

Andrea Rabbito

La prospettiva audiovisiva del Grattacielo

Venerdì 11 maggio 2018 è stato proiettato al Roma Tre Film Festival il documentario di Marco Bertozzi Cinema Grattacielo e a conclusione, come prassi consueta del Festival romano, è seguita una discussione, tra gli organizzatori e il regista, di particolare interesse. Qui di seguito vengono presi in analisi alcuni dei temi che hanno caratterizzato l'incontro con Bertozzi e che sondano alcuni caratteri fondanti il suo ultimo lavoro in veste di regista.

Negli studi sulle nuove immagini condotti da Morin e da Virilio emerge un interessante punto di riflessione che accomuna e avvicina le due direttrici di analisi dei due celebri autori: entrambi pongono in evidenza il fatto che l'anno della nascita del cinema coincida con quello di una svolta rilevante nel campo dell'aviazione. Tale coincidenza è considerata, sia da Morin che da Virilio, non puramente casuale, semmai capace di esprimere caratteristiche *in nuce* proprie del linguaggio cinematografico e, successivamente, più in generale, dell'audiovisivo. Cosa lega infatti l'aereo con il cinema se non il fatto che con entrambi si affaccia una prospettiva di visione e fruizione del mondo inedita? Più precisamente i due media spalancano all'uomo di fine Ottocento, da un lato, un rapporto con il mondo del tutto da scoprire e, dall'altro, una modalità di osservazione inesplorata; due potenzialità che verranno espresse, sfruttate e costantemente migliorate nei corsi dei decenni, fino a caratterizzare pienamente l'esperienza dell'uomo del Novecento e dei giorni nostri (e che trova il suo apice nell'uso della visione del reale mediante i droni, analizzato da Elio Ugenti su Scenari-Visual Culture Studies).

Aereo e cinema orientano l'uomo a fruire dei fenomeni del mondo in una posizione nuova che tende sempre più verso quella del voyeur, attraverso una "tele-partecipazione mentale" (Morin, 2017: 101), come scriverà il filosofo francese ne *Lo spirito del tempo* sviluppando la sua riflessione iniziata ne *Il cinema o l'uomo immaginario* (Morin, 2016: 15-21), vedendo la realtà dietro una "membrana invisibile" che "ci isola e nello stesso tempo ci consente di vedere meglio" (Ivi: 109) e che, aggiun-

ge Virilio in termini più critici, ci fa perdere “quel contatto immediato e quel tatto che favorivano non solo la consueta civiltà, ma ogni ‘civiltizzazione’” (Virilio, 2007: 17). Ma non andiamo per ora oltre su questi aspetti; ci interessa, per ora, il riconoscimento, da parte di Morin, prima, e di Virilio, dopo, di un legame eloquente e rilevante tra cinema e mezzi di aviazione, capace di fare emergere caratteristiche specifiche dei due media, soprattutto quello del linguaggio audiovisivo.

Un accostamento simile, e anch'esso stimolante, è proposto da Marco Bertozzi nel suo ultimo documentario; ed è un accostamento che emerge sin dal titolo del suo lavoro, *Cinema Grattacielo*, per l'appunto. L'invenzione dei Lumière in questo caso viene dunque accostato non più all'aereo, ma all'innovazione architettonica che sorge e si sviluppa, come il cinema, alla fine dell'Ottocento e che anch'esso, a sua volta, caratterizzerà, divenendone simbolo, il Novecento e la nostra contemporaneità.

Cinema e grattacielo: un accostamento, quello proposto da Bertozzi, che si offre in prima battuta da un punto di vista ecologico, degli spazi, degli ambienti, dei luoghi sociali in cui vive l'uomo: in questo modo la dimensione architettonica e sociale dello spazio cinema viene associato a quello del grattacielo, tanto che è proprio quest'ultimo – quello, nello specifico, costruito a Rimini negli anni '60 e in cui vive il regista – ad essere uno dei principali protagonisti del documentario (un edificio simile a quello riminese, sempre progettato dallo stesso architetto, Raul Puhali, presenta al suo interno un cinema, ed è da qui che, come riporta Bertozzi alla fine del suo lavoro, sorge un ulteriore legame tra i due ambienti). Da questa prospettiva emerge forte il legame tra grattacielo e cinema, in quanto entrambi non solo si impongono a partire dallo stesso periodo storico, ma anche perché entrambi, nella realtà contemporanea, vengono rivisti sotto un'ottica nuova e diversa, fino a giungere, il più delle volte, a una loro riformulazione netta che impone, molte volte, una loro “cancellazione”: ecco allora che, come il modello di ambiente proprio del cinema classico tende a sparire dallo spazio urbano contemporaneo, così anche il grattacielo riminese deve scontrarsi con l'intento più volte manifestato dalle diverse amministrazioni di abbatterlo; ed è così che, sempre il grattacielo riminese, può apparire come perfetto simbolo di una concezione architettonica passata del cinema che viene sostituito dalle *ipertopie* (le “nuove strutture spaziali [...] che s'incontrano sul proprio cammino”), analizzate da Casetti (2015: 227)– riformulando il concetto di *eterotopia*, espresso da Foucault (1998)– promosse nella contemporaneità digitale – si veda anche, a riguardo, il concetto di postmedialità sviluppato da Eugeni (2015) –.

Ma come anticipavamo questa è una prospettiva possibile con la quale intendere l'accostamento proposto da Bertozzi. Una seconda lettura ipotizzabile si distacca da una dimensione più propriamente fattuale,

per considerare cinema e grattacielo come idee, come linguaggi, come espressioni artistiche e di pensiero. Ed ecco allora che in questo modo l'accostamento grattacielo-cinema va visto e inteso come mezzo, usato da Bertozzi, per sviluppare una riflessione metalinguistica sul linguaggio audiovisivo, utile per cogliere e mettere in rappresentazione punti di contatto con l'idea del grattacielo. Cerchiamo di capire meglio quali punti legano il cinema, e più in generale, il linguaggio audiovisivo, con questa particolare costruzione architettonica, prendendo in considerazione ciò che il regista propone nella sua opera documentaristica.

Certo, prima di intraprendere questo percorso di analisi, va sottolineato come il documentario di Bertozzi si offre a vari piani di lettura in virtù del fatto che diverse sono le realtà che vengono trattate dal regista; l'opera di Bertozzi è infatti non solo una saggio metalinguistico, come vedremo, sul linguaggio audiovisivo posto in relazione con il modello architettonico del grattacielo; e anche una riflessione nostalgica di costumi e di idee del passato (relative al cinema, all'abitare e alla visione positivista degli anni del boom economico); è un inno ad una vita collettiva in una "torre di Babele" – come viene definito il grattacielo da Bertozzi – che ospita condomini di varie provenienze e visioni del mondo; ed è, infine, un diario intimo dell'autore che indaga su di sé, anche attraverso la rappresentazione delle vite degli altri e attraverso la "vita" e i "pensieri" dello stesso grattacielo, che trovano espressione attraverso la suggestiva voce di Ermanno Cavazzoni.

Cinema Grattacielo è tutto questo insieme articolato ed eterogeneo di pensieri, emozioni, visioni (rimandiamo, ad esempio, ad un'analisi di Ravesi pubblicata su Fata Morgana Web); ma l'aspetto su cui vorremo concentrarci maggiormente è proprio la riflessione metalinguistica di Bertozzi sul linguaggio audiovisivo che emerge nel suo associarlo alla figura architettonica del grattacielo.

Che *Cinema Grattacielo* sia un'opera riflessiva e soprattutto autoriflessiva è Bertozzi stesso a comunicarlo tramite le parole e le immagini proposte nel corso della visione: da un lato abbiamo, infatti, sin dall'inizio, l'autore che, con tono pacato e confidenziale, ci rende partecipi, in voce off, di aspetti della sua vita privata (morte dei genitori, riprogettazione della propria vita), dall'altro lato ci vengono offerte delle immagini, molte delle quali che riprendono momenti dell'esistenza del regista nel suo appartamento nel grattacielo, che permettono a Bertozzi di mettere a nudo sé stesso (indicativa è la scena delle riprese del ballo del regista che, con una piccola macchina digitale a mano, registra i suoi gesti sfrenati a ritmo di musica). Questo mettersi a nudo ci appare con un preciso intento che va oltre alla rappresentazione autobiografica e intima: sembra infatti virare sin da subito verso il mettere a nudo il linguaggio audiovisivo stesso. Bertozzi, infatti, nella sua veste di regista e professore universi-

tario di cinema, si offre allo spettatore, ma questo sembrerebbe un modo per offrire, nello stesso tempo, l'intimità dell'immagine audiovisiva; e tale offerta risulta finalizzata a riflettere e a far riflettere lo spettatore sull'essenza di tale linguaggio.

Le immagini, più di una volta proposte nel corso del documentario, in cui la videocamera registra il suo riflesso sulla superficie dei vetri del grattacielo, e in cui il più delle volte è presente, in questo gioco di superfici di vetro speculare, il regista, tali immagini sembrano intenzionate a sottolineare la centralità della riflessione e dell'autoriflessione sull'essenza intima dell'immagine audiovisiva e del regista, all'interno delle quali il ruolo del grattacielo assume sempre un ruolo centrale, di supporto a quest'indagine metalinguistica (cosa ci insegna, infatti, l'arte barocca se non che lo specchio è un utile espediente per riflettere sullo statuto della rappresentazione, come hanno evidenziato Foucault (1998) e Baudrillard (1997)).

A questo punto dobbiamo ritornare alla nostra domanda lasciata in sospenso in cui ci chiedevamo cosa lega il cinema e, più in generale, il linguaggio audiovisivo, con il grattacielo, e necessita dare una risposta per comprendere meglio l'indagine compiuta da Bertozzi nel suo documentario.

Per rispondere a queste domande sarà bene fare ricorso a importanti studi che già hanno trattato l'argomento relativo al rapporto esistente tra l'arte visuale architettonica e quella filmica/audiovisiva. Se tale aspetto è stato recentemente trattato nell'ultimo numero de *La furia umana*, ricordiamo come tale aspetto sia stato attentamente analizzato da Ājzenštejn, il quale, ad esempio, metteva in luce come "la regolarità di sviluppo dei dati che vengono presi come base nel determinare il modo nel suo insieme" (2000: 94) è una caratteristica che accomuna il linguaggio cinematografico all'architettura, tanto che il teorico e regista russo considera quest'ultimo il progenitore del cinema.

Ma ancora di più si pensi allo specifico caso del grattacielo, come particolare forma architettonica che sembra maggiormente ricalcare specificità proprie del linguaggio audiovisivo. In primo luogo, infatti, che cosa fa il grattacielo se non proporre, come il cinema, una sequenza di inquadrature/finestre montate una accanto all'altra per creare un *corpus* articolato, complesso e unitario? Ed è proprio questo che Bertozzi evidenzia attraverso due riprese di particolare suggestione in cui, mediante l'uso di un drone, ci offre, in una prima scena, la sequenza verticale delle finestre dei vari piani, partendo dal basso fino lentamente salire sull'alta cima dell'edificio (sottolineando anche il fatto che la pellicola analogica abbia una forte somiglianza con la struttura di un grattacielo) e, in una seconda scena, la sequenza orizzontale da destra verso sinistra mostrandoci la teoria di finestre che si succedono lungo l'altezza di un piano.

Questa successione di finestre del grattacielo mostra, da un lato, l'incidenza che ha la struttura architettonica nella cultura visuale moderna e, dall'altro, come il linguaggio audiovisivo la recuperi nell'organizzazione delle proprie immagini, in un rimando, a sua volta, e riformulazione di quanto proposto dalle tavole del fumetto (e ancora prima da casi specifici proposti dalla pittura, dal teatro e dalle arti plastiche), fumetto che non a caso nasce, con *Yellow Kid* di Richard Felton Outcault, nello stesso anno in cui i fratelli Lumière esibiscono per la prima volta la loro invenzione e nel momento storico in cui il grattacielo comincia a imporsi nel panorama urbano.

Inoltre quella scomposizione del reale in finestre e ambienti, così evidente nella struttura del grattacielo, possiamo riconoscere che ha avuto un'incidenza particolare in tutta la nostra contemporanea cultura visuale, che da un lato è stata assorbita dai new media – si pensi alle famose *windows* dei vari dispositivi digitali che generano quell'ipermediazione e quell'immediatezza analizzate da Bolter e Grusin (2002) – e, dall'altro, il linguaggio audiovisivo non solo l'ha fatto propria divenendo, quella scomposizione, parte costitutiva della sua ontologia, ma inoltre ha influenzato la sua modalità di messa in rappresentazione (fino a giungere, ad esempio, a forme come lo *split screen*, che viene proposto anche nel documentario di Bertozzi, come a rimarcare questa incidenza della struttura del grattacielo sull'audiovisivo e sulla più generale cultura visuale contemporanea).

Ecco perché possiamo dire che il grattacielo e il cinema si offrono dunque come modalità di narrazione per immagini (si rimanda a riguardo di tale aspetto il recente studio di Mallgrave, *L'empatia degli spazi*) e riorganizzazione dello spazio e del tempo, in cui è posta la centralità del raccordo, del montaggio delle porzioni del reale che si affacciano, nello scorrere temporale, in ogni finestra/inquadratura, in una consequenziale modifica del reale e del tempo (“il tempo”, non a caso, dice Bertozzi, nel grattacielo “scorre diversamente” rispetto a ciò che avviene nella dimensione piana del fattuale). Ed è questa riorganizzazione e riformulazione dello spazio/tempo, proposta dalla successione di finestre/inquadrature, che mostra il tipo di partecipazione del regista e anche dello spettatore, ai quali spetta il compito di errare con lo sguardo e con il corpo in questo flusso di immagini; come osserva, infatti, Giuliana Bruno è proprio “il percorso dell'errare” che “si rileva [...] una svolta teorica che esamina la storia del cinema da un punto di vista architettonico” (2006: 15). Non a caso l'azione del *flâneur* è stata considerata una forma di anticipazione della fruizione delle nuove immagini, con il suo vagare tra i luoghi urbani spostando il suo sguardo da una vetrina all'altra, in una successione di immagini che la modernità offre alla sua vista. E come il *flâneur*, anche Bertozzi vaga all'interno dei quel “film” proposto dal suo grattacielo ri-

minese, spostandosi tra un appartamento all'altro e riprendendo questa successione di inquadrature che la struttura architettonica accoglie e propone ("il vagabondare [tra i luoghi di transito] era incorporato nel cinema" (2006: 17), evidenza Bruno). Le stanze dei vari appartamenti del grattacielo diventano così per Bertozzi "inquadrature", esse stesse di un "film", quello proposto dall'edificio, nelle quali entrare e soffermare lo sguardo suo e del suo spettatore, per indagarle all'interno, per entrare nella loro intimità. Come osserva infatti Dorflès l'architettura è "l'arte della delimitazione e della ripartizione spaziale" (1998: 134) che preannuncia il ritmo specifico del film.

Più nello specifico per Bertozzi non è solo l'architettura urbana in generale che si lega al cinema e ne scopre caratteri specifici, come è stato più volte sottolineato dal cinema avanguardista con esempi celebri quali *Berlino: Sinfonia di una grande città* (W. Ruttmann, 1927), *L'uomo con la macchina da presa* (D. Vertov, 1929), ma è proprio il grattacielo che assume in sé caratteri più specifici del linguaggio audiovisivo, in quanto, sempre riprendendo Dorflès, è proprio di questa specifica struttura architettonica la capacità di offrire più percepibile "una sorta di 'durata' derivante appunto dalla scansione ritmico-temporale" (1998: 135) mediante il "montaggio" delle varie finestre, stanze, balconi.

Così se per Bruno "il film di costruttivista di Vertov mostra che il cinema muove (e si muove con) la città" (2006: 23), il documentario di Bertozzi, possiamo dire, mostra non solo che è il grattacielo, nella sua organizzazione, che genera, vive e produce un "film in movimento", ma evidenza anche che è la macchina da presa che riesce a restituire con più efficacia questo "film" in potenza insito nella struttura di successione di inquadrature, con una propria vita all'interno di esse, proposte dal grattacielo. La successione, o "sequenze" (1998: 145) – come le definisce Dorflès – di stanze, finestre, corridoi, porte, invita infatti lo sguardo a muoversi all'interno di questo "montaggio" e di cogliere in esso un flusso in movimento, di vedere in esso un "film"; ed è per questo che il lavoro di Bertozzi più che con le operazioni del cinema d'Avanguardia degli anni '20, sembra maggiormente in sintonia con lavori come il videoclip *Protection* di Michel Gondry (1995), in cui la mdp, in una lunga carrellata, si muove tra le stanze dei vari appartamenti, e offre allo sguardo, da un lato, la vita intima dei vari condomini che si sviluppa al loro interno, e, dall'altro, la "musicalità" (Dorflès, 1998: 143) che deriva dal montaggio dei diversi spazi architettonici.

Che la struttura stessa del grattacielo implichi un movimento e un montaggio delle varie inquadrature/finestre/stanze, senza la necessità dell'uso della mdp, Bertozzi sembra evidenziarlo chiaramente; per il regista l'uso del linguaggio audiovisivo serve solo a rendere più evidente tale caratteristica, tanto da indicare al proprio pubblico che l'edificio stesso ha una

sua vita, una sua voce, un suo pensiero, un suo movimento (il grattacielo alla fine del documentario, si muove lentamente verso i margini dell'inquadratura per scomparire davanti alla luce di luna piena) che si sviluppano come un "film" autonomo e indipendente davanti, e con, i propri condomini e dinnanzi al pubblico che vive le strade di Rimini. *Cinema Grattacielo* da intendere dunque come *Film Grattacielo*, quel "film" cioè proposto dallo stesso edificio che diventa pellicola e sala cinematografica allo stesso tempo.

In questo modo emerge come il grattacielo si offre così come modello architettonico che propone attraverso le proprie specificità, una caratteristica del linguaggio audiovisivo: quello di orientarsi verso una forma di spettacolarizzazione del reale; cinema e grattacielo infatti accolgono la realtà, la scompongono, la organizzano e la offrono allo sguardo di un pubblico che si pone davanti ai due differenti dispositivi (rimandiamo a riguardo a Agamben (2006), Baudry (2017) e al saggio introduttivo, di quest'ultimo volume, scritto da Eugeni); propongono entrambi una modalità di percezione del mondo fattuale, in cui – come abbiamo visto Morin e Virilio hanno evidenziato – lo spettatore si cala all'interno di una dimensione voyeuristica, posto al di là di uno schermo – la finestra per il grattacielo, il telo per il cinema, la superfici tecnologiche per gli altri media – *isolando e consentendolo di vedere meglio*. Emblematiche a riguardo sono le celebri scene tratte da *La finestra sul cortile* (A. Hitchcock, 1954), da *Kika* (P. Almodóvar, 1993) e dal finale di *Nella casa* (F. Ozon, 2012), in cui i protagonisti, dei rispettivi film, sono assorbiti nella visione voyeuristica di ciò che le finestre dei condomini permette di vedere della vita altrui che si sviluppa all'interno dei vari appartamenti.

Ma è una dimensione voyeuristica che riguarda non solo lo spettatore del grattacielo e dell'audiovisivo, ma contempla anche sia colui che vive dentro l'edificio e sia colui che riprende mediante l'uso delle immagini audiovisive. Ed è un aspetto che emerge chiaro nel dialogo che il regista ha con una sua condomina, la quale, alla domanda del perché abbia scelto di acquistare un appartamento al grattacielo riminese, risponde: "mi sono chiesta se io devo stare in basso e gli altri mi guardano, o se io devo guardare gli altri. [...] Io ho deciso di guardare gli altri, cioè di guardare dall'alto". Una confessione, questa, che dimostra come è anche colui che è dietro la finestra del grattacielo e colui che è dietro il mirino della mdp, non solo si offre allo sguardo altrui ma è a sua volta voyeur della vita del suo spettatore.

Risulta così l'esistenza di una particolare finestra/immagine da cui vedere e, nel contempo, attraverso la quale farsi vedere. Scrive infatti Franzini, a riguardo, che "lo spazio dell'abitare moderno è, per usare le parole di Merlau-Ponty, un terreno percettivo [...] uno spazio che rappresenta se stesso, in cui noi siamo spettatori e attori" (2018: 109), e aggiungiamo,

anche registi, come ci invita a riflettere Bertozzi (suggerendo così, possiamo immaginare, quel passaggio da media “astantivi” (Eugeni, 2018: 34) a media immersivi, analizzato da Eugeni nel suo saggio di cui abbiamo pubblicato un estratto qui nella sezione Visual Culture di Scenari).

Il regime scopico si impone così con il grattacielo e il linguaggio audiovisivo, e la realtà assume le vesti di spettacolo, di porzione del reale da *spectāre* che si propone alla vista dello *spectator* – riprendendo il termine usato da Barthes ne *La camera chiara* (1980: 11) – per divenire *spectrum* in movimento.

Un aspetto, questo, sottolineato nel documentario di Bertozzi in vari momenti del suo documentario, in cui la vita degli altri diventa spettacolo da scrutare e indagare con la mdp, esaudendo il desiderio di ogni spettatore – delle finestre dei grattacieli e degli schermi dell’audiovisivo – di entrare nel loro interno e vedere più nell’intimità quello “spettacolo” che è la vita privata di ciascuno. Ma è in questa operazione compiuta da Bertozzi che emerge un ulteriore aspetto, dimostrandosi il regista in stretta sintonia con il pensiero di Bruno, la quale evidenzia come lo spostamento dal concetto di *sightseeing* (il giro turistico nello spazio urbano) al *site-seeing* (la visione dello spazio urbano offerta dal linguaggio audiovisivo), lo spettatore-voyeur diventa un *voyageur* “che attraversa un terreno aptico, emotivo” (Bruno, 2002: 16), per una valorizzazione più dell’esperienza tattile che di quella ottica. Bertozzi infatti, non solo orienta a riflettere sulla natura voyeur dello spettatore del grattacielo e del cinema, ma mostra come tale stato possa trasformarsi *voyageur* attraverso una valorizzazione, propria del linguaggio audiovisivo, della dimensione aptica che permette “di entrare in contatto con l’altro”, secondo l’etimologia greca propria del termine “ptico”. Ed è Bertozzi stesso che ci permette, attraverso il suo documentario, di “toccare con mano” l’intimità altrui e nello stesso tempo di “toccare con mano” l’essenza dell’immagine audiovisiva. In particolare questa forma di percezione e partecipazione è sottolineata dal regista mediante due scene emblematiche: la prima, quando riprende il suo gesto di toccare con mano i negativi che immortalano la struttura del grattacielo nella sua fase di germinale di costruzione; la seconda mediante la ripresa del particolare di una donna che accarezza il suo ventre gonfio che ospita nel suo grembo il suo futuro nascituro. Sono due sequenze queste che inducono a riflettere sulla percezione aptica verso cui Bertozzi orienta la visione del suo spettatore, sulla dimensione aptica dell’immagine audiovisiva e dell’immagine del grattacielo, e inoltre evidenziano come il grattacielo e l’immagine accolgano nel loro ventre delle vite a cui allo spettatore è permesso un contatto visivo e anche tattile.

Bibliografia

- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006.
- Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Baudrillard J., *Della seduzione*, SE, Milano 1997.
- Baudry J.-L., *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, a cura di R. Eugeni, G. Avezzi, La Scuola, Brescia 2017.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini Studio, Milano 2002.
- Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Casetti F., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- Dorflès G., *Il divenire delle arti. Ricognizione nei linguaggi artistici*, Bompiani, Milano 1998.
- Èjzenštejn S. M., *Lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino 2000.
- Eugeni R., *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015.
- Eugeni R., *Temporalità sovrapposte. Articolazione del tempo e costruzione della presenza nei media immersivi*, in A. Rabbito (a cura di), *La cultura visuale del XXI secolo. Cinema, teatro e new media*, Meltemi, Milano 2018.
- Foucault M., *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, a cura di A. Pandolfi, Feltrinelli, Milano 1998.
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Bur, Milano 1998.
- Franzini E., *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaello Cortina, Milano 2018.
- Mallgrave H. F., *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Morin E., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Morin E., *Lo spirito del tempo*, a cura di A. Rabbito, Meltemi, Milano 2017.
- Virilio P., *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

Sitografia

Scenari: Elio Ugenti
Fata Morgana: Ravasi
La furia umana
Scenari: Ruggero Eugeni

La prospettiva audiovisiva del Grattacielo

Il documentario di Marco Bertozzi, *Cinema Grattacielo*, si offre come una riflessione metalinguistica sul linguaggio audiovisivo che viene associato alla figura architettonica del grattacielo. Emerge in questo modo da un lato come tale specifica struttura architettonica abbia una forte incidenza nella cultura visuale moderna e, dall'altro, come la sua organizzazione venga recuperata dal linguaggio audiovisivo.

PAROLE CHIAVE: spettatore-voyeur, voyageur, cinema-architettura, percezione aptica.

The Audiovisual Perspective of the Skyscraper

The documentary by Marco Bertozzi, *Cinema Grattacielo*, offers itself as a metalinguistic reflection on the audiovisual language associated with the architectural figure of the skyscraper. In this way it emerges on the one hand how such a specific architectural structure has a strong impact on modern visual culture and, on the other, how its organization is recovered from the audiovisual language.

KEYWORDS: spectator-voyeur, voyageur, cinema-architecture, haptic perception.