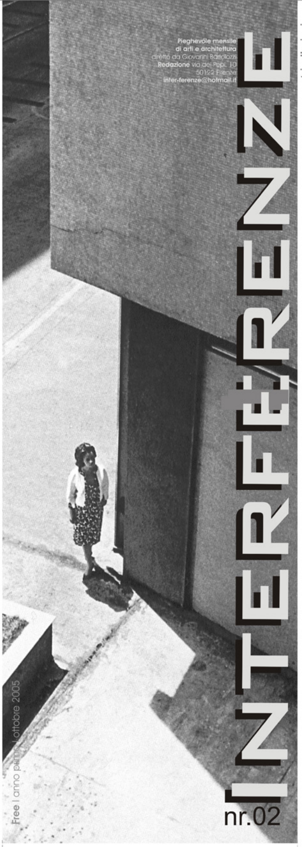
identità contaminate

Recitare se stessi
di Ugo Rosa

Mi scusi Presidente se arrivo all'impudenza di dire che non sento alcuna appartenenza…mi scusi Presidente, ma ho in mente il fanatismo delle camicie nere al tempo del fascismo da cui un bel giorno nacque questa democrazia che a farle i complimenti ci vuole fantasia. ***Giorgio Gaber***

La morte, qualche volta, è beffarda. Ci ammazza e ci pretende ottimisti. Perciò fa sì che taluni predestinati al ridicolo facciano a gara nel tingerla di rosa. Ma l'ottimismo dei moribondi è ripugnante.
Che schifo che fanno questi condannati a morte col sorriso sulle labbra!
Il mio affetto, la mia stima e solidarietà vanno invece ai disperati, quelli che urlano come i matti nel mentre che li si sgozza.
L'Italiano, questo prodotto di compostaggio secolare macerato al sole della cialtroneria più cinica e spietata, sta, se dio vuole, crepando. Eppure, a sentir lui, non è mai stato meglio e sorride al futuro.
Lo vedi ghignare e ti viene voglia di finirlo per fargli un favore.
Ci si potrebbe, direte, accontentare ed allietarsi per la sua imminente scomparsa. Invece non è così, non c'è da stare allegri, perché la merce sostitutiva fa accapponare la pelle.
Se ne va, certo, il povero mangiapolpette della domenica, quello in canottiera che si accampava in spiaggia e sostava dappertutto per consumare i rimasugli della pasta al forno preparata il giorno precedente. Ma si finisce per provarne subito nostalgia, perché viene a sostituirlo un misirizzi col vestitino della domenica e la faccia intercambiabile: una volta quella, disegnata col curvilineo, del furbo Ricucci, un'altra volta quella a linee diagonali, dell'astuto Luca di Montezemolo e magari, una terza, quella da buttafuori miracolato dall'economia di guerra di sua eccellenza Antonio Fazio. Talvolta, l'uovo, ci ha anche la sorpresa: emergono dal tuorlo minchioni in bandana e scemi di guerra, vecchi arnesi da parrocchia riciclati dalla rete e teocon la cui consegna è quella di pendere sempre dalla parte dei quattrini.
L'identità italiana, insomma, si evolve coi tempi.
Per fortuna sto in un posticino dove non solo non sappiamo quello che siamo, ma non c'è speranza di venirlo a sapere, perché se si facesse mente locale ci esploderebbe il cervello. Per due motivi.
Primo: scarsa attitudine alla riflessione
Secondo: irresolubilità del quesito.
Perciò, quando immagino me stesso (e devo sforzarmi per farlo) m'immagino sfocato e mi riconosco a stento.
Non è che ci sia da andarne fieri, intendiamoci, ma è uno status che, in questo caso, ha i suoi vantaggi perché d'identità, alla fine, mi accontento solo di quel poco che mi serve per passare indenne al posto di blocco, finché va bene.
Vedo invece che c'è sempre qualcuno veramente interessato alla questione identitaria. Me ne compiaccio per lui: vuol dire che non solo è persuaso di esserci, che già non è poco, ma è certo di coincidere con se medesimo, e che di tale coincidenza ci sia da essere fiero. E questo è senz'altro meraviglioso.
Quando qualcuno tira fuori la sua identità, io mi aspetto che la prossima mossa sia quella di farsi schioccare le bretelle alitandomi in faccia il più fetente di tutti i proclami: "lei non sa chi sono io".
Perché dall'affermazione della propria identità alla fierezza d'essere quello che si è e, infine, al disprezzo per chi non è quello che sei tu, le longarine sono lubrificate e si scivola in assenza d'attrito.
Qualcuno, magari, ancora si ricorda quando suonavano le trombe dell'identità nazionale, poi si cominciò a rottamare a un tanto il chilo e, per un poco, rimasero a sfringuellare solo gli ottavini delle piccole patrie e dell'identità locale. Ora tocca di nuovo alla banda al completo. E' ricominciato il delirio dei tromboni che fanno a gara nel suonare più forte degli altri la fanfara dell'identità occidentale e delle nostre radici cristiane da contrapporre al turco invasore. Ma a soffiarci dentro, non so perché, alla fine io ci vedo sempre la stessa faccia da culo con le bretelle che schioccano e: "lei non sa chi sono io".
L'identità italiana! Ne sento parlare e mi viene da ridere perché, nel migliore dei casi, penso ad Alberto Sordi. L'arte italiana? La musica italiana? L'architettura italiana?
Tutto ciò che di buono va sotto questo nome non ha mai accampato pretese d'identità nazionale, solo la feccia dannunziana l'ha sempre rivendicata e mentre quel vate ridicolo accumulava l'unto di cui ancora non ci siamo liberati un poeta come Emmanuel Carnevali, dimenticato da tutti, scriveva in inglese e si serviva dell'italiano solo per tacere.
Quello che di buono puoi fare, io credo, lo fai nella dimenticanza: scordandoti chi sei e scordando perfino se esisti. Oppure ti metti in posa e allora è finita, perché recitare la parte di se stessi, indossare il travestimento della propria "originaria identità" è il conato finale dell'inautentico.



Pieghevole mensile
di arti e architettura
diretto da Giovanni Bartolozzi
Redazione via dei Pepi, 10
50122 Firenze
inter-ferenze@hotmail.it

INTERFERENZE

nr.02

Free | anno primo | ottobre 2005

trivellazioni

Per la nuova architettura
di Giovanni Bartolozzi

"Appello per lo sviluppo in Italia della nuova architettura" è il titolo di una lettera pubblicata sul Corriere della Sera nei primi di settembre, rivolta a tutte le autorità politiche e istituzionali del Paese, compreso il presidente della Biennale di Venezia. Un appello firmato da trentasei architetti - tutti docenti universitari - che risuona come campanello d'allarme della paralisi architettonica italiana, divenuta insopportabile. Il contenuto dell'appello è condiviso nel monito all'eccessiva burocrazia edilizia e alla scarsa efficienza della DARC, ma lasciano perplessi i rimanenti punti. Esso rimanda al rapporto architettura-politica e, al contempo, ne mantiene le distanze poiché non penetra il problema politico dell'architettura italiana ma si limita ad attribuire le responsabilità della "drammatica" situazione, ad un atteggiamento diffuso in ambito architettonico che ha escluso un certo canale di ricerca, stanco e accademico, dalle manifestazioni nazionali, e che trova invece largo spazio dentro le università italiane.
In Italia è evidente uno stato di disagio, una mancanza d'attenzione delle istituzioni politiche e culturali nei confronti dell'architettura contemporanea, una vistosa distanza dalla cultura architettonica che si riflette anche sul pubblico.

Dentro questa cornice muoviamo delle riflessioni sul contenuto dell'appello, tenendo sullo sfondo due imprescindibili dati di fatto. Il primo è l'elevato numero di architetti del nostro Paese: circa 120 mila professionisti. Il secondo è una condizione d'incertezza, d'insoddisfazione, di precarietà che storicamente caratterizza la figura dell'architetto. Nell'appello si fa riferimento all'innovazione architettonica di alcune capitali europee, ma va precisato che simili processi di rigenerazione urbana non possono essere dissociati dagli stravolgimenti politici e culturali che li hanno preceduti. La caduta del muro di Berlino e della dittatura franchista in Spagna hanno segnato fasi di assestamento, seguite da energici propositi di restaurazione. In questi contesti l'architettura ha giocato un ruolo decisivo poiché si è fatta - e lo è - testimone del cambiamento, di uno stato di benessere diffuso. Lo stesso fenomeno è da qualche anno in corso in Slovenia, oggi autonoma dall'ex Iugoslavia e in viaggio verso un rinnovamento architettonico che ha già dato sorprendenti risultati.
La paralisi italiana va anch'essa contestualizzata nel quadro politico e intesa come la conseguenza di un periodo di crisi, oggi a tutti evidente, che investe il nostro Paese. Insomma l'architettura italiana risente del disagio sociale degli ultimi decenni, lo riflette e lo propaga nell'esercizio della professione e nelle strutture universitarie ancor più paralizzate. Le vicende politiche degli ultimi anni svelano, inoltre, la consistenza dell'attuale classe politica e imprenditoriale, sicché le cause del disinteresse architettonico italiano vanno rintracciate anzitutto nella totale assenza, dentro il quadro politico, di figure paragonabili al dimenticato Adriano Olivetti, volano instancabile dell'avanzamento culturale, politico e sociale fino agli Sessanta. Parlare sempre di crisi dell'architettura italiana, senza comprendere e far comprendere, che si tratta invece di una crisi che investe l'intero sistema sociale, e che si rifrange anche nel settore dell'architettura, è un grave errore di lettura che manifesta ancora una volta il settorialismo in cui giace la nostra disciplina.

Si lamenta poi l'eccesso d'interventi affidati ad architetti stranieri, quale causa di "mancate possibilità espressive" per gli architetti italiani. Reazione prevedibile e che non stupisce. E' criticabile semmai l'atteggiamento di alcune amministrazioni comunali, che hanno conferito incarichi, spesso senza la procedura del concorso, agli architetti glamour degli ultimi anni, per esprimere episodiche volontà di rinnovamento attraverso il rumore patinato della firma. Si accusa infine l'interruzione di una eredità che fa capo agli esponenti del movimento moderno italiano, sulla base della scarsa attenzione attribuita ai presunti continuatori di tale eredità, nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia. Ma chi e quanti sono in Italia gli eredi di Terragni, Ridolfi o Samonà? Nessuno (dei firmatari, s'intende) è la risposta. Non solo, proprio gli architetti della generazione successiva, quelli segnati dal postmoderno, hanno interrotto e dissociato dal fervore internazionale l'eredità dei maestri italiani.

La storia insegna che ai periodi di crisi seguono stagioni di avanzamento e modernizzazione. Non ci resta che sperare nel prossimo futuro e prepararlo attraverso uno svecchiamento dell'obsoleto sistema didattico delle facoltà di architettura, ma soprattutto attivando un processo di sensibilizzazione verso la nostra disciplina, che muova dal basso, nel tentativo di coinvolgere gli imprenditori, la classe politica e ogni potenziale committente dell'architettura contemporanea.

interferenze

Satelliti fiorentini: scegliere il dialogo.
di Matteo Palmisano

Quanti sono i corsi di laurea e di specializzazione in *industrial*, *interior*, *jewellery* o *fashion design* nella sola città di Firenze? Tanti! Talmente tanti che preferisco non citarli per evitare il rischio di dimenticarne qualcuno magari appena attivato all'inizio di questo nuovo anno accademico. Non dimentichiamo poi un rilevante numero di corsi attivati da anni nelle sedi distaccate di numerose università straniere presenti in città. Ma non da ultimo che c'entra il *design* con Firenze, per tutti la capitale dell'arte rinascimentale e dell'artigianato artistico?
La capitale toscana ha assistito negli ultimi anni ad un incremento vertiginoso dei corsi di progettazione industriale ed un conseguente aumento esponenziale degli studenti di questa specifica disciplina. Il fenomeno invece di incidere attivamente sulla crescita culturale della città si sta invece rivelando sterile: non è ancora avvenuta una reale comunicazione, un dialogo tra questi satelliti del design fiorentino.
Un popolo di giovani progettisti in continua crescita ancora senza nome e senza identità.
Questa giovane componente studentesca non ha ancora condiviso spazi pubblicamente dedicati alla crescita e al confronto sul progetto industriale, non ha ancora sviluppato nessun progetto collettivo che promuova in maniera incisiva il progetto fiorentino, non si è espressa in un progetto condiviso che sia una pubblicazione editoriale periodica o una mostra-evento collettivo che si faccia espressione del dibattito progettuale locale.

Da parte delle istituzioni didattiche c'è poca disponibilità e possibilità di attuare concretamente un anello di raccordo tra i diversi centri formativi di design fiorentino, alcuni in concorrenza spietata, altri stremati dalle sfide imposte dalla nuova riforma universitaria, altri ancora in preda della ridefinizione di una specifica identità e offerta formativa, impegnati nella costituzione ex novo di corsi universitari per una disciplina in realtà estremamente trasversale e interdisciplinare che si sta configurando però sempre più specialistica e settoriale.
Se le istituzioni didattiche sono impegnate a sopravvivere economicamente cercando di contendersi il maggior numero di studenti paganti e le istituzioni pubbliche non sono riuscite a promuovere nient'altro che eventi incentrati su un'idea di creatività, ancora una volta retrograda e nostalgica, a chi se non agli studenti di *design* di Firenze la possibilità e il dovere di darsi voce, autodefinirsi come gruppo attivo e creativamente propositivo? C' è necessità di uno spazio neutrale di dialogo sincero, esterno alle istituzioni didattiche che possa fungere da ponte tra questi diversi satelliti fiorentini.

Il dialogo è un elemento fondante e irriducibile per la qualità del progetto industriale e sociale che sia.
Siamo troppo individualmente impegnati nel tentativo di ripercorre i passi dei maestri del design italiano, magari alla ricerca dell'ennesima magia e invenzione per una nuova lampada o mobile quando invece non ci rendiamo conto che siamo assuefatti da un'obsoleta domanda di progetto che ci ostiniamo a voler soddisfare: quella di una merce che cerca nel design la legittimazione di un ideologia ormai in crisi.
La città di Firenze è un luogo stupendo per incontrarsi e per alimentare quella cultura di piazza che Pierre Restany ha più volte sottolineato come una delle grandi peculiarità della capitale toscana e della creatività che ha saputo generare nella sua lunga storia.
Certo l'architettura, l'urbanistica di una città, le sue merci parlano, ci accolgono, ci invitano a Firenze al dialogo: seduti su di una panchina in piazza o sui gradini di una chiesa, a piedi sul lungarno.

Ma il problema è forse un altro ancora: il dialogo innanzitutto ha bisogno di un ideale da esprimere nel progetto. La nostra generazione è inutile negarlo è drogata. Siamo drogati e ovattati dalla stessa ideologia a cui vorremmo inconsciamente prendere parte perdendo di vista la necessità di elaborare un nuovo progetto che si basi su quei bisogni e riferimenti culturali che ci appartengono, e che sono propri del nostro tempo e generazione.
Dobbiamo scegliere il dialogo come metodo di progetto, un dialogo che superi da una parte competizioni personali e d'istituto e dall'altro i limiti disciplinari della progettazione industriale.
E' tempo di ricominciare un'altra volta per elaborare il progetto di una nuova merce, di una nuova committenza, di una nuova imprenditoria, di una nuova coscienza progettuale, di un nuovo ideale perché il progetto è innanzitutto una scelta.

cronache in breve

Procediamo…
Inter-ferenze, il pieghevole che avete tra le mani o sullo schermo del computer, è gratuitamente a disposizione di tutti. Il suo programma è stato pubblicato sul numero 00 e riproposto in copertina sul numero 01 affinché ne siano chiari gli obiettivi ed i bersagli culturali. E' possibile trovare il pieghevole presso le sedi della facoltà di architettura di Firenze e negli spazi culturali della città, ma anche in diverse facoltà di architettura italiane e in formato pdf scrivendo a inter-ferenze@hotmail.it. A questo indirizzo sono sempre graditi commenti e critiche. Alla prossima!

Tra Brunelleschi e Michelucci
Lo studio Breschi vince il concorso per il parcheggio in Piazza Brunelleschi a Firenze. Ancora una scelta centripeta quella dell'amministrazione comunale, decisa a costipare il centro storico di parcheggi - come quello di Piazza Beccaria o la vicina spianata metafisica di Piazza Ghiberti - anziché programmare un sistema di parcheggi diffuso, che funzioni ad ampio raggio per smorzare la paralisi causata dal traffico. Firenze rifiuta ancora una volta di concepire lo sviluppo urbano in chiave metropolitana e rischia di congelare l'impianto già assai introverso della città.
Dentro questa problematica cornice è condivisa la scelta di Breschi e la sua proposta. Il magnetico invaso della piazza, caratterizzato dal perno spaziale della Rotonda Brunelleschi e bilanciato da un rigoroso edificio di Giovanni Michelucci, sarà perturbato dal nuovo blocco della biblioteca umanistica, concepito come un articolato organismo, avvolto da un tappeto materico che ne evidenzia la rigida volumetria. Potrebbe essere una valida occasione per un inserimento urbano contemporaneo nel cuore della città.

Moltitudine.
Scritto «sotto le nubi della guerra: tra l'11 settembre 2001 e il conflitto in Iraq del 2003», il nuovo saggio di Michael Hardt e Antonio Negri continua l'interpretazione del nuovo ordine mondiale tentata nel precedente *Impero*. La *Moltitudine* del titolo è l'altro aspetto della globalizzazione: «una rete aperta e in espansione in cui tutte le differenze possono egualmente e liberamente esprimersi, una rete che ci offre i mezzi per incontrarci in modo da poter lavorare e vivere in comune. [...] La moltitudine è composta da innumerevoli differenze interne - differenze di cultura, etnia, genere e sessualità, ma anche da differenti lavori, differenti stili di vita, differenti visioni del mondo, differenti desider i- che non possono mai essere ridotte a un'unità o a una singola identità. La moltitudine è una molteplicità costituita da tutte queste differenze singolari. [...] La sfida lanciata dal concetto di moltitudine è quella di una molteplicità sociale che è in grado di comunicare e di agire in comune conservando le proprie differenze interne».
La moltitudine è il *nuovo* soggetto che abita la città contemporanea, e vorremmo per questo un'architettura sempre di più ibrida e plurale, che si confronti con le differenze, e che non si addormenti nel sonno del protezionismo locale.

confronti aperti

Tre domande al prof. Eugenio Martera
La serie delle interviste ai professori più aperti e problematici della facoltà di architettura di Firenze continua con il prof. Eugenio Martera, impegnato su più fronti nello scenario fiorentino. Dai corsi universitari all'attività professionale (www.martera.it), fino alla divulgazione architettonica attraverso incontri culturali e la direzione della rivista "AND". Riproponiamo - e riproporremo, in futuro - le domande del numero precedente per consentire al lettore una lettura trasversale.

G.B. La facoltà di architettura di Firenze attraversa un periodo di profonda crisi, sulla scia di un generale disastro che colpisce l'intero sistema universitario italiano. In molti corsi l'apparato didattico è scolorito, obsoleto e fin troppo burocratizzato. E perfino gli studenti mostrano spesso uno stato di disinteresse verso le attività culturali, che è inconcepibile per un'istituzione universitaria. Dentro questa desolante cornice e sulla base della sua esperienza che consiglio darebbe agli studenti?
E.M. Obiettivo dovrebbe essere quello di fare diventare lo studente una parte attiva di questo processo. La cosa più importante è cercare di togliere quella barriera che c'è attualmente in aula tra la cattedra e il banco dove siede lo studente e tentare di far diventare l'aula un luogo dove si sviluppano delle idee. Purtroppo la maggior parte dei corsi di progettazione, almeno nell'ultimo decennio, sono caratterizzati soprattutto da lezioni teoriche che tolgono molto tempo alla fase progettuale. Spesso queste lezioni risultano essere solo un compendio di architettura contemporanea, nel senso che ci si rende conto che lo studente non ha una cultura generale della ricerca architettonica contemporanea e quindi è impreparato per la progettazione. Negli ultimi anni sto tentando di far precedere il progetto alla teoria, quindi iniziare a progettare dal secondo giorno. Le lezioni teoriche sono sempre necessarie e non vanno eliminate ma calibrate in base alle esigenze del corso e del suo tema. Questo vuol dire trasformare il corso teorico in un vero e proprio workshop che è l'unica esperienza che fa diventare lo studente parte attiva. Abbiamo già sperimentato questo metodo l'anno scorso facendo l'ultima parte del corso fuori dalle aule, abbiamo fatto un'esperienza nella città di Sarzana per la riconversione di una ex colonia in museo, e le ultime due settimane le abbiamo trascorse sul luogo. Ho visto per la prima volta gli studenti sbloccarsi e desiderosi di raccontare le proprie idee. E' questa la cosa più importante e quindi sintetizzando credo che la ricetta per coinvolgere lo studente è fargli capire bene qual è l'obiettivo concreto della disciplina che sta imparando, renderla meno teorica possibile e finalizzarla soprattutto al processo progettuale.

G.B. Abbiamo rotto le frontiere nazionali, viaggiamo e comunichiamo con molta facilità, utilizziamo una moneta unica e assistiamo in tempo reale ad ogni impercettibile mutamento del pianeta. Insomma abbiamo costituito la Comunità Europea, con i vantaggi e gli svantaggi che essa ha introdotto. E' allora possibile cominciare a tratteggiare i caratteri di una possibile architettura europea o mondiale?
E.M. Avere cancellato i confini è il contrario del voler ricostruire un'identità. Ormai i confini sono stati cancellati. In Italia, in Europa e nel mondo continueranno ad esserci due grandi correnti di pensiero: coloro che cercheranno di ricostruire questi confini, che si sentiranno messi in pericolo dal loro abbattimento perché pensano di perdere la propria identità, la propria riconoscibilità e vogliono arroccarsi nella ripetizione di stilemi e immagini di un passato più rassicurante; e l'altra tendenza, che è totalmente contraria, poiché assume l'abbattimento dei confini come scommessa per il futuro. Il concetto della globalizzazione spesso si trova come accezione positiva o negativa, ma questo non è un problema è un dato di fatto. […] Oggi c'è un'istantaneità eccessiva, se si vuole, nella declinazione delle idee. Ma è la grande potenzialità di oggi. Questo è un dato di fatto ed è inutile dire se è giusto o sbagliato certamente non si può pensare di tornare indietro, bisogna lavorare positivamente con questa specificità. […]

G.B. Rivolgendosi alle nuove generazioni di architetti, Bruno Zevi consigliava: «Confidate nel nuovo, nella modernità rischiosa, nella modernità che fa della crisi un valore. Pertanto smettete di sottolineare quanto di vecchio c'è nel nuovo, e riconoscete invece quanto c'è di autenticamente nuovo. La nostra cultura è gremita di valori "in sospeso", virtuali, non sviluppati, da afferrare e far vivere». Condivide questa affermazione e più in generale il messaggio ribelle, problematico e attuale del grande critico romano?
E.M. Bruno Zevi rimane uno dei pensatori della nostra disciplina più originale e singolare degli ultimi cento anni. Ho avuto la fortuna di conoscerlo e anzitutto, al di la delle sue posizioni teoriche e personali, trovo straordinaria la grande carica che riusciva a trasmettere, soprattutto ai giovani. Questa è una caratteristica molto difficile da trovare negli altri critici, nei docenti e nei professionisti. Zevi è stato il primo vero critico che è riuscito a teorizzare quella che è stata la crisi causata dalla nascita delle avanguardie artistiche e poi architettoniche. E' riuscito a teorizzare in termini positivi, perché questa è stata la sua grande caratteristica, nel senso che era un teorico che riusciva a fare immaginare alle persone a cui trasmetteva il suo pensiero un possibile percorso molto pratico, un percorso del fare e non solo del pensare. Gli scritti di Zevi sono interessanti soprattutto oggi perché li possiamo sfogliare dalla carica declinata dal contesto politico e sociale del periodo in cui sono stati scritti. Sarebbe interessante che qualche teorico dell'architettura riuscisse a rileggerli perché alcuni di essi oggi possono sembrare per certi versi ingenui, mentre invece hanno una grande carica creativa nel senso che lui intendeva. Nel senso che la creatività in questo settore è molto vicino alla creatività nel campo dell'arte, ed è dalla contaminazione, dalla contraddizione, dal concetto di crisi, di scontro che può nascere qualcosa di positivo. […] Il suo obiettivo è assimilabile a quello di Koolhaas quando dice di trovare le energie, anche se sono negative, e cambiarle di segno. E' un'azione molto pratica ed oggi di energie negative ne abbiamo tante, quindi partire da un'energia negativa e renderla positiva credo che sia proprio l'intimo del sorriso e del ricordo di Bruno Zevi. E' questa semplicità della ricetta quello che dà l'entusiasmo, quest'apparente semplicità nel fare delle cose molto complicate, che è l'esatto contrario di quello che fanno tanti teorici dell'architettura che rendono complicate anche le cose molto semplici.

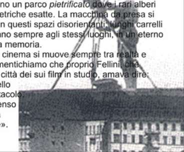
la terra vista dalla luna

Cinema: e Architettura.
di Fabrizio Violante

Il cinema è un luogo. Il luogo dei mille luoghi. E l'architettura è uno dei suoi luoghi. Il cinema è uno sguardo. Mille sguardi: sui luoghi della realtà, dell'anima, dell'arte. E *abita* l'architettura, le architetture: la città. Ma sia chiaro, nel momento in cui filma l'architettura, il cinema inventa un'*altra* architettura: «l'immaginario che risveglia contribuisce a riconfigurarla in continuazione» (A. Vinci), creando spazi nuovi oltre il progetto. Più che *mostrare* l'architettura, il cinema la *rappresenta*, e nel metterla in scena ne disvela la pluralità delle visioni possibili.
Così per Walter Benjamin il cinema offre allo spettatore un'esperienza simile a quella della *flânerie*: muovendosi nella grande città il *flâneur* è investito da «una serie di *chocs* e di collisioni», da innumerevoli segnali visivi, e ha in questo modo una percezione *distratta* e discontinua della città, lontana dall'esperienza contemplativa tipica dell'arte figurativa tradizionale. Allo spettatore che *percorre* lo spazio immaginario creato dal cinema deriva lo stesso tipo di esperienza della metropoli: «nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale». In questo senso «il cinema è la logica conclusione di tutta l'arte moderna» (Majakovskij): sancisce la fine del modo della rappresentazione tradizionale, dotata di *aura*, e rende l'arte oggetto di consumo.
Il cinema è dunque arte ibrida, e *pluridimensionale*: se l'architettura si esprime nelle tre dimensioni dello spazio - più quella Temporale -, il cinema non si riduce affatto alla dimensione piana dello schermo - più il tempo -, e consente così all'architettura che rappresenta di esprimersi nella dimensione nuova dell'immaginazione. Muovendo la macchina da presa lungo percorsi non immaginati dall'architetto, rallentando o accelerando, illuminando o oscurando, tagliando e raccordando le inquadrature attraverso il montaggio, il regista ricostruisce l'architettura reale in una virtuale, alla quale infine anche lo spettatore aggiungerà il suo immaginario.

L'architettura, la città mostrata dal cinema è sempre una finzione: «niente ci appare infatti meno autentico, nella lirica dissoluzione del nitrato d'argento, di queste vedute autentiche» (S. Bernardi). Ad esempio, nel suo capolavoro, *L'uomo con la macchina da presa* (1929), Dziga Vertov porta il suo *cineocchio* - «Io sono un occhio. Un occhio meccanico e sono in costante movimento!» - tra le strade della Mosca socialista: il film non ha didascalie, e non ha soggetto se non il cinema stesso, mostra l'operatore che con la macchina in spalla gira per la città cogliendo scene, *pezzi* della vita quotidiana del popolo russo che abita la capitale. Nel suo libero vagare per la città, la macchina da presa finisce col prendere vita propria, e attraverso il montaggio le *sue* immagini restituiscono non già la mera cronaca reale di una giornata a Mosca (il risveglio, il lavoro, il traffico per le strade,la nascita, la morte, lo sport, il divertimento), ma piuttosto una nuova visione: l'occhio meccanico permette allo sguardo di andare oltre i suoi limiti, il cinema supera la percezione umana. Gilles Deleuze parlerà di una *percezione gassosa*, definita «dal libero percorso di ogni molecola». Il montaggio del film di Vertov, influenzato certamente dal tema costruttivista-futurista della scomposizione e ricostruzione della realtà, rende conto dell'incontro-scontro tra realtà e finzione sempre presente nel cinema: «non si può al contempo difendere il montaggio e sostenere l'integrità del reale. La contraddizione è flagrante» (Jean Mitry).

Se i Lumière consideravano l'architettura anticinematografica perché statica, ben presto la metropoli moderna, con il suo brulicare ininterrotto di vite e di macchine, diventa soggetto cinematografico ideale. Si pensi a film come *Berlino, sinfonia di una grande città* (1927), dove il regista Walter Ruttmann, prima di Vertov e in modo meno interessante, cerca di cogliere l'essenza della vita urbana: una giornata a Berlino, dall'alba alla notte, il lavoro e il tempo libero, in un film in bilico tra le sue precedenti esperienze nel solco delle avanguardie astratte e la Nuova Oggettività.
La città sempre in movimento, con i suoi spazi interminabili, le sue architetture gigantesche, simbolo della fiducia illimitata nella tecnica che tutto rende possibile, è poi spinta al parossismo in film fantastici come *Metropolis* (1923) di Fritz Lang, che prefigura scenari urbani a venire costruiti secondo la cosmologia medioevale: nella megalopoli del XXI secolo l'ordine gerarchico verticale prevede il *paradiso* in alto - i luoghi del potere assoluto - e l'*inferno* - l'industria e il mondo del lavoro sotterraneo - in basso. Il film di Lang è uno dei più celebri della storia del cinema soprattutto per le sue architetture visionarie, disegnate da Erich Kettelhut

ispirandosi ai disegni degli architetti del futurismo italiano e del Costruttivismo russo.
Il cinema inoltre emancipa l'architettura dal luogo e inventa città reali inesistenti. Orson Welles gira il suo kafkiano *Il processo* (1962) tra Roma, la Gare d'Orsay di Parigi (allora in disarmo) e Zagabria, così che il protagonista Joseph K. vive la sua vicenda allucinata in una città (in)credibile dal cupo fascino piranesiano, spazio del sogno e dell'incubo, puro labirinto mentale, senza né entrata né uscita, dove fatalmente solo l'esplosione del finale può porre fine a tutto: esplosione realmente accaduta o solo immaginata, come nel bellissimo finale di *Zabriskie Point* (1972) di Michelangelo Antonioni.
Proprio nel cinema di Antonioni lo spazio in cui i personaggi si muovono non è il semplice palcoscenico dove prende vita la vicenda narrata, ma è esso stesso protagonista: paesaggio umano, urbano e naturale sono tutti elementi della composizione del film. La città e le sue architetture determinano le emozioni dei personaggi, ed è tale l'importanza che il regista affida allo spazio urbano che spesso la macchina da presa inquadra l'ambiente vuoto prima che gli attori entrino in campo e mantiene l'inquadratura anche qualche attimo dopo che l'hanno attraversata. «Generalmente io trovo gli esterni prima di scrivere la sceneggiatura. Per poter scrivere ho bisogno di veder ben chiaro l'ambiente del film», dichiara Antonioni, e continua: «Mi piace trovarmi solo nell'ambiente in cui debbo girare e cominciare a *sentire* l'ambiente senza i personaggi, senza le persone». Le città dei suoi film sono quasi sempre svuotate, *cristallizzate*, come travolte da una catastrofe, che è poi la catastrofe dei sentimenti dei protagonisti. La Milano de *La notte* (1960), con le *asettiche* architetture dei quartieri moderni, sembra indifferente ai suoi abitanti, anzi ostile alle relazioni umane. Lidia, la protagonista, è spesso inquadrata in campo lungo, come circondata, assediata, dalla severa presenza dei nuovi palazzi della borghesia milanese che inverano la crisi del suo rapporto con il marito, e con questo mondo *disumanizzato:* «La città de *La notte* appartiene a un mondo regolato da leggi assurde [...]. Sembra quasi che i personaggi siano visivamente alla ricerca del loro sfondo naturale, impossibile da trovare contro le prospettive di vetro e cemento d'una metropoli moderna» (T. Kezich).

Un'altra significativa critica alla città moderna è rappresentata da *Due o tre cose che so di lei* (1967) di Jean-Luc Godard. La *lei* del titolo è la città di Parigi: «mentre gli americani in Vietnam continuano una guerra morale e ingiusta, il governo francese, di cui tutti conoscono il legame con il grande capitale, fa costruire nei dintorni di Parigi, intorno a Parigi, i grandi quartieri in cui gli abitanti, sia per noia, sia per una angoscia che questo tipo di architettura sviluppa, sia per necessità economiche, sono spinti a prostituirsi, e proprio a degli americani tornati dal Vietnam».
Lontano dalla critica sociale delle brutali periferie urbane, che in quegli anni si andavano alacremente edificando, l'architettura dei film di Alain Resnais è invece un puro spazio mentale: l'arte è finzione, come la nostra memoria che è ricomposizione selettiva, arbitraria. Ne *L'anno scorso a Marienbad* (1961) un uomo ripete continuamente ad una donna senza memoria il racconto del loro precedente incontro avvenuto proprio nell'albergo di Marienbad dove ora si trovano, o forse altrove: l'hotel-labirinto in cui si svolge il film è quasi un *delirio escheriano* di corridoi senza fine, saloni vuoti, scale interminabili, specchi, tappeti, statue, viali deserti e bianchissimi che attraversano un parco *pietrificato* dove i rari alberi sono tagliati in forme geometriche esatte. La macchina da presa si perde, come lo spettatore, in questi spazi disorientanti: lunghi carrelli e movimenti continui riportano sempre agli stessi luoghi, in un eterno ritorno della memoria senza memoria.
Come visto, l'architettura al cinema si muove sempre tra realtà e immaginazione, ma non dimentichiamo che proprio Fellini, che ricostruiva quasi sempre la città dei sui film in studio, amava dire: «La menzogna è l'anima dello spettacolo e io amo lo spettacolo.
La fiction può andare nel senso di una verità più acuta della realtà quotidiana apparente».