

MARCO MAGGIOLI

OLTRE LA FRONTIERA:
LO SGUARDO DELLA GEOGRAFIA SUL CINEMA

1. INTRODUZIONE – Guardare il mondo con gli occhi di un altro è il vero viaggio che restituisce la giovinezza diceva Marcel Proust nella sua *Recherche*. È forse questo l'obiettivo, non troppo nascosto in verità e forse un po' ambizioso di questa sezione del Semestrale dal titolo "americanizzato", ma non americanizzate (o almeno si spera) di *geoframe*. L'intenzione è quella di porsi quale luogo di riflessione (laboratorio?) sul rapporto tra l'immagine e gli studi geografici o più ampiamente con gli studi che hanno come "sfondo" il territorio. Da tutte le sue possibili angolazioni. Un laboratorio aperto, interdisciplinare, fresco e dialogante con altri saperi, che cerchi di intersecare e intercettare alcune delle contraddizioni "visibili" del vivere contemporaneo. Aprirsi al mondo. Un "luogo" insomma dove esercitare un'occasione: recensioni di film, di documentari, di mostre, note e riflessioni sul rapporto tra immagini e territorio, proposte di approfondimento, sollecitazioni su letture, notizie su convegni e festival cinematografici orientati a temi di interesse geografico. Uno spazio dove raccontarsi e dove raccontare.

Il viaggio dunque, diceva Proust, e lo sguardo, o potremmo ancora aggiungere la vista, la scena e l'osservazione del mondo, il modo di vederlo così come si presenta nelle esperienze-limite delle immagini, del loro raccontare, del loro raccontarsi e del loro raccontarci visioni e realtà. Il paesaggio, il territorio, gli spazi di margine, le città, i suoi conflitti, l'ambiente e le pressioni su di esso, gli uomini. La produzione di spazio, a mezzo di spazi, è ovunque la stessa? Il nostro modo occidentale di rappresentarci e di rappresentare il mondo che ci circonda è lo stesso che in America Latina, in Asia, in Europa orientale eccetera? Lo sguardo è sempre lo stesso o cambia il senso di rapportarsi ad esso?

Le scene di paesaggio, in cui un uomo guarda il mondo, diventano spesso soglie che ci trascinano al di là della cultura, del nostro modo di vedere il mondo, senza comunque abbandonare questo mondo; ci in-

vitano ad andare oltre noi stessi senza per questo scivolare in una perdita completa d'identità.

Da un altro punto di vista, a causa della complessità del tema, la ricerca geografica sui film "è molto simile ad un cieco che descrive un elefante (*to the blind describing an elephant*). Ci sono buone descrizioni e analisi delle parti, ma non c'è una struttura coerente attraverso la quale discutere di cinema nella sua interezza. Gli approcci teorici e metodologici appaiono diversi" (Kennedy e Lukinbeal, 1997, p. 33).

Nonostante queste difficoltà di ordine generale l'interesse dei geografi per lo studio del paesaggio, del viaggio, delle aree di confine, delle esplorazioni attraverso film e documentari, o più in generale attraverso le immagini, può essere sommariamente ricompreso a partire da due correnti del pensiero geografico: da un lato una visione umanistico-culturale, dall'altro una più direttamente riconducibile a tematiche di ordine sociale (Kennedy e Lukinbeal, 1997).

La prima indaga la rappresentazione del paesaggio e il significato dei luoghi e, collegandosi alle scienze umane, utilizza metodologie riconducibili alla storia dell'arte, alla critica letteraria e all'estetica. Questo approccio focalizza la sua attenzione prevalentemente sull'individuo come parte integrante del "paesaggio" visto a sua volta quale dispositivo estetico e osservabile (Relph, 1976, Tuan, 1977, Meining, 1979 e Pocock, 1981).

Il secondo approccio, più strettamente ascrivibile all'ambito di interesse proprio della geografia sociale, prende in prestito teorie dagli studi culturali e dalla sociologia ponendo una maggiore enfasi alla costruzione dei significati e alle politiche culturali. In questa direzione appaiono rilevanti i contributi offerti dagli studi socioculturali sulla città in cui le tematiche conflittuali si caratterizzano come uno degli elementi fondanti nella produzione dello spazio sociale e urbano (Gold, 1985, De Angelis, 2005, Carotti, 2005).

In linea ancora più generale è forse inevitabile sottolineare come alla base di tutto vi sia la considerazione che percezione e rappresentazione sono tra le basi della disciplina geografica, laddove l'attribuzione di senso dell'osservazione assume significati del tutto simili nel cinema

e nella geo-grafia: “la presenza di un osservatore, che è parte essenziale del paesaggio stesso, implica un riferimento all’atto del guardare che, se nella letteratura e nella pittura è ricorrente, nel cinema moderno e contemporaneo diventa essenziale, costitutivo del linguaggio stesso, fattore del senso ultimo e profondo a cui può essere ricondotta ogni opera cinematografica. Il paesaggio è un’esperienza, non un oggetto autonomo, e studiarlo significa studiare una cultura, il suo modo di costruirsi lo spazio, di rapportarsi a se stessa, quel rapporto fra il noto e l’ignoto che abitualmente chiamiamo mondo” (Bernardi, 2002, p. 16).

2. IL DIBATTITO GEOGRAFICO IN ITALIA. CINEMA E AUDIOVISIVI COME STRUMENTO DIDATTICO – Il dibattito sull’uso esplicito del cinema e degli audiovisivi nella ricerca geografica non è certo una novità nel nostro Paese dove avviene tuttavia con un orizzonte legato, almeno nella sua fase embrionale, prevalentemente a finalità didattiche già a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta. È in questa ottica che si possono leggere alcuni degli interventi di geografi italiani nel corso di un trentennio circa. Il tratto distintivo e comune di questa lunga fase, che risente inevitabilmente di una più ampia impostazione metodologica presente nella geografia italiana del periodo, appare la considerazione, quasi esclusiva, che le immagini, quelle in movimento e fisse, siano da considerare quale dispositivo necessario alla rappresentazione del “reale”. L’uso del cinema, o per altri versi della fotografia, come strumento didattico risulta necessario in quanto “imprime nella mente dei giovani l’esatta nozione della realtà” laddove la geografia del lontano “ha il suo miglior sussidio nel film, che sostituisce al viaggio immaginario dei libri di testo e delle illustrazioni un viaggio reale, in cui l’allievo vede e sente ambienti e popoli diversi” (Migliorini, 1947, p. 224).

Questo tipo di approccio viene ripreso qualche anno più tardi in occasione del XVI Congresso Geografico di Padova e Venezia del 1954 quando Silvano Celli presenta una comunicazione dal titolo eloquente *Importanza del cinema nell’insegnamento della geografia* (pp. 805-807). Qui l’autore sottolinea due aspetti su tutti: da un lato il ruolo che film e documentari possono rivestire nell’insegnamento della geografia

fisica; dall'altro la differenza e i vantaggi nell'uso del 16 mm sonoro (di facile reperibilità) e dell'8 mm muto (di basso costo). "Nel campo dell'8 mm ogni singolo professore di geografia dovrebbe essere in grado di girare propri film in occasione di escursioni o passeggiate con gli alunni, gite con il turismo scolastico e comunque nelle zone particolarmente interessanti per la morfologia, la biologia ecc." (Celli, 1954, p. 806). Il contributo di Silvano Celli, oltre ad introdurre nella discussione l'elemento "nuovo" del farsi parte attiva del docente nella stessa produzione di materiale filmico, ha forse il merito, non sappiamo quanto voluto, di aprire una piccola discussione che coinvolge, con punti di vista e obiettivi diversi Nangeroni, Morandini e Gribaudo tra il 1955 e il 1957.

In Nangeroni (1955) la logica appare per la prima volta ribaltarsi. La rappresentazione del reale presenta addirittura condizioni meno "appropriate" rispetto a quelle della pura animazione con uno scarto, a questo punto piuttosto netto, nei confronti di quanto detto appena l'anno prima da Celli. La descrizione "perfettamente artificiale", l'animazione e la rappresentazione pura sostituiscono di fatto la "realtà": "mostrare il Monte Argentario come un promontorio roccioso della costa toscana, è molto meno che mostrare in un appropriato film il modo come avviene la trasformazione da isola a penisola" (p. 49). Successivamente Morandini (1956) fa virare il discorso su un piano decisamente più concettuale. In questo contributo in effetti si nota un primo passaggio rilevante, anche questo conseguente al mutare del paradigma generale della disciplina. Il film viene visto come veramente "geografico" solamente quando opera non solo, e non tanto, una semplice descrizione di una parte o di tutta la superficie terrestre ma quando mostra la capacità di evidenziare e chiarire le relazioni e i nessi esistenti tra i fenomeni che si verificano sulla superficie terrestre. L'anno successivo, sempre su questa linea di pensiero Gribaudo precisa che: "[...] si tratta infatti di films che servono ad iniziare grandi masse di pubblico alla conoscenza del mondo in cui viviamo e alla comprensione dei vari aspetti del nostro pianeta e dei popoli che vi abitano. Ma d'altra parte se io sono a scuola – prosegue Gribaudo – e mi propongo di aiutarmi con il cinematografo per meglio avvicinare fatti d'ordine geografico alla comprensio-

ne degli scolari, non posso più accontentarmi di quella vaga atmosfera, concessa come geografica, che porta con sé ogni visione di terre e di acque, di piante e di animali, di popoli, di costumi, di città. Per un principio di coerenza scientifica e didattica non si può proiettare a scuola, come geografico, un film che non sia informato alle stesse basi concettuali su cui si fonda la geografia quali i giovani studiano sui loro libri di testo e quale hanno imparato a conoscere dalla viva voce dell'insegnante" (Gribaudi, 1957, p. 3).

Il contributo di Giorgio Valussi, comparso nel 1965 su *Geografia nelle scuole*, insiste ancora una volta sull'importanza didattica del film. Al centro della riflessione si colloca l'aggiornamento degli insegnanti stessi: "ed è in questo settore che necessitano sforzi maggiori, sia attraverso corsi di aggiornamento che mediante una pubblicistica specializzata, affinché uno strumento così costoso e così importante come il film didattico rischi di non essere adeguatamente utilizzato e messo a profitto nella scuola" (p. 149). Da qui "il successo del nuovo strumento presuppone un'intensa collaborazione fra registi, geografi, pedagogisti ed insegnanti: sono quattro componenti da cui non si può prescindere, quando si voglia veramente fare il film didattico di geografia" (p. 149). In realtà la posizione di Valussi appare un po' troppo limitata e "circoscritta" laddove si riconosce solamente al documentario (il film didattico), fatto con la partecipazione dei geografi, la sola autenticità scientifica e pedagogica escludendo così ogni possibile altro ausilio.

Il territorio come insieme di segni e l'audiovisivo come metodologia didattica sono al centro delle riflessioni comparse su *Erodoto, problemi di geografia* nel 1987 per opera di Anna Maria Cattaneo (pp. 282-301). In questo saggio appare evidente il salto di riflessione rispetto alla produzione che sul tema si era verificata nei decenni precedenti: "La comunicazione audiovisiva veicola messaggi attraverso l'integrazione di segni diversi, iconici, linguistici e sonori, e utilizza diversi strumenti e mezzi espressivi" (Cattaneo, 1987, p. 290).

L'applicazione a fini didattici proposta da Ugo Leone con la pubblicazione del suo *Dallo spazio al territorio* (1996) conteneva ad esempio, come allegato al volume, una videocassetta che utilizzava brani di

film e documentari per narrare i cambiamenti del paesaggio italiano dal dopoguerra ad oggi. A partire da queste ed altre sperimentazioni concrete molte iniziative e studi si sono di fatto succedute non ultime quelle organizzate dalla Società Geografia Italiana (“Esplorazioni. piccola rassegna del film di viaggio documenti, carte geografiche e filmati d’epoca, cinema, letture, fotografie e musica”, “Care for Africa” solo per citare due delle iniziative più recenti).

Accanto, e oltre, a queste ormai sempre più frequenti, iniziative altrettanto avviata e feconda ci appare la riflessione sul tema che vede comunque al centro quasi sempre l’interesse per il paesaggio quale elemento di riflessione.

A tale proposito è necessario ricordare l’*Atlante virtuale* (2002) della De Spuches che contiene almeno due contributi, quello di Minca (pp. 63-77) e quello di Fantuzzi e Gazerro (pp. 53-62) che percorrono, su binari paralleli, le tematiche relative all’uso di “fonti” altre nell’analisi geografica.

Nel primo caso, il paradosso postmoderno di Minca si concentra prevalentemente sul paesaggio quale prodotto culturale (p. 64) riprendendo gli studi effettuati da Turri e da Cosgrove sul paesaggio come teatro, come palcoscenico, operando in questa direzione una decostruzione del concetto stesso. Il paesaggio, dice Minca citando Turri (1998), “è un palinsesto di memorie” la cui creazione presuppone la presenza di due soggetti lo spettatore (consapevole e analitico) e l’attore (inconsapevole ed empirico). A partire da questo appare chiaro, sostiene Minca, che “possiamo considerare la sua dimensione materiale, il suo sfondo, come una sorta di palcoscenico sul quale (ma non dal quale) lo spettatore osserva lo spettacolo della vita nel suo divenire sul territorio” (p. 71). E cita a questo proposito il *Truman Show* di Peter Weir e di come sul palcoscenico-paesaggio il protagonista (Jim Carrey) si muove ignaro.

Su un diverso piano si collocano invece le riflessioni di Fantuzzi e Gazerro che avviano la loro riflessione a partire da suggestioni provenienti da territori esterni agli studi geografici. Il primo spunto di riflessione viene rintracciato nel fatto che: “la percezione dello spazio e del

tempo e la scoperta del mondo sono in gran parte legate a sensazioni visive: La visione è l'emblema del nostro rapporto col mondo" (in Tinazzi, 1996, p. 35), il secondo che riconnette la ricerca geografica all'immagine sulla scorta della considerazione che il cinema è "un iperluogo, un luogo dei luoghi, uno spazio di spazi" (Brunetta 1996, p.25). Se sul primo punto, e cioè sul legame tra visione, rappresentazione e rapporto con il mondo è chiaro che non solo il cinema, ma l'immagine nel suo complesso (fotografia, pittura, cartografia) costituiscono per la geografia un punto di partenza (o di decollo?). Sul secondo aspetto, sulla considerazione cioè che il cinema è un iperluogo, uno spazio di spazi gli spunti di riflessione appaiono molteplici. Quello che tuttavia interessa sottolineare in questa sede riguarda il fatto che, ad esempio, gli stessi iperluoghi possono essere oggetto di film: "se anziché in California dovessi pensare di ambientare nell'Italia contemporanea la storia del decadente *milieu* sociale di un nucleo familiare tradizionale, lo scenario ideale sarebbe quello dell'informe tessuto perturbano, fatto di centri commerciali, capannoni, parcheggi, che nel corso degli ultimi venti anni ha invaso il paesaggio agricolo a ridosso di tangenziali ed assi attrezzati" (Ingersoll, 2007, p.22). Sempre su questa tematica Fantuzzi e Gazerro (1999) avevano puntato, per altri versi, la loro attenzione proprio sulla rappresentazione del degrado del paesaggio italiano nel cinema degli ultimi anni facendo riferimento a 19 film degli anni '90. Nell'analisi contenuta in questo lavoro le due autrici utilizzano produzioni riconducibili al neo-realismo in cui sono rappresentate prevalentemente condizioni sociali di crisi in cui predominano paesaggi devastati, viaggi e realtà urbane problematiche.

3. TRACCE DI DISCUSSIONE. FRANCIA – Se il tema dell'uso del film didattico appare come uno degli argomenti dibattuti dalla geografia italiana almeno nel decennio '50-'60 è a partire dalla seconda metà dei '70 che la discussione si sviluppa, negli ambienti accademici francesi, su tematiche legate al rapporto tra immagine e paesaggio. È in questa seconda fase che in effetti può essere rintracciato un nuovo salto di scala.

La rivista *Hérodote* dedica al tema del rapporto cinema e paesaggio ampio spazio in due numeri usciti a distanza di dieci anni l'uno dall'al-

tro nel 1977 e nel 1987. Nel numero del '77 è presente in realtà un solo contributo, ma del tutto paradigmatico a nostro avviso, quello di Michel Foucher (pp. 130-147) riproposto, non a caso, nel numero apparso appunto dieci anni dopo (n. 44 janvier-mars, 1978, pp. 67-82). Qui si pone a nostro avviso una questione fondamentale, quella cioè della costruzione del paesaggio, dell'invenzione dello spazio scenico insomma. Questione che, come sappiamo, verrà ripresa successivamente anche nella geografia italiana. L'aridità nei western americani altro non è che un'invenzione, dice Foucher. Uno spazio che "non solo non venne valorizzato economicamente ma che non fu neanche l'oggetto di una relazione tra individui o tra gruppi" (Foucher, 1978, p. 68). Dove, ed è questa la tesi del suo contributo: "i luoghi dove si svolgono gli avvenimenti che riguardano gli argomenti del western e che sono quelli che hanno segnato la formazione della nazione americana non sono situati là e non corrispondono a quelli che sono stati utilizzati come scenario naturale" (Foucher, 1978, p. 68). In sostanza il tipo paesaggio divenuto modello di riferimento (la Monument Valley per John Ford, paesaggio "smontato" successivamente da Antony Mann) non corrisponde, storicamente ed economicamente, ai luoghi ed ai paesaggi teatro della conquista dell'Ovest. Si tratta in sostanza di un paesaggio convenzionale, di una finzione, che si fa modello di riferimento dell'immaginario collettivo solamente a partire dal periodo 1830-1890. L'esempio del paesaggio arido e convenzionale presente nel cinema western ci appare come una delle testimonianze più significative ed esemplificative di quel complesso rapporto tra rappresentazione e realtà che rimarrà uno degli aspetti centrali del dibattito, non solo geografico, sul tema del paesaggio. In questo senso, e senza tuttavia ripercorrere in questa sede l'ampia discussione su paesaggio e immagine, che ci condurrebbe inevitabilmente troppo distanti dall'oggetto del presente contributo, appare evidente, proprio nell'ottica precedentemente delineata dal saggio di Foucher, che l'elemento "paesaggio" offre la più immediata chiave di lettura, non solo "geografica" ma, dice l'autore, anche politica (p. 79) dell'immagine visiva: "per quanti sono interessati al paesaggio, sembra tuttavia impossibile non considerare seriamente l'immagine visiva. Sap-

priamo che storicamente nella cultura europea il termine paesaggio si riferiva allo scenario di un'immagine dipinta, prima ancora di essere utilizzato per ambienti reali. Sappiamo anche che il linguaggio compositivo degli ambienti definiti come paesaggi derivava, in passato, dalla pittura, proprio come oggi è spesso il linguaggio della fotografia, della televisione o del cinema che definisce il paesaggio post-moderno" (Cogsrove, 1994, p. 18).

Parallelamente al saggio di Foucher, nel numero del 1987, sono presentati due ulteriori contributi. Il primo sempre sul cinema western di Nicole Janin ma più dal punto di vista del rapporto tra scrittura filmica e paesaggi (*Cadre et cadrages du western*, pp. 83-93), il secondo, di Claude Collin-Delavaud (*Paysage, photographie et cinéma*, pp. 94-104) che si conclude proprio sull'interrogativo della geografia quale dimensione nuova del cinema. Dal primo punto di vista, in relazione cioè al rapporto tra "quadro e inquadratura" nel cinema western, appare interessante sottolineare, dice Janin che "al di là degli attori è la scelta di un certo paesaggio e più ancora il modo di filmare, ad essere i veri rivelatori della messa in scena. La messa in scena in un western implica dunque una "messa in paesaggio". La scelta di un tipo di paesaggio, che diventa quadro di riferimento, è reso da un'inquadratura, che determina una certa porzione di spazio dato" (p. 84). Il contributo di Claude Collin-Delavaud ci mostra infine un altro aspetto del problema che sinteticamente potremmo definire di "prospettiva". In sostanza, dice Claude Collin-Delavaud le diverse cinematografie nazionali hanno illustrato variamente le varie componenti del vivere sociale: dal neorealismo italiano, al cinema russo e giapponese. Qui i caratteri originali dei "paesaggi" sono direttamente dipendenti non solo dalla tradizione letteraria e artistica, ma anche dal tipo di sviluppo economico, tecnico e culturale locale. Nell'evoluzione della cinematografica nazionale è dunque possibile afferrare le costanti e le evoluzioni geo-antropologiche dei caratteri del paesaggio inteso nella sua accezione più ampia. È possibile, allo stesso modo, aggiungeremmo, definire gli stereotipi stratificati nella tradizione letteraria e pittorica, ridefinire, riprodurre e smentire, grazie per esempio alle opportunità offerte dai *media*, il loro valore, il loro

status o al contrario evidenziarne opportunamente le modificazioni offrendo loro un'immagine diversa.

4. FRAME 1: LA CITTÀ QUALE DISPOSITIVO DI RAPPRESENTAZIONE – La città, come elemento del paesaggio e come luogo delle contraddizioni e della conflittualità sociale, è da sempre uno degli spazi più ampiamente ricorrenti nella rappresentazione prima cinematografica (Bertozzi, 1999) e in seguito documentaristica. Essa stessa, per stare alla definizione di Roncayolo (1988) “è un dispositivo topografico e sociale” (p. 3) e per ciò stesso può essere considerata come un sistema di rappresentazione¹. È in fondo dal suo inizio, dai panorama e dai diorama, che l'opera filmica ha nella città il suo luogo privilegiato di azione: “attraverso il cinema il “tentativo di importare il paesaggio nella città” di cui parla Benjamin in riferimento ai panorama, si compie definitivamente [...]. Il cinema ha introdotto dei cambiamenti profondi nella visione e nella concezione dello spazio, divenendo esso stesso un fattore di modificazione del paesaggio urbano (le sale, la loro distribuzione nelle città, le insegne luminose ecc.). È stato dunque un fattore di condizionamento e di programmazione dello sguardo. Per altri versi, il rapporto tra paesaggio e cinema può essere messo in relazione anche a diversi fenomeni di spettacolarizzazione dello spazio urbano” (Costa, 2001, p. 9) contribuendo al tempo stesso alla costruzione dell'immaginario popolare moderno e postmoderno e all'identificazione dello spazio urbano come luogo delle contraddizioni, delle conflittualità e delle “passioni” (De Angelis, 2005).

Se dunque come sostiene Rohmer “lo spazio (architettonico) preesiste all'atto del filmare, ha una sua esistenza concreta, tanto che si tratti di spazi (architetture) realmente esistenti, quanto di spazi (architetture)

¹ Per rappresentazione si intende in questo senso “ogni struttura (immagine, pattern, modello), sia astratta che concreta i cui tratti intendono simbolizzare o corrispondere in qualche senso a quelli di qualche altra struttura. In questo senso risulterà che lo spazio urbano, in quanto forma che assolve una funzione, è insieme spazio materiale e simbolico, funzionale e rappresentativo” (Costa, 2002, p. 114-115).

fittizie” (Rohmer, 1984, p. 7), è altrettanto vero che “gli uomini, le società costruiscono il loro ambiente sociale per soddisfare bisogni fisici e sociali, ma anche per *proiettare* entro uno spazio reale di vita alcune delle loro speranze, ambizioni e utopie” (Francastel cit. in Roncayolo, 1988, p. 3). Se l’affermazione di Francastel è valida per la costruzione reale della città contemporanea, essa appare ancor più valida per la ricostruzione, e il montaggio, della rappresentazione filmica.

Il cinema mette in scena la città, la descrive, ne parla, effettua uno sguardo analitico della spazialità urbana, diventando uno degli strumenti di conoscenza, anche “geografica”, del testo urbano. Esso rappresenta un occhio che guarda la città attraverso un’angolazione che non risulta essere presente nella rappresentazione classica a cui si riferisce, ad esempio, la cartografia che incorpora solo alcuni degli aspetti propri dell’universo urbano: quelli suscettibili di misurazione. Il cinema mette assieme la città fisica e la città delle relazioni, la città soggettiva e la città sociale, la città della memoria e la città del futuro, sia quando è testimone dell’ordine reale delle vicende, sia quando “ricostruisce scenari”.

Titoli ed esempi rispetto ad una lettura trasversale sul tema della città e sul rapporto, inevitabile, fra la scelta degli scenari urbani e la storia narrata sono numerosissimi: dalla *Manhattan* di Woody Allen alla Napoli di *Gomorra* (Garrone, 2007) o di Francesco Rosi (*Le mani sulla città*, 1963), dalla futuribile *Metropolis* di Lang alla Roma di Fellini, di Pasolini o di Greenway, alla Città del Messico conflittuale, nascosta e “altra” de *La Zona* di Rodrigo Pià (2007) e si potrebbe continuare ovviamente ancora.

5. FRAME 2: VIAGGI, CONFINI E ATTRAVERSAMENTI – Nonostante il turismo di massa abbia di fatto contribuito a rendere quasi banale l’esperienza odierna del viaggio, e la diffusione di immagini “sul lontano” abbia reso ormai familiari società e luoghi, appare sempre più evidente, anche in ambiti non propriamente specialistici, come il viaggio, sia nella sua dimensione *fiction* che in quella documentaristica, abbia conservato del tutto inalterato il suo fascino evocativo.

Di fronte all'epica del viaggio "reale", al suo significato sociale e alla sua antropologia, il viaggio "virtuale" della contemporaneità appare in qualche modo una svalutazione. In questa perdita di valore esperienziale e documentale il viaggio ha tuttavia assunto una nuova rilevanza e dignità, soprattutto in termini di indagine rispetto al modo in cui si viaggia, si osserva e si interpreta ciò che si vede. Esempi di film che si rifanno al viaggio quale elemento di conoscenza dello spazio geografico e del sé sono molto diffusi. *Lisbon story* di Win Wenders (1994) è quello più noto, ma anche le opere dell'israeliano Amos Gitai, il road movie *Free zone* su tutti (2004) ambientato tra Gerusalemme e la Giordania. O ancora, *La strada di Levi* di Davide Ferrario, (2006) che ripercorre, insieme con lo scrittore Marco Belpoliti, il viaggio lungo dieci mesi e migliaia di chilometri che Primo Levi affronta dopo la sua liberazione dal campo di concentramento di Auschwitz nel 1945 descritto ne *La tregua* e portato sugli schermi già nel 1997 da Francesco Rosi. Il viaggio di Levi/Ferrario/Belpoliti – durato tre anni – attraversa la Polonia (la memoria), l'Ucraina (l'identità e la peste), la Bielorussia (un modo a parte), la Moldavia (l'emigrazione), la Romania (i nuovi orizzonti), la vecchia Europa da Budapest a Monaco, per arrivare in Italia (la prova) a Torino in un annullamento spazio-temporale straordinario dove si susseguono 10 frontiere e 60 anni nello spazio di 92 minuti in una coincidenza, spesso inquietante, di immagini, testo e paesaggio.

La presenza di un osservatore (Levi/Ferrario/Belpoliti) diventa parte integrante ed essenziale del paesaggio stesso. E ancora *Il viaggio* di Solanas (1992) o *I diari della motocicletta* (Salles, 2004) tanto per citare due opere tra le più note. Ma ad esempio come non ricordare in questo senso *L'emigrante* di Charlie Chaplin del 1917 dove nella scena iniziale sul piroscampo della speranza sono ammassati gli emigranti diretti verso il nuovo mondo. Questa scena della navigazione, citata inevitabilmente in molti altri film successivi, trova ad esempio una sua ulteriore collocazione in *Goodbye Babilonia* dei fratelli Taviani (1987) laddove i fratelli Andrea e Nicola sono costretti a emigrare negli Stati Uniti. La navigazione ha come approdo i grattacieli illuminati di New York al quale si accompagnano sogni e desideri che, almeno inizialmente non si realizze-

ranno. “L’incontro con dei connazionali che sono diretti a San Francisco per la costruzione del padiglione italiano all’Esposizione Universale è il momento di svolta della loro situazione. Il treno che li trasporta, e che corrisponde a quelli che attraversano le pianure dell’Ovest americano ancora disabitate, inizia la loro nuova avventura di emigranti accomunati con gli altri artigiani dalla professione e dalla nostalgia” (Carrotti, 2005, p. 73).

Questo discorso sull’attraversamento dei confini attraverso la lente della cinematografia ci permette di fatto un legame diretto con altre discipline. In una mostra presentata a Modena durante il festival di filosofia del 2003 dal titolo *Border devices* gli organizzatori scrivevano che la proliferazione dei confini, il loro prismatico scomporsi e ricomporsi, costituisce “l’altro lato della globalizzazione” e aggiungevano che: “il sogno di uno spazio totalmente fluido e attraversabile è forse l’ultima utopia del Ventesimo secolo. Il carattere liscio che sarebbe proprio dello spazio contemporaneo si dissolve a uno sguardo più ravvicinato. Uno dei risultati più immediati dei movimenti e delle interconnessioni globali pare consistere piuttosto in una proliferazione di confini, sistemi di sicurezza, *checkpoints*, frontiere fisiche e virtuali. È un fenomeno che possiamo osservare sia al livello micro dei territori in cui ci muoviamo ogni giorno, sia al livello macro dei flussi globali: i confini, in effetti, sono tutto intorno a noi. Sono confini convenzionali e geografici, astratti e reali, assunti come ovvi e contestati. Uno sguardo d’insieme a questa combinazione di flussi (di persone, merci, idee) e di restrizioni su un dato territorio rivela la complessità di identità individuali e collettive che sono, al tempo stesso, costruite e fratturate dall’esperienza dell’attraversamento dei confini” (www.multiplicity.it). È proprio questa proliferazione di confini che sembra essere al centro di molti film e documentari non solo recenti e che meriterebbero a nostro avviso una lettura geografica. In questa direzione, ma gli esempi anche in questo caso potrebbero essere numerosissimi possono essere interpretati ad esempio due documentari, *L’Italia non è un paese povero* di Joris Ivens (1960) e *Il mio paese* di Daniele Vicari (2006). Qui il viaggio, e il paesaggio industriale attraversato da nord a sud nel caso di Ivens e da sud

a nord nel film di Vicari, sono lo sfondo imprescindibile del cambiamento, della perdita delle illusioni.

6. FRAME 3: L'AMBIENTE E L'ECOLOGIA – Da molti anni ormai il panorama cinematografico e documentaristico, sia in Italia che nel resto del mondo, ha visto il proliferare di festival e momenti di incontro² che utilizzano la “lente” dell’immagine quale momento essenziale dell’indagine attorno alle varietà delle tematiche ambientali.

Il perché di tanta attenzione è riconducibile forse una coscienza diffusa dell’emergenza ambientale con movimenti culturali e ambientalisti, frutto anch’essi dei processi di globalizzazione, che sono scaturiti a partire almeno dagli ultimi venti anni. Queste tematiche sembrano aver condotto ormai alla considerazione di un cinema non più “della e sulla natura”, ma di un vero e proprio “cinema militante e ambientalista” maggiormente consapevole dei cambiamenti in atto e delle ripercussioni sugli ecosistemi. Non film “politici” dunque ma “visioni politiche” della realtà attraverso i contenuti, ma anche attraverso il linguaggio usato. Se proprio dovessimo scegliere un punto di partenza della filmografia sull’ambiente, potremmo individuarlo nella corrente del cinema tedesco che negli anni ’20 e ’30 venne definita “cinema di montagna” che prevedeva la messa in scena di storie ambiente

² Solo per ricordare qui alcune delle occasioni forse maggiormente significative in un panorama tuttavia in continua evoluzione, la città di Torino ospita da 11 anni il Festival Cinema Ambiente (Giorda, 2000, Maggioli, 2008), Trento ospita da 56 anni il *Trento film festival*, a Roma dal 1999 si svolge il *Festival Montagna in città*, a Palermo da oltre quattro anni *Ecovision*, per non parlare delle varie rassegne, grandi o piccole in giro per l’Europa e per il Mondo: dal *Festival Internacional de Cine del Medio Ambiente de Catalunya* a Barcellona, al *Festival Internacional de Cinema e Video Ambiental* di Goyas in Brasile, dal *Festival International du Film Alpin et de l’Environnement* a Les Diablerets in Svizzera all’*International Films and Visual arts* di Rodi in Grecia, e così via. Una molteplicità di sguardi insomma che negli ultimi anni ha fatto parlare di un vero e proprio filone ambientalista nel più vasto panorama del documentario sociale e che ha raggiunto il suo culmine di notorietà con la premiazione all’Oscar 2006 di *Una scomoda verità* di David Guggenheim con Al Gore (*An Inconvenient Truth*).

sull'arco alpino e, addirittura, connaturate ed esso. La particolarità di questo modo di fare cinema, il cui capostipite indiscusso è Arnold Fanck (1889-1974), era il totale rifiuto di girare le scene in teatri di posa, in virtù di una adesione alla realtà che si faceva elemento costitutivo e primario del lavoro creativo. Il film doveva narrare sì una storia ma dove farlo in una cornice, quella di montagna, assolutamente reale e non solo realistica: “i film di Fanck erano notevoli in quanto coglievano gli aspetti più grandiosi della Natura in un'epoca in cui il cinema tedesco offriva soltanto scenari fabbricati in studio” (Kracauer, 2001, p. 162).

Il cinema diveniva dunque in questo senso non solo veicolo di storie narrate e di fiction, ma anche mezzo per illustrare l'ambiente circostante. Fanck stesso ad esempio esponeva i suoi stessi attori a rischi reali e ben concreti. Il movimento contrario al cinema di Fanck fu l'introduzione di ogni ripresa nell'ambiente dello studio o del teatro di posa. È interessante notare come la storia del cinema sia consistita in un continuo alternarsi di posizioni opposte proprio rispetto a questo punto cruciale di intendere la Settima Arte.

Da un altro punto di vista le stesse ambientazioni di Herzog³, a partire da *Fata Morgana* ad *Aguirre furore di Dio* per finire allo straordinario documentario sull'Antartide *Incontri alla fine del mondo* del 2008 (Guglielmino, 2008) dove i paesaggi – da quello fluviale in *Aguirre* a quello ghiacciato in *Incontri alla fine del mondo* – appaiono a volte oscuri, illimitati, intimi, visionari e dove non solo, come è ovvio si collocano storie, ma dove l'ambiente stesso assume il ruolo di vero e

³ Anche l'intera filmografia di Werner Herzog meriterebbe a nostro avviso un intero capitolo e analisi nell'ottica geografica. Ci interessa qui tuttavia ricordare opere quali ad esempio *Fata Morgana* (1970) girato nel Sahara meridionale, in Kenia, in Tanzania, nei paesi che si affacciano sul golfo di Guinea e delle Canarie, *Aguirre furore di Dio* (1972) ambientato in Amazzonia, *Apocalisse nel deserto* (1992) che esamina le conseguenze della guerra del golfo (1991) attraverso le testimonianze dei sopravvissuti ed immagini apocalittiche dei pozzi di petrolio in fiamme. a *Grizzly Man* (2005) girato nel Katai National Park dell'Alaska. Per un'attenta e originale analisi di parte della cinematografia di Herzog si veda, tra gli altri, Paci, 2001.

proprio protagonista (Paganelli, 2008) e dove i luoghi, aggiungeremo, riscoprono la loro dignità.

7. CONCLUSIONI – Leggere alcune dinamiche territoriali, rintracciare nel cinema spunti e sollecitazioni sull’osservazione dei paesaggi, comparare stili e modi di osservazione della natura, delle città, del viaggio nelle diverse cinematografie nazionali, nei diversi generi, negli autori ci appare un punto di partenza per tentare di ricostruire “geografie della memoria” (Tarpino, 2008) e per provare ad indagare quelle “zone d’ombra” celate alla rappresentazione delle mappa ma riconoscibili comunque come parte integrante dell’osservazione dei luoghi. Il cinema quale luogo dunque della rappresentazione, della produzione di località, luogo di produzione della scena, della narrazione sul territorio, discorso dove si inscrivono paesaggi e storie riprodotte. Questi aspetti della produzione del paesaggio possono essere rintracciati anche nel caso di paesaggi interamente ricostruiti artificialmente, in studio, o attraverso il computer, o ancora attraverso l’uso di effetti speciali, o ancora attraverso la “teatralità” come forma simbolica di una concezione particolare della realtà e del cinema presenti in alcuni autori. Il cinema dunque può assumere il ruolo di cartografia in movimento?

Roma, Sapienza Università di Roma, Dipartimento AGEMUS – Sezione di Geografia

BIBLIOGRAFIA

- BERTOZZI M., “La città europea nel primo cinema”, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, volume primo, “L’Europa, 1. Miti, luoghi, divi”, Einaudi, Torino, pp.147-173.
- CAROTTI C., “America on the road: tre film, tre registi, tre sguardi”, in *Storia Urbana*, 2005, 109, pp. 71-90.
- CARTER S., MCCORMACK D.P., “Film, geopolitics and affective logics of intervention”, in *Political Geography*, 25, 2006, pp. 228-245.

- CATTANEO A.M., "Immagine e territorio: l'audiovisivo come metodologia didattica", in *Erodoto. Problemi di geografia*, 7/8, 1984, pp. 282-301.
- CERRETI C., CIANGRASSO G., "Cinema Italia", in AA.VV., *Italian reflections. The identity of a country in the representation of its territory*, TCI, Società Geografica Italiana, Milano 2004, pp. 175-183.
- CLARKE D.B., DOEL M.A., "Engineering space and time: moving pictures and motionless trips", in *Journal of historical Geography*, 31, 2005, pp. 41-60.
- COLLIN-DELAUVAUD C., "Paysages, photographie et cinema", in *Hérodote*, janvier-mars 1987, 44, pp. 94-105.
- CORNA PELLEGRINI G. (a cura di), *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, Cuem, Milano, 2003.
- COSTA A., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- COSTA A., "Présentation. Invention et réinvention du paysage", in "Cinèmas: revue d'études cinématographiques", vol. 12, n. 1, 2001, pp. 7-14 (in <http://id.erudit.org/iderudit/024864ar>).
- COSGROVE D., "Spettacolo e società: paesaggio come teatro nella città pre- e post- moderna", in Quaini M. (a cura di), *Il paesaggio tra attualità e finzione*, Cacucci editore, Bari 1994, pp. 15-36.
- CRISTALDI F., "La pubblicità televisiva nella didattica della geografia", in PALAGIANO C., PARATORE E. (coord.), *La lettura geografica, il linguaggio geografico, i contenuti geografici al servizio dell'uomo. Studi in onore di Osvaldo Baldacci*, Patron editore, Bologna 1991, pp. 251-262.
- DE ANGELIS R. (a cura di), *Iperurbs Roma. Visioni di conflitto e mutamenti urbani*, DeriveApprodi, Roma 2005.
- DE SPUCHES G. (a cura di), *Atlante virtuale*, 2 voll., Università degli studi di Palermo, Laboratorio Geografico, Palermo 2002.
- DIXON D., GRIMES J., "Capitalism, masculinity and whiteness in the dialectical landscape: the case of Tartan and the Tycoon", in *GeoJournal*, 59, 2004, pp. 265-275.
- FANTUZZI N., GAZERRO M.L., "Cinema e geografia: la crisi del paesaggio italiano", in *Il Tetto*, 210-211, 1999, pp. 85-96.
- FANTUZZI N., GAZERRO M.L., "Il degrado del paesaggio italiano attraverso la testimonianza del cinema", in De Spuches G. (a cura di), *op.*

- cit.*, vol. II, Università degli studi di Palermo, Laboratorio Geografico, Palermo 2002, pp. 53-62.
- FOUCHER M., "Du désert, paysage du western", in *Hérodote*, juillet-septembre 1977, 7, pp. 130-147.
- FOUCHER M., "Du désert, paysage du western", in *Hérodote*, janvier-mars 1987, 44, pp. 67-82.
- GIORDA C., "L'immagine dell' Africa subshariana nella trasposizione cinematografica degli autori africani", in *Geografia nelle scuole*, XLIV, 1999, pp. 3-7.
- GIORDA C., "Cinema e educazione ambientale: nuovi strumenti per la didattica della geografia", in *Geografia nelle scuole*, XLV, 2000, pp. 59-62.
- GIORDA C., "Un mondo d'immagini. La forza del paesaggio nel rapporto fra cinema e geografia", in *Piemonte Parchi*, XVIII, 2003, pp. 6-8.
- GOLD J., "From "metropolis" to the city: film visions of future, 1919-39", in BURGESS L., and GOLD J. (eds.), *Geography, the media and popular culture*, New York, St. Martin's Press, 1985, pp. 123-43.
- GRIBAUDI D., *Invito al film geografico*, Comunicazioni geografiche della S.E.I., aprile 1957, pp. 2-5.
- GUGLIELMINO A., "L'Antartide secondo Herzog", in *NonSoloCinema* anno IV n. 8, 2008 (rivista on line: web site: <http://www.nonsolocinema.com>).
- HOPKINS J., "A mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representations", in Aitken S. (ed.), *Place, power, situation and spectacle: A geography of film*, Lanham, MD, Rowman and Littlefield, 1994, pp. 47-65.
- HÖRSCHELMANN, "Watching the East, Costructions of "otherness in TV representations of East Germany", in *Applied Geography*, vol. 17, n.4, 1997, pp. 385-396.
- KEAN FAN LIM, "Transational collaborations, local competitiveness: mapping the geographies of filmmaking in/through Hong Kong", in *Geografiska Annaler: Serie B, Human Geography*, vol. 88, issue 3, September 2006, pp. 337-357.
- KRACAUER F., *Da Caligari a Hitler*, Torino, Lindau 2001.
- INGERSOLL R., "Italian beauty. Superluoghi come pretesto per un film",

- in AA.VV., *La civiltà dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Provincia di Bologna, Damiani, Bologna, 2007, pp. 22-29.
- JANIN N., “Cadres et cadrages du western”, in *Hérodote*, janvier-mars 1987, 44, pp. 83-93.
- KENNEDY C., LUKINBEAL C., “Towards a holistic approach to geographic research on film”, in *Progress in Human Geography*, 21, 1, 1997, pp. 33-50.
- LE HÉRON E., “Placing geographical imagination in film: new Zealand film makers’ use of landscape”, in *New Zealand geographer*, 60, 1, 2004, pp. 60-66.
- LOWENTHAL D., “Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology”, in *Annals of the Association of American Geographers*, 51, 1961, pp. 241-60.
- MAGGIOLI M., “Cinema Ambiente. Torino 11-16 ottobre 2007”, in *geografia*, XXXI, 2008, n.1, pp. 47-50.
- MEINING D.W., “Symbolic landscapes”, in Meinig, D.W. (ed.), *The interpretation of ordinary landscapes*, Oxford University Press, Oxford, 1979, pp. 164-92.
- MIGLIORINI E., “La geografia dell’insegnamento”, in Almagià, R., Nangeroni, G., Migliorini E., *Introduzione allo studio della geografia*, Milano, Marzorati 1947, pp. 197-264.
- MINCA C., “Il paesaggio come teatro, ovvero riflessioni sul paradosso moderno”, in DE SPUCHES G. (a cura di), *op. cit.*, II vol., Università degli studi di Palermo, Laboratorio Geografico, Palermo 2002, pp. 63-77.
- MORANDINI G., “Cinema e geografia”, in *Lumen*, II, 1956, 3/7, pp. 201-202.
- NANGERONI G., “L’insegnamento della geografia nelle scuole medie”, in *Ricerche didattiche*, 1955, 2, p. 48.
- PACI V., “Certains paysages d’Herzog sous la loupe du système des attractions”, in “Cinèmas: revue d’études cinématographiques”, vol. 12, n. 1, 2001, pp. 87-104 (in <http://id.erudit.org/iderudit/024869ar>).
- PAGANELLI G., *Segni di vita – Werner Herzog e il cinema*, il Castoro, Milano 2008.

- POCOCK D., *Sight and knowledge*. Transactions of Institute of British Geographers, 6, 1981, pp. 385-393.
- RELPH E., *Place and placelessness*, Pion, London, 1976.
- TARPINO A., *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2008.
- TINAZZI G. "Territori di confine", in QUARESIMA, L. (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 35-38.
- TUAN Y, "Sight and picture", in *The Geographical Review*, 1977, 69, pp. 413-422.
- VALUSSI G., "L'utilità didattica del film geografico", in *Geografia nelle scuole*, X, 1965, pp. 140-149.
- VALUSSI G., "L'uso dei mezzi audiovisivi nell'insegnamento della geografia", in *Geografia nelle scuole*, XXI, 1976, pp. 57-264.

SUMMARY:

The work aims to highlight the importance of cinema and audiovisual media as a source of dynamic geographical investigation. The use of audiovisual media is discussed in Italian geography since the second half of the 1940's especially for educational purposes. A whole new thought is developed from the 70's when the issue will be addressed as part of the magazine Hérodote, in order to use cinema as a source of geographical analysis. City, environment, landscapes, travel, and border issues are now increasingly present in the various national film industries. Can geography use these different "points of view" for a reflection on the concept of representation?

RESUMÉ:

Cet article met en évidence l'importance de l'utilisation du cinéma dans la quête des études du territoire.

L'opportunité de l'utilisation du cinéma et de l'audiovisuel en géographie est discutée en Italie avec des finalités essentiellement didactique a partir de la seconde moitié des années Quarante du XX ème siècle. Une réflexion tout-a-fait nouvelle ce développp à partir des années Soixante-dix, et est mise en exergue par la revue Herodote, dans l'optique de son utilisation en tant que source d'analyse des etudes du

territoire, des villes, de l'environnement, des paysages, des voyages, des frontières, et ce sont aujourd'hui les sujets les plus abordés par les différentes cinématographies nationales.

La géographie peut-elle utiliser ce différent "point de vue" pour générer une réflexion sur le concept de représentation?

Parole chiave: Paesaggio, cinema, geografia culturale.

