

SPECIALE **Introduzione. Certo non un'esaustiva geografia del cinema**

“Ces livres ne prétendront donc point offrir une géologie et une géographie exhaustives du cinéma” si schermiva nel 1958 André Bazin nell’“Avant-propos” del primo volume di *Qu'est-ce que le cinéma*¹. Sono parole che dimostrano forse una certa timidezza nel trattare contemporaneamente il medium e la scienza, o almeno questo medium e quella scienza. L'incontro tra geografia e riflessione sul cinema è in effetti stato più spesso implicito che dichiarato, e semmai asistematico piuttosto che organizzato rigorosamente.

Talvolta però, a dire il vero, è stato ben esplicitato e portato in primo piano. Lo fece nel 1914 il *Kinoreformer* Hermann Häfker in *Kino und Erdkunde*, che individuava nella geografia la missione stessa del cinema: rendere la terra comprensibile e abitabile, attraverso una “grande descrizione del mondo”, un’“autentica riproduzione della realtà”². Renderla perciò “la nostra casa”, subordinata agli uomini, libera dagli orrori. Questa relazione tra cinema geografia fu portata altrettanto in primo piano ad esempio negli anni Cinquanta dal *Geographical Magazine*, il mensile della Royal Geographical Society, quando dedicò due serie di articoli, in collaborazione con Roger Manvell, presidente della British Film Academy, rispettivamente alle cinematografie nazionali e all’uso documentaristico del cinema³. Così fece anche nel 1976 Yves Lacoste sulle pagine del secondo numero del celebre rivista di geopolitica da lui fondata, *Hérodote*: in “Cinéma-géographie” raccontava della “collusione” tra la geografia come disciplina, discorso politico, funzione e agente del potere statale, e il cinema come particolare declinazione di quella che chiamava la “geografia-spettacolo”⁴. L’interesse dei geografi per il cinema è stato poi rilanciato anche di recente con convinzione ed entusiasmo, tra gli altri, da Chris Lukinbeal, che ha tentato di affrontare la questione in modo più organico e sistematico, anche nel tentativo di ricavare un nuovo e proficuo “subfield” accademico⁵.

Viceversa, tra i tanti interventi sparsi nati nell’ambito degli studi sul cinema è il caso di segnalare ad esempio i contributi di Samuel Rohdie (*Promised Lands*) e di Giuliana Bruno (*Atlante delle emozioni*), la monografia *Cartographic Cinema* di Tom Conley, e l’importante volume di Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images*⁶. Di tutti questi interventi ci piace il fatto che sembrano spesso alludere – e a volte lo dichiarano proprio – alla presenza di una profonda *complicità* tra la geografia e il cinema. Ci sarebbe qualcosa che accomuna l’uno e l’altra: l’obiettivo di descrivere, dare un certo senso al mondo rappresentandolo per immagini, dargli forma, archiviarlo, e renderlo visibile nella sua interezza, appropriabile in termini intellettuali, se non proprio materiali. Il mondo *tutto intero*: è a una coscienza planetaria che geografia e cinema contribuiscono, certo sempre storicamente (e geograficamente) determinata, culturale, ideologica, pure quando l’una e l’altro subdolamente sfruttano l’ambigua retorica della neutralità, dell’oggettività.

Anche quando l’incontro tra il medium e la geografia non ha assunto forme così chiaramente individuabili, un approccio sottilmente geografico ha spesso pervaso il lessico, la riflessione, la teoria del cinema. Si può forse azzardare che gli studi sul cinema hanno *sempre* fatto geografia, l’hanno sempre avuta in mente, anche se non sempre se ne sono resi conto.

C’è chi ha osservato ad esempio, parlando di Bazin, come la cartografia e la geografia – in cui il teorico eccelle quando frequentava la scuola normale di Saint Cloud – abbiano avuto un ruolo fondamentale nel plasmare le riflessioni sull’ontologia dell’immagine filmica, o anche come quelle discipline stiano alla base dell’idea baziniana di linguaggio cinematografico, e perfino all’origine dei termini da lui utilizzati⁷. E certo che ci possa essere un rapporto tra realismo fotografico e obiettività cartografica è intuitivamente comprensibile. Non solo per quanto riguarda il realismo ontologico baziniano, in effetti: un rapporto differente ma altrettanto potente sarà quello tra la geografia e il ben diverso realismo ontologico kracaueriano, che di fatto invece insisteva sulla capacità dei mezzi fotocinematografici di contribuire alla costruzione di una “grande famiglia dell’uomo” attraverso uno straniamento percettivo rispetto

SPECIALE all'esperienza ordinaria⁸.

Ma pure il rapporto tra geografia e linguaggio cinematografico è similmente frequentato: tutti i classici manuali di sceneggiatura hollywoodiani sfruttano terminologie geografiche – l'*establishing shot*, per esempio, si dice che “serve a stabilire una geografia dell'ambientazione”⁹, e così via. O si pensi al famoso esperimento delle “geografie immaginarie” di Kulešov, che non era altro che l'esibizione della capacità del cinema di costruire spazi immaginari grazie al montaggio, una topografia terrestre inventata del tutto indipendente dalla reale topografia del profilmico¹⁰. E si capisce bene, allora, come i rapporti tra geografia e cinema siano complessi e articolati: insistono tanto sull'oggettività quanto sulla manipolazione della relazione tra immagine e referente reale.

Così come il montaggio, anche lo stesso “quadro” si è prestato certamente a riflessioni *subliminalmente* geografiche. La teoria del dispositivo, tra fine anni Sessanta e metà Settanta¹¹, da parte sua, non tentava forse di ricondurre il cinema alla sua genealogia prospettivistica, rintracciando in essa l'origine delle sue qualità simboliche, ideologiche? Così facendo ne ribadiva in realtà proprio una sua certa intrinseca geograficità: i codici della prospettiva, com'è stato mostrato, sono proprio di derivazione geografica, in quanto debitori delle istruzioni tolemaiche per la proiezione della sfera terrestre sul piano, riscoperte appunto nel Rinascimento¹².

E in fondo l'analisi più scolastica del film, quella che studia la scala dei campi e dei piani, fa forse altro oltre a ribadire questo rapporto tra cinema e logica della tavola? La capacità del cinema di modificare la scala della ripresa, di mobilitare lo sguardo in inquadrature successive o con obiettivi a focale variabile, è in effetti qualcosa che poi la cartografia digitale avrebbe più o meno consapevolmente imitato, mutuato dal medium¹³. E che forse il cinema a sua volta riprendeva dal concetto stesso di atlante, per definizione un dispositivo in grado di conciliare il tutto e il dettaglio, di operare un *découpage* in continuità¹⁴.

Come la teoria, anche la storiografia del cinema si è impadronita di un bagaglio di idee, di metodi e di strumenti di chiara provenienza geografica, che, prima surrettiziamente e poi in maniera più riflessiva negli ultimi tre decenni, hanno permesso di problematizzare, almeno in parte, alcuni dei più scontati presupposti della disciplina. Sin dalle origini, la storia del cinema ha adottato una prospettiva epistemologica ben precisa, basata su un modello – quello del cinema nazionale – rispetto al quale è stato per lungo tempo difficile immaginare formazioni alternative. Ne è conseguito che la storia del cinema mondiale è stata tradizionalmente concepita come l'agglutinazione delle varie cinematografie nazionali più – o spesso implicitamente contro – Hollywood¹⁵. A partire dalla fine degli anni Ottanta si sono registrate alcune significative variazioni di scala, che hanno consentito l'emersione di nuovi modelli – geografici, in primo luogo – per ripensare la storiografia del cinema. Trainati dagli studi postcoloniali e dal desiderio, parafrasando uno dei momenti topici del dibattito¹⁶, di “decostruire”, o “abbandonare l'Eurocentrismo”, gli studi sul cinema hanno cominciato a interrogare reti, flussi e scambi eccedenti l'ambito strettamente territoriale della nazione, che pure rimane un orizzonte tutt'altro che superato e forse persino insuperabile¹⁷. Ha osservato Bhaskar Sarkar che, quando “le cinematografie nazionali o locali diventano sempre più globalizzate, non solo in termini di finanziamento e di distribuzione, ma anche nella messa in scena dei caratteri nazionali in forma di alterità esotiche a uso di un pubblico globale”, risulta quanto mai salutare un approccio in grado di “mappare e teorizzare le formazioni globali, le quali includono nuove tecnologie di produzione, nuovi conglomerati produttivi (finanziamenti transnazionali, servizi di pre- e post-produzione), convergenza mediale e transnazionalizzazione della cultura cinematografica (nuovi canali di distribuzione e nuove forme di pubblico)”¹⁸. Il ricentramento della disciplina attorno alla mobilità e alla circolazione, intesi come caratteri essenziali del cinema (e non solo), ha permesso di pensare un orizzonte non nazionale, o post-nazionale, che di volta in volta ha eletto a propri riferimenti conglomerati urbani, extra-territoriali, regionali e macroregionali, e persino il mondo intero¹⁹. Non si tratta soltanto di una questione di scala: mettere al centro circolazione e mobilità ha comportato pure l'abbandono del modello storiografico dominante che guardava alla produzione come

SPECIALE al momento essenziale della vita del film e che quindi relegava a trascurabili accidenti distribuzione ed esercizio (termine quest'ultimo che forse andrebbe sostituito con "consumo" così da includere la varietà di piattaforme alternative alla sala). In questo caso, alcuni tra gli esiti di ricerca più interessanti non soltanto hanno adottato il repertorio concettuale e metodologico offerto dalla geografia, ma spesso anche gli strumenti tecnici²⁰. Talvolta, si potrebbe sostenere, l'applicazione entusiasta degli strumenti tecnici ha forse fatto passare in secondo piano una riflessione per così dire culturale, ideologica, sui vari immaginari geografici che questi nuovi approcci implicano (così come altri immaginari erano implicati nei vecchi modelli). Ad esempio non si è forse approfondita troppo una riflessione per così dire epistemologica sulle problematiche metodologiche legate alle caratteristiche e ai limiti di uno sguardo geografico, geopolitico, a volte "globalista", che pretenda di descrivere complessivamente il mondo audiovisivo contemporaneo²¹.



Fig. 1-2 | Gertrude Bell, spia e cartografa in *Queen of the Desert* (W. Herzog, 2015)

Campi affini, e per certi versi collaterali, continuano a dimostrare una vitalità sorprendente proprio in virtù delle relazioni che stabiliscono con un discorso geografico capace di offrire spessore e rigore: si pensi, per esempio, al rapporto tra geopolitica e *festival studies*²², a quello tra territorio e cineturismo²³ o a quello

SPECIALE tra geografia culturale ed eco-cinema²⁴. Anche da una prospettiva storiografica più ortodossa, il gioco di associazioni potrebbe continuare a lungo: si pensi, per esempio, al rapporto tra generi filmici e pratiche dello spazio o rappresentazioni spaziali culturalmente condivise²⁵, o al ruolo della città nel dibattito sulla cosiddetta “modernity thesis”²⁶ o anche a quello della sala cinematografica nella ridefinizione dello spazio sociale della modernità²⁷. Parallelamente alla rielaborazione di metodi e strumenti di derivazione geografica, anche sul terreno degli “oggetti della geografia” contributi più classici, che si rivolgono cioè a questioni lungamente discusse in discipline affini e più di recente integrate negli studi di cinema, esibiscono una vitalità che deriva in parte non marginale proprio dall’impulso geografico²⁸.

Queste brevi osservazioni rendono evidente che, a voler interrogare il rapporto tra cinema e geografia, domandarsi quando e dove emergano corrispondenze e sovrapposizioni appare perfino superfluo. Il dialogo è talmente fitto, insomma, che una ricognizione in questi termini non può che essere necessariamente sommaria, forse addirittura di limitata utilità. Eppure ci sembra che una “consapevolezza geografica” stenti ad affermarsi nell’ambito degli studi sul cinema in Italia: nonostante la mole degli studi in una maniera o in un’altra riconducibili all’argomento vada facendosi via via più imponente²⁹, la geografia rimane un campo esplorato soltanto occasionalmente, che pure esibisce le tracce di incursioni spesso efficaci e, aspetto più importante, gli indizi di risorse, prospettive e possibili sviluppi.

Di questi ultimi lo speciale dà conto, ancora una volta in maniera certo non esaustiva, con una carrellata di studi e di approcci tra loro differenti, nondimeno sempre in qualche misura “geografici”. Dove con “geografici” intendiamo *problematicamente* geografici: se è vero che la storia e la teoria del cinema (e il cinema stesso!) hanno sempre fatto implicitamente, subliminalmente geografia, allora adesso è il caso di esporre e capire in che modo questo sia avvenuto e avvenga. È il caso cioè di farne l’oggetto dell’indagine. Si tratta quindi di esplicitare i termini di questo rapporto tra cinema e geografia, di renderli visibili ed evidenti, di porli in primo piano, di individuarli e di discuterli.

Ad aprire lo speciale, il saggio di Massimo Locatelli ricostruisce i vagiti del dibattito su geografia e cinema nel contesto tedesco degli anni Dieci: in *Kino und Erdkunde* di Hermann Häfker il cinema è in essenza una macchina utopica in grado di controllare la natura e il mondo, uno strumento educativo e un dispositivo capace di catturare la realtà innanzitutto nei suoi aspetti visibili, riproducibili. Locatelli rintraccia però in profondità, nel pensiero di Häfker, le contraddizioni al cuore del progetto di riforma del cinema e, più in generale, la crisi della cultura positivista all’alba della catastrofe bellica.

Una simile tensione tra una concezione di realismo ingenua e un progetto ideologico di tutt’altra complessità anima anche il coevo dibattito italiano, di cui Luca Mazzei e Silvio Alovio ricostruiscono i tratti nell’intervento successivo. Concentrandosi sull’integrazione del cinema, più dibattuta che effettivamente realizzata, nell’insegnamento scolastico della geografia in Italia, il saggio illumina le complesse interazioni tra pedagogia, geografia e cultura iconica di inizio Novecento in chiave apertamente ideologica. Il cinema, viene mostrato, doveva giocare (e in qualche misura ha giocato) un qualche ruolo nella nostra “lezione di geografia”, nella prospettiva della costruzione di un senso di collettività e di appartenenza nazionale.

L’importanza della geografia nella produzione di una comunità immaginata è discussa anche nell’intervento di Michele Fadda. Seguendo un approccio culturalista, Fadda discute l’interazione tra parola e immagine nel corpus audiovisivo della Grande Depressione americana, mostrando come al ben noto realismo documentaristico dell’epoca si sia intrecciato un complesso *soundscape* fatto di suoni, voci, canzoni e musiche che avrebbe contribuito a una costruzione immaginaria della nazione, a una nuova mappatura di un’America in crisi.

Anche il saggio successivo commenta di fatto il carattere intrinsecamente immaginario, finzionale, della geografia (cinematografica). Marcello Tanca si confronta infatti con i film del regista texano Wes Anderson, inteso come autore di una geografia filmica “visibilmente romanzescamente reale”. L’analisi della concezione andersoniana dello spazio, l’insistenza sulla componente finzionale che caratterizza

SPECIALE personaggi, narrazioni, paesaggi, immaginari dei film di un regista dalla forte vocazione cartografica è particolarmente utile a promuovere un incontro critico tra cinema e geografia, appartenendo peraltro lo stesso Tanca al settore disciplinare geografico.

La questione dello spazio, e più in particolare del paesaggio, incontra le potenzialità della dimensione sensoriale del cinema nel saggio di Daniele Dottorini sulla produzione del Sensory Ethnography Lab di Harvard. La duplice domanda di ricerca, “come lavora un paesaggio nel cinema e, parallelamente, come il cinema può operare attraverso, lungo, nei paesaggi?”, trova soluzione attraverso una ricognizione filosofica tra Heidegger, Deleuze e Agamben che dà spessore e complessità alla nozione di paesaggio cinematografico, che invece altrimenti è spesso troppo sacrificata e appiattita.

Carmelo Marabello riflette quindi su *Spiral Jetty*, al contempo la celebre opera di Land Art e il film omonimo, discussi come due apparati mediali differenti ma simili – un medium “elementale” e un apparato linguistico che produce immagini altrettanto soggette agli effetti del passaggio del tempo. L’opera di roccia e quella pellicolare diventano così, nell’analisi della teoria del film (o piuttosto dei media) di Robert Smithson, strumenti in grado di far sedimentare e di visualizzare la storia naturale, la geologia, e di metterla in rapporto – in scala – con l’uomo.

Il saggio di Luca Malavasi e Anna Costantini esplora una delle funzioni cruciali della geografia – regolare il visibile e ordinare il mondo – attraverso la produzione artistica che ha per operatori linguistici i droni. Interrogando snodi tutt’altro che secondari della cultura visuale contemporanea, il contributo propone un’originale lettura del rapporto tra soggetto, spazio e dispositivo.

Altrettanto attento ai processi di ridefinizione della rappresentazione dello spazio attivati dai media, il saggio di Diego Cavallotti avanza una teoria geosemiotica del video amatoriale che ha al proprio centro la produzione di una “geografia debole” e una “geografia marginale”, che integra, e in qualche misura rispecchia, la “dimensione liminale [del video] nell’ambito della produzione culturale”.

In chiusura dello speciale, l’articolo di Paolo Simoni, Ilaria Ferretti e Nicola Dusi discute l’applicazione *Play the City*, realizzata da Home Movies e dal RelabMedia dell’Università di Modena e Reggio Emilia. È uno strumento che permette di navigare lo spazio urbano della città di Reggio Emilia attraverso clip tratte da un gran numero di pellicole amatoriali girate nel tempo dai cittadini reggiani, geolocalizzate su una mappa. Oltre a illustrare le caratteristiche e il funzionamento della app, l’intervento di Simoni, Ferretti e Dusi si sofferma sul quadro teorico delle riflessioni su cinema amatoriale e città, e ne approfondisce le prospettive.

Giorgio Avezzù, Giuseppe Fidotta

Note

1. André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma*, vol. 1, Les Éditions du Cerf, Paris 1958, p. 1.
2. Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1914.
3. La prima serie di articoli è introdotta da Roger Manvell, “The Geography of Film-making”, *The Geographical Magazine*, vol. 25 (1953), pp. 640-650. La seconda serie è invece introdotta da Id., “Geography and the Documentary Film”, *The Geographical Magazine*, vol. 29 (1956), pp. 417-422.
4. Yves Lacoste, “Cinéma-géographie”, *Hérodote*, vol. 2 (1976), pp. 153-159.
5. Cfr. Chris Lukinbeal, Stefan Zimmermann, “Film Geography: A New Subfield”, *Erdkunde*, vol. 60, n. 4 (2006), pp. 315-325. Cfr. anche Chris Lukinbeal, “Cinematic Landscapes”, *Journal of Cultural Geography*, vol. 32, n. 1 (2005), pp. 3-22; Id., “Mobilizing the Cartographic Paradox: Tracing the Aspect of Cartography and Prospect of Cinema”, *Digital Thematic Education*, vol. 11, n. 2 (2010), pp. 1-32; Id., “The Map That Precedes the Territory: An Introduction to Essays in Cinematic Geography”, *GeoJournal*, vol. 59, n. 4 (2004), pp. 247-251; Id., Chris Lukinbeal, “Film”, in Rob Kitchin, Nigel Thrift

- SPECIALE** (eds.), *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Amsterdam 2009, pp. 125-128.
- Tra le monografie cfr. Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn (eds.), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Rowman & Littlefield, Lanham 1994; Tim Cresswell, Deborah Dixon (eds.), *Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002; Chris Lukinbeal, Stefan Zimmermann (eds.), *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2008. Un approccio più ampio, sui rapporti tra geografia e media, contraddistingue ad es. Susan P. Mains, Julie Cupples, Chris Lukinbeal (eds.), *Mediated Geographies and Geographies of Media*, Springer, Dordrecht 2015.
6. Cfr. Samuel Rohdie, *Cinema, fotografia, geografia. Les Archives de la Planète*, Nuova Arnica, Roma 1997; Id., *Promised Lands: Cinema, Geography, Modernism*, BFI, London 2001; Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, London 2002; Tom Conley, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2007; Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011. Tra gli articoli di quest'ultima cfr. Id., "Les Cartes vues à travers le cinéma", *Textimage*, vol. 2 (2008), <http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/castro.pdf> (ultimo accesso 4 novembre 2016); Id., "Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture", *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1 (2009), pp. 9-15; Id., *Aerial Views and Cinematism, 1898-1939*, in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, I.B. Tauris, London-New York 2013, pp. 118-133.
7. Ludovic Cortade, "Cinema across Fault Lines: Bazin and the French School of Geography", in Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin (eds.), *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*, Oxford University Press, Oxford-New York 2011, pp. 13-31.
8. Cfr. Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il saggiaiore, Milano 1962, pp. 440-442.
9. Cfr. ad es. Joseph V. Mascelli, *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*, Silman-James Press, Los Angeles 1998, p. 25.
10. Cfr. Lev Kulešov, Ronald Levaco (ed.), *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 51-55.
11. I testi cui ci riferiamo sono gli articoli di Jean-Louis Comolli poi tradotti e raccolti in *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982; Marcellin Pleyne, Jean Thibaudeau, "Économique, idéologique, formel", *Cinéthique*, n. 3 (1969), pp. 8-14; Jean-Louis Baudry, "Effets idéologiques de l'appareil cinématographique de base", *Cinéthique*, nn. 7-8 (1970), pp. 1-8.
12. Cfr. Samuel Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Basic Books, New York 1975.
13. È quello che sostiene Sébastien Caquard in "Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films", *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1 (2009), pp. 46-55.
14. Sul rapporto tra *découpage* filmico e il dispositivo dell'atlante cfr. Jacob Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, Paris 1992, in particolare il paragrafo "L'atlas comme cinématographie", p. 106 e segg.
15. Per una ricostruzione del dibattito, cfr. Thomas Elsaesser, "Impersonations. National Cinema, Historical Imaginaries", in Id., *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 57-81; Paul Willemsen, "The National Revisited" e Stephen Crofts, "Reconceptualising National Cinema/s", in Paul Willemsen, Valentina Vitali (eds.), *Theorising National Cinema*, BFI, London 2006, pp. 29-43 e pp. 44-58. Obbligato il riferimento al classico Andrew Higson, "The Concept of National Cinema", *Screen*, vol. 30, n. 4 (1989), pp. 36-46. Per il contesto italiano, cfr. Pietro Cavallo (a cura di), *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009, pp. 1-24, e Pierre Sorlin, *Italian National Cinema*, Routledge, New York-London 1996, pp. 1-15.
16. Ella Shohat, Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge,

- SPECIALE** New York-London 1994. Si veda anche Mitsuhiro Yoshimoto, "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order", *boundary2*, vol. 18, n. 3 (Autumn 1991), pp. 242-257.
17. Cfr. "The Limiting Imagination of National Cinema", in Mette Hjort, Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*, Routledge, London-New York 2000, pp. 57-68; Tim Bergfelder, "National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies", *Media, Culture & Society*, vol. 27, n. 3 (2005), pp. 315-331; Ian Christie, "Where Is National Cinema Today (and Do We Still Need It?)", *Film History*, vol. 25, nn. 1-2 (2013), pp. 19-30. Cfr. anche Lúcia Nagib, Chris Perriam, Rajinder Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema*, I.B. Tauris, London-New York 2012, pp. 183-205.
18. Bhaskar Sarkar, "Postcolonial and Transnational Perspectives", in James Donald, Michael Renov (eds.), *The SAGE Handbook of Film Studies*, SAGE, Los Angeles 2008, pp. 123-144, p. 136. Sul cinema transnazionale, cfr. Id., "Tracking 'Global Media' in the Outpost of Globalization" e Mette Hjort, "On the Plurality of Cinematic Transnationalism", in Nataša Đurovičová, Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*, Routledge, New York-London 2010, pp. 34-58 e pp. 12-33; Will Higbee, Song Hwee Lim, "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies", *Transnational Cinemas*, vol. 1, n. 1 (2010), pp. 7-21. Per una critica ai limiti e ai pericoli di questo approccio, si veda il fondamentale Masha Salazkina, "Film Theory in the Age of Neoliberal Globalization", *Framework*, vol. 56, n. 2 (Fall 2015), pp. 325-349. Le osservazioni di Salazkina hanno rilevanza anche per un contesto semi-periferico come quello italiano, che non a caso ha trovato nello statunitense *Journal of Italian Cinema and Media Studies* (Intellect Ltd.) il solo centro propulsore del transnazionalismo.
19. A titolo di esempio, cfr. Yomi Braester, James Tweedie (eds.), *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in East Asia*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2010; Julian Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy", in Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City: Film and Societies in a Global Context*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 134-144; Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, Routledge, New York-London 1999; Kay Dickinson, *Arab Cinema Travels. Transnational Syria, Palestine, Dubai and Beyond*, BFI-Palgrave, London 2016; Martin Roberts, "Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry", *Cinema Journal*, vol. 37, n. 3 (1998), pp. 62-82; Dudley Andrew, "An Atlas of World Cinema", *Framework*, vol. 45, n. 2 (2004), pp. 9-23.
20. Tra i molti interventi basati su idee, metodi e strumenti geografici, cfr. Jeffrey Klenotic, "Putting Cinema History on the Map: Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema", in Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (eds.), *Exploration in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Wiley-Blackwell, Malden 2011, pp. 58-84; i saggi contenuti in Julia Hallam, Les Roberts (eds.), *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, Indiana University Press, Bloomington 2014; Colin Arrowsmith, Deb Verhoeven, Alywn Davidson, "Exhibiting the Exhibitors: Spatial Visualization for Heterogeneous Cinema Venue Data", *The Cartographic Journal*, vol. 51, n. 4 (2014), pp. 301-312. Un progetto estremamente interessante ancora in corso è "Italian Cinema Audiences", condotto da Daniela Treveri Gennari, Catherine O'Rawe e Danielle Hipkins.
21. Ma tra gli interventi più riflessivi al riguardo cfr. Stephanie Dennison, Song Hwee Lim, *Situating World Cinema as a Theoretical Problem*, in Eid. (eds.), *Remapping World Cinema*, Wallflower Press, London 2006, pp. 1-15; Annette Kuhn, Catherine Grant, "Screening World Cinema", in Eaed. (eds.), *Screening World Cinema: The Screen Reader*, Routledge, London-New York 2006, pp. 1-14. Cfr. anche lo special issue *The Geopolitics of Cinema and the Study of Film* a cura di Tim Bergfelder, Vinzenz Hediger e Francesco Pitassio, in *Cinéma&Cie*, vol. 13, n. 20 (2013).
22. Un riferimento dovuto va allo speciale a cura di Monia Acciari e Roy Menarini, "Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia", *Cinergie*, n. 6 (2014), <<http://www.cinergie.it>>

- SPECIALE** cinergie.it/?page_id=4772 (ultimo accesso 22 ottobre 2016). Cfr. anche Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, University of California Press, Berkeley-London 2002, pp. 65-121; Marijke De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 45-82; Stefano Pisu, *Stalin a Venezia: L'URSS alla Mostra del cinema tra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013; Kay Dickinson, *op. cit.*, pp. 119-162.
23. Cfr. lo speciale a cura di Enrico Nicosia, "La città di celluloidi tra vocazione turistica ed esperienze creative", *Il capitale culturale*, n. 4 (2016), <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/78/showToc>> (ultimo accesso 22 ottobre 2016); Francesco Di Cesare, Gloria Reich (a cura di), *Le produzioni cinematografiche, il turismo, il territorio*, Carocci, Roma 2007; Marco Cucco, Giuseppe Richieri, *Il mercato delle location cinematografiche*, Marsilio editore, Venezia 2013; Giulia Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova University Press, Padova 2016.
24. Cfr. Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*, Rutgers University Press, Newark 2012; Salma Monani, Stephen Rust, "Cuts to Dissolves. Defining and Situating Ecocinema Studies", in Sean Cubitt, Salma Monani, Stephen Rust (eds.), *Ecocinema Theory and Practice*, Routledge, New York-London 2013, pp. 1-13.
25. Si prenda in considerazione il caso esemplare del noir, per non fare che un esempio. Cfr. Frank Krutnik, "Something More than Night: Tales of the Noir City", in David Clarke, *The Cinematic City*, Routledge, London 1999, pp. 87-112; Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, cit., pp. 15-54; Edward Dimenbergh, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Harvard University Press, Harvard 2004; Matthew Farish, "Cities in Shade: Urban Geography and the Uses of Noir", *Environment and Planning D*, vol. 23 (2005), pp. 95-118; Tom Conley, "Locations of Film Noir", *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1 (2009), pp. 16-23; Mark Shiel, "A Regional Geography of Film Noir: Urban Dystopias On- and Offscreen", in Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, Princeton 2010, pp. 75-103.
26. Cfr. Miriam Hansen, "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism", *Modernism/Modernity*, vol. 6, n. 2 (1999), pp. 59-77; Ben Singer, *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press, New York 2001, pp. 59-130; Malcolm Turvey, *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2011, pp. 163-181. Una ricostruzione del dibattito a firma di uno dei protagonisti è in Tom Gunning, "Modernity and Cinema: A Culture of Shocks and Flows", in Murray Pomerance (ed.), *Cinema and Modernity*, Rutgers University Press, New Brunswick 2006, pp. 297-315.
27. Cfr. Brigitte Reinwald, "'Tonight at the Empire'. Cinema and Urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s", *Afrique & Histoire*, vol. 5, n. 1 (2006), pp. 81-106, <<http://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-1-page-81.htm&sa>> (ultimo accesso 5 novembre 2016); Brian Larkin, *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Nigeria*, Duke University Press, Durham-London 2008, pp. 123-167; Francesco Casetti, "Cinema Lost and Found: Trajectories of Relocation", *Screening the past*, n. 11 (2011), <<http://www.screeningthepast.com/2011/11/cinema-lost-and-found-trajectories-of-relocation/>> (ultimo accesso 5 novembre 2016); Brian R. Jacobson, *Studios Before the System: Architecture, Technology, and the Emergence of Cinematic Space*, Columbia University Press, New York 2015.
28. Si prenda a caso esemplare quello dei rapporti tra paesaggio e cinema, rispetto al quale si rimanda a Jean Mottet (sous la direction de), *Les Paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 1999; Martin Lefebvre (eds.), *Landscape and Film*, Routledge, London-New York 2006, e in particolare a Id., "Between Setting and Landscape in the Cinema", pp. 19-60 e ad Antonio Costa, "Landscape and Archive: Trips around the World as Early Film Topic (1896-1914)", pp. 245-266; Jeffrey Ruoff (ed.),

SPECIALE *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham 2006; Lilian Chee, Edna Lin (eds.), *Asian Cinema and the Use of Space*, Routledge, London-New York 2011; Giuliana Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Italian Film*, Routledge, London-New York 2014; Sean Cubitt, "Film, Landscape and Political Aesthetics: *Deseret*", *Screen*, vol. 57, n. 1 (2016), pp. 21-34.

29. Tra i testi di riferimento, ci sembra opportuno menzionare almeno i volumi Carlo Gaberscek, *Sentieri del western*, La Cineteca del Friuli, Gemona 1995; Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio, Venezia 1997; Alberto Farassino, *Fuori di set: viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismi*, Bulzoni, Roma 2000; Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002; Mirco Melancon, *Paesaggi, passaggi e passioni*, Liguori, Napoli 2005; Elena dell'Agnese, *Paesaggi ed eroi: cinema, nazione, geopolitica*, Utet, Torino 2009; Andrea Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo: spazi dell'immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011; Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storia di foto*, Bompiani, Milano 2011; Gianni Canova, Luisella Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011; Vincenzo Trione, *Effetto città: arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano 2014; Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express: film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Mimesis, Milano 2016. Si vedano anche gli speciali monografici *Fata Morgana*, n. 1 ("Mondo", 2007) e n. 11 ("Territorio", 2011); Stefania Parigi, Giacomo Ravesi (a cura di), "Il paesaggio nel cinema contemporaneo", *Imago*, n. 9 (2014); Ilaria Agostini, Luca Mazzei (a cura di), "Cinema e viaggio", *Immagine*, n. 10, 2015. Francesco Zucconi, "Geografia", in Roberto De Gaetano (ed.), *Lessico del cinema italiano*, vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 433-503. Si pensi anche al convegno "Geophilosophy of cinema" (Buenos Aires, 10-13 giugno 2015) curato da Roberto De Gaetano e Daniele Dottorini.