

Diaporama. Viaggio nell'obsolescenza di un dispositivo

Diaporama. Journey into the Obsolescence of a Device

Abstract [Diaporama. Viaggio nell'obsolescenza di un dispositivo](#)

Un viaggio nella storia di un dispositivo obsolecente, il diaporama o audiovisivo, particolare genere di documentario, scritto, pensato e montato in una sequenza di diapositive proiettata su schermo o muro, accompagnato da una partitura musicale e sonora su vinile o audiocassetta. Il diaporama con la sua elementare quasi ineludibile struttura drammaturgica e con il suo dispositivo magico, o fantasmagorico, torna a interrogarci in un'epoca, quella digitale, di immagini veloci. Sviluppando il suo racconto in una sequenza di 80/140 immagini fisse che si installano sullo schermo come un'incisione rupestre, il diaporama ci riavvicina al carattere magico e ipnotico delle immagini, restituendo loro un peso specifico. Questo testo è il racconto di un viaggio di scoperta, non un saggio esaustivo ma l'inizio di un recupero in fase di sviluppo, studio e crescita.

[Diaporama. Journey into the Obsolescence of a Device](#)

A journey through the history of an obsolescent device, the *diaporama* or *audiovisivo*, a particular kind of documentary, written, conceived, and edited in a sequence of slides projected on a screen or wall, complemented by a musical and sound score on vinyl or audiocassette. *diaporama*, with its elementary, almost inescapable dramaturgical structure and its magical or phantasmagorical apparatus, once again poses questions in this digital age of accelerated images. Unfolding its narrative in a sequence of 80/140 fixed images installed on the screen like a rock engraving, the present-day *diaporama* brings us back to the magical and hypnotic character of images, endowing each one with a specific weight. What is covered here is a journey of discovery rather than an all-encompassing essay, the beginning of a process of reappraisal in the course of development, study and growth.



Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

9 788822 908179
ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 6

VESPER No. 6

MAGIC

MAGIC

VESPER No. 6

MAGIC

Letizia Battaglia, *Ospedale Psichiatrico, Via Pindemonte, Palermo*,
1983 (ristampa | reprint 2016). Courtesy MAXXI Museo nazionale
delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI

Spring | Summer 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Quodlibet

Primavera | Estate 2022
Rivista di architettura, arti e teoria

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

VESPER No. 6

MAGIC



Letizia Battaglia, *Disarica sulla costa di Acqua dei Corsari* (tema: *Costa est di Palermo*), 2003. Stampa b/n ai sali d'argento su carta baritata | B/W gelatin silver print on baryta paper, 40 × 50 centimetri | centimetres. Courtesy MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI.

Editoriali | Editorials
6 – 13

[Sara Marini](#)
Magic

14 – 17 [Franco Purini](#)
Attendere una magia
Waiting for a Little Magic

Citazione | Quote
18 – 22

[Luigi Ghirri](#)
Il paese dei balocchi
The Land of Toys

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Progetti | Projects
24 – 33

[Cherubino Gambardella](#)
La casa magica
The Magic House

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

34 – 45 [Carlos Casas](#)
Chid/Avalanche. Vernacular Domestic Architecture in the Pamirs, its Cosmological and Magical Dimensions and its Transposition into an Audiovisual Project
Chid/Avalanche. L'architettura domestica vernacolare nel Pamir, le sue dimensioni cosmologiche e magiche e la sua trasposizione in un progetto audiovisivo

46 – 57 [Michel Carlana](#)
Wunderkammer. Una camera e alcune reali illusioni
Wunderkammer. A Room and Some Real Illusions

58 – 68 [Petr Stolin, Alena Mičková, Filip Šenk](#)
Blur

Racconti | Tales
70 – 71

[Redazione Vesper](#)
Un percorso d'ombra e un altare che brucia.
Steilneset Memorial di Peter Zumthor e Louise Bourgeois
A Path of Shadow and a Burning Altar. Steilneset Memorial by Peter Zumthor and Louise Bourgeois

Narrazioni testuali o per immagini attraverso realtà note o ipotetiche. | Textual or visual narratives exploring actual or hypothetical worlds.

72 – 77 [Luca Porqueddu](#)
Oltre il Continente della Ragione
Beyond the Mainland of Reason

78 – 82	Massimo Crispi Colloquio sentimentale Sentimental Conversation
83 – 86	Adelita Husni-Bey The Reading La seduta
Saggi Essays 88 – 109	Andrea Gritti Da Firenze a “Psicon”. Cronache di un viaggio all’interno e all’intorno dell’architettura From Florence to “Psicon”. Chronicles of a Journey within and around Architecture
110 – 125	Emanuele Garbin Promontorium somni: il bordo invisibile dell’architettura Promontorium Somnii: The Invisible Border of Architecture
126 – 141	Ilaria Bussoni Conoscere senza sapere. Il cantiere estetico del fare mondo Understanding without Knowing. The Aesthetic Construction Site of World-Making
142 – 157	Luka Skansi Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un’iniziazione alla contemplazione
Insero Extra 160 – 169	Superstudio e and Luca Galofaro Ideali Ideal
Archivio Archive 170 – 176	Michela Bassanelli Interni come scatole magiche: dalle ambientazioni domestiche alla sala da ballo Lutrario di Carlo Mollino Interiors as Magical Boxes: from Carlo Mollino’s Domestic Settings to Lutrario Ballroom

Saggi critici articolati in citazioni, note,
iconografie e una bibliografia. | Essays
including quotes, notes, iconography
and bibliography.

Forma e modo d’espressione di questa
rubrica sono a discrezione dell’autore. |
The section consists in the original
contribution of an author.

Testo critico che accompagna una
selezione di materiali d’archivio
presentati con le loro coordinate di
provenienza. | Critical text accompanying
a selection of archival material
presented with its source reference.

Viaggi | Journeys
178 – 185

[Stefano Pifferi](#)
“Lo Stradone” per “Remoria”. Per una rilettura
storico-esoterico-visionaria di Roma
‘Lo Stradone’ to ‘Remoria’. A Historical-Esoteric-
Visionary Re-reading of Rome

Resoconto di un viaggio fisico o
immaginario e delle sue evoluzioni
temporali e spaziali. | A physical or
imaginary journey in its temporal and
spatial development.

186 – 193

[Milo Adami](#)
Diaporama. Viaggio nell’obsolescenza
di un dispositivo
Diaporama. Journey into the Obsolescence
of a Device

Tutorial
194 – 203

[Angela Squassina](#)
Il linguaggio arcano della traccia materiale.
Un’esplorazione temporale dell’architettura
attraverso la stratigrafia
The Arcane Language of the Material Trace.
A Temporal Exploration of Architecture
through Stratigraphy

Manuale d’uso per l’esecuzione
di pratiche e/o operazioni. | Instructions
to carry out practices and/or operations.

Dizionario | Dictionary
204 – 205

[Kevin Benham](#)
Power

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano
e tre lemmi in inglese contribuiscono
alla precisazione del tema. Il dizionario
prosegue con l’evolvere di “Vesper”,
si compone in itinere. | Critical definitions
of three headwords in Italian and three
headwords in English that contribute to
point out the issue’s topic. The definitions
through the issues of “Vesper” will compose
an ongoing dictionary.

206 – 207

[Demetra Vogiatzaki](#)
Quō

208 – 209

[Sonia D’Alto](#)
Release

210 – 211

[Damiano Di Mele](#)
Destino

212 – 213

[Giuseppe Caldarola](#)
Evocazione

214 – 215

[Esther Giani](#)
Fantasia

Diaporama. Viaggio nell'obsolescenza di un dispositivo



1. Audiovisivo | Audio-visual slide show o | diaporama ritrovato al | found at the Centro Studi Movimenti di Parma.

Milo Adami

Diaporama. Journey into the Obsolescence of a Device

Origine (fig. 1)

Mi sono imbattuto per la prima volta in un diaporama, o audiovisivo, nel 2018, si trattava di una scatola di cartone contenente tre documentari in diapositiva, costituiti da tre caricatori diapositiva circolari Kodak Carousel, tre audiocassette e tre sceneggiature dattiloscritte. Mi venne segnalata dal Centro Studi Movimenti, un archivio e biblioteca che raccoglie a Parma riviste, fotografie, manifesti attinenti alla storia delle organizzazioni dei movimenti antisistemici dell'epoca contemporanea. Il primo esemplare, *L'offensiva del Tet*, era stato realizzato dal Comitato Vietnam (formato da studenti e attivisti) all'inizio degli anni Settanta; le centodieci diapositive che lo componevano erano fotografie di immagini estrapolate da giornali e generiche riviste dell'epoca, selezionate e montate secondo una precisa drammaturgia visiva; un'audiocassetta conteneva poi la traccia sonora (voci narranti e canti di protesta) e una copia cartacea della sceneggiatura riportava le indicazioni per il proiezionista su quando far avanzare le diapositive. Gli altri due audiovisivi conservati al Centro Studi Movimenti erano stati prodotti dal Comitato Antimperialista Liberazione e Sviluppo, attivo a Milano dal 1972 al 1977, uno dedicato al tema delle violazioni dei diritti civili in Sudafrica e uno alle violenze nelle colonie portoghesi.

L'intervista (fig. 2)

Raggiungo al telefono uno degli ex componenti del Comitato Antimperialista, si chiama Ennio Riva, mi racconta che il lavoro veniva rigorosamente svolto in gruppo, prima si individuava il soggetto, poi si scriveva la sceneggiatura e a lui era affidato il compito della scelta delle immagini, alcune estrapolate da articoli apparsi sulla stampa, altre donate da amici reporter. Le fotografie venivano rifotografate su pellicola positiva e montate su telai diapositiva, un mezzo rapido ed economico di riproduzione. Con un registratore a nastro Revox a quattro piste veniva infine inciso il commento audio e le musiche, sempre composte e suonate dagli amici e attivisti del gruppo, per ultimi i suoni, alcuni ricreati artificialmente altri registrati. Di ogni audiovisivo il collettivo arrivava a produrre anche venticinque copie che circolavano nelle fabbriche, tra i convegni, assemblee e scuole, rivelandosi un mezzo pratico per far circolare informazioni, idee, al di fuori dei circuiti dei mass media ufficiali.

Re-enactment (figg. 3-4)

Come un mago che risolverà un vecchio trucco, decido di rimettere in scena uno degli audiovisivi ritrovati al Centro Studi Movimenti. Mi procuro un proiettore diapositiva, uno stereo mangiacassette (e che fatica trovarne uno!), sceneggiatura alla mano mi preparo, avvio il proiettore, il rumore forte della ventola, tasto play sul nastro e inizio. Prime impressioni: né propriamente cinema né del tutto fotografia, le immagini sono fisse, fotografiche, ma c'è qualcosa di plastico che si installa nello spazio, nel tempo in cui l'immagine è proiettata afferma sé stessa, il suo senso: una e una sola immagine in quel solo istante. Se l'immagine è fissa, il suono è in movimento, attrae l'attenzione e orienta il flusso narrativo, spesso lo fa in fuori campo, non sottolineando quel che si vede sullo schermo, oscilla tra un dentro e un fuori, tra un qui e un altrove, l'immagine fissa congela l'attenzione, la deposita nello spazio e nel tempo, il suono la dirotta.

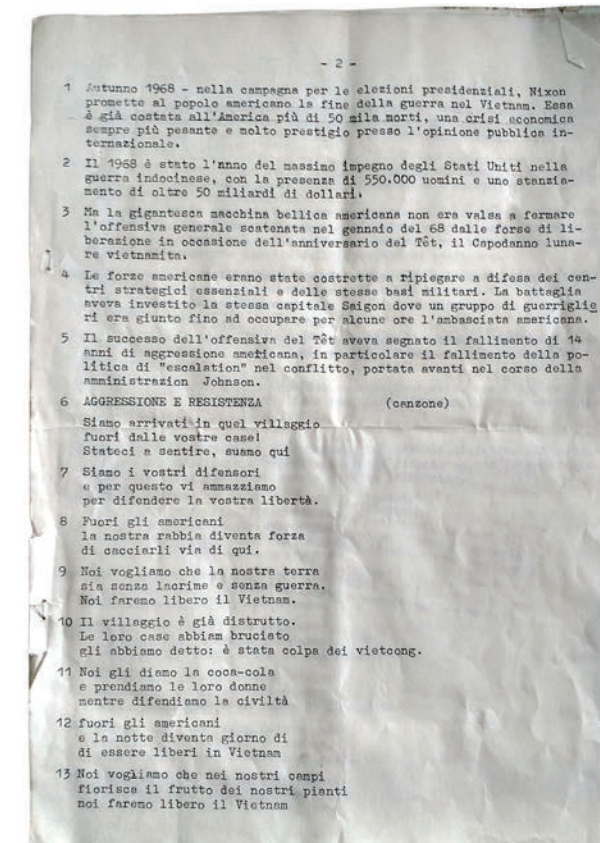
Spengo tutto. Ripenso a Roland Barthes nel suo saggio *Retorica dell'immagine* (pubblicato in *L'ovvio e l'ottuso*) quando afferma che "nella fotografia si produce una congiunzione illogica tra *qui* e *un tempo*", la sua irrealtà è quella del *qui*, "perché la fotografia non è mai vissuta come un'illusione, né tantomeno come una *presenza*", questo il suo "carattere magico", e la sua realtà è quella *dell'esserci stato*¹. Formulando un'ipotetica teoria del fotogramma Barthes ne ipotizza uno statuto specifico, come porta d'accesso ad un altro testo, sospeso all'interno della costrizione

Preface (fig. 1)

My introduction to the *diaporama* or audio-visual slide show occurred in 2018, in the shape of a cardboard box containing three slide documentaries, consisting of three Kodak Carousel circular slide magazines, three audio cassettes, and three typewritten scripts. It was suggested to me by the Centro Studi Movimenti, an archive and library in Parma that collects magazines, photographs, and posters relating to the history of the anti-systemic organisations and movements of modern times. The first example, *L'offensiva del Tet* (The Tet Offensive), was created by the Comitato Vietnam (made up of students and activists) during the early 1970s; the 110 slides contained therein were photographs of images extrapolated from newspapers and generic magazines of the time, selected and edited according to a precise visual dramaturgy; an audiocassette then contained the soundtrack (narrative voices and protest songs) and a hard copy of the script contained the instructions for the projectionist on when to advance the slides. The other two audio-visual slide shows kept at the Centro Studi Movimenti were produced by the Comitato Antimperialista Liberazione e Sviluppo (Anti-Imperialist Liberation and Development Committee), active in Milan from 1972 to 1977, one dedicated to the theme of civil rights violations in South Africa and the other to violence in the Portuguese colonies.

The Interview (fig. 2)

I reach one of the former members of the Anti-Imperialist Committee by phone; his name is Ennio Riva, he tells me that the work was rigorously carried out in a group, first the subject was identified, then the script was written, and he was entrusted with the task of choosing the images, some extrapolated from articles in the press, others donated by reporter friends. Photographs were re-photographed on reversal film and mounted in slide frames, a



2. Una pagina della sceneggiatura dattiloscritta dell'audiovisivo | A page of the typewritten script of the audio-visual slide show *L'offensiva del Tet*, custodito dal | kept by the Centro Studi Movimenti di Parma.

del tempo filmico. Riportando queste riflessioni al diaporama o audiovisivo, l'immagine diapositiva, per natura fotografica, ma organizzata e governata dai principi estetici del montaggio cinematografico, smaschera la finzione del cinema mostrandone l'artificio. Da questo incontro tra filmico e fotografico ne nasce un senso aumentato che coinvolge non soltanto lo sguardo ma lo spazio e il tempo percepito. L'intenzione, la scelta, il punto di vista, la vicenda e il racconto, tutti elementi che devono essere ben esplicitati in un diaporama, fanno sì che i criteri che governano il montaggio con la proiezione diapositiva non tendano a scomparire, semmai ad accentuarsi, come se si enunciasse in diretta.

Le origini (fig. 5)

Audiovisivo o diaporama, da dove nasce questo formato? Mi metto alla ricerca delle fonti e scopro che in Italia esiste persino un'associazione dedicata, la Diap (Dipartimento Audiovisivi della Federazione Nazionale Associazioni Fotografiche). All'interno dei suoi notiziari (il primo è del 1998) trovo qualche approfondimento in più, in particolare grazie agli articoli di Antonello Satta che definisce il diaporama "un montaggio fotografico sonorizzato". È nel saggio *Diaporama, polivisione e multivisione. Definizione, etimologica e semantica dei termini* che Satta ricorda come il termine diaporama fosse nato in Francia all'inizio degli anni Cinquanta, ma solo nel 1958 si era definito in un neologismo: "Diaporama è parola composta, costituita dalla abbreviazione di 'diapositiva' e dal suffisso 'rama', derivato dal greco 'hòrama', ovvero 'vista, spettacolo', significa letteralmente 'spettacolo con diapositive'². Il diaporama è pertanto un montaggio di immagini fisse concepito con un'identità e unità drammaturgica, proiettato e sincronizzato con una colonna sonora, differenziato in generi e sottogeneri (avventura, viaggio, saggistico, documentario), in uso soprattutto tra amanti della fotografia e circoli fotografici. Jacques Muller, Jean-Paul Petit, Daniel Revaud in un testo del 1993 *Le Diaporama, un loisir, un art, une passion* lo definiscono così: "Le diaporama, c'est d'abord de l'audiovisuel. C'est aussi: un spectacle, un outil pédagogique, un art, un métier, un loisir, un moment de convivialité, une source d'échanges et de cultures, un moyen d'enrichissement personnel"³.

Le filmine (figg. 6-7)

Dalle ricerche emerge che il diaporama ha un antenato, impiegato soprattutto per fini didattici nelle scuole: le filmine. Ne ha ripercorso la storia Elena Mosconi nel suo libro *Un cinema 'domestico'. Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*. Filmina, o filmino o fil-fixe o *filmette* in francese, *filmstrip* in inglese, nasce come formato nel 1922, si tratta di una pellicola perforata da un lato che scorre in una piccola lanterna magica impiegata per usi privati o proiezioni pubbliche. La pellicola della filmina (poi sostituita da diapositive) si conserva in un rotolino di cartone, è pratica, economica e questo ne decreta il successo soprattutto in ambito didattico. In Italia la filmina si diffonde rapidamente negli istituti religiosi, collegi, scuole, parrocchie e verso la fine degli anni Cinquanta arrivano i dischi sincronizzati che permettono, osserva Mosconi, di emulare ancora di più il fascino dello spettacolo cinematografico. Tra le editrici più produttive in Italia la San Paolo Film e la Libreria Dottrina Cristiana (Ldc) raccontano le storie della Bibbia o la vita di illustri personaggi religiosi (*La vita di Don Bosco*, 1954), come osserva Elena Mosconi: "Le filmine rientrano in un articolato insieme di strumenti per l'educazione religiosa che comprende riviste catechistiche, album illustrati a fumetti, cartelloni e tavole a colori, quaderni, opuscoli, registi, giochi e ogni altro tipo di materiale atto a calamitare l'attenzione dei ragazzi"⁴.

Le filmine del Pci (fig. 8)

Guardando le filmine tornano alla mente le pratiche di racconto

fast and inexpensive means of reproduction. Finally, with a four-track Revox tape recorder, the audio commentary and music were recorded, always composed and played by friends and activists of the group, and lastly the sounds, some artificially recreated, others recorded. The collective also produced twenty-five copies of each audio-visual slide show, which circulated in factories, at conferences, assemblies, and schools, proving itself to be a practical means of spreading information and ideas, outside the official mass media channels.

Re-enactment (figs. 3-4)

Like a magician who dusts off an old trick, I decide to re-enact one of the audio-visual slide shows found at the Centro Studi Movimenti. I get hold of a slide projector, a stereo cassette player (and what an effort to find one!), then script in hand I get ready, I start the projector, there is a loud noise from the fan, I press the play button on the tape machine and begin. First impressions: neither cinema nor completely photography, the images are still, photographic, but something plastic is created in space, at the moment that the image is projected, which affirms itself, its meaning: one single image in that single instant. If the image is fixed, the sound is in motion, it attracts attention and directs the narrative flow; often it does so off-screen, and does not emphasise what you see on the screen, it oscillates between an inside and an outside, between a here and elsewhere, the fixed image freezes the attention, deposits it in space and time, while the sound diverts it.

I turn everything off. I think back to Roland Barthes in his essay *The Rhetoric of the Image* (published in *The Responsibility of Forms*) when he states that 'in the photograph an illogical conjunction occurs between the *here* and the *then*', 'its unreality is that of the *here*, for the photograph is never experienced as an illusion, it is in no way a *presence*', this is its 'magical character', and 'its reality is that of *having-been-there*'. Formulating a hypothetical theory of the photogram, Barthes hypothesises a specific status, as a gateway to another text, suspended within the constraints of filmic time. Bringing these reflections back to the *diaporama* or audio-visual slideshow, the slide image, by nature photographic, but organised and governed by the aesthetic principles of film editing, unmasks the fiction of cinema by revealing its artifice. From this meeting between the filmic and the photographic an increased sense is created that involves not only the gaze but also perceived space and time. The intention, the choice, the point of view, the event and the story, all elements that must be clearly explained in a *diaporama*, ensure that the criteria that govern the editing with the slide projection do not tend to disappear, if anything become accentuated, as if they were being broadcast live.

Origins (fig. 5)

Audio-visual slideshows or *diaporama*; where does this format come from? I search for sources and discover that in Italy there is even a dedicated association, the DIAF (Dipartimento Audiovisivi della Federazione Nazionale Associazioni Fotografiche or Audio-visual Department of the National Federation of Photographic Associations). In its newsletters (the first is from 1998) I uncover some more insights, in particular thanks to the articles by Antonello Satta who defines the *diaporama* as 'a photographic montage with sound'. In the essay *Diaporama, polivisione e multivisione. Definizione, etimologica e semantica dei termini* (Diaporama, polyvision and multivision. Definition, etymological and semantics of the terms) Satta recalls how the term *diaporama* emerged in France in the early 1950s, but only in 1958 it was adopted as a neologism: '*Diaporama* is a compound word, constituted by an abbreviation of "diapositiva" (slide) and from the suffix "rama", derived from the Greek "hòrama", meaning "sight, view", literally meaning "view with slides"². *Diaporama* is therefore a montage of still images conceived with a dramaturgical identity and unity, projected and synchronised with a soundtrack, differentiated into genres and subgenres (adventure, travel, essay, and documentary), in



3. *L'offensiva del Tet*, foto estrapolata dalla proiezione in diapositiva | photo extrapolated from the slide projection.



4. "Notiziario DIAF", no. 7, a. II, 1998.

e cronaca per immagini in uso nei giornali illustrati ("La Domenica del Corriere", "Corriere dei piccoli", "L'Illustrazione italiana") o nei fotoromanzi come "Bolero Film", dal 1947, e "Grand Hotel", dal 1946, l'immediatezza e popolarità di questo mezzo non era certo sfuggita ai partiti politici. Mino Argentieri⁵ ricorda come dal 1950 al 1960 i governi democristiani, intuendo con terrore la natura sovversiva del cinema documentario, con il favore della stampa avevano adottato una propaganda volta a soffocare quei tentativi di proiettare nella massa un'immagine dell'Italia arretrata, povera, lontana da quell'ideale di paese votato allo sviluppo promosso dalla Democrazia Cristiana. Tra il 1952 e il 1958, la produzione cinematografica del Partito Comunista Italiano all'opposizione era stata pressoché ostacolata da una censura di tipo amministrativo che bloccava soggetti, sceneggiature, abbattendosi tanto sul cinema di finzione che su quello documentaristico, in particolare poi se politico. In questa circostanza – come ha in parte ricostruito Ermanno Taviani – per sfuggire alle norme restrittive sulle immagini in movimento, il Pci aveva furberamente preferito realizzare filmine politiche, aggirando la censura⁶. Mino Argentieri era stato nominato responsabile della loro produzione, ricordando come lo sforzo maggiore fosse nell'applicare alle immagini fisse le tecniche del montaggio cinematografico per analogia o per contrasto, alternando, testi, immagini, disegni, toni drammatici, sarcastici e ironici⁷. Alcune filmine avevano il carattere del reportage e dell'inchiesta, altre attaccavano la Dc su determinati temi, *La Dc contro la gioventù*, *La grande truffa*, *il Mezzogiorno alla riscossa*, venivano proiettate nelle sezioni e nelle piazze.

Guerriglia semiologica (figg. 9-10)

Questo episodio, nato all'interno delle prime forme di contropropaganda della storia repubblicana italiana, si lega a un altro momento storico dove la controinformazione si affermò e si diffuse come pratica comune. Mi riferisco agli anni compresi in Italia tra il 1967/1968 e il 1974, quando lo scopo primario dei movimenti studenteschi e dei collettivi indipendenti diventa quello di costruire un'informazione (attraverso la rivista, la fotografia, la performance, l'azione performativa, il cinema) alternativa e in opposizione a quella proposta dalla stampa a larga tiratura e dalla televisione. Come ha scritto Pio Baldelli:

use above all among photography lovers and photographic circles. Jacques Muller, Jean-Paul Petit, and Daniel Revaud in a 1993 essay *Le Diaporama, un loisir, un art, une passion* (Diaporama, a leisure, an art, a passion) define it this way: 'Le diaporama, c'est d'abord de l'audiovisuel. C'est aussi: un spectacle, un outil pédagogique, un art, un métier, un loisir, un moment de convivialité, une source d'échanges et de cultures, un moyen d'enrichissement personnel'³.

Filmine (figs. 6-7)

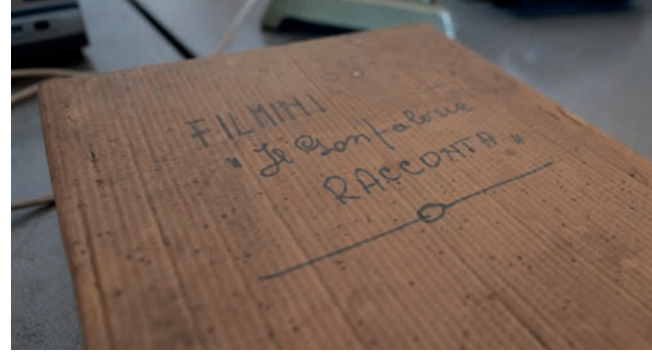
Research shows that the *diaporama* has an ancestor, mainly used for educational purposes in schools: *filmine*. Elena Mosconi retraced their history in her book *Un cinema 'domestico'. Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970* (Home cinema. Catholics and forms of cultural organization in Italy 1945-1970). Known as *filmina*, *filimino* or *fil-fixe* in Italian, or *filmette* in French, the filmstrip first emerged as a format in 1922, and consisted of a length of film perforated on one side that ran through a small magic lantern used for private use or public projections. The filmstrip (later replaced by slides) was stored in a cardboard tube, was practical, economical and this ensured its success especially in the didactic field. In Italy, usage of the *filmina* spread rapidly in religious institutes, colleges, schools, parishes, and towards the end of the 1950s synchronised discs would arrive on the scene that allowed them, Mosconi observes, to emulate to even greater effect the appeal of the film show. Among the most productive publishers in Italy, San Paolo Film and the Libreria Dottrina Cristiana (LDC) told Bible stories or the lives of illustrious religious figures (*La Vita di Don Bosco*, 1954), as Elena Mosconi observes: 'In an articulated set of tools for religious education that included catechetical magazines, illustrated comic books, colour posters and tables, notebooks, brochures, registers, games and any other type of material capable of attracting the attention of children'⁴.

PCI (Italian Communist Party) Filmine (fig. 8)

Looking at the *filmine* brings to mind the storytelling techniques and reporting through images used by illustrated newspapers ("La Domenica del Corriere", "Corriere dei piccoli", "L'Illustrazione italiana") or in photo novels such as "Bolero Film" from 1947, and "Grand Hotel" from 1946, and the immediacy and popularity of this medium certainly did not escape the political parties. Mino Argentieri⁵ recalls how from 1950 to 1960 the Christian



5. Proiettore filmine, custodito dal | *Filmine* projector, preserved at the Centro Cinema Lino Ventura, Parma.



6. Scatola contenente un ciclo di filmine, con dischi in vinile, prodotte da Il Gonfalone per le scuole, argomento *Le città italiane*, custodita dal | Box containing a cycle of *filmine*, with vinyl records, produced by Il Gonfalone for schools, subject *Italian cities*, preserved by the Centro Cinema Lino Ventura, Parma.



7. Contenuto dalla scatola, dischi e filmine. | Contents of the box, discs, and *filmine*.



“La controinformazione non rovescia ma analizza il potere e le sue retoriche, partendo dai fatti, ragionando pazientemente”⁸. La controinformazione deve accrescere continuamente il suo quoziente di comunicazione, di lavoro svolto responsabilmente in comune, non esistono mezzi d’informazione obsoleti:

Si usa ora il libro, ora la grafica, il video-tape e la televisione via cavo, ora la cinepresa, ora la moviola, ora il manifesto, ora il volantino, i fumetti, la fotografia, il fotoromanzo, la fotocopiatrice, il ciclostile, la chitarra e il concerto pop e rock, il teatro in strada, ora il telefono e magari la cerbottana.⁹

Tipico della controinformazione è lo sfasamento, la decontestualizzazione “non fare un nuovo giornale, ma addestrare un gruppo di base a leggere criticamente, a contestare il giornale che arriva dal vertice”, Umberto Eco parla di *guerriglia semiologica*¹⁰. Se si forniscono gli strumenti critici per la decodifica dei messaggi diffusi dalla potenza dei mass media, allora si diminuisce la loro influenza. La controinformazione opera “quando manca ogni sorta di informazione, quando le notizie diffuse risultano alterate nei contenuti o manomesse nella tecnica espositiva”¹¹. La fotografia diventa mezzo di azione e spesso la ritroviamo impaginata secondo logiche che ricordano molto i piani alternati di un montaggio cinematografico. Accade in un libro fotografico del 1975 dal titolo *Come eravamo* edito da Savelli, una “fotostoria”, così definita, del movimento studentesco romano, montata con le foto di Adriano Mordenti e Massimo Vergari; accade in riviste come la bolognese “Skema” – pubblicata mensilmente in Italia dal 1969 al 1974 – dove l’immagine fotografica, impaginata con innovative idee grafiche, si dichiara, si fa veicolo di “formazione leale, senza pregiudizi e incantesimi, libera e, fin dove ci sarà possibile, intelligente”¹².

In questo contesto generale la fotografia, decontestualizzata dal supporto originale (rivista, quotidiano, o altro), riscattata e montata in forma di audiovisivo o diaporama, si offre come un mezzo a basso costo, pratico e attivo per generare dibattito e informazione. Sono le ragioni che ispirano nel 1974 il gruppo milanese di Lotta Femminista a optare per la realizzazione di un audiovisivo dal titolo *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe*. Come ricostruito da Christian Uva nel suo volume *L’immagine politica* – che ripercorre simili e altre esperienze di cinema militante – l’audiovisivo di Franca Geri, Adriana Monti e Grazia Zerman, con fotografie, didascalie, e musiche, “viene impiegato come strumento di una battaglia mirata ad analizzare e denunciare gli aspetti materiali dell’oppressione delle donna rispetto ai condizionamenti

Democratic governments, sensing with terror the subversive nature of documentary cinema, and aided and abetted by the press, had employed propaganda aimed at stifling those attempts to project to the masses an image of backward, poor Italy, far from the ideal of a country devoted to development promoted by their party. Between 1952 and 1958, the film production of the opposition Italian Communist Party (PCI) was, in practical terms, thwarted by administrative censorship that blocked subjects and scripts, affecting both narrative and documentary cinema, especially if it was political. In these circumstances – as Ermanno Taviani has partly reconstructed – to escape the restrictive rules on moving images, the PCI had cleverly preferred to make political filmstrips, thus bypassing censorship⁶. Mino Argentieri was put in charge of their production, and recalled how the greatest difficulty was in applying the techniques of film editing to still images by analogy or by contrast, alternating between texts, images, drawings, as well as dramatic, sarcastic, and ironic tones⁷. Some *filmine* were similar in style to investigative reportage, while others attacked the Christian Democratic (DC) party over certain issues; *La DC contro la gioventù* (The DC party against youth), *La grande truffa* (The big scam), *Mezzogiorno alla riscossa* (Southern Italy strikes back), were projected in local chapters and squares.

Semiological Guerrilla Warfare (figs. 9-10)

This episode, originating within the first forms of counter-propaganda in the history of Italy as a republic, is linked to another historical moment where counter-information established itself and became common practice. I refer to the years in Italy between 1967/1968 and 1974, when the primary purpose of student movements and independent collectives became that of creating alternative information – through magazines, photography, performance, performative action, cinema – in opposition to that proposed by the mainstream press and television. As Pio Baldelli wrote: ‘Counter-information does not reverse but analyses power and its rhetoric, starting from the facts, reasoning patiently’⁸. Counter-information must continuously increase its quotient of communication, of work carried out responsibly in common, there are no obsolete forms of media:

Right now, books are used, graphics, videotape, and cable television, now movie cameras, now slow motion, now posters, now flyers, comics, photography, photo novels, the photocopier, the mimeograph, guitars and pop and rock concerts, street theatre, now the telephone and maybe the blowpipe.⁹

Displacement and decontextualization are typical in counter-information; ‘do not create a new newspaper, but train

culturali e psicologici”¹³. In una serie diaporamica lo spettatore è chiamato a un’azione, giudizio, presa di posizione (ecco forse la sua fortuna in ambito politico), confronta continuamente l’immagine proiettata con quella che precede e segue; questo non significa solo un confronto tra contenuti e significati ma anche tra linguaggi diversi.

Conclusioni

Per comprendere la specificità di un diaporama, non si devono tanto analizzare i diversi modi in cui la fotografia è stata utilizzata e ripensata all’interno del linguaggio filmico¹⁴, quanto circoscrivere il ragionamento alle caratteristiche stesse di un diaporama, ovvero una sequenza di diapositive, pensata e organizzata come un’esperienza *foto-filmica*. L’audiovisivo, il diaporama, sono cinema senza propriamente esserlo del tutto, o un *effetto cinema* (citando una celebre espressione di Philippe Dubois¹⁵), semmai recuperano la fissità dell’immagine propria del pre-cinema, avvicinandosi per analogia alle origini fantasmagoriche degli spettacoli per lanterna magica. La messa in scena di un’esperienza audiovisiva attraverso immagini fisse, proiettate in diapositiva, “installate” nello spazio, radicalizza l’esperienza cinematografica riportandola alla sua primaria essenza ontologica (un’immagine fissa più un’immagine fissa), avvicinandola alle arti sceniche, visive, performative. Infine, se l’immagine in un diaporama è fissa, il suono diffuso dal vinile o audiocassetta è in movimento, attrae l’attenzione e guida il flusso narrativo. Il suono, le voci, la musica, oscillano tra un dentro e un fuori, tra un qui e un altrove, l’immagine fissa congela l’attenzione e la deposita nello spazio e nel tempo, il suono la dirotta. Suono, musica e immagine partecipano quindi, scrivono Muller, Petit e Revaud “di una percezione globale immediata nello spazio, percezione complementare nel tempo con possibilità di ritorno”¹⁶.

Ora che si arresta questo nostro viaggio, affiora la natura artigianale e obsoleta del diaporama, proiettando sul presente una luce misteriosa. Nel suo noto saggio *Reinventare il medium*, Rosalind Krauss parla del rapporto di obsolescenza e della possibilità di redenzione insite nell’essere fuori moda, sostenendo che l’obsolescenza abbia un ruolo di redenzione in rapporto all’idea stessa di *medium*. Il rovescio meccanismo dell’obsolescenza produce, scrive la Krauss, citando Benjamin, un al di fuori della totalità dello spazio tecnologico, come se l’esperienza del guardare si radicalizzasse “scoprendo in tal modo la possibilità di redenzione nel supporto tecnologico stesso”¹⁷. Una tesi supportata più recentemente anche da Thomas Elsaesser in un suo saggio dal titolo *L’archeologia dei media come poetica dell’obsolescenza*,

a grassroots group to read critically, to challenge the newspaper that comes from the top’, said Umberto Eco, referring to *semiological guerrilla warfare*¹⁰. If the critical tools are provided for decoding the messages spread by the power of the mass media, then their influence is diminished. Counter-information operates ‘when all manner of information is lacking, when the news disseminated is altered in content or tampered with in how it is presented’¹¹. Photography becomes a means of action, and we often find it laid out in ways that are logistically highly reminiscent of the alternating slides in a film montage. We see it in a 1975 photographic book entitled *Come eravamo* (The way we were) published by Savelli, a so-called ‘photo-story’ of the Roman student movement, edited with photos by Adriano Mordenti and Massimo Vergari; again in magazines such as the Bolognese “Skema” – published monthly in Italy from 1969 to 1974 – where the photographic image, in a layout with innovative graphics, is openly a vehicle for ‘loyal training, without prejudice or magic spells, free and, wherever possible, intelligent’¹².

In this general context, photography, decontextualised from its original medium (magazine, newspaper, or other), re-photographed and presented in the form of an audio-visual slide show or *diaporama*, becomes a low-cost, practical, and active means of generating debate and offering information. These are the reasons that inspired in 1974 the Milanese Lotta Femminista (Feminist Struggle) group to create an audio-visual slide show entitled *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe* (We are many, we are women, we are fed up). As reconstructed by Christian Uva in his book *L’immagine politica* (The political image) – which traces similar and other experiences of militant cinema – the audio-visual slide show by Franca Geri, Adriana Monti and Grazia Zerman, with photographs, captions, and music, ‘is used as an instrument of a battle aimed at analysing and denouncing the material aspects of women’s oppression with respect to cultural and psychological conditioning’¹³. In a series of *diaporamas*, the viewer is called to take action, pass judgment, take a stand (this is perhaps its advantage in the political sphere), constantly comparing the projected image with the one that precedes and follows it, meaning not only a comparison between different content and meanings but also between different languages.

Conclusions

To understand the specificity of a *diaporama*, it is not necessary to analyse the different ways in which photography has been used and rethought within the language of film¹⁴, but to limit our reasoning to the very characteristics of a slide show, or rather a sequence of slides, conceived and organized as a *photo-filmic experience*. The audio-visual

l'obsolescenza può essere interpretata sia come una nostalgia per epoche lontane, sia come un gesto di rottura o "eroica resistenza all'accelerazione inarrestabile"¹⁸. Ovvero un oggetto, una tecnica, un *medium*, proprio perché obsoleto, si distacca dalla sua funzione/merce e diventa o scopre nuove forme di comunicazione. Possiamo forse ugualmente affermare che nel momento di massima diffusione della fotografia digitale, ovvero nella sua fase iperespansiva (o ipertrofica), riattivando le forme obsolescenti del diaporama, l'immagine fissa si carica o ricarica di un peso o una potenza che credevamo sopite.

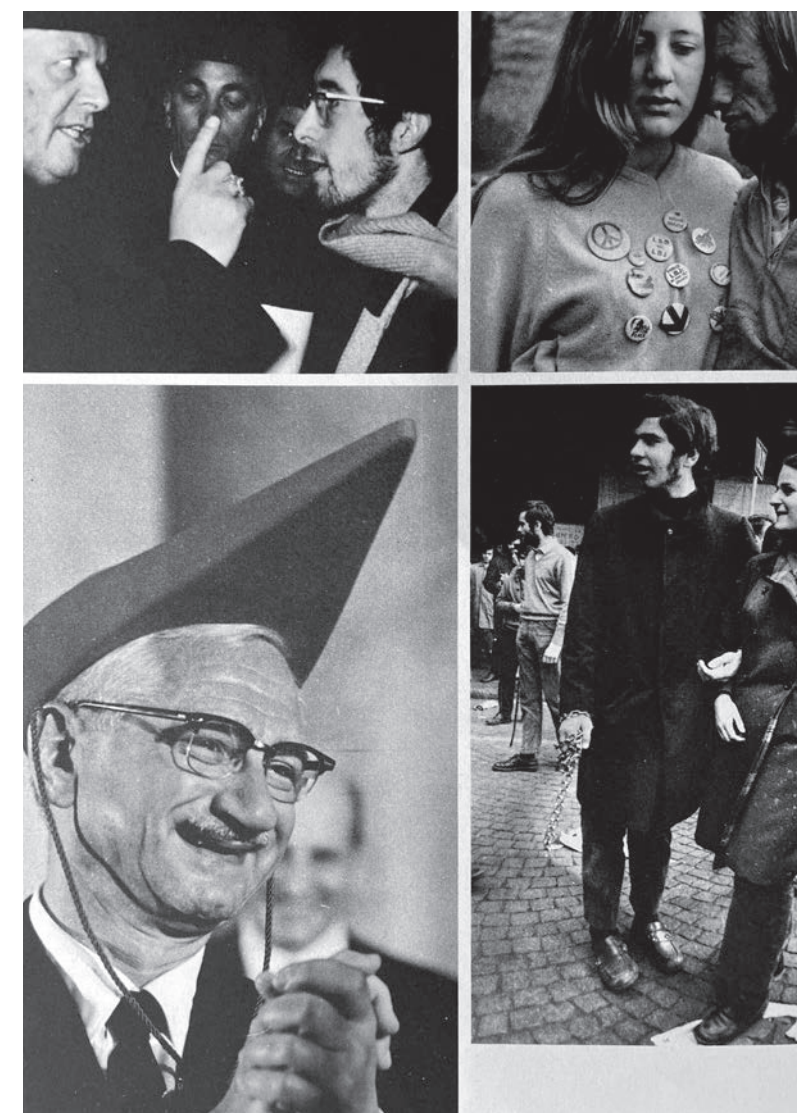
slide show and the *diaporama* are cinema without actually being completely so, or a *cinema effect* (quoting a famous expression by Philippe Dubois¹⁹), if anything they restore the static state of the pre-cinema image, close in style to the phantasmagoric origins of magic lantern shows. The staging of an audio-visual experience through still images, projected 'into' space through slides, radicalises the cinematographic experience bringing it back to its primary ontological essence (one still image followed by another), bringing it closer to theatrical, visual, and performing arts. Finally, if the image in a slide show is fixed, the sound played by the vinyl record or audio cassette is in motion, attracts attention and guides the narrative flow. The sound, the voices, the music oscillate between an inside and an outside, between a here and an elsewhere, the fixed image freezes the attention and places it in space and time, while the sound redirects it. Sound, music, and image are therefore part, write Muller, Petit and Revaud 'of an immediate global perception in space, a complementary perception over time with the possibility of return'¹⁶.

Now that our journey is drawing to a close, the artisanal and obsolete nature of the *diaporama* emerges, casting a mysterious light over the present. In her well-known essay *Reinventing the Medium*, Rosalind Krauss talks about the relationship between obsolescence and the possibility of redemption inherent in being outmoded, arguing that obsolescence has a redemptive role in relation to the very idea of the *medium*. The reverse mechanism of obsolescence produces, writes Krauss, quoting Benjamin, an outside of the totality of the technological space, as if the experience of looking were radicalised, 'thereby discovering the redemptive possibilities within the technological support itself'¹⁷. A thesis more recently supported also by Thomas Elsaesser in his essay entitled *Media Archaeology as the Poetics of Obsolescence*, obsolescence can be interpreted both as nostalgia for distant times, and as a gesture of rupture or 'heroic resistance to relentless acceleration'¹⁸. That is, an object, a technique, a *medium*, precisely because it is obsolete, detaches itself from its function/commodity and becomes or discovers new forms of communication. We can perhaps equally affirm that at the moment of maximum diffusion of digital photography, or in its hyper-expansive (or hypertrophic) phase, by reactivating the obsolescent forms of the *diaporama*, the fixed image is loaded or recharged with a weight or power that we had believed was dormant.

8. Immagine fissa estrapolata dalla filmina | Still image extrapolated from the *filmina* *La DC contro la gioventù*, custodita da | preserved by the Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma.



9. "Skema", no. 1, novembre | November 1969.



10. "Skema", no. 1, novembre | November 1969, p. 22.

- 1 R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985, p. 34; En. tr. *The Responsibility of Forms* (1985), University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991, p. 33.
- 2 A. Satta, *Diaporama, polivisione e multivisione. Definizione, etimologica e semantica dei termini*, in "Notiziario DIAF", no. 2, 2000, p. 8.
- 3 J. Muller, J.-P. Petit, D. Revaud, *Le Diaporama, un loisir, un art, une passion*, Jibena, Senillé 1993, p. 382.
- 4 E. Mosconi, *Un cinema 'domestico'. Cattolici e forme di organizzazione culturale in Italia 1945-1970*, EDUCatt, Milano 2018, p. 117.
- 5 M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- 6 Su questo argomento | On this topic see E. Taviani, *Il cinema di propaganda: il caso del Pci*, in "Annali. Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico", no. 4 (*Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*), a cura di | edited by A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, 2001; M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, cit.; A. Mignemi (a cura di | ed.), *Propaganda politica e mezzi di comunicazione di massa tra fascismo e democrazia*, Gruppo Abele, Torino 1995.
- 7 M. Argentieri, *Il 18 aprile 1948 e il cinema*, in "Annali. Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico", no. 11 (*Propaganda, cinema e politica 1945-1975*), a cura di | edited by E. Taviani, 2008, p. 31. Una selezione di filmine è visibile qui: | A selection of *filmine* filmstrips is available here: www.youtube.com/watch?v=5oNd7Eo6V3Y, consultato il | accessed 20/12/2021.
- 8 P. Baldelli, *Informazione e controinformazione*, Mazzotta, Milano 1973, p. 11.
- 9 *Ibid.*
- 10 U. Eco, *Per una guerriglia semiologica* (1967), in Idem, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana degli anni Sessanta*, Bompiani, Milano 1973, p. 297.
- 11 P. Baldelli, *Informazione e controinformazione*, cit., p. 13.
- 12 "Skema", a. 1, no. 1, 1969.
- 13 C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 64.
- 14 Rimando per questo al volume di | See B. Di Marino, *Pose in movimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- 15 P. Dubois, M.E. Melon, C. Dubois, *Cinéma et vidéo: interpénétrations*, in "Communications", no. 48, 1988, p. 305; tr. it. in S. Lischi, *Cine ma video*, ETS, Pisa 1996, pp. 81-142.
- 16 J. Muller, J.P. Petit, D. Revaud, *L'immagine sonora*, in "Notiziario DIAF", no. 15, 2001, p. 3.
- 17 R. Krauss, *Reinventing the Medium*, in "Angelus Novus", vol. 25, no. 2, 1999, pp. 289-305 (304); tr. it. *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano 2005, p. 67.
- 18 T. Elsaesser, *L'archeologia dei media come poetica dell'obsolescenza*, in G. Fidotta, A. Mariani (a cura di | eds.), *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltèmi, Milano 2018, p. 77.

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

ISSN 2704-7598

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions
and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca
Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza
Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Cornell University
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irrarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio,
Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politécnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani,
Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger,
Elisa Monaci, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin,
Francesca Zanotto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice
Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove
non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. |
The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless
otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any
further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria |
Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it | www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019
del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

No. 6 | Magic
Primavera | Estate 2022
Spring | Summer 2022

ISSN 2704-7598

Autori | Authors
Milo Adami, regista di documentari e docente, ISIA Urbino.
Luigi Arcopinto, dottorando in Architettura, Sapienza Università di Roma.
Michela Bassanelli, ricercatrice in Architettura degli Interni e Allestimento,
Politecnico di Milano.
Letizia Battaglia, fotografa, Palermo.
Kevin Benham, FAAR '21, Jon Emerson/Wayne Womack Assistant Professor,
Robert Reich School of Landscape Architecture, Louisiana State
University.

Ilaria Bussoni, dottoranda in Filosofia, Università degli Studi di Padova.
Giuseppe Caldarola, assegnista di ricerca, Università Iuav di Venezia.
Michel Carlana, architetto e docente, Università di Genova.
Carlos Casas, Artist, Paris.
Massimo Crispi, musicista e scrittore, Firenze.
Sonia D'Alto, Phd Candidate in Documental Studies, HFBK Hamburg.
Damiano Di Mele, dottorando in Architettura, Sapienza Università di Roma.
Luca Galofaro, professore associato in Composizione Architettonica e Urbana,
Università di Camerino.

Cherubino Gambardella, professore ordinario in Composizione Architettonica
e Urbana, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli.
Emanuele Garbin, professore associato in Disegno, Università Iuav di Venezia.
Esther Giani, professoressa associata in Composizione Architettonica e Urbana,
Università Iuav di Venezia.

Andrea Gritti, professore associato in Composizione Architettonica e Urbana,
Politecnico di Milano.

Adelita Husni-Bey, artista, Milano.

Piotr Łakomy, Artist, Gorzów Wielkopolski.

Alena Mičeková, Architect and Professor in Architecture, Technical
University of Liberec.

Stefano Pifferi, ricercatore in Italianistica, Università degli Studi
della Tuscia.

Luca Porqueddu, assegnista di ricerca, Sapienza Università di Roma.
Franco Purini, professore emerito, Sapienza Università di Roma.

Filip Šenk, Full Professor in Theory and History of Fine Arts, Technical
University of Liberec.

Luka Skansi, professore associato in Storia dell'architettura, Politecnico
di Milano.

Petr Stolin, Architect and Full Professor in Architecture, Technical
University of Liberec.

Angela Squassina, ricercatrice in Restauro, Università Iuav di Venezia.
Demetra Vogiatzaki, PhD Candidate, History and Theory of Architecture,
Harvard University.

I disegni a | Drawings at pp. 70-71 sono della redazione | are by
the Editorial Staff.

Le figg. | Figs. 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 5, 8b a | at pp. 197-201 sono fotografie
di | are photos by Sissi Cesira Roselli.

ISBN 978-88-229-0817-9

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti
a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review)
ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste
nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle
rubriche Citazione, Inserto e Racconto. | All published contributions
are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with
Anvur Legislation of journals rating in “not bibliometric” scientific
fields, except for the sections Quote, Extra and Tale.

ISSN 2704-7598

Vesper è inclusa nell'elenco delle riviste scientifiche dell'Agenzia
nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (Anvur)
per le aree non bibliometriche 08 - *Ingegneria civile e Architettura*
e 11 - *Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been
acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National
Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes
(ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as
well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas 08 and 11 in the
Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields).
Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2022 da | Printed
on May 2022 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

I
--
U
--
A
--
V

Università Iuav
di Venezia

dcp
dipartimento di Culture del Progetto



Quodlibet

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598

ISSN 2704-7598