



3^{1/2}

NUMERI, VISIONI
E PROSPETTIVE
DEL CINEMA ITALIANO

**ARCHIVIO
E FOUND FOOTAGE
NEL CINEMA ITALIANO:**

**UNA NUOVA
ESTETICA?**

N. 58 / settembre 2021 / € 5,50

INNOVAZIONI
Cinema e Architettura

ANNIVERSARI
a 50 anni da
Per grazia ricevuta

FOCUS
Il cinema a Singapore

CINEMA E... MUSICA
Salce scoprì Morricone



La finestra sul cortile

Quest'anno l'Italian Pavilion alla Mostra del Cinema di Venezia è ispirato ad alcune iconiche architetture italiane.

Quasi un omaggio, più di 40 anni dopo, alla *Strada Novissima* che Paolo Portoghesi presentò alla Biennale del 1980.

È una scelta che ci ricorda come fra Cinema e Architettura ci sia da sempre un rapporto di profonda sinergia e di affascinante analogia.

di Gianni Canova



La Strada Novissima era il titolo della celebre installazione alle Corderie, realizzata durante la prima Biennale di Architettura, tenutasi nel 1980 a Venezia.

Il curatore di quell'edizione, Paolo Portoghesi, aveva riservato, ad ognuno dei 20 architetti invitati, uno spazio di uguali dimensioni nel quale realizzare una facciata autoriale. Il risultato fu di grande impatto e subito divenne il manifesto del nascente filone *postmodern*.

L'allestimento dell'**Italian Pavilion 2021**, curato da **Studioata - Torino**, propone nella Sala Tropicana dell'Hotel Excelsior di Venezia una teoria di "facciate cinematografiche" e rende omaggio alla *Strada Novissima* guardando al rapporto tra Cinema e Architettura. Un allestimento fresco, scenografico e tridimensionale, una grafica pop e colorata che sottende alla voglia di rinascita, come negli Anni '80.





Ci sarà pure un motivo se tanti registi sono laureati in Architettura. E se altrettanti, interrogati su quale altra professione assomigli di più alla loro, rispondono l'architetto. Come il cinema, l'architettura è un'arte collettiva. C'è un progettista che spesso lavora in team (come lo sceneggiatore), ma poi è la "squadra" che fa la differenza. Sul cantiere, come sul set, solo se l'architetto/regista riesce a rendere sinergiche le competenze, a coinvolgere, a motivare, a ottimizzare il lavoro di tutti, il risultato sarà rispondente alle aspettative. Come per il cinema, anche l'architettura esige un cospicuo investimento economico: mica come scrivere un libro, o comporre una partitura (attività in cui l'unico investimento necessario – e non è poco, beninteso – è il tempo e il talento dell'artista). Nel cinema il tempo e il talento abbisognano del denaro. L'artista, regista o architetto che sia, deve riuscire a convincere qualcuno a credere nel progetto, e a finanziarlo. Deve riuscire a condividere un proprio sogno con un possibile investitore. Il cinema, come l'architettura, nasce da un atto di fiducia. Da una concessione di credito. Da un investimento economico oltre che emozionale. In entrambe le arti, poi, serve un progetto: disegni, schizzi, planivolumetrie e plastici da un lato, trattamenti, sceneggiature e storyboard dall'altro. A un libro e a un quadro ci puoi lavorare anche senza avere in mente un progetto preliminare, il disegno può chiarirsi nel suo farsi. Per realizzare un film o per costruire un edificio invece il progetto è indispensabile.

Ciò che cambia, forse, è la fruizione: l'architettura produce artefatti statici che vengono fruiti dinamicamente (una casa la vedi da fuori mentre ti muovi per strada, o da dentro mentre ti muovi al suo interno), mentre il cinema produce artefatti dinamici (un film è fatto di immagini in movimento...) che vengono fruiti staticamente (la indispensabile ipomotricità dello spettatore cinematografico, tanto ben metaforizzata da Alfred Hitchcock ne *La finestra sul cortile*). Dotato di questa sostanza "architettonica", il cinema – quello italiano segnatamente – ha spesso cercato nelle architetture la sua identità. Ha vampirizzato le forme statiche di capolavori architettonici per costruire attorno ad esse capolavori dinamico-narrativi. È il cinema che ha raccontato non solo e non tanto le architetture (ha fatto anche questo, e se ne occupa

uno dei pezzi che seguono), quanto il modo in cui le architetture hanno cambiato i territori, il paesaggio, le forme e i modi di vita. Si pensi anche solo a come il cinema italiano (e solo il cinema) ha saputo raccontare quei luoghi ibridi che segnano l'avvento della modernità e in cui iniziano non a caso tanto *L'avventura* (1960) di Antonioni quanto *La dolce vita* (1960) di Fellini: spazi metecici in cui convivono città e campagna, ruderi ed elicotteri, ville patrizie e casermoni popolari, cupole e brughiere, architettura e natura. Anche *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti finisce in uno spazio simile: il prato spelacchiato e il vialone davanti all'Alfa Romeo su cui corre via il piccolo Luca, nella sola inquadratura non antropocentrica di tutto il film. Più che alle trasformazioni dell'architettura, il cinema italiano degli Anni '60 sembrava interessato – giustamente! – a mettere in scena le mutazioni della città. Il suo protendersi verso il "fuori", e l'aprirsi del "fuori" per accogliere la città che avanza. Perfino *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi comincia in un analogo luogo *liminale* dello spazio metropolitano (il quartiere della Balduina). Insomma: negli anni che vedono la

trasformazione socio-antropologica del Paese sull'onda lunga del Boom economico, il cinema rende visibile la mutazione stessa tanto nelle cose quanto nelle case. Ed è – un po' a sorpresa – il primitivismo pasoliniano a cogliere meglio di chiunque altro la nuova configurazione ibrida dello spazio, ad esempio in certi totali post-urbani di *Mamma Roma* (1962) e, soprattutto, di *Uccellacci e uccellini* (1966): lì, in quei viadotti sospesi sul nulla, in quel conflitto visuale che continuamente stride e fa attrito fra le radici autoctone e le omologazioni forzate, Pasolini scrive – forse suo malgrado – una delle pagine più moderne non solo del nostro cinema, ma anche del rapporto fra Cinema e Architettura.

