



Iperetrofica immediatezza

Da Instant City a Instagram, il progetto nella società delle immagini

testo di/text by Gianpiero Alfarano

Hypertrophic immediacy. From Instant City to Instagram, the project in the society of images

We live in a time that structurally eludes any attempt to provide us with an idea of the future, a general vision, a horizon. Never, as in this period, has humanity seen its imaginaries capable of projection and openness reduced, if not even subtracted, from the intrusive elusiveness of the future. Something unimaginable has even happened in the contingent: a Pandemic. Without recourse to the imagination, but obliged by the avoidance of the worst, we are experimenting with ways of living and organising work that has never before been so flattened in spaces of restricted intimacy (our homes) where professional roles and family responsibilities coexist with unconscious fatigue and in some cases, with confused overlapping. We are experiencing new habitability, both physical and mental. Forced into isolation and unconsciously put to the test of our habits, we are led to abstraction, to perimeter ourselves in a timeless digital space unprepared to be furnished and spatialised as we are accustomed to a three-dimensional environment in which we have lived until now. The familiarity with what we were beginning to learn about as a new form of perception to which we have already given the name Augmented Reality was immediately alienated but also fractioned both in concept and practice. Rather than Augmented Reality, it is more a matter of having had to come to terms with the arrival of a reality in which potentially infinite connections in a temporal dimension that tends to cancel itself out

Stiamo vivendo un tempo che strutturalmente si sottrae a ogni tentativo di fornirci un'idea di futuro, una visione generale, un orizzonte. Mai, come in questo periodo, l'umanità si è vista ridurre se non addirittura sottrarre gli immaginari capaci di proiezione e di apertura rispetto all'invadente inafferrabilità di futuro. Nel contingente è addirittura successo qualcosa di inimmaginabile: una Pandemia. Senza ricorso all'immaginazione, ma obbligati dall'evitare il peggio, stiamo sperimentando modalità di vita e di organizzazione del lavoro, mai prima d'ora così appiattite in spazi di intimità ristretta (le nostre case) dove coesistono a fatica inconsapevole e in certi casi, con confuse sovrapposizioni, ruoli professionali e responsabilità familiari. Stiamo sperimentando una nuova abitabilità sia fisica che mentale. Costretti all'isolamento forzato e inconsapevolmente messi a testare le nostre abitudini, siamo portati ad astrarci, a perimetrarci in uno spazio digitale senza tempo impreparato ad essere arredato e spazializzato come invece da abitudine sappiamo fare di un ambiente tridimensionale in cui fino ad ora siamo vissuti. La confidenza con ciò che stavamo appena iniziando ad apprendere come una nuova forma di percezione a cui abbiamo già dato il nome di Realtà Aumentata, si è subito estraniata, ma anche frazionata sia nel concetto e che nelle pratiche. Più che di *Augmented Reality* si tratta di aver dovuto fare in conti con l'arrivo di una realtà in cui ad aumentare sono le connessioni potenzialmente infinite in una dimensione temporale tendente ad annullarsi. A dominare è l'istantaneità. Tra una call e un webinar abbiamo acquisto dimestichezza con l'ubiquità di presenza. Abbiamo sperimentato un tempo senza spazio. Sfiandando udito e vista, siamo ricorsi ad uno sforzo sensoriale enorme per sopperire a tutta la sfera percettiva di cui ci servivamo in precedenza. Abbiamo assunto l'istante come fondamentale unità di misura. L'istantaneità ha azzerato tempo a spazio. Convivere con la momentaneità ha portato e ad ammettere e ad assuefarsi ad un concetto inesplorato di saturazione. Il compattarsi di spazio e tempo non solo ha esaltato il presente come unica realtà abitabile, ma ha fortemente compresso e compromesso l'idea di futuro forse accanendosi anche ad azzerarlo del tutto. Sono in molti a etichettare questo periodo come un "no future". Un tempo in cui l'orizzonte è ristretto al solo presente. In questa condizione di stasi, di mancanza di prospettive che possibilità ha il progetto di costruire il futuro? Occorre considerare che non è l'immaginazione o gli slanci di proiezione verso mondi futuri a mancare, ma lo scontro diretto con l'usura stessa delle proposte. Molto di ciò che viene oggi presentato come futuribile risulta già consumato ancora prima di entrare in funzione. Istantaneità e accelerazione delle visioni, ancora prima dei processi, sono i cardini su cui ruota la contemporaneità. Sotto la pressione del sovraccarico di informazioni e della tecnologia del "disponibile immediatamente", non abbiamo modelli di riferimento culturale efficaci a cui riferirsi. Un'attrazione fatale che immobilizza. Esclude le alternative e le varianti che per vocazione umana siamo abili a costruire con l'immaginazione. Da sem-

sotto e in copertina/above and on the cover: Disegni sviluppati per il M+ Museum of Visual Culture di Hong Kong da Drawing Architecture Studio (DAS) reinterpretando i progetti degli Archigram (2020) / Drawings developed for the M+ Museum of Visual Culture in Hong Kong by Drawing Architecture Studio (DAS) reinterpreting Archigram designs (2020)

are increasing. Instantaneousness dominates. Between a call and a webinar, we have become familiar with the ubiquity of presence. We have experienced a time without space. By displacing hearing and sight, we have resorted to an enormous sensory effort to make up for the entire perceptual sphere that we previously used. We assumed the instant as the fundamental unit of measurement. Instantaneousness has reset time to zero. Living with momentariness has led to admission and habituation to a novel concept of saturation. The compacting of space and time has not only exalted the present as the only inhabitable reality but has severely compressed and compromised the idea of the future, perhaps even to the point of zeroing it out altogether. Many labels this period as a 'no future'. A time in which the horizon is restricted to the present. In this condition of stasis and lack of prospects, what chance does the project have of building the future? It must be considered that it is not imagination or leaps of projection towards future worlds lacking, but the direct clash with proposals' very wear and tear. Much of what is presented today as futuristic is already worn out even before it comes into operation. Instantaneousness and acceleration of visions, even before processes, hinges on which contemporaneity revolves. Under the pressure of information overload and 'immediately available' technology, we have no effective cultural reference models to refer to. A fatal attraction that immobilises. It excludes the alternatives and variants that, by human vocation, we are adept at constructing with imagination. It has always been the imagination that formulates new visions as a direct product of man's tensions and relationships with his physical and mental environment. However, the imagination has undergone disconnections from the propelling charge it has always had for some time now. From a phase defined as iconoclastic in which the imaginary was expressed with a strong incidence of images symbolising a hypothetical and science-fiction future, we have moved on to a widespread frenetic culture of the 'society of images' (Benjamin, 1936) in which the collective imaginary dominates, leading the individual to succumb without having the possibility of being placed in a critical condition of choice. A human condition highlighted and even exalted in the fateful 1960s by Pop Art built on a swift language demanding only a few seconds of attention, as proposed by Andy Warhol (Mecacci, 2008) until it came to us hypertrophied in the digital context. One of the gurus of technological evolution such as Kevin Kelly 2008 grasps its further characterisation based no longer only on communication through images but on the dependence on the supports to produce them and to enjoy them: the "society of images" becomes the "society of the



pre è l'immaginazione a formulare nuove visioni come conseguenza del prodotto diretto delle tensioni e delle relazioni che l'uomo ha con il suo ambiente sia fisico che mentale. Da tempo però l'immaginario subisce degli scollamenti dalla carica propellente che ha sempre avuto. Da una fase definita iconoclasta in cui l'immaginario si esprimeva con una forte incidenza di immagini simbolo di un avvenire ipotetico e fantascientifico si è passati ad una diffusa cultura frenetica della "società delle immagini" (Benjamin, 1936) in cui a sovrastare è l'immaginario collettivo che conduce l'individuo a soccombere non avendo possibilità di essere messo in una condizione critica di una scelta. Una condizione umana evidenziata ed addirittura esaltata nei fatidici anni 60 dalla Pop Art costruita su un linguaggio velocissimo chiedendo solo pochi secondi di attenzione, come proponeva Andy Warhol (Mecacci, 2008), fino a giungere a noi ipertrofizzata nel contesto digitale. Uno dei guru dell'evoluzione tecnologica come Kevin Kelly nel 2008 ne coglie l'ulteriore caratterizzazione fondata non più solo sulla comunicazione per immagini, ma sulla dipendenza dai supporti per produrle e per fruirne: la "società delle immagini" diventa la "società dello schermo" (1). Gli schermi sono la nostra immanente realtà, sostiene Kelly (2008), che non ha più la permanenza per farsi riconoscere, ma istantaneità dell'evaporazione come fenomeno di un tutto che dura niente. Una proliferazione tale di immagini che arriva a soffocare nella sua stessa moltiplicazione. Questo eccesso a buon mercato, in cui prevale l'abbondanza della disponibilità e la facilità di produzione, conduce ad un accecamento, alla invisibilità della stessa immagine annichilita dal troppo che evidenzia il niente. Una sorta di "annegamento in un fuoco più grande" come lo ha definito Georges Didi-Huberman (2005). Il cortocircuito tra istantaneità della fruizione e l'immediatezza delle immagini provocato dalla proliferazione della cultura di massa, che negli anni 60 iniziava ad esprimersi con il consumo immediato della percezione e con implementazione accrescitiva di immagini, pone il problema dell'accorciamento del futuro proponendo non futuri possibili, frutto di scenari immaginati, ma la tangibilità di ciò che le tecnologie già rendevano fattibile senza necessità di fantasticare oltre. L'accento non viene più a porsi sul medium o sul messaggio, come già Marshall McLuhan (1911-1980) aveva analizzato, ma piuttosto sulla creazione e manipolazione di nuovi cataloghi di materiale visivo, mappandoli per inventare connessioni desuete e distaccate dalla cultura dell'immaginazione esistente (Mirzoeff, 2017). Nasce una vera e propria visual culture che non affronta solo il problema di come vediamo il mondo, mediato cioè da mappe o schemi, ma propone visibilità all'efficienza tecnologica confezionata in immagini che si pongono come documento di un cambiamento illimitato e dinamico.

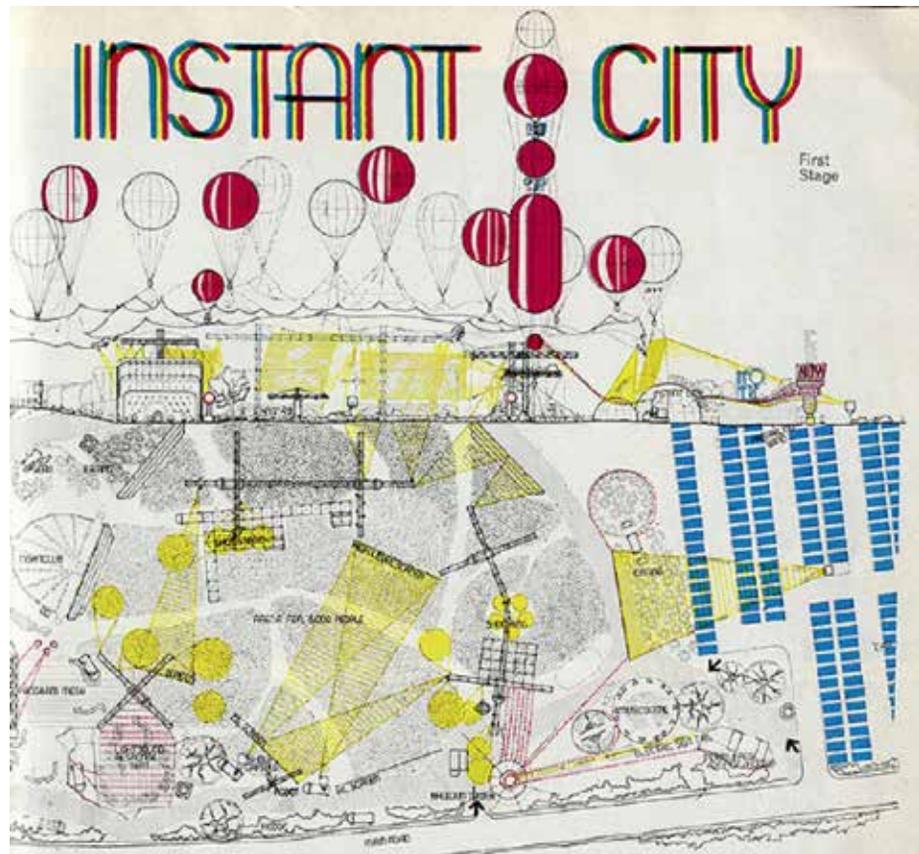
Istantaneità del presente

Sulla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, in un apice di ebollizione verso una posizione critica sull'attuale cultura del progetto, l'immaginazione si fa protagonista attraverso un gruppo di architetti in-

screen" (1). Screens are our immanent reality, argues Kelly (2008), which no longer has the permanence to be recognised, but instantaneousness of evaporation as a phenomenon of a whole that lasts for nothing. Such a proliferation of images that it comes to suffocate in its multiplication. This cheap excess, in which the abundance of availability and the ease of production prevails, leads to a blinding to the invisibility of the same image annihilated by the excess that highlights nothingness. It is a kind of "drowning in a bigger fire", as Georges Didi-Huberman (2005) defined. The short-circuit between the instantaneousness of fruition and the immediacy of images caused by the proliferation of mass culture, which in the 1960s began to express itself with the immediate consumption of perception and the augmentative implementation of images, poses the problem of the shortening of the future by proposing not possible futures, the result of imagined scenarios, but the tangibility of what technologies already made feasible without the need to fantasise further. The emphasis is no longer on the medium or the message, as Marshall McLuhan (1911-1980) had already analysed, but rather on the creation and manipulation of new catalogues of visual material, mapping them to invent obsolete connections detached from the existing culture of the imagination (Mirzoeff, 2017). A veritable visual culture is born that addresses the problem of how we see the world, mediated by maps or diagrams. However, it proposes visibility to technological efficiency packaged in images that stand as unlimited and dynamic change documents.

Snapshot of the present

At the end of the 1960s, at the height of a boiling point towards a critical position in the current design culture, imagination became the protagonist through a group of English architects who became the avant-garde of visionary thinking: the Archigrams. Those years produced the project of an adventitious city, temporarily superimposed on the marginal condition that the suburbs were already suffering. A proposal without any pretence of overt provocative protest but emerging to sharpen the bogged-down philosophy of the project to technological stresses. A proposal without revolutionary vocation but of immediate adoption of existing means and technologies. This idea of infiltration is understood as a complementary rather than extraneous addition to the community. What was extraneous was the idea of redemption, revenge on the past, and taking on. Instead, all the contradictions and expectations of a future are understood as healing the state of degradation achieved. The project is called Instant City (1968). The liberating proposal for a nomadic city is precisely what its name



glesì che ne diventa avanguardia di visionarietà: gli Archigram, che in quegli anni producono il progetto di una città avventizia, sovrapponibile in modo temporaneo alla condizione marginale che la periferia già subiva. Una proposta senza pretese di palese protesta provocatoria, ma emergente per acuitizzare alle sollecitazioni tecnologiche la impantanata filosofia del progetto. Una proposta senza vocazione rivoluzionaria, ma di diretta adozione dei mezzi e delle tecnologie esistenti. Questa idea di infiltrazione è intesa come un'aggiunta complementare piuttosto che estranea alla comunità. Ad essere estranea era l'idea di riscatto, di rivalsa sul passato, assumendo, invece, in sé tutte le contraddizioni e le aspettative di un futuro inteso come rimarginante lo stato di degrado raggiunto. Il progetto prende il nome di *Instant City* (1968). La proposta liberatoria per una città nomade che è esattamente ciò che il suo nome implica. Un approccio a un dilemma filosofico riguardante la cultura del progetto fino a quel momento praticata e che gli Archigram avevano iniziato a criticare e a sperimentare in *Plug-in-City* (1964). Con *Instant City* si sviluppa l'idea di una "metropoli viaggiante", un pacchetto che si infiltra temporaneamente in una comunità. Per una durata provvisoria, questa città sovrappone nuovi spazi di comunicazione a una città esistente. Un ambiente audiovisivo di parole e immagini proiettate su schermi sospesi nel quale oggetti mobili (mongolfiere, dirigibili e strutture galleggianti a cui sono appese tende, pannelli e moduli abitativi mobili) e oggetti tecnologici non inventati, ma già noti e disponibili, creano una città che consuma informazioni, destinata a una popolazione in movimento. Come in movimento erano le idee del momento che si rincorrevano in un presente dilatato di ambizioni più che di aspirazioni. *Instant City* quando arriva su un sito, crea un evento e poi scompare. Un'azione sul presente che non ha bisogno di futuro. Un concetto di città intesa come una manifestazione delle possibilità tecniche di realizzazione fattibili con i soli nuovi mezzi di comunicazione a cui affidare temporaneamente la capacità di riqualificare, di portare il nuovo senza dover ambire a un cambiamento radicale. Una "fiera della tecnologia mobile", come qualcuno l'ha definita che con l'utilizzo di strutture e comunicazione effimere concentrava l'attenzione sull'istantaneità della visione paragonabile alla immediatezza della fruizione. *Instant City* incarna la visione utopica di un'architettura liberata dalle sue fondamenta, l'idea di una città volante e aerea, che trasforma l'architettura in una situazione, in un ambiente reattivo. L'architettura appare sia come oggetto di consumo che come creazione di un ambiente artificiale. *Instant City* è anche uno dei primi esempi di architettura di connessioni immateriali, molti anni prima della nascita di internet. Incarna il concetto allora ancora desueto di rete, di flusso e di vettore di informazioni che riunisce frammenti urbani dispersi. Leggendo oggi tali proposte ne seguiamo evidente la transizione di quell'immaginario ripresentato nella società dei cosiddetti social. Non sarà un caso se una delle piattaforme più espressive e pittoriche del contemporaneo abbia assunto il nome di *Instagram*. Sarà solo combinazione dei suffissi. "Insta" con *Instant City*, "gram" con Archigram a trovarne un'appartenenza oppure l'eco di quell'immaginario perseguito da Peter Cook (1937-1995) e soci sembra quasi aver trovato nuovi adepti

implies. An approach to a philosophical dilemma concerning the project culture practised up to that time and which Archigram had begun to criticise and experiment within Plug-in-City (1964). With Instant City, they developed the idea of a 'travelling metropolis', a package that temporarily infiltrates a community. This city superimposes new communication spaces for a temporary duration on an existing city. An audio-visual environment of words and images projected onto suspended screens in which mobile objects (hot air balloons, airships and floating structures from which tents, panels and mobile living modules are hung) and technological objects not invented, but already known and available, create an information-consuming city for a population on the move. Just as in motion were the ideas of the moment chasing each other in the present dilated with ambitions rather than aspirations. Instant City creates an event and then disappears when it arrives on a site. Action on the present that does not need a future. A city concept is understood as a manifestation of the technical possibilities of realisation feasible with only the new means of communication. We temporarily entrust the ability to redevelop, to bring the new without aspiring to radical change. A 'mobile technology fair', as someone called it, with ephemeral structures and communication focused on the instantaneousness of vision comparable to the immediacy of fruition. Instant City embodies the utopian vision of an architecture freed from its foundations, the idea of a flying, aerial city, which transforms architecture into a situation, a responsive environment. Architecture appears both as an object of consumption and as creating an artificial environment. Instant City is also one of the first examples of architecture of immaterial connections, many years before the birth of the Internet. It embodies the still obsolete concept of a network, a flow and vector of information that brings together dispersed urban fragments. Reading these proposals today, we can follow the transition of that imaginary represented in the society, the so-called social. It is no coincidence that one of the most expressive and pictorial platforms of the contemporary has taken on the name of Instagram. It will only be a combination of suffixes. Ista with Instant City, gram with Archigram to find belonging, or does the echo of that imagery pursued by Peter Cook (1937-1995) and co. seem to have found new followers in the digital infosphere? As with Instant City, Instagram seizes the moment and lives in the present. A world in which no form of memory is allowed. It is a jungle that considers neither past nor future but sparkles with only the present embedded, starting with its name, in an extended theory of only instants: Instagram precisely.

nell'infosfera digitale? Come per *Instant City*, *Instagram* coglie l'attimo, vive perseverando il presente. Un mondo in cui non è consentita nessuna forma di memoria. Una giungla che non tiene conto né di passato né di futuro, ma scintilla di solo presente incastonato, a partire dal nome, in una lunga teoria di soli istanti: *Instagram* appunto.

Fissare il tempo mentre il tempo scorre

In qualsiasi fenomeno culturale, ad accumulare ogni prodotto dell'immaginazione è la necessità di dare una forma visibile al tempo e quindi rendere materializzabile, almeno in termini visivi, le trasformazioni fattibili. La possibilità di fissare in un'immagine la fugacità del tempo e, ancor di più, avere la possibilità di esplorarlo se non addirittura di prevenirlo, di prevederlo, di programmarlo ha sempre sfidato l'immaginazione umana esaltando il ruolo del progetto su ogni altra forma di appropriazione del futuro. Come ben hanno focalizzato gli Archigram, il ruolo del progetto cambia profondamente quando il disegno, la riproducibilità grafica si scontra con l'immagine fotografica. L'immediatezza va a tutto vantaggio della foto, della comunicazione per immagini. La foto ritenuta documento, prova visibile del reale, quando le tecnologie della riproducibilità diventano di massa (Benjamin, 1936), passa ad essere strumento manipolato e manipolabile di visioni future in cui l'immediatezza della fruizione ne rileva il vantaggio della comunicazione e nello stesso momento ne genera l'inflazione della proiezione stessa verso qualcosa di ancora non visto. Non è certo pura casualità se le prime fotografie realizzate da Louis-Jacques-Mandé Daguerre nel 1839 raffigurassero dei fossili. Daguerre ne era già consapevole di quanto nell'immagine fotografica si potesse fissare lo scorrimento del tempo e ne potesse anche inflazionare l'esplorazione del nuovo. In quelle foto era l'immobilità ad interessarlo. Il gesto del fotografare e l'oggetto da fotografare fanno parte di un tutt'uno nell'istantaneità. I Fossili, oggetti fermi nel tempo, sono oggetti immobili che privilegiano la comunicazione della fissità che la fotografia produce. Fissare il tempo mentre il tempo scorre e usare la fotografia per farlo durare, per proiettarlo nel futuro. È di immaginazione che si tratta sia per Daguerre come per gli Archigram: cosa chiedere al tempo proponendone la visione in un istante facendone strumento di interpretazione del futuro più che una versione del come sarà. Se a questo si aggiunge ciò che negli ultimi anni ha portato sia l'accelerazione dello sviluppo tecnologico e sia la pervasività dell'informazione continua, non è difficile ritenere quanto tutto questo abbia influito enormemente a debilitare l'individuo dell'appropriarsi di una propria comunicazione visionaria. Il malesere contemporaneo per l'immaginario si riassume sia nella proliferazione delle immagini e nel rumore semantico, sia nel consumo smanioso dell'istantaneità che sterilizza la creatività. Si sta manifestando una nuova dimensione temporale che non fa più riferimento ad una scansione ritmica quanto lineare della realtà, ma ad una componente che compromette le capacità umane di adattamento, sia biologico che cognitivo, alle velocità delle trasformazioni in corso.



a sinistra/on the left: Fossils, foto di Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1839) / Fossils, photo by Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1839)

Modello di ristorante aereo, di Norman Bel Geddes (1929) / Model of Aerial Restaurant, by Norman Bel Geddes (1929)

Fixing time as time goes by

In any cultural phenomenon, what unites every product of the imagination is the need to give visible form to time and thus make the possible transformations materialise, at least in visual terms. The possibility of fixing the fleetingness of time in an image and, even more so, having the possibility of exploring it, if not even preventing it, foreseeing it, or programming it, has consistently challenged the human imagination by exalting the role of the project over any other form of appropriation of the future. As the Archigrams have well-focused, the role of design changes profoundly when drawing, and graphic reproducibility collides with the photographic image. Immediacy is to the advantage of the photo, of communication through images. The photo is considered a document, visible proof of reality, when the technologies of reproducibility become mass-produced (Benjamin, 1936), passes to be a manipulated and manipulatable instrument of future visions in which the immediacy of fruition detects the advantage of communication and at the same time generates the inflation of the projection itself towards something as yet unseen. It is certainly not a pure coincidence that the first photographs taken by Louis-Jacques-Mandé Daguerre in 1839 depicted fossils. Daguerre was already aware of how much in the photographic image, the flow of time could be fixed and could also inflate the exploration of the new. In those photographs, it was the stillness that interested him. The act of photographing and the object to be photographed are part of a whole in instantaneousness. The Fossils, stationary objects in time, are stationary objects that privilege the communication of fixity that photography produces. Fixing time as time passes and using photography to make it last, project it into the future. It is imagination that it is all about for both Daguerre and the Archigrams: what to ask of time by proposing its vision instantly, making it an instrument for interpreting the future rather than a version of how it will be. Suppose we add to this what the acceleration of technological development and the pervasiveness of continuous information has brought in recent years. In that case, it is not difficult to see how all this has had an enormous influence on debilitating the individual's appropriation of his proactive communication. The contemporary malaise for the images can be summed up in the proliferation of images and semantic noise and the eager consumption of instantaneity that sterilises creativity. A new temporal dimension is emerging that no longer refers to a rhythmic and linear scanning of reality but to a component that compromises the human capacity to adapt, both biologically and cognitively, to the speed of ongoing transformations.



Immaginazione e immaginario

Sarà significativo notare che immaginario non è un termine sempre esistito. Esso esiste come visione sociale a partire dagli anni 50 e il fatto non avviene per caso. A partire dal buon economico del secondo dopoguerra, l'immaginazione sembra aver esaurito il suo ruolo sociale di promotore del nuovo. È proprio in questo periodo che ai progettisti viene chiesto di prendere consapevolezza che già tutto è stato inventato, che molto del nuovo è già abbondante. Quel che serve e metterlo in circolo, produrlo, farlo diventare merce. Si crea così il bisogno di una nuova identità: l'“Immaginario”, preso in prestito dalla saggistica di Jean Paul Sartre (1948) e fatto diventare soggetto estetico. Un luogo in cui immergersi e di cui servirsene per attingere idee e applicarle secondo scenari plausibili. Con esso, essendo condiviso dai più e messo in circolo dalle nuove tecnologie della comunicazione di massa, nuove visioni possono essere accolte senza diffidenza, possono essere rese accessibili facilmente, quasi per ovvietà se non addirittura per garanzia acquisita dalla sola condivisione. Nel corso del XX secolo la disaffezione nei confronti dell'immaginazione, l'inerzia provocata dal suo dichiarato decadimento di una visione sociale prospera e di certa psicologia filosofica, tra cui quella di Émile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel e anche di Karl Marx che ha sostituito la componente sostanziale con il termine “Immaginario”. L'attenzione è stata posta più sulla documentazione dei fenomeni, che su una vera e propria proiezione verso altre realtà. Con l'introduzione del concetto di immaginario si è voluto assumere come prassi modalità artistiche di concezioni prescientifiche di fantascienza, piuttosto che assumere capacità psichiche nel produrre, elaborare stimoli a futuri possibili. È su questa differenziazione che si fonda la crescente inflazione del valore della immaginazione riscontrabile nella pubblica opinione. Infatti, la nostra società, che in pochissimo tempo ha cambiato il rapporto tra reale e virtuale, tra corpo e parola, tra immagine e comunicazione, non si definisce identificabile con l'“immaginazione collettiva”, ma con l'“immaginario

Norman Bel Geddes, preparazione del plastico "Futurama", New York (1939) / Norman Bel Geddes, preparation of the 'Futurama' model, New York (1939)

a destra/on the right Airliner Number 4 (1929-1932) e Whale Ocean Liner (1934), progetti di Norman Bel Geddes / Airliner Number 4 (1929-1932) and Whale Ocean Liner (1934), designs by Norman Bel Geddes

Imagination and the imaginary

It will be significant to note that image is not a term that has always existed. It has existed as a social vision since the 1950s, and the fact does not happen by chance. Starting with the excellent economy after the Second World War, the imagination seems to have exhausted its social role as a promoter of the new. In this period, designers are asked to become aware that everything has already been invented and that much of the new is already abundant. What is needed is to put it into circulation, produce it, and make it a commodity. This creates the need for a new identity: the 'Imaginary', borrowed from Jean Paul Sartre's essay (1948) and made into an aesthetic subject. A place to immerse oneself and use it to draw ideas and apply them according to plausible scenarios. With it being shared by most and put into circulation by the new mass communication technologies, new visions can be welcomed without mistrust. They can be easily accessible, almost as a matter of course, if not as a guarantee acquired by mere sharing. In the 20th century, the disaffection with imagination, the inertia caused by its declared decay of a prosperous social vision and certain philosophical psychology, including that of Émile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel and even Karl Marx, replaced the substantive component with the term 'Imaginary'. The focus was on the documentation of phenomena rather than on an actual projection into other realities. With the introduction of the imaginary concept, the intention was to assume artistic modes of pre-scientific conceptions of science fiction as praxis rather than assuming psychic capacities in producing and elaborating stimuli to possible futures. On this differentiation, the increasing inflation of the value of imagination found in public opinion is based. Indeed, our society, which, in a short time, has changed the relationship between the real and the virtual, between body and word, and between image and communication, is defined not by the 'collective imagination' but by the 'collective imaginary'. The Beat Generation of the 1960s made this definition its manifesto, calling the common aspirations to unleash the imagination, to draw on the collective imagination for innovative power. The distinction is not only in the definition. The Treccani dictionary cites:

- Imagination is understood as a creation of the mind that gives each of us the ability to create images from the activity of our brain.
- On the other hand, imagery is the set of images in which our mind is wrapped, that is, something pre-packaged ready for the mind to give new visions without them necessarily being realisable.



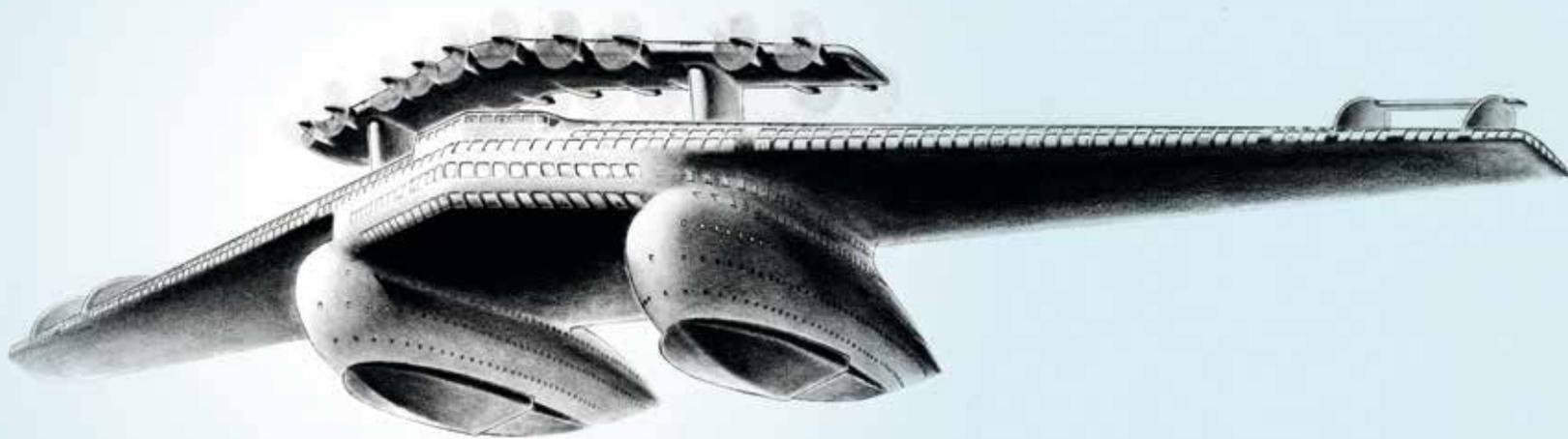
collettivo". La *Beat Generation* degli anni 60, di questa definizione ne fa il proprio manifesto chiamando le comuni aspirazioni a liberare la fantasia, ad attingere all'immaginario collettivo per avere forza innovativa. La distinzione non è solo nella definizione. Il dizionario Treccani cita:

- L'immaginazione è intesa come una creazione della mente che dà la capacità ad ognuno di noi di creare immagini partendo da un'attività del nostro cervello.
- L'immaginario, invece, è l'insieme delle immagini in cui è avvolta la nostra mente cioè, qualcosa di preconfezionato pronto per la mente a dare nuove visioni senza che siano necessariamente realizzabili.

A questo distinguo siamo ancorati ancora oggi pur avendo molto messo in discussione quanto il desiderio di una prospettiva inedita coincida con un assetto rassicurante. A un qualcosa che rassicuri il futuro rispetto al fatto che potremo perdere parte di ciò che abbiamo oggi, senza avere qualcosa d'altro che compensi ciò che sarà perduto.

L'immaginario saturo

Il punto è che nella nostra società sempre più social e mediatica, l'immaginario di ognuno di noi è molto sollecitato e spesso "completo", saturo o sovraccaricato di sollecitazioni visive tanto da annullare qualsiasi tipo di differenziazione e c'è da chiedersi quanto margine di manovra sia rimasto. In questo stato di fatto ne siamo totalmente immersi da non sentirne più neanche la provenienza. A trovare una via di salvezza al dilagante nichilismo dell'immaginazione si è provato con il recupero della filosofia di J. P. Sartre che proprio lui stesso promulga negli anni Sessanta affascinando le nuove generazioni. Anni della contestazione giovanile in cui il desiderio impellente di avviare il cambiamento sociale, politico, culturale spronava con "l'immaginazione al potere", facendone proprio di esso uno degli slogan più famosi del maggio '68. Nell'approfondimento filosofico della tematica, nel suo "L'essere e il nulla" (*L'Être et le Néant*, 1943), Sartre ne cerca la liberazione, ne avvalorava un principio laico di redenzione, formulando la teoria della negazione come elemento costitutivo dell'immaginazione dove il nulla è sia materia, ma anche strumento capace di permettere il raggiungimento di futuri possibili attraverso il superamento della realtà. Se l'immaginario è il prodotto diretto delle tensioni e delle relazioni che l'uomo ha con il suo ambiente, sia fisico sia mentale, allora esso è anche la realtà trasformata nella sua rappresentazione. Una storia che si è accumulata e che continua ad agire in noi al di là di ogni concretezza. I suoi contenuti sono soprattutto astratti; tuttavia, le immagini suggeriscono idee che hanno un impatto concreto e quasi sempre protagonista sull'emotività collettiva. Oltre ai già citati Archigram, i casi in cui l'immaginazione si sia servita di ampia fiducia nello sviluppo tecnologico e altri che invece hanno tracciato in anticipo diffide e profili di derive aberranti non sono mancati soprattutto nello svolgersi di tutto il secolo scorso. Attenendosi soltanto al corso del XX secolo, tra i progettisti più visionari si può annoverare l'assoluta supremazia di Norman Bel Geddes (1893-1958). Dalle architetture visionarie come l'*Aerial Restaurant* (1929) agli aeroporti galleggianti, dalla grande scala urbana al dettaglio tecnologico le sue visioni hanno fondato più che una scuola di pensiero, sicuramente l'impostazione aulica della professione del design. Se per la cultura del progetto lo slogan "dal cucchiaino alla città" Ernesto Nathan Rogers, nel 1952, nella *Carta di Atene* ne conia l'ampia delimitazione di campo sull'onnipresenza del progetto, ancor prima con le proposte espansive di Bel Geddes, il design assume il suo ruolo di promotore di nuove visioni a qualsiasi scala. Con suoi immaginari Bel Geddes pone nel dettaglio dell'innovazione tecnologica la capacità del cambiamento. Con un'ampia fiducia nel progresso industriale, Bel Geddes sarà uno dei primi a iden-



We are still anchored to this distinction today despite having much questioned to what extent the desire for an unprecedented perspective coincides with a reassuring set-up, to something that reassures the future concerning the fact that we may lose part of what we have today without having something else to compensate for what will be lost.

The saturated imaginary

In our increasingly social and media-driven society, the imagination of each of us is highly stimulated and often 'complete', saturated or overloaded with visual stimuli to the point of nullifying any differentiation, and one wonders how much room for manoeuvre is left. We are so totally immersed in this state of affairs that we no longer feel its origin. To find a way of salvation from the rampant nihilism of the imagination, we have tried the recovery of J. P. Sartre's philosophy, which he promulgated in the 1960s, captivating the new generations. Years of youth protest in which the impelling desire to initiate social, political and cultural change spurred with 'imagination to power, making it one of the most famous slogans of May '68. In his philosophical exploration of the subject, in his "Being and Nothingness" (L'Être et le Néant, 1943), Sartre seeks its liberation; he substantiates a secular principle of redemption, formulating the theory of negation as a constituent element of the imagination where nothingness is both matters, but also an instrument capable of enabling the attainment of possible futures by overcoming reality. Suppose the imaginary is the direct product of man's tensions and relationships with his physical and mental environment. In that case, it is also reality transformed into its representation. A history has accumulated and continues to act in us beyond all concreteness. Its contents are mainly abstract; however, the images suggest ideas that have a concrete and almost always leading impact on collective emotionality. In addition to the Archi-



tificare nel design le potenzialità di influenzare dal piccolo dettaglio l'intero sistema. Ma sarà anche il promotore di una cultura del progetto che nutrendosi di una buona dose di immaginazione, può spaziare a qualsiasi scala nel mettere in pratica varie risorse di innovazione se di esse ne ha una conoscenza diretta delle generative potenzialità evolutive. Non è la definizione e la dilatazione di campo di azione che interessa Bel Geddes, ma la trasversalità delle conoscenze e il coraggio di vederne l'applicazione con delle visioni a lungo termine. Quanto lui ci ha lasciato anticipa e di molto la necessità di integrazione dei saperi e il cross fertilization delle competenze oggi più che allora necessarie alla cultura del progettare. Più che definirlo architetto, urbanista, designer Bel Geddes è sicuramente il fautore della progettualità a tutto tondo con dentro lo slancio di saper assumere e gestire informazioni e conoscenze da vari campi e fornire con entusiasmo proiettivo i vantaggi di un alto valore formale e funzionale. Sarà Enzo Mari nella famosa mostra "Dov'è l'artigiano", da lui curata alla Fortezza da Basso di Firenze, nel maggio 1981, a chiedersi e a far riflettere la cultura del progetto e il mondo industriale se un satellite sia un'opera di pura cultura tecnica oppure se sia frutto di artigianalità. Se sia quindi un progetto gestibile con la cultura del progetto programmato e programmabile oppure abbia bisogno di capacità pratiche come quelle del fare artigiano per esprimere visioni proiettive verso lo sviluppo integrato delle conoscenze che il mondo ha di sé e del suo avvenire. Dalle navi siluro come la *Whale Ocean Liner* (1934) alle auto volanti, Bel Geddes, il protagonista più fantasioso dello *Streamline*, nel 1929, con una fiducia incondizionata

grams mentioned above, instances in which the imagination has made use of broad confidence in technological development and others that have instead traced warnings and outlines of aberrant drifts in advance have not been lacking, especially throughout the last century. Sticking only to the course of the 20th century, the most visionary designers include the absolute supremacy of Norman Bel Geddes (1893-1958). From visionary architectures such as the Aerial Restaurant (1929) to floating airports, from the grand urban scale to the technical detail, his visions founded more than a school of thought, certainly the courtly approach of the design profession. If for the design culture, the slogan 'from the spoon to the city' Ernesto Nathan Rogers, in 1952, in the Athens Charter coined the wide-field delimitation on the omnipresence of the project, even earlier with Bel Geddes' expansive proposals, design assumed its role as a promoter of new visions at any scale. With his imagery, Bel Geddes places the capacity for change in the detail of technological innovation. With a broad faith in industrial progress, Bel Geddes will be one of the first to identify in design the potential to influence the whole system from the smallest detail. However, he will also be the promoter of a design culture that, nourished by a good dose of imagination, can range at any scale in implementing various innovation resources if he has direct knowledge of their generative evolutionary potential. It is not the definition and expansion of scope that interests Bel Geddes but the transversality of knowledge and the courage to see its application with long-term visions. What he has left us anticipates, and by a great deal, the need for integration of knowledge and the cross-fertilisation of skills that are more than ever necessary for the culture of design. Rather than defining him as an architect, urban planner or designer, Bel Geddes is certainly the proponent of the overall design with the drive to take on and manage information and knowledge from various fields and provide with projective enthusiasm the advantages of a highly formal and functional value. It will be Enzo Mari in the famous exhibition 'Where is the Craftsman', which he curated at the Fortezza da Basso in Florence in May 1981, who will ask and make the design culture and the industrial world reflect on whether a satellite is a work of pure technical culture or whether it is the result of craftsmanship. It is a project that can be managed with the culture of planned and programmable design or whether it needs practical skills such as craftsmanship to express projective visions toward the integrated development of the world's knowledge of itself and its future. From torpedo ships such as the Whale Ocean Liner (1934) to flying cars, Bel Geddes, the most imaginative protagonist of the Streamline,

verso lo sviluppo tecnologico, ideò un aereo intercontinentale con 451 passeggeri e 155 membri di equipaggio, con nove piani, sala da ballo, palestra, e con ventisei motori. Ma l'influenza maggiore che la sua immaginazione diede al mondo fu la mostra *Futurama*, tenuta a New York nel 1939, durante la Fiera Mondiale di quell'anno. Il plastico di una città del futuro con 50.000 veicoli in movimento, mezzo milione di edifici alti un quarto di un miglio e un milione di alberi in miniatura incantarono il presente con un eco mondiale. Con orgoglio, visitatori sfoggiavano sul petto sgargianti distintivi con scritto "Ho visto il futuro" e una voce registrata commentava: "Strano? Fantastico? Incredibile? Ricordate, questo è il mondo del 1960!". In quella esperienza così coinvolgente un messaggio veniva lanciato con chiarezza: ci sarebbe stato in futuro! Un futuro così repentino, così accelerato dallo sviluppo tecnologico che sarebbero bastati solo pochi anni per vedere il mondo totalmente nuovo. La fiducia per il futuro era tale che, ad ulteriore dimostrazione, in quell'occasione fu anche sepolta una "Capsula del tempo" (1938). Un cilindro in lega di rame, pensato a durata quasi eterna, con dentro oggetti e messaggi destinati ai posteri. Le intenzioni vennero riassunte nel testo preparato dalla *Westinghouse* e distribuito in tutto il mondo 3650 copie in cui il direttore del progetto, Gerald Wendt (1891-1973), scrisse: "se per allora la civiltà sarà perita, potrà essere ricostruita usando la capsula come fonte d'ispirazione". Nel messaggio contenuto dalla capsula, insieme a quello di Thomas Mann (1875-1955), Albert Einstein (1879-1955) manifesta una sua certa diffidenza verso l'immaginario collettivo, inteso incapace di avere buon senso al confronto dell'intelligenza dei pochi di buona volontà. Scrive Einstein nel messaggio: "La nostra epoca è ricca di menti fertili, le cui invenzioni potrebbero facilitarci notevolmente la vita. Purtroppo, però, i popoli che vivono in Paesi diversi si uccidono a vicenda a intervalli di tempo imprevedibili e quindi chiunque pensi al futuro deve vivere nella paura. Ciò dipende dal fatto che l'intelligenza e il carattere delle moltitudini sono molto inferiori all'intelligenza e al carattere dei pochi che fanno qualcosa di utile per la collettività. Mi auguro che i posteri leggeranno quanto sopra con un senso di orgogliosa e giustificata superiorità" (1938). La diffidenza espressa da Einstein testimonia non tanto le incertezze per l'evoluzione delle scoperte e delle tecnologie, ma soprattutto apre ad un dibattito a cui l'immaginazione non aveva ancora pensato. Tanto progresso proposto e auspicato più che a giovare all'umanità, motivo per cui tutto veniva progettato, sarebbe stato in grado di essere interpretato e gestito dai singoli individui se non preparati a conoscerlo? Sono i problemi delle ricadute e degli effetti riscontrabili, compresi quelli collaterali, procurati dal progresso tecnologico insieme al comportamento dei singoli individui che iniziano a suscitare preoccupazione.



a sinistra/on the left: "Futurama" di Bel Geddes, visitatori sulle poltrone mobili girevoli, New York (1939) / "Futurama" by Bel Geddes, visitors on mobile swivel chairs, New York (1939)

sotto/above: Monumento in granito delle Capsule del tempo Westinghouse, New York (1965) / Westinghouse Time Capsules granite monument, New York (1965)

1929, with an unconditional faith in technological development, devised an intercontinental plane with 451 passengers and 155 crew members, with nine planes, a ballroom, a gymnasium, and with twenty-six engines. However, the most significant influence his imagination gave the world was the Futurama exhibition, held in New York in 1939, during World's Fair. The model of a future city with 50,000 moving vehicles, half a million buildings a quarter of a mile high and a million miniature trees enchanted the present with a worldwide echo. Proudly, visitors sported garish badges on their chests that read 'I have seen the future', and a recorded voice commented: 'Strange? Amazing? Incredible? Remember, this is the world of 1960!'. In that immersive experience, a message was being delivered: there would be a future! A future so abrupt, so accelerated by technological development that it would only take a few years to see a new world. Such was the confidence in the future that, as a further demonstration, a 'Time Capsule' (1938) was also buried on that occasion. A copper-alloy cylinder, designed to last almost eternally, with objects and messages intended for posterity inside. The intentions were summarised in the text prepared by Westinghouse and distributed worldwide in 3650 copies. The project director, Gerald Wendt (1891-1973), wrote: "if civilisation has perished by then, it can be rebuilt using the capsule as a source of inspiration". In the message contained in the capsule, along with that of Thomas Mann (1875-1955), Albert Einstein (1879-1955) expresses his distrust of the collective imagination, which was seen as incapable of common sense in comparison with the intelligence of the few of goodwill. Einstein wrote in his message: 'Our age is rich in fertile minds, whose inventions could make life much easier for us. Unfortunately, however, people living in different countries kill each other at unpredictable intervals of time, and so anyone who thinks about the future must live in fear. This is because the intelligence and character of the multitudes are far inferior to the few who do something useful for the community. I hope that posterity will read the above with a sense of proud and justified superiority' (1938). The mistrust expressed by Einstein testifies not so much to uncertainties in the evolution of discoveries and technologies but, above all, opens up a debate that the imagination had not yet thought of. Would so much proposed and hoped-for progress, more than benefiting humanity, which is why everything was planned, be able to be interpreted and managed by individuals if they were not prepared for it? The problems of spin-offs and detectable effects, including side effects, are brought about by technological progress and the behaviour of individuals that are beginning to cause concern.



Dalla "società dell'immaginario" alla "società delle immagini"

Oggi, come abbiamo poco sopra visto, che molte delle nostre aspettative nella vita quotidiana le abbiamo soprattutto in un formato preconfezionato e pronto all'uso, anticipate e mediate da un gran numero di dispositivi multimediali, a quale immaginazione dobbiamo ricorrere non solo per avere un orizzonte, ma per vederne in anticipo le conseguenze? La nostra proiezione di futuro è proposta dall'immediatezza delle piattaforme digitali, le quali non immaginano né inventano il nuovo, ma lo assumono direttamente dalla realtà contingente elaborandolo in un'infinità di combinazioni. *Instagram* costituisce un'evidenza tangibile del passaggio dalla "società dell'immaginario" alla "società delle immagini". Ad essere in circolo non sono più immagini come documento della realtà, ma manipolazione della stessa senza però che questo sia ritenuto motivo rilevante. La veridicità non ha più incidenza. Che l'immagine sia totalmente falsa, irreali o meno non impedisce ai *followers* piogge di *like* e impulsivi commenti. Ne diventa lo status di attrazione subliminale per un'affascinazione di una realtà ormai priva di interesse. L'iperrealtà, ipotizzata dal sociologo e filosofo francese Jean Baudrillard (1981) come realtà alternativa e predominante, trova sempre più nelle espressioni digitali, modi di rendere fuori moda tutte le caratteristiche più umane della realtà senza dover inventare altri scenari plausibili o, ancor di più, auspicabili. Prima di convalidare tutto in un cambiamento irreversibile occorre riconoscere che tutto si muove a una velocità tale che nessun immaginario sa deviarne il corso. Questo è anche quel che sostiene Kevin Kelly divulgatore della cultura digitale e cofondatore della rivista di *Wired*. Talmente convinto di questa deriva che ha pubblicato un suo libro eloquente sin dal titolo. "Certe innovazioni sono inevitabili" scrive Kelly in "L'inevitabile" (2017), "e anche se le volessimo fermare non potremo farlo". Il digitale, la rivoluzione informatica, sta per riorganizzare il nostro pensiero, le nostre reazioni, le nostre possibilità, attraverso la continua rimediatazione e codificazione di eventi. E per far questo gli basta solo mettere in circolo l'esistente una volta acquisito da informazioni disponibili in rete. Quasi a fargli assumere un ruolo di prova testimoniale dei sogni e desideri e più in generale dell'intera esperienza umana. Forse, in un futuro, non poi così remoto, parafrasando lo stesso Baudrillard (1981) "non ci sarà più né finzione né realtà, l'iperrealtà abolirà entrambe". Se così fosse, in un mondo in cui la regia del codice pervasivo dell'ipertecnologia digitale sarà ancora più suggestiva, possiamo forse ancora aver degli appigli di salvezza riappropriandoci delle radici che hanno alimentato la nostra cultura. L'uomo potrà sempre affidarsi ai due concetti che lo hanno reso libero, tanto nei periodi storici più floridi quanto in quelli più bui: il "dubbio" e la "conoscenza". Sono le fondamenta della nostra cultura mediterranea della classicità greco-latina, del rinascimento italo-mitteleuropeo, dell'illuminismo occidentale: il "dubbio" socratico



From 'imaginary society' to 'image society'

Today, as we have just seen above, when many of our expectations in everyday life are mainly in a pre-packaged, ready-made format, anticipated and mediated by a large number of multimedia devices, what images do we have to resort to in order not only to have a horizon but to see its consequences in advance? Our projection of the future is proposed by the immediacy of digital platforms, which neither imagine nor invent the new, but take it directly from contingent reality, elaborating it in an infinity of combinations. Instagram constitutes tangible evidence of the transition from the 'society of the imaginary' to the 'society of images'. What is in circulation are no longer images as a document of reality but manipulation of it without this being considered a relevant motive. Truthfulness is no longer relevant. Whether the image is false, unreal or not does prevent followers from raining down likes and impulsive comments. It becomes the status of subliminal attraction for a fascination with a reality now devoid of interest. Hyperreality, hypothesised by the French sociologist and philosopher Jean Baudrillard (1981) as an alternative and predominant reality, increasingly finds in digital expressions ways of making all the more human char-

acteristics of reality unfashionable without having to invent other plausible or, even more, desirable scenarios. Before validating everything in an irreversible change, it is necessary to recognise that everything moves so fast that no imagination can divert its course. This is also what Kevin Kelly, populariser of digital culture and co-founder of Wired magazine, claims. So convinced is he of this drift that he has published a book of his own that is eloquent right from the title. "Certain innovations are inevitable," Kelly writes in 'The Inevitable' (2017), "and even if we wanted to stop them, we cannot." The digital, the computer revolution, is about reorganising our thinking, reactions, and possibilities through the continual remediation and codification of events. Moreover, it needs to put the current, acquired information available on the net into circulation. As if to make it take on the role of a testimonial proof of dreams and desires and, more generally, of the entire human experience. Perhaps, in the not so distant future, paraphrasing Baudrillard himself (1981), "there will be no more fiction or reality, hyperreality will abolish both". Suppose this is the case in a world where the direction of the pervasive code of digital hyper-technology will be even more evocative. In that case, we can perhaps still

have some salvation by re-appropriating the roots that have nourished our culture. Man will always be able to rely on the two concepts that have set him free in both the most prosperous and the darkest periods of history: doubt and knowledge. They are the foundations of our Mediterranean culture of Greco-Latin classicism, the Italian-Mitteleuropean Renaissance, and the Western Enlightenment: the Socratic 'doubt' of self-awareness and 'knowledge' through the Galilean scientific method. The 'doubt' that allows us to acquire our position, a different and more multifaceted position of reality. It means taking a position of openness to mediate between acceptability and informed, constructive criticism of opinions. It means to take on all the technological products of the digital age as tools for implementing reflections in others, but also of others and about others. A methodical doubt that can serve to avoid further fuelling passivity, fascination and dependence on new technologies without a choice. In the society of images, doubting new media and their remedies is necessary to restore the essentiality of reality and its naturalness to human experiences corroded by imaginaries of immediacy. The 'knowledge' that also follows from 'doubt' needs to be regarded as a status and attitude to detect

Erik Kessels, 24HRS in Photos (2011). Una mostra con un milione di foto caricate su Flickr, Facebook e Google nell'arco di 24 ore. dimostrando come gli utenti di Internet siano quotidianamente bombardati da immagini / *An exhibition with one million photos uploaded to Flickr, Facebook and Google in the space of 24 hours. demonstrating how Internet users are bombarded daily by images*

and determine reality concerning the consequential fallout already deducible. Cultivating knowledge means being constantly curious and acquiring information from various sources without privileging or depending on them. The pursuit of knowledge leads one not to be satisfied with indexes, hashtags or likes, but to accept reality as it appears and thus to take responsibility, proactivity towards what is not evident, towards a truth that is not given, but one that can be demonstrated and repeated.

Shared future

In his posthumous and unfinished book, 'The Metamorphosis of the World' (2017), the sociologist Ulrich Beck writes: 'The world is undergoing a metamorphosis, surprising but understandable: the reference horizon and the coordinates of action are changing. His focus is on reaffirming, as Kelly does, the inescapability of change, which is perhaps no longer just that, but something deeper and more radical. In fact, to the term 'change', which does not satisfy him as a representation of what is happening, he chooses to use that of 'metamorphosis' to investigate a cosmopolitanism space of action where the 'traumatic vulnerability of all increases the responsibility of all for the survival of all'. For Beck, the irreversible transition underway has such a leap that it can be described as an 'anthropological shock' experienced with a daily sense of insecurity. In order to come to terms with this, the sociologist invites us to consider not 'the negative side effects of the goods, but the positive side effects of the evils' that can be derived from the experience put into circulation as a shareable good. For Beck, the reality of our time now is no longer curable with utopias or dystopias, with hallucinatory projective imaginings or catastrophic aberrations, but with something very close to the idea of 'anticipatory consciousness'. That is, the possibility that the human being has of designing the new by making himself responsible in advance for what may happen. Opening up perspectives from the minutiae of every day, as with 'The Hope Principle' (1954) Ernst Bloch had already taught us to do, re-founding human capacities on the instinctive potential towards openness to change. Bloch's journey into the 'continent of hope' while presenting itself anaemically out of date is, at the same time, still strong support for reflections on the concept of a desirable and possible future. Suppose imagination in the past had an allegorical representational character closely linked to the gestures of every day and the depiction of it. In that case, we can still today draw on our capacities of aspiration and ambition to overcome the sense of inescapable impotence that pervades us. An icon of hope and positivity towards the future has for centuries

della consapevolezza del sé e la "conoscenza" attraverso il metodo scientifico galileiano. Il "dubbio" che ci permettere di acquisire una propria posizione, una posizione altra e più sfaccettata della realtà. Con esso significa assumere una posizione di apertura di mediazione tra l'accettabilità e la critica informata e costruttiva delle opinioni. Significa, assumere tutti i prodotti tecnologici dell'era digitale come strumenti di implementazione delle riflessioni negli altri, ma anche degli altri e sugli altri. Sostanzialmente, un dubbio metodico che possa servire a non alimentare ulteriormente la passività, la fascinazione e la dipendenza dalle nuove tecnologie senza possibilità di scelta. Nella società delle immagini, dubitare dei new media e delle loro rimediazioni è un processo necessario per restituire alla realtà e alla naturalità di essa l'essenzialità alle esperienze umane corrosa da immaginari dell'immediatezza. La "conoscenza" che consegue anche al "dubbio" serve considerarla uno status, un atteggiamento, con il quale essere in grado di rilevare e determinare la realtà anche rispetto alle ricadute consequenziali già deducibili. Coltivare la conoscenza significa essere curiosi costantemente e acquisire informazioni da diverse fonti, senza privilegiarne o dipendere da alcuna di esse. La ricerca della conoscenza porta a non accontentarsi degli indici, degli *hashtag* o dei *like*, ma ad accettare la realtà come appare e quindi ad assumere responsabilità, proattività verso ciò che non è evidente, verso una verità non data, bensì quella dimostrabile e ripetibile.

Futuro condiviso

Nel suo libro postumo e incompiuto, "La metamorfosi del mondo" (2017), il sociologo Ulrich Beck, scrive: "Il mondo sta vivendo una metamorfosi, sorprendente ma comprensibile: cambiano l'orizzonte di riferimento e le coordinate dell'agire". La sua attenzione e posta nel ribadire, come già fa Kelly, l'imprescindibilità del cambiamento che forse non è più tale, ma addirittura è qualcosa di più profondo e radicale. Egli infatti, al termine "cambiamento", che non lo soddisfa come rappresentazione di ciò che sta avvenendo, sceglie di usare quello di "metamorfosi" per indagare uno spazio d'azione cosmopolitizzato dove la "traumatica vulnerabilità di tutti, aumenta la responsabilità di tutti per la sopravvivenza di tutti". Per Beck, la transizione irreversibile in atto ha in corso un salto tale da poterla definire "uno shock antropologico" vissuto con un quotidiano senso di insicurezza. Per venire a capo il sociologo invita a considerare non "gli effetti collaterali negativi dei beni, ma gli effetti collaterali positivi dei mali" ricavabili dall'esperienza messa in circolo come bene condivisibile. La realtà del nostro tempo ormai, per Beck, non è più curabile con utopie o distopie, con immaginazioni proiettive allucinanti o catastrofiche aberrazioni, ma con qualcosa che sia molto vicino all'idea di "coscienza anticipante". Ossia, la possibilità che ha l'umano di progettare il nuovo rendendosi responsabile in anticipo di ciò che potrà accadere. Aprire prospettive a partire dalle minuzie del quotidiano, come con "Il principio speranza" (1954) Ernst Bloch aveva già insegnato a percorrere, rifondando le capacità umane sulle potenzialità istintive verso l'apertura al cambiamento. Il viaggio di Bloch nel "continente speranza" pur presentandosi anemicamente inattuale è, al contempo, ancora vigoroso sostegno di riflessioni sul concetto di futuro auspicabile e possibile. Se l'immaginazione nel passato aveva un carattere rappresentativo allegorico strettamente legata alle gestualità del quotidiano e alla raffigurazione di esso, ancora oggi possiamo attingere alle nostre capacità di aspirazione e ambizione per vincere il senso di ineluttabile impotenza che ci pervade. Un'icona di speranza e di positività verso il futuro, per secoli è stata rappresentata da una delle formelle della porta sud per il Battistero di Firenze scolpita nel Trecento da Andrea Pisano. La *Docta Spes*, scolpita in un'immagine angelica che tende le braccia verso l'alto, come per afferrare qualcosa di vicino, ma irraggiungibile: La Gloria, l'ambizioso traguardo della aspirazione fideistica del Regno dei Cieli proposto come meta agli uomini di buona volontà e che già prima di Andrea Pisano era stata allegoricamente identificata e dipinta in una corona regale da Giotto nella Cappella degli Scrovegni (2). È singolare che alcuni studiosi (tra cui lo stesso Bloch che nella sua opera-capolavoro ne fa riferimento) interpretino la formella di Andrea Pisano come la raffigurazione di un corpo femminile proteso ad afferrare un frutto. Un caso clamoroso di immaginazione pregiudiziale. È solo il pregiudizio e il ricorso ad un immaginario collettivo di scarsa informazione e poca conoscenza che porta a fare riferimento alla cacciata dal Paradiso terrestre e alla conseguente peccatrice Eva con il suo gesto di raccolta del frutto proibito. Ma non è certo nella volontà allegorica dello scultore. La prima considerazione da fare è che gli angeli, deducibile delle sacre scritture, non hanno sesso e quindi quella raffigurazione è poco incline ad essere interpretata al femminile vista la presenza delle ali. La seconda riguarda la scarsità di conoscenza delle fonti in riferimento alle vicende della storia dell'arte. Ovvero ignorando i riferimenti a cui Andrea Pisano si è rivolto e da essi abbia avuto ispirazione. Infatti, l'oggetto che l'angelo tenta di afferrare viene scambiato per un frutto (un melograno forse) più che riferirlo alla corona regale che già Giotto aveva dipinto a Padova nella Cappella degli Scrovegni come simbolo della Gloria Celeste a cui ogni

been represented by one of the panels of the south door for the Baptistery of Florence sculpted in the 14th century by Andrea Pisano. The *Docta Spes*, sculpted in a divine image that stretches its arms upwards as if to grasp something near but unreachable: Glory, the ambitious goal of the fideistic aspiration of the Kingdom of Heaven proposed as a goal to men of goodwill and that even before Andrea Pisano had been allegorically identified and painted in a royal crown by Giotto in the Scrovegni Chapel (2). It is singular that some scholars (including Bloch himself, who references it in his masterpiece) interpret Andrea Pisano's tile as a depiction of a female body reaching out to grasp a piece of fruit. A glaring case of prejudiced imagination. Only prejudice and recourse to a collective imagination of poor information and little knowledge lead one to refer to the expulsion from Paradise on earth and Eve's resulting sinner with her gesture of picking the forbidden fruit. However, this is undoubtedly not the sculptor's allegorical intention. The first consideration is that angels, deduced from sacred scripture, have no gender and therefore, that depiction is unlikely to be interpreted as feminine given the presence of wings. The second concerns the lack of knowledge of the sources concerning art history events. Ignoring the references Andrea Pisano turned to and was inspired by. The object that the angel attempts to grasp is mistaken for a fruit (a pomegranate, perhaps) rather than referring to the royal crown that Giotto had already painted in Padua in the Scrovegni Chapel as a symbol of the Heavenly Glory to which every believer would have aspired guided by the hope of being able to aspire. However, although lousy knowledge leads the imagination to distort interpretation, the human imagination cannot be precluded from the dynamism towards a better future that, above all else, only hope can provide. It is not hoped as a theological virtue that is of interest in this discussion, as it is perhaps of little interest today, but the search for a respite to be given to a specific emotional condition of the human. From the allegorical representation of the past, the admonition that recurs is that in order not to be trapped in the present moment, and the present is here to be understood as whatever era we are talking about, one must therefore refer to learning to hope. There is a need to recognise that the accusations that have been levelled in cultural history at this concept, often accused of 'being empty', have not predisposed one to educate oneself, to benefit from the positive effects of learning how and what to hope for. It must also be admitted that this does not come naturally to contemporary man, who is diseducated and disillusioned with trust in a society founded on solidarity without lies. By now, we live with "The unbearable lightness of being" (Kundera, 1984) and "perhaps only the vivacity and mobility of intelligence escape this condemnation." Moreover, having hope in the human, how can one blame Italo Calvino, who comments on Kundera's book with this sentence while searching for a lost sense. For the culture of the project to entrust the projection towards the future to hope alone is a slide towards an illusory



evil. As Albert Camus (1936-1937) so well pointed out, it is tantamount to being afflicted by the evil of resignation. Suppose we have not yet arrived at the resignation of a precluded future. In that case, we certainly do not have any grand narratives or exciting visions that would free us from the evil of the illusory Leopardi's hope. The project seems 'distracted' in taking on this consideration. Gathered exclusively in the instant dimension, it acts on impulse, allowing itself to be involved by volatile and contingent impulses with modes of attention similar to those of a 19th-century flaneur (3). Ready, yes, to accept and get involved in unforeseen aspects, but incapable of having encouraging tools to move from a negative moment from which one would like to exit to a positive one into which one would like to enter. Following the advice of the sociologist and poet Giovanni Gasparini (1992), we can come to think that just as we know how to 'decorate expectation' by listening to music, reading or writing, in the same way, we should also be able, in a certain sense, to 'decorate hope' by adorning

it and almost enveloping it with warm and affective thoughts that encourage, favour and direct the future in the desired direction. As much as there are signs of announced changes, there is a lack of real foreshadowing indicating the transit to be undertaken. We may be open to the need to limit worse consequences, but absolute adequacy to construct change that is not just a warning to prevent it is not there. Moreover, it is equally difficult to see that ecological transition, digital transition, and social transition, have straightforward subject matter to deal with but few tools to operate with. Investments and capitalisations need new visions and new imaginations to organise ideas. It means recognising the possibility of our projects to be innervated with anticipations that will have considerable spin-offs if they are taken into account in advance and made for sharing in their goodness before they go into action. It means conceiving and hoping for the future of oneself in a collective and community dimension, in that 'we' is also the most authentic precipitate of project culture.

a sinistra/on the left: Docta Spes: confronto tra la formella di Andrea Pisano (1330-1336) porta sud Battistero di Firenze e l'affresco di Giotto (XIV, inizio sec.) Cappella degli Scrovegni, Padova / Docta Spes: comparison between Andrea Pisano's (1330-1336) south door Baptistery tile in Florence and Giotto's fresco (14th, early 20th century) Scrovegni Chapel, Padua

NOTE

(1) "Ovunque guardiamo, vediamo schermi. L'altro giorno ho guardato spezzoni di un film mentre pompavo la benzina nella mia auto. L'altra sera ho visto un film sul sedile posteriore di un aereo. Ovunque guardiamo gli schermi che trasmettono video spuntano nei posti più inaspettati, come i bancomat e le casse del supermercato e piccoli telefoni; alcuni fan del cinema guardano interi film tra una chiamata e l'altra. Questi schermi sempre presenti hanno creato un pubblico per immagini in movimento molto brevi, brevi di tre minuti, mentre gli strumenti di creazione digitali a basso costo hanno dato potere a una nuova generazione di registi, che stanno rapidamente riempiendo quegli schermi. Siamo diretti verso l'ubiquità dello schermo". / "Everywhere we look, we see screens. The other day I watched clips from a movie as I pumped gas into my car. The other night I saw a movie on the backseat of a plane. We will watch anywhere. Screens playing video pop up in the most unexpected places - like A.T.M. machines and supermarket checkout lines and tiny phones; some movie fans watch entire films in between calls. These ever-present screens have created an audience for very short moving pictures, as brief as three minutes, while cheap digital creation tools have empowered a new generation of filmmakers, who are rapidly filling up those screens. We are headed toward screen ubiquity". Kevin Kelly (www.kk.org)

(2) Docta Spes: confronto tra la formella di Andrea Pisano (1330-1336) e l'affresco di Giotto (XIV, inizio sec.). Nella formella della porta sud del Battistero di Firenze Andrea Pisano inquadra il tema assumendo il perimetro dell'incorniciatura quadrilobata come delimitazione con la quale stabilire sapientemente la reciprocità in alcuni punti: le ali con lo spigolo della cornice; le braccia tese e il corpo proteso verso l'alto ad avere come asse geometrico di appoggio la mediana della mezzera dell'arco; l'aureola esagonale con il vertice in relazione anch'esso con la cornice. La formella ha al confronto con l'affresco di Giotto molte similitudini. Principalmente la corrispondenza geometrica della diagonale. L'impostazione della figura di Giotto, avendo come perimetro un rettangolo, assume predominanza sulla linea di congiunzione dei due spigoli opposti porgendo alla vista il lato destro. Allo stesso modo la figura di Andrea Pisano si rivolge anch'essa in alto a destra, ma viene posta seduta per occupare più spazio nella formella che se invece fosse stata in piedi sarebbe risultata più piccola per il rispetto delle proporzioni. La corona regale, simbolo allegorico della Gloria Celeste, per Andrea Pisano forse è anche oltre alla citazione di Giotto anche un'allusione ad una proposta di progetto per la cupola di Santa Maria in Fiore che ancora non era stata "voltata" e non aveva un disegno. / Docta Spes: a comparison between Andrea Pisano's tile (1330-1336) and Giotto's fresco (14th century, early 20th century). In the panel of the south door of the Baptistery of Florence, Andrea Pisano frames the theme by taking the perimeter of the four-lobed frame as a delimitation with which to skilfully establish reciprocity in specific points: the wings with the edge of the frame; the outstretched arms and the body stretched upwards to have the median of the centre line of the arch as the geometric axis of support; the hexagonal halo with the vertex also about the frame. In comparison with Giotto's fresco, the tile has many similarities. Mainly the geometric correspondence of the diagonal. The layout of Giotto's figure, having a rectangle as its perimeter, assumes predominance on the line of a conjunction of the two opposite edges, presenting the right side to view. Similarly, the figure of Andrea Pisano also faces upwards to the right. However, it is seated to occupy more space in the panel, which, if it had instead been standing, would have been smaller to respect the proportions. The royal crown, an allegorical symbol of the Heavenly Glory for Andrea Pisano, is perhaps also an allusion to a design proposal for the dome of Santa Maria in Fiore that had not yet been 'turned' and had no design.

(3) La figura del *flâneur* richiama quella del "viandante urbano", contata da Charles Baudelaire e successivamente eletta da Walter Benjamin a simbolo di uno stile di vita moderno quanto attratto solo dall'effimero. Tale figura vaga per le strade delle (allora) nuove metropoli industriali lasciandosi catturare "dallo splendore delle merci" che occhieggiano dalle vetrine. / The *flâneur* figure recalls that of the 'urban wayfarer', counted by Charles Baudelaire and later elected by Walter Benjamin as a symbol of a modern way of life as attracted only by the ephemeral. This figure wanders the streets of the (then) new industrial metropolises letting himself be captured by 'the splendour of the goods' peeping out of shop windows.

credente avrebbe avuto l'aspirazione ad ambire guidato dalla speranza di potercela fare. Tuttavia, nonostante la cattiva conoscenza porti l'immaginazione a distorcere l'interpretazione, all'immaginario umano non si può precludere la dinamicità verso un futuro migliore che, sopra ogni cosa, solo la speranza può dare. Non sarà la speranza come virtù teologale ad interessare questa trattazione come forse oggi poco interessa, ma la ricerca di una tregua da dare ad una imprescindibile condizione emotiva dell'umano. Dalla rappresentazione allegorica del passato, il monito che si ripresenta recita che per non rimanere intrappolati nel momento attuale, e l'attuale è qui da intendere di qualsiasi epoca si tratti, occorre quindi far riferimento ad un apprendimento a sperare. C'è bisogno di riconoscere che le accuse che sono state rivolte nella storia della cultura a questo concetto, spesso accusato di "essere vuoto", non hanno predisposto a educarsi, a beneficiare degli effetti positivi dell'imparare come e su cosa sperare. Va ammesso inoltre che ciò non viene spontaneo all'uomo contemporaneo, diseducato e disilluso alla fiducia verso una società fondata su una solidarietà senza menzogna. Ormai si convive con "L'insostenibile leggerezza dell'essere" (Kundera, 1984) e "forse solo la vivacità e la mobilità dell'intelligenza sfuggono a questa condanna." e avendone speranza nell'umano, come dare torto a Italo Calvino che con questa frase commenta il libro di Kundera mentre è egli stesso alla ricerca di un senso perduto. Per la cultura del progetto affidare alla sola speranza la proiezione verso il futuro è evidente che sia uno scivolamento verso un male illusorio. Come ha ben evidenziato Albert Camus, (1936-1937) equivale a farsi affliggere dal male della rassegnazione. Se non siamo ancora arrivati alla rassegnazione di un futuro precluso certo non abbiamo grandi narrazioni o visioni entusiasmanti che ci liberino da male dell'illusoria speme leopardiana. Il progetto sembra "distratto" nell'assumersi questa considerazione. Raccolto esclusivamente nella dimensione dell'istante agisce d'impulso lasciandosi coinvolgere da pulsioni volatili e contingenti con modalità di attenzione simili a quelle di un flâneur ottocentesco (3). Pronto sì ad accettare e farsi coinvolgere da aspetti imprevedibili, ma incapace di disporre di strumenti incoraggianti per passare da un momento negativo dal quale si vorrebbe uscire e uno positivo nel quale si vorrebbe entrare. Seguendo il consiglio del sociologo e poeta Giovanni Gasparini (1992), possiamo arrivare a pensare che così come, sappiamo "arredare l'attesa" ascoltando musica, leggendo o scrivendo, allo stesso modo dovremmo anche saper, in un certo senso, "arredare la speranza" ornandola e quasi avviluppandola di pensieri caldi e affettivi che incoraggino, favoriscano e indirizzino l'avvenire nella direzione desiderata. Per quanto insistano segnali di cambiamenti annunciati, mancano vere prefigurazioni che indichino il transito da intraprendere. Siamo forse disponibili al bisogno di limitare conseguenze peggiori, ma una vera e propria adeguatezza a costruire il cambiamento che non sia solo di allarme prevenirlo, non c'è. E non è altrettanto difficile notare che transizione ecologica, transizione digitale, transizione sociale, hanno chiaro l'argomento da trattare, ma scarsi strumenti per operare. Investimenti, capitalizzazioni hanno bisogno di nuove visioni, di immaginari e di nuova immaginazione con cui organizzare le idee. Vuol dire riconoscere ai nostri progetti la possibilità di essere innervati di anticipazioni che avranno ricadute considerevoli se messe in conto in anticipo e fatte condividere nella loro bontà prima che entrino in azione. Servirà ideare e auspicare il futuro del proprio sé in una dimensione collettiva e comunitaria, in quel "noi" che è anche il precipitato più autentico della cultura del progetto.

References

- Baudrillard J. (1981). Simulacres et Simulation. Edizioni Gallilée.
- Baudrillard J. (2008). Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti. (Ed.) M. G. Brega, Edizioni Pgreco.
- Beck U. (2017). La metamorfosi del mondo. Edizioni Laterza.
- Bloch E. (1954). Il principio speranza. (Ed.) R. Bodei (1994), Edizioni Garzanti.
- Baudelaire C. (1996). Les Fleurs du mal. Edizioni Nuovo Archivio dei Macchiaioli.
- Camus A. (1959). L'estate a Algeri. In *Noces*, suivi de L'été. Edizioni Bonpiani.
- Cook P. & Webb M. (1999). Archigram. Princeton Architectural Press.
- Di Biagi P. (1998) (Ed.). La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna. Edizioni Officina.
- Didi-Huberman G. (2005). Immagini malgrado tutto. Edizioni Feltrinelli.
- Dyal, Donald H. (1983). Norman Bel Geddes: Designer of the Future. Monticello: Vance Bibliographies.
- Gasparini G. (1992). L'attesa un tempo interstiziale?. Ed. Vita e Pensiero.
- Jarvis W. (2002). Time Capsule: A Cultural History. McFarland Publishing.
- Kelly K. (2017). L'inevitabile. Edizioni Feltrinelli.
- Kundera M. (1984). L'insostenibile leggerezza dell'essere. Edizioni Adelphi.
- Mari E. (1981). Dov'è l'artigiano. Edizioni Electa.
- Mecacci A. (2008). Introduzione a Andy Warhol. Edizioni Laterza.
- Mecacci A. (2011). L'estetica del pop. Edizioni Donzelli.
- Mirzoeff N. (2017). Come vedere il mondo. Edizioni Johan & Levi.
- Sadler S. (2005). Archigram - Architecture without Architecture. MIT Press.
- Sartre J. P. (1976). L'Imaginaire. Edizioni Einaudi.
- Sartre J. P. (1958). L'essere e il Nulla. (traduzione) G. Del Bo. Edizioni Mondadori.
- Siega J. (2002) The Art of Portable Architecture. Ed. Princeton Architectural Press.
- Schlegel C. (2014). Futurama: Looking Backward and Present Day America. Anchor Academic Publishing.