Zeitschrift: Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning

Herausgeber: Società Svizzera Ingegneri e Architetti

Band: - (1998)

Heft: 3

Artikel: La "non-architettura" intorno allo schermo

Autor: Accossato, Katia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-131406

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Spesso al cinema è possibile vedere le scene sulla pellicola, come se avvenissero dietro lo schermo e questo fosse trasparente come una superficie di vetro. Ma nel medesimo tempo, come se il vetro togliesse agli eventi tutti i colori, e lasciasse passare soltanto bianco, grigio e nero. Ora però non siamo ancora tentati di dire che lo schermo è una tavola bianca di vetro trasparente.»

Ludwig Wittgenstein, *Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere*, Einaudi, Torino, 1981, p. 74.

La «non-architettura» intorno allo schermo

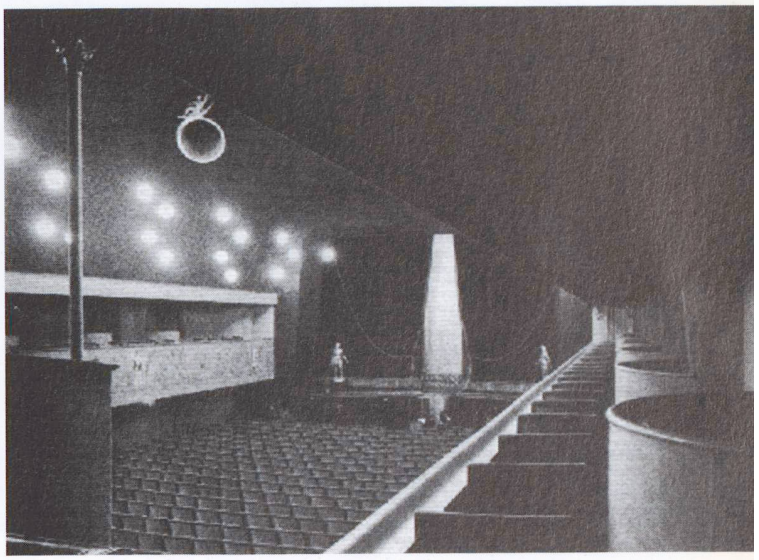
Katia Accossato

Alla scala dello schermo

Sergej M. Ejzenštejn nella sua *teoria generale del montaggio* offre una definizione molto significativa dello schermo: «lo *schermo* (...) è solo un fratello più perfezionato della tela montata su telaio».[1] È impossibile riassumere gli scritti teorici del regista, così come è ancora difficile stimare il fondamentale contributo che i suoi «progetti» (includendovi appunto anche i suoi libri) hanno dato alla *composizione architettonica*. Da una delle sue tesi (nei *percorsi pittorici*) emerge un dato importante; infatti in occasione dello studio del ritratto della nota attrice russa Ermolova (di V.A. Serov), egli afferma che «il montaggio non consiste tanto nella *successione* di una serie di pezzi, quanto nella loro *contemporaneità...*», così nel ritratto dell'attrice «sono fissate non quattro successive posizioni dell'oggetto, ma quattro successive posizioni dell'occhio *di chi osserva*.»[2] Ejzenstejn ci introduce nella sfera dello spettatore che interloquisce con lo stesso spazio dell'attore, sembra così prendere forma il *comportamento* e quindi, l'*atteggiamento di chi guarda*. A questo punto non si tratta solo dell'*occhio* dello spettatore ma di tutto il suo *corpo;* ci si potrebbe interrogare sulla sua posizione ottimale durante la proiezione del film, forse quella supina? Ne costituisce un esempio eloquente il progetto per un cinema (*for reclining audience*) di Bruno Taut del 1924. Con la sala cinematografica nasce una nuova idea di spazio[3], un luogo buio che lo spettatore 'dimentica' per immedesimarsi nella proiezione di un'immagine bidimensionale. Indaghiamo sulla *rappresentatività* dei primi 'modelli', una caratteristica che vogliamo vedere svincolata dalle scelte di linguggio e che riteniamo ancora attuale per la città. Le difficoltà, incontrate dai progettisti all'inizio del nostro secolo, relative alla trasformazione (anche reversibile) della tipologia del teatro, sono ancora legate ad un'idea di spazio con un'identità *ricercata*. Uno spazio che evoca sale di palazzi nobili e corti urbane a cielo aperto dove l'ordine architettonico e lo «stile» sono gli elementi caratterizzanti, o uno spazio che si modella principalmente sullo schermo, dove la sala diventa una cavità depurata da ogni elemento decorativo? Il cinema Skandia di Erik Gunnar Asplund a Stoccolma (1922/23) e l'Universum di Erich Mendelsohn a Berlino (1926/28) sembrano rispondere a queste diverse interpretazioni della sala. Tali opere non sono da intendere come se fossero due 'modelli' rigidamente distinti, uno semplicemente legato al rassicurante linguaggio classicista scandinavo di quegli anni (che sembra invece tendere ad un'astrazione tutt'altro che semplice e di immediata lettura), e l'altro quale prodotto del più fervido espressionismo tedesco. Al di là delle diverse basi teoriche dei due progettisti possiamo rintracciare nei loro pensieri, e quindi nei loro disegni un tentativo di integrare lo spazio dello schermo con il 'corpo' della sala. Lo schermo non è solo la superficie della rappresentazione, l'altare sul quale si celebrano le funzioni filmiche, è un 'elemento' della rappresentazione e un 'elemento' della composizione di tutta l'aula. Il luogo dell'immaginazione esce dai limiti del palcoscenico, diventa luogo dinamico della rappresentazione; dalla ripresa da un unico punto di vista al cinema di «montaggio». Una decina di anni dopo, Ejzenštejn avrebbe parlato di un passaggio «dalla riflessione sui fenomeni in quanto tali alla riflessione sulle relazioni tra i fenomeni».[4] Nella progettazione di un cinema bisognerebbe riflettere sul condizionamento dato dalla sua funzione principale, quella di proiettare delle immagini in movimento e, viceversa, sul condizionamento dell'involucro architettonico sulla maniera di usufruire e di fare il cinema. Lo spazio che ospita l'evento cinematografico e lo spazio di un film non sono distinguibili, così come la progettazione e la regia hanno spesso comuni basi teoriche. Con l'evoluzione del modo di fare cinema, cambia la distribuzione degli spettatori nella sala e cambia la dimensione dello schermo. Si passa, seguendo la lezione eisensteiniana, dalla composizione classica dell'inquadratura, all'andamento ritmico, dove il suono diviene elemento organico della rappresentazione e dove il colore risolve l'autentica sincronia del suono e della rappresentazione.

Il colore e il buio intorno allo schermo: il cinema Skandia di Erik Gunnar Asplund

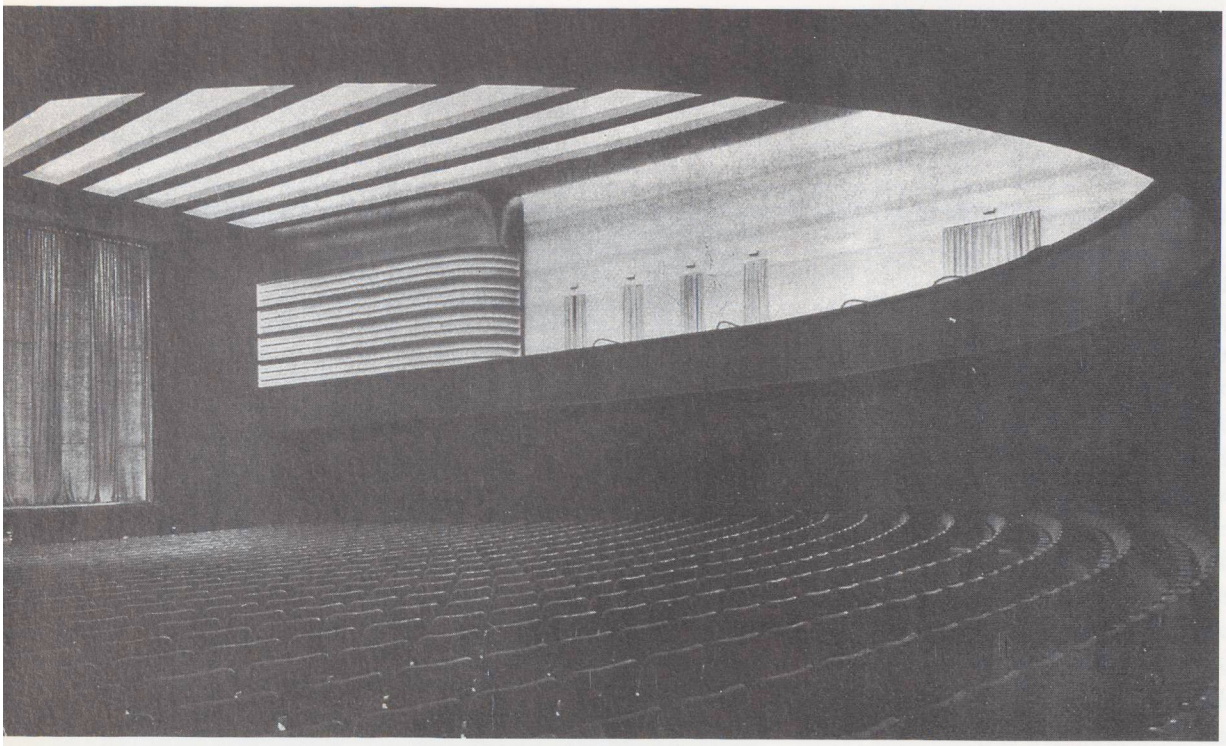
Asplund descrive dettagliatamente ogni sfumatura di colore da lui usata nel complesso di Stoccolma, che lui stesso definisce «un tipo di edificio senza precedenti»: il portico d'ingresso si pone come elemento di transizione fra la solennità della facciata (il cinema è ricavato all'interno di un edificio esistente del XIX sec.) e la modernità «piena di colori» dell'interno. L'apparenza fredda del vestibolo è accentuata dal pavimento di pietra calcarea nera e grigia, la sala d'attesa è di stucco verde scuro, le sedie sono di metallo con cuscini di pelle nera, la «rotonda» accanto al vestibolo è grigio chiara, le porte della galleria superiore sono come delle piccole facciate intagliate con superfici rosse e nere... Per la caratterizzazione della sala, Asplund aspira a un «atmosfera di calda intimità»: lo spettatore deve sentirsi come in uno spazio domestico, è così che introduce delle balconate e al loro interno degli spazi ancora più ristretti come i box circolari per soli tre posti. Per dare ancora maggior accoglienza all'auditorio (Asplund stesso parla di voler dare la sensazione di «grande calma e completo riposo») fa scomparire il soffitto in un vuoto buio, una sorta di cielo notturno sotto il quale, in uno spazio recintato, si celebra una festa. Egli classifica questa idea come «non-architettonica».[5] Ed eccoci alle considerazioni di Asplund sullo schermo: «Il palcoscenico presenta delle difficoltà. Un pesante tendaggio da teatro non sembra giustificato in un cinema, d'altro canto durante la pausa della trasmissione di un film non si vuole vedere la superficie bianca dello schermo. Così ci sarà una doppia tenda, una appesa su una struttura d'argento luccicante che scorre dietro una balaustra; di fronte a questa tenda ce ne sono altre due che non s'incontrano completamente, ma che aprendosi si trasformano in immagine sullo schermo».[6] Due sculture ai lati del nuovo palcoscenico, Adamo ed Eva, come marionette senza fili sono i custodi del Paradiso luminoso appena celato dalla tenda. Forse è ancora un'idea non-architettonica; lo schermo, parte essenziale della sala, è un elemento astratto in attesa di essere animato, dove le due statue, testimoni instancabili dello scorrere delle immagini, tengono viva la coscienza degli spettatori durante la proiezione. Risulta difficile 'dimenticare la sala'.



Cinema Skandia, Stoccolma 1922/23

Il carattere dell'edificio 'cinema': l'Universum di Erich Mendelshon

Il meccanismo dell'Universum, quasi coevo allo Skandia, sembrerebbe invece teso ad avvolgere l'immagine con la platea. Lo schermo non è più la porta del paradiso, limite fra realtà e fantasia, esso diventa parte integrante di una macchina dello spettacolo. Ogni elemento converge verso lo schermo, l'innovativo impianto a ferro di cavallo della sala crea una tensione dinamica del pubblico verso lo spazio dell'immaginario. Pur appartenendo ad un complesso più ampio (il quartiere Woga sulla Lehninerplatz), il cinema si presenta come edificio autonomo: esternamente denuncia gli spazi circolari del foyer, il parallelepipedo allungato della ventilazione (rivestito di manifesti per la pubblicità verso la Kurfürstendamm) e l'analogo volume che ospita lo schermo quando è sollevato. Tali elementi diventano un pretesto per la composizione generale dell'edificio. L'apparecchiatura tecnologica, dalla quale Walter Benjamin faceva dipendere il lavoro dell'operatore del cinema, differenziandolo da quello del pittore (la macchina da presa entra profondamente nella realtà mentre il pittore – e analogamente l'attore di teatro – mantiene, con essa, una distanza naturale) viene denunciata all'e-



Cinema Universum, Berlino 1926/28

sterno, e a differenza dell'analisi contenuta ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* in cui Benjamin parlava di tecnologia nascosta per creare un'illusione artificiale della realtà molto efficace, qui «l'apparecchiatura», è discretamente esibita ottenendo così «un'immagine» fortemente caratterizzata. L'Universum si può considerare un'evoluzione dell'impianto del teatro, così come l'arte cinematografica ha superato con i propri mezzi i limiti dell'arte teatrale, il cinema trova, nell'unicità del suo spazio, una precisa autonomia che si riflette anche nelle forme esterne dell'edificio; dentro la città diventa manifesto di se stesso.[7] Se esiste una tradizione del cinema quale edificio pubblico, a distanza di anni ci interroghiamo sulla capacità del progettista di coglierne gli aspetti essenziali compatibilmente con le nuove esigenze di produzione del cinema e di riuso della città. L'idea di uno spazio extra-architettonico emerso fin qui assume una posizione dialettica rispetto al mondo delle immagini mutevoli dello schermo. Tale idea non va confusa (al di là del 'linguaggio' adottato) con quella della totale *assenza* (o peggio, della *presenza* arbitraria) *di forma;* forma da cui non può esimersi neanche il contenitore anonimo e indifferente delle sale cinematografiche e che sempre più appartiene al disordine dilagante fuori e dentro le città.

Cinema Universum, Berlino 1926/28

1 S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 117.
2 Ivi, p. 108
3 Negli Stati Uniti, già a partire dagli anni '10 vengono costruiti molti cinema dove gli sforzi si concentrano sull'effetto spettacolare quasi in concorrenza, per la sovrabbondanza delle decorazioni, con i teatri. Alcune indicazioni ci vengono da Filippo Lambertucci che rimanda ai grandi cinema «d'atmosfera», come ad esempio il PARADISO di John Eberson degli anni '20. Nel Ticino, uno degli esempi più antichi di cinema si trova a Mendrisio: l'attuale Cinema Teatro MIGNON risale al 1908. Le date precoci rispetto al panorama internazionale rendono questo fenomeno ancora più interessante. Nel 1908 vengono costruiti cinematografi a Lugano, Chiasso e Bellinzona: il linguaggio è prevalentemente eclettico con suggerimenti formali dal Liberty. Si veda il saggio di S. Martinoli, *Cinematografi ticinesi*, in «Arte+Architettura in Svizzera», n° 3, Berna, 1996, p. 280. Nello stesso numero si veda anche E. Perotti, *Il «cinema della pittura»*, p. 258, per il ruolo di predecessori assunto dai 'Panorami' nell'architettura del cinema. Le sale cinematografiche più celebri in Svizzera sono successive alle esperienze di Asplund e di Mendelsohn: il ROXY di Carl Hubacher e Rudolf Steiger a Zurigo risale al 1932, lo STUDIO 4 di Roman Clemens, sempre a Zurigo, è del 1949; a Neuhausen am Rheinfall, vicino a Sciaffusa, nel 1957, Max Bill progetta il CINÉVOX, un complesso formato dal volume di 5 abitazioni su altrettanti piani, il volume della sala interamente rivestita di eternit grigio, e il volume dello zoccolo che li collega. Si vedano, a tale proposito, la dissertazione di Ch. Bignens, *Kinos. Architektur als Marketing*, Università di Zurigo, Rohr, Zurigo, p. 79, 1988, e H. Frei, *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Verlag Lars Müller, Baden, 1991, p. 240.
4 Ivi, p. 285.
5 La descrizione del progetto per il cinema Skandia è tratta da: E.G. Asplund, *Scandia Cinema (1922-23)*, in «International Architect» n° 8, Londra, 1982, p. 18, (la versione originale svedese dell'articolo è stata pubblicata in «Byggmästaren», 1934). Sulla questione dell'uso di elementi extra-architettonici in Asplund si veda L. Ortelli, *Erik Gunnar Asplund. Spazio e carattere*, in «Phalaris», n° 17, Marsilio, Venezia, 1991, p. 80.
6 E.G. Asplund, *art. cit.* (traduzione mia).
7 L'Universum manifesto di se stesso e 'prototipo' per altri interventi urbani. In Germania, la catena di cinema tedesca UFA si riferisce all'Universum mentre in Gran Bretagna lo stesso avviene con la catena ODEON (il linguaggio «modernista» si diffonde soprattutto con i progetti di Harry Weedon).

Immagini tratte da AA.VV., *G. Asplund Architect 1885-1940* AB Tidskriften Byggmästaren, Stoccolma, 1950, pag 117.
H. Klotz, a cura di *Erich Mendelshon. Das Gesamtschaffen des Architekten*, Vieweg & Sohn Verlagsgesellschasft, Braunschweig, 1989, p. 228.

Summary

Sergej M. Ejzenštein offers a very significant definition of screen *in his general theory of montage: "the screen (...) is only a more perfected brother of the canvas mounted on a frame". He affirms that "montage does not so much consist in the* succession *of a series of pieces as in their* contemporaneousness... *". Ejzenštein ushers us into the sphere of the spectator which converses with the same space as the author and thus the* behaviour *and, therefore, the* attitude of the person who regards *seems to take form.*
*With the movie theatre is born a new idea of space, a dark room which is "*forgotten*" by the spectator as he identifies himself with the projection of a two-dimensional image. A space which evokes palace halls and open urban courtyards where the architectural order and "style" are the characterising elements, or a space which shapes itself mainly on the screen, where the movie theatre becomes a cavity cleansed of every decorative element? The Skandia cinema of E.G. Asplund in Stockholm (1922-23) and the Universum of E.M. in Berlin (1926.28) seem to respond to these diverse interpretations of the movie theatre, even if such works are not to be understood as if they were two rigidly distinct "models".*
Thus we arrive at the considerations of Asplund concerning the screen: "The Stage presented a difficult task. A heavy theatre curtain did not seem justified in a cinema, while on the other hand one does not want to look at the flat white screen during the intermission. So, double curtains were hung, one of shimmering, silver fabric, lit from above, and running behind a balustrade. In front of this curtain are two more that do not quite meet but when opened up, transform into the image on the screen... ". Perhaps this is still an nonarchitectural idea. The mechanism of the Universum would seem stretched to envelop the image with the audience. The screen is no longer the door to paradise, the limit between reality and fantasy, it becomes an integral part of a spectacle machine. Each element converges towards the screen, the innovative horseshoe-shaped system of the movie theatre creates a dynamic tension from the audience to the space of the imaginary.
The Universum can be considered an evolution in theatre systems; inside the city it becomes a manifesto of itself.
The idea of an extraarchitectural space which has emerged up until this point assumes a dialectic position with respect to the world of changing images on the screen.