Anemic Cinema

Autor(en): **Zucchi, Cino**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1998)**

Heft 3

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-131409

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Anemic Cinema

Cino Zucchi

Nel centro del *Futuroscope,* grande parco tematico nei pressi di Poitiers dedicato all'innovazione della tecnica filmica, un grande edificio – se così si può ancora chiamare un'impalcatura rivestita di specchi – simula un insieme casuale di cristalli di quarzo. Il sogno di una *Glasarchitektur* è definitivamente trasmigrato dalle ingenue utopie di Paul Scheerbart, attraverso i fondali dei fumetti di Flash Gordon, a quella che Wim Wenders chiama *entertainment architecture.* Ma le inquietanti somiglianze tra quell'icona specchiante e i più recenti progetti di Peter Eisenman ci fa riflettere su di una condizione profonda delle arti odierne, in quello stretto rapporto di inseguimento e fuga che Umberto Eco vedeva tra avanguardia e *Kitsch*: «Non solo l'avanguardia nasce come reazione alla diffusione del *Kitsch,* ma il *Kitsch* si rinnova e prospera proprio ponendo continuamente a frutto le scoperte dell'avanguardia».[1] Ogni volta che l'architettura deve contenere lo svolgersi di un'altra arte, l'invidia tra muse sorelle genera l'equivoco della trasposizione: architettura come musica congelata, architettura come scultura abitata, architettura come libro di pietra, e ora architettura come videoclip. Ma forse nella sua cella-sala l'architettura del cinema deve contenere soltanto il suo contenuto, in questo caso lo svolgersi di un altro rito, permettendo per un'ora la transustanziazione del pavimento nelle onde che lambiscono il *Titanic.* La lezione che il cinema può dare al suo imballaggio spaziale è forse un'altra: l'impossibilità moderna di distinguere in forma assiomatica tra arti maggiori ed arti minori, tra prodotto commerciale e prodotto «alto», come aveva disperatamente tentato di fare la teoria artistica ottocentesca, assediata dal romanzo d'appendice e dalle «fusioni artistiche». Così l'odierna ritirata ascetica del *minimal* architettonico ha un valore soltanto parziale, che non lo salva dal diventare a sua volta – come è successo per tutta l'arte «radicale» di questo secolo – prodotto di consumo.

Questa nuova condizione, dove anche il «vero» suona «falso» e viceversa, è il campo d'azione forse drammatico della nostra arte oggi. Esso azzera la pretesa idealista dell'identità tra bene morale e bene artistico. La resistenza al *trash* deve quindi trovare nuove strategie, forse più «interstiziali», di manifestazione dell'etica disciplinare.

Ogni arte, per costituirsi come tale, deve superare l'esibizione dei suoi mezzi tecnici come puri *effetti,* in una difficile conquista della «naturalezza». Se le *Lezioni di regia* di Sergej Ejzenštein fondano ancor oggi la possibilità della rappresentazione artistica moderna, Alfred Hitchcock, nella lunga intervista fattagli da François Truffaut, esemplifica vividamente questo procedere per *ex ficto verum*: la lampadina messa nel bicchiere di latte per farlo più bianco, la mano e la pistola gigante, le riprese attraverso il pavimento di vetro. Questa naturalezza finale, questa «necessità ottenuta attraverso l'arbitrio», e talvolta attraverso l'illusione, è ciò che fa sopravvivere l'opera al suo inevitabile consumo. Esso letteralmente la «consuma», mostrando per corrosione il suo nucleo, la sua interiorità, oppure niente. Un bel film va visto più volte. Delle grandi opere conosciamo a memoria l'intreccio, il *plot,* che così scompare di fronte all'evento della messa in rappresentazione. Come in un film, l'architettura deve mettere in relazione piani della forma e del contenuto del tutto eterogenei. Di cosa è fatto un buon film? Dagli attori, dalla trama, dalla colonna sonora, dall'ambientazione, dalla fotografia? Ma tutte queste cose possono talvolta esistere solo al «grado zero» anche in presenza di un evento filmico di grande qualità. Così in architettura né il programma funzionale, né la struttura, né il materiale, né la forma determinano di per sé il fatto architettonico. Piuttosto,

esso si manifesta quando due o più di questi livelli entrano in risonanza reciproca. Un'architettura, come un film, è fatta di interferenze significative. Del *Ceci tuera cela,* dei *media* che uccideranno, o hanno già ucciso, l'architettura, non mi preoccuperei più del dovuto, e sopratutto non mi lancerei all'inseguimento dell'effetto speciale, non così facile da fare con i sassi. E tuttavia, ritirarsi nel recinto dorato di un'«architettura artistica», lasciando il mondo nelle mani dell'*entertainment,* mi appare come una troppo spietata abdicazione al ruolo che fin qui l'architettura ha avuto nel plasmare il paesaggio quotidiano. Come accade nel cinema, lascerei piuttosto convivere in maniera feconda molti «livelli» di produzione dell'architettura: speriamo regolati da una teoria del carattere che, come diceva in maniera un po' forte Karl Kraus, ci permetterà di non scambiare il pitale con l'urna, né l'urna col pitale.

1 UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati,* (1964), VII ed. Milano 1988, p. 76.

Summary

In the centre of the Futuroscope, that large theme park near Piotiers dedicated to the innovation of film techniques, a large edifice – if such a scaffolding covered with mirrors may still be called that – simulates a random ensemble of crystal and quartz. The dream of Glasarchitekur has definitely migrated from the ingenue utopias of Paul Scheerbart, through the background of the comic strip Flash Gordan, to that which Wim Wenders calls entertainment architecture. However, the disquieting similarities between this mirrored icon and the more recent projects of Peter Eisenman lead us to reflect on a profound condition of the daily arts, in this close relationship between pursuit and escape that Umberto Eco saw as somewhere between avant-garde and kitsch.

Every art, to be constituted as such, must overcome the exhibition of its technical means as pure effects in a difficult conquest of "naturalness". If the directing lessons of Sergei Eisenstein still form the basis today of the possibility of modern artistic representation, Alfred Hitchcock, in the long interview which he gave to François Truffaut, vividly exemplifies this procedure for ex ficto verum: the light placed in the milk glass to make it whiter, the hand and the giant pistol, the takes through glass plates. This final naturalness, this "necessity obtained through arbitrariness" is sometimes through illusion and thus that which enables the work to survive its inevitable consumption.

Del Ceci tuera celà, media which will kill, or have killed, architecture, but I would not preoccupy myself more than necessary, and especially not throw myself into the pursuit of special effects, not so easy to accomplish with stones. And especially, to withdraw behind a golden enclosure of "artistic architecture", leaving the world in the hands of entertainment seems to me to be an overly ruthless abdication of the role which architecture has held until now in the moulding of our daily landscape. As happens in the cinema, I would rather let many "levels" of production in architecture live together in a fertile manner: let us hope regulated by a theory of character.