

Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

Cinema, s. m. Nel 1834 compare in francese la "cinematica", ossia la meccanica che studia i moti indipendentemente dalle cause che li hanno prodotti. La "cinetica" è del resto, pur essendo un termine usato talvolta in chiave metaforica, la parte della dinamica chimica che studia la velocità delle reazioni. E "cinetico" è ciò che si riferisce al moto. A un certo punto, negli anni ottanta del Novecento, e per un tempo non lungo, compare negli insegnamenti delle facoltà umanistiche italiane la "cinematica dei fatti economici e sociali", disciplina mutuata dalla "storia economica e sociale dell'età moderna" ed estesa anche all'età contemporanea.

Sempre in francese, nel 1893, viene coniato, a opera di Léon Bouly (dal greco *kinema*-movimento e *graphein*-scrivere), *cinématographe*, che all'epoca è l'apparato capace di riprodurre una sorta di movimento attraverso una sequenza rapida di fotografie. Siamo ancora nell'ambito del cosiddetto "pre-cinema". Il cinematografo vero e proprio – sinonimo inizialmente sia della macchina da presa che del proiettore delle scene "girate" – nasce comunque, com'è noto, nel 1895, a opera dei fratelli Auguste e Louis Lumière, i quali depositano il brevetto della loro invenzione il 13 febbraio e organizzano la prima proiezione pubblica il 28 dicembre. I fratelli Lumière pare tuttavia che, sul piano sostanziale, siano stati preceduti a Berlino dai fratelli Skladanovsky, sulla cui fantastica avventura, cominciata nel 1892, non va perduto il magnifico e commovente film di Wim Wenders *Die Gebrüder Skladanovsky* (1995, anno del centenario della realizzazione dei fratelli tedeschi e di quelli francesi). Appare poi nel 1899, e si diffonde nella stessa Italia, il termine "cinéma" (accorciamento di "cinematografo"), un termine che personalità intellettuali di gran caratura come Cocteau e Bresson troveranno sempre piuttosto volgare, laddove considereranno nobile e "buono" il ter-

mine originario *cinématographe*. L'effetto valanga non ebbe comunque a tardare. Addirittura al 1912 risale il "cinefilo", al 1921 la "cinemateca", al 1922 il "cineasta", mentre occorre ovviamente attendere il 1953 per trovare il "cinemascope". Precocità è anche la nascita del "cine-club".

Oggi "cinema", in Italia, con l'eccezione di qualche personaggio o molto anziano o molto snob, è pronunciato quasi esclusivamente in forma sdruciolata. All'inizio prevalse tuttavia la forma piana (appunto "cinéma") e non di rado l'accento, infrangendosi sonoramente il termine, fu posto sulla a finale: "cinemà! che frenetica passione (...). cinemà! tormento e illusione!". La dimensione semantica ad ogni buon conto si amplia. Trascendendo e abbandonando la macchina da presa.

Eil cinematografo diventa, nello stesso tempo, il locale attrezzato dove si assiste alla proiezione del film (letteralmente pellicola, ma anche prodotto dell'industria), lo spettacolo e/o l'arte, la tecnica specifica, la stessa pellicola, la successione rapida di eventi, l'esibizionismo pacchiano e persino sempre in chiave metaforica, il caos dominato da un incontrollabile e inarrestabile movimento di più soggetti che agiscono come in una "finzione". La stessa "cinematografia" è ora un'industria, ora una tecnica polimorfa esercitata da diversi professionisti (il regista, gli attori, il soggettista, lo sceneggiatore, il costumista, il fotografo, il compositore ecc.), ora un'arte con programmatiche ambizioni estetiche o una forma popolare di intrattenimento, ora una riproduzione documentaria della realtà. Le stesse parole vengono d'altra parte usate con un significato assiologicamente diverso. Per Alfredo Panzini, ad esempio, il "cinematografo" è un termine spregiativo, mentre per Emilio Cecchi, per il quale cinematografi sono Charlie Chaplin e René Clair, è nettamente positivo.

BRUNO BONGIOVANNI

schema. Altri lo hanno interpretato a proprio vantaggio. Altri ancora ne sono stati, tragicamente, vittime. Ma alla fine, per quanto generose e tragiche possano essere state le traiettorie individuali, è poca l'intelligenza che abbia saputo intuire con chiarezza, fin da subito, la posta in gioco.

La cosa è naturalmente più sfumata, opaca e articolata. È facile immaginare gli sdegnati distinguo a una tale lettura dello studio di Nicoloso. La *pietas* verso se stessi si direbbe un esercizio quasi doveroso. E, in ogni caso, il giudizio su una questione così complessa non può risolversi in un'affermazione sprezzante che ignorerebbe, insieme, qualità delle opere e dirittura morale dei protagonisti. E dunque necessario formulare qualche diversa domanda sull'architettura come forma del potere. Sottolineando che ciò che la rende tale non può essere ridotto né alla separazione, né all'asservimento. Il libro aiuta questa riflessione rifuggendo dalle consuete questioni circa il valore dell'architettura fascista. Buone forse negli anni del dopoguerra, quando ancora il coinvolgimento era alto. Ma che ora hanno perso ogni attrattiva. Anche perché la categoria dell'architettura fascista è troppo comprensiva. Tiene dentro episodi banali e altri capaci di destare ancora la nostra emozione.

Ciò che Nicoloso ci propone è di muoverci altrimenti. Di osservare l'uso che Mussolini fa dell'architettura. Pragmatico e intuitivo. Almeno all'inizio. Un uso che si fa strategico nel tempo, cambia e diventa sempre più importante. Come "si fa" una tale strategia? Con poche parole. Con alcune scelte, anche contraddittorie o ridicolmente smentite. Scelte che si mostrano sbagliate. Il duce prende atto, approva, cambia, si indispettisce, accentra, non usa intermediazioni. È sospettoso nei confronti della modernità di Terragni, quanto dell'entusiasmo storicista di Brasini. Ma poi premia il secondo indicandolo come "architetto dell'Italia imperiale" e finanzia personalmente le manifestazioni degli "artisti italiani moderni". È un muoversi a zigzag, spesso in autonomia dai suoi con-

siglieri, affidandosi al proprio intuito. E un compiacersi dei propri giudizi e della propria competenza ("Io mi intendo di architettura"). Che rimangono tuttavia sempre ambigui. Anche quando si schiera nettamente, come nell'incontro con i progettisti della stazione ferroviaria di Firenze e di Sabaudia, convocati proprio perché non dubitassero della sua posizione a favore dell'architettura moderna, le sue parole non sono divulgate con la stessa enfasi. I messaggi pubblici rimangono



in qualche modo neutri. Quasi fosse sostanziale un richiamo all'architettura che non si traducesse immediatamente in un invito a perseguire una direzione stilistica precisa. Almeno fino al 1936-37, quando molti fattori (e principalmente l'accelerazione totalitaria) spingono a un

atteggiamento meno altalenante. Di nuovo, l'aspetto straordinario è l'incapacità da parte degli architetti di interloquire nei confronti di tutto questo: delle scelte giuste come di quelle sbagliate, dell'uso, spesso banale oltre che retorico, dell'architettura. Che finisce con l'essere un uso politico del tutto esplicito, forte e dichiarato. Combattere e costruire. "La guerra forgia il guerriero. L'architettura l'uomo".

A fronte di questo uso (meglio, di questi differenti usi) dell'architettura da parte del potere vi è una grande difficoltà. Non può essere solo questione di opportunismo. Sembra piuttosto che nel momento del massimo potere, gli architetti abbiano, collettivamente, poco da dire. Al di là, naturalmente, di questioni tecniche e artistiche: sorta di difesa, prima ancora che forma specifica del proprio fare. Se si torna a quella fase della modernizzazione del paese (i cantieri ovunque), è evidente che essa viene intesa a partire dai silenzi. Che non preludono tanto le rimozioni successive, il tirarsi fuori del dopo, a suo modo quasi più comprensibile. Ma che segnano quel momento, sono espressi sulla scena, nell'azione. È sul piano del potere e del silenzio che il libro con più forza guida la nostra attenzione.

I cantieri ovunque

di Cristina Bianchetti

Paolo Nicoloso
MUSSOLINI ARCHITETTO
PROPAGANDA E PAESAGGIO
URBANO NELL'ITALIA FASCISTA
pp. 318, € 32,
Einaudi, Torino 2008

Norberto Bobbio ha scritto più volte della frattura tra cultura e politica caratteristica di un regime dittatoriale. In conseguenza della quale, per fare un esempio, Pirandello e Ungaretti potevano essere e dichiararsi fascisti senza che le loro opere avessero una relazione diretta con il fascismo, cosa che si poteva dire anche e al contrario per le opere di un autore notoriamente antifascista come Montale. È una vecchia questione. Che questo studio di Paolo Nicoloso declina diversamente.

Mussolini architetto è la tappa più recente di una più vasta ricerca sui rapporti tra l'architettura e il fascismo (*Gli architetti di Mussolini*, FrancoAngeli, 1999). Uno studio che prende il via da alcune considerazioni di ordine quantitativo: nessun altro stato, nella prima metà del Novecento ha investito nell'architettura pubblica come l'Italia nel corso degli anni venti e trenta. Questa straordinaria

produzione segna, a suo modo, un'alleanza tra architettura e politica. Ma che tipo di alleanza è? Come si costruisce e cosa produce? Qual è il significato dei viaggi continui e infaticabili di Mussolini nei cantieri? Dei suoi legami con gli architetti? Dell'assillo sui problemi di stile? E troppo semplicistico dire che l'appello agli architetti miri a un uso dell'architettura unicamente come strategia di consenso. C'è qualcosa di diverso: l'idea è di forgiare un'identità nazionale (esasperata, negli anni trenta, un po' dovunque: in Europa come negli Stati Uniti). Un mito, la costruzione dell'identità attraverso l'architettura, che si rovescia oggi nelle azioni di salvaguardia di quelle stesse architetture nelle quali riconosciamo ormai un patrimonio comune. Architetture che, quando sono meno minacciose, diventano più efficaci. Uno dei tanti paradossi che questo studio aiuta a mettere a fuoco.

Per mostrare le implicazioni dei legami tra architettura e fascismo, il libro opera due mosse, da un lato mette al centro Mussolini (operazione bene espressa dallo slittamento del titolo nei confronti dello studio condotto nove anni fa), dall'altro ricostruisce con fonti di archivio inedite alcune vicende, contribuendo all'avanzamento de-

gli studi in questo campo. Ogni capitolo solleva questioni specifiche, ma, al fondo, la questione che il lettore trae è la seguente: se l'architettura è, per il potere, una sua forma, per gli architetti essa rimane irrinunciabilmente autonoma dal potere. La vecchia questione di Bobbio. Si sarebbe portati a un giudizio sprezzante. In ogni caso (che ne abbiano tratto vantaggio o non ne siano stati capaci), gli architetti hanno perso l'opportunità di esprimere un minimo di intelligenza politica. Qualcuno, naturalmente, ha cercato di variare lo

l'immaginazione enoisnigsmmi'l

rivista di letteratura diretta da Anna Grazia D'Oria - Abbonamento annuo (9 fascicoli) € 35,00 • estero € 70,00 • sostenitore € 100,00

IN QUESTO FASCICOLO

- **Prosa:** Simone Cattaneo - Federico Di Leva - Alessio Fortino - Carla Nencioni
- **Poesia:** Ariodante Marianni - Giorgio Luzzi - Marco Giovenale - Antonio Spagnuolo - Domenico Cipriano

Rubriche

- **Le altre letterature:** Antoine Choplin ed Eloy Santos
- **Per diritto e per rovescio** di Nico Naidini
- **Il divano** di Antonio Prete
- **Diario in pubblico** di Romano Luperini
- **Pollice recto / pollice verso** di Renato Barilli
- **L'intervento:** Filippo La Porta - Paolo Febbraro - Nicola Longo
- **L'intervista a / da Travi**
- **Recensioni:** Bavagnoli su Niffoi - Canali su Sobrino - Cascio su Pecora - Duca Ruggeri su Maiorino - Ferrari su Vitale - Frandini su Loewenthal - Guarracino su Lamarque

e Roncoroni - La Porta su Bouchard - Lancellotti su Amisano - Lanzo su Romano - Lorenzini su Bertoni - Moliterni su De Martino - Policastro su Calabresi - Ronfani su Bosio - Spagnolo su Rossi - Stirpe su "L'illuminista" - Tamiozzo Goldmann su Arbasino

I nuovi libri Manni Editori

Cosimo Argentina, *Maschio adulto solitario*

e i Chicchi:

Raffaele La Capria, *Amori*
Nico Naidini, *Il Nobile Von*.
Marosia Castaldi, *Televisione*
Antonio Prete, *Un anno a Soyumba*



distribuzione in libreria PDE

www.mannieditori.it - info@mannieditori.it