

ISSN 1125-5218
Fascicolo 1
gennaio - giugno 2011

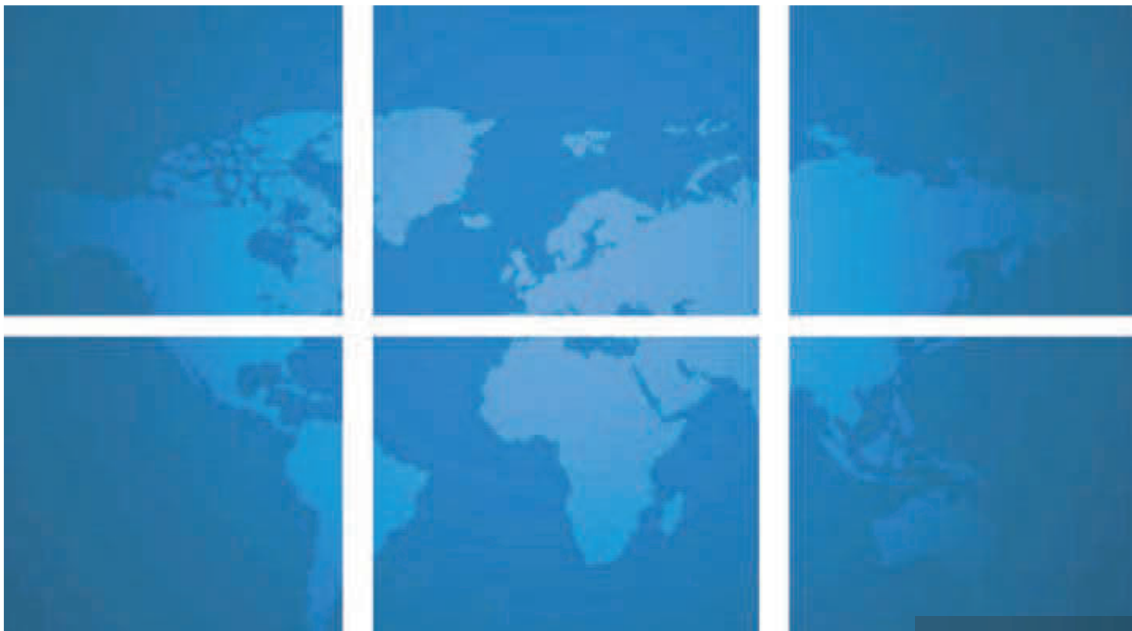
Periodico di proprietà
dell'Ateneo



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DOCUMENTARIE,
LINGUISTICO - FILOLOGICHE E GEOGRAFICHE

SEMESTRALE DI STUDI E RICERCHE
DI **GEOGRAFIA**



1

IN PRIMO PIANO

LA COSTRUZIONE DELLE BIOGRAFIE TERRITORIALI:
ARCHIVI E RAPPRESENTAZIONI

a cura di Marco Maggioli

Censire il Visibile, archiviare il Mondo: L'Atlante cinematografico delle imprese industriali

Cense the Visible, file the World: *atlas*
cinematographic of industrial enterprises

Cense le Visible, fichier le Monde: *atlas*
cinématographique d'entreprises industrielles

Giulio Latini*

1. Premessa

L'inaggrabile prospezione teorica condotta da Giuliana Bruno lungo i capitoli del suo *Atlante delle emozioni* allo scopo di condensare in una mappa unitaria la storia culturale delle arti visive e dello spazio traduce, entro la distensione di innumerevoli spunti riflessivi, come tale mappa pretenda costitutivamente l'inseparabile intreccio relazionale tra vedere e viaggiare, tra *sight* (vista) e *site* (luogo) ancorché quello tra movimento e emozione, tra *motion* (moto) e *emotion* (emozione).

Intelaiatura per rilevamenti culturali, il cinema è una moderna cartografia. [...] Il *site-seeing* del cinema – viaggio di identità in transito e complesso tour di identificazioni – è un vero e proprio strumento di esplorazione: dimora della nostra storia e della nostra geografia e al tempo stesso viaggio di perlustrazione al loro interno (Bruno, 2002, p. 65).

A questo limpido pronunciamento esposto nella parte iniziale dell'*Atlante* fa, per così dire, terminalmente eco il seguente dettato:

Grafo è scrittura, disegno, registrazione. Geografia, topografia e, in effetti, cinematografia sono connesse, poiché sono tutte arti 'grafiche' dello spazio. A unirle è un suffisso, un tipo di *grafo*. Geografia, topografia e cinematografia sono forme di *écriture* ossessionate dai luoghi. [...] Esse incidono lo spazio con il grafo che contrassegna l'amore per i luoghi. Il loro terreno comune è la mappa e la stanza in cui la si disegna, una stanza tutta per sé (Ivi, p. 367).

“Viaggio”, “mappa”, “geografia”: lemmi precisi ed irrelati che, come ben

* Università degli studi di Roma Tor Vergata.

assume Bruno, abitano il nucleo più intimo di quell'«atlante di immagini emozionali» che definiamo cinema fin dal suo primitivo costituirsi, operando a tal punto da fare di esso il più considerevole archivio del “visibile” che ci viene lasciato in consegna dalla modernità. Un archivio destinato ad accrescersi oltremodo per via della sua presente “rilocalizzazione” nella complessiva topografia scopica, nelle latitudini e longitudini di un’iconosfera e di un immaginario post-mediale ridisegnati dallo sviluppo del digitale (Casetti, 2008, pp. 23-40). Quello sviluppo imponente che, in termini di allocazione di prelievi rappresentativi o meno del mondo della vita, trova al momento nella regione di internet espressa da YouTube la sua massima esemplificazione (Ortoleva, 2010, pp. 295-312).

“Viaggio”, “mappa”, “geografia”: lemmi irrelati che dicono conseguentemente quanto la relazione “cinema-geografia” configuri un territorio assai fertile da esplorare. In tale prospettiva già un decennio or sono Gian Piero Brunetta aveva richiamato con estrema chiarezza l’attenzione su come:

Lo schermo è uno spazio privilegiato per chiunque voglia ricomporre la storia e la geografia di una nazione. Il cinema italiano offre, in questo senso, possibilità superiori a quelle di molte altre cinematografie. [...] Nel cinema italiano, sia per il policentrismo produttivo che per quello culturale ed economico che per la sua tradizione di filmare *en plein air* la realtà come set privilegiato di una gran parte delle storie, il paesaggio è attore e veicolo significativo di importanza primaria. Ma non sono da meno le cinematografie nordiche, o quella nipponica, o di molte altre cinematografie africane, asiatiche o sudamericane (Brunetta, 2001, p. 212).

Ineludibile importanza del paesaggio nell’edificazione filmica ribadita recentemente da Enrico Terrone mutuando al proposito della relazionalità “cinema-geografia” un modello tripartito dal fertile dibattito su cinema e storia (film come *documento storico*, film come *agente storico*, film come *narrazione storica*)¹. Modello teso a distinguere fra tre “modi geografici” del film:

1) [...] il film può valere come *documento geografico* in quanto rappresentazione di un determinato ambiente e della vita degli uomini al suo interno. 2) Il film può valere come *agente geografico* dal momento che la presenza del cinema e più in generale dei media audiovisivi (pensiamo non solo a sale e multisale, ma anche a *facades* e *urban screen*) modifica

¹ Dibattito che ha posto in chiara evidenza, come sintetizza Michèl Lagny, che: «malgrado si debba diffidare del cinema del reale e non si possa credere ciecamente alla fiction, ogni produzione filmica può fungere da fonte per la ricerca storica: testimone volontario o forzato, narratore realistico o poeta, storiografo stravagante o inquieto, il film in modo aggressivo o indiretto s’impone allo storico come traccia. Ma ancora, come per ogni oggetto materiale (e talvolta, perfino, virtuale), si deve sapere come passare dalla traccia alla fonte, trasformare il film in “documento” e, a tale scopo, come interrogare le immagini, veritiere e ingannevoli al tempo stesso». Lagny, 2001, p. 281.

la concezione e le configurazioni del territorio. 3) Infine il film può assumere la forma di una *narrazione geografica*, cioè di un'opera che mette al centro del proprio discorso il rapporto fra l'ambiente e l'uomo; per quanto di fatto quasi nessuno parli di un genere cinematografico definito come 'film geografico', nulla vieta di provare a sondarne la plausibilità e consistenza (Terrone, 2010, pp. 14-15).

In tempi ancor più prossimi, a rimarcare l'importanza del profondo dialogo istituibile tra cinema e geografia (sul più estensivo sfondo di quello tra geografia e materiali visivi), del fatto che l'indagine visuale sia sempre anche un'indagine spaziale e di come dunque questa potrebbe/dovrebbe impegnare maggiormente il lavoro di ricerca dei geografi, è giunto il prezioso contributo di Elisa Bignante. Un contributo che rammenta, fin dalle pagine introduttive, come sulla scia dei perspicui esiti di Gillian Rose, Felix Driver, James Ryan²:

La spinta al ripensamento del rapporto tra la produzione dello spazio e la sua rappresentazione, in particolare attraverso la ricerca di nuove forme di testo e testualità, ha [...] portato nell'ultimo decennio alla nascita di un dibattito sulla necessità di un *visual turn* nella geografia culturale [...] inteso come presa d'atto dell'opportunità di sperimentare nuove modalità di utilizzo delle rappresentazioni visive nell'attività del geografo, a sostegno e completamento (e non in sostituzione) di quelle già in uso. [...] le immagini rappresentano dei canali privilegiati d'accesso sia all'osservazione e alla registrazione di informazioni sul territorio nella sua materialità, sia alla comprensione di come identità ed esperienze di tutti i giorni vengono costruite nel e per mezzo dello spazio (Bignante, 2011, pp. XV-XVII).

Premessa, quella operata da Bignante che, funzionalizzando la nozione foucaultiana di "discorso" e quella di "analisi del discorso", arriva successivamente a definire come un'indagine del discorso sui film possa:

prendere in considerazione, in una prospettiva geografica, sia la «geografia nel film» (temi e prospettive presentate, analisi di come persone, eventi, luoghi, spazi e scala creino determinate rappresentazioni), sia il "contesto geografico del film" di cui il regista e il suo background culturale fanno parte (Ivi, p. 60).

Se dunque, alla luce di quanto qui richiamato per obbligati tratti essenziali, sull'asse teorico ancorché metodologico appare sempre più crescente e consapevole l'interesse e la necessità di investire le immagini filmiche *tutte* di domande mirate circa i modi di "rappresentazione territoriale"³ intesa nelle

² Cfr. Rose, 2003, pp. 212-221 e 2004, pp. 795-797; Driver, 2003, pp. 227-231; Ryan, 2003, pp. 232-237.

³ Una nozione di "rappresentazione territoriale", come esplicita Dematteis, che non riduca come avviene con la geografia tradizionale: «la rappresentazione delle complesse relazioni tra

sue più profonde e articolate declinazioni, è difficilmente eludibile la circostanza che registra come, a tale scopo, uno dei giacimenti di massima ampiezza e proficuità testimoniale sia rinvenibile in quella direttrice cinematografica non fiction che ha operato, consapevolmente o meno, fin dal pronunciamento sorgivo Lumière-Edison, nell'ambizione di censire ed archiviare in maniera totalizzante gli spazi del mondo. Censimento del "visibile", ovvero di «quel che appare fotografabile e presentabile sugli schermi in una data epoca» (Sorlin, 1977, p. 69), attraverso una mole sconfinata di esiti riproduttivi grandemente diversificati che vanno sotto il nome di "attualità" e "documentario" (Gunning, 1995, p. 12)⁴, che ha assunto progressivamente la fisionomia di un gigantesco plesso memoriale, di una smisurata riserva di serbatoi informativi estremamente passibile, ben più e ben oltre di come finora sia avvenuto⁵, di auspicabili interrogazioni lungo la tramatura dei sensi appena rammentata. A partire, come è noto, dall'impegno produttivo dei Lumière nella complessiva attività di fabbricazione di "vedute animate" intrapresa febbrilmente fin dagli ultimi anni dell'Ottocento grazie ad operatori, tra gli altri, come Félix Mesguich, Marius Chapuis, Francis Doublier, Charles Moisson, Marius Sestier, Gabriel Veyre, spediti in ogni dove⁶ a redigere quel rilevante campionario urbano che contempla i *boulevards* parigini e le piazze d'Italia, le arterie stradali americane e i grattacieli di New York nonché gli spazi di Gerusalemme e Tokio o Costantinopoli, passando per Madrid, Venezia, Anversa, Liverpool e Dublino (Bertozzi, 1999, p. 148). Impegno entro il quale c'è spazio, pur senza allontanarsi troppo da Lione, anche per realizzare esiti "esotici" come *Baignade de nègres* (giugno 1896), registrando tale bagno di bambini e donne in un villaggio ricostruito presso il Jardin d'Acclimatation di Parigi. Così come durante il periodo dell'Esposizione di Lione (17 aprile-20 luglio 1897), con la serie di 12 brevi filmati sugli Ashanti (con la danza delle sciabole e delle giovani donne, e il

società, culture, economie e poteri a un unico tipo di spazio di derivazione euclidea, interiorizzato attraverso pratiche cartografiche irriflessive, che, come ha ben indicato Franco Farinelli, portano a pensarlo come un'entità oggettiva». Dematteis, 2008, p. 67.

⁴ Sulla scia della riflessione articolata a riguardo da Tom Gunning va tenuto ben presente: «l'abisso che separa le forme tipiche del cinema *non-fiction* delle origini da quelle del cinema documentario successivo». Distinzione e periodizzazione provvisoria che Gunning traduce nella seguente maniera: «'attualità' per riferirci al periodo precedente la prima guerra mondiale e 'documentario' per il periodo successivo. [...] Quando John Grierson introdusse il termine 'documentario' [...] voleva designare un nuovo approccio al cinema *non-fiction*. Grierson distingueva infatti il documentario da altri prodotti realizzati per mezzo di 'un materiale naturale', come i cinegiornali o i film educativi. Per Grierson, il passaggio da queste prime forme non-fiction al documentario in senso proprio coincide con una trasformazione 'da una banale (o fantastica) descrizione del materiale naturale a una elaborazione o rielaborazione creativa di tale materiale'». Gunning, 1995, p. 12.

⁵ Sui rapporti tra cinema narrativo ed evenienze geografiche si vedano i contributi di Bernardi, 2002, Arecco, 2002 e 2009, Lefevre, 2006, Dell'Agnese, 2009.

⁶ E, in diverse occorrenze, in virtù dei concessionari locali. Per un riscontro della complessiva articolazione produttiva Lumière in chiave geografica mondiale si veda la brochure *Repartition géographique des films Lumière tournés entre 1895 et 1905*, Archives du Film du CNC, Bois d'Arcy, 1993.

pasto dei bambini) ricostruendone per l'occasione un villaggio e installandolo nel parco dell'Esposizione⁷. In eguale misura è accaduto con Thomas A. Edison. Anche in questo caso, senza nemmeno dover spedire i propri operatori troppo lontano, c'è spazio e tempo di popolare nel 1901 il suo catalogo di attrazioni con film "esotici"⁸, realizzati da Edwin S. Porter e Arthur White, quali *Esquimax Game of Snap-the-Whip*, *Esquimax Leap-Frog*, *Esquimax Village*. Film "esotici", presentati all'Esposizione Panamericana di Buffalo (New York), dove gli inuit erano ripresi, vicino ad una pozza d'acqua che fungeva da Oceano Pacifico, mentre giocavano ridenti o si muovevano attraverso slitte tirate dai cani in un paesaggio totalmente posticcio (igloo, montagne, ghiacci) fatto di dipinti e di cartapesta. Versante "esotico", al di là del filmato *Surf Board Riders in Waikiki, Honolulu* (1906) sulle tradizionali pratiche del surf tra i polinesiani delle isole Hawaii, rimanendo nei confini strettamente americani, che aveva già contemplato una cospicua serie di brevi esiti intorno alle danze rituali dei nativi quali, ad esempio, *Sioux Ghost Dance* (1894), *Indian War Council* (1894), *Buck Dance* (1898), *Circle Dance* (1898), *Wand Dance*, *Pueblo Indians* (1898), *Eagle Dance*, *Pueblo Indians* (1898), *Moki Snake Dance by Wolpi (Walpapi) Indians* (1901), *Carrying out the Snakes* (1901)⁹.

Edison e Lumière per i quali c'è stato anche spazio e tempo, lungo l'intrapresa di effettivi viaggi direttamente o indirettamente agenti entro l'orizzonte coloniale, di investigare e disegnare mappe delle località del mondo più lontane, scoprendo così l'Altrove¹⁰. Mappe filmiche destinate per potenza espansiva ad oltrepassare presto le risultanze di quell'ossessione a *censire il visibile* che già il regime del fotografico ha avuto modo di esercitare e configurare lungo tutta la seconda parte dell'Ottocento verso il cuore di tenebra di continenti sconosciuti come l'Africa e il Sud America. Dove, nel viso a viso, con il presupposto "primitivo", fotografandolo l'europeo non solamente lo indaga, lo sottopone a studio e lo cattura ma, ben più significativamente, vi sovrappone le proprie personali categorie cognitive, «mettendole alla prova e trovandosele rimandate come il proprio sguardo in uno specchio» (Grazioli, 1998, p. 29).

Mappe filmiche soprattutto, al di là dei Lumière e di Edison e di numerosi altri autori di esperienze di realizzazione non fiction del cinema dei primi tempi facilmente richiamabili, come quelle dischiuse dal più grande archivio

⁷ I dodici film in questione corrispondono a *Danse de sabre I*, *Danse de sabre II*, *Danse de jeunes filles*, *Danse de femmes*, *Danse du féticheur*, *Défilé de la tribu*, *Repas des négrillons I*, *Repas des négrillons II*, *Toilette d'un négrillon*, *Toilette d'un négrillon II*, *Récréation des négrillons*, *Ecole des négrillons*.

⁸ Film "esotici" che, insieme ai "film di viaggio", hanno costituito per la Edison Manufacturing Company un tassello non poco significativo della propria complessiva produzione cinematografica tra gli ultimi anni dell'Ottocento e il primo quinquennio del Novecento. Rispetto alla produzione dei «film di viaggio» Edison, Charles Musser attesta che nel biennio 1902-1903 ne vennero realizzati sessantuno esemplari: dodici ad opera di James White (Indie Occidentali nel 1902), quindici da James (Jacob) Smith e Edwin Porter (aprile-maggio 1903) e trentaquattro da A.C. Abadie (Europa e Medio Oriente tra marzo e maggio 1903). Cfr. Musser, 1990, p. 33.

⁹ *Carrying out the Snakes* (1901) è parte di un'organica serie comprendente *Teasing the Snakes*, *The March of Prayer and Entrance of the Dancers*, *Panoramic View of Moki-land*, and *Parade of Snake Dancers Before the Dance*.

¹⁰ Si veda necessariamente Rony, 1996.

di paesaggi nella storia del cinema inscritto nel progetto di atlante geo-anthropologico del banchiere-filantropo francese Albert Kahn. Gigantesco progetto, *Archives de la Planète*, di inventario foto-filmico della superficie dell'intero globo come era abitata all'inizio del ventesimo secolo, che si tradusse notoriamente, tra il 1910 e il 1931, in 4.000 lastre stereoscopiche, 72.000 fotografie autocrome (commissionate ai Lumière) e circa 183.000 metri di pellicola girata (oltre 100 ore di proiezione da assommare ai 17.000 metri di cinegiornali e altro materiale acquistato da Gaumont e Pathé)¹¹. Materiali, girati da più operatori sotto la supervisione stretta del geografo francese Jean Brunhes¹², che documentano scene di vita quotidiana (così come feste popolari e tradizioni religiose) e vedute di città e paesaggi di quarantotto paesi nel mondo (tranne l'Oceania, sono inclusi tutti i continenti). Un'impresa, quella posta in essere da Kahn, i cui risultati filmici costituiscono, come interpreta efficacemente Tom Gunning:

un'impareggiabile collezione enciclopedica dedicata all'estetica della veduta [...] Presi nel loro insieme, formano un esotico panorama del mondo offerto al consumo visivo, una definitiva Esposizione Universale su pellicola [...] sono tutt'altro che ideologicamente neutri. Al contrario: essi dispiegano un intero vocabolario di sguardi sessisti e colonialisti, solo che qui l'ideologia è interamente inscritta nella visione, nei suoi sotterfugi e nelle affascinanti rivelazioni che produce. Di fronte a questi film [...] si è sempre consapevoli di una complicità [...] fra la veduta e il suo pubblico. Le vedute inscenano una sorta di scambio o di incontro primario fondato nell'atto di vedere, con tutte le sue implicazioni di dominio, curiosità, seduzione e reificazione (Gunning, 1995, p. 16).

Vedute, queste promosse dall'utopia di Kahn così come quelle complessivamente abilitate entro lo scenario, l'onda lunga e le varie declinazioni, tra fine Ottocento e primo quindicennio del Novecento della tensione inventariale e catalogatoria dell'Altrove e dei correlati processi investiganti e di appropriazione intellettuale che, come ancora Gunning acutamente rileva:

rivelano senza pudori le ambigue relazioni di potere implicate nello sguardo. Il voyeurismo che definisce il turista, il colono, il regista e lo spettatore si dispiega senza freni in questi film. [...] Essi compongono un serbatoio enorme di informazioni sulle origini della cultura moderna, non solo per la varietà delle immagini che hanno registrato per appagare la sete visiva degli operatori e del pubblico, ma anche per come mostrano la curiosità visiva dei moderni in sé (Gunning, 1995, p. 19).

¹¹ Sul progetto di Kahn si vedano specificamente i contributi di Beausoleil, Ory, 1995 e Piault, 2000, pp. 19-21. Lungo questo itinerario immaginativo (con risvolti solo parzialmente concreti) teso a censire attraverso la riproduzione visuale (e successivamente ordinare) l'intero asse comportamentale umano in termini scientifici, va rammemorato anche il progetto denominato *Encyclopaedia Cinematografica*, sviluppato all'interno degli anni cinquanta, da parte dell'Institut für den Wissenschaftliche Film di Göttingen. Cfr. Tuareg, 1982, p. 133.

¹² Si veda al riguardo Musée Albert Kahn, 1993.

Un serbatoio enorme di informazioni inscritte in tali attualità delle origini, custodite in molti archivi del mondo che, anche nella precipua valenza di “documenti geografici”, di “rappresentazioni territoriali”, attendono in cospicua parte di essere sottoposti a debite esplorazioni analitiche che ne studino la loro realtà costituita dalle tecniche utilizzate per produrle, dal contesto politico-culturale entro il quale sono state originate, giungendo ad interpretare la natura del messaggio o messaggi che intendevano trasmettere e per quali motivi (Bignante, 2011, p. 29).

Come, allo stesso modo, convergendo verso il precipuo perimetro visuale sul quale più ci preme riflettere in questa sede, attende per massima parte di essere esplorata quella sterminata mole di filmati che si è trovata spesso a coabitare lo spazio rappresentazionale di quei medesimi anni e territori seppure non impegnata a tradurre le medesime ossessioni catalogatorie. Sterminata mole di filmati rispondente precisamente alla complessiva produzione non fiction promossa da importanti compagnie industriali internazionali, per scopi direttamente o indirettamente commerciali. Come, per fornire qualche immediata anticipazione, nel caso della società coloniale e commerciale The North Borneo Company che affida alla Charles Urban Trading Company il compito di filmare, tramite la regia di H. M. Lomas, le piantagioni in suo possesso (*Urban Bioscope Expedition Through Borneo*, 1903). O in quello de *L'expansion française en Afrique Occidentale* (1913), presentato dalle ferrovie francesi per attivare l'interesse dei finanziatori internazionali alla costruzione di una ferrovia transafricana che potrebbe attrarre non poco il turismo all'interno delle colonie. E, sempre in tema, di trasporti, *Traversée du Sahara en auto-chenilles* (1923) di Paul Castelnaud, *La croisière noire* (1925) di Léon Poirier e *La croisière jaune* (1929) di André Sauvage, sponsorizzati dalla casa automobilistica Citroën. O, ancora, la decina di filmati configurati all'inizio degli anni venti dall'olandese Willy Mullens nelle Indie Olandesi e dal belga Ernest Geval in Congo. Filmati per grandi compagnie operanti in diversi settori: trasporti, caucciù, tè, servizi postali, tabacco ecc. Per giungere, nei primi anni trenta, a film come *Wings over Africa* (1931) e *Air Wais to Cape Town* (1933) prodotti dall'Imperial Airways o *Angola-Pullman* (1933) di René Ginot, dove viene illustrato un viaggio in treno di lusso della Compagnie Internationale des Wagons-Lits nel Centro-Africa, dall'Angola al Mozambico¹³.

Immagini in movimento e, allo stesso tempo, “documenti geografici” che costituiscono invero solo il segmento minimale di un abnorme atlante cinematografico redatto nel tempo, a cominciare dagli ultimi anni dell'Ottocento e giungendo a tutti gli anni settanta del Novecento, dalle grandi imprese industriali internazionali¹⁴ mediante quella contratta o espansa processualità

¹³ Per una dettagliata ricostruzione delle origini e dello sviluppo del cinema coloniale entro la cui tramatura generale prendono vita anche le pellicole richiamate si veda Convents, 2001, pp. 335-383.

¹⁴ Per un'estesa disamina delle origini e dello sviluppo internazionale della comunicazione cinematografica promossa dalle imprese industriali si veda Latini, 2011.

visuale tesa ad informare, sia un pubblico specialistico che generico ma anche le maestranze delle stesse aziende, sulle diversificate attività del lavoro industriale, illustrando più o meno dettagliatamente, attraverso la scrittura filmica a carattere documentario (non disdegnando formalizzazioni ibride contemplanti elementi finzionali così come inserti d'animazione), i procedimenti produttivi di un determinato settore o di un suo particolare segmento. Un abnorme atlante cinematografico sul quale intendiamo volgere uno sguardo ravvicinato allo scopo di evidenziarne alcune considerevoli "territorialità" ancora largamente rimaste ai margini di fruttuose ricerche possibili.

2. La comunicazione cinematografica d'impresa e le terre del mondo

Quello della comunicazione d'impresa attraverso la cinematografia è uno scenario vastissimo¹⁵ caratterizzato dagli incerti quanto fin troppo permeabili confini delle testualità che lo costituiscono: in un gran numero di evenienze risulta estremamente labile il confine distintivo tra filmato tecnico-industriale, istituzionale, sponsorizzato, pubblicitario¹⁶. Circostanza prontamente riscontrabile, ad esempio, nell'operato di Joseph Rosenthal che, tra il 1903 e il 1904, in Canada, per conto prima della Warwick Trading inglese quindi della Charles Urban Company¹⁷, realizza la serie di trentacinque film *Living Canada*, con il sostegno produttivo di Canadian Pacific Railway che intende attrarre l'immigrazione anglosassone in quelle terre. O, ancora restando in Canada, negli sforzi di Charles Urban tradotti in filmati come *Niagara Falls* (1911) e *From Nova Scotia to British Columbia* (1911), sostenuti sempre da Canadian Pacific Railway. Compagnia ferroviaria che non farà mancare il suo sostegno anche ai filmati della Edison Manufacturing Company *The Swiss Guide* (1910) e *A Wedding Trip from Montreal to Hong Kong* (1910).

Compagnie ferroviarie a parte, scenario vastissimo quello dischiuso dalle grandi *corporation* soprattutto statunitensi cui contribuisce in maniera considerevole, per potenza e quantità elevatissima di esiti prodotti, la Ford Motor Company la cui politica di comunicazione cinematografica implica la costituzione, nel 1914, di una vera e propria *motion picture unit*. Un dipartimento

¹⁵ Scenario, per intenderne i plessi originari, in cui rientrano fin dal 1897 lavori come *Giant Coal Dumper*, filmato della Edison Manufacturing Company che ha come soggetto le azioni lavorative legate al carbone sull'Eric Rairroad Docks a Cleveland. O *Hotel Del Monte*, girato sempre dalla Edison Manufacturing Company presso l'esclusivo resort californiano di Monterey da James H. White per conto della Southern Pacific Railroad. Così anche pellicole quali *Chicago Stockyards*, *Cattle Driver to Slaughter* e *Sheep Run*, sulle attività inerenti il Mattatoio di Chicago. Sul medesimo soggetto si impegnerà nel 1901 la Selig realizzando un alto numero di filmati (almeno sessanta), come, tra gli altri: *Entrance to Union Stock Yards*, *Dressing Beef*, *Sticking Cattle*, *Dumping and Lifting Cattle*.

¹⁶ Lungo tale direzione plurivoca si giunge alla recente classificazione tipologica dei filmati, operata da Hediger e Vonderau, in quattro classi: *factory visits*, *company trips*, *machines and products in action*, *buildings*. Cfr. Hediger, Vonderau, 2009.

¹⁷ Sempre in tema ferroviario, la Charles Urban Company realizzerà, nel 1909, *Glasgow and the Clyde Coast* per la London&North Western Railway.

cinematografico attraverso il quale produrre la serie settimanale *Ford Animated Weekly* (1914-21) e, successivamente, un'infinita serie di titoli¹⁸ che, all'altezza del 1963, quando la collezione verrà consegnata al National Archives di Washington, è tradotta in circa 500.000 metri di pellicola¹⁹. Titoli che, per il periodo che muove tra il 1914 e i primi anni quaranta, al di là della copiosa documentazione relativa alla famiglia Ford in veste pubblica e privata e all'evoluzione del processo industriale di fabbricazione delle automobili, investono luoghi e temi di diffusa vita americana e, in molti casi, internazionale: dalle città ai grandi parchi, dai processi agricoli alle più diverse lavorazioni industriali, dalla storia alla sanità e alla prevenzione sul lavoro, dagli sports alle figure più rappresentative della nazione. Cosicché da tale sterminato contenitore di realizzazioni, da tale generale protocollo testimoniale, possono essere estratti quasi a caso per operare minimi esempi afferenti ad una nozione espansa di «documento geografico» filmati come *Mining Coal* (1916, 1921, 1922) che si incarica, dopo aver mostrato i siti nazionali dove sono presenti depositi di antracite, di illustrare le metodiche lavorative dei minatori e dei macchinari a loro disposizione ancorché di registrare simulazioni di esplosione e relative operazioni di salvataggio dei minatori. O *Electricity for the farm* (1919), teso a registrare il rilevante contrasto nella vita agricola tra il periodo pre-elettrico servito dalle lampade al kerosene e quello dell'illuminazione elettrica e dei macchinari che essa consente produttivamente di attivare. O, ancora, *Sugar from Maole Trees* (1922), che segue la produzione dello zucchero in tutte le sue fasi fino alla raffinazione. Ma anche pellicole come *California* (1916, 1917), che dalla Hall of Records and Court House, passando per Broadway e per la Old Plaza (con l'originale Pueblo messicano di Los Angeles), giunge a mostrare campi petroliferi e derricks. O *Detroit* (1929), con la sua vista aerea sulla città e sulla sua aerea industriale dove risiedono General Motors, Fisher, Lincoln, Packard²⁰. O *Rubber Plantation* (1929), ambientato nelle piantagioni brasiliane della Ford sul Tapajos River dove si estrae la gomma.

Filmati, questi ed infiniti altri realizzati dalla Ford Motor Company che, congiuntamente a quelli prodotti da ulteriori grandi imprese industriali come Aluminum Co. of America (Alcoa), American Telephone & Telegraph Co. (AT&T), Western Electric Co., Standard Oil Co. of New Jersey, Eastman Kodak Co., General Motors Corp., Chevrolet Motor Co., Pan American World Airways, United Airlines, United Fruit Co., United States Steel Corp., American Oil Corp. (AMOCO), IBM Corp. ecc., nel cinquantennio che grosso modo dal 1917 arriva all'inizio degli anni settanta, giunge complessivamente ad edificare oltre 400.000 esemplari nello spazio cinematografico

¹⁸ Titoli, stando solo al biennio 1914-1916, nell'ordine di una ventina, che vengono proiettati in oltre 2000 sale cinematografiche e visti da più di 4 milioni di spettatori a settimana.

¹⁹ Si veda al riguardo Bray, 1970.

²⁰ Nel 1951 la Ford Motor Co., con *Portrait of a city*, celebrerà il duecentocinquantenario della nascita di Detroit ripercorrendone la storia attraverso un vero e proprio viaggio lungo le sue innumerevoli arterie urbanistiche.

americano²¹. Di fatto un numero proporzionalmente più elevato di qualsiasi altra tipologia filmica²². Di fatto un colossale archivio del “visibile” custode, oltre che di una copiosissima serie di “ritratti di famiglia” delle grandi imprese su pressoché tutti i territori del pianeta (essendo gran parte di esse multinazionali), in special modo lungo l’arco temporale che dalla fine degli anni venti conduce agli anni cinquanta²³ e sessanta, anche di un gigantesco racconto polifonico dell’*american way of life*. Di una gigantesca sedimentazione di “sapere territoriale” più o meno funzionalmente declinato che si presta in tutta evidenza ad ampie ricognizioni.

Gigantesca sedimentazione testimoniale che, lungo l’arco di tempo considerato, trova una compiuta replicazione nei filmati promossi da imprese europee, di forte rilevanza o meno, fin dai primissimi anni del Novecento. A partire, al di là e oltre i Lumière, dalle numerose *actualités* realizzate in Francia anche da società prettamente cinematografiche come Pathé-Frères, tra le quali si può evidenziare *La Métallurgie au Creusot* (1905) sul processo di forgiatura, tra carboni ardenti, fumo, maglio a vapore e laminatoi cui gli operai portano i blocchi per la modellazione, nella storica acciaieria Schneider & Co. attiva nella città di Le Creusot (Borgogna). O *Comment se fait le fromage de Holand* (1909), *La fabrication mécanique d’un livre* (1911), *Power’s The Japanese Silk Industry* (1914). Filmati successivamente, al di là di quelli sponsorizzati dalla Citroën tra il 1923 e il 1929 già richiamati, soggetti ad imponente crescita soprattutto a partire dalla fine degli anni cinquanta quando la Francia gaullista della Quinta Repubblica e della pianificazione economica governativa traeva beneficio dalla favorevole congiuntura del commercio internazionale, dai primi anni di esistenza del Mercato Comune Europeo, dalle ampie riserve di manodopera proveniente dalle campagne e dalle ex colonie nonché dalla tradizionale autosufficienza nel rifornimento di materie prime come quelle alimentari e, seppure diversamente, da quelle energetiche, registrando un saggio di crescita del prodotto interno lordo del

²¹ Tale è la stima di Hope, 1972.

²² Cfr. Prelinger, 2006, p. 6. L’opera in questione (da considerare necessariamente in rapporto al lavoro progressivo sviluppato dal Prelinger Archives che ha costituito nel tempo una collezione di 51.000 filmati donati nel 2002 alla Library of Congress) è frutto di un’impresa assai significativa che è giunta a schedare 452 filmati dal 1897 al 1980, con il contributo, a vario titolo, di un ampio numero di studiosi statunitensi provenienti da molte università e fondazioni.

²³ Ai fini della presente angolazione tematica risultano particolare meritevoli di essere evidenziate due pellicole come *Seminoles of the Everglades* (1949) e *Fallen Eagle* (1950) entrambe dirette da Alan Shilin per conto della P. Lorillard & Company. Pellicole dal registro documentario di 21 minuti ciascuna girate, segnatamente, in Florida e nella riserva Siox di Rosebud (Sud Dakota), dove il marchio delle sigarette *Old Gold* interagisce solo brevemente con le attività agricole dei nativi assimilati così come con cerimonie tradizionali. Facendosi però carico di suggerire, nel caso di *Fallen Eagle*, come dallo sbarramento del fiume Missouri potrebbero derivare delle migliori prospettive economiche per il futuro della moderna comunità Siox. *Fallen Eagle* è parte di un più complessivo progetto sponsorizzato dalla Lorillard e realizzato in sette pellicole che, nei cinque anni che distano dalla loro produzione, verranno viste da 75 milioni di spettatori. Nel caso di *Seminoles of the Everglades*, il lavoro fu realizzato con la cooperazione dell’Office of Indian Affairs and Everglades National Park.

4,6% l'anno²⁴. Filmati, in tale contesto favorevole, promossi da imprese quali Peugeot, Lorraine-Escaut, Usinor, De Wendel ma anche da vasti gruppi come Rhône-Poulenc, Péchiney e St. Gobain ancorché da quelli a proprietà statale come la Compagnie Française des Pétroles, la Société Nationale des Pétroles d'Aquitaine, il Crédit National, la Renault, la S.N.C.F. (Société Nationale des Chemins de Fer Française)²⁵.

E, come in Francia, accade in Germania dove a redigere un vastissimo campionario di realizzazioni documentarie²⁶, oltre a Krupp che aveva creato nel 1913 una propria unità operativa cinematografica, sono realtà industriali della consistenza di Siemens, AEG, BASF, Farbwerke Hoechst, Farbenfabriken Bayer, Guttenschhoffnunghütte di Mannesmann, Wolkswagen, Daimler Benz. Soprattutto tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta quando la Germania Federale diviene l'unica nazione europea la cui quota di esportazione è in grado di superare quella inglese, oltrepassandola del 5% nel 1962, nel frangente entro il quale tale quota raggiunge il 20% del totale mondiale²⁷.

Così, ancora, avviene in Inghilterra²⁸, trovando in questo caso negli anni trenta uno dei periodi di più significativa espansione degli interventi filmici promossi dalle imprese industriali e commerciali britanniche. Interventi, in non esigui casi, originanti lavori di ineludibile rilievo. A partire da *A Song of Ceylon* (1934) di Basil Wright, per una ditta produttrice di tè che, riducendo ai minimi termini l'esplicito scopo promozionale della committenza, si sbilancia e prende eticamente posizione a favore delle popolazioni locali le cui tradizioni, usi e costumi sono fortemente insidiati dallo spirito e dalle conseguenti azioni commerciali occidentali. Un'esperienza, questa di *A Song of Ceylon*, inscrivibile nel perimetro degli esiti dischiusi da quel nucleo di autori, oltre a Basil Wright, Stuart Legg, Alberto Cavalcanti, Henry Watt, Edgar Anstey, Arthur Elton, Basil Wright, Paul Rotha, John Taylor che, sulla spinta di

²⁴ Cfr. Castronuovo, 1982, pp. 168-169.

²⁵ Filmati di comunicazione d'impresa, quelli configurati complessivamente in Francia lungo quegli anni nei quali rientrano significativamente *A l'aube d'un monde* di M. Ranson su testo di Jean Cocteau, *Haute lisse* di Jean Gremillon e i più ampiamente conosciuti *Opération béton* (1954) di Jean-Luc Godard, sulla costruzione della diga della Grande Dixence nel Vallese e *Le chant du styrène* (*La canzone del polistirene*, 1957-58, per le raffinerie Péchiney) di Alain Resnais, che descrive a ritroso il processo produttivo di una materia plastica dal polimero naturale al petrolio.

²⁶ Esiti sia dalla forta impronta sperimentale (*Das Magische Band*, sul nastro magnetico della BASF, *Acciaio Tema e variazioni* e *Tubi d'acciaio* di Hugo Niebeling sulla produzione dell'acciaio) che dalla fattura più convenzionale (*Navi a propulsione elettrica*, *Spannbeton per costruzioni*).

²⁷ Cfr. Postan, 1968, p. 75.

²⁸ Similmente a quanto registrato in Francia e in Germania, non viene meno in Inghilterra un'estesa produzione filmica fin dai primi anni del Novecento, entro la quale si può evidenziare *A Visit to Peek Frean and Co.'s Biscuit Works* (1906) di Cricks & Martin, dove si restituisce dettagliatamente lungo undici minuti l'intera filiera attivata in una fabbrica meccanizzata da operai e macchinari che conduce, dopo l'arrivo dall'esterno del latte e della farina, i biscotti dall'impasto, alla modellazione, alla cottura nei forni, al confezionamento fino alla distribuzione in città tramite vetture guidata da cavalli e da un paio di automobili. Un filmato, per inciso, non esente, seppure in maniera involontaria, dal testimoniare i caratteri dell'intensa ripetitività insita nel processo lavorativo operaio.

John Grierson²⁹ a coinvolgere il governo inglese nelle pratiche di specifiche modalità comunicativo-sociali dello spirito britannico e delle sue istituzioni attivabili tramite i caratteri del cinema documentario – percorso che dalla collaborazione con l'Empire Marketing Board (Ministero del Commercio dell'Impero) confluirà, nel 1933, a quella con il General Post Office, GPO (Ministero delle Poste) – configureranno una significativo lascito nella complessiva cinematografia britannica: da *Industrial Britain* (1933) di Grierson e Flaherty a *Night Mail* (1935) di Wright e Watt, da *Coal Face* (1935) e *Line to the Tchierva Hut* (1937) di Cavalcanti a *Workers and Jobs* (1935) di Elton, da *Housing problems* (1935) di Elton e Anstey a *The saving of Bill Blewett* (1935) di Watt. Un lascito fatto di immagini e racconti a partire dai segni della progressiva scomparsa dell'artigianato a favore dell'industria, da linee telefoniche, servizi postali, condizioni dei minatori³⁰, dei disoccupati negli uffici di collocamento, degli abitanti di miseri slums abitati da topi e sporcizia in gran quantità³¹. Ma anche, e fortemente, nella più estensiva produzione documentaria inglese di quegli anni, immagini e racconti contemplanti il mondo industriale del petrolio. In modo particolare quello investente le attività della anglo-olandese Shell che, fin dagli anni venti, aveva iniziato a sponsorizzare prodotti cinematografici e che, nel 1934, dà vita ad una propria *Film Unit*³² (ad inaugurare le sue produzioni sarà *Airport* di Roy Lockwood, radiografia di una giornata di vita dell'aeroporto di Croydon) cui pone a capo proprio una delle rilevanti figure appena richiamate: Edgar Anstey, che cederà successivamente il ruolo ad Arthur Elton. *Film unit*, cui viene assicurato un significativo apporto anche da Stuart Legg, che prende a configurare filmati che tentano il più possibile di mantenersi distanti da riferimenti diretti ai prodotti e ai servizi dell'impresa petrolifera committente, abilitando percorsi realizzativi entro i quali c'è spazio di disamina per temi e scopi didattico-educativi di non poco peso come la lunga serie *Craftsmen*, tra il 1934 e il 1951, sui mestieri della tradizione artigiana.

Immagini e racconti quelli prodotti complessivamente dalla Shell che, a partire dal secondo dopoguerra, devono condividere il quadrante inglese di

²⁹ Grierson aveva diretto nel 1929, finanziato dall'Empire Marketing Board, *Drifters*, sulle pratiche della pesca delle aringhe nel Mare del Nord.

³⁰ Vale la pena di ricordare come due anni prima di *Coalface*, Henry Storck e Joris Ivens avevano girato nella regione carbonifera belga di Borinage un documentario (*Borinage*, 1933) per testimoniare le drammatiche condizioni di miseria dei lavoratori e delle loro famiglie, in seguito allo sciopero dei 45.000 minatori contro la riduzione del salario.

³¹ Il riferimento è ad *Housing Problems* di Elton e Anstey, finanziato dalla British Commercial Gas Association, che per la cruda restituzione di immagini dickensiane della miseria vissuta negli slums fatti oggetto di indagine documentaria, mise in moto un tale movimento di opinione che contribuì a velocizzare la politica inglese di edilizia sociale.

³² *Film Unit* come quella a cui darà vita la Shell Company of Australia che, fin dagli anni venti, produce lavori, tra gli altri, come *The Origin of Oil* (1923), *Australasian Gazette - 10,000 Miles around Australia* (1926), *They Serve* (1940), *Cavalcade of Empire* (1939) fino al ragguardevole *The Back of Beyond* (1954). Filmati, attualmente conservati presso il National Film and Sound Archive che, in numerosi casi, offrono significative testimonianze circa le modificazioni cui è incorso l'estesissimo territorio australiano e, in esso, le relazioni sociali e umane dei suoi abitanti.

comunicazione cinematografica con le documentazioni filmiche, in alta scala numerica, promosse dalla British Petroleum (BP) che, diversamente dalla Shell, non disponendo di una propria *Film Unit*, ne affida la realizzazione a società di produzione indipendenti (World Wide Pictures, Greenpark Productions, Merton Park, Verity Films, Ronald H. Riley, Random Film Productions, Derek Stewart Productions, Anthony Gilkison Associates ecc.). Immagini e racconti di diversificato peso espressivo e documentale che spesso non si limitano a tradurre i meri caratteri tecnici dell'impresa lavorativo-industriale della multinazionale petrolifera, come nei casi di *Rig 20* (1952) o *A Modern Oil Refinery* (1954), ma cooperano sia all'edificazione di film di viaggio, in territori ove sono presenti interessi commerciali della BP (*Persian Story*, 1952, *Alaska - The Great Land*, 1971) come in altre aree territoriali estranee a ciò: *Draig O Dras* (1970) e *Scotland* (1973), o di ritrattistica relativa ai mutamenti sociali in atto in alcuni paesi africani (Nigeria): *Three Roads to Tomorrow* (1958) di Greenpark e Swingler. Non esentandosi, lungo gli anni settanta, dal produrre esiti documentari concernenti il dibattito crescente in più sedi sui rischi ambientali prodotti dai consumi energetici: *BP The Shadow of Progress* (1970), *The Tide of Traffic* (1972) e *Water Planet* (1979).

Immagini e racconti, questi prodotti dalla BP che, lungo il secondo dopoguerra, devono coabitare lo spazio inglese di comunicazione cinematografica³³ con complessi giganteschi quali la Unilever, la Distillers, la Beecham, la Hawker, la Vickers, la Imperial Tobacco, la Cortaldis, avviati alla conquista di condizioni di monopolio nei propri settori entro una Gran Bretagna che, prima del suo declino storico di grande potenza commerciale e industriale, sperimentava lungo l'arco temporale cinquanta-sessanta un periodo di crescente benessere con costante aumento dell'indice di crescita della produzione e un aumento notevole degli standard di vita.

Produzioni inglesi cui vanno almeno ulteriormente affiancati i non esigui contributi di comunicazione d'impresa attraverso lo strumentario cinematografico provenienti, in maniera particolare ancora una volta tra gli anni cinquanta e sessanta, dal Belgio (con sponsor, fra gli altri, come Gevaert, Solvay & Co., Groupement des Hauts-Fourneaux et Aciéries Belges), dalla Svezia (Atlas Copco e SFK)³⁴, dall'Unione Sovietica³⁵, dall'Olanda, attraverso la Phi-

³³ Un significativo apporto alla più estensiva produzione cinematografica d'impresa in area inglese lo darà la British Transport Commission che, nel 1949, istituisce una propria sezione filmica per la formazione interna del personale ma anche per la promozione esterna e che, nei primi sei anni, realizza più di sessanta pellicole, alcune delle quali dal non indifferente interesse: *Farmer Moving South* (1952) di Charles de Lautour, *Elizabethan Express* (1954) di Tony Thompson e *Snowdrift at Bleath Gill* (1955) di Kenneth Fairbairn. Si può ulteriormente rammentare che, per conto del Ministero dei Trasporti, John Schlesinger realizzerà nel 1961, con *Terminus*, un'acuta radiografia di una giornata qualsiasi della stazione ferroviaria di Waterloo tra l'alba e la notte.

³⁴ Lavori, quelli della Atlas Copco, come *Building with air* (1968) di Harold Knight e Gosta Lewin, *Loading and bottlenecks* (1968), *Full face boring* (1969) ma anche come *Una questione d'acqua* (1969), girato da Dore Modesti (che realizzerà sempre in tema idrico lungo gli anni sessanta una nutrita serie di documentari per la Società Italiana per Condotte d'Acqua) in Lucania per illustrare l'impiego di un Jumbo Atlas Copco a quattro braccia per la costruzione di una galleria

lips fin dal 1929 attiva regolarmente nell'esercizio realizzativo di tale tipologia filmica i cui più significativi risultati vanno ascritti a Joris Ivens³⁶.

3. Paesaggio italiano

Ma al di là di quanto fatto emergere nei paesi finora nominati, nella cartografia europea della comunicazione d'impresa mediante il cinema, uno dei più consistenti spazi è indubitabilmente quello occupato, attraverso gli investimenti delle principali imprese industriali nazionali, dall'Italia già lungo i primi anni venti. Benché non manchino, fin dal 1908, episodi come quelli realizzati dalla Saffi-Comerio (*La cartiera di Fabriano*, 1908), da Giovanni Vitrotti (*L'industria del legno in Cadore*, 1909), dalla Itala di Torino (*L'industria del veleno*, *L'industria della pesca*, *L'industria della ceramica*, *L'industria del burro e del formaggio*) o dalla romana Cines (*L'industria mineraria in Sardegna*, 1909, *Industria del cotone*, *L'industria della carta nell'isola di Liri e Industria delle candele*, tutti del 1910)³⁷. O, ancora, nei primi anni dieci esiti quali *Sestri Ponente 1910* con l'uscita delle operaie dalla manifattura tabacchi di Sestri Ponente, *Cantieri navali Ansaldo* (1910), egualmente scandito dall'uscita degli operai. Così come, sul versante Fiat, l'uscita degli operai e impiegati chiude la pellicola *Le officine di Corso Dante* (1911) entro la quale Luca Comerio³⁸ filma le diverse fasi della costruzione delle vetture nonché il

idroelettrica. E, per SKF, come *SKF nel mondo* (1970) di Kjell Sjöholm.

³⁵ Senza dover attendere gli anni cinquanta-sessanta, nella produzione sovietica antecedente spiccano, al di là della potente e lirica configurazione materializzata da Dziga Vertov (su commissione del Gostorg, l'ente statale per il commercio) nelle sei parti de *La sesta parte del mondo* (1926), lavori di documentazione lavorativa come *Turksib* (1929) di Viktor Turin, che racconta l'enorme impresa di realizzazione della ferrovia Transiberiana, e *Sol' Svanetij* (1930) di Mikheil Kalatozov, che testimonia i relevantissimi sforzi per trasportare il sale nelle lontane regioni appartenenti all'area che si estende tra il Mar Nero e il Mar Caspio.

³⁶ A partire da un lavoro come *Philips Radio* (1930-31), le cui sole riprese durarono quattro mesi e che, a montaggio ultimato, venne spedito in numero di 40 copie nelle filiali dell'impresa olandese presenti in diverse parti del mondo ma solo 7 di esse vennero accettate per la proiezione stante le drammatiche immagini che venivano configurate in merito ai ritmi accelerati dei nastri trasportatori cui gli operai e le operaie della fabbrica modello soggiacevano ancorché all'indirizzo dei volti dei più giovani tra di essi costretti, con l'aria dei propri polmoni, alla soffiatura del vetro per originare grandi bulbi al neon per le potenti lampade ad arco. Ivens, che realizzerà nel 1931 *Cresoot*, un lungometraggio di 80 minuti per conto della Commissione continentale di propaganda per il creosoto (un olio per conservare il legname), tornerà poi a dirigere film sponsorizzati, prima della notoria esperienza con Eni de *L'Italia non è un paese povero* (1960), per il Dipartimento dell'Agricoltura degli Stati Uniti, filmando nel 1940 *The Power and the Land*, scegliendo a soggetto protagonista una famiglia in Ohio per raccontare lo sviluppo dell'elettrificazione delle fattorie americane e i suoi concreti risvolti di vita domestica e nei campi.

³⁷ Cfr. Bertozzi, 2008, p. 52.

³⁸ Del quale va necessariamente rammentato *Dal Polo all'Equatore*, il progetto interminabile e interminato di film totale, di grande viaggio di conquista e colonizzazione cinematografica che impegna la sua immaginazione e la sua prassi lungo il primo ventennio del Novecento per raccogliere tutto il visibile e il percorribile del mondo, dall'Italia all'Uganda, dall'India all'Algeria, dal Caucaso al Giappone, dalla Cina all'Australia. Cfr. Farassino, 2000, pp. 41-42.

loro collaudo all'esterno³⁹. Otto anni dopo è la volta di *Presentazione prima attrice Fiat* (1919) che dà conto, appunto, della prima macchina agricola prodotta dalla fabbrica torinese, come dà conto degli altoforni ove si origina "l'aereo più rapido del mondo" FIAT (metà anni venti) dell'Ambrosio, partendo dalle riprese del Lingotto sulla cui pista posta in cima corrono le autovetture in prova⁴⁰. E si potrebbe continuare con le riprese, commissionate dalla Pirelli, sulla posa di un cavo telegrafico sottomarino (1912) ma anche quelle che sostanziano il documentario ibridato finzionalmente *Borsalino: Lavorazione del cappello Zenit* (1913) le cui sequenze pervengono nella seconda parte ad illustrare compiutamente i vari reparti della lavorazione, dalla soffiatura alla finale spedizione, dei cappelli della manifattura di Alessandria. Per giungere agli sforzi della Montecatini, lungo gli anni venti, di documentazione in Romagna de *L'estrazione degli zolfi* e, ad Avigliana, con *Il dinamitificio Nobel*, delle due linee di produzione del dinamitificio inerenti, rispettivamente, il fulmicotone e il nitrato di cellulosa (utilizzato, quest'ultimo, sia per gli esplosivi che per la costituzione della pellicola cinematografica).

Nondimeno, come del resto è accaduto in gran parte dei paesi europei, anche le formulazioni cinematografiche d'impresa italiana raggiungono la massima espansione negli anni cinquanta e sessanta. Espansione dovuta soprattutto alle strategie d'indirizzo comunicativo di importanti realtà aziendali quali l'Olivetti, che apre una sua Sezione Cinematografica nel 1951 anticipando la medesima iniziativa in Fiat e Montecatini, quindi Finsider, Edison, Lepetit, Carlo Erba⁴¹, Eni. Mentre altre imprese (Pirelli, Alfa Romeo, Falck, Farmitalia, Bassetti, Peroni, Peugina ecc.) si rivolgono a società di produzione cinematografica esterne.

Sezioni cinematografiche, in modo particolare quelle della Olivetti e della Edisonvolta capaci, lungo l'intero ventennio richiamato, di essere particolarmente attive e di configurare significativi esiti che investono totalmente il paesaggio rimodellato dalle tecniche industriali. Come, risaputamente, nei casi delle sequenze discrete e partecipate realizzate da Ermanno Olmi sugli umili e anonimi operai specializzati che si inerpicano lungo la montagna per ripristinare la funzione di un cavo tranciato dalla caduta di un albero così che la turbina possa riprendere a girare restituendo elettricità ai piccoli pae-

³⁹ Un soggetto sostanzialmente simile è quello proposto in Germania da *A look into a car factory* (1910), filmato promosso dalla Opel nel quale viene restituito l'integrale ciclo produttivo di un prototipo automobilistico.

⁴⁰ Cfr. Bertozzi, 2008, p. 53.

⁴¹ Nell'estesissima produzione documentaria della Carlo Erba, sostenuta soprattutto da Mario Scolari, c'è anche spazio per lavori extra-scientifici come quelli tesi a ritrarre paesaggi e culture internazionali ed italiane: *Fiesta brava (La corrida)*, (1960), *Una visita a Barcellona* (1960), *Una visita a Madrid e in Castiglia* (1960), *La laguna di Venezia* (1963), *Roma e Lazio* (1963), *Umbria* (1963), *Liguria* (1963), *Val d'Aosta* (1963), *Calabria* (1963), *Puglia* (1963), *Campania* (1963), *Toscana* (1963), *Dolomiti* (1963), *Cervinia* (1964), *Milano e i grandi laghi italiani* (1964) *Emilia* (1964), *Lo storico Carnevale di Ivrea* (1969), *Friuli-Venezia Giulia* (1970), *Una visita a Lisbona e dintorni* (1971).

si circostanti (*La pattuglia di passo S. Giacomo*, 1954). O di quelle su altri non dissimili operai in Val Daone, nell'alto Chiese, intenti, lottando contro il gelo e in compagnia dei loro scherzi e canti e degli sguardi attenti dei contadini del luogo, a montare i piloni di una linea che dovrà condurre energia elettrica fino a Milano (*Tre fili fino a Milano*, 1958). O, ancora, sempre nell'alto Chiese, sui volti dei minatori sfiancati dalla fatica e dalla solitudine mentre scavano gallerie lungo le pareti della montagna in modo che poi vi si incanali l'acqua della valle per giungere alle pale della turbina dell'impianto idroelettrico (*Manon Finestra 2*, 1956)⁴². E, pur diversamente dalla peculiare pronuncia espressiva ed etica olmiana, in numerosi casi meno conosciuti ma non meno privi di interesse materializzati soprattutto da veri e propri specialisti della cinematografia d'impresa quali Aristide Bosio, negli olivettiani *Infermeria di fabbrica* (1951) dove si fa stringente il dialogo tra la vita di fabbrica (e i possibili infortuni) e il lavoro nei campi. E, come Bosio, Michele Gandin⁴³ con l'attenta ricostruzione storica dell'Olivetti nel suo rapporto con lo sviluppo della città di Ivrea in *Una fabbrica e il suo ambiente* (1957) e, nel medesimo anno, *Sud come Nord*, sullo stabilimento aperto dall'industria di Ivrea a Pozzuoli con l'intenzione di operare una positiva dialettica tra il modello di sviluppo proposto e il contesto di valori e tradizioni territoriali, oltre che *44 parallelo*, prodotto dalla Shell italiana sull'exportazione di un progetto di innovazione tecnica agricola (mais e viticoltura, ma anche interventi anticrittogamici e di meccanizzazione tramite trattori) a Borgo a Mozzano in provincia di Lucca. O Mario Damocelli con *Operazione Orinoco* (1962) che, al di là dei pregi formali, riesce ad illustrare con equilibrio le fasi di insediamento di un grande complesso industriale, quale l'Innocenti, in un contesto ambientale, sociale e umano non poco necessitante. O, ancora, Giovanni Cecchinato, attivo dal 1952 nell'esperienza cinematografica della Montecatini e realizzatore di un gran numero di lavori non esilmente aperti ad uno statuto interrogativo quali, tra gli altri, *Un decimo di terra* (1967) che, attraverso fotografie, disegni, animazioni, intona una seria disamina sulla relazione tra la fame nel mondo e le porzioni di terra coltivabile mancanti di un sistema di cura realmente consapevole. O *Buon lavoro Sud* (1969) dove, per tramite di un'escursione in Sicilia tra tradizionali lavori nei campi e lavorazione delle botti, impianti petrolchimici e miniere di cainite (trasformato in fertilizzante), arriva a delinearci un progetto di sviluppo industriale che necessita di operai specializzati fatti ritornare, dopo anni di emigrazione, dalla Svizzera e dalla Germania.

Filmati, quelli appena evocati, costituenti una parte estremamente minimale di quel censimento ottico e sonoro, di quel gigantesco arsenale cinema-

⁴² Si vedano al proposito i contributi di Mazzei, 2003, pp. 20-37 e Bruni, 2003, pp. 119-131.

⁴³ Michele Gandin, che si era già pregevolmente distinto, a partire dal 1941, con lavori documentaristici come *Andando verso il popolo* e *Il villaggio modello*, girati nell'area dell'impresa siderurgica di Dalmine, lungo gli anni cinquanta realizzerà due significativi esiti (per l'Unione nazionale per la lotta contro l'analfabetismo) intorno alle necessità di crescente istruzione nel Sud Italia: *Cristo non si è fermato a Eboli* (1952) e *Non basta soltanto l'alfabeto* (1959).

tografico⁴⁴ che le imprese industriali italiane private (o le succursali italiane di imprese estere quali Shell, Esso, BP, Mobil Oil, Bayer, Hoechst, Philips, IBM ecc.) e pubbliche (tra le particolarmente propositive vi sono le Ferrovie dello Stato e il C.N.E.N. - Comitato Nazionale per l'Energia Nucleare) hanno lungo gli anni dedicato a se stesse, alle proprie esperienze e risultati ottenuti, contestualmente alla vicenda di progressiva modernizzazione italiana.

Gigantesco arsenale cinematografico alla cui costituzione hanno partecipato anche registi, al di là di quelli precedentemente nominati, come Michelangelo Antonioni (*Sette canne, un vestito*, 1949, per Snia), Dino Risi (*La miniera di luce*, 1950, per Edison), Nelo Risi (*Acqua equivale energia* e *Un fiume di luce*, 1957, per Aem⁴⁵; *Sud come Nord*, 1957; *La memoria del futuro*, 1958; *Elea classe 900*, 1960, per Olivetti; *Liguria, una diga sul mare*, 1973, per Cassa di Risparmio di Genova e Imperia), Alessandro Blasetti (*Quelli che soffrono per noi*, 1953, per Farmitalia; *Pozzo 18 profondità 1650*, 1955, per Eni; *Miracolo a Ferrara*, 1955, per Montecatini; *Fiat 600*, 1957; *Come nasce il fiume d'oro*, 1961, per Unione Italiana Fabbricanti Birra e Malto), Luciano Emmer (*Io e la vespa*, 1959, per Piaggio; *Necchi 1960*, 1960), Gilbert Bovay (*Oduroh*, 1964, *Gli uomini del petrolio*, 1965, *La valle delle balene*, 1965, *Africa. Nascita di un continente*, 1968, per Eni), Gillo Pontecorvo (*Una storia per l'energia*, 1984, per Eni), Valentino Orsini, Franco Taviani, Folco Quilici in un assai consistente numero di realizzazioni per Finsider, Eni, Fiat, Dalmine, Alitalia, Esso, Italcable ecc. Così come registi meno noti ma dalle significative capacità e risultati quali Emilio Marsili (*Il pianeta d'acciaio*, 1962, per Italsider), Antonello Branca (*La macchina del tempo*, 1968, per Fiat), Massimo Magri (*Le regole del gioco*, 1969 e *Macchina cerca forma*, 1970, per Olivetti), Luciano Milesi (*Essor*, 1969, per Montecatini Edison), Walter Locatelli (*Distruggere per costruire*, 1970, per ISMES e *Operazione Valtellina*, 1970, per Enel), Silvio Maestranzi (*Verde più verde*, 1970, per Fiat).

Gigantesco arsenale cinematografico, inteso complessivamente, assai diseguale nelle sue voci. Diseguale per il tipo di sguardo esercitato dagli autori coinvolti. Per il tipo di complesse e spesso contraddittorie circostanze da rappresentare. E tuttavia e al di là della volontà di demarcazione tematica e di sorveglianza più o meno cautelativamente operati dalla committenza indu-

⁴⁴ E' stato stimato in un non lontano passato che l'intera produzione della cinematografia d'impresa italiana si aggirasse attorno ai 30.000 titoli, moltissimi dei quali purtroppo scomparsi. Il solo Archivio del Cinema Industriale e della Comunicazione d'Impresa (realizzato dall'Università Carlo Cattaneo - LIUC e da Confindustria) custodisce oltre 1.500 filmati corrispondenti ad un totale di circa 30.000 ore provenienti dalle esperienze di cinematografia d'impresa di Edison, Montecatini, Eni, Barilla, Ferrero, Elettrochimica del Caffaro, Torno, Cecchetti, Shell, oltre che dalla cineteca personale di Giovanni Cecchinato (Montecatini), insieme al fondo cinematografico Archivio Breda e a quello Damicelli (Innocenti). L'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa ha invece depositate presso la sua sede di Ivrea circa 50.000 bobine provenienti, oltre che dalle collezioni storiche della Cineteca Nazionale, da archivi aziendali (Edison, Fiat, Aem ecc.), case di produzione di pubblicità (Film Master, Recta Film), enti di ricerca (Enea).

⁴⁵ Per un'analisi dei due documentari recentemente recuperati nell'archivio cinematografico dell'Aem si veda De Giusti, 2011, pp. 102-107.

striale sulla configurazione di tali filmati, gigantesco arsenale cinematografico le cui immagini sonore, *anche* nella specifica direttrice dialogica «geografica-ricerca visuale» in merito a luoghi, fenomeni sociali e sentire delle comunità di persone, come molti titoli dei lavori che abbiamo appena nominato lasciano facilmente intuire, rivelano tracce assai proficue da poter interrogare.

Così come, in via di una conclusione, da poter ampiamente interrogare resta la più cospicua parte di quella costellazione di esiti filmici originati dalla cinematografia d'impresa internazionale profilata, per mappatura davvero minima, lungo le precedenti pagine e custoditi in numerosi archivi cinematografici del mondo. Esiti per i quali, si può tranquillamente affermare, risulta assolutamente rispondente il perspicuo dettato di Rose sulle valenze delle immagini filmiche *tout court* (e delle fotografie):

Possono costituire interpretazioni eloquenti del senso di un luogo, o dei sentimenti che le persone provano per determinati ambienti e paesaggi. Sono in grado di mostrare o far emergere rapporti sensoriali con il mondo e hanno anche la capacità di creare reazioni forti nella gente che le guarda. Per tutte queste ragioni possono giocare un ruolo rilevante in molte metodologie di ricerca visuale, in particolare in progetti interessati a esplorare il senso dei luoghi e i sentimenti delle persone (Rose, 2011, pp. IX-X).

Bibliografia

- AITKEN S. C., ZONN L. E. (a cura di), *Place, Power of Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 1994.
- ARECCO S., *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodovar*, Genova, Le Mani, 2002.
- ARECCO S., *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*, Genova, Le Mani, 2009.
- BEUSOLEIL J., ORY P. (a cura di), *Albert Kahn (1860-1940). Réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert Kahn, 1995.
- BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
- BERTOZZI M., "La città europea nel primo cinema", in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. primo: *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 147-173.
- BERTOZZI M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.
- BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Bari, Laterza, 2011.
- BONOLLO L., *Il cuore di tenebra dell'Africa: dalla fotografia al cinema*, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Vol. quarto: *Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 303-334.
- BRAY M., *Ford Historical Film Collection*, Washington, National Archives, 1970.
- BRUNETTA G.P., *Storia e storiografia del cinema*, in Id. (a cura di), *Storia del ci-*

- nema mondiale*, Vol. quinto: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001.
- BRUNI D., "I cortometraggi industriali", in APRÀ A. (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 119-131.
- BRUNO G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002; trad. it., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 65.
- CASETTI F., "L'esperienza filmica e la rilocalizzazione del cinema", in *Fata Morgana*, 4, gennaio-aprile 2008, pp. 23-40.
- CASTRONUOVO V. (a cura di), *Storia dell'economia mondiale dalla grande crisi del 1929 ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 1982.
- CASTRONUOVO V., CERI P., RONDOLINO G. (contributi di), *La cineteca Fiat*, Torino, Centro Storico FIAT, 1988.
- CONVENTS G., "Cinema coloniale", in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. quarto: *Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 335-386.
- CRAINZ G., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 2005.
- DE GIUSTI L., "Due documentari ritrovati di Nelo Risi", in CANOVA G., BURSI G. (a cura di), *Cinema elettrico. I film dell'Archivio AEM (1928-1962)*, Milano, Rizzoli 2011.
- DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*, Torino, UTET, 2009.
- DEMATTEIS G., "David Harvey: una geografia del potere di classe globalizzato", in HARVEY D., *Neoliberismo e potere di classe*, a cura di MELA A., Torino, Umberto Allemandi & C., 2008, pp.61-69.
- DIVER F., "On Geography as a Visual Discipline", in *Antipode*, 35, 2003, pp. 227-231.
- FANARA G., "I confini del mondo e la scoperta dell'altro", in Id. (a cura di), *Frontiere. Il cinema e lo spazio mitico del genere. Esploratori, cowboy, soldati, alieni alla conquista della nazione americana*, Roma, Bulzoni, 2004.
- FARASSINO A., *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Roma, Bulzoni, 2000.
- GIBSON J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, London, Erlbaum, 1986; trad. it., *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- GRAZIOLI E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- GRIMSHAW A., *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- GUNNING T., "Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta", in *Cinegrafie*, "Un mondo d'immagini. Immagini del mondo prima del cinema documentario", 8, Ancona, Transeuropa, 1995.

- HEDIGER V., VONDERAU P. (a cura di), *Films that work: Industrial Film and the productivity of media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
- HOPE T. W., *Hope Reports, Industry: AV and Training*, vol. 3, New York, Rochester, 1972.
- LAGNY M., *Il cinema come fonte di storia*, in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Volume quinto: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 265-291.
- LATINI G., *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Boyay*, Roma, Donzelli, 2011.
- LEFEVRE M. (a cura di), *Landscape and film*, New York, Routledge, 2006.
- MAZZEI L., "Amori di confine. Olmi tra società industriale e mondo contadino", in APRÀ A. (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 20-37.
- MOSCONI E., "Il film industriale", in DE BERTI R. (a cura di), *Il cinema a Milano dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, numero monografico di *Comunicazioni sociali*, n. speciale, a. XIII, n. 1-2, gennaio-giugno 1991.
- MUSE'E ALBERT KAHN, *Jean Brunhes autour du monde, regards d'un géographe / regards de la géographie*, Paris, Vilo, 1993.
- MUSSER C., "Il genere dei «film di viaggio» negli anni 1903-1904", in REDI R. (a cura di), *Da Edison a Griffith*, Roma, Di Giacomo Editore, 1990.
- ORTOLEVA P., "YouTube e l'iconosfera on line", in DIODATO R., SOMAINI A. (a cura di), *Eстетica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- PENNACINI C., *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005.
- PIAULT M.H., *Anthologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, 2000.
- POSTAN M. M., *An Economic History of Western Europe (1945-1964)*, London, Methuen & Co Ltd, 1967; trad. it., *Storia economica d'Europa (1945-1964)*, Bari, Laterza, 1968.
- PRELINGER R., *The Field Guide to Sponsored Films*, National Film Preservation Foundation, San Francisco, Ca, 2006.
- RONY F.T., *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham, Duke University Press, 1996.
- ROSE G., "Prefazione", in BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Bari, Laterza, 2011.
- ROSE G., "On the Need to Ask how, Exactly, Is Geography Visual", in *Antipode*, 35, 2003.
- ROSE G., "On the Importance of Asking the Right Questions, or What Is the Power of Power Point, Exactly", in *Antipode*, 36, 2004, pp. 795-797.
- RYAN J., "Who's Afraid of Visual Culture?", in *Antipode*, 35, 2003, pp. 232-237.
- TERRONE E., "Cinema e geografia: un territorio da esplorare", in *Ambiente Società Territorio*, n. s., n. 6, 2010, pp. 14-17.
- TUAREG M., "The Development of Standards for Scientific Film in German Ethnography", in *L'immagine dell'uomo*, n. 1, 1982.

Summary

The immense scale of the non-fiction films promoted by international industrial companies since the late nineteenth century until the eighties of the twentieth century is an invaluable reservoir of witnesses, a veritable archive of the "visible" around territories, communities and social phenomena human, which lends itself to countless significantly axis reflective exploration and research "geography-visual investigation".

Keywords

Geography, archives, industrial cinema.

Résumé

L'échelle immense des films non-fiction promus par les organisations internationales des entreprises industrielles depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la quatre-vingt du XXe siècle est un réservoir inestimable de témoins, une véritable archive du "visible" dans les territoires, les communautés et les phénomènes sociaux humaine, qui se prête à d'innombrables d'exploration réfléchi de manière significative l'axe et la recherche "géographie-visuel enquête".

Mots-clés

Géographie, archives, cinéma industriel.