmato da Piacentini e Attilio Spaccarelli ed esposto alla *VII Triennale di Milano* del 1940. Rispetto alle composizioni più elementari usate durante il concorso del palazzo del Littorio e nei concorsi per l'E42 – in cui ci si limitava ad aggiungere lo sfondo con il cielo – qui si approda ad un livello più preciso e dettagliato (fig. 12).

Tornando ai fotomontaggi, un altro esempio di questa seconda fase del decennio è – anche se non splende per sua bontà realizzativa, né per il suo tasso di artisticità – il fotoinserto del 'colosso' a Monte Mario sovrastante il Foro Mussolini (fig. 13). Più apprezzabile invece l'immagine prodotta per il progetto del Ministero dell'Africa Italiana firmata da Roberto Marino (1939), in cui la sua architettura si pone come timido sfondo dell'allora via dei Trionfi, segnata dai fornicci dell'acquedotto Palatino (fig. 14). L'intenzione, non pienamente riuscita, è quella di innescare un dialogo tra antico e nuovo. Com'è noto Marino non vinse il concorso ma il risultato del fotoinserto resta di

Fig. 14
R. Marino, *Progetto di concorso per il Ministero dell'Africa italiana*, 1939, fotoinserto.

Fig. 15
L. Quaroni con S. Muratori, *Progetto di concorso per le Pressure unificate di Roma*, 1936, fotoinserto.



un notevole realismo grafico, sicuramente debitore della ricerca formale di Quaroni che era attivo nel campo del fotomontaggio già a partire dal 1936.

I fotomontaggi di Ludovico Quaroni

Tra questi due opposti – che rispecchiano le altrettante opposte visioni dei modernisti del nord da un lato, e degli accademici della Scuola di Roma dall'altro – come un'infinita tonalità di grigi, si collocano tutti gli altri progettisti, tra i quali uno in particolare: Ludovico Quaroni. La sua figura baricentrica si concretizza qui come terza via tra questi due poli. A partire dal 1936 sino al 1938, il giovane architetto romano sperimenta brevemente tre differenti modalità di fotomontaggi: declinazioni derivate da diverse tipologie di progetto e da differenti contesti.

Praticamente accomunabili sono i due elaborati per il progetto per le Preture unificate (figg. 1-15) e quello per la nuova sede della Cassa Nazionale malattie (fig. 16). In entrambi i casi si tratta di veri e propri foto-inserimenti, alla maniera di Mies. Quaroni è molto abile nello scegliere fotografie di base con punti di vista e luci particolari: difatti in questi casi il chiaroscuro – e nello specifico le ombre proprie e soprattutto quelle portate – aiutano nel mascherare l'artificio e a compiere l'illusione della realtà. Dopo aver 'montato' la fotografia con il disegno in prospettiva del progetto, Quaroni procede con un terzo livello in cui inserisce ulteriori figure umane. Abile è, infine, nel 'giocare' con l'inserimento dei lampioni che in alcuni casi risultano per metà fotografati e per metà disegnati. Mentre nel primo progetto gli elementi distinti dell'immagine risultano più mescolati, in quello per la Cassa Nazionale appare invece una distinzione più netta tra foto e disegno, anche se – compresa anche la lontananza di quest'ultimo – l'effetto realistico è maggiore. In questo caso l'ombra del Colosseo aiuta a confondere l'artificio con la realtà. Quaroni ha raggiunto elevati gradi di raffinatezza e precisione nonché un alto gradimento estetico, elementi che convergono insieme verso una prefigurazione oggettiva e realistica dell'architettura progettata.

Un'ultima immagine raffigura il progetto per le Preture unificate (fig. 17): qui però il metodo è differente. Si tratta di una prospettiva accidentale, ad ampio cono visivo con uno sviluppo tendenzialmente orizzontale, sulla quale sono stati applicati dei ritagli di

Fig. 16
L. Quaroni con E. Fuselli, *Progetto per la nuova sede della Cassa Nazionale malattie a Roma, 1937*,
fotoinserimento.



figure umane e di elementi urbani. Rispetto ai fotoinserti precedenti qui si tratta più di un foto-collage alla maniera di Piero Bottoni [13] e Franco Marescotti, meno di Carlo Mollino.

Proseguendo sulla linea del foto-collage, ve ne sono da menzionare altri due, realizzati per il concorso di I grado per la Piazza Imperiale all'E42 (1937-1938): una semplice sezione interna alla piazza, ma esterna agli edifici, in cui tre gentiluomini sono presi ad ammirare le architetture, avendo sullo sfondo il prospetto principale del Teatro imperiale (fig. 18); e una più ricercata vista di scorcio della piazza stessa con punto di vista all'esterno del colonnato perimetrale (fig. 19). Qui l'artificio si fa più interessante perché lo sfondo è dato dal disegno della prospettiva, mentre in primo piano si palesa il frammento di un colonnato probabilmente riconducibile a quello del Bernini a piazza San Pietro, caratterizzato da colonne che presentano una base semplificata, più simile a quella del progetto del giovane gruppo romano (Colonnese, 2018, p. 3).

A questi elaborati si aggiunge un foto-collage per il padiglione dell'alluminio alla mostra autarchica del minerale italiano, sempre Roma (1938) (fig. 20). Qui Ludovico Quaroni sembra ancora rifarsi a Mies, ma più ai collage che ai foto-inserti. È presente una forte astrazione degli sfondi architettonici: il bianco del fondale esalta il grigio scuro e il nero degli elementi ritagliati e inseriti nell'immagine. L'ottimo dialogo tra elementi montati ed elementi disegnati crea la giusta profondità che esalta il realismo della rappresentazione. Il particolare taglio dell'immagine e l'apparente movimento delle figure fanno risultare il tutto molto dinamico. L'immagine, che non è il massimo del fotorealismo – forse un effetto non cercato – risulta al contrario estraniante e metafisica.

Tra surrealismo e metafisica: una possibile conclusione

Le diverse declinazioni del fotomontaggio – dai fotoinserti ai foto-collage – offrono numerose chiavi di lettura e possibili legami con le correnti artistiche coeve. Da un lato il fotoinserto si approssima in un certo senso alla metafisica; dall'altro il foto-collage si accomuna al surrealismo e, con qualche forzatura, alle parole in libertà dei futuristi.

I fotomontaggi alle volte appaiono come dei fotogrammi, dei fermo-immagine, dei frammenti di un video, più che fotografie

Fig. 17

L. Quaroni con S. Muratoti, *Progetto di concorso per le Preture unificate di Roma*, 1936, prospettiva con foto-collage.

Fig. 18

E. Fariello, S. Muratoti, L. Quaroni, *Progetto di concorso per la piazza Imperiale all'E42*, 1937, prospettiva centrale con foto-collage.



vere e proprie. Un congelamento di un qualcosa di vitale, improvvisamente assiderato. I fotomontaggi – e qui il legame con la metafisica – sembrano sospesi tra due distinte realtà: quella della preesistenza, della 'presenza del presente' (o del passato più prossimo); e quella inquieta, ancora piuttosto sfocata, della prefigurazione, dell'attesa di un futuro possibile.

Se, secondo Marra, la fotografia è già di per sé metafisica – e negli anni Trenta ne diventa consapevole (Claudio Marra, citato in Alinovi, 1982, pp. 409, 410) –, il fotomontaggio ne acuisce tale aspetto. Esso è infatti necessità di rappresentazione di un elemento personale in un contesto impersonale (ma appositamente scelto); è, inoltre, anche e soprattutto necessità di prefigurazione, in bilico tra obiettività e subiettività. In merito a ulteriori e possibili congiunzioni tra la metafisica e la pratica del fotomontaggio, bisogna ricordare il concetto di 'impronta' "che via via nel tempo, le cose hanno lasciato nella mente e nel cuore dell'artista metafisico", nonché di "logica dell'accumulo" (Marra, 2012, p. 70). Idealmente il fotomontaggio, così come la metafisica, tende a rappresentare in parte una "dimensione superiore, e comunque estranea, alla fisicità delle cose" (Marra, 2012, p. 70). Da qui deriva anche la teoria dello straniamento, il processo che porta a vedere le cose in maniera differente, che qualora può affiorare dall'immagine creata col fotomontaggio, il quale, con la sua inedita componente di originalità, rompe l'immagine presente nella nostra "memoria abitudinaria" (Marra, 2012, p. 72).

Un'ulteriore aspetto, presente però più nei foto-collage, è quello delle scelte citazioniste. Quindi se da una parte abbiamo la tendenza verso il realismo del fotoinserimento, dall'altra – e spesso contemporaneamente – troviamo una virata verso il surrealismo. Questa biforcazione latente, questa doppia anima compresente, accende "misteri e inquietudini" (Marra, 2012, p. 75), dà la sensazione che qualcosa prima o poi possa accadere, creando i presupposti per un'attesa silente, che avvolge l'animo dell'osservatore.

Note

[1] Si intenderà d'ora in poi col termine più generale di 'fotomontaggio' anche quelli di 'foto-collage' e 'fotoinserimento'.

[2] I principali protagonisti di questa fase storica, legata anche agli ambienti Dada berlinesi, sono Schwitters, Raul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield (Marra, 2012, pp. 61-62).

Fig. 19
E. Fariello, S.
Muratori, L.
Quaroni, *Progetto di concorso per la piazza Imperiale all'E42*, 1937, prospettiva accidentale con fotomontaggio.



[3] Tra di essi si ricordano progetti di concorso per un grattacielo di vetro sulla Friedrichstrasse (1921), e per Alexanderplatz (1928), entrambi a Berlino (Lepick, 2001)

[4] Negli anni Trenta attraverso le sue teorie – in particolare con l'ottavo volume della serie *Bauhausbücher* (edito nel 1925 e 1927) giungono in Italia "i principi di un'estetica fotografica 'pura'" (Alinovi, 1982, p. 9); non vanno inoltre trascurati gli scritti di Arnheim e la sua principale opera editoriale *Film come arte* (pubblicato a Berlino nel 1932 e a Londra nel 1933).

[5] Il 1930 è anche l'anno del primo concorso fotografico nazionale bandito dalla Federazione fascista degli artigiani d'Italia nel mese di settembre.

[6] Il manifesto è datato 11 aprile 1930; venne successivamente pubblicato sulla rivista *Il Futurismo*, edita a Roma, l'11 gennaio dell'anno seguente.

[7] Tra questi si ricordano: *Questo non lo permetteremo* (Bardi, 1934, p. 7) e *Susanna (la nuova architettura) ed i Vecchioni* (Bardi, 1934, p. 15).

[8] L'immagine è a corredo di un articolo di Luigi Chiarini.

[9] Secondo Alessandra Muntoni, nel fotomontaggio si narra a proposito di "una impossibilità per l'architettura e una impossibilità di comprensione da parte del pubblico". All'estremo opposto dei Fori – o di quello che ne rimaneva – dall'altra parte della nuova arteria cittadina, si trovava "lo sconquasso dei tanti progetti affastellati e urlanti scompostamente la loro voglia di metropoli" (Muntoni, 2010, p. 209).

[10] Con Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Mario Sironi, Luigi Vietti.

[11] BBPR, Luigi Figini, Gino Pollini e Arturo Danusso.

[12] In merito al rapporto tra fotografi e ambiente del cinema, soprattutto a Roma e a Cinecittà, vanno citati Elio Luxardo, Ghitta Carell, Arturo Ghergo.

[13] I foto-collage di Bottoni più noti sono datati al 1937-1938 (Colonnese 2018, pp. 6-9).

Bibliografia

- Alinovi, F. (1982). La fotografia in Italia negli anni Trenta. In *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia* (pp. 409-434). Nuove edizioni Gabriele Mazzotta.
- Bardi, P. M. (1934). *Questo non lo permetteremo* (Composizione). In *Quadrante*, 18, ottobre 1934, p. 7
- Bardi, P. M. (1934). *Susanna (la nuova architettura) ed i Vecchioni* (Composizione). In *Quadrante*, 18, ottobre 1934, p. 15.
- Canella, G. & Semino, G. P. (1982). Gli interventi sulle grandi e medie città. In *Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia* (pp. 253-284). Nuove edizioni Gabriele Mazzotta.

Figura 20
F. Fariello, S. Muratori, L. Quaroni, *Progetto per il padiglione dell'alluminio alle Mostre autarchiche del minerale italiano a Roma, 1938*, prospettiva centrale con foto-collage.



- Ciorra, P. (1989). *Ludovico Quaroni 1911-1987*. Electa.
- Ciacci, G., Lux, S. & Purini, E. (Eds.) (2012). *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*. Gangemi.
- Colonnese, E. (2016). Photo-collage e retorica di regime. Piero Bottoni e il progetto per la piazza delle Forze armate all'EUR di Roma. *EGA. El Arquitecto, de la tradición al siglo XXI*.
- Colonnese, E. (2018). Collage and Photomontage in 1930s: Piero Bottoni's Architectural Designs. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 5(1), 1-11.
- De Simone, R. (2011). *Il nazionalismo nell'architettura italiana del primo Novecento*. Laterza.
- Lepick, A. (2001). Mies and Photomontage, 1910-38. In T. Riley & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin*, (pp. 324-329) Abrams.
- Marra, C. (2012). *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*. Bruno Mondadori.
- Muntoni, A. (2010). *Roma tra le due guerre 1919-1944*. Kappa.
- Neri, M. L. (2006). *Enrico Del Debbio*. Idea Books.
- Pati, G., Sacconi, L., & Ziliani, G. (1979). *Fotomontaggio*. Mazzotta editore.
- Rifkind, (2012). The battle for Modernism. Marsilio.
- Savoia, M. (2005). Perfetti modelli di dimore: la casa alle Triennali. In C. G. Leyla & G. Tonon (Eds.), *Le case Nella Triennale: dal Parco al QT8* (pp. 106-126). Electa Triennale.
- Schumacher, T. (1991). *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Electa.

Fonti delle immagini

- Fig. 1. Ciorra, 1989, p. 15.
- Fig. 2. Muntoni, 2010, p. 209.
- Fig. 3. Rifkind, 2012, p. 148.
- Fig. 4. <https://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/290/1055> (ultimo accesso 1 ottobre 2023).
- Fig. 5. Rifkind, 2012, p. 143.
- Fig. 6. Canella & Semino, 1982, p. 274.
- Fig. 7. Muntoni, 2010, p. 295.
- Fig. 8. Muntoni, 2010, p. 218.
- Fig. 9. Schumacher, 1991, p. 201.
- Fig. 10. Ciacci, Lux & Purini, 2012, p. 87.
- Fig. 11. Ciacci, Lux & Purini, 2012, p. 86.
- Fig. 12. Canella, Semino, 1982, p. 277.
- Fig. 13. Neri, 2006, p. 132.
- Fig. 14. Muntoni, 2010, p. 297.

- Fig. 15. Ciotta, 1989, p. 14.
Fig. 16. Ciotta, 1989, p. 16.
Fig. 17. Ciotta, 1989, p. 15.
Fig. 18. Ciotta, 1989, p. 74.
Fig. 19. Colonnese, 2018, p. 3.
Fig. 20. Ciotta, 1989, p. 20.