

Figure in superficie. Apparati murali tra contesto e narrazione

Marta Magagnini, Nicolò Sardo

Abstract

La superficie murale si colloca in una dimensione esperienziale ad alto tasso di sperimentazione tecnica e artistica. Questo saggio indaga la grafica alla scala del muro e, in particolare, quelle immagini presenti fin dalla nascita dell'architettura stessa che le ospita, secondo un progetto di narrazione bidimensionale che partecipa dell'esperienza spaziale.

Muri interni ed esterni hanno rivelato loro precipue vocazioni, con alcuni importanti ambiti di interazione e contaminazione: da un lato, la parete interna è una finestra che – invece di aprirsi sul paesaggio reale e presente – inquadra paesaggi del pensiero e, grazie in particolare al fotomontaggio, consente all'osservatore di comprendere intuitivamente vere e proprie teorie urbane; dall'altro, le facciate esterne si caratterizzano come dispositivi comunicativi immersi nella città: dal mosaico alla tipografia, la grafica «alla scala del muro» si trasforma ed esprime il senso del proprio tempo.

Là dove un'ampia bibliografia si divide in due grandi temi: facciate e murali da interni, l'intento di questa riflessione è quello di riunificare la storia della tecnica delle due pareti, in virtù sia della comune essenza della materia – la predominanza della superficie sugli altri aspetti formali – e, di conseguenza, della comune vocazione ad essere schermi di comunicazione visiva.

Parole chiave: fotomurali, facciate, grafica e architettura, fotomontaggio.

Introduzione

Un muro è un segno [De Fusco 2019], lo sanno bene sia l'architetto che lo traccia che il semiologo che lo indaga: il muro è un segno che definisce separazioni, confini, divieti. Ma il muro è spesso anche ospite di altri segni, di figure che ne abitano tutta la superficie, da un estremo all'altro, dalla base alla sommità, e significano altro oltre al limite. Quei segni generano un richiamo che attira a sé coloro che si aggirano nei pressi di quel muro [Barthes 1999, p. 66]. Lo sanno bene “graffitari” e *street-artist*, così come lo hanno sempre saputo i grandi poteri, che in ogni epoca hanno incaricato gli artisti di decorare le lunghe pareti delle chiese, quanto le alte pareti delle facciate dei palazzi di governo. Ma lo sanno, ancora una volta, gli architetti che, nel progetto moderno e poi contemporaneo, sfruttano la potenza

comunicativa della grande superficie per dare voce ai muri che stanno tracciando e veicolare su di essi le proprie teorie architettoniche ed urbane.

Oggetto di questo studio sono dunque i segni che l'architetto ha voluto lasciare sulle superfici murarie, non come soluzione estetica, ma come medium, sfruttando le sempre nuove tecniche e tecnologie della comunicazione visiva: elementi presenti da un lato come “grafica urbana”, soprattutto sulle facciate, e dall'altro negli allestimenti e pareti interne. L'obiettivo di questa riflessione è riunificare in un'unica storia della tecnica le superfici esterne ed interne, alla ricerca di comuni *fil rouge*, delineando un unico approfondimento sulle strategie di comunicazione visiva alla scala del muro.

Si considereranno temi ed esempi significativi di edifici per entrambe le tipologie, dove la relazione tra arte/grafica e architettura si risolve nella condivisione di una superficie: quella interna come luogo di sperimentazioni formali e di tecniche che attraversano il tempo senza soluzione di continuità, quella esterna dove i segni applicati configurano dispositivi comunicativi che instaurano uno speciale rapporto con lo spazio della città. I muri interni ci porteranno in paesaggi mentali ed esperienziali anche lontani dall'edificio in cui sono ospitati, i muri esterni ci parleranno del luogo fisico che rappresentano. In questo studio si cercherà di evidenziare il percorso attraverso cui i muri, sia interni che esterni, si sono rivelati i protagonisti di una trasformazione speciale dell'architettura in rappresentazione.

Effimero/Figurativo. Il murale per interni

La reinvenzione di un medium

Nel 1937 Adalberto Libera vince il concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42, con un progetto che nell'idea originaria prevedeva che la parte alta delle pareti della sala centrale fosse interamente ricoperta di mosaico dorato, così da annullare la percezione degli angoli della pianta quadrangolare e suggerire uno spazio «ad anello» [Marcello 2010, p. 9]; la retorica fascista impose in seguito un ciclo figurativo dedicato alla gloria di Roma, dal mito delle origini al nuovo Impero mussoliniano, che però non fu mai realizzato, consentendoci oggi di percepire quello spazio puro, senza decori, in tutta la sua modernità.

Nello stesso anno, Giuseppe Pagano espone il mosaico di Mario Sironi *L'Italia corporativa* (8x12 m) all'Esposizione Universale di Parigi: come un vasto frammento recuperato in uno scavo archeologico, non affisso ma sospeso a mezz'aria, puntellato alla parete da putrelle, offrendo al pubblico la possibilità di vedere anche la superficie irregolare del retro [Golan 2018, p. 578].

Dalla lettura di questi episodi, si evince che nel 1937, probabilmente per ragioni politiche contingenti, il murale di interni della modernità non ha ancora raggiunto una sua autonomia e peculiarità artistica e non si è ancora affrancato dal confronto con le grandi arti del passato.

Questo non vale solo in Italia e non interessa solo il rapporto con la tradizione del mosaico: se ne può riferire

anche in rapporto alla pittura di grandi dimensioni. Ad esempio, ancora nel 1937 e sempre per l'esposizione parigina, *Guernica* di Pablo Picasso, nei suoi 3,49x7,77 m, viene esposta per la prima volta posizionata su un muro perimetrale dell'area antistante il cuore espositivo del Padiglione Spagnolo, quasi a far da contraltare ai murales didascalici dell'allestimento interno [Arnheim 1964]. Eppure, da questi stessi esempi, si evince che il murale di interni ha ormai travalicato la sua tradizionale collocazione e connotazione ed ha mosso i suoi passi verso una vera e propria reinvenzione del medium: da *instrumentum regni*, segno statico e accentratore in siti istituzionali, è divenuto parte di un percorso che partecipa dell'esperienza spaziale in contesti espositivi temporanei.

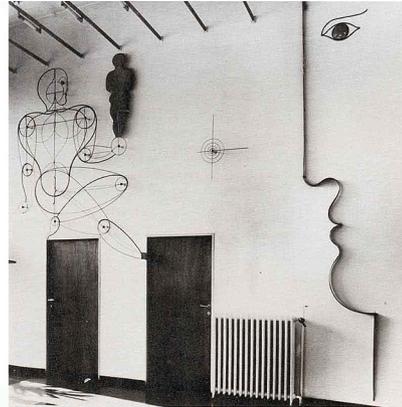
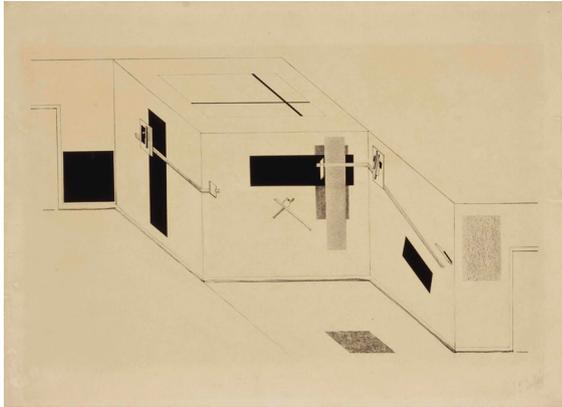
Il potenziale "effimero" è, di fatto, il carattere più innovativo e distintivo del murale da interni moderno. In questi contesti, l'architetto può appropriarsi dell'elemento narrativo, contemplandolo nel progetto stesso, per animarlo delle sue speculazioni teoriche.

Fino agli anni '30, i muri interni erano decorati quasi esclusivamente di opere pittoriche, ma l'avvento della riproducibilità tecnica ha aperto la strada a tutta una serie di sperimentazioni, approdando ad esiti ben oltre le prerogative della decorazione tradizionale. In quest'ottica, possono afferire alla definizione di "murale per interni" le più diverse sperimentazioni delle avanguardie del primo Novecento, dagli allestimenti dei costruttivisti russi, *L'ambiente dei Proun* di El Lissitzky (Berlino 1923), le scultu-pitture realizzate da Oskar Schlemmer e Willi Baumeister ai tempi della Bauhaus di Weimar (1923-1924) e oltre, fino alla tridimensionalità estrema del *Merzbau* di Kurt Schwitters (Hannover 1923-1937) o alle sperimentazioni italiane sulla plastica murale, un'applicazione del polimaterismo futurista alla decorazione parietale, dichiaratamente ispirata agli esempi d'oltralpe [Pirani 1992]. È proprio il Futurismo, con la Plastica murale intesa da Filippo Tommaso Marinetti, ma soprattutto da Enrico Prampolini, a porre l'attenzione ai muri interni, così da diventare oggetto principale della loro ricerca: «L'architettura moderna, derivata da Antonio Sant'Elia, manca oggi di una sua plastica murale, specialmente all'interno, ed è spesso funestata dall'anacronismo deprimente di affreschi, pitture o sculture stonati e fuori posto» [Marinetti 1934, p. 3].

Il murale delle Avanguardie oscilla così tra pittorico e scultoreo, tra superficiale e plastico, rendendo il cata-

Fig. 1. a) El Lissitzky, assonometria del Pronounraum, 1919-1923 © Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture (CCA), Montreal (a sinistra). b) Oskar Schlemmer, interni della Casa del Dr. Rabe a Zwenkau, 1930-31 (al centro). c) Kurt Schwitters, Merzbau, Hannover, 1933 (a destra).

Fig. 2. a) El Lissitzky con Sergei Senkin e altri, Photofrieze, Padiglione Russia all'Esposizione internazionale della Stampa di Colonia, 1928 (a sinistra). b) Giuseppe Terragni, Mostra della Rivoluzione Fascista, Sala O, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1932 (a destra).



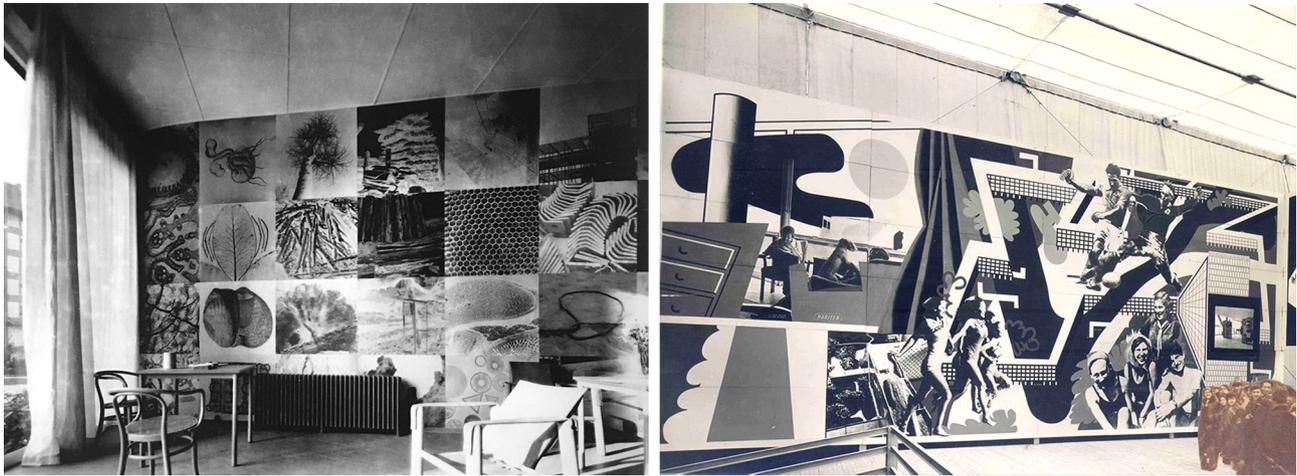


Fig. 3. Le Corbusier e Pierre Jeanneret: a) fotomosaico per il Padiglione Svizzera, Parigi, 1929-1933 (Fotografia Marius Gravot. © Fondation Le Corbusier, Paris) (a sinistra). b) fotomurale *Habiter* (Dwelling), installato nel Pavillon des Temps Nouveaux all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937 (Fotografia Albin Salaün. © Fondation Le Corbusier, Paris) (a destra).

logo delle possibilità tecniche e materiche pressoché infinito (fig. 1).

Ma la ricerca inizia a circoscrivere e approda ad un'operazione di senso solo nel momento in cui il murale ritorna alla dimensione figurativa, a quella storica narrazione abitata da figure umane. La ragione risiede nel fatto che le figure umane della rappresentazione agiscono da guida alla codifica del racconto, consentendo all'osservatore una totale "immersione" nell'ambiente speculativo che, nel progetto moderno, da bidimensionale diventa tridimensionale, seppure questo sarà dismesso o distrutto al termine della mostra.

Sarà la fotografia, anzi l'ingrandimento della stampa fotografica alla grande scala [Lugon 2015] a giocare un ruolo fondamentale in questa direzione: la fotografia è la tecnica che definirà il nuovo modello dei murali moderni, abitati da figure narranti. Ancor prima della fotografia di grande formato, che negli anni '80 favorirà «the artistic recognition of photography and have been equated with a contemporary form of the painting, or "tableau"» [Lugon 2010], il fotomontaggio dagli ambienti dell'agit-prop approda alle grandi esposizioni internazionali alla fine degli anni Venti per caratterizzare il decennio successivo (fig. 2a).

Dal figurativo al fotorealistico: i fotomurali

Il fotomurale rappresenta una tipologia di murale che, dagli anni '30 ad oggi, non ha mai abbandonato la scena di esposizioni, mostre e musei [1].

La fotografia murale è sia documento che opera d'arte. Le Corbusier, nel 1933, realizza un foto-mosaico per rivestire la parete curva all'interno della biblioteca del Padiglione Svizzero di Parigi: 44 "tessere" di 1x1 m, ingrandimenti di fotografie in bianco e nero e negativi di immagini disparate, dal mondo naturale e dell'opera dell'uomo, viste al microscopio e viste panoramiche (fig. 3a). In realtà, il maestro svizzero pare avrebbe lasciato il muro in cemento nudo, ma fu il presidente della *Cité Internationale* a richiederli la realizzazione di una decorazione: grandi tavole con soggetto le rocce, la neve, i ghiacciai, ecc. che rammentassero la loro patria agli studenti venuti a perdersi nell'infida Parigi. Nell'accontentare la richiesta del committente, così Le Corbusier: «I have therefore decided to realize, in two, three days, the first photographic mural considered not as a document but as a work of art» [Naegele 2013, p. 151] [2]. L'esito finale è un'opera, purtroppo perduta, con un forte carattere evocativo e didascalico, un messaggio dedicato agli studenti residenti nel Padiglione: «Inside to outside:



Fig. 6. OMA e 2x4, Florification, wallpaper per l'Epicenter Prada di New York, 2019. Il rivestimento, lungo 60 metri è realizzato con stampa digitale su progetto grafico dello studio 2x4; viene sostituito ogni 6 mesi ed è spesso coadiuvato da installazioni video e interattive.

Tra le principali caratteristiche del fotomontaggio, dagli esordi d'Avanguardia agli esempi contemporanei, dalla dimensione del collage a quella del fotomurale, è incontrovertibile l'efficacia del bianco e nero, aspetto che concilia dapprima una necessità tecnica (prima delle stampe a colori) con una strategia comunicativa (l'enfasi dei contrasti visivi corrisponde all'enfasi sul messaggio). L'uso del colore, comporta necessariamente un abbassamento dei toni dei messaggi, ma apre anche ad altri media di contaminazione.

Dagli anni '50 ad oggi, le fotografie a colori di grande formato, hanno pervaso il settore pubblicitario negli spazi pubblici, interni ed esterni, e – una volta divenute estremamente accessibili – hanno conquistato anche il mercato della decorazione domestica, soprattutto negli Stati Uniti.

In questo contesto, il fotomurale è diventato un'immagine mediatica senza legittimità artistica, ma forse proprio per questo, sul fotomurale a colori è caduta la scelta di Robert Venturi e Denise Scott Brown, insieme al loro collaboratore Steven Izenour, per ideare la mostra *Signs of Life: Symbols in the American City*, commissionata dalla *Smithsonian Institution* per celebrare il bicentenario americano e inaugurata presso la *Renwick Gallery* di Washington il 26 febbraio 1976 (fig. 5). Avvalendosi della collaborazione del fotografo Stephen Shore, la

mostra ha presentato al grande pubblico le indagini sulla città americana, alla base anche della pubblicazione di *Learning from Las Vegas* [Venturi, Scott Brown, Izenour 1972], una ricerca molto accurata sulla pianificazione urbana della città del gioco d'azzardo, che ha evidenziato quanto l'architettura e la città, al di là delle categorie di spazio e funzione, fossero anche questione di immagini, simboli e comunicazione. Nell'intenzione degli architetti, la ricognizione doveva essere il più possibile neutrale e per questo la fotografia a colori non ha subito manipolazioni, ma, all'interno della mostra, si è caricata di altri segni: i balloon del fumetto ponevano l'attenzione su questo o sull'altro elemento che il nostro occhio era invitato a riconoscere, più che decifrare. Il messaggio da retorico è divenuto caricaturale; il principale straniamento è stato il fatto di consentire all'ordinario di abitare gli spazi di un museo. L'idea di Venturi e Scott Brown era di incrociare i modelli del tabellone per le affissioni (un'immagine fatta per l'attenzione distante, fugace e distratta del guidatore) e il giornale (una densità che brulicava di informazioni), in un gioco di ready-made al contrario [Lugon 2015].

Oggi che la fotografia ha conquistato i muri degli spazi museali e il mercato dell'arte contemporanea, sia nella dimensione da cornice che nei *light box* di grande dimensione, si è ridotta moltissimo la presenza dei fotomurali e il muro interno ha raggiunto l'apice della sua dimensione effimera, annullando ogni dimensione critica dell'immagine che gli si sovrappone. La comunicazione di massa contemporanea ha raggiunto lo spazio commerciale quanto quello espositivo: i divisorii interni di negozi, ristoranti e musei sono sempre meno funzionali e sempre più portatori di messaggi mutevoli, palinsesti di immagini intercambiabili o schermi che si animano con proiezioni d'occorrenza (fig. 6).

Pensieri e parole. Le altre figure dei muri della città

Teorie

Se già Barthes ha mostrato con chiarezza la "città come scrittura", nelle superfici dell'edificio questa "scrittura" supera ogni metaforicità e si fa reale: «La città costituisce dunque un discorso e questo discorso è una vera parola: la città parla ai suoi abitanti, parliamo la nostra città, la città dove ci troviamo, semplicemente abitandola, percorrendola, guardandola» [Barthes 1967, p. 11].



Fig. 7. Herbert Bayer, Edicola (a sinistra) e Progetto per un cinema (a destra), 1924.

Le facciate si configurano come apparati comunicativi: il *graphic design* alla scala del muro lo trasfigura e sulla superficie viene espresso il senso del proprio tempo. Una superficie che – come supporto di costruzioni visive – nel suo mutamento evidenzia non solo scelte estetiche ma è anche capace di comunicare esplorazioni teoriche [5].

Un gioco di sovrapposizioni integra la costruzione con una narrazione che partecipa in maniera forte all'esperienza spaziale e alla definizione dell'ambiente urbano; e questo viene favorito nel momento in cui la parete ha superato l'essenza "meccanica" di diaframma tra interno ed esterno: «Una volta che la pelle dell'edificio è diventata indipendente dalla sua struttura, potrebbe anche essere appesa come una tenda o un abito. Il rapporto tra la struttura e la pelle ha interessato molta produzione architettonica [...] ed è tuttora oggetto

di dibattito. Il luogo di questa contesa è la superficie architettonica» [6].

La superficie esterna, nel suo caratterizzarsi graficamente come artefatto della comunicazione, vive così – pur con gradi diversi nel rilievo delle due componenti – all'interno del binomio "rappresentazione-conformazione" [7]. I segni grafici utilizzati non sono solo una definizione della superficie ma possono rafforzare l'identità stessa dell'edificio e trasmettono informazioni. La facciata si colloca all'interno di una ambiguità data dal suo essere simultaneamente un "segno" legato all'edificio a cui appartiene, ma anche alla città: «La facciata, infatti, in quanto "figura", è di norma una superficie bidimensionale e costituisce appunto una figura dell'involucro-significante dell'edificio; al tempo stesso però essa è una "figura" del "significato" del segno urbanistico, il quale non è più un interno, bensì

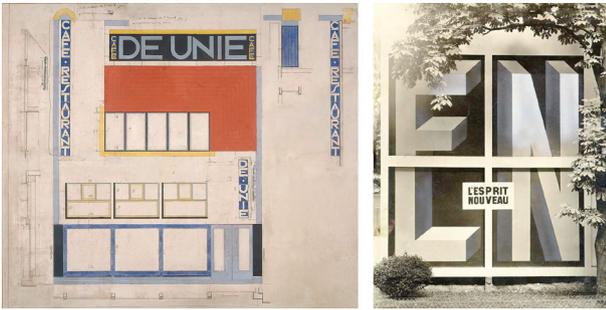


Fig. 8. a) J. J. P. Oud, *Café De Unie*, Rotterdam, 1925, disegno del progetto della facciata (a sinistra). b) Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Padiglione dell'Esprit Nouveau*, Parigi, 1925 (a destra).

uno spazio esterno, quella della strada o di una piazza» [De Fusco 2001, p. 159].

Nella percezione urbana la “passeggiata cinematografica” [8] trova una pausa: la facciata stessa si trasforma come schermo in luogo dello “spettacolo”, e pretende attenzione dall'osservatore: «È così che le esperienze architettoniche – che implicano le dinamiche di spazio, movimento e narrazione – si collegano all'effetto del cinema e alle sue passeggiate e, anzi lo incorporano» [9]. Quella che si instaura è una “trasparenza fenomenica” [10] che trasporta l'osservatore in uno spazio virtuale: una trasparenza che «implica qualcosa di più di una caratteristica ottica – cioè un più ampio ordine spaziale. Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in un'attività continua» [Kepes 1990, p. 81].

Il caso estremo è quando la costruzione architettonica nella sua totalità si trasforma in artefatto grafico: emblematici gli edifici-segnale di Herbert Bayer [Cohen 1984] che con forme, colori e scritte dichiarano la loro funzione (fig. 7). Atteggiamento che arriva a rappresentare la natura dell'edificio tramutandolo in una sorta di packaging fuori scala come in diversi progetti dello studio Neutelings & Riedijk [Neutelings Riedijk Architects 2018]. Condotta che si evidenzia anche nella fondamentale produzione di Robert Venturi, dove l'architetto americano reitera in molti dei suoi progetti – declinandola in differenti modalità – la sua volontà di costituire una “architettura della comunicazione” [Venturi, Izenour, Scott Brown 2018].

Tecniche

I modi di trattamento delle facciate possono essere quando mai diversi: segno, colore, testo e luce definiscono – spesso intersecandosi tra loro – le superfici dell'edificio. Nell'uso di trame le forme grafiche – in diversi gradi di astrazione – si connaturano oscillando tra segni riconoscibili e il loro dissolversi in pattern (fig. 10).

La tipografia si declina come messaggio e specificazione dell'identità dell'edificio; ma anch'essa può mostrarsi come “decorazione”: texture nel senso più profondo e primigenio del termine stesso (fig. 11). Se la presenza della scrittura ha spesso contribuito a caratterizzare anche nell'antichità le facciate, è soprattutto con l'architettura moderna che l'uso della “tipografia” è divenuto una vera e propria componente compositiva: emblematica la facciata del *Café De Unie* concepito a Rotterdam nel 1925 da J.J.P. Oud (fig. 8a). La presenza tipografica – con testi modificabili e con chiare funzioni pubblicitarie – contraddistingue anche un altro edificio vicino al movimento De Stijl come quello per la *Coöperatie De Volharding* realizzato a L'Aia da Jan Buijs nel 1928 [11] (fig. 9a). Le Corbusier, sempre attento ai “segni”, caratterizza una delle pareti esterne del padiglione dell'Esprit Nouveau con quello che si può considerare un vero e proprio logotipo (fig. 8b).

Nell'architettura contemporanea l'uso della tipografia nel disegno delle facciate è divenuto sempre più diffuso [Heller, Ilić 2013]: parole che “decorano” le superfici dell'edificio, ma che comunicano anche le attività che vi si svolgono (fig. 9). L'uso della tipografia può declinarsi anche in un procedimento particolare come nell'opera dell'artista indiano Daku che a Delhi nel 2016 realizza un allestimento dove sagome di lettere vengono fissate ortogonalmente alla superficie muro e questo viene “decorato” dalle ombre – continuamente mutanti – che vengono proiettate [Lynch 2016].

Il colore, come caratteristica delle componenti strutturali o ornamentali, scandisce gli elementi che configurano la facciata e ne diviene elemento significativo; colore fatto di pigmenti, ma anche di luce.

La luce informa la facciata sia per “trasmissione” – attraverso superfici traslucide – sia per “emissione”, trasformandosi in generatrice di segni [12]. La luce – anche come elemento dinamico – contraddistingue

alcune realizzazioni di György Kepes del dopoguerra: le più importanti il murale luminoso per il negozio Radio Shack di Boston (1950) [Poulin 2012, p. 135] (fig. 9b) e quello per il KLM Office Building a New York (1959) [Bacsó s.d.]. Il lavoro di Kepes nasce naturalmente dalle seminali elaborazioni sviluppate da László Moholy-Nagy [Moholy-Nagy 1936; 1947].

Altro aspetto importante che viene messo in atto è quello tecnologico: dispositivi, spesso complessi, caratterizzano le facciate degli edifici [13]. Tra gli esempi più emblematici, i particolari pannelli che Jean Nouvel allestisce per l'*Istituto del mondo arabo* di Parigi nel 1990, dove il "disegno" – pur evocando decorazioni orientali – è composto da diaframmi la cui apertura è controllata da cellule fotosensibili. E negli ultimi anni la sperimentazione ha caratteri sempre più legati alla digitalizzazione: rilevanti le realizzazioni come la *GreenPix* [14] di Pechino e l'arena *Ziggo Dome* [15] di Amsterdam, entrambe contraddistinte da facciate – sospese tra stabilità e mobilità – composte da "pixel" LED che le rendono cangianti e funzionali anche come dispositivi comunicativi [16] (fig. 12a).

La superficie esterna può tessere anche un proficuo rapporto con il mondo dell'arte: tra gli esempi più significativi degli ultimi anni si evidenziano le opere di Yayoi Kusama come l'apparato decorativo realizzato per il *flagship store* Louis Vuitton di New York (fig. 12b). Ma anche approcci "limite" come quelli dell'artista francese JR dove una forte progettualità delle sue opere – che utilizzano soprattutto le immagini fotografiche applicate sulla superficie degli edifici – affranca le sue installazioni fotografiche dall'apparente vicinanza con le modalità tipiche della *street art* [Thompson, Remnant 2019]. O opere come quelle di Anish Kapoor capaci di caratterizzare lo spazio urbano e contemporaneamente – attraverso la "riflessione" – di assorbirlo e rappresentarlo alterandolo [Codognato, D'Orazio 2015]. E ancora la fotografia è la protagonista del repertorio iconografico utilizzato da Botto & Bruno per "rivestire" le superfici dell'impianto industriale di Banchette [17].

Un'operazione particolare sul rapporto tra scrittura e superficie muraria – e che si colloca a metà strada tra arte e *graphic design* – è invece quella promossa Ruedi Baur [18] e altri artisti in Svizzera e sviluppata tra il 2016 e il 2017 con installazioni che fanno anche uso della calligrafia [Ménine, Baur, Baur 2018].

Fig. 9. a) Jan Willem Eduard Bujs, edificio per la Coöperatie De Volharding, L'Aia, 1928 (a sinistra). b) György Kepes, Murale luminoso per il magazzino Radio Shack, Boston, 1950 (a destra).

Fig. 10. a) Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Edificio per la produzione e stoccaggio Ricola, Mulhouse-Brunstatt, 1993. La facciata – composta in pannelli di policarbonato – è serigrafata con un motivo vegetale ripetitivo, l'immagine di una foglia di Achillea Umbellata del fotografo tedesco Karl Blossfeldt (1865-1932) (fotografia Margherita Spiluttini) (a sinistra). b) Neutelings & Riedijk Architecten, Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum, 2006. (fotografia Scagliola/Brakkee) (a destra).



Fig. 11. a) Massimo Vignelli, protezione della facciata al 712 della Fifth Avenue, New York, 1987 (a sinistra). b) Paula Scher (Pentagram), New Jersey Performing Arts Center, Newark, 2001 (a destra).

Fig. 12. a) Simone Giostra and Partners Architects e Arup, GreenPix, Pechino, 2008 (a sinistra). b) Yayoi Kusama, installazione esterna per il flagship store Louis Vuitton di New York, 2012 (a destra).



Conclusioni. Tante figure per una sola storia

L'obiettivo di questo approfondimento è stato quello di intraprendere una riflessione sul tema delle "immagini" sovrapposte all'architettura, là dove queste nascono da un progetto grafico dedicato – e non da una stratificazione occasionale di segni, come avviene prevalentemente nella *street art* – e soprattutto con lo scopo di integrare la costruzione con una narrazione che partecipa all'esperienza spaziale.

Muri esterni e muri interni percorrono spesso strade separate, perché nascono da predisposizioni peculiari: i muri interni hanno la vocazione a portarci fuori dall'edificio – si pensi agli storici *trompe l'œil* – sia fisicamente che con il pensiero, mentre i muri esterni ci parlano del "qui e ora", sono rappresentativi dell'edificio e delle funzioni che contengono – non di rado commerciali – o riflettono alcune delle peculiarità dell'ambito urbano in cui si collocano. Ma in entrambi i casi la significazione si esprime a partire da ricerche sulla rappresentazione sempre attuali, che arrivano all'architettura dai mondi dell'arte e della tecnologia in piena sinergia.

Da un lato, il rapporto con l'arte è un momento particolarmente efficace perché rappresenta la matrice da cui muove la ricerca teorica, lo sviluppo di nuove tematiche e nuove riflessioni sullo spazio urbano. Peraltro, l'arte stessa si sta sempre più occupando di architettura e la realizza in prima linea (si pensi agli studi associati d'arte e architettura come quello di Olafur Eliasson o Vito Acconci). E gli stessi interventi temporanei sono sempre più spesso progetti di "ridisegno" e riqualificazione degli spazi urbani, e non azioni irregolari o autoreferenziali di artisti che rifiutano le relazioni con le istituzioni.

D'altro lato, è l'innovazione tecnologica, sempre più spinta, che agendo sulla superficie muraria la ridefinisce e ne estende le caratteristiche.

Pur nella diversità delle soluzioni e delle costruzioni messe in atto tra interno ed esterno, il regesto di esempi presentati ha come scopo quello di ricomporre le vicende delle superfici murali, al di là dalle distinzioni funzionali, tecnologiche e narratologiche. Inoltre non mancano episodi in cui esterno ed interno si pongono in continuità attraverso superfici di confine e di "filtro": dai grandi specchi alla scala architettonica/urbana, ai veri e propri progetti coordinati riunificanti.

Ciò che si è voluto rilevare ed evidenziare è come, negli ambienti stratificati di segni, spesso occasionali, della città contemporanea, il Disegno continui a rivelarsi strumento imprescindibile per attuare procedimenti distinti di narrazione efficace.

Note

[1] Per fotomurale, in questo testo, intendiamo sia l'ingrandimento di un'unica immagine, che il collage di frammenti fotografici realizzato alla scala architettonica; sarà specificato all'interno del testo quando si tratti di fotografia o fotomontaggio.

[2] «Ho quindi deciso di realizzare, in due tre giorni, il primo murale fotografico considerato non come un documento ma come un'opera d'arte» (Traduzione dell'autore).

[3] «Dall'interno all'esterno: serena perfezione. Piante, animali, alberi, siti, mari, pianure o montagne. Anche la perfetta armonia di naturali disastri, cataclismi geologici, ecc. Aprite gli occhi! [...] L'architettura è un'opera dello spirito e non del mercato» (Traduzione dell'autore).

[4] Nel 1935, scrive Ferdinando Reggiori: «Ormai di codeste mostre cominciamo ad essere saturi; dobbiamo combattere il fotomosaico»; cfr. Reggiori F. (1935). La Mostra dello sport italiano al Palazzo dell'Arte di Milano. In *Architettura*, n. 14, 1935, pp. 447-495 (cit. in Golan 2010, p. 85).

[5] Si vedano: Herdeg 1982; Belardi, Emler; Quici 1999; Poulin 2012; Emler 2012; Dawson 2013; Bruno 2016; Poulin 2017; Cooke 2018; Adams 2018.

[6] Leatherbarrow, Mostafavi 2002, p. 8. Traduzione dell'autore.

[7] Per un approfondimento su questo concetto cfr. De Fusco 2001, pp. 166-168.

[8] Questa terminologia fa riferimento a Bernard Tschumi; cfr. Bruno 2006, p. 53.

[9] Ivi, pp. 53-54.

[10] Si fa qui naturalmente riferimento al concetto elaborato da Colin Rowe; cfr. Rowe 1990.

[11] La facciata dell'edificio presenta fasce di vetro opalino con una struttura che rende possibile sovrapporre scritte composte in lettere metalliche. L'illuminazione artificiale rende ancora più forte l'impatto visivo della comunicazione. Un importante precedente nell'uso della facciata come strumento pubblicitario è quello realizzato nel 1924 da Aleksandr Michajlovič Rodčenko per i magazzini Mosselprom di Mosca.

[12] Sul rapporto tra luce artificiale e architettura cfr. Ackermann, Neumann 2006.

[13] Si vedano: Gasparini 2009; Haeusler 2009; Haeusler, Tomitsch, Gernot 2012; Lewis 2015; Hespagnol et al. 2017.

[14] Il progetto, completato nel 2008, è dello studio Simone Giostra Architects e Arup.

[15] La struttura, completata nel 2012, è stata progettata dallo studio Benthem Crowwel Architects.

[16] Sull'uso della "grafica dinamica" nelle superfici degli edifici cfr. anche Krasner 2013, pp. 158-160.

[17] La struttura è una centrale di cogenerazione dell'impianto di teleriscaldamento; si trova nei pressi di Ivrea e le immagini utilizzate sono «montaggi» di fotografie degli edifici della Olivetti.

[18] Baur è un designer grafico particolarmente impegnato nella progettazione ambientale. Nell'ambito del tema trattato, è significativo il suo progetto visivo per l'aeroporto di Köln-Bonn.

Autori

Marta Magagnini, Scuola di Architettura e Design, Università di Camerino, marta.magagnini@unicam.it
Nicolò Sardo, Scuola di Architettura e Design, Università di Camerino, nicolo.sardo@unicam.it

Riferimenti bibliografici

Ackermann, M., Neumann D. (eds.). (2006). *Leuchtende Bauten. Architektur der Nacht / Luminous Buildings. Architecture of the Night*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

Adams, S. (2018). *The Field Guide to Supergraphics. Graphics in the Urban Environment*. London: Thames & Hudson.

Amheim, R. (1964). *Guernica. Genesi di un dipinto*. Milano: Feltrinelli. [ed. orig. *Picasso's Guernica. The genesis of a painting*. Berkeley: University of California Press, 1962].

Bacsó, Z. (s.d.). György Kepes' Light Art. <http://kepes.societybme.hu/art-science/Zsuzsa_Bacsó_-_Gyorgy_Kepes_Light_Art.pdf> (consultato il 19 marzo 2020).

Barthes, R. (1967). Semiologia e urbanistica. In *Op. cit.*, n. 10, pp. 7-17.

Barthes, R. (1999). *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.

Belardi, P., Emler, T., Quici, F. (a cura di). (1999). *Grafica-Architettura*. Numero monografico di *XY Dimensioni del disegno*, n. 35-36-37.

Bruno, G. (2006). *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori. [ed. orig. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002].

Bruno, G. (2016). *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Monza: Johan & Levi. [ed. orig. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014].

Chevrier, J.-F. (1989). Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie. In Id., *Photo-Kunst. Du XX^e au XIX^e siècle, aller et retour/Arbeiten aus 150 Jahren*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart-Edition Cantz.

- Codognato, M., D'Orazio, C. (2015). *Anish Kapoor*. Bologna: Manfredi.
- Cohen, A.A. (1984). *Herbert Bayer*. Cambridge MA-London: The MIT press.
- Cooke, A. (2018). *Graphic Design for Art, Fashion, Film, Architecture, Photography, Product Design & Everything in Between*. New York: Prestel.
- Dawson, P. (2013). *The Field Guide to Typography. Typefaces in the Urban Landscape*. London: Thames & Hudson.
- De Fusco, R. (2001). *Trattato di architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- De Fusco, R. (2019). *Linguistica, semiotica e architettura*. Firenze: Altralinea.
- Emler, T. (2012). *Grafica e comunicazione ambientale*. Roma: DEI.
- Gasparini, K. (2009). *Design in superficie. Tecnologie dell'involucro architettonico mediatico*. Milano: Franco Angeli.
- Golan, R. (2010). La possibilità di un fotomurale socialista. In *Memoria e ricerca*, n. 33, pp. 81-95.
- Golan, R. (2018). Monumental Fairytales: Mural Images during the Ventennio. G. Celant, *Post Zang Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, pp. 330-335. Milano: Fondazione Prada.
- Haeusler, M.H. (2009). *Media Facades. History, Technology and Media Content*. Stuttgart: av edition.
- Haeusler, M.H., Tomitsch, M., Gernot, T. (2012). *New Media Facades. A Global Survey*. Stuttgart: av edition.
- Heller, S., Ilić, M. (2013). *Lettering Large. The Art and Design of Monumental Typography*. New York: Monacelli.
- Herdeg, W. (a cura di). (1982). *Archigraphia*. New York: Graphis.
- Hespanhol, L. et al. (2017). *Media Architecture Compendium. Digital Placemaking*. Stuttgart: av edition.
- Kepes, G. (1990). *Il linguaggio della visione*. Bari: Dedalo. [ed. orig. *Language of Vision*. Chicago: Theobald, 1964 (1 ed. 1944)].
- Krasner, J. (2013). *Motion Graphic Design. Applied History and Aesthetics*. Burlington MA: Focal Press.
- Leatherbarrow, D., Mostafavi, M. (2002). *Surface Architecture*. Cambridge MA-London: The MIT Press.
- Lehmann, S. (2017). Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases. *Arts*, vol. 6, n. 3, 10. DOI: <https://doi.org/10.3390/Arts6030010>.
- Lewis, K. (2015). *Graphic Design for Architects*. London-New York: Routledge.
- Lugon, O. (2010). Before the Tableau Form: Large Photographic Formats in the Exhibition Signs of Life, 1976. In *Etudes photographiques*, n. 25, <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3440>> (consultato il 20 marzo 2020).
- Lugon, O. (2015). Photography and Scale: Projection, Exhibition, Collection. In *Art History: Journal of the Association of Art historians*, vol. 38, n. 2, pp. 386-403.
- Lynch, P. (2016). DAKU Mounts Typography on Building Facade to Create Dynamic Mural Powered by the Sun. <<https://www.archdaily.com/795640/daku-mounts-typography-on-building-facade-to-create-dynamic-mural-powered-by-the-sun>> (consultato il 19 marzo 2020).
- Marinetti, F.T. e altri (1934). Un Manifesto Polemico. *La Plastica Murale Futurista*. In *Stile Futurista*, n. 5, p. 3.
- Marcello, F. (2010). The idea of Rome in Fascist art and architecture: the decorative program of the Palazzo dei Congressi in EUR, Rome. In F. Marcello, A. White (a cura di). *Interspaces: Art + Architectural Exchanges from East to West*, pp. 1-27. Melbourne: The University of Melbourne.
- Ménine, K., Baur, V., Baur, R. (2018). *Voyage entre les langues*. Paris: Éditions Alternatives.
- Moholy-Nagy, L. (1936). Light Architecture. In *Industrial Arts*, n. 1, pp. 15-17. Sta anche in Kostelanetz, R. (a cura di). (1970). *Moholy-Nagy*. New York: Praeger.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in motion*. Chicago: Theobald.
- Moos, S. von (2009). *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Naegele, D. J. (1998). Le Corbusier and the Space of Photography: Photomurals, Pavilions, and Multi-media Spectacles. In *History of Photography*, vol. 2, n. 22, pp. 127-138.
- Naegele, D.J. (2013). Making Science Seen: Le Corbusier's Photomural at the Pavillon Suisse. In Jarrett C., Kim K.-H., Senske N. (a cura di). *The Visibility of Research. Proceedings of the 2013 ARCC Spring Research Conference*, pp. 148-155. Charlotte: University of North Carolina at Charlotte.
- Neutelings Riedijk Architects (a cura di). (2018). *Ornament & Identity. Neutelings Riedijk Architects*. Berlin: Hatje Cantz.
- Petit, J. (1970). *Le Corbusier lui-même*. Genève: Éditions Rousseau.
- Pirani, F. (1992). Prampolini e gli allestimenti. "Effimero" e "Permanente". Un itinerario tra le ambientazioni e gli allestimenti di Prampolini dal 1928 al 1954. In E. Crispolti, R. Siligato (a cura di). *Prampolini dal Futurismo all'informale*, pp. 279-300. [Roma]: Carte Segrete.
- Poulin, R. (2012). *Graphic Design + Architecture. A 20th-Century History*. Beverly: Rockport.
- Poulin, R. (2017). *Archigraphia Redux*. New York: Graphis.
- Roberto, M.T., Muncidi, C., Farano, M. (2005). *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni 1967-2004*. Torino: Fondazione Torino Musei.
- Rowe, C. (1990). Trasparenza: letterale e fenomenica. In Id. *La matematica della villa ideale e altri scritti*, pp. 147-168. Bologna: Zanichelli. [ed. orig. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge MA: MIT Press, 1976].
- Rüegg, A. (2012). Le Corbusier's Monumental Photographs. In N. Herschdorfer, L. Umstätter. *Le Corbusier and the Power of Photography*, pp. 80-110. London: Thames & Hudson.
- Thompson, N., Remnant, J. (2019). *JR. Can art change the world?* London: Phaidon.
- Venturi, R., Izenour, S., Scott Brown, D., 2018. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata: Quodlibet. [ed. orig. *Learning from Las Vegas*. Cambridge MA: MIT Press, 1972].