

PUBLICA

VL 2026

International Conference on Visualizing Landscape

a cura di
Vincenzo Cirillo
Margherita Cicala
Riccardo Miele

ISBN 9788899586737

PUBLICA

VL 2026

International Conference on Visualizing Landscape

a cura di
Vincenzo Cirillo
Margherita Cicala
Riccardo Miele

ISBN 9788899586737

PUBLICA

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Borri
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 Nel·lo
João Nunes
Gian Giacomo Ortu
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

Tutti i testi di PUBLICA sono sottoposti a double peer review

VL 2026
International Conference on Visualizing Landscape

SCIENTIFIC COMMITTEE

Francesco Bergamo
Ludwig Berger
Fabio Bianconi
Antonio Calandriello
Adriana Caldarone
Daniele Calisi
Camilla Casonato
Pilar Chías Navarro
Massimiliano Ciammaichella
Maria Grazia Cianci
Margherita Cicala
Enrico Cicalò
Vincenzo Cirillo
Sara Colaceci
Agostino De Rosa
Tommaso Empler
Francesca Fatta
Sagrario Fernández Raga
Marco Filippucci
Alexandra Fusinetti
Andrea Giordano
Elena Ippoliti
Perry Kulper
Pedro António Janeiro
Luigi Latini
Valeria Menchetelli
Francesca Porfiri
Carlos Rodríguez Fernández
Rossella Salerno
Alessandro Scandiffio
Michele Valentino
Marco Vedoà
Daniele Villa
Dorian Wiszniewski
Ornella Zerlenga

PROGRAM COMMITTEE

Vincenzo Cirillo (c)
Francesco Bergamo
Antonio Calandriello
Adriana Caldarone
Daniele Calisi
Margherita Cicala
Sara Colaceci
Alessandro Scandiffio
Michele Valentino

Luigi Corniello
Rosina Iaderosa
Riccardo Miele
Alice Palmieri

ORGANIZING BOARD

Vincenzo Cirillo (c)
Margherita Cicala
Cristina Cennamo
Jacopo Chierchiello
Luigi Corniello
Rosa De Caro
Gianluca Gioioso
Alessandro Iaselli
Domenico Iovane
Alice Palmieri
Luca Mangiacapre
Riccardo Miele
Rosina Iaderosa
Pierambra Palesano
Giuseppe Panico
Claudia Ruggiero
Mario Sansone
Veronica Tronconi

Vincenzo Cirillo, Margherita Cicala, Riccardo Miele (a cura di)
VL 2026. International Conference on Visualizing Landscape
© PUBLICA, Alghero, 2026
ISBN 9788899586737
Pubblicazione Maggio 2026

PUBLICA
Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design
Università degli Studi di Sassari
WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

- XIV **Oltre l'estetica dominante:
rappresentare i paesaggi invisibili**
Vincenzo Cirillo, Margherita Cicala, Riccardo Miele
- PAESAGGI STORICI E RURALI:
MEMORIA, IDENTITÀ, PRODUZIONE**
- 2 **Le trasformazioni del paesaggio
dell'Alta Murgia nelle rappresentazioni pittoriche
come *humus* culturale**
Lorena Cangiano
- 14 **I perduti labirinti di Boboli: un esempio
di stravolgimento di un giardino architettonico**
Matilde Caravello
- 26 **Il linguaggio visivo dell'utopia.
Il paesaggio nei collage
e fotomontaggi architettonici
degli anni Sessanta**
Fabio Colonnese, Antonio Schiavo
- 40 **La topografia della soglia:
il paesaggio costiero di Egnazia
tra tempo, materia e percezione**
Valentina Dell'Olio
- 52 ***Big Brother is designing you.*
Rappresentazione e progetto
del paesaggio nelle opere fasciste
di colonizzazione**
Giuseppe Geraci

64 **Extra moenia.**
Il paesaggio della campagna romana
nel *PLAN-RELIEF DU SIÈGE DE ROME*
Francesca Geremia, Elena Todini

80 **Paesaggi altri tra archivio e traccia:**
l'erbario cianotipico
Alice Palmieri, Pierambra Palesano

94 **Il paesaggio del New Mexico**
tra incanto e atomicità.
La sua interpretazione spirituale nella pittura
del *Transcendental Painting Group*
Maria Valentina Palmisano

108 **Il paesaggio della memoria:**
una ricognizione sulle tracce
du *Maru Ngrisu*
Francesco Stilo

120 **I mulini storici della Sardegna.**
Ricostruzione digitale
e analisi territoriale
di un paesaggio produttivo scomparso
Michele Valentino, Enrico Cicalò, Alexandra Fusinetti,
Dario Simula, Andrea Sias

PAESAGGI MARGINALI, INDUSTRIALI E FERITI

142 **The Social life of ruins:**
Kuçova's oilscape
as *locus horribilis*
Saimira Arapi, Edmond Pergega, Blerina Tabaku,
Denada Veizaj, Andrea Maliqari, Luigi Corniello

160 **La semiotica del**
***Codice Romano Carratelli*:**
per una rappresentazione contemporanea
del paesaggio costiero
Marinella Arena, Nicola La Vitola, Sonia Mollica

174 **Art, city and architecture**
in the work of Decio Tozzi
Luiza Beltrami, Ana Tagliari

188 **La modernità negletta di una città terziaria**
Raffaele Berardino, Antonio Bixio

204 **La modernità dismessa.**
Dalla critica al paradigma moderno-coloniale
alla nascita di una nuova ontologia
dello spazio marginale
Domenico Busa

216 **Sculture del/nel paesaggio:**
azioni e processi territoriali,
tra gesto antropico e forma paesaggistica
Adriana Caldarone, Tommaso Empler, Pasquale Micelli,
Silvia Ridolfi, Martina Empler

228 **La rappresentazione del paesaggio**
attraverso il rilievo dei vitigni eroici.
Un'indagine critica sulla viticoltura eroica
dell'isola di Ischia
Massimiliano Campi, Marika Falcone e Marica Camerino

244 **Paesaggio industriale d'acqua.**
I Magazzini Generali a Roma
Emanuela Chiavoni, María Belén Trivi, Camila Martín

256 **Paesaggi religiosi inaccessibili.**
I monasteri della Repubblica dell'Athos
Luigi Corniello, Alessandro Iaselli, Jacopo Chierchiello,
Mario Sansone, Cristina Cennamo, Gianluca Gioioso

270 **Ricucire i paesaggi feriti.**
I casi di Kos e di Molfetta
Nicola Antonio Corallo, Alessandro Benedetto Iacovelli

286 **Geografie della frattura. Patchwork, tensioni**
e archivi viventi nei territori perturbati
Benedetto D'Antoni, Dario Felice, Anna Minissale, Sofia Privitera

304	Oltre l'idillio. Come l'idealizzazione della vacanza ha stravolto il paesaggio costiero italiano Mattia De Bonis	404	Dance Macabre o Patrimoine Vivant? L'archeologia industriale tra segno e paesaggio Giovanni Rasetti
316	Il paesaggio ferroviario abbandonato in Albania Gianluca Gioioso, Jacopo Chierchiello, Romano di Resta, Cristina Cennamo, Luca Mangiacapre, Luigi Corniello	418	Il paesaggio ferito: il vuoto di piazza Marconi ad Aversa Michele Sabatino
330	Dal confine all'accesso. Strategie per la comunicazione del paesaggio di Porto Palermo in Albania Gianluca Gioioso, Alessia Segalerba	432	Rappresentare il paesaggio militare marginale: il versante orientale del Colle di San Michele a Cagliari Giancarlo Sanna, Andrea Pirinu
342	Visualisation of hidden transformations in the historic urban landscape of Kruja Bazaar Vjola Ilia, Fiona Nepravishta	446	Visualising resilience: the city of Beirut between Conflict and Care Joseph Zaarour, Veronica Tronconi, Claude Karam
356	Paesaggio ferito della costa ionica crotonese: metamorfosi del tratto costiero tra industrializzazione, abusivismo e contaminazione nel SIN Nicola Irto	462	L'eredità dell'industria nella città contemporanea. Dalla centralità monumentale alla marginalità diffusa: letture di un paesaggio eterogeneo Claudio Zanirato
368	Reinterpretazione cartografica, progetto e palinsesto del paesaggio in Val Basento Antonella Pettoruso	474	Interpretare la montagna del Friuli. La marginalità in Val Raccolana nella ricerca Borghi-Boschi Luca Zecchin, Ilenia Iuri
378	Geografie del perturbante. Percezione e rappresentazione dei paesaggi marginali Annamaria Potestà	488	Nisida e il Lazzaretto scomparso: immagini sistemiche di un paesaggio 'ferito' Ornella Zerlenga, Margherita Cicala, Riccardo Miele, Vincenzo Cirillo
392	Il patrimonio religioso di Corfù. Paesaggi dimenticati tra natura e architettura Manuela Piscitelli, Gianluca Gioioso, Mario Sansone, Romano di Resta, Cristina Cennamo, Alessandro Iaselli		VISUALIZZAZIONE DIGITALE, SENSORIALE E ARTISTICA
		508	Rappresentare Positano oltre l'estetica dominante: storia, crisi e nuove pratiche Marisa Allodi

- 522 **Incanto e inquietudine.**
La fotografia e le installazioni vegetali
nella rappresentazione del paesaggio
attraverso le mostre
Sara Cipolletti, Marta Ortolani
- 538 **Abitare poeticamente: reimmaginare il quartiere Stella a Napoli attraverso il Sensory Design**
Alessandra Cirafici, Silvana Kühtz, Marzia Micelisopo
- 550 **Colours in the Urban Landscape:**
Chromatic Proposal
through AI-Assisted Image Manipulation
Graziella Del Duca, Laura Fratangelo
- 566 **Visualizzare il paesaggio urbano:**
memorie filmate e cartografia veneziana
nella piattaforma RI-VE
Giuseppe Ferrari
- 580 **Immaginare il margine: estetiche speculative per nuovi paesaggi possibili**
Giuseppe Magnano di San Lio
- 594 **Rendere Visibile l'Invisibile:**
metodi digitali per la rappresentazione
dei territori marginali dell'ERP
Elena Pallotta
- 608 **SLAM Survey and Semantic Reconstruction for a Sustainable Urban and Territorial Reconnection Project**
Maurizio Perticarini, Andrea Giordano
- 620 **Dispositivi dell'ordinario. Mauro Staccioli e la costruzione percettiva del paesaggio**
Benedetta Rubattu, Carla Sechi
- 634 **Dal suono alla forma: dati acustici e visualizzazione critica per l'interpretazione del paesaggio urbano**
Alice Palmieri, Giuseppe Panico, Claudia Ruggiero

- 648 **Visualizzare il paesaggio periurbano attraverso i percorsi lenti.**
Analisi e mappatura del sud-est Milano
Alessandro Scandiffo
- 660 **La valorizzazione del paesaggio attraverso gli indicatori percettivo-sensoriali. Approcci teorici, metodologie operative e prospettive di governance territoriale**
Francesco Saverio Simone
- 676 **Cover art of various soundscapes. Rappresentazioni di paesaggi musicali**
Pierfrancesco Stella

**PAESAGGI CULTURALI,
INFRASTRUTTURE
E PROGETTO TERRITORIALE**

- 698 **L'Archeologia come lente e laboratorio di paesaggi culturali.**
Lo studio delle trasformazioni
e della rigenerazione del paesaggio antico
Antonio Chiumiento, Cesare Riccardi
- 714 **I paesaggi archeologici desiderati. Categorie estetiche, modelli di fruizione e scenari progettuali per i siti nuragici**
Enrico Cicalò
- 730 **The Living Archive:**
visualizzare il patrimonio invisibile
del Casino di Via della Scala
Carlotta Cirilli
- 746 **Re:Re:Atlas. Re-significazioni del Municipio Roma V tra montaggio visivo e logica esatta**
Elena Ippoliti, Barbara Pastore e Flavia Camagni

- 762 **Sintra, architettura e paesaggio**
Pedro Antonio Janeiro, Mario Sansone, Cristina Cennamo,
Jacopo Chierchiello, Gianluca Gioioso, Luca Mangiacapre,
Alessandro Iaselli, Luigi Corniello
- 774 **Declinazioni digitali
della rappresentazione dei luoghi:
il progetto GPS.GEONAUTA di Puglia e sud**
Donato Maniello, Lorena Cangiano
- 790 **Chromatic urbanism:
regeneration of Vlora's historic centre**
Fiona Nepravishta, Vjola Ilia

Il linguaggio visivo dell'utopia. Il paesaggio nei collage e fotomontaggi architettonici degli anni Sessanta

Fabio Colonnese, Antonio Schiavo

.....

Il presente contributo si pone l'obiettivo di indagare le rappresentazioni del paesaggio nel suo complesso rapporto con l'architettura – fino alla scala infrastrutturale – realizzate attraverso le tecniche compositive del fotomontaggio, e in particolare del fotoinserimento e del foto-collage. Benché queste siano tecniche già largamente in uso a partire specialmente dagli anni Venti del Novecento, è negli anni Sessanta che si caricano di significati rinnovati o inediti, "in una tempe-rie politica [sociale e culturale] di sensi e bisogni nuovi" (Carducci), che, seppur con diverse e mutevoli sfaccettature, si sentiva in tutto il mondo. Tali elaborati grafici si caricano di valori che vanno al di là della resa estetica finale, sfociando nella contestazione, nell'immaginario e nell'utopia. Sono stati scelti quattro casi studio, eterogenei ma tra loro parzialmente connessi: Hans Hollein con il ciclo di fotomontaggi intitolato Trasformazioni; Arata Isozaki e il progetto *The Future City* (The Incubation Project), presentato con la tecni-

ca del fotomontaggio; *Superstudio* il cui celebre Monumento Continuo e la relativa lunga serie di fotomontaggi assumono i toni di un manifesto grafico; ed infine Luigi Pellegrin, con il suo *Vettore habitat* a scala geografica e i numerosi fotoinserimenti inseriti per contrasto all'interno di diversi paesaggi.

Utopia
Fotomontaggio
Collage
Immaginario
Contrasto

Introduzione

Verso la fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, esaurita la fase più urgente di ricostruzione post-bellica, la cultura architettonica inizia a riflettere criticamente sui paradigmi dell'industria delle costruzioni e ad abbandonare quei modelli che, in qualche modo, erano derivati dalla medesima idea di progresso che aveva condotto agli orrori della guerra (Hartoonian, 2022). La produzione di utopie urbane e architettoniche da parte di molti autori occidentali e orientali testimonia la spasmodica ricerca di 'nuovi' modelli con cui costruire una sorta di 'nuova' innocenza per una 'nuova' società. Alcuni architetti prediligono un ritorno alla natura, adottando esplicitamente le sue forme, da Le Corbusier, con l'eretica cappella di Ronchamp, ad Alvar Aalto, ovviamente. Una certa attenzione viene riservata all'architettura primitiva e all'habitat rupestre, così come all'architettura spontanea, disvelata da Bernard Rudofsky nella celebre mostra *Architecture without Architects* inaugurata al MOMA di New York nel 1964 (Rudofsky, 1964).

Alcuni di questi autori concepiscono i loro progetti in ambienti naturali o solo parzialmente antropizzati che fanno intenzionalmente riferimento ad una specie di Arcadia pre-industriale; altri li collocano invece più esplicitamente in paesaggi di rovine rispetto ai quali propongono approcci in critica continuità col passato. In molti casi, scelgono deliberatamente di esprimere i loro pensieri progettuali attraverso fotomontaggi e collage che avranno un grande successo, fino a divenire l'icona dei movimenti e dei gruppi più radicali (Cook, 1970; 2008). Si tratta, come è noto, di tecniche che erano state sperimentate già alla fine dell'Ottocento (Nerdinger, 1986), sviluppate dagli artisti delle avanguardie e adottate dagli architetti a partire dagli anni Venti del XX secolo – si pensi a Mies van de Rohe e al celebre grattacielo di Berlino, ad esempio (Lepick 2001; Mertins 2001; Stierli 2011, 2018). Dopo aver promosso un linguaggio formale anti-accademico ed eversivo, erano state messe all'indice dai regimi totalitari insieme a tutta quell'arte definita 'de-genere' (Becker, 2008)[1]. In questo senso, il fotomontaggio e il collage fotografico si erano conquistati anche storicamente il valore di dispositivi critici nei confronti del 'sistema' (Shield, 2014). Questo aspetto è connesso alla loro produzione, al fatto che mostrino, allo stesso tempo, un esito visivo, il processo che lo genera e la diversa provenienza dei materiali. Esibendo l'arte del montaggio, soprattutto il collage mette in scena una realtà non più continua e

organica, ispirata alla natura umana, ma discreta e imperfetta, filtrata dalla produzione industriale.

Tra i tanti esempi storici esistenti di come questo atteggiamento emerga nelle rappresentazioni, si pensi al gioco di carte Myriorama realizzato da Jean-Pierre Br s nel 1824 per costruire vedute di giardini pittoreschi secondo miliardi di combinazioni possibili (fig. 1).

Nel XX secolo, nell'epoca della riproducibilit  meccanica investigata da Walter Benjamin (1966), proprio il montaggio si afferma come principio fondatore dell'arte moderna, per la capacit  di riflettere l'esperienza frenetica e dissociata dell'uomo moderno, di cui il collage fotografico appare una diretta espressione visiva. A questo si aggiunge che il collage riflette anche una evidente crisi della rappresentazione e, in particolar modo, del disegno, nel costruire almeno una finzione di unit , ordine e gerarchia capace di evocare i modelli del passato. Mentre il fotomontaggio aspira a dissimulare l'inserimento del nuovo nell'esistente, attraverso l'armonizzazione prospettica, cromatica e luministica della 'figura' con lo 'sfondo', il collage esplicita l'idea di contrasto. Con i suoi frammenti che rimandano caoticamente a spazi, tempi e strutture (prospettiche) diverse, quando non antagoniste, mette in scena un mondo privo di unit  e armonia, segnato piuttosto dai conflitti e abitato da ruderi incomprensibili che, di fatto, sembrano quasi invocare l'avvento di un nuovo ordine. Ma il collage fotografico permette anche risultati semantici e comunicativi che sarebbero impossibili col disegno. Dove il disegno svolge la funzione primaria di trasmettere i dati spaziali di un progetto, il collage pu  richiamare direttamente l'esperienza dei luoghi e del loro contesto. Dove il primo ricorre a codici e simbologie in relazione alla scala di riduzione scelta, il secondo pu  ridurre interi territori al giardino di una casa o ingigantire frammenti per farne edifici o monumenti. E tutto questo facendo leva sulla 'cooperazione interpretativa' del lettore, come scriver  Umberto Eco (1979) elaborando il concetto di 'opera aperta'. Proprio in virt  dell'indissolubile legame che i frammenti fotografici mantengono col contesto di riferimento, certi collage degli anni Sessanta, che caratterizzano l'espressione degli ambienti radicali artistici e architettonici della controcultura (Taylor, 2004, pp. 189-193), possono acquistare un significato peculiare: possono apparire una sorta di lista di materiali e forme da cui ripartire, immaginando modi diversi di combinarli, con maggiore attenzione ai luoghi e un certo scetticismo rispetto all'agenda industriale e al mito del boom economico. Allo stesso tempo, riflettono il potere dei nuovi media – si pensi alla transizione



Fig. 1. Myriorama, Ria
Holler München, 1977.

dalla *Age of Literacy* alla *Electric Age* descritta da Marshall McLuhan (1967) – di connettere il globo ad una scala mai vista, creando le premesse per una societ  pi  unita e consapevole.

Casi studio (Hollein, Isozaki, Superstudio, Pellegrin)

Hans Hollein

Tra il 1963 e il 1968, l'architetto austriaco Hans Hollein (1934-2014) realizza un ciclo di fotomontaggi dal titolo *Transformations*. Sono generalmente costituiti da fotografie di paesaggi rurali, con piccole case tra campi coltivati, a cui sono sovrapposti elementi fuori contesto e/o fuori scala dall'effetto straniante. Si tratta generalmente di prodotti della civilt  industriale decontestualizzati oppure, sulla falsariga delle parallele esperienze della Pop-Art, ingigantiti per attribuirgli il valore di monumentali emergenze artificiali.   importante sottolineare che i fotomontaggi sono presentati come veri e propri progetti. *Aircraft Carrier City in Landscape* presenta una veduta panoramica della campagna, formata da un mosaico orizzontale di quattro fotografie con l'immagine di una portaerei americana arenata fra le colline, una sorta di nuova arca che rimanda alle tecnologie pi  avanzate del tempo ma che, allo stesso tempo, appare un relitto di un evento bellico del passato. In *Highrise Building*, il titolo stesso aiuta a interpretare la candela

per l'accensione del motore come un grattacielo che rimanda all'idea di metropoli novecentesca espressione di una inossidabile fede nel progresso industriale e scientifico e, parallelamente, alla implicita impossibilità di sottomettere tali mastodonti ai codici del linguaggio architettonico. Questo risponde allo slogan *Alles ist Architektur* (fig. 2), coniato dallo stesso Hollein sul primo fascico-



ALLES IST ARCHITEKTUR

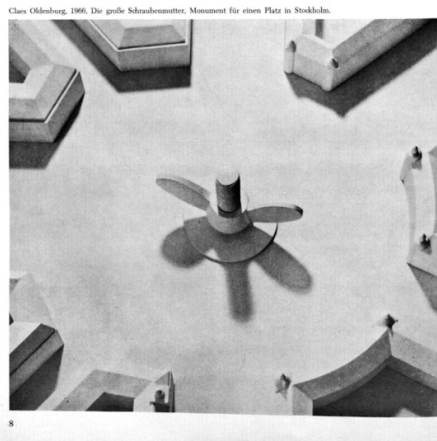


Fig. 2. Hans Hollein, *Alles ist Architektur*, 1968, fotomontaggi (Hollein, 1968, p. 8).

lo-manifesto di *Bau Magazin*, sulla cui copertina appare una gigantesca fetta quadrata di groviera sullo skyline di Vienna (Hollein, 1968). L'eterogenea raccolta di immagini di 27 pagine, che accoglie anche alcune sue composizioni, intende dimostrare che l'architettura non è solo ciò che è identificato dai linguaggi propri della disciplina, riprendendo quanto implicitamente suggerito da Adolf Loos nel concorso del Chicago Tribune del 1922 con l'iconica e ironica proposta di un grattacielo a forma di colonna dorica.

Arata Isozaki

Attraverso il fotomontaggio, l'architetto giapponese Arata Isozaki (1931-2022) invece radicalizza e sublima il suo rapporto col trauma della distruzione improvvisa e, per certi versi, umanamente incomprensibile, prodotta dalle bombe atomiche sganciate su Hiroshima e Nagasaki nel 1945. Nell'ambito degli studi per l'espansione di Tokio, nel 1962 Isozaki presenta il progetto *The Future City (The Incubation Project)* in forma di fotomontaggio, con idee che porteranno poi alla celebre e sfortunata installazione *Electric Labyrinth* alla XIV Triennale di Milano del 1968, distrutta dai contestatori sessantottini. In questa occasione, Isozaki sviluppa alcune idee di città verticale e sospesa già elaborate da Kenzo Tange, ipotizzando un sistema insediativo composto da strutture a ponte sospese tra nuclei strutturali cilindrici. Si tratta quindi di una città 'nuova' in grado di crescere in ogni direzione e di sovrapporsi alla vecchia. Il nuovo layer si sviluppa senza stravolgere quello sottostante che, di fatto, viene trattato alla stregua di un sito archeologico da preservare. Questa idea è esplicitata nel fotomontaggio di Isozaki, dove una vista prospettica delle nuove architetture è inserita in una fotografia con i resti di un tempio greco. In particolare, Isozaki dispone i nuclei cilindrici portanti in diretta continuità con i frammenti delle colonne doriche scanalate ancora eretti, idealmente ingigantite alla scala della megastruttura dalla presenza di riferimenti misurabili come le automobili sulle autostrade. Anche qui sono molte le letture possibili di una tale immagine, come l'idea di resistenza alla distruzione, espressa dal legame formale tra le colonne e i nuclei cilindrici, che assumono un valore simbolico di totem. D'altro canto, si tratta di un'architettura che già riflette sul suo futuro stato di rovina, quasi un imprevedibile rimando ad alcuni concetti estetici di John Ruskin, visto che, come sostiene lo stesso Isozaki, "Le città incubate sono destinate all'auto distruzione / le rovine sono lo stile delle nostre future città" (fig. 3) [2].

Superstudio

L'atteggiamento critico che emerge dai lavori di Hollein e Isozaki trova una sponda in Italia nelle ricerche di Superstudio. A metà degli anni Sessanta, Cristiano Toraldo di Francia (1941-2019), indagando sulle connessioni tra architettura e natura — e quindi tra architettura e paesaggio — pone le basi per un profondo ripensamento di tale rapporto. La scintilla che accende la miccia è l'alluvione di Firenze del novembre del 1966. L'evento attribuisce alla città l'immagine di un'effimera tragedia, un quadro drammatico ma al contempo 'stimolante' e ispiratore. Il piano astratto dell'acqua cancella momentaneamente l'attacco a terra degli edifici fiorentini e attribuisce nuovi significati al rapporto tra naturale e artificiale. Da qui emerge il "passaggio dall'Alles ist Architektur di Hans Hollein al concetto che 'tutto è paesaggio', in cui si assiste a una sintesi tra natura e architettura, in cui quest'ultima assume il ruolo di restauratrice del paesaggio stesso, colmando e integrando quelli che Toraldo di Francia chiama i "non luoghi, cioè i vuoti frutto di azioni naturali" (Toraldo di Francia, s.d.).

In questa temperie egli sviluppa la sua innovativa tesi di laurea, caratterizzata da un progetto per metà "di un nuovo edificio e per metà [di un] restauro di una natura lesionata" (Toraldo di Francia, s.d.); un lavoro intitolato *Macchina per vacanze*, facente parte di una più ampia ricerca chiamata *Architettura tecnomorfa*.

Il Superstudio nasce insieme ad Adolfo Natalini un mese dopo l'alluvione, perseguendo, già dal 1969, "una nuova oggettualità, più solida e immanente" (Toraldo di Francia, s.d.) e con una forte valenza comunicativa, ma non ancora legata alla scala del paesaggio; tuttavia dagli *Istogrammi d'architettura* alla celebre proposta intitolata *Il Monumento Continuo*, il passo è breve. *Il Monumento Continuo* è un sistema di superfici e volumi incolori scanditi da una quadrettatura che rimanda, allo stesso tempo, alla scala umana e allo standard industriale. Il concept viene testato per anni a diverse scale e in diversi contesti geografici, illustrato sia attraverso uno storyboard a schizzi, concepito per la produzione di un film, che mediante l'inserimento dei nuovi immensi volumi direttamente su fotografie in bianco e nero e a colori. La tecnica del fotomontaggio è ideale per trasmettere la figura retorica della 'dimostrazione per assurdo', che, a sua volta, vuole illustrare una nuova e totale fusione. Il progetto infatti sostiene l'idea che sia necessaria un'ibridazione tra architettura e paesaggio naturale, innescando nuove relazioni e scaturendo in un moderno e rinnovato concetto

di paesaggio. Si palesano scenari possibili e futuribili caratterizzati da un'interposizione apparentemente violenta e da una comprensione inizialmente contrastante ma che, in ultima analisi, si fa concettualmente fruttuosa e vitale. I primi fotomontaggi della serie sono del 1969 (fig. 4). Nello stesso anno le opere sono oggetto di una mostra a Graz, mentre nel 1972, insieme ad altri gruppi fiorentini quali Archizoom, 9999, Buti, Ziggurat, e con Giani Pettena e Ugo La Pietra, i lavori di Superstudio vengono esposti al MoMA di New York all'interno della mostra *Italy: the New Domestic Landscape*. Si pensi a opere come *St. Moritz rivisitata* (1969) o *Veduta di Positano* (1969-70), dove il paesaggio, sia urbano sia costiero, viene totalmente eclissato dal Monumento Continuo, e si intravede solo

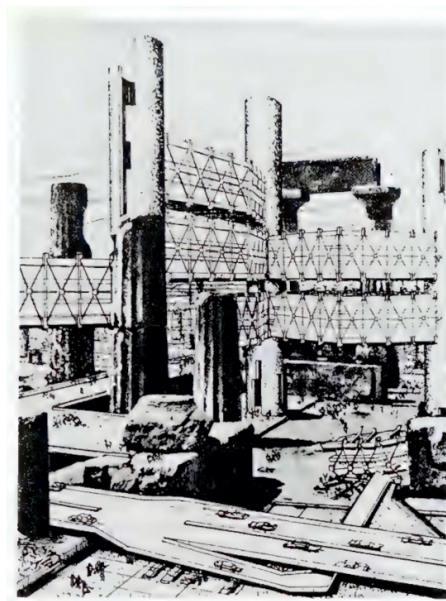


Fig 3. Arata
Isozaki, *Incubation
Process*, 1962.
fotomontaggio (Isozaki,
2006, p. 87).



in trasparenza; si pensi a *Taglialegna sulle Montagne Rocciose* (1970-71), in cui la montagna sullo sfondo si erge quasi a tempio di una acropoli raggiungibile solo con un immenso ponte sospeso; ma anche a *Piccolo monumento continuo - meditazione* (1969-70) o *Città istogrammi su prati alpini* e *Chasserhal Bern: monumento continuo su montagne* (1969-70), che materializzano un manifesto seriale composto di fotomontaggi.

Luigi Pellegrin
Anche nelle iconiche fotocomposizioni dell'architetto romano Luigi Pellegrin (1925-2001) si delinea una visione del mondo mai esistita prima, estranea eppure tecnicamente raggiungibile. Il rapporto tra oggetto architettonico — che diviene un'infrastruttura a scala territoriale — e paesaggio, è totalizzante. Le architetture visionarie che compaiono a partire dalla metà degli anni Sessanta vanno gradualmente ad assumere la dimensione di grandi infrastrutture, urbane e territoriali al tempo stesso, lungo la strada percorsa negli stessi anni da Vittorio Gregotti, dalle pagine di *Edilizia Moderna* (Gregotti 1966) a quelle di *Casabella* (Gregotti 1991). Sono proposte utopiche che tuttavia non rinunciano mai alla concretez-

Fig. 4. Superstudio, Monumento Totale o Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale, 1969, fotomontaggio (Lampariello, 2016, p. 119).

za, alla ricerca di una fattibilità costruttiva e sociale, al riferimento primario del corpo umano.

Risale al 1969 il Disegno del Vettore habitat, un macro-elemento architettonico a scala infrastrutturale, rappresentato a partire da una sezione prospettica in primo piano. La sezione, eseguita sullo stesso piano verticale per tutte le parti, genera poi il resto del disegno, in cui la struttura si sviluppa in profondità in maniera sinuosa, seguendo le impostazioni della prospettiva centrale, che garantisce, in questo caso, una visione immersiva. Le strutture sospese tra punti di appoggio distanti centinaia di metri appaiono viste come in volo, poste in vari modi rispetto al punto di vista dell'osservatore — dall'alto, dal centro, dal basso. Realizzate a china su carta lucida e poi stampate su radex, vengono incollate da Pellegrin su fotografie di località terrestri generalmente naturali che appaiono però quasi aliene, anticipando l'immaginario dei film di fantascienza degli anni Settanta. Questo escamotage permette di realizzare una vera e propria serie di foto-collage, scomponendo e ricomponendo la macro-architettura e scegliendo lo sfondo desiderato su dove collocarla: un processo grafico che viene ottimizzato e che verrà poi ripreso anche successivamente con l'aiuto delle tecniche digitali (Carpiceci & Colonnese, 2023). Gli interni delle macrostrutture, peraltro molto studiati, sono lasciati in bianco: nel caso del fotomontaggio intitolato Vettore habitat a scala geografica (1970), le parti esterne e in alcuni casi anche quelle interne, sono

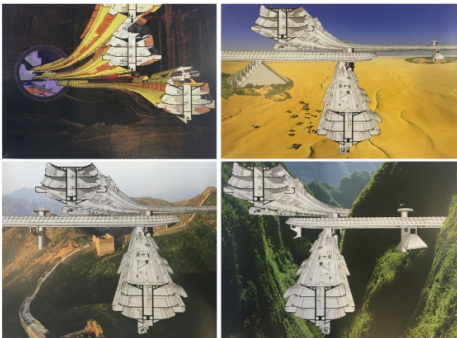


Fig. 5. Luigi Pellegrin, Vettore habitat a scala geografica, 1970-2000, fotomontaggi (Cardosi et al., 2003, pp. 155-158).

colorate con retini Letraset e pennarelli tipo Pantone. Il risultato appare più concettuale e meno realistico, a causa dell'assenza di texture, delle ombre portate e dell'uso di un chiaroscuro appena accennato e non sempre presente.

Conclusioni

I casi qui rapidamente presentati sono accomunati dalla loro collocazione temporale, dai mezzi espressivi condivisi e dalla ricerca di criteri insediativi di valore universale, sia pure geometricamente differenti: per punti (Hollein i suoi *objets trouvés*), per strati (Isozaki e la città su più livelli), per fasce (Superstudio con le superfici e i volumi generici) o per linee (Pellegrin e l'architettura-infrastruttura). Parallelamente, nei loro disegni l'immagine fotografica del paesaggio rivela specifiche condizioni di partenza e svolge funzioni retoriche differenti.

Nel caso di Hollein, l'ordinata e bucolica campagna mitteleuropea presenta uno stereotipo dell'idea del paesaggio costruito quotidianamente dall'azione umana. Svolge quindi una funzione dialettica di contrasto semantico e formale: da una parte serve a richiamare analoghe composizioni lecorbusiane, con inserti fotografici che funzionano come *objets à réaction poetique* e che rimandano all'immaginario modernista; dall'altra crea una distanza critica che mette in ridicolo le monumentali emergenze e, con esse, la deriva industriale e positivista del Novecento. Isozaki usa invece la fotografia per celebrare il paesaggio "ferito" dalle guerre, che le generazioni successive spesso vorrebbero solo rimuovere e mettere al margine del campo visivo per pensare al futuro. È un paesaggio che serve a inscenare cinicamente la continuità tra vecchio e nuovo. Nel migliore dei casi, la città contemporanea si sovrappone alla città precedente e, come nella Roma medioevale, le rovine antiche divengono le fondamenta dei nuovi edifici ma restano anche monumenta a indelebile memoria degli orrori della guerra.

Per Superstudio e Luigi Pellegrin, i paesaggi fotografici su cui applicano i loro disegni svolgono funzioni simili. In entrambi i casi, i paesaggi servono a testare la validità dei criteri insediativi delle mega-strutture, a mostrarne la flessibilità e l'adattamento a situazioni specifiche. Tuttavia Pellegrin sceglie luoghi generici, atipici, come un atlante geografico che abbia il compito di elencare i paesaggi terrestri, mentre Superstudio sceglie luoghi specifici, generalmente riconoscibili o addirittura iconici, col risultato di un surplus semanti-

co, spesso intenzionalmente polemico. D'altro canto, il primo è concentrato sulla componente ingegneresca della sua proposta mentre il secondo su quella scenografica, rimandandone idealmente ad un secondo momento i contenuti specificatamente architettonici. È anche per questa ragione che, nelle immagini prodotte da Superstudio, l'immensa infrastruttura anti-monumentale sembra invadere i paesaggi naturali e antropici con la stessa violenza delle acque dell'Arno nel 1966, seppur mettendo in mostra una certa attenzione nei confronti delle emergenze, siano esse montagne, laghi o centri storici. Espressione di un programma non ingenuamente utopico bensì profondamente e radicalmente critico, *Il Monumento continuo* viene ridotto, grazie all'abile uso del collage, a uno stato di sospensione che, in fondo, anticipa inaspettatamente non solo il tema ambientale e ambientalista (Gargiani & Lampariello, 2010) ma anche la crescente conflittualità dei territori 'colonizzati' dall'industria del turismo, dove collidono gli interessi divergenti, se non antagonisti, di comunità locali e comitive nomadi.

Viceversa, negli impianti utopici di Pellegrin non c'è (ancora) la ricerca di una fusione tra antropico e naturale. Resta evidente la dialettica architettura-paesaggio e il tema della colonizzazione umana del territorio mediante infrastrutture universalmente valide che di fatto sorvolano il territorio, pur impattando sul paesaggio. Questo tema appare particolarmente evidente in una immagine costruita a partire da una fotografia aerea della Grande Muraglia, che appare quasi una versione primitiva del Vettore habitat. È questa forse l'unica eccezione rispetto alla scelta di paesaggi atipici, sebbene morfologicamente molto caratterizzati, col risultato che le immagini di Pellegrin hanno spesso un sapore cinematografico da 'conquista dello spazio', come quelle di 2001: *A Space Odyssey* con cui Stanley Kubrick infrange i sogni ad occhi aperti degli anni Sessanta e mette in scena le insidie del futuro.

In conclusione, pur nella limitatezza dei casi e delle analisi condotte, proprio intorno agli anni Sessanta, queste visioni promosse dall'ibridazione tra medium grafici e fotografici hanno contribuito non solo ad esplorare i limiti disciplinari e dimensionali dell'architettura in relazione alle sfide di un territorio sempre più soggetto alle logiche capitalistiche e sempre meno agli interessi delle comunità locali ma anche, per reazione, alla crisi di una idea purista del paesaggio, limitata alla presenza di particolari valori estetici, da declinarsi piuttosto in relazione al ruolo che può svolgere nella quotidianità anche delle aree degradate [3].

Note

[1] Sul fotomontaggio nell'Italia del primo Novecento, cfr. Baltzer, 2013; Colonnese, 2023; Schiavo, 2023.

[2] La versione integrale della poesia di Isozaki che accompagna il progetto Incubation Process è: "Incubated cities are destined to self-destruct / Ruins are the style of our future cities / Future cities are themselves ruins / Our contemporary cities, for this reason, are destined to live only a fleeting moment / Give up their energy and return to inert material / All our proposals

and efforts will be buried / And once again the incubation mechanism is reconstituted / That will be the future?" (Isozaki, 1997, p. 40).

[3] Questo saggio è frutto del lavoro congiunto dei due autori. In particolare, Fabio Colonnese ha editato l'introduzione, il caso studio su Hans Hollein e le Conclusioni, mentre Antonio Schiavo i restanti casi studio su Arata Isozaki, Superstudio e Luigi Pellegrin.

Shields, J. (2014). *Collage and architecture* Routledge.
Stierli, M. (2011). Mies montage. *AA Files*, 61, 54–72.
Taylor, B. (2004). *Collage: The making of modern art*. Thames & Hudson.
Toraldo di Francia, C. (n.d.). Superstudio 1966–1973. Available at: <https://www.cristianotoraldodifranzia.it/old/superstudio/SuperstudioIT.pdf> (accessed 8 December 2025).

Schiavo, A. (2023). Dal contesto al frammento: Fotomontaggi, fotoinserimenti e foto-collage nella Roma degli anni Trenta. In: E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino (Eds.), *Linguaggi grafici: Fotografia* (pp. 612–639). Publica.

Riferimenti bibliografici

Baltzer, N. (2015). *Die Fotomontage im faschistischen Italien: Aspekte der Propaganda unter Mussolini*. Akademie Verlag.
Becker, L. (2008). Montage of ideas. In: L. Becker (Ed.), *Cut & paste: European photomontage, 1920–1945* (pp. 6–15). Gangemi.
Benjamin, W. (1966). L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. In: *Arte e società di massa* (E. Filippini, Trans.). Einaudi.
Cardosi, G., et al. (Eds.). (2003). *Luigi Pellegrin: Un percorso nel potenziare il mestiere del costruire*. Silvana.
Carpiceci, M., & Colonnese, F. (2021). Luigi Pellegrin: Visioni di infinito. *Disegno*, 9, 47–58.
Carpo, M. (1998). *L'architettura dell'età della stampa: Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Jaca Book.
Colonnese, F. (2023). The architectural photomontages of Piero Bottoni. *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 18, 31–54.
Cook, P. (1970). *Experimental architecture*. Universe Books.
Cook, P. (2008). *Drawing The motive force of architecture*. Wiley.
Eco, U. (1979). *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani.

Gargiani, R., & Lampariello, B. (2010). *Superstudio Laterza*.
Gregotti, V. (1966). La forma del territorio. *Edilizia Moderna*, 87–88, 2–3.
Gregotti, V. (1991). Il disegno del paesaggio italiano. *Casabella*, 575–576, 2–3.
Hartoonian, G. (2022). *Reading Kenneth Frampton: A commentary on "Modern Architecture"*, 1980. Anthem Press.
Hollein, H. (1968). Alles ist Architektur. *BauMagazin*, 1–2, 1–27.
Isozaki, A. (1997). *Kiikan-e*. Kajima Shuppan Kai.
Isozaki, A. (2006). *Japan-ness in architecture*. MIT Press.
Lampariello, B. (2016). The «discorso per immagini» of Superstudio: From Continuous Monument to Supersurface, 1968–1971. *Archistor*, 5, 106–137.
Lepik, A. (2001). Mies and photomontage, 1910–1938. In: T. Riley, & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin* (pp. 324–329). Abrams.
McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Il Saggiatore.
Mertins, D. (2001). Architecture of becoming Mies van der Rohe and the avant-garde. In: T. Riley, & B. Bergdoll (Eds.), *Mies in Berlin* (pp. 107–133). Abrams.
Nerdinger, W. (1986). *Die Architekturzeichnung: Vom barocken en Idealplan zur Axonometrie*. Prestel.
Rudofsky, B. (1964). *Architecture without architects: An introduction to non-pedigreed architecture*.

Fabio Colonnese, Antonio Schiavo
Università La Sapienza di Roma
Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
fabio.colonnese@uniroma1.it, antonio.schiavo@uniroma1.it