

IMMAGINI E IMMAGINARI URBANI

il cinema
inventa
la metropoli

a cura dell'**UNIVERSITÀ MEDITERRANEA
DI REGGIO CALABRIA** e del **CIRCOLO DEL
CINEMA "C. ZAVATTINI" DI REGGIO CALABRIA**



DIPARTIMENTO d'Arte
DIPARTIMENTO PAU



RESIDENZA
UNIVERSITARIA VIA ROMA



VISIONI DI CINE(MA) INDIPENDENTE



IMMAGINI E IMMAGINARI URBANI

il cinema inventa la metropoli

REGGIO CALABRIA
6-7-8 maggio 2019

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Zimbone, Gianfranco Neri, Ottavio Amaro,
Tommaso Manfredi, Adolfo Santini, Federico Rossin,
Tonino De Pace, Lidia Liotta

COMITATO ORGANIZZATIVO

Francesco Leto, Ester Mussari, Chiara Cogliandro,
Circolo del Cinema "C. Zavattini"

ISBN 978-88-99352-42-4

GRAFICA E IMPAGINAZIONE: Lidia Liotta

STAMPA: B PRINT - Reggio Calabria / maggio 2019

Residenza Universitaria - Via Roma 6
6-7-8 MAGGIO 2019 / h 15/h 19

Seminario-programmazione

L'ARCHITETTURA VISTA DAI CINEASTI
Cinema documentario e architettura

con **FEDERICO ROSSIN**
critico e storico del cinema

Università Mediterranea
Facoltà di Architettura
Aula Magna "L. Quaroni"

6 MAGGIO 2019 / h 20.30 - *Proiezione*
ZUM VERGLEICH di Harun Farocki

7 MAGGIO 2019 / h 10 - *Conversazione*
L'IMMAGINE DELLA CITTÀ NEL '900

con

FRANCESCO MOSCHINI
critico e storico dell'architettura - segretario generale
dell'Accademia Nazionale di San Luca

FEDERICO ROSSIN

critico e storico del cinema

GIANFRANCO NERI

prorettore alle politiche culturali
dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria

7 MAGGIO 2019 / h 20.30 - *Proiezione*
OMAGGIO A GORDON MATTA-CLARK
Films + Performances (1972-1975)

8 MAGGIO 2019 / h 20.30 - *Proiezione*
**PARABETON - Pier Luigi Nervi und
römischer Beton** di Heinz Emigholz

INFO www.unirc.it / 349.1705027 / 389.4531373
www.circolozavattini.it / 338.3554496

indice

- 1 Programma
- 3 Il Cinema e la Metropoli, nuovi sguardi al futuro
di Gianfranco Neri
- 4 La composizione dell'immaginario
di Tonino De Pace
- 6 L'architettura vista dai cineasti
di Federico Rossin
- 7 Seminario-programmazione L'architettura vista dai cineasti. Cinema documentario e architettura
di Federico Rossin
- 8 *Zum Vergleich*
di Harun Farocki
Omaggio a Gordon Matta-Clark
Films + Performances (1972-1975)
Parabeton - Pier Luigi Nervi und römischer Beton
di Heinz Emigholz
- 9 Cinema e Metropoli. Echi remoti di una liaison infelice e contrastata, ma necessaria
di Gianfranco Neri
- 11 Paesaggi di celluloidi: il cinema e il racconto dei luoghi
di Ottavio Amaro
- 14 Impressioni urbane. Cinema e città in una esperienza didattica alla Mediterranea
di Tommaso Manfredi
- 15 La porta della città. La cattedrale del viaggio nell'immaginario cinematografico
di Francesco Leto
- 17 progetto(,) cinema
di Ester Mussari
- 19 Una, nessuna, centomila Etna. I luoghi del rapporto elettivo tra arte cinematografica e paesaggio etneo
di Francesca Schepis

il cinema e la metropoli, nuovi sguardi al futuro

a metà di questo secolo - il primo del terzo millennio - oltre il 75% circa della popolazione mondiale vivrà nelle cosiddette nuove metropoli del futuro, insediamenti umani perlopiù caratterizzati nel loro manifestarsi estremo da una popolazione oscillante tra i dieci e i quaranta milioni di individui. Organismi umani e sociali di complessissima gestione, essi conterranno nel proprio seno quanto di più evoluto e di meno edificante l'umanità sia in grado ora di immaginare. In ogni caso essi però continueranno ad essere un orizzonte di speranza per una vita migliore e quindi un formidabile attrattore per un numero incalcolabile di individui. E non è da escludere che le megalopoli del futuro potranno anche offrire le migliori soluzioni per uscire dagli immensi e inediti problemi che dovranno affrontare, anziché restarne soverchiate. Va da sé che lo scenario che si apre, soprattutto di fronte alle nuove generazioni, e che sarà teatro della loro vita futura, richiede intelligenze straordinarie e strumenti efficacissimi per sostenere i compiti che esso presenterà, considerando che le possibilità di soluzioni credibili dipenderanno anche e soprattutto dalla tempestività con cui saranno comprese e affrontate. Non è quindi secondario rimarcare come il pensiero e la cultura siano i capitali più importanti su cui le future comunità insediate dovranno investire, e quindi del ruolo centrale che in questo senso avranno le università. Compiti, cioè, soprattutto finalizzati a dotare gli allievi non soltanto degli strumenti utili alla realizzazione dei loro migliori desideri, ma di metterli in grado di immaginare e realizzare al tempo stesso una vita che non si limiti ai puri dati materiali dell'esistenza.

È proprio di questa consapevolezza che la Mediterranea cerca di farsi forza nel promuovere e sostenere tutte quelle attività che spingano gli studenti dei diversi Dipartimenti ad incontrarsi tra loro e di dedicare gli spazi del dopo studio alla città che li ospita, in una condizione di scambio e di reciproco arricchimento culturale e umano. Anche per questo riteniamo che l'iniziativa Immagini e immaginari urbani, il Cinema inventa la Metropoli che ci vede impegnati con l'autorevole Circolo del Cinema Cesare Zavattini di Reggio Calabria, a cui va per l'occasione la mia riconoscenza e gratitudine, assuma il particolare significato di una rinnovata ripresa di iniziative della nostra Università con il territorio. E dato il tema trattato, l'auspicio è quello di ricercare e dotare gli studenti, i giovani, delle conoscenze e degli strumenti critici per attraversare con nuovi sguardi il presente e per renderli più consapevoli nell'orientarsi al futuro che li attende. Il Cinema, primo da sempre con altre arti a proiettarsi nel tempo che verrà, sarà sicuramente una delle leve principali per trasformare i giovani in consapevoli esploratori di icone in un mondo sempre più dominato dai media e dalla pervasività delle immagini.

Gianfranco Neri

Prorettore Delegato alle Politiche Culturali - Università Mediterranea

la composizione dell'immaginario

mi piace partire da un ricordo personale. Da una illuminazione improvvisa, epifanica e indimenticabile.

Nonostante fossi stato uno studente prima e, successivamente, discretamente appassionato di quelle discipline che solitamente accorpiano sotto il grande insieme di studi umanistici, e nonostante mi fosse stato ben chiaro - anche grazie ad una insegnante di Liceo che non smetto di ringraziare - che il *rinascimento* sia stata un'epoca di grande rilievo e valore durante il quale le arti italiane della pittura, della scultura e dell'architettura e le altre da queste indotte, fossero state all'apice di un (mai più?) raggiunto e unanime splendore, nonostante tutto questo, non sapevo a quale immagine affidarmi per risalire a quei tempi e richiamare alla memoria con la necessaria immediatezza, quegli splendori e quelle forme perfette.

L'occasione, come sempre, o come spesso accade, venne da un viaggio. Ero a Pienza, delizioso paese della provincia di Siena, patrimonio dell'Unesco e citata come *città ideale*. Nella piazza del Duomo, ma conosciuta come Piazza Pio II, la piena luce di una folgorazione. Il Duomo con Palazzo Piccolomini sulla sua sinistra e un altro edificio alla destra, delimitavano, con una perfezione che mi sembrò irripetibile, lo spazio della piazza quadrata, fissando, nelle forme perfette degli edifici, la divisione di questo spazio che restava luminoso e armonico, attribuendo all'intera superficie una non perfettibile misura dentro la quale l'occhio potesse ammirare altrettanta uguale bellezza.

Era l'immagine che cercavo per dare forma al Rinascimento che ora risaltava preciso nella sua immagine, per potere pensare a quell'epoca avendo in mente una forma precisa alla quale fare riferimento.

Manoel De Oliveira, che ha affidato al cinema le sue riflessioni sull'uomo e sul tempo, e con i suoi film ha profondamente caratterizzato la cultura cinematografica del '900, diceva che il cinema dà forma al pensiero ed è in quest'ottica che il dispositivo dell'immagine diventa passepartout essenziale per attivare anche il nostro sistema critico e percettivo.

Se tornassimo per un attimo a Pienza e a quella squadratura impeccabile dello spazio, a noi, appassionati di cinema, verrebbe in mente che, in fondo, anche il cinema diventa spazio da squadrare, da dividere nel quale sperimentare con attenzione l'attribuzione dello spazio che nel cinema diventa tempo. Anche nel cinema quindi il lavoro di composizione, così caro agli architetti, diventa procedimento primario per la realizzazione di un film.

È in questa prospettiva, volta a restituire forma alla costante aspirazione verso una possibile perfezione che dovrà praticarsi, attraverso un progressivo lavoro di ordine che si faccia largo nel caos, che il cinema e l'architettura hanno il compito di ricomporre lo spazio e il tempo per offrire il risultato ad sguardo finale. Nella speranza che l'occhio possa cogliere, in quel risultato, il senso definitivo della progressione teorica che l'ha ispirata. Affinché ciò accada le due discipline, che condividono la permeabilità delle loro rispettive nature con una più larga contaminazione con altri e diversi insegnamenti, avranno il preciso compito di provare a reinventare lo spazio (l'architettura) e il tempo (il cinema). In questa costitutiva e complementare simbiosi l'architettura e il cinema ridefiniscono, per loro natura, anche i confini dello sguardo, trovando un ulteriore incarico da assolvere. Aprire orizzonti e prospettive, ricercare soluzioni per inventare il futuro, dare continuità, nella necessaria interruzione di una tradizione, trasformare il presente in altra dimensione, diventa lo scopo della ricerca da praticarsi dentro l'evolversi di un significativo coraggio della sperimentazione.

Forse siamo partiti inconsapevolmente da queste riflessioni che evidentemente fanno parte di un patrimonio genetico che ci appartiene, o forse sono state le esperienze passate, o forse un'affinità culturale che lega, senza farne parola, chi ama il cinema e l'architettura, che il nostro Circolo, per la seconda volta, nel breve volgere di qualche mese, si trova a intraprendere un'altra esperienza con l'Università Mediterranea di Reggio Calabria, la Facoltà di Architettura più in particolare e con il Dipartimento dArTe, ancora più nello specifico.

L'idea e il desiderio di arricchire quel percorso iniziato qualche mese fa con *Visioni di cine(ma) indipendente* con lo sguardo articolato che abbiamo voluto dare al clima culturale che si determinò a partire dal '68, ha creato un rapporto che si è consolidato e ha dato i frutti che l'innesto ha coltivato.

Immagini e immaginari urbani. Il cinema inventa la metropoli ci è parso un ottimo titolo poiché nella sintesi della sua estensione, abbraccia, nel sintagma dell'immaginario, quel percorso che trova spazio nel possibile e futuribile che appartengono sia il cinema, sia all'architettura. Un titolo e un lavoro che, come si diceva, prova a ridefinire lo sguardo affidandosi ad una composizione che tenda verso la perfezione. Una elaborazione che si è fatta carico, ma si fa carico ancora, di gettare il pensiero e l'occhio oltre la siepe del tempo per scoprire un'idea di futuro progressivamente perfettibile e quindi utopica da contrapporre ad ogni distopia che possa diventare esito di una controversa contemporaneità.

È questo che proveremo a raccontare nei tre giorni durante i quali il cinema e l'architettura incroceranno le loro esperienze. Un lavoro che, ancora una volta, si avvale della presenza di Federico Rossin e delle sue immagini *invisibili*, frutto di un paziente e lungo lavoro di ricerca d'archivio, ma anche di altri studiosi come il prof. Francesco Moschini noto critico e storico dell'architettura che molto ha riflettuto sui temi delle metropoli e della loro costante mutazione. Impareremo a capire quanto le immagini del cinema siano state anticipatrici dei desideri che hanno dato forma alle metropoli e quanto l'immaginazione quasi ultra utopica di alcuni registi abbia contato a dare forma a quell'anima collettiva che di film in film ha dato vita agli immaginari con i quali ciascuno di noi convive e dei quali le nostre città vorremmo che fossero scenario aperto e luminoso per dare spazio e vita a queste aspirazioni.

Tonino De Pace
Presidente Circolo del Cinema "C. Zavattini"

l'architettura vista dai cineasti

L'occhio percorre le vie che gli sono state predisposte nell'opera
Paul Klee ^[1]

l'architettura è un'arte che deve essere attraversata, dall'occhio e dal corpo. Il cinema ha cercato da sempre di incarnare queste due dimensioni (lo sguardo e il movimento), e per riuscirci ha tradotto l'architettura nelle sue forme, tentando di rendere conto di quest'arte attraverso il suo linguaggio *altro*. Il sistema dei segni dell'architettura attraversa un processo di risemantizzazione all'interno del sistema espressivo in cui viene assunto, il cinema appunto.

Ma quale cinema? Certo non quello che si accontenta di raccontare la storia della vita degli architetti o degli edifici... Qui non si tratta solo di giustapporre gli sguardi propri all'architettura e al cinema. L'architettura organizza e preordina i tracciati dello sguardo: la messa in scena cinematografica predispose la direzione dello sguardo dello spettatore. Il cinema documentario sull'architettura vuole restituire la genesi, la struttura e il significato, e lo fa attraverso molteplici invenzioni audiovisive, che non si limitano ad una descrizione storico-artistica delle opere, ma giungono al tentativo massimo di tradurre mimeticamente le forme architettoniche in forme cinematografiche. L'esperienza filmica dell'architettura - la resa documentaria delle sue forme e strutture - si dispiega attraverso un uso dello spazio-tempo cinematografico autonomo che fa appello anche all'immaginario e all'impressione di realtà: noi spettatori diventiamo l'occhio della macchina da presa, ci identifichiamo ad essa.

«Solo la macchina da presa, opportunamente guidata, immergendosi e muovendosi entro la forma architettonica, identificandosi con la legata continuità spazio-temporale di quella, può restituirci un'immagine strutturalmente coerente con la forma architettonica: immagine che, a sua volta, quando noi assistiamo alla proiezione, si identifica con l'attuale spazio-tempo del nostro esistere.»^[2]

Il cinema documentario diventa così un finissimo mezzo d'indagine dello spazio abitato e di analisi del linguaggio architettonico, uno strumento capace di rendere visibile ed esperibile ciò che gli scritti, i disegni o le immagini fotografiche non possono.

Con il corpus dei film che proponiamo, il pubblico sarà in presenza di uno sguardo, quello della macchina da presa, uno sguardo che tocca e che sente, che riflette, traduce, viaggia. Un cinema capace di farci percepire le caratteristiche spaziali di un ambiente o di una struttura architettonica, capace di rendere leggibili per l'occhio i legami fra le parti, i colori, il peso e la leggerezza degli elementi in gioco, la tessitura delle superfici, l'aria che le attraversa, il rapporto degli interni con il mondo esterno, il vuoto, il verde, il cielo. E il tempo: ogni architettura ha il suo proprio tempo. Non quello dell'epoca della sua costruzione, ma il tempo relativo allo spazio in cui è collocata l'opera architettonica.

Federico Rossin
Critico e storico del Cinema

[1] Paul Klee, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Firenze, Vallecchi, 1979, p. 23.

[2] Sergio Bettini, *Cinema e architettura*, in «Lumen», 1956, n. 6, p. 17.



l'architettura vista dai cineasti - cinema documentario e architettura

un seminario-programmazione di Federico Rossin

6 MAGGIO 2019 - h15 / h19

Residenza Universitaria -Via Roma 6

I. RITRATTI

1. *L'Architecte maudit* (1953) di Pierre Kast
2. *Le Corbusier, l'architecte du bonheur* (1957) di Pierre Kast
3. *Victor Hugo architecte* (1969) di Éric Rohmer
4. *Antonio Gaudí* (1984) di Hiroshi Teshigahara

II. TRACCE DI STORIA

1. *Brutalität in Stein* (1961) di Alexander Kluge e Peter Schamoni
2. *Ô saisons ô châteaux* (1957) di Agnès Varda
3. *Toponimia* (2015) di Jonathan Perel
4. *Videomappings. Aida, Palestine* (2008) di Till Roeskens

III. ESPLORAZIONI

1. *Et slot i et slot* (1955) di Carl Theodor Dreyer e Jørgen Roos
2. *Le mura di Sana* (1964) di Pier Paolo Pasolini
3. *Io e... Pasolini e... la forma della città* (1974) di Paolo Brunatto e Pier Paolo Pasolini
4. *Ispahan, lettre persane* (1977) di Jean Rouch

6 maggio 2019 - h 20.30

Facoltà di Architettura - Aula Magna "L. Quaroni"

Zum Vergleich

di Harun Farocki (2009)

7 MAGGIO 2019 - h15 / h19

Residenza Universitaria -Via Roma 6

IV. LUOGHI DI VITA

1. *House. After five years of living* (1955) di Charles Eames e Ray Eames
2. *Une ville à Chandigarh* (1966) di Alain Tanner
3. *Naked spaces - Living is round* (1985) di Trinh T. Minh-ha
4. *Bait* (1980) di Amos Gitai
5. *Hackney Marshes* (1978) di John Smith

V. MODERNISMI

1. *Bâtir* (1930) di Pierre Chenal
2. *Die neue Wohnung* (1930) di Hans Richter
3. *The New Architecture and the London Zoo* (1936) di László Moholy-Nagy
4. *Taliesin West* (1950) di Jim Davis
5. *Brasília, contradições de uma cidade* (1968) di Joaquim Pedro de Andrade
6. *Kenwin* (1996) di Véronique Goël

6 maggio 2019 - h 20.30

Facoltà di Architettura - Aula Magna "L. Quaroni"

Omgaggio a Gordon Matta-Clark

Films + Performances (1972-1975)

- *Open house* (1972) di Gordon Matta-Clark
- *Splitting* (1974) di Gordon Matta-Clark
- *Field trip to Gordon Matta-Clark splitting house* (1974)
- *Conical intersect* (1975) di Gordon Matta-Clark
- *Intersection conique de Gordon Matta-Clark* (2001) di Marc Petitjean
- *Day's end* (1975) di Gordon Matta-Clark

8 MAGGIO 2019 - h15 / h19

Residenza Universitaria -Via Roma 6

VI. CRITOFILM

1. *La Certosa di Pavia* (1961) di Carlo Ludovico Ragghianti
2. *Il linguaggio di Francesco Borromini* (1967) di Stefano Roncoroni

VII. TRADUZIONI

1. *La Tour* (1928) di René Clair
2. *Skyscraper Symphony* (1929) di Robert Florey
3. *Arabesque for Kenneth Anger* (1961) di Marie Menken
4. *Bassae* (1964) di Jean-Daniel Pollet
5. *Nuestra señora de Paris* (1981) di Téo Hernandez
6. *In die Erde gebaut* (2008) di Ute Aurand
7. *Travelling Fields* (2009) di Inger Lise Hansen
8. *Scelta di cortometraggi* di Milena Gierke
9. *Éléments 3* (2017) di Tomaz Burlin

VIII. SPAZI DELL'IMMAGINARIO

1. *Les Divisions de la nature. Quatre regards sur le château de Chambord* (1978) di Raúl Ruiz
2. *The Black Tower* (1985-1987) di John Smith
3. *London* (1994) di Patrick Keiller

IX. PSICOGEOGRAFIE

1. *Linia* (1981) di Grzegorz Rogala
2. *Block print* (1977) di George Griffin
3. *Pasadena freeway stills* (1974) di Gary Beydler
4. *Układ I-VI* (1973) di Ryszard Waśko
5. *Dédale* (1993) di Gisèle Rapp-Meichler e Luc Meichler
6. *Side/Walk/Shuttle* (1992) di Ernie Gehr

6 maggio 2019 - h 20.30

Facoltà di Architettura - Aula Magna "L. Quaroni"

Parabeton - Pier Luigi Nervi und römischer Beton

di Heinz Emigholz (2012)

[i film saranno presentati integralmente o attraverso estratti]

zum vergleich omaggio a Gordon Matta-Clark films + performances (1972-1975)

Regia: Harun Farocki
Sceneggiatura: Harun Farocki e Matthias Rajmann
Germania/Austria, 2009
Durata: 61'

HARUN EL USMAN FAROQKI

[Neutitschein/ Repubblica Ceca, 1944]

Il padre emigrato in Germania dall'India negli anni '20, madre tedesca. Dopo la seconda guerra mondiale Farocki crebbe in India e Indonesia prima che la famiglia si trasferisse ad Amburgo nel 1958. Profondamente influenzato da Bertolt Brecht e Jean-Luc Godard, studiò alla Deutsche Film-Fernsehakademie di Berlino 1966 dal 1968. Iniziò a fare film a metà degli anni '60 come saggi non narrativi sulla politica dell'immaginario. Dal 1974 fino alla cessazione della sua pubblicazione nel 1984, ha curato la rivista *Filmkritik*. Dal 1993 al 1999, Farocki ha insegnato all'Università di Berkeley in California e successivamente è stato professore all'Accademia di Belle Arti di Vienna. È morto nel 2014, all'età di 70 anni.

Open House

Performance di Gordon Matta-Clark, 1972
Super 8, colore, senza dialoghi, durata 41'

Splitting

Performance di Gordon Matta-Clark, 1974
Super 8, b/n e colore, senza dialoghi, durata 10'50"

Field trip to Gordon Matta-Clark splitting house

Super 8, b/n e colore, 1974, durata 33'

Conical Intersect

Performance di Gordon Matta-Clark, 1975
16mm, colore, senza dialoghi, durata 18'40"

Intersection conique de Gordon Matta-Clark

Regia e montaggio: Marc Petitjean
Intervista: Elisabeth Lebovici
Musica: Claire Mélanie Sinnhuber
Produzione: Marc Petitjean et Mirage Illimité, Ministère de la Culture
Francia, 2001
Durata: 11'

Day's End

Performance di Gordon Matta-Clark, 1975
Super 8, colore, senza dialoghi, durata: 23'10"

GORDON MATTA-CLARK

[New York, 1943-1978]

Figlio del pittore surrealista Roberto Sebastian Matta Echaurren e dell'artista americana Anne Clark, studia architettura dimostrando una decisa avversione nei confronti dell'insegnamento

universitario. Alla Cornell University (1962-1968) conosce Dennis Oppenheim e le teorie dei *luoghi-non luoghi* di Robert Smithson. Tra il 1971 e il 1978, anno della sua prematura scomparsa, l'artista realizza una serie di *building cuts*, operazioni scultoree su grande scala attraverso le quali ridefiniva lo spazio architettonico di edifici in stato di abbandono.

parabeton

Pier Luigi Nervi und römischer beton

Regia: Heinz Emigholz
Montaggio: Reinhard Wulf
Produzione: Galleria del Film 451, WDR / 3sat
Germania, 2012
Durata: 100'

HEINZ EMIGHOLZ

[Achin/Germania, 1948]

Vive e lavora a tra Berlino e Malta. Regista, attore, scrittore, produttore, illustratore, pur avendo studiato filosofia e seguito all'Università di Amburgo studi letterari. Nel 1968 ha iniziato a lavorare come artista indipendente negli Stati Uniti e in Germania. Nel 1978 ha fondato la compagnia cinematografica *Pym Films*. Dal 1993 al 2013 docente di Cinema Sperimentale alla Berlin University of the Arts, dove ha fondato l'*Institute for Time Based Media*, e dal 2010 alla *European Graduate School* di Saas-Fee in Svizzera. Dal 2012 è membro della *Akademie der Künste Berlin*.



cinema e metropoli

echi remoti di una liaison infelice e contrastata, ma necessaria

L'immateriale video riattiva le virtù del "colosso" arcaico. Un'immagine autoreferenziale e senza autore si colloca automaticamente in posizione di idolo, e ci mette in posizione di idolatri, noi che siamo tentati di adorarla direttamente, al posto di venerare attraverso di essa la realtà che essa indica. L'icona cristiana rinvia in modo soprannaturale all'Essere da cui essa emana, l'immagine d'arte lo rappresenta [re-présente] in modo artificiale, l'immagine in diretta si spaccia in modo naturale per l'Essere. Dopo la nozione di progresso retrogrado e quella di mondializzazione balcanizzante, dobbiamo ammettere la realtà di un altro paradosso: la società elettronica come società primitiva.

Régis Debray, *Vita e morte dell'immagine*, 1999

Poco più di cinquanta - cinquantasei, per l'esattezza - sono gli anni che separano l'uscita di *Metropolis* da quella di *Blade Runner*. E ciò ha dell'incredibile, considerando che una persona mediamente longeva dello scorso secolo, possa avere in sé annidato e metabolizzato universi visivi, e dimensioni dell'immaginario, così differenti nel tempo e nello spazio. Tuttavia, a ben guardare, lo stupore si ridimensionerebbe, principalmente per due (apparentemente) semplici ragioni. Da un lato, la più ovvia, per effetto di quella torsione che l'arte - e quindi il cinema, *quel* cinema in particolare - imprime al tempo della quotidianità sospendendolo in un futuro lontano ma non per questo *inverosimile*; dall'altro per l'effetto *dilatatore* prodotto dalla ricorrenza di alcuni temi e di intense suggestioni che attraversano i due film, accomunandoli. Non è quindi soltanto lo sfondo tematico ad avvicinarli - il genere *film fantasy* - bensì la struttura narrativa e il contesto fisico che li accomuna, ambiti nei quali, cioè, il cinema e la metropoli ritrovano i tratti di una reciprocità quasi indissolubile, *gemellare* per origine e concezione. Per quel che riguarda invece la *struttura* narrativa, non si può non notare come l'inopinato e violento cortocircuito tra remoto e futuro costituisca la leva inventiva e l'elemento acceleratore delle suggestioni più intense dei due film. Un grimaldello creativo quindi, posto a forzare proprio là dove lo iato temporale della Storia può dilatarsi sino a recuperare la dimensione del *Mito*. Come direbbe Carl Gustav Jung, nell'*Archetipo*: nella strutturazione cioè di "una sorta di *dramma* in forma ridotta" nel suo "cominciare in una maniera specifica, (ampliandosi progressivamente) fino a sfociare in una specifica complessità e trova(ndo) infine la propria conclusione in una specifica maniera". Delineata l'ossatura narrativa, si dà luogo, quindi, all'annichilimento del tempo, a quella condizione di esistenza dell'archetipo stesso (narrativo e filmico), in cui "non vi è alcun concetto di *tempo*. È una condizione in cui l'inizio, la fase mediana e la conclusione sono la stessa cosa, sono tutte comprese in una singola unità." [1]

Per quel che riguarda invece il *contesto* - e riprendendo quella condizione di *gemellarità* di cui s'è detto -, va aggiunto che la metropoli e il cinema, nati pressoché insieme verso la metà dell'800, oltre a condividere il nuovo paesaggio poetico, condividono anche la medesima, repentina mutazione distopica. Quel tempo in cui nasce "nella letteratura, e in tutte le letterature attive, un nuovo mondo la città moderna", che presto diventerà "il nuovo mostro o la sirena della civiltà, la metropoli, ed è questo il tempo in cui le capitali crescono mostruosamente. (...) Le capitali del romanzo. Dapprima è il compiacimento di questa nuova dimensione umana in cui si confondono le fortune ed è possibile nascondersi, una esaltazione della potenza dell'uomo. (Nondimeno,) in pochi anni, coi *Fiori del male* (1856), Baudelaire racconterà il tedio della grande città, fornendo la nuova poetica per un secolo. Ma sul principio lo spettacolo è esaltante. In fondo, si tratta d'una nuova traduzione dell'avventura che gli antichi narratori (...) cercavano nella natura." [2]

Non vi è dubbio sul continuo, reciproco rinfocolare, soffiando sulla fiamma dell'immaginazione che cinema e metropoli hanno potuto fare, l'uno dell'altro, l'analogo simbolico e l'uno dell'altro lo specchio del loro *decadimento*. O, meglio, del venir meno di quell'aspetto *proiettivo* che è del Cinema e che la nuova civiltà postmoderna, digitale e statica (statica perché nella finanza, al contrario dell'economia mercantile, nulla si muove se non un invisibile, immateriale flusso di valori) hanno annichilito forse definitivamente.

Il cinema e la metropoli - non soltanto nell'essere tema e scena, di volta in volta soggetto narrativo e al contempo luogo *fisico* reale e immaginifico (come reali e immaginifici sono al contempo l'immaginazione e l'inconscio) - oggi, nella loro dis-interferenza pongono un'inquietante voragine di senso o, piuttosto, di omologanti pienezze cariche di *con-senso* [3]. Viene allora da chiedersi cosa ne sarà dell'uno e dell'altra, per continuare a dar fondo a quello scambio tragico e vitale che per un secolo hanno pattuito. "Per il tragico" dice Régis Debray "bisogna almeno avere qualcun altro di fronte - condizione minima - o *se stesso come nemico*. In una cultura di sguardi senza soggetti e di oggetti virtuali, l'Altro diventa una specie in via di sparizione e l'immagine, immagine di se stessa." [4]

Tuttavia, a ben guardare, anche questo angosciante presagio non fa più parte, non ha più come orizzonte e cupo fondale e come innesco figurativo (che molto deve all'universo carcerario piranesiano) le claustrofobiche piovigginose e intense chiaroscurate atmosfere di *Blade Runner* (splendidamente disegnate da Syd Mead) o le sconcertanti e disorientanti trame di *Brazil*; o di *1997: Fuga da New York* o, ancora, quelle de *I Guerrieri della Notte* o dei *disaster movies*.

Ma non c'è certezza, e non si può a priori escludere che cinema e metropoli - posto che sia ancora efficace questo modo di identificare conurbazioni che raccolgono, come nell'attuale pianeta orientale (qui la profezia di Ridley Scott è stupefacente), masse di individui in agglomerati grandi come le nostre nazioni europee - non ritrovino in loro stessi ancora i margini per un nuovo e più aggiornato *simposio catastrofico*.

Qualche anno or sono, Carlo Fruttero e Franco Lucentini, in una lucidissima introduzione a una raccolta di racconti sul futuro della metropoli, significativamente intitolata *Quando crollano le metropoli*, sostenevano che esse richiedono, come le *vecchie metropoli moderne* (si passi l'ossimoro), uno sforzo d'immaginazione speciale nel tentativo di approssimarne la comprensione, uno sforzo inedito e forse superiore a quanto avvenne per quella metropoli *letteraria* che ci siamo lasciati alle spalle (e poc'anzi ricordata). Essi dicevano: "Le metropoli moderne sono, da quando esistono, dei personaggi letterari. Hanno avuto l'onore di ricevere le liriche maledizioni e le acerrime invettive dei massimi poeti e romanzieri degli ultimi centocinquanta anni, trovatisi a vivere, nel loro ventre, o cancro, o fogna, o bubbone. Oggi, tuttavia, la situazione è cambiata, le metropoli sembrano (andate) al di là di una sia pur orripilata ammirazione come dell'aperto vituperio. Non sono più comprensibili, né raccontabili. Soltanto la loro distruzione può ancora offrire materia alla fantasia e, paradossalmente, restituire alla giungla urbana la perdita *dimensione umana*. Poiché perfino l'alternativa vagheggiata da architetti, urbanisti, filantropi, sociologi, psichiatri e altre simili benintenzionate persone, perfino la *città modello* che da Fourier in avanti viene fatta balenare dai manovratori di utopici specchietti, altro non è che una forma altrettanto intollerabile di asservimento e regressione. Si esce dalla giungla - dice Sheckley - soltanto per entrare nel giardino d'infanzia." [5]

Forse ritrovare, in ultimo, gli echi di un amore infelice e contrastato - ma necessario - tra Cinema e Metropoli non servirà che a ricondurre ai limiti del linguaggio, ai bordi estremi del senso - in cui s'annida il Mito (e l'immagine) - l'architettura e la filmica per nuovi orizzonti ancora incompresi della vita.

Gianfranco Neri

Prorettore Delegato alle Politiche Culturali - Università Mediterranea

[1] Vedi l'intervista di Carl Gustav Jung rilasciata al Dottor Richard I. Evans, Zurigo 5-8 agosto 1957, in <https://www.youtube.com/watch?v=aSoT3YR0Wg8>.

[2] Corrado Alvaro, *Il mondo di Hugo*, introduzione a Victor Hugo, *L'uomo che ride*, Edizione Casini, Firenze 1964, pp. VII-VIII.

[3] Così argomenta Régis Debray, in *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice il Castoro, Milano, 1999, p. 244: "Il visivo comincia dove finisce il cinema. Dal momento che l'ultimo stato dello sguardo ritrova molte proprietà del primo, il segnale video autorizza un'idolatria di nuovo tipo, senza tragicità. La differenza è che, se l'immagine arcaica e classica funzionava con il principio di realtà, il visivo funziona con il principio del piacere. È a se stesso la propria realtà. Un'inversione che non è priva di rischi per l'equilibrio mentale del collettivo".

[4] *Ivi*, p. 247.

[5] Carlo Fruttero e Franco Lucentini, a cura di, Introduzione a AA.VV., *Quando crollano le metropoli*, Mondadori, Milano 1977.

paesaggi di celluloidi: il cinema e il racconto dei luoghi

Queste immense distese di foreste, di rupi, di laghi hanno un nome pieno di fascino: la Sila, cuore della Calabria. Gli uomini che vi nascono e vivono sono di una razza generosa e forte, in essi il cuore resta fanciullo; le passioni sono violente e schiette come la natura; il destino segue il corso delle stagioni, del sole, delle tempeste. Nella solitudine e nel silenzio della Sila si perde il confine tra realtà e leggenda...

Duilio Coletti, *Il Lupo della Sila*, 1949

“**Il** mio viaggio mi spinge nel Sud, sempre più a Sud: come un'ossessione deliziosa, devo andare in giù, senza lasciarmi tentare.”^[1]

Nel 1959 Pier Paolo Pasolini realizza per la rivista *Successo* il grande reportage *La lunga striscia di sabbia*. Con la Fiat Millecento percorre tutta la costa della penisola, lasciando una testimonianza diretta formidabile sul costume e il paesaggio italiano. Ancora non si assisteva a quello che negli anni '70 negli *Scritti Corsari* lo stesso Pasolini definirà come “*genocidio culturale*” che tra l'altro si evidenzierà con interventi edilizi incontrollati lungo le coste.

È il viaggio 'neorealista', che ormai va oltre tutta la narrazione odeporica - letteraria e iconografica - prodotta fino allora all'insegna dello spirito pittoresco e romantico della mitteleuropa.

Qui, il poeta friulano viene profondamente sedotto dalla Calabria, “*lo mi butto di nuovo lungo lo straniero, il nemico, il seducente Ionio*”.^[2] Come in una sequenza cinematografica egli descrive i diversi paesaggi della Calabria nella loro doppia anima, respingenti, ma anche “*miti e silenziosi*”, incontaminati, ma carichi di miseria e drammi umani.

Siamo in piena *Questione meridionale* e non c'è spazio per una descrizione storica o per una terra riserva per antropologi. C'è bisogno di militanza e di denuncia.

Sono gli stessi paesaggi evocativi da cui trae il *background* al servizio di uno dei suoi capolavori cinematografici che è *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964. Le colline del Marchesato - “*la zona, tutta gialla, con le colline che sembrano dune immaginate da Kafka*” - e la fortezza de Le Castella, non vengono prese soltanto come palinsesto per ricostruire l'antica Galilea, ma come pretesto per fare emergere luoghi, portarli alla conoscenza internazionale, riscattarli, raccontarli nella loro bellezza fisica e storica originaria, come nella loro anima evocativa e di profonda esperienza 'mistica'. Non è un caso che quei luoghi diventino soggetti nella scena straordinaria del miracolo della moltiplicazione dei pesci e dei pani.

Siamo nel cinema che pone la necessità del luogo e che fa coincidere questo con la sua stessa narrazione. Siamo di fronte a una delle forme di comunicazione e di rappresentazione più potenti di racconto del paesaggio, capace di rimontare, come anche reinventare, il senso del reale e dei luoghi.

E storicamente il cinema italiano, soprattutto quello neorealista, in questo campo mantiene sicuramente il primato culturale. È l'ascesa del linguaggio della visione, stretto nel binomio etica-estetica, che conquista un ruolo fondamentale nella comunicazione e nella rappresentazione: l'immagine finalmente raggiunge la dimensione definitiva dello spazio/tempo. Processo sempre di più inarrestabile nella comunicazione visiva contemporanea.

E soprattutto oggi, infatti, quando sembra prevalere il primato della cultura dell'immagine tendente sempre di più all'appiattimento e all'eliminazione delle differenze e delle gerarchie iconografiche e conoscitive, la macchina da presa costituisce ancora lo strumento che amplifica lo sguardo, supera il reale informe, discerne, scava e fa affiorare strati nascosti di narrazioni. Come ad esempio nel film *Blow-up* di Michelangelo Antonioni, la potenza dell'immagine fa emergere verità nascoste: il delitto nel parco con la presenza del cadavere che appare e scompare a seconda dell'ingrandimento della fotografia.

In questo contesto tematico, che mette a fuoco lo sguardo sui paesaggi, s'inserisce la ricerca, *Il Turismo come arte dei luoghi*^[3], condotta

presso l'Università Mediterranea di Reggio Calabria dal Laboratorio Landscape_inProgress^[4], sul tema del viaggio culturale come indagine dell'autentico e propensione a rintracciare nella geografia dei luoghi stessi i diversi volti del reale e dell'immaginario.

Tra i diversi itinerari individuati per una narrazione possibile della Calabria, sicuramente terra con un forte deficit iconografico e di rappresentazione che non si limiti alla cronaca giornalistica, si è scelto quello delle *location* dei set cinematografici e della documentaristica.^[5]

Se il cinema, attraverso la sua forza poetica e descrittiva, ha la capacità di narrare, di 'inventare' e rimontare i luoghi, allora esso può costituire sicuramente una formidabile chiave di lettura, fondamentale per un turismo che vuole ritrovare la capacità di osservare e di vedere.

Esso diviene strumento di conoscenza in un duplice significato: da un lato si rintracciano possibili itinerari inediti nei paesaggi calabresi, in cui si mescolano memorie vissute da registi, attrici e attori, insieme alla memoria spazio-temporale dei luoghi; dall'altro si ha l'opportunità di offrire i punti di vista della macchina da presa, quindi dello sguardo speciale, chirurgico dell'inquadratura, incommensurabilmente distanti dalle immagini pubblicitarie e narcisistiche che la macchina dell'impero turistico globalizzata spesso propone. E ciò diviene ancora più significativo se si pensa alla condizione del turista contemporaneo che ha completamente abbandonato il carnet da viaggio a favore di un impiego sempre più esclusivo di strumenti digitali di cattura dell'immagine, sempre più sofisticati.

La ricerca ha individuato cinquanta film d'autore dagli anni '20 del Novecento ai nostri giorni, collocandoli geograficamente sul territorio della Calabria, attraverso itinerari ricostruiti e coordinati sui vari luoghi coinvolti nella narrazione cinematografica. Si ha modo così di ripercorrere sia i paesaggi costieri, ormai drammaticamente degradati, sia quelli interni ancora pressoché integri, contribuendo a costruire una 'realtà aumentata' negli aspetti narrativi e interattivi.

Dai paesaggi dell'Aspromonte di *Le gesta del brigante Musolino* di Elvira Notari (1924) ai paesaggi silani neorealistici de *Il Lupo della Sila* di Duilio Colletti (1949), ai paesaggi gialli del marchesato de *L'Armata Brancaleone* di Mario Monicelli (1966), ai 'non luoghi' lungo la statale 106 ionica di *Il Ladro di Bambini* di Gianni Amelio (1992), all'immagine surreale dei paesi calabresi de *L'abbuffata* di Mimmo Calopresti (2007), al contrasto tra il degrado della periferia di Reggio Calabria e la Calabria dei centri interni abbandonati di *Corpo celeste* di Alice Rohrwacher (2011), fino a raggiungere i paesaggi della disgregazione fisica e interiore di *Anime Nere* di Francesco Munzi (2014). Ovviamente, senza dimenticare le opere di giovani registi calabresi, come Michelangelo Frammartino con *Le quattro volte*, o Felice D'Agostino e Arturo Lavorato con *Il canto dei nuovi emigranti* (2005) o ancora i documentari di Fabio Mollo, che richiamano alla memoria quelli del grande maestro Vittorio De Seta, a partire dalla sua ultima opera *In Calabria* (1993) drammaticamente sospesa tra la bellezza arcaica della civiltà contadina e lo sradicamento di una 'modernizzazione' distorta che il critico cinematografico Jean-Luis Comolli così descrive: "ha la bellezza disperata del gesto amoroso che vuole stringere nel presente della sua iscrizione l'oggetto amato e che può soltanto mostrarlo cambiato. L'oggetto filmato, la Calabria perduta, si assenta e si sospende, scoprendo contemporaneamente la potenza utopica e ucronica del cinema."

Ottavio Amaro

Docente di Progettazione Architettonica - Università Mediterranea

[1] Pasolini, P.P. (2005), *La lunga strada di sabbia*, ed. Contrasto, Milano, pag. 125.

[2] P.P. Pasolini, Ivi, pag. 153.

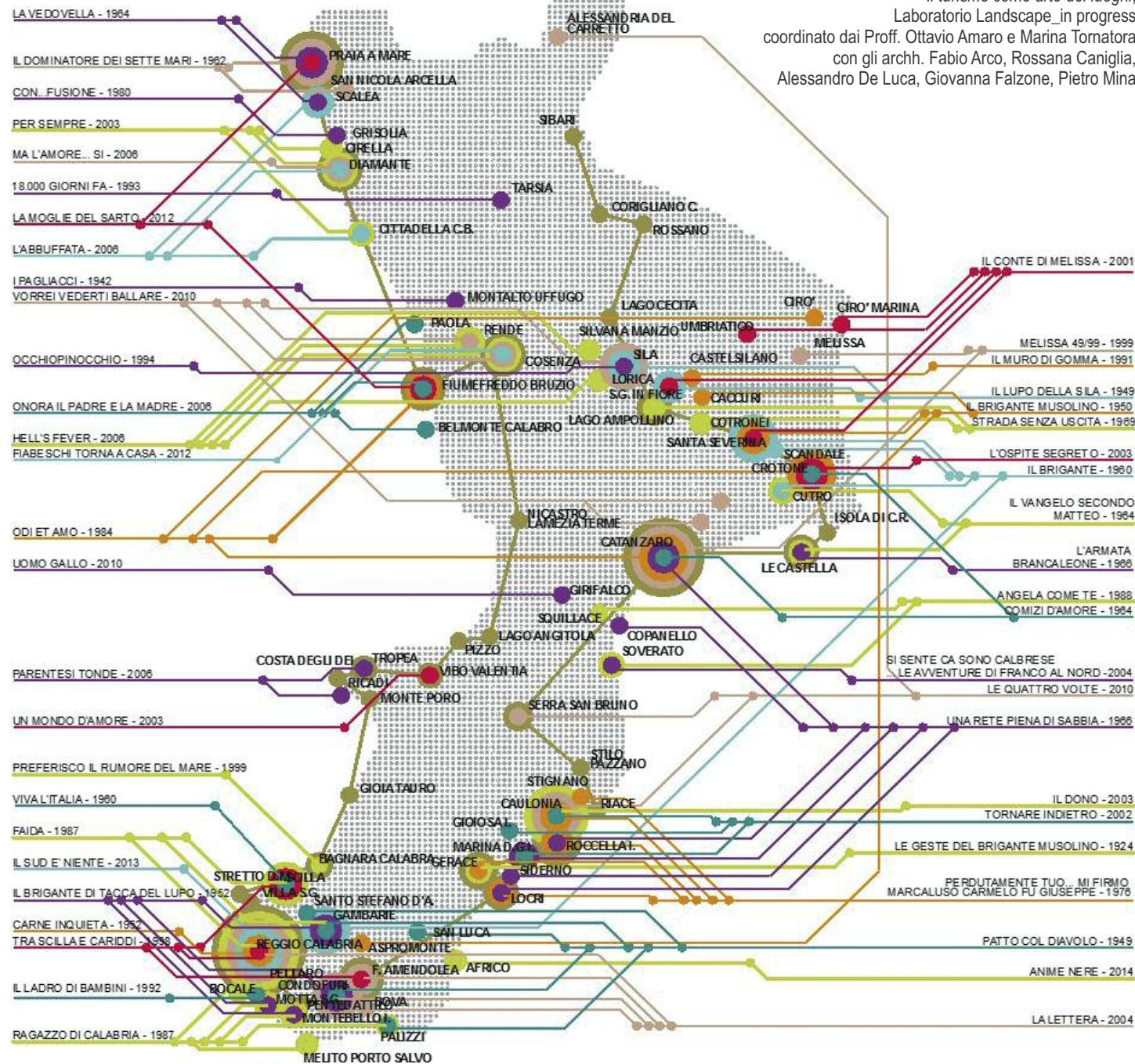
[3] Si fa riferimento alla ricerca, *Smart City Progetto ACI. SmartT per la costruzione della piattaforma di servizi e strumenti - INMOTO - INFORMATION and MOBILITY for TOURISM* - MIUR, P.O.N. Ricerca e Competitività 2007-2013, Smart Cities and Communities and Social Innovation Asse II - Sostegno all'Innovazione Azioni Integrate per la Società dell'Informazione Azioni Integrate per lo Sviluppo Sostenibile - UNICAL, UNICZ, consulenza UNIRC - *Il Turismo come arte dei luoghi* è stato il tema sviluppato dal gruppo di ricerca della *Mediterranea* di Reggio Calabria.

[4] La ricerca è stata condotta dal Laboratorio *Landscape_in progress* coordinato dai proff. Ottavio Amaro e Marina Tornatora con gli archh. Beniamino Fabio Arco, Rossana Caniglia, Alessandro De Luca, Giovanna Falzone, Pietro Mina.

[5] La ricerca individua otto mappe principali per il turismo culturale in Calabria: *L'iconografia e il viaggio; Il racconto letterario; I luoghi del Misticismo; I luoghi dell'Arte; I luoghi del Cinema; Terre profanate; I luoghi dell'archeologia classica; La grande Rovina.*

I LUOGHI DEL CINEMA

Mappa elaborata nell'ambito della ricerca
Il turismo come arte dei luoghi,
Laboratorio Landscape_in progress
coordinato dai Proff. Ottavio Amaro e Marina Tornatora
con gli archh. Fabio Arco, Rossana Caniglia,
Alessandro De Luca, Giovanna Falzone, Pietro Mina



impressioni urbane

cinema e città in una esperienza didattica alla Mediterranea

Ogni anno da otto anni, nella prolusione al mio corso di Storia dell'architettura contemporanea propongo agli studenti della Mediterranea una esercitazione individuale, autonoma e facoltativa riguardante la produzione di brevi video su tematiche, ogni volta diverse, intorno all'architettura e alla città, da proiettare in un seminario finale. La sola regola fissata, sempre la stessa, riguarda la durata: non oltre i quattro minuti, quella tipica di un videoclip, il formato audiovisivo che chiedo di adottare come modello di espressione sintetica più congruente con lo spirito e gli obiettivi dell'esperienza didattica.

A partire dal tema dell'anno accademico 2011-2012 dedicato a *Lo Spazio di una canzone*, ovvero all'ambientazione architettonica e urbana di un brano musicale a scelta, i temi proposti hanno via via cercato di stimolare narrazioni visive creative intorno all'architettura e alla città del ventesimo secolo e degli inizi del ventunesimo, ma anche di prefigurare prospettive future.

I materiali audiovisivi adoperabili per tali narrazioni sono illimitati: originali, prodotti dagli stessi studenti, e non originali, tratti liberamente dal web in virtù dello scopo didattico e del carattere circoscritto della loro diffusione.

Proprio l'assoluta libertà di uso, riuso ed elaborazione dell'immenso patrimonio visivo disponibile sul web conferisce all'esperimento didattico un grande valore testimoniale dell'immaginario urbano giovanile manifestato dallo strumento del videoclip, che negli ultimi decenni si è progressivamente imposto come un formidabile elemento di mediazione e trasformazione dei codici espressivi del cinema.

Infatti, brani di film hanno avuto un ruolo dominante nei videoclip prodotti ogni anno dai futuri architetti, dai quali risulta evidente che non solo la percezione della città è fortemente influenzata dal cinema, ma che anche la sua descrizione audiovisiva avviene prevalentemente sulla base di stilemi cinematografici, seppure mediati da un format concepito per la diffusione televisiva delle canzoni.

L'immagine di città più ricorrente nei videoclip è quella amplificata della metropoli, passata, presente e futuribile tratta da una vasta e variegata filmografia. Una metropoli indistinta e senza tempo identificabile con i simboli della scienza costruttiva otto-novecentesca: grattacieli, ponti, strade sopraelevate e altri generi di ardite infrastrutture; ma anche con quelli della fantascienza: giganteschi agglomerati di torri e capsule abitative sospese in contesti ambientali sempre meno intellegibili con gli attuali parametri architettonici.

Una metropoli confusa e vitale, nella quale la dimensione umana fissata dalle inquadrature dei marciapiedi affollati di gente comune cede velocemente il passo a quella sovrumana dei supereroi incombenti su di essa. La metropoli ipertecnologica dove il singolo edificio è assorbito in una visione formalistica e spettacolare riconducibile alla definizione della Morfologia come uno dei sei parametri tematici identificati da Kenneth Frampton per definire le tendenze dell'architettura del ventunesimo secolo, insieme a Topografia, Sostenibilità, Materialità, Habitat, e Forma civica. Tra queste categorie, dopo la Morfologia, è significativo che siano soprattutto Sostenibilità e Habitat ad emergere in riferimento all'immaginario cinematografico urbano riflesso nei videoclip: sia negli scenari più ottimistici di metropoli eco-sostenibili integrate nel verde, sia in quelli più pessimistici di ruderi metropolitani simboleggianti gli effetti di catastrofi planetarie, dai quali brani architettonici emergono come testimoni di una irreparabile perdita di identità.

Quasi in contrappunto della prevalente narrazione virtuale della città-metropoli, è da evidenziare una significativa attenzione alle sue problematiche periferie riscontrabile in alcuni videoclip quasi di impronta neorealista. Qui la dimensione umana torna unica protagonista. La visione si distende su orizzonti desolati e si affina nel dettaglio impietoso del degrado. Le citazioni cinematografiche sono affiancate o sostituite da video originali, spontanei e potenti, che nel particolare contesto assumono il ruolo di dolenti e poetiche documentazioni di un disagio universale. E proprio nella naturale creatività dimostrata da molti studenti nel recepire, elaborare e trasmettere i diversi immaginari urbani cinematografici - con il fondamentale ausilio di appropriati brani sonori - risiede il senso profondo del carattere individuale ed autonomo attribuito fin dall'inizio a questa sperimentazione didattica e ribadito nella sua prosecuzione nel tempo.

Tommaso Manfredi

Docente di Storia e Critica dell'Architettura - Università Mediterranea

la porta della città la cattedrale del viaggio nell'immaginario cinematografico

Non tornare più, non ci pensare mai a noi, non ti voltare, non scrivere. Non ti fare fottere dalla nostalgia, dimenticaci tutti. Se non resisti e torni indietro, non venirmi a trovare, non ti faccio entrare a casa mia. U capisti? Qualunque cosa farai, amala!

Il commiato di Alfredo a Totò alla stazione "Giancaldo" di Lascari, un luogo oramai entrato nell'immaginario di molti appassionati di cinema, è sicuramente una delle scene più toccanti del film *Nuovo Cinema Paradiso* di Tornatore. La scelta dello scalo ferroviario come cornice iconica per l'atto della separazione, che ne aumenta il valore di solennità e allude nel contempo alla speranza di un futuro migliore, non possiede certamente il carattere della casualità. Essa diventa invece il richiamo per la più classica delle simbolicità legata all'edificio della stazione, quella che la descrive come il luogo degli arrivi e delle partenze, della sofferenza e della gioia, degli incroci, della temporanea intimità con persone e sentimenti sconosciuti. Il cinema si è da sempre nutrito di tali suggestioni e atmosfere e la stazione ferroviaria si è fatta molto spesso il set principale della sua realtà immaginifica.

La stazione ferroviaria si affaccia per la prima volta sulla scena della città attorno al 1830 e si pone fin da subito all'interno un dualismo critico oscillante tra il dissenso conservatore e l'idealizzazione artistica, tra la transitorietà spaziale e la simbolicità urbana. Il suo carattere di duplicità e instabilità identitaria, dato dall'attenzione rivolta sia al contesto globale che a quello locale, ha inoltre trasformato questi particolari edifici in *luoghi speciali*, sistemi di accesso ad una città di cui sembrava non facessero del tutto parte, incarnandone tuttavia l'essenza e i caratteri principali. L'atto di varcare la soglia di tale edificio - *spazio-portale* e *limite ideale* posto tra la città di partenza e qualunque altro luogo del mondo - salutare i propri cari e prendere posto sul cavallo a vapore ne aumentò sin da subito l'aspetto simbolico e romantico legato al tema del viaggio. Il confronto con l'immaginazione popolare fu inevitabile e portò il passeggero ferroviario *vis-à-vis* con un improvviso cambiamento di ritmo, di concezione delle distanze, di visione naturale, paesaggistica e per forza di cose umana, più volte indagato e declinato in differenti forme artistiche e letterarie, oltre che cinematografiche. Non è quindi un caso che lo storico cortometraggio *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, diretto dai fratelli Lumière nel 1895 (uno dei primi film ad essere girato e proiettato al pubblico), fu ispirato dallo sconvolgente impatto che la ferrovia e il treno ebbero sull'immaginario collettivo.

L'organismo ferroviario, piccolo mondo autonomo delimitato dalla città consolidata, ha così ricoperto innumerevoli volte il ruolo di quinta scenica per film e documentari, facendo luce sulle vite e le esperienze che si intrecciano al suo interno. La stazione diventa così casa e officina per il piccolo *Hugo Cabret*, protagonista dell'omonimo film di Scorsese, soffocante posto di lavoro per Totò in *Destinazione Piovarelo* (1955), terreno di scontro per *Gli intoccabili* (1987) di Brian De Palma, un luogo per le zingarate degli *Amici miei* (1975) di Monicelli o semplice ma attenta spettatrice della vita e delle emozioni dei suoi passeggeri, come nel film *La stazione* (1952) di Valerio Zurlini o ne *I girasoli* (1969) di De Sica.



E alla stazione si lega, come detto, uno dei temi più dibattuti e indagati dalla *Settima Arte*, quello del viaggio. L'edificio ferroviario infatti, prima del sopraggiungere dell'era dell'aereo, era il punto di partenza (e di arrivo) verso un futuro sconosciuto, incerto, non ancora scritto e per questo ancora carico di speranze e desideri. Iniziava e finiva per tutti allo stesso modo, nello stesso luogo: scendendo da un treno affollato, in una stazione sconosciuta, dopo un viaggio lungo e travagliato. Così ci raccontano film indimenticabili e iconici come *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti, *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi o il più recente *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio. Lungometraggi di animazione come *Polar Express* (2004) di Robert Zemeckis o i film della saga cinematografica di *Harry Potter* hanno invece il merito di guardare al tema del viaggio in treno con occhio sognante e avventuroso. Avventura e nuove conquiste che diventano il tema principale della filmografia Western - della quale ricordiamo film come *The great train robbery* (1903), *Il cavallo d'acciaio* (1924), *Quel treno per Yuma* (1957), *La conquista del West* (1962), *C'era una volta il West* (1968) diretto da Sergio Leone e musicato da Ennio Morricone - dove il viaggio in treno diventa un vero e proprio mezzo di scoperta e di costruzione dell'immagine nazionale. Infine, in film come *La signora scompare* (1938) di Hitchcock, *Von Ryan' Express* (1965) di Mark Robson, *Assassinio sull'Orient Express* (1974) di Sidney Lumet, *Train de vie* (1998) di Radu Mihăileanu o *La ragazza del treno* (2016) di Tate Taylor, gli stessi vagoni del treno diventano veri e propri set cinematografici in movimento su rotaie dentro ai quali si intrecciano vite, misteri, paure, dolori e speranze. Così, l'occhio della macchina da presa, puntando il suo sguardo verso uno dei più straordinari luoghi dell'indeterminazione architettonica e sociale degli ultimi duecento anni, mette in scena e descrive la parte più reale di noi, quella che, confrontandosi con l'angoscia di un distacco o con la gioia di un ritorno, non esita a mostrarsi, a raccontarsi, a lasciarsi raccontare.

Francesco Leto

Architetto Dottore di Ricerca - Università Mediterranea



«**p**rima dell'era digitale le illustrazioni per set e oggetti di scena si disegnavano a mano più volte, durante il processo di approvazione», spiega David Snyder, art director di *Blade Runner*. lo strumento del disegno è solo uno degli elementi che accomunano il mondo del cinema e quello dell'architettura; è il gesto progettuale, il pensiero generatore di una determinata condizione spaziale e percettiva, il rapporto con l'uomo a rafforzare questa biunivocità. Con il passare del tempo al disegno a mano sono giunti in soccorso lo strumento digitale da un lato, dall'altro il mondo reale, alternandosi e poi compenetrandosi, spesso tendendo ad esasperare i concetti e le realtà per rendere sempre più credibili scene incredibili o incredibili scene assolutamente banali e senza particolare enfasi. Un esempio è rappresentato da *Blade Runner 2049* (2017), la cui discarica e il cui skyline della Las Vegas del futuro (progettista: Syd Mead, visual designer e artista) sono state progettate e realizzate secondo tecniche miste tra realtà urbana e realtà virtuale, rilevando l'assoluta insufficienza tecnica della costruzione computerizzata, a fronte di una forte crescita percettiva del pubblico cinefilo, abituato oggi a intercettare delicate sfumature di colore, forma, suono, movimento, abituato a distinguere il digitale dall'analogico anche senza particolari competenze nel settore.

Quanto risulta interessante indagare è proprio l'interdipendenza tra il mondo del cinema e il mondo della progettazione, che in taluni casi ha visto il primo imitare o ispirarsi al secondo, talaltre viceversa: si potrebbe mai immaginare *Shining* (1980) di Stanley Kubrick senza hotel? O *Sherlock Holmes* senza il suo appartamento al 221B di Baker Street a Londra?

A volte lo spazio architettonico - virtuale - prende il sopravvento, diventando tanto convincente agli occhi dello spettatore da non fargli mettere in discussione la veridicità del caso, ispirato a personalità architettoniche molto prominenti od operando con progetti realizzati e trasposti in luoghi differenti e suscitando delle forti reazioni o veicolando le emozioni stesse di chi guarda scorrere in maniera apparentemente passiva il susseguirsi dei fotogrammi sulla pellicola. In realtà le sceneggiature, attraverso un attento montaggio di musica, immagini ed enfasi sinestetiche, rapiscono e coinvolgono l'osservatore, ovvero lo lasciano impassibile, comunicando o meno con le sue sensazioni e le sue emozioni o addirittura generandole o non generandole, così anche lo spettatore entra nel copione che il regista scrive. Nel caso di *Blade Runner*, così come in produzioni cinematografiche dalla forte componente psicologica, ciò è coerente in quanto la sensazione di stupore, di disorientamento, fanno parte del progetto; da un altro punto di vista, invece, confermano l'autoreferenzialità di cui gode l'architettura prodotta negli ultimi tre decenni, che diventa iconica e prende il posto di quelli che all'inizio degli anni '70 venivano definiti - nel settore dell'economia - "poli di sviluppo": imponendosi in una determinata geografia sterile o comune, rendendola luogo e ribaltando completamente il ruolo tra contesto urbano e spunto cinematografico; è, ad esempio, il caso di *Skyscraper*, in cui il regista si ispira dichiaratamente a iperarchitetture come quelle di Zaha Adid e al Buri Khalifa di Dubai, di Antoni Gaudi in film come *Vicky Cristina Barcelona* (2008); ma anche il caso della famosa casa in cui Hitchcock ha pensato al suo *Intrigo internazionale* (1959), progettata e



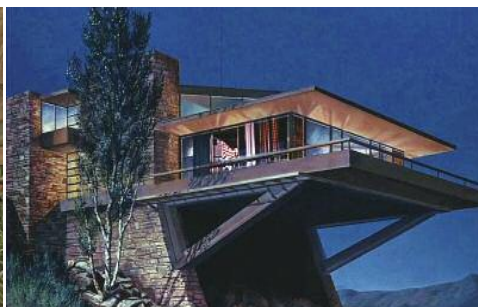
costruita volutamente in perfetto stile Wrightiano (Wright è stato spesso saccheggiato dal mondo del cinema), passando per le realtà Escheriane di *Inception* (2010) fino a giungere ai film di animazione (si cita il cartoon digitale *Gli incredibili 2* (2018), in cui la casa di residenza dei protagonisti è una trasposizione della tipica spazialità del Movimento Moderno americano).

Ma il cinema ha anche operato, al contrario, dando a spazi della quotidianità un carattere "altro", avvalendosi a volte di suggestioni provenienti dal mondo tradizionale della superstizione, che nella psicologia hanno generato una forte reazione fino a connotare tali spazi con le accezioni suggerite dai film. Ad esempio, il clima psicanalitico dei living di Woody Allen, o i corridoi infintamente sanguinari di Kubrick, o la cantina degli orrori di *Hannibal Lecter* (2001).

Se è vero che l'architettura è stata oggetto di ispirazione diretta e indiretta per il mondo del cinema, però, è anche vero il contrario: il cinema, usando visioni dello spazio e degli oggetti, diventa progettista o anticipatore del nostro futuro, condizionando le nostre abitudini, entrando nei sogni, nelle case, nei desideri e contribuendo a costruire la metropoli contemporanea. Lo fa inserendosi nelle corde del mercato e prendendone attivamente parte, confermando l'idea secondo cui tutto (o gran parte) della quotidianità è dominata dal consumo in un mondo dell'apparire governato dalle macroarchitetture, ma lo fa anche dichiarando la resilienza della vita di tutti i giorni. Non senza invenzioni.

Ester Mussari

Dottoranda di Ricerca in Architettura e Territorio - Università Mediterranea



una, nessuna, centomila Etna

i luoghi del rapporto elettivo tra arte cinematografica e paesaggio etneo

dealmente l'ultimo dei viaggiatori del *Grand Tour* Edmondo De Amicis, tornando nel 1906 a Messina, città presso cui aveva prestato servizio militare nel 1865, testimonia gli straordinari cambiamenti avvenuti in quarant'anni e li registra nel diario dei *Ricordi d'un viaggio in Sicilia*.^[1]

Toccate le principali città per risalire infine a Taormina, l'autore di *Cuore* si concede un originale viaggio intorno all'Etna su una littorina della Circumetnea. Nel resoconto di De Amicis le diverse immagini che vengono raccontate sono come gli scatti successivi di un occhio fotografico che si muove intorno al vulcano o, meglio, come lo scorrere di un piano-sequenza filmato da una telecamera che segue il tragitto lungo la linea ferrata.

Contemporanee ai *Ricordi* dello scrittore sono del resto le prime esperienze cinematografiche che vedono come protagonista il Monte dei monti.

Per Sebastiano Gesù il patrimonio iconografico dell'Etna costituisce, fin dall'inizio della cinematografia, una scena privilegiata. Se non si può parlare di un solo codice da ascrivere al "cinema di montagna", perlomeno è possibile raccogliere le diverse tonalità drammatiche narrate sull'Etna e catalogarle in un unico sistema da contrapporre all'amaro "genere mafioso".^[2]

Nei primi anni del Novecento gli antesignani del cinema muto raggiungono la Sicilia per immortalare in un'ardita ripresa l'aspetto scientifico di un'eruzione o per recuperare in questa l'immagine di un vulcano in fase di formazione. Nel 1923 arrivano sul vulcano uno stimato scienziato e due famosi registi, Filoteo Alberini, Arpad Kirkner per *Esplorazione invernale della ciminiera d'Europa* e Jean Epstein per *La montagne infidèle*.

La descrizione con cui il maestro del cinema francese trasmette il rapimento sublime vissuto sul Monte, colpisce profondamente lo spettatore se si pensa che ogni percezione può essere ancora comunicata solo attraverso l'essenzialità del muto di una pellicola in bianco e nero.^[3]

Il cinema girato all'ombra del vulcano tra gli anni Venti e Trenta si muove nella contrapposizione tra i documentari della LUCE - generalmente di filmati di lunga durata un po' di maniera e poveri di carattere interpretativo - e le produzioni neorealiste delle case cinematografiche siciliane; tra il "dramma rusticano" degli anni Cinquanta e la "commedia alla siciliana" principalmente degli anni Settanta; tra il kolossal storico-biblico degli anni Sessanta alle trasposizioni letterarie di grandi classici di scrittori catanesi: del 1948 *La terra trema* di Luchino Visconti su *I Malavoglia* di Giovanni Verga; di Mauro Bolognini nel 1960 *Il Bell'Antonio* da Vitaliano Brancati e nel 1969 *Un bellissimo novembre* da Ercole Patti; ancora da Verga nel 1993 è *Storia di una capinera* di Franco Zeffirelli.

Tuttavia spetta a Pier Paolo Pasolini il ruolo di aedo contemporaneo del vulcano, per avere interpretato, con levità poetica, la potenza ancestrale dell'Etna e dei suoi miti. Ricercando un luogo dove rappresentare il suo *antikolossal*, *Il Vangelo secondo Matteo* del 1964, Pa-



solini fa ricadere la scelta proprio sulla vetta del vulcano siciliano, il solo sul quale immagina possibile “la ricostruzione del deserto, con questa luce, questa immensità degli orizzonti, quelle zolle spelacchiate, che ricordano un po’ l’Etna, uno dei pochissimi paesaggi che abbia in sé la grandiosità, un tremendo paesaggio lunare”! [4]

Nel 1968 torna sull’Etna con *Teorema*, aprendo la scena sulle plaghe deserte del cratere, luogo dello spazio e del silenzio originario che permette ancora all’uomo di sentirsi a contatto diretto con la divinità. Nello stesso anno gira *Porcile* [5]. Quando nel 1972 Pasolini filma *I racconti di Canterbury*, sotto i toni cupi di un autore disincantato, trasforma la primordiale Etna in una tragica scena infernale.

In una condizione antitetica di verità pacificata - sempre protagonista ma con il ruolo di silente osservatore - il vulcano innevato chiude la scena de *L’Avventura* di Antonioni girata a Taormina nel 1960.

Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini si trovano negli stessi anni a siglare scene di film che fanno la storia della cinematografia internazionale, e che aprono a quello sguardo totale sulla natura incontaminata attualmente riconosciuto come *wilderness*, rivolgendosi all’Etna. Affascinati, coinvolti, rapiti, selezionano immagini che dalla temporalità del momento si collocano nella atemporalità del paesaggio etneo.

La passione del cineasta ferrarese per il vulcano torna ancora nel documentario *Sicilia* dalla fine degli anni Novanta [6]. L’elemento naturale per il regista si concentra principalmente nella rappresentazione del deserto o della montagna che viene fuori prorompente nelle sue opere artistiche *Montagne incantate*. Tra questi *blow-up* campeggia l’Etna, insieme montagna e deserto. L’ultimo progetto professionale di Antonioni era tratto da *L’aquilone sul vulcano*, una scenografia scritta a quattro mani insieme a Tonino Guerra negli anni Settanta. Il film avrebbe fatto parte di una trilogia che vedeva coinvolti oltre a Michelangelo Antonioni, Pasquale Scimeca con *Rosso Malpelo* e Wim Wenders con *Palermo Story*. La scomparsa del regista ferrarese il 30 luglio 2007 [7] priva l’iconografia cinematografica di questo suo ultimo sguardo all’Etna. In quei giorni Wenders si trovava in Sicilia per le riprese del suo *Palermo Shooting* - aveva nel frattempo modificato il titolo dell’opera - e appresa la notizia della scomparsa di Antonioni, suo maestro ideale, decide di dedicargli la sequenza finale del film. Rappresentata come un riflesso allo specchio dell’Etna, ecco apparire agli occhi degli spettatori una fantastica Gangi che, immersa in una luministica *trasfigurazione*, si accende nei toni di un’eruzione. Non una sola *immagine* diretta del vulcano che anima la Sicilia come un invisibile, assoluto *genius loci*.

Francesca Schepis

Architetto Dottore di Ricerca - Università Mediterranea

[1] Edmondo De Amicis, *Ricordi d’un viaggio in Sicilia*, a cura di Carlo Ruta, Edi.bi.si, Ragusa 2005, 1a ed. Niccolò Giannotta, Catania 1908.

[2] Sebastiano Gesù, storico e critico cinematografico, indaga il rapporto tra letteratura e cinema in Sicilia, curatore del volume *L’Etna nel cinema. Un vulcano di celluloido*, presentazione di Pasquale Scimeca, Giuseppe Maimone Editore, Catania 2005. Mostra al *Centro Le Ciminiere*, 22 aprile - 22 maggio 2005, Catania.

[3] Ivi, p. 17. Subito dopo l’esperienza etnea Epstein scriverà un saggio sul cinema che, ancora oggi, resta uno degli scritti teorici più importanti del periodo del muto.

[4] Cfr. ivi, pp. 65-67.

[5] Durante la registrazione del film, Pasolini scrive dell’Etna: “la forza delle cose era una forza interiore: eravamo dominatori della tanto difficile e imprevedibile realtà, che recalcitrava maledettamente, ma solo sul suo livello pragmatico! Come era dolce possederla, cioè essere fusi con essa!”.

[6] Ivi, p. 23. Si veda inoltre l’articolo di Giuseppina Manin, *Antonioni, la Sicilia diventa spot con la Cucinotta*, in “Corriere della Sera”, 20 aprile 1998, p. 29, dove si legge che il regista presenterà a Cannes un filmato promozionale sull’isola, con musiche di Lucio Dalla.

[7] Nello stesso giorno scompaiono i registi Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni, Wim Wenders dedica loro *Palermo Shooting*.



DIPARTIMENTO dArTe
DIPARTIMENTO PAU



RESIDENZA
UNIVERSITARIA DI MERITO
VIA ROMA



VISIONI DI CINE(MA) INDIPENDENTE



ISBN 978-88-99352-42-4



9 788899 352424 >