

CINERGIE

il cinema e le altre arti



INDICE

pag. 04 ABSTRACT

pag. 09 *Editoriale di Roy Menarini*

SPECIALE / SOTTO ANALISI

Il mondo in forma disciplinata. Cinema, geografia e cultura visuale

pag. 10 **Introduzione.**

Certo non un'esaustiva geografia del cinema

di Giorgio Avezzù, Giuseppe Fidotta

pag. 19 **Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo**

di Massimo Locatelli

pag. 27 **Vedere lontano: cinema ed educazione alla geografia nell'Italia degli anni Dieci**

di Silvio Alovisio e Luca Mazzei

pag. 44 **Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell'America nella Grande
Depressione**

di Michele Fadda

pag. 57 **Uno strano geografo: Wes Anderson**

di Marcello Tanca

pag. 72 **Lo spazio del reale: l'abitare, il movimento, l'inappropriabile**

di Daniele Dottorini

pag. 80 **Filmare la terra, filmare il cielo, filmare la storia naturale. Pratiche spaziali, produzioni di luoghi,
film**

di Carmelo Marabello

pag. 90 **Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica**

di Anna Costantini e Luca Malavasi

pag. 102 **Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio**

di Diego Cavallotti

pag. 118 ***Play the City*. Geografia della "città amatoriale": teorie, applicazioni, prospettive**

di Paolo Simoni, Ilaria Ferretti e Nicola Dusi

ART AND MEDIA FILES

pag. 136 ***Seriality, Repetition and Innovation in Breaking Bad's Recaps and Teasers***

di Nicola Dusi

pag. 148 **Strategie performative nel *true crime* seriale**

di Giulia Scomazzon

pag. 156 **Participative Interactive Documentary as a fragmented and "deterritorialized" archive**

di Patrícia Nogueira

INDICE

CAMERA STYLO

- pag. 165 **Militanza e passione etnografica nel documentario di Alexander Seiler. Da Siamo italiani (1964) a Il vento di settembre (2002)**
di Alessandro Marini

ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 171 **Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema**
di Andrea Gelardi

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 180 **Pauline Kael, il cinema moderno e la società di massa**
di Andrea Campana

RECENSIONI

- pag. 186 **Libri ricevuti**
di Roy Menarini
- pag. 192 **Berliner Manifest**
67. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016
di Leonardo Quaresima
- pag. 199 **Gatto e topo. Il cinema tedesco nel 1966. 67. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016**
di Cinzia Cattin
- pag. 202 **Berliner Manifest**
67. Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016
di Alice Autelitano e Roy Menarini
- pag. 206 **La recita del diavolo. Liberami di Federica Di Giacomo. 73. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia**
di Alberto Brodesco
- pag. 208 **Un complesso dialogo intertestuale**
Alessandro Marini, Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso Prima della rivoluzione, Falsopiano, Alessandria 2013
di Elisa Pezzotta
- pag. 210 **Luca Malavasi ed Emiliano Morreale (a cura di), Il cinema di Pietro Germi, Edizioni Sabineae, Roma 2016**
di Sara Martin
- pag. 212 BIOGRAFIE

ABSTRACT SPECIALE

Il mondo in forma disciplinata. Cinema, geografia e cultura visuale

Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo

di Massimo Locatelli

This contribution illuminates the work of German film critic pioneer Hermann Häfker, who dedicated an influential essay to the relation between film and geography (*Kino und Erdkunde*) as early as in 1914. Häfker was active in the German movement for a film reform since the first decade of the Twentieth century, and *Kino und Erdkunde*, on the one hand, represents a passionate defense of an educational use of film in schools and public institutions, expressing the most progressive debates of contemporary cultural life, but, on the other hand, it shows the ideological limits and anxieties of a utopian and positivist “geographical” thinking just at the dawn of WWI crisis.

Vedere lontano: cinema ed educazione alla geografia nell’Italia degli anni Dieci

di Silvio Alovisio e Luca Mazzei

This paper intends to address certain issues related to the role of scholastic geography within the intense debate on educational cinema in Italy in the 1910s and 1920s. If Italian educational geography is strategic in the construction of a national identity, what is the possible contribution of cinema to this project? Is such a project hegemonic in the reflection on educational projections or do other conceptions of environment, territory, travel and discovery of otherness exist? What features of innovative education are put forward for animated images, compared not only to cartographic images but also to the recent tradition represented by fixed projections, in which the function of the teacher turns out to be central?

Blowin’ down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell’America nella Grande Depressione

di Michele Fadda

During the Great Depression a fascination with mapping the American territory through visual and audio-visual media emerged. The extensive photographic project of the Farm Security Administration was an emblematic example of the “documentary expression” that is usually considered typical of the 1930s. On the other hand, this documentary gaze participated in a broader imaginary construction of the nation, which was not simply based on a naive conception of realism nor just founded on the primacy of the visual reproduction of reality. Indeed, the “true” face of America was revealed thanks to continuous and reciprocal interaction between voice, sound, music, and image, both in cinema and other media. By taking a historical and cultural approach, this essay aims to analyse the interplay between photo-cinematic realism and the birth of a different soundscape at the dawn of a broad media revolution, and the way in which it contributed to a new (and necessary) apprehension of space, or to a new geography of America.

ABSTRACT Uno strano geografo: Wes Anderson

di Marcello Tanca

This study analyzes the work of film director Wes Anderson with the aim of describing the role that geographic contents play in his cinema. He emerged in the early 1990s indie scene and in a few years became one of the leading names of the generation of filmmakers born in the late 1960s and early 1970s. The most characteristic features of the so-called “Anderson touch” are the use of cartographic devices, the reinvention of places and landscapes, the frequent reference to a diverse tradition of literature and images, and both the identification and detachment with places. This paper aims to understand how geographic qualities establish the conditions of possibilities of action as well as narration in his movies.

Lo spazio del reale: l'abitare, il movimento, l'inappropriabile

di Daniele Dottorini

People's Park (2012), *Leviathan* (2012), *Foreign Parts* (2010), the most representative films of the Sensory Ethnography Lab at Harvard, are the starting point of this essay. It aims to highlight the relations between the forms of a sensory cinema and some of the most powerful reflections about landscape in the Twentieth century, such as Heidegger's concept of “dwelling”, Deleuze's “movement of world”, and Agamben's landscape as “inappropriable”. Focusing on the rethinking of a philosophical aesthetic as the foundation of a new practice of images (the base of the idea of *Sensory Ethnography*), the essay shows how the three films become real laboratories of aesthetic ideas, in which the landscape becomes a form of cinema.

Filmare la terra, filmare il cielo, filmare la storia naturale. Pratiche spaziali, produzioni di luoghi, film

di Carmelo Marabello

41.4376 ° N 112.6685 ° W. Since 1973, these geographical coordinates coincide with a well-known work of Land Art, *Spiral Jetty* by Robert Smithson. The eponymous film traces the power of the place, the natural history of the site, the human history of geology. This film, while telling and documenting the work, in fact gives it life. However, the film is presented as a theoretical gesture of a more complex theory of film and media that Smithson produces in his writings. Before the *natural history*, the artwork, as a film, is presented both as a medium and an apparatus of reading and production of meaning: environment – elemental medium – and cinema – human medium – bring together the public memory of an entropy, the relationship between anthropology and, as Claude Lévi-Strauss put it, *entropologie*.

Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica

di Anna Costantini e Luca Malavasi

The geographical description of the world has always had a linguistic dimension: it is a symbolic process of translation in which the signs simultaneously describe and portray. In this regard, the “history of lines” is also the history of the will to regulate the visible and give an order to the world. In recent years, the drones have become emblems of a visual geographical culture dominated by the importance of the view from above, “tamed”, in civilian zones, by Google Maps and Google Earth. Today, many artists

ABSTRACT and performers have made the aerial view, the video surveillance, and the technological colonization of the skies the object of their investigation. A counter-geography and a visual counterculture indicating borders, weapons, and tactics of a new battlefield: the one between earth and sky opened, in the middle of the last century, by the first satellite picture.

Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio

di Diego Cavallotti

In this article the author aims, first of all, to outline a possible framework for a geographical analysis of amateur videos. Drawing on the notion of *geosemiotics*, developed by the Italian geographer Adalberto Vallega, the author reflects upon several issues posed by geography as the epistemic act of representing the space that surrounds us. If geography is, above all, a *geo-graphy*, we have a set of possible representations that exceeds verbal language: cartographies, paintings, and amateur films and videos as well. That being stated, the questions the author asks himself are thus as follows: how do amateur videos represent space? And, more specifically, which kind of space is described by the techno-gestures of home-videomakers? The article tries to answer them, analysing also a specific *case study*, a video shot by Luigi Cavallotti, an amateur film and videomaker from Milan.

***Play the City*. Geografia della “città amatoriale”: teorie, applicazioni, prospettive**

di Paolo Simoni, Ilaria Ferretti e Nicola Dusi

Our article is divided into three connected sections. The first one discusses the image of the city in amateur movies, taking into account the cinematic urban archeology of home movies and operational practices of databases, Geographical Information Systems, maps, installations. We propose the notion of “amateur city” as the synthesis of multiple, located views collected in a long period of time projected onto a map. The second section describes the *Play the City* app, a digital tool to map and navigate the urban space, between the past and the present, through 120 clips of amateur filmmakers. The third part deals with the idea of mapping the “storyworld” of a city through the app and opens up some theoretical perspectives on film images and geo-located systems.

ART AND MEDIA FILES

Seriality, Repetition and Innovation in Breaking Bad’s Recaps and Teasers

di Nicola Dusi

In this article we face some rhetorical and socio-semiotical operations that contribute to build the serial narrative ecosystems, focusing on the *Breaking Bad* case. More specifically, we will analyse how the series uses recaps, understood as condensed and functional paratextual thresholds, as opposed to the innovative cold opens or teasers, designed instead as textual narrative expansions. Finally, we will propose a typology of recaps that considers seriality expanded over several seasons.

ABSTRACT Strategie performative nel *true crime* seriale

di Giulia Scomazzon

The article explores the performative strategies adopted in *Making a Murderer* and *The Jinx* in order to represent the artificiality of legal truths in the contemporary American society. Considering True-crime not only a successful and ambivalent TV program, but above all a crucial genre for post-modernist documentary cinema, this essay aims at analysing the different aesthetic choices developed by the authors for the purpose of orienting the viewers in a horizon of relative and contingent truths. Theoretical tools borrowed from Stella Bruzzi's studies in non-fictional films will be applied to compare these two series, highlighting how they have been influenced by the history of documentary film. The purpose of the article is to investigate the authorial ambitions towards the problematization of the concept of truth in relation with the opportunities offered by the new platforms and formats.

Participative Interactive Documentary as a fragmented and “deterritorialized” archive

di Patrícia Nogueira

Participatory culture enabled an increasing number of archives available online. Latest technological developments and easy access to upload tools, namely social media and web 2.0, encourage collaborative environments where almost everyone can generate and disseminate through the web his/her own video. Wherefore, internet extended the archive's notion both in conceptual terms and in a material dimension.

This article analyses National Film Board's interactive documentary *A Journal of Insomnia*, in a postmodern perspective. Through a multiplicity of stories created by insomniacs from all over the world, we may access to more than 2000 short videos, a variety of experiences that creates a mosaic of fragmented perspectives mediated by the screen. Users from different locations provide their unique approach to the problem of sleepless.

A Journal of Insomnia is an interactive database, which creates a sort of ever-growing Borgesian map of insomnia, since users may always add a new video and story to the database. Therefore, this research regards analyzing participative interactive documentary through concepts as fragmentation, “deterritorialization” (Deleuze & Guattari, 2000) and “collective intelligence” (Levy, 1997).

CAMERA STYLO

Militanza e passione etnografica nel documentario di Alexander Seiler. Da Siamo italiani (1964) a Il vento di settembre (2002)

di Alessandro Marini

Alexander Seiler is one of the most significant authors in the history of Swiss documentary. This essay explores features and themes of his two films on Italian emigration in the German-speaking Switzerland (*Siamo italiani*, 1964, and *Il vento di settembre*, 2002), in which Seiler not only defines its historical background, but also aims to represent an entire social environment and its economic, emotional and moral complexity.

ABSTRACT ORIENTI OCCIDENTI

Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema

di Andrea Gelardi

As a category which seeks to represent the totality of global film productions, World Cinema is here discussed by focusing on its use both in the theoretical and in the practical fields, so as to offer a critical comprehension of this concept. For this purpose, firstly I focus on some of the most meaningful definitions of World Cinema within film studies; secondly, I attempt an understanding of this category through its commercial usage in order to underline its touristic vocation and how it is meant to attract only a geographically situated market. In conclusion, I suggest how this peculiar approach might inflect the approach to otherness and to diversity and where this should be investigated.

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Pauline Kael, il cinema moderno e la società di massa

di Andrea Campana

The article tries to explain how the figure of Pauline Kael, as a film critic, was instrumental in re-defining the role of the b-movies and the so-called “trash” cinema in the Hollywood industry between the 1960s and the 1970s. In doing so, her personal writing style is explored, as well as her ability to raise questions about film art that other authors can't see. The entire discussion is inserted in the cultural and historical context of the time, to understand, starting from an excellent example, what film criticism was and why it was so important.

EDITORIALE Siamo particolarmente orgogliosi di questo numero 10. I motivi per esserlo dovranno ovviamente essere vagliati dai lettori e dalla comunità scientifica di riferimento, tuttavia ne esploriamo almeno le premesse. Anzitutto, ci fa piacere (leggendo il nuovo regolamento Anvur sulle riviste di fascia A) che diffusione e accessibilità siano sottolineate come precondizioni necessarie. È una battaglia, quella dell'open access, che continua ad apparirci importante e sensata, e che da ormai alcuni anni portiamo avanti orgogliosamente. Ciò non toglie che continui ad essere impervio sostenere le spese delle riviste scientifiche, ancorché pubblicate su web: fondi personali di ricerca (quando non veri e propri "auto-funding" redazionali), risicate risorse dipartimentali, rimasugli di budget per altre attività, e così via. L'instabilità editoriale sembra essere la natura insopprimibile delle pubblicazioni scientifiche non bibliometriche. Ma – appunto – Cinergie continua, numero dopo numero, semestre dopo semestre, con la sua vocazione di rivista *open* in tutte i sensi, non essendoci alcuna "scuderia" preferenziale per ciò che riguarda contributori, revisori, interlocutori accademici – oltre che *independent researchers*, quali si trovano ad essere in questi anni molti dottori di ricerca in attesa di una sede che li ospiti.

Il secondo motivo di orgoglio è più concreto. Lo speciale di questo numero, che speriamo incontri all'esterno lo stesso entusiasmo che ha procurato alla redazione, è curato da due giovani e preparatissimi ricercatori (Giorgio Avezù e Giuseppe Fidotta), a dimostrazione di una qualità particolarmente alta degli studiosi che si stanno affacciando ora (non solo sul piano nazionale) sul proscenio delle discipline del cinema e dei media. In particolare, il monografico verte sul rapporto tra cinema e geografia. Cito dall'introduzione di Avezù e Fidotta: "Qualcosa 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".

Ecco, mentre tutto intorno a noi cambia – certamente non serve elencare gli sconvolgimenti geopolitici degli ultimi mesi – il cinema continua a declinarsi come luogo sensibile di elaborazioni immaginarie, misurazione del mondo, messa a prova dei simboli, problematizzazione del visibile. Anche la ricerca (che nel suo piccolo Cinergie cerca di interpretare con proprie specificità) si trova integralmente sottoposta alle spinte e controspinte delle ideologie contemporanee, agli ampliamenti e alle riduzioni del mondo rappresentato, alla globalizzazione culturale e ai ponti levatoi continuamente alzati e abbassati nei confronti degli altri continenti scientifici.

Siamo qui anche per comprendere il mondo in cui viviamo. Nel nostro piccolo.

Roy Menarini

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 asistemático 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.

SPECIALE Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo

In queste pagine cercherò di collegare la “ragione cartografica” che ha accompagnato lo sviluppo della cultura visiva moderna¹ con una stagione particolare della riflessione sul cinema, quella che nei primi quindici anni del Novecento ha accompagnato la nascita di una teoria del film nell’area di lingua tedesca. Focalizzerò la mia attenzione sugli scritti di Hermann Häfker, autore di una monografia dedicata ai rapporti tra cinema e geografia già nel 1914: *Kino und Erdkunde*, edito dalla casa editrice specializzata Volksvereins-Verlag di Mönchengladbach nella preziosa collana Lichtbühnen-Bibliothek². Una precoce, influente e appassionata orazione per un cinema documentario che valichi i confini, apra lo sguardo, e trovi il suo posto nelle scuole e nelle università, contribuendo a diffondere la conoscenza del mondo, “della patria e delle colonie”³.

Anche sulla scorta del lavoro degli studiosi che si sono già confrontati con questi testi oggi riscoperti quantomeno nel loro valore testimoniale⁴, passerò al vaglio la proposta teorica di questo autore evidenziandone i possibili sviluppi utili a comprendere il valore culturale del film “geografico” agli albori della produzione cine-documentaria. Aprirò confrontandomi doverosamente con il contesto in cui Häfker si muove, quello dei movimenti di riforma culturale ed educativa di inizio secolo, spesso ingenui e velleitari al punto da essere travolti al mutare dei tempi; una *naïveté* che si trasforma in ingenuità anche teorica, facendo dello sguardo documentario un modello utopico di scoperta del mondo non scevro dal portato di ideologia patriottica e coloniale della geografia coeva, di cui accoglie in particolare il mito dell’autenticità del folclorico⁵: una contraddizione che sarà evidente nel passaggio in Germania da un *Naturfilm* (quello difeso da Häfker) a un *Kulturfilm* (quello che entrerà effettivamente in produzione dopo la prima guerra mondiale). Un naturalismo – e questo sarà il nostro secondo passo – che però possiede lampi di preveggenza, immaginando un rapporto immediato, fenomenologico con l’immagine del mondo, di cui trova il principio teorico nella riproduzione e percezione del movimento reale: una geografia di sensazioni e di entusiasmi, che potrebbe piacere alle più giovani generazioni di studiosi culturalisti. L’ultima mossa che compiremo sarà però nuovamente di chiusura critica: gli stessi modelli empatici e vitalistici di costruzione della soggettività, tipici del dibattito culturale di lingua tedesca di quegli anni, e che cercano nelle pagine di *Kino und Erdkunde* il doppio sostegno strutturale (di *Gestell* heideggeriano) dell’apparato filmico e di quello della conoscenza geografica, non potranno che frantumarsi di fronte a quella grave crisi di senso che chiude la *belle époque* ed esplose con la prima guerra mondiale.

Hermann Häfker, nato il 3 giugno 1873 a Brema, è dunque un rappresentante esemplare di quella classe intellettuale che nell’area di lingua tedesca ha atteso e custodito l’avvento di una modernità tecnica e liberale con l’ingresso nel Novecento, ha poi subito i colpi morali e materiali della prima guerra mondiale, ha reagito in disordine e anarchia durante gli anni più creativi della Repubblica di Weimar, e ha finito per soccombere all’avvento di Hitler e alla forza crudele di una reazione tecnocratica. Rappresentante di un mondo variopinto e multiculturale, che trova nella lingua tedesca un veicolo di diffusione e, dapprima a Vienna, poi soprattutto a Berlino, i propri centri propulsivi. Un mondo che scomparirà drammaticamente, senza poter lasciare eredi, e anche questo emerge tristemente da queste nostre poche righe, senza che sia necessario ulteriore commento. Come molti altri protagonisti di quella stagione, Häfker muore nelle brume della seconda guerra mondiale, a Mauthausen, dove era stato rinchiuso da prigioniero politico, il 27 dicembre 1939.

Per iniziare, dobbiamo collocarlo dentro a quel movimento peculiare di reazione all’avvento delle immagini in movimento che fu la cosiddetta *Kinoreform*. Un movimento caratteristico dell’area di lingua tedesca, che nasceva nell’ambito delle molte reazioni alla modernizzazione tipiche della fine del

SPECIALE secolo precedente (le *Reformbewegungen*, appunto), e più precisamente degli ampi dibattiti condotti da educatori, insegnanti, accademici, pubblicitari e politici su una rinnovata idea di gioventù e sulle corrispondenti necessità di nuovi modelli pedagogici e di un diverso patto sociale. I riformisti, alla fine del primo decennio del Novecento, stavano ampliando la loro influenza sui dibattiti pubblici relativi alla nuova scuola, tanto che proprio nel 1908 venne fondata una federazione nazionale (“Allgemeiner deutscher Verband für Erziehungs- und Unterrichtswesen”), che garantiva la più ampia circolazione degli ideali di autonomia della persona sottesi alle proposte di riforma, e non è un caso che in quel frangente arrivino a confrontarsi anche con il cinematografo, protestando spesso per un fenomeno commerciale, a loro dire fuori controllo e che avrebbe necessitato a sua volta di una riforma morale (la *Kinoreform*). I primi studi sul dibattito sul cinema di quegli anni sottolineano proprio la coerenza con una concezione borghese e conservatrice dello spazio pubblico e del prodotto culturale di cui i *Kinoreformer* sarebbero stati portatori (è questo per esempio l’approccio di Heinz B. Heller)⁶; mentre oggi si preferisce ricordare l’ampiezza degli interessi e dei progetti politici raccolti nel movimento, capace di offrire spunti fecondi di interpretazione del fenomeno filmico, in uno spettro che andava da autori effettivamente vicini anche alle destre radicali, più spesso conservatori democratici e impegnati nelle istituzioni, in molti casi però progressisti che cercavano nelle *Reformbewegungen* modelli di pensiero liberale, se non sviluppi esplicitamente libertari e fin anarchici (si pensi alle espressioni artistiche che si stavano per raccogliere sul Monte Verità, in Svizzera, o alle culture del corpo libero, così come a quelle dell’*Ausdruckstanz*, la *modern dance* espressiva, che nasce in questi stessi anni e in questo stesso alveo)⁷. È proprio tra questi ultimi che possiamo inserire Hermann Häfker, uno scrittore e intellettuale free-lance, che, non subendo le costrizioni consuete a chi lavorava all’interno delle istituzioni educative, può seguire la sua indole progressista propugnando una visione ideale di arte del film negli organi più rappresentativi del movimento: dapprima, alla fine del primo decennio del secolo, sulla rivista dell’esercizio cinematografico *Der Kinematograph*, che cercava nei *Kinoreformer* una legittimazione della filiera, dando loro ampio spazio⁸; successivamente, su quello che fino alla fine della Prima guerra mondiale sarà il vero e proprio organo critico-teorico della *Kinoreform*, la rivista *Bild und Film*, fondata nel 1912 a Mönchengladbach per i tipi del Volksvereins-Verlag, l’editore di riferimento del movimento. Non va sottovalutato però neppure l’impegno organizzativo di Häfker: viene accreditato infatti della fondazione di quella che forse è la prima associazione di cultura del film di ambito riformista, il circolo Bild und Wort di Dresda, una “società per il miglioramento della cinematografia”, tra l’inverno 1908 e la primavera 1909⁹. Il film diventa così da problema sociale un ideale educativo, da raggiungere spingendo per una produzione accorta e moralmente impegnata, per la diffusione del film educativo (*Lehrfilm*) e naturalistico (*Naturfilm*), e per un suo uso sempre più massiccio a fini pedagogici ed educativi.

Come molti della sua generazione, Häfker viene travolto dagli avvenimenti della Grande Guerra: si infiamma nella propaganda bellica, si impegna per una cinematografia al servizio della missione nazionale, e tornerà infine dal fronte di guerra con convinzioni meno patriottiche. Al suo biografo Helmut H. Diederichs risulta impegnato, nel 1918, nella comunità artistica anarchica di Wordspede¹⁰; successivamente Häfker partecipa ai movimenti rivoluzionari spartachisti, aderendo alla repubblica dei consigli di Brema nel gennaio 1919, un esperimento di matrice sovietica che viene represso nel sangue. Negli anni successivi, dovrà appoggiarsi al mecenate Ludwig Roselius, magnate del caffè (inventore del decaffeinato e fondatore a Brema della nota fabbrica Hag) per garantirsi una sussistenza. In questa fase diraderà in realtà anche il suo contributo al dibattito sul cinema (dibattito che andava invece variamente istituzionalizzandosi e aprendosi a una nuova generazione di autori), occupandosi di altre avventure intellettuali, come l’esperanto, di cui divenne un esperto di buona fama, o la traduzione parziale in tedesco dell’epopea del *Gilgamesh*¹¹.

Il primo storico contemporaneo a contestualizzare più correttamente e rivalutare il contributo teorico di

SPECIALE Häfker è stato Jörg Schweinitz, che in una sua raccolta di documenti del primo ventennio del Novecento, cercando di rendere giustizia alla complessità dei movimenti della *Kinoreform*, ha dato particolare risalto alla prima monografia del Nostro dedicata al cinema, *Kino und Kunst*, pubblicata nel 1913 sempre dal Volksvereins-Verlag di Mönchengladbach nella stessa collana Lichtbühnen-Bibliothek¹², e in cui Häfker riprende i suoi articoli degli anni precedenti e costruisce una difesa del valore estetico del film, a partire dall'assunto che la cinematografia possa essere letta come la concreta realizzazione di quell'opera d'arte totale, così cara alla cultura coeva di lingua tedesca. Schweinitz sottolinea come la critica tedesca di quel periodo sia soprattutto alla ricerca del riconoscimento di una qualità stilistica propria del nuovo mezzo, che permetta di trovare una legittimità che non gli è possibile raggiungere con i grandi temi e contenuti ideali, come invece può fare la letteratura: da qui il paradosso di una "appropriazione" dell'idea di progresso tecnico cinematografico che rifiuta il volgare prodotto commerciale comunemente distribuito nelle sale, sublimando la fascinazione repressa in una precisa volontà di riforma¹³. Per Häfker, critico tra i primi alla fine del primo decennio del secolo, quella chiave di legittimazione è giuramento di fedeltà al reale, la via di riforma un cinema di impronta naturalistica.

Sempre a partire dalla prima metà degli anni Novanta, è stato proprio Helmut H. Diederichs a ricostruire il quadro generale della pubblicistica tedesca in alcune opere fondamentali relative sia agli anni della formazione di una critica cinematografica e di un'editoria specializzata, sia all'evolversi del dibattito sul cinema in direzione di un'estetica formale¹⁴. In questo contesto Diederichs ha mostrato in particolare l'importanza del rapporto con il teatro e delle lotte fra le rispettive associazioni di categoria che a partire dal 1908, in rapporto diretto con il modello francese (S.C.A.G.L.-Pathé), porta per così dire a un'emancipazione dal teatro anche da un punto di vista della fondazione teorica, inizialmente in prospettiva di una definizione di una specifica attorialità nel cinematografo, e successivamente (a partire almeno dal 1911-1912) nei termini di una assunzione della nozione di autorialità dal teatro stesso e dalla letteratura¹⁵. A oggi risultano invece meno chiari i contorni delle riflessioni che hanno cercato di leggere l'esperienza della visione cinematografica sullo sfondo delle culture visive della modernità, anche se proprio Diederichs ha riproposto recentemente gli interventi di Hermann Häfker quali come snodi centrali nella storia delle teorie del film, in quanto rivelatori di un modello forse arcaico ma efficace di naturalismo, spinto fino alla ricerca di effetti di realtà documentarizzanti *ante litteram*¹⁶. Diederichs riconosce il riferimento di Häfker alle teorizzazioni neoromantiche imperniate sulla nozione di *Gesamtkunstwerk*, ma sottolinea il grande interesse che Häfker esprime, in particolare in *Kino und Kunst*, per la riproduzione del movimento reale esistente in natura, facendone quell'elemento specifico e addirittura galvanizzante che garantisce il piacere estetico nella visione cinematografica¹⁷. Per lo storico tedesco, *Kino und Kunst* è una tappa fondativa di ogni realismo cinematografico, e si appoggia su due pilastri che anticipano riflessioni di molto posteriori¹⁸: da un lato "la bellezza del movimento naturale", appunto, che il film riesce a rievocare "visivamente in tutta la sua ricchezza non falsata e non limitata [...]. Questo è il potere inaudito che ora è in mano al genere umano: questa pittura del tutto, del vero e del vivo!"¹⁹. Dall'altro, e a complemento, la tecnica e il gioco delle luci, che – ben orchestrato – può permettere di riconoscere anche i dettagli meno evidenti²⁰.

La "fedeltà documentaria" invocata a chiare lettere da Hermann Häfker in *Kino und Kunst*²¹ è il punto di partenza anche per il volume successivo, dedicato a una disciplina che appare all'autore di Brema come un contenuto d'eccellenza per la nuova arte e pedagogia cinematografica: la geografia. *Kino und Erdkunde* è un pamphlet schematico e di immediato impatto, come nella linea editoriale della collana: un'introduzione incisiva anticipa due capitoli complementari, il primo dedicato allo specifico cinematografico, e in cui si riprendono gli assunti teorici di *Kino und Kunst* sottolineandone la portata educativa, l'altro dedicato alla geografia e all'uso che si può fare di un film geografico – l'archiviazione di testimonianze da un mondo che scompare inesorabilmente ("monumenti naturali" e antropologici)²², la

SPECIALE misurazione di fenomeni naturali e in particolare delle leggi del tempo²³, la riproduzione, concentrata in pochi minuti, dei grandi cambiamenti naturali e urbanistici²⁴.

Diederichs sottolinea in particolare il ruolo di rinforzo che assume *Kino und Erdkunde* nella riflessione sul cinema di Häfker: la cinematografia è “uno strumento per far saltare i limiti dello spazio e del tempo”²⁵, certo, ma va questo assunto inteso senz’altro non nel senso di una riflessione sulle possibilità linguistiche del montaggio, piuttosto ancora una volta in senso di una totale riproducibilità del reale nell’immagine²⁶. Anche Giorgio Avezù, che si è molto recentemente confrontato proprio con l’Häfker teorico di un film “geografico” (*erdkundlicher Film*) raccoglie questo spunto e ne interpreta l’idea di cinematografo scientifico e documentario nel senso di un realismo ingenuo, che si fissa su una impossibile, utopica indessicalità assoluta dell’immagine, e può realizzarsi all’interno di una pratica di riconoscimento condivisa, la sanzione della stessa scientificità²⁷. Per Avezù, giustamente fondamentali, in una storia della ragione cartografica sviluppata attraverso l’immagine cinematografica, sono nell’opera di Häfker proprio le pratiche di istituzionalizzazione e di certificazione, di archiviazione e di catalogazione: “Häfker sembrava avere in mente qualcosa di simile al progetto utopistico di documentazione del mondo di Albert Kahn (che in effetti era stato inaugurato un paio di anni prima della pubblicazione di *Kino und Erdkunde*), e si immaginava un naturale impiego pedagogico del cinema con l’introduzione di una grande cineteca scolastica”²⁸.

Non siamo lontani dalle tesi di Daston e Galison sulla costruzione dell’oggettività scientifica della modernità: non più rivelazione del reale, ma insieme di convenzioni che garantiscono uno sguardo condiviso sul mondo; questo spinge a usufruire dell’apparato (anche quello di riproduzione cine-fotografica) in virtù non tanto della sua verità quanto, da un lato, della sua verisimiglianza, dall’altro della stessa strutturabilità di metodo, e come corollario determina la necessità di meta-competenze e di una istituzionalizzazione dei saperi (anche di quello sulla tecnologia cine-fotografica) che possono diventare autoreferenziali.

The practices of observation – the frozen pose of the field naturalist, the delicate manipulations of the microscopist, the observatory vigils of the astronomer, the lab-notebook jottings of the chemist – are genuine technologies of the self, often consuming more time than any other single activity. Starting in the seventeenth century, at the latest, scientific observation became a way of life²⁹.

Rispetto a una valutazione del naturalismo di Häfker in termini positivisti e quasi profetici (Diederichs), o anche più moderatamente intesa a segnalare una ingenuità di fondo, riscattata dalla capacità di osservazione e definizione della questione dello stile (Schweinitz) o dalla consapevolezza del regime di condivisione e di verifica che vige nel campo scientifico e ne organizza lo sguardo, in particolare quello cartografico (Avezù), occorre però, a mio avviso, aggiungere un ulteriore e complementare livello di complessità. Insistendo proprio sulla nozione di autoreferenzialità, o meglio di “tecnologie del sé”, che Daston e Galison riconducono proprio alla cultura scientifica che si affaccia sugli inizi del Novecento: dispositivi di autorappresentazione e di costruzione della soggettività.

Anzitutto, lo stesso Diederichs deve ammettere che in Häfker lo sguardo geografico è a tal punto immerso nei luoghi che vuole riprodurre da voler diventare sguardo sulla totalità delle cose, e in questo senso immagine in toto della natura (e per questo, abbiamo visto, etichettabile come *Naturfilm*)³⁰. In questo, il teorico del cinema riprende lo spirito e le ossessioni del suo tempo. In *Mensch und Erde*, il suo discorso di saluto al primo congresso dei movimenti giovanili tedeschi (Freideutscher Jugendtag), tenutosi l’11 e 12 ottobre 1913 ed evento centrale nella formazione di un immaginario liberale, progressista e di emancipazione generazionale, Ludwig Klages, l’allora popolare fondatore della caratterologia, aveva fatto appello a una riscoperta delle forze vitali della natura, criticando veementemente la distruzione

SPECIALE delle ricchezze naturali³¹. Parole che risuonano nelle pagine di *Kino und Erdkunde* dedicate allo specifico geografico dell'arte cinematografica, laddove indica nei compiti della geografia scientifica la "protezione della natura" e "dove non fosse possibile", con riferimento alla cinematografia scientifica, "la conservazione dei monumenti della natura quantomeno per immagini"³².

In alcuni passaggi degli scritti di Häfker traspare una fiducia nel mezzo che va oltre la fantasia di una rivelazione delle cose. La tecnica garantisce una conoscenza addirittura superiore rispetto all'esperienza quotidiana, la natura si può esprimere nelle immagini in quella sua viva pienezza che sfugge allo sguardo disattento: l'uso delle immagini cinematografiche nell'insegnamento della geografia rende possibile "osservare e misurare ciò che sfugge (*das Flüchtige*) in tutta calma e con comodo e con tutte le ripetizioni che vogliamo, ci permette insomma a certe condizioni una percezione sensoriale più precisa, un'immersione sensoriale più profonda, e una conseguente presa di consapevolezza superiore a quella che ci offre lo stesso sguardo sulle cose". Del resto, "Siamo nell'epoca della piena realizzazione dei sensi attraverso la tecnica"³³. Una fiducia che nasceva dalla stessa base concettuale della teoria estetica del *Kinoreformer* di Brema: la bellezza del movimento, che supera la stessa meraviglia dell'ostensione fotografica (dunque, la sua indessicalità). La fotografia potrebbe a sua volta, riconosce in effetti Häfker, offrirci uno sguardo sul reale. Ma lo fa senza aggiungere "la freschezza dell'esperienza sensoriale", i suoi paesaggi, le case e gli uomini sono "corretti", ma "noiosi": "la fotografia ci dà troppo poco di loro, ci vuole convincere che gli uomini e le cose non siano che ombre immobili, che vediamo come da remote lontananze". Neppure la stereoscopia, "che le aggiunge la plasticità", riesce a soddisfare il nostro bisogno di verità, offrendoci invece un "effetto angosciante di marionette imprigionate in un istante di realtà"³⁴.

Non a caso, nei passaggi più raffinati di *Kino und Kunst*, l'autore riportava la bellezza del movimento al ritmo ultimo delle cose, alla loro anima.

È proprio perché si rispecchiano nei movimenti delle cose che colpiscono, che gli accadimenti elementari – l'alzarsi e l'acquietarsi del vento, l'accendersi e spegnersi della luce, anche i ritmi sovradimensionati – acquistano per noi qualcosa di spirituale³⁵.

E sono infine gli stessi ritmi che ci muovono interiormente, facendoci risuonare dell'espressione ultima delle cose (l'*Ausdruck*) e dell'atmosfera dei paesaggi (la loro *Stimmung*). Per questo Häfker insiste sulla compiutezza dello sguardo, e sui tempi delle riprese, contrario alle inquadrature da due o tre secondi che "feriscono la nostra vita nervosa":

ogni scena di movimento deve durare tanto a lungo, finché nello spettatore la serena pace cosmica che aleggia sui più selvaggi movimenti non sarà tornata loro padrona [...]. Così a lungo, che l'atmosfera che innerva anche le cose più quiete, i deserti, la solitudine dei boschi, non abbia potuto venire a espressione³⁶.

Quello che emerge è dunque proprio l'utopia di una macchina che permette l'assoluto controllo sulla natura, un naturalismo che nasconde un potere di riconoscimento del senso ultimo delle cose e della vita. Un modello empatico e proiettivo di conoscenza, che Häfker eredita dalle filosofie della tecnica e dalle psicologie estetiche ottocentesche, e in cui appaia cinematografico e sapere geografico in quanto meccanismi di proiezione di questo sogno in forma scenica e simbolica, e garanzia ultima di senso e di identità. Dispositivi di controllo su ciò che conosciamo, perché ci permettono di esercitare potere attraverso la definizione e la misura del ritmo essenziale delle cose. L'utopia ultima del progresso.

La crisi della cultura positiva, che verrà accelerata e amplificata spaventosamente dalle devastazioni

SPECIALE materiali e morali della prima guerra mondiale, sembra nei primi anni Dieci del Novecento richiedere di ritornare all'esperienza individuale e al suo fondamento corporeo. In molti campi la necessità non è più quella di cogliere una forma ideale – mai compiuta –, ma di far emergere la propria individualità attraverso le diverse espressioni corporee: gesti, movimenti, sguardi, la grafia, la stessa creatività artistica, non sono più lette come adesione al mondo che mi circonda, ma come emersione istintiva di un'identità profonda, stratificata e forse non conciliabile. Nel 1913 proprio Ludwig Klages, il cui pensiero risuona con chiarezza nei testi di Hermann Häfker, in una nota puntigliosa del suo testo fondamentale sul movimento espressivo, *Ausdrucksbewegung*, attacca però proprio il maestro Theodor Lipps, di cui pure aveva condiviso l'assunto fenomenologico di base: la teoria dell'empatia. La sua nozione di *Einfühlung* pecca, dice, in quanto derubrica la forma dell'espressione a semplice "apparenza estetica". L'arte come comunione di anime non è dunque che un'illusione, il movimento non esprime altro che movimento, l'istinto originario di ogni individualità³⁷. Nelle tenebre del conflitto anche la cinematografia naturalistica e geografica perde la sua innocenza, e diventa *Kulturfilm*: costruito opaco, coacervo di confini mai consolidabili e sempre combattuti e bricolage di frammenti identitari, che facilmente spinge, e spingerà, all'asservimento. Nella confusione di quegli anni, anche Häfker scivola, ed è forse inevitabile per una generazione cresciuta nel mito della tecnica come espressione di sé e delle opere d'arte totali, nella retorica bellica senza vie d'uscita: "La guerra è stata finora la migliore *Kinoreform* che si sia data"³⁸. L'utopia del film geografico è pronta a trasformarsi in distopia.

Massimo Locatelli

Note

1. Rinvio per una contestualizzazione più ampia della questione cartografica a Giorgio Avezù, *L'angoscia geografica del cinema. Persistenza e crisi della ragione cartografica nel film contemporaneo*, Diabasis, Parma 2017 (in corso di pubblicazione) e in generale agli altri contributi di questo fascicolo.
2. Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1914.
3. *Ivi*, p. 4.
4. Una recente antologia in lingua inglese di testi teorici tedeschi dei primi decenni inserisce l'Introduzione di *Kino und Erdkunde* tra le testimonianze più significative di ciò che i curatori chiamano "le trasformazioni dell'esperienza", in particolare della sensazione nuova e caratteristica della modernità che il mondo intero si sia messo "in movimento". Cfr. Anton Kaes, Nicholas Baer e Michael Cowan (eds.), *The Promise of Cinema: German Film Theory (1907-1933)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2016, p. 51.
5. "[Nel campo delle scienze dell'uomo] si tratta abbastanza spesso della rappresentazione di un'inevitabile estinzione. In tutti i casi ci si trova in ogni modo di fronte a cambiamenti, vuoi graduali, più spesso improvvisi, di ciò che appare". Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
6. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Niemeyer, Tübingen 1985. Lo stesso Häfker è in effetti spesso e volentieri fortemente critico del carattere popolare del film e in particolare del film di finzione: "Per condannare l'odierna produzione di film di finzione basta un dato: la loro presa sulle masse (*Massenhaftigkeit*)". Hermann Häfker, *Der Kino und die Gebildeten: Wege zur Hebung des Kinowesens*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1915, p. 43.
7. Cfr. Massimo Locatelli, "Cultura materializzata nel corpo. Anita Berber e Valeska Gert", *Immagine*, n. 9 (2014), pp. 111-142.
8. Il primo dei suoi molti contributi a *Der Kinematograph* è già un intervento di ricerca estetica:

- SPECIALE** Hermann Häfker, "Zur Dramaturgie der Bilderspiele", *Der Kinematograph*, n. 32 (1907), ristampato in Helmut H. Diederichs (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 48-51.
9. Una rivista specializzata coeva, in un riquadro non firmato di commento sulle prime attività del circolo, fa plausibilmente riferimento a un sostegno della Ernemann, la casa di produzione di macchine da presa che dominava già il crescente mercato amatoriale e aveva sede proprio a Dresda. S.a., s.t., *Die Lichtbild-Bühne*, n. 51 (1909), p. 557.
10. Helmut H. Diederichs, "Hermann Häfker", in: *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Verlag Edition Text + Kritik, München 1985, 3. Lieferung, s.p. Cfr. anche la scheda <https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Häfker> (ultimo accesso 1 luglio 2016).
11. Hermann Häfker, *Gilgamesch. Eine Dichtung aus Babylon*, Callwey, München 1924.
12. Id., *Kino und Kunst*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1913. Diederichs ha ripubblicato un estratto di *Film und Kunst* come Hermann Häfker, "Die Schönheit der natürlichen Bewegung", in Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie*, cit., pp. 91-101.
13. Jörg Schweinitz (Hrsg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig 1992, pp. 89-96, p. 293.
14. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer + Uwe Wiederoither, Stuttgart 1986, e *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum ersten Weltkrieg*, tesi di abilitazione discussa presso la J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1996, <www.asw.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/habil.pdf> (ultimo accesso 1 luglio 2016). Sulla *Kinoreform*, cfr. in particolare pp. 27 sgg. Mi permetto però di rinviare per un panorama complessivo in lingua italiana anche a Massimo Locatelli, Leonardo Quaresima (a cura di), *Microteorie: cinema muto tedesco*, numero monografico di *Bianco e Nero*, n. 556 (2006).
15. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., pp. 249 e sgg. per quanto riguarda la proposta di un modello basato sulla sottolineatura delle qualità attoriali, o *Schauspielertheorie*, e pp. 35 e sgg. per ciò che concerne il più noto dibattito sull'*Autorenfilm* e il contemporaneo coinvolgimento di letterati e drammaturghi nella scrittura per il cinema. Cfr. Anche Id., "The Origins of the 'Autorenfilm' / Le origini dell'Autorenfilm", in Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto/Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1990, pp. 380-401.
16. Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie*, cit., in particolare p. 17.
17. Cfr. Helmut H. Diederichs, "Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein 'Kinetographie'-Konzept", *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, n. 8 (1990), pp. 37-60. Cfr. anche Id., *Geschichte der Filmtheorie*, cit., p. 17.
18. Diederichs fa riferimento tra altri passaggi a un articolo di Häfker che anticipa il realismo kracaueriano anche nei termini, parlando di una *Echtkinematographie* (cinematografia della verità) come di una "redenzione del reale". Hermann Häfker, "Kinoschulen und Kriegsverletzte", *Bild und Film*, n. 10 (1914-15), p. 202, cit. in Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 182, n. 1789.
19. Hermann Häfker, "Die Schönheit der natürlichen Bewegung", cit., p. 91.
20. *Ivi*, p. 94, p. 98.
21. Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, cit., p. 12.
22. Id., *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
23. *Ivi*, p. 30.
24. *Ibidem*.
25. *Ivi*, p. 4.
26. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 188.

- SPECIALE** 27. “Per Häfker era fondamentale, perché il cinema funzionasse come mezzo geografico, che il referente delle immagini fosse proprio quello dichiarato nei cataloghi delle compagnie cinematografiche, che però purtroppo, lamentava, non sempre erano corretti”, Giorgio Avezzù, *op. cit.*
28. Cfr. *Ivi*. Il riferimento è a Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 42.
29. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007, p. 234.
30. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 191.
31. Ludwig Klages, *Mensch und Erde* (1913), Diederichs, Jena 1937; ed. italiana: *L'uomo e la terra*, Mimesis, Milano 1999.
32. Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
33. *Ivi*, p. 12.
34. *Ivi*, p. 15.
35. Hermann Häfker, “Die Schönheit der natürlichen Bewegung”, cit., p. 94.
36. Id., *Kino und Erdkunde*, cit., p. 37.
37. Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Verlag von Wilhelm Engelmann Leipzig 1913, nota 4, p. 100.
38. Hermann Häfker, “Kinematographie und Krieg”, *Bild und Film*, n. 1 (1914-15), p. 1.

SPECIALE Vedere lontano: cinema ed educazione alla geografia nell'Italia degli anni Dieci

Dalla carta geografica al cinema

In una singolare sequenza del film di propaganda bellico-patriottica *Il canto della fede*, prodotto a Torino nel 1918 e approvato dalla Censura pochi giorni prima dell'armistizio di Villa Giusti¹, il giovane ufficiale Luciano dello Stelvio (*nomen omen*), racconta all'amico avvocato come fu ferito sul fronte nord-orientale. I due uomini sono ripresi all'interno di uno studio, in piedi, vicino a un tavolo interamente occupato da una grande carta geografica, incorniciata, dell'Italia. Luciano accompagna il suo racconto indicando sulla carta i luoghi e la dinamica del drammatico evento (fig. 1).



Fig. 1

A un certo punto però, inaspettatamente, il disegno si dissolve per essere sostituito da immagini cinematografiche che visualizzano, sempre all'interno della cornice della carta geografica, il concitato racconto dell'ufficiale: si vedono quindi i fanti italiani in fila indiana inerparsi con circospezione tra la boscaglia (fig. 2), e poi si assiste al loro eroico assalto alla baionetta contro gli austriaci.

Questa sequenza, nel porre un'esplicita dialettica (o nell'imporre quasi un'alternativa) tra elementi grafici e analogici, tra immagini "permanenti" ed "effimere"², tra mappa e narrazione, si carica inevitabilmente di significati metaforici. Può essere interessante, allora, chiedersi che cosa questa metafora riveli, anche inconsciamente, sulla geografia italiana del tempo, e quali rapporti avesse quest'ultima con un'ipotesi di didattica fondata sulle proiezioni, fossero esse di immagini fisse o in movimento. Alla luce di tale interrogativo, la sequenza appena descritta suggerisce in effetti molte cose. Iniziamo dalla più evidente: premesso che questa carta geografica, come tutte le altre, vuole, non solo rappresentare il mondo ma anche insegnarci qualcosa, appare chiaro come i contenuti di questo suo insegnamento siano

SPECIALE fortemente ideologici. Le immagini cinematografiche che nascono dal dissolvimento di quella carta, ma delimitate dai confini della stessa cornice, hanno in fondo obiettivi non divergenti. Stiamo infatti vedendo un film prodotto da soggetti privati, ma organicamente pensato per la propaganda di Stato: si tratta cioè di un'operazione con un evidente fine ideologico (rafforzare la coesione identitaria del fronte interno) che è posta al servizio del potere costituito proprio come lo è, sempre sul terreno del visuale, la carta politica di un'Italia ancora non interamente unita.



Fig. 2

Anche in ambito geografico, d'altronde, il portato ideologico era un'urgenza inderogabile dell'epoca. La saldatura tra ampi settori della geografia scientifica italiana e le tesi nazionaliste e coloniali avviene proprio negli anni Dieci, in un percorso che possiamo distinguere in tre momenti: una prima importante fase durante la guerra italo-turca³, un momento decisivo nel '15-'18, e una fase di "consolidamenti ed inasprimenti negli anni seguenti"⁴. La cartografia italiana, d'altronde, registra il suo primo sviluppo proprio dopo l'Unità e soprattutto per scopi militari e coloniali (si pensi al ruolo egemonico dell'Istituto Geografico Militare, in particolare nella produzione di carte topografiche su piccola e media scala), e non c'è bisogno di scomodare Foucault per sottolineare i rapporti della carta geografica con il potere, e la sua programmatica funzione di controllo sul territorio, nonché di rafforzamento dell'identità regionale o nazionale⁵. Anche la geografia scolastica, che dal tardo Ottocento, e in particolare dai rinnovati programmi per la scuola elementare promossi nel 1888 dal positivista Aristide Gabelli, stava individuando in misura crescente proprio nelle carte murali e a stampa la sua principale risorsa didattica, è allineata ideologicamente lungo lo stesso asse; ciò, soprattutto dopo la riforma dei programmi voluta nel 1894 dal ministro Guido Baccelli, una revisione didattica internamente animata da un esplicito e paternalistico afflato patriottico⁶.

Entrambi i modelli visivi chiamati in causa dalla sequenza (mappa e film) intendono contribuire a rendere finalmente coincidenti i confini politici e naturali del nostro Stato-nazione, sancendo *de iure*

SPECIALE quell'isomorfismo tra catena alpina e confine settentrionale statale suggerito *de facto* dalle carte della nostra penisola italiana affisse sui muri di tutte le aule scolastiche italiane⁷. L'immagine cinematografica della carta geografica dimostra e profetizza la "naturalità" di questa coincidenza, poi legittimata dai trattati di pace. La cinematografia dell'azione militare che quella rappresentazione cartografica sostituisce ce ne fa vedere invece l'intrepida ed effettiva realizzazione sul campo: in entrambi i casi vi è una perfetta coincidenza tra il segno e la cosa, nel senso che la cartina e i soldati in azione *sono* l'Italia e non si limitano dunque solo a rappresentarla.

Ma non è tutto, anzi, in rapporto al tema del presente intervento (il rapporto cinema e geografia scolastica nella prima riflessione italiana sul cinema educativo), forse è ancora poco. Cerchiamo allora di sondare un ulteriore, e per noi ancora più pertinente, livello metaforico. Per provare a coglierlo, sarà necessario affrontare un viaggio nel dibattito teorico. Cinematografico e non solo.

Per una geografia (scolastica) delle immagini

Dalla fine dell'Ottocento si va costituendo in Italia una sempre più vasta cultura visuale dei saperi geografici, vigorosamente implementata non solo dallo sviluppo della cartografia (in particolare di quella geopolitica) ma anche e soprattutto da un'intensa opera di divulgazione condotta tanto dall'editoria quanto dai media visivi emergenti (fotografia e cinematografo). Ad alimentare questa vera e propria "iconosfera" concorrono numerose iniziative: le conferenze con proiezioni incentrate sui viaggi d'esplorazione condotti da italiani (i viaggi in Uganda e al Karakorum del Duca d'Aosta, ad esempio⁸) quelle incentrate sui viaggi dei grandi esploratori stranieri (si pensi qui alla grande fortuna delle conferenze con proiezioni di Shackleton e alle cinematografie con commento dal vivo, della sfortunata spedizione di Scott in Antartide⁹), le prime sistematiche campagne editoriali di ricognizione fotografica del territorio nazionale (si veda *L'Italia descritta e illustrata. Visione cinematografica in 3.000 fototipie* edita da Sonzogno¹⁰), ed infine le prime pubblicazioni del Touring Club Italiano. Questa crescente proliferazione di immagini prosegue, rinnovandola però in modo sostanziale¹¹, una tradizione a stampa di narrazioni geografiche divulgative che in ambito nazionale è particolarmente fortunata (si veda lo straordinario successo conseguito da *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani¹², o dal *Viaggio per l'Italia di Giannettino*¹³, e dal singolare esperimento multimediale *La lanterna magica di Giannettino* di Carlo Collodi¹⁴).

Questo contesto di sempre più diffusa "popolarizzazione" (per citare Edgardo Enovi¹⁵) delle immagini geografiche, e di progressiva scoperta iconografica del "lontano", spiega perché agli occhi dei geografi e dei pedagogisti più sensibili alle innovazioni la geografia appaia sin dai primi anni del Novecento¹⁶ come la materia scolastica più portata di qualsiasi altra alla didattica visuale. Questa doveva peraltro svilupparsi, si auspicava da più parti, proprio in uno spazio dedicato che andasse al di là dei limiti del "museo scolastico" (peraltro non presente in tutti gli istituti) per concretizzarsi nella dimensione del laboratorio o "gabinetto di geografia" (obiettivo più volte evocato nel dibattito settoriale sulla didattica geografica¹⁷). Una decisa introduzione dei sussidi visivi appariva d'altronde come la soluzione più efficace per superare la perdurante stagnazione delle pratiche didattiche. Anche molti anni dopo la riforma Gabelli, promotrice del metodo intuitivo-oggettivo, nella maggior parte delle scuole italiane la geografia continuava infatti a essere insegnata con metodi "verbocentrici", fondati cioè essenzialmente sull'apprendimento mnemonico di una "elencazione sterminata e ostrogota"¹⁸, di "una serie di nomi quasi sempre vuoti, ostici a pronunciarsi, duri a ritenersi"¹⁹. A prevalere, dunque, era una rigida nomenclatura puramente astratta, legata soprattutto alla morfologia fisica e alla toponomastica delle grandi città, con il risultato che "lo sbadiglio sta[va] alla lezione di geografia come lo sternuto alla presa di tabacco e le lacrime alla cipolla"²⁰.

Le principali risorse della didattica visiva della geografia rimasero dunque a lungo le carte geografiche murali. Queste erano state formalmente previste come sussidio didattico nelle scuole elementari del

SPECIALE Regno sin dal 1867, con i programmi Coppino²¹. Vi erano state introdotte come elemento innovativo, svecchiatore appunto di una cultura ancora troppo mnemonico-verbale. Malgrado queste precoci aperture programmatiche, e nonostante un'ampia letteratura settoriale sostenesse la loro efficacia didattica, al chiudersi del primo decennio del Novecento buona parte delle scuole, come dimostrato dai risultati di un'inchiesta condotta nel 1908 dalla Commissione Reale per l'ordinamento degli studi secondari in Italia, non sembrava però ancora dotata di strumenti cartografici efficienti e aggiornati²². Oltre a queste difficoltà operative, indotte non solo dall'inerzia degli istituti ma anche dalle loro limitate risorse, la carta murale era però anche al centro di rilievi metodologici. Già gli stessi programmi Gabelli rilevavano infatti nel sussidio cartografico precisi limiti, ponendosi in questo in sintonia con le voci internazionali dei geografi più sensibili alla didattica della loro disciplina (Ritter, Mackinder, Reclus...), studiosi tutti variamente polemici verso una possibile "dittatura cartografica"²³. La pedagogia positivista ispiratrice dei programmi Gabelli era d'altronde interessata non tanto all'arricchimento del bagaglio nozionistico del discente, quanto allo sviluppo sensoriale e cognitivo delle facoltà immaginative dello scolaro. In virtù di questo convincimento pedagogico, anche la geografia doveva allora proporsi nelle aule, per parafrasare un'espressione utilizzata dal grande geografo Samuel G. Goodrich nei primi decenni dell'Ottocento, come 'disciplina dell'immaginazione', mentre la carta geografica doveva trasformarsi in un viatico per l'attività immaginativa dei discenti. Si prenda, per avere una misura delle aspettative riposte nell'uso scolastico delle carte, un passo di Mackinder, attivo sostenitore dell'importanza della visualizzazione delle informazioni geografiche. Di fronte alla carta d'Italia, gli scolari, sostiene l'importante geografo, dovranno saper immaginare:

il cielo azzurro, il mare azzurro e il sole splendente per cento miglia, e ancora cento miglia di costa bruna che sorge a diventare montagne, rivestita dal colore scuro delle foreste di castagne, coronata in certe stagioni da bianche cappe innevate; e vedere lungo la linea di costa, bianche e splendenti sotto il sole brillante, le città – Napoli, Livorno, Genova e tutte le altre. Dovete riuscire a vedere questa immagine, e poi prolungarla oltre l'orizzonte: tale capacità di visualizzazione è l'essenza stessa del potere della geografia²⁴.

Tra non pochi pedagogisti italiani, però, vi era la preoccupazione che la funzione immaginativa, se l'apprendimento non fosse partito dalla percezione di dati reali²⁵ (per riprendere le parole dell'autorevole geografo Giuseppe Ricchieri), potesse scadere nel "lenocinio della fantasia"²⁶. La geografia d'altronde, osservava il filosofo e pedagogista Francesco Orestano, è un "insegnamento eminentemente realistico (...) in cui l'essenziale, non è ciò che noi riusciamo a immaginarci, ma ciò che realmente sappiamo"²⁷. Per i sostenitori delle proiezioni episcopiche, diascopiche e cinematografiche, insomma, le carte geografiche non apparivano in grado, da sole, di garantire la realtà del dato di partenza, cioè quella "sensazione penetrante e netta"²⁸, quella "immagine [sic] delineata e precisa"²⁹, che rappresentano le condizioni indispensabili per stimolare efficacemente le capacità di visualizzazione e d'immaginazione degli studenti, soprattutto di quelli delle scuole elementari³⁰. Ecco allora l'auspicio di una profonda interazione con l'osservazione diretta sul campo³¹, o quanto meno con immagini più vicine alla realtà e meno astratte. L'interazione, peraltro, doveva porsi non solo a valle, ma anche a monte. Per intenderci meglio: nei citati programmi Gabelli, che pure istituiscono definitivamente la carta come cardine didattico della geografia scolastica, si rileva la necessità di aiutare "l'alunno per via di esercizi pratici a comprendere, che cosa sia una carta geografica e farne uso"³². La carta, sostiene così Albino Machietto ancora nel 1913, è infatti

il mezzo con cui si fissano e si trasmettono le nozioni geografiche, è l'immagine, sia pure convenzionale, della superficie terrestre che l'uomo può abbracciare collo sguardo solo in minimissima parte, che solo pochi privilegiati hanno potuto e possono contemplare sotto

SPECIALE

cieli diversi. (...) Quindi l'insegnamento deve mirare a porre ogni persona che abbia un po' di cultura, in gradi di interpretate ed usare con sicurezza — almeno per gli scopi pratici della vita — le carte geografiche³³.

È significativo notare come il principio ispiratore degli “esercizi pratici” prescritti da Gabelli non sia altro che l'immagine disegnata in prospettiva:

il maestro deve disegnare sulla lavagna l'area della scuola o del cortile, e poi via via di una delle strade principali della città o del comune, indicando i punti in cui si trovano la chiesa, il municipio, la piazza del mercato, e altri luoghi noti, che si rallegrano infantilmente di sentir ricordare. (...) Ciò fino a che avvezzatili a comprendere la corrispondenza del disegno alle cose, possa presentar loro la pianta della città o del comune³⁴.

Appare evidente, allora, come per arrivare alla comprensione dell'astratto modello cartografico lo scolaro dovesse partire, secondo Gabelli, dalla concretezza delle immagini analogiche, a cominciare da quelle della realtà geografica a lui più prossima. Le rotte della cartografia scolastica, dunque, non solo accompagnavano l'allievo verso la percezione e la conoscenza delle immagini del mondo ma non potevano che partire, per essere comprese, da quest'ultime.

Coloro che auspicano una didattica della geografia incentrata non più solo sulla parola dell'insegnante ma anche sul sussidio visivo non parlano d'altronde solo di carte ma convocano un più ampio spettro di opzioni. Al centro del fitto dibattito sull'innovazione delle tecnologie didattiche nella geografia scolastica vi sono infatti i quadri litografici, i cartogrammi, i globi, i planetari, le sfere armillari, i rilievi in scala, le fotografie (da non molti anni finalmente stampate sui libri, ma anche proiettate con la lanterna magica), il turismo scolastico (fenomeno però un po' più tardo) e, naturalmente, il cinema³⁵.

La vita, il viaggio, il cinema

Negli intenti dei geografi e dei pedagogisti più impegnati nella riforma della geografia scolastica diventa infatti strategica la volontà, contrapposta al tradizionale primato didattico della teoria, delle formule e delle definizioni, di aprire le aule scolastiche all'azione, all'esperienza e, soprattutto, alla vita. È questa cioè la condizione essenziale per sviluppare la curiosità, così come lo spirito d'osservazione e la riflessione dello studente. Buona parte del dibattito italiano sul rinnovamento della didattica geografica sembra condividere questa convinzione, auspicando anch'esso un'educazione geografica attiva.

Ed è questo che avvicina i geografi all'uso didattico di immagini analogiche del mondo, intese come utili surrogati di una conoscenza diretta. Di tutte le immagini predisposte all'uso didattico quelle fotocinematografiche sono infatti ripetutamente evocate come le più vicine alla vita, in contrapposizione alle parole “morte” e alle carte “mute”. “Occorre metter la scuola a contatto della vita”, esorta così Vittorio Emanuele Orlando inaugurando la sede milanese dell'Istituto Nazionale Minerva, “in diretta comunione con la realtà”³⁶; e sono molti gli educatori e i pedagogisti che la pensano come lui. “La vita meravigliosa e palpitante”, scrive per esempio Socrate Topi, tra gli insegnanti più attivi nella promozione di una didattica visiva:

stagna marcia ne' temi di componimenti e nelle letture; il mondo vario di cose e di persone, ricco di meraviglie agonizza asmatico nelle carte dove si crede di far la “geografia (...) E il mondo? Quel mondo che noi abbiamo inaridito e polverizzato nelle pagine della così detta Geografia? Sullo schermo di due metri e mezzo i cieli si allargano e si accostano, popolati di mondi che si svelano; il sole rivela le sue forze, la terra la sua nascita e l'infanzia pur anche di quando l'uomo non era³⁷.

SPECIALE Grazie a una “successione continuata di scene e di visioni”, osserva la maestra Gisella Chellini nel 1913, le proiezioni animate sono capaci di restituire l’interrezza dei processi sensibili, in tutte le loro variazioni e trasformazioni dinamiche. Si prenda – prosegue la maestra – una situazione elementare come il mare mosso. Grazie al cinematografo,

il fanciullo ha la visione del mare calmo, del mare leggermente increspato, del mare spaventoso in tempesta, ed ha insieme l’idea del movimento delle onde, del frangersi di esse in certi punti, del formarsi della bella schiuma vaporosa, tutte impressioni che il quadro non può dare³⁸.

Si capisce allora perché le nuove immagini analogiche prodotte dalla fotografia e dal cinema siano chiamate in causa ora in opposizione e più spesso in integrazione rispetto alle rappresentazioni cartografiche. Luigi Cremaschi, quasi retoricamente, si chiede:

come può la povera, antica tavola a rilievo per l’insegnamento della nomenclatura geografica sostenere il confronto con lo schermo, che fa sfilare dinanzi agli occhi attoniti del fanciullo i golfi luminosi, gli ardui promontori, le spiagge ridenti, le baie e le costiere, le penisole e gli stretti, portandolo a volo dai fiordi norvegesi ai vivai insulari della Polinesia?³⁹

Le ragioni dell’efficacia didattica delle proiezioni fisse e animate sono molteplici. Un primo elemento risiede nella loro capacità di offrire uno sguardo particolareggiato e ravvicinato sui territori. Come rileva Gisella Chellini, il cinema è in grado di mostrare agli scolari “con i minimi particolari le ricchezze e le bellezze di ogni regione”⁴⁰. Le carte geografiche scolastiche (di certo lontane dai coevi rapidi progressi della fotogrammetria) non sembrano in grado di offrire un punto di vista così analitico. “Le migliori di queste”, scrive Orestano:

offrivano in un piccolo quadro sintetico tutti i diversi aspetti del Globo, che tuttavia, per quanto ingegnosamente disposti, richiedevano un considerevole lavoro di astrazione e di fantasia per riuscire a ispirare immagini, in qualche modo adeguate, della realtà. In ogni modo questi quadri non rendevano che le conformazioni geografiche più comuni, lasciando da parte gli aspetti un po’ singolari, ma caratteristici e importanti del mondo⁴¹.

Un secondo elemento di efficacia delle immagini foto-cinematografiche è la presenza dell’uomo, assente nell’astrazione simbolica della carta. “Un’applicazione importantissima della cinematografia”, osserva ancora Orestano:

è invero quella fattane allo studio delle razze umane. Alle ingenue classificazioni di una volta e alla presentazione, che pur troppo ancora oggi si fa in molte scuole, anche secondarie, di tavole con cinque facce umane dai cinque famosi colori tipici, si può ora sostituire la osservazione diretta delle molte e svariate razze umane, e fin le loro più curiose e interessanti varietà, in tutta la loro concretezza, come veramente sono e vivono, nelle loro effettive condizioni ambientali, nello svolgimento di ogni attività sociale, economica, artistica, religiosa, guerriera, ecc. Noi possiamo veder vivere innanzi a noi interi popoli le più diverse società umane, dalle più rozze alle più evolute, dalle selvagge [*sic*] alle civili. E ciascuna apparirà nella sua propria maniera, con la sua fisionomia vera, perfettamente individuata da ogni altra, senza possibilità di confusione o errore⁴².

SPECIALE Ciò che più motiva la centralità delle proiezioni fisse e animate nelle riflessioni sulla riforma della geografia scolastica sembra essere però soprattutto la loro prossimità con il viaggio, inteso come esperienza a un tempo profondamente vitale e sommamente formativa.

Il viaggio d'istruzione e di studio, d'altronde, rappresentava nella teoria didattica sulla geografia scolastica tra Otto e Novecento non solo un obiettivo pragmatico ma anche un paradigma metodologico fondamentale. Una tendenza evidente nelle diverse riforme pre-fasciste della didattica geografica nella scuola elementare è infatti la crescente sensibilità verso la dimensione virtuale dello spostamento graduale, della progressiva conquista cognitiva del lontano, intesa come aspetto centrale di un apprendimento fondato – per parafrasare Roberto Ardigò – sull'osservazione indiretta delle cose non sperimentabili in sé⁴³. È interessante osservare come la stessa riorganizzazione dei contenuti geografici nel ciclo formativo delle scuole elementari dopo la legge Casati proponesse un percorso che, nelle successive revisioni dei programmi scolastici, assume gradualmente l'andamento quasi narrativo di un viaggio. Se nel programma Casati l'insegnamento specifico della geografia iniziava in terza con lo studio morfologico della Terra per poi passare, nella classe successiva, allo studio delle divisioni politiche, con una progressiva restrizione di campo, dalle divisioni mondiali per chiudere con una "breve descrizione dell'Italia", con la riforma Gabelli il vettore si rovescia, e l'insegnamento della geografia assume i contorni, più intelleggibili per lo scolaro, di un viaggio "virtuale" ma pur sempre coinvolgente. La centralità del metodo induttivo porta Gabelli a prevedere inizialmente, come si è già anticipato, la conoscenza diretta dell'aula, poi della città, quindi – attraverso una mediazione rappresentativa – dell'Italia e infine (ma solo in quinta, una classe già con minore frequenza scolare), dell'Europa e del mondo.

Nella concreta programmazione e realizzazione di questo tracciato dall'aula scolastica al mondo, la possibilità di offrire agli scolari un viaggio autentico appariva molto ridotta, proprio come lo era la possibilità di viaggiare per i loro genitori⁴⁴. Sin dalla riforma Baccelli, del 1894, a dire il vero, i programmi scolastici avevano sottolineato la necessità di condurre "l'intera scolaresca (...) fuori di classe a riconoscere quanto nelle produzioni naturali, nelle arti, nelle industrie, nei monumenti è più meritevole di osservazione e di studio"⁴⁵. A fronte di tali auspici, tuttavia, il fenomeno dei viaggi d'istruzione per quasi tutti gli anni Dieci rimase sempre poco sviluppato, nonostante il Touring Club Italiano avesse costituito nel 1913, in collaborazione anche con la Società geografica italiana, un Comitato nazionale di turismo scolastico (avviando già durante gli ultimi anni di guerra un'azione di promozione delle gite di classe, particolarmente intensa e organizzata in realtà come Milano, Cremona, Sondrio)⁴⁶. In assenza, o quasi, del viaggio reale, la fotografia e il cinema apparivano però come le esperienze ad esso più vicina, e quindi si proponevano come un "ottimo surrogato"⁴⁷. Già nel luglio 1897 d'altronde Alfredo Della Pura, dirigente scolastico toscano, consegna a Bemporad un libro, *Al cinematografo. Descrizioni e racconti per diletto e istruzione dei giovinetti*⁴⁸, nel quale il moderno dispositivo assume esplicitamente il ruolo di sostituto del viaggio, consentendo al didatta di "trasportare" i ragazzi in brevi viaggi-lezione sparsi per tutte le parti del globo terracqueo (figg. 3-4).

Questa grande capacità del cinema di aprire finestre su mondi lontani, non deve però intaccare, secondo Della Pura, la pratica dell'osservazione del mondo più vicino al discente, che deve appunto essere contemporaneamente stimolato a esplorare il più possibile l'ambiente circostante, in parte sotto la guida del docente e in parte in compagnia dei suoi pari. Così succede ad esempio a Luccichino e Renzo, i due protagonisti del libro, campagnolo l'uno e cittadino l'altro, entrambi impegnati nella grande avventura della scoperta del mondo naturale di persona ma capaci di viaggiare per il mondo intero proprio tramite l'esperienza del cinema.

Questa tematica, va detto, è pionieristicamente trattata da Della Pura nel 1897, probabilmente senza avere mai visto dal vivo l'invenzione stessa, ma negli anni successivi spettatori ben più smaliziati rimangono della stessa opinione. "Sono consigliati i viaggi scolastici geografici; ma si può mai andare in America?", si chiede infatti Alfonso Napolitano, notando come invece "col cinematografo si vedono

SPECIALE



Fig. 3



Fig. 4

le varie città dell'America e delle altre parti del mondo con gli usi e costumi relativi, con la vita vera in movimento⁴⁹. Gli fa eco Michele Mastropaolo:

Le catene delle Alpi, dei Carpazi, del Caucaso; le capitali degli stati più importanti; il Po ed il Volga nel corso delle loro acque copiose; le città principali coi monumenti e gli edifici più notevoli, con le piazze, le vie, le industrie, gli usi, i costumi, la civiltà; tutto questo e altro ancora per cui la parola a funzione ben limitata, può passarci d'innanzi, più o meno rapidamente, e interessarci e dilettarci, come se attraversassimo tutta una regione in un velocissimo treno di piacere⁵⁰.

Il cinema nelle scuole appare dunque agli occhi dei suoi sostenitori come un viaggio democratico, alla portata di tutti:

Le grandi capitali, le città più rinomate per le loro bellezze, per la loro storia, per le loro industrie o i loro traffici, i luoghi più visitati o degni di esserlo, dal Corno d'Oro alla Costa Azzurra, dalla Riviera a Madera, dalla Svizzera alla Sicilia, dall'Irlanda alla Grecia, dalla Lapponia allo Zambese, dal Tibet alla Palestina, da Gerusalemme alla Mecca, da Pekino a New York, dal Reno al Cairo, dal Canale di Suez al taglio di Panama, dal Passo delle Termopili a Waterloo... tutto può essere mostrato, e sarà opera democratica render note a tutti le più grandi meraviglie del mondo, della natura e dell'uomo⁵¹.

Il "viaggio" cinematografico è finalizzato allora, prima di tutto, a istituire un sentimento collettivo di prossimità e vicinanza nelle distanze e nelle quasi infinite diversità morfologiche della nostra lunghissima penisola. "Ho sentito dopo una lezione cinematografica", rileva il maestro Pietro Ghio:

SPECIALE

allievi di terza elementare, nati e cresciuti in pianura, parlare del Sempione come se ritornassero allora allora da una gita su quel monte. Sapevano descrivere la montagna, le cascate, i ruscelli, la bellezza dei panorami. Parlavano della galleria, delle strade a zig zag; si figuravano le difficoltà di un tempo per passare sul versante opposto, e la facilità e la comodità di ora. Riconoscevano che la vita dei montanari doveva essere più aspra di chi vive in pianura; facevano considerazioni varie, giungevano a deduzioni...⁵².

Questa crescente confidenza con la lontananza è funzionale, ovviamente, al rafforzamento della coesione nazionale e dell'“amor santo di patria”⁵³, ed è inoltre da inserire in un contesto quello dell'Italia del 1861-1922 che vede costantemente crescere, sia per espansione territoriale lungo il confine terrestre, sia per addizioni coloniali (l'Eritrea e la Somalia prima, la Tripolitania, la Cirenaica, le isole delle Egeo e il Fezzan poi), i propri confini:

Quando potremo mostrare agli alunni di un paesello della Sila o delle Nebrodi le meraviglie di San Marco e il Colosseo agli alunni della Valtellina e della Venezia, le rovine di Selinunte e di Siracusa, quando la maestà del Campidoglio e le cupole del Michelangelo e del Brunelleschi non saranno più un mito per gli alunni di tutte le scuole d'Italia, crescerà a dismisura l'amore e l'orgoglio della patria nostra, più bella, più grande di civiltà che ogni altro paese del mondo

scrive con enfasi nazionalistica Orestano nel 1913⁵⁴.

La didattica negata

Solo in prossimità della conclusione di questo viaggio interno alla riflessione teorica sull'uso delle proiezioni per la geografia scolastica è allora possibile cogliere quell'ulteriore significato metaforico della sequenza del film *Il canto della fede* da cui il nostro discorso si è mosso. Esso sembra infatti ora offrire non solo un momento altamente evocativo, ma anche un importante indizio simbolico di quel passaggio, spesso auspicato sul piano teorico ma mai operativamente compiuto, dall'insegnamento tramite il modello cartografico cartesiano alla *didattica cinematografica* della geografia. Chiaro infatti, pensando all'espansione del cinematografo nella sfera delle esperienze, che a fine anni Venti la rappresentazione del mondo nelle menti degli italiani fosse ormai debitrice tanto di una nuova confidenza con le carte quanto col film, inteso quest'ultimo come evocatore di luoghi destinati altrimenti a rimanere nella mente solo come astrazioni grafiche o come toponimi (“la parola è morta”, diceva d'altronde nel 1912 Fausto Maria Martini, in un saggio che non a caso si chiudeva con una lode dei ‘dal vero’ geografici⁵⁵). Altrettanto sicuro, come abbiamo sopra cercato di dimostrare, è però anche il ruolo che in questa palingenesi dell'immaginario ha ricoperto il nazionalismo. “Fra i tanti benefici che la cinematografia ha apportati nella vita moderna” scriveva ad esempio un nazionalista padovano nel clima coloniale del 1912:

uno grandiosissimo è quello della coltura popolare, specialmente geografica, etnica e storica. Panorami di regioni lontane, usi e costumi, attuali o trapassati, appaiono agli occhi delle folle ammiranti, sul bianco schermo come fantasmagorie meravigliose, come evocazioni di sogno: paesaggi e popoli strani che vivono una vita tanto diversa dalla nostra, tanto varia e nuova per noi, che appena ne intravedemmo l'aspetto sui libri come si ha la visione fugace delle fate nelle magnifiche fiabe che cullano la bella infanzia.

E il cinematografo ne ha cercate, di queste primavere di bellezza, dappertutto: dall'Europa all'Asia, dall'America audacemente moderna e dalla natura maestosa, alla Polinesia dei

SPECIALE

cannibali feticisti, dalle sabbie africane ai laghi nordici e ai ghiacciai sempiterni, ha tutto frugato, scavando tesori che ha portati all'ammirazione delle folle desiose. Ma, per quanto grande sia il lavoro compiuto e le scoperte fatte, molto pur tuttavia rimane da esplorare.

E noi ben abbiamo dalla nostra Patria, senza di tanto allontanarci, un terra magnifica sempre da «scoprire», una terra che mantiene quasi intatto, a traverso le lotte secolari, il suo carattere ligure pelasgico: la Sardegna. Chi non ha visitato la Sardegna, come ho fatto io in sei mesi di permanenza lungo le coste con navi da guerra, non può farsi un'idea di un mondo selvaggio vivente a fianco della civiltà come una macchia di prunastro e di rovi cresciuta tra mezzo a un giardino ben colto.

Orbene; ecco per i cinematografisti nostri un bel campo di ricerche dove potrebbero raccogliere larga messe quando sapessero essere prudenti nella scelta dei soggetti e non si ponessero a guastarla come i francesi ha fatto della Corsica con i loro drammacci da "Grand Guigno". Ecco un compito che dovrebbe essere riservato a una delle nostre Case italiane, che si sono costituite già una nomèa di sagge e intelligenti ricercatrici del bello e del buono⁵⁶.

Si tratta però qui di un processo che investe, se vogliamo, più la teoria del cinema e l'immagine della geografia in sé, che il suo insegnamento. Il salto metodologico fra didattica basata sul modello cartografico cartesiano e didattica basata sul cinema è infatti ampio, e metteva a nudo all'epoca non poche criticità interne al dispositivo e al suo rapporto con la disciplina in oggetto, tutte bene evidenziate dal dibattito geografico stesso.

La prima di queste riguarda i costi per l'acquisto dei proiettori e il noleggio delle pellicole. Sono infatti queste delle spese troppo onerose per le singole scuole, strutture alle quali, fino a tutti gli anni Venti ed oltre, sarà ancora demandato l'eventuale esborso economico. La necessità di potenti fonti di luce e la maggiore difficoltà di gestione tecnica delle proiezioni in aula accrescono poi ancor più queste difficoltà. Ci vorrebbe infatti un tecnico di laboratorio, si dice, ma le scuole che lo possiedono si contano davvero sulla punta delle dita e nessuno di questi è specializzato in proiezioni. Sarà questo un problema destinato a durare a lungo. Addirittura – e le disavventure della Cinemateca scolastica poi Cineteca Autonoma scolastica lo testimoniano apertamente⁵⁷ – fino a tutti gli anni '50 ed oltre.

La seconda criticità riguarda il regime del dispositivo. Per tutti gli anni Dieci e Venti, nell'ambito didattico italiano, il confronto fra proiezioni cinematografiche e proiezioni fisse, è risolto infatti sempre a favore di queste ultime. Questo succede perché il cinematografo, a differenza delle proiezioni fisse (da tempo entrate nel canone), è considerato dalla maggior parte degli educatori un diletto. Ne conseguono due posizioni. In una, magistralmente rappresentata dalle tesi di Alberto Geisser⁵⁸, le proiezioni cinematografiche sono destinate a ricoprire una funzione che è sostanzialmente ricreativa: esse cioè possono essere forse anche utili, si dice, ma solo nel proporre una "cornice dell'insegnamento" e niente di più⁵⁹. Il cinema vi assume dunque un ruolo ibrido, capace al contempo di offrire efficaci intervalli di svago agli scolari, e dall'altro "di affinare il gusto dei piccoli spettatori"⁶⁰, in modo da "far sì che debbano sempre meno apprezzare, con il confronto, le pellicole grossolane e anti educative che oggi le folle prediligono"⁶¹. Nell'altra ipotesi, esemplata invece dal lucido discorso di Edgardo Enovi, l'apertura verso il cinematografo si risolve invece nella proposta di usare, all'interno di una stessa lezione, entrambi⁶² i tipi di proiezione:

La proiezione fissa e quella animata devono integrarsi a vicenda e spesso alternarsi in una stessa lezione. La proiezione fissa presenta il Vesuvio: l'insegnante fa rivelare allo scolaro la struttura del vulcano e gli fa esaminare le modificazioni prodotte dalle successive convulsioni, gli fa notare i particolari degni di studio; altre vedute lo portano sul fianco del monte, sull'orlo del cratere, fra le antiche lave e finalmente la cinematografia presenta il fenomeno grandioso

SPECIALE

dell'eruzione. Allora può tacere la voce del maestro o limitarsi a qualche richiamo e il film si svolge rapido, mentre la spiegazione continuata disturberebbe l'attenzione concentrata nell'occhio, riuscirebbe noiosa; poiché i fatti parlano con la loro eloquenza insuperabile⁶³.

Rarissimi invece sono gli interventi interamente favorevoli al cinema quale strumento didattico unico. Fra questi si può citare per l'esemplarità e la forza del discorso, Aldo Gabrielli, convinto sostenitore, per l'insegnamento di una geografia che deve soprattutto essere "umana", della superiore efficacia del film sulla diapositiva. La disciplina, egli infatti sostiene, "non deve certo essere portata su lo schermo come una fredda teoria di vedute fotografate, e intercalate da più gelide didascalie"⁶⁴. Solo le immagini in movimento, prosegue Gabrielli, possono "far ben risaltare le relazioni che corrono tra consuetudini di vita e di ambiente"⁶⁵.

La terza criticità riguarda invece la debolezza del repertorio. I film a disposizione per la cine-lezione di geografia infatti sono pochi. La produzione è esigua ma anche scollata. Esperienze di produzione di cinema scolastico come quella delle "films di testo" avviate dall'Istituto Nazionale Minerva nel 1913 (peraltro proprio a partire dal settore della geografia) non lasciano alcun segno. Nel 1921 invece a Firenze alla mostra del materiale didattico promossa nell'ambito del prestigioso VIII Convegno Geografico Nazionale fra le cinematografie proiettate con cadenza quotidiana compaiono titoli con tutta evidenza non recentissimi, come *La spedizione del Duca degli Abruzzi al Karakorum* (per certo la cinematografia di Vittorio Sella proiettata in Italia nel 1910), *Ascensione al Monte Bianco* (anch'essa evidentemente dovuta a Sella) e *Congo Pittoresco* (forse la cinematografia del 1912 di Mario Piacenza del quale l'IPL mostrava anche fotografie)⁶⁶. Ancora nel 1928, ad esperienza del Luce avviata, proprio pensando alla geografia, si parla d'altronde di "films di testo" in grado di sostituire i libri di geografia scolastica⁶⁷, in un eterno ritorno dello stesso discorso che è oltremodo indicativo della sua mancata evoluzione. Né si pensi che la situazione delle diapositive fosse di gran lunga migliore. Nel 1915 Adriano Augusto Michieli lamenta ad esempio come "nelle ricchissime sillogi di vetrini luminosi delle principali case, sia italiane che straniere, sia raro poter trovare quelle vedute scientifiche che più interesserebbero e sia viceversa assai facile poter acquistare riproduzione di monumenti, di quadri, di panorami di città, ecc., che più colpiscono il grosso del pubblico ai [sic] cui gusti le case stesse devono soddisfare"⁶⁸; questo perché le ditte private italiane (Ganzini&Namas, Sommer, Eisentraeger ecc.) sono appunto più attente al grande pubblico che a quello delle scuole. E a riprova di come l'efficacia didattica di tali serie lasciasse effettivamente a desiderare basterà citare la decisione dell'IPL nel 1924 di riordinare completamente il proprio patrimonio di diapositive illustranti l'Italia (organizzato con la collaborazione assidua del Touring Club in 138 serie, comprese quelle su Fiume e la Dalmazia) con l'intento di verificare "l'efficacia insegnativa"⁶⁹ di ogni singola immagine.

La quarta criticità poggia infine su una questione eminentemente metodologica. C'è infatti la preoccupazione, nel rivolgersi al cinema, che nella lezione dia troppo spazio all'analisi rispetto alla sintesi. L'egemonia potenzialmente dispersiva dell'analisi era un problema molto sentito infatti in ambito geografico-didattico. Esso è legato a un ritardo della cartografia italiana che inizierà a essere colmato solo a partire dal 1908 e, con maggior vigore, solo dopo la fine della Prima guerra mondiale (fino a quel periodo la cartografia italiana è subalterna ai modelli stranieri, primo fra tutti quello tedesco). Il cinema è infatti sostanzialmente ancora per tutti gli anni Dieci un regime dello sguardo terrestre, dal basso (le prime cinematografie aeree che arrivano fra 1911 e 1912 non fanno ancora testo). Esso ha dunque sul territorio, come le fotografie geografiche promosse da Pio Paganini⁷⁰, uno sguardo micro-corografico, descrittivo, ma a questa dimensione, comunque controllabile con parametri scientifici, aggiunge qualcosa di più. Esso esprime infatti una "facoltà rappresentativa" incline a quell'incontro tra dimensione scientifica e artistica legittimato niente meno che da Olinto Marinelli (in riferimento però non al cinema ma ad alcune opere di Reclus⁷¹). Si riduce il controllo d'insieme sullo spazio, così come la sua egemonia, e si è immersi in un'esperienza del tempo manipolabile, priva di misure, dove è impossibile

SPECIALE definire una scala. Esiste dunque alla fine il rischio di non poter procedere alla sintesi, garantita invece dalla cartografia: "La carta ci permette di far la sintesi delle conoscenze geografiche, di studiare i rapporti di posizione, di forma, di estensione, così da arrivare alla scoperta delle leggi generali, cosa la quale, come ben dice il Ricchieri, è lo scopo ultimo cui tende ogni scienza degna di tal nome"⁷². Non a caso Orestano riserva molte righe a una proposta – poco praticabile – di comparazione dei vari punti di vista cine-analitici in vista di una sintesi:

E qui è da mettere in rilievo una proprietà del cinematografo, che ne può rendere l'uso didattico di una singolare efficacia. La facilità con cui esso può cambiare istantaneamente i suoi quadri e proiettare alternativamente le visioni di cose più disparate e lontane, rende agevole, come già notammo, il confronto immediato, il rilievo delle analogie e dei contrasti, il lavoro di analisi e di sintesi. Orbene, non solo si possono raggruppare e coordinare le proiezioni cinematografiche per Stato e Paese o regione o contrada mettendo insieme tutti i loro aspetti molteplici degni di osservazione: ma si possono anche disporre in serie, a volontà, per determinati scopi dimostrativi, ai quali le proiezioni si vogliono far servire. Così nulla di più facile che presentare in unica serie, successivamente, le proiezioni dei paesi appartenenti alla stessa zona artica o temperata o tropicale o antartica, per mostrarne le somiglianze di clima, di vegetazione, di vita e persino di civiltà. Una dimostrazione per contrasto potrebbe essere quella ottenuta facendo sfilare in serie i paesi situati sul medesimo meridiano per mostrare come cambiano man mano gli aspetti della natura e della civiltà. Altrettanto facile è aggruppare e ravvicinare in una medesima serie le immagini di paesi geograficamente distanti, ma che presentano affinità di struttura geologica o di conformazione esteriore. Un'altra serie potrebbe mostrare le grandi vie di comunicazione, i grandi valichi alpini, i più grandi porti del mondo, i giacimenti del medesimo minerale nelle più lontane regioni, i più grandi corsi d'acqua, le cosiddette zone di corrugamento della terra, ecc. In tal modo le esemplificazioni geografiche acquisterebbero il massimo grado di evidenza e di forza probante⁷³.

Orestano nutre una preoccupazione analoga (troppa analisi poca sintesi) per la geografia umana fatta con il cinema: i filmati sui vari popoli devono essere integrati, prima della proiezione, da una loro localizzazione geografica tramite riferimenti cartografici:

In ogni caso la proiezione di una film di questo genere non dev'essere fatta senza la esatta localizzazione geografica delle immagini che vi sono comprese. Così soltanto si rende omaggio al titolo di scienza integrale, cui la geografia, per le sue sintesi complete, aspira. E sarebbe così facile anche nei cinematografi comuni far precedere alla proiezione avente per oggetto la vita di una particolare società o razza, una carta geografica con l'indicazione precisa del luogo in cui il rilievo cinematografico fu fatto. Una inezia, è vero? Eppure quanto più grandi non sarebbero i benefici del cinematografo, se si badasse a queste inezie!⁷⁴

È in fondo, se vogliamo, un problema identico a quello che animava lo stesso (non a caso mai risolto) dibattito intorno all'Atlante del paesaggio geografico italiano proposto, ancora a fine anni Dieci, dall'on. Michele Gortani: un immenso progetto che grazie all'uso combinato di fotografie (dal basso e dall'alto, grazie ad aeroplani e dirigibili, anche se da quote moderate), testi scritti e carte doveva dare finalmente sintesi al *paesaggio geografico* italiano⁷⁵. La dialettica analisi-sintesi è però ancora più lucidamente colta da Luigi Cremaschi negli anni Venti proprio pensando al cinema:

SPECIALE

Lo stesso insegnamento della geografia, che si giova più di qualunque altro, senza paragone, dello schermo, non potrà rinunciare all'aiuto delle carte geografiche, indispensabili per fornire ai discenti le cognizioni sintetiche necessarie ad inquadrare utilmente e durevolmente le nozioni analitiche apprese nella sala di proiezioni⁷⁶.

I soldati che nel *Canto della fede* forzano il quadro nel quadro sovrapponendosi alla carta geografica sembrano dunque in quest'ottica quasi incarnare la più grande volontà-impossibilità della cultura iconica italiana d'inizio secolo: quella di volere andare oltre, sulle ali di un crescente nazionalismo, la mera appropriazione cartografica del territorio per muoversi in direzione di una identità assoluta fra memoria geografica del singolo e rappresentazione collettiva della nazione come coacervo di esperienze, e allo stesso tempo, quello di non poterlo fare, proprio in base alle necessità intrinseche di un periodo così legato alla ridefinizione in termini di confini del territorio (nazionale e coloniale) della carta, intesa come strumento principe della rappresentazione sintetica del territorio.

Silvio Alovio, Luca Mazzei*

Note

* Il saggio qui presentato è stato discusso, progettato e organizzato da ambedue gli autori. In particolare Luca Mazzei ha assicurato la redazione dei paragrafi 1 e 4, mentre Silvio Alovio si è occupato della stesura dei paragrafi 2 e 3.

1. Il film, prodotto dalla Cleo Film, diretto da Filippo Butera e interpretato, tra gli altri, da Mary Cleo Tarlarini, è stato restaurato nel 2015 dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, ed è visionabile on line sulla pagina Vimeo della Cineteca del Museo <<https://vimeo.com/85230691>> (ultimo accesso 4 novembre 2016). Per un'analisi del film cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pp. 262-263. Si ringrazia il Museo Nazionale del Cinema per avere concesso la riproduzione di due immagini del film.

2. Sulla distinzione tra immagine permanente e immagine effimera cfr. Ando Gilardi, "Tipologia delle effimere", *Photo-teca*, n. 4, (1982), cit. in Roberto Farné, *Diletto e giovamento. Le immagini e l'educazione*, Utet Università, Torino 2006, pp. 113-115.

3. Si leggano ad esempio gli interventi: T.[arquino] Armani, "Geografia e pedagogia nell'ultimo congresso di Roma (27-29 settembre 1911)", *L'opinione geografica*, vol. 7, nn. 8-9 (ottobre-novembre 1911), pp. 162-171 (in particolare le pagine dedicate al riassunto dell'intervento di Giovanni Vidari su "La geografia come mezzo d'educazione nazionale"); e P.[ietro] Sensini, "Varie", *L'opinione geografica* vol. 8, n. 4 (aprile 1912), pp. 93-94 (sulle dichiarazioni a favore dell'insegnamento della geografia del gruppo nazionalista fiorentino).

4. Lucio Gambi, "Uno schizzo di storia della geografia in Italia", in Id., *Una geografia per la storia*, Einaudi, Torino 1973, p. 24. È di questi anni infatti l'accendersi, all'interno delle pagine del "Bollettino della Società Geografica Italiana", di un ampio dibattito sul tema del nazionalismo in geografia, fatto sottolineato anche dall'accoglimento nelle pagine iniziali della rivista di ampi dossier dedicati alla "Propaganda di guerra". Sul nesso tra geografia italiana e nazionalismo cfr. L. Gambi, *Geografia e imperialismo in Italia*, Patron, Bologna 1992.

5. Sui rapporti tra cartografia e potere esiste naturalmente un'ampia letteratura italiana e internazionale. Si vedano almeno: Claude Raffestin, *Per una geografia del potere*, Unicopli, Milano 1981; Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Unicopli, Milano 1998; John Brian Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, John Hopkins University press, Baltimore-London 2001; Monique Pelletier,

- SPECIALE** *Carte e potere*, in *Segni e sogni della Terra. Il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, De Agostini, Novara 2001; Elena dell'Agnese, *Geografia politica critica*, Guerini, Milano 2005; Edoardo Boria, *Cartografia e potere. Segni e rappresentazioni negli atlanti italiani del Novecento*, Utet, Torino 2007; Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009; E. Boria, *Carte come armi. Geopolitica, cartografia, comunicazione*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012.
6. Nella riforma Baccelli la geografia rientrava in un più ampio gruppo di discipline, includente anche la storia e l'educazione civica. Il fine ideologico di questa operazione che integrava spazio, tempo ed educazione nazionale era esplicitato nelle dichiarazioni programmatiche del ministro e pedagogo: "Della storia, della geografia, dei diritti e dei doveri del cittadino ho fatto un solo gruppo per indicare, anche in maniera visibile, che i tre insegnamenti debbono in bella armonia concorrere allo scopo di far conoscere ed amare la patria, di svegliare la coscienza e scaldare il sentimento dell'italianità". Guido Baccelli, *Relazione a S.M. il Re*, in *R.D. 29 novembre 1894, n. 525. Riforma dei programmi per le scuole elementari*, in Marco Civra, *I programmi della scuola elementare dall'Unità d'Italia al 2000*, Marco Valerio, Torino 2002, p. 215.
7. Sulla ricorsività, nella geografia italiana dell'Ottocento e del primo Novecento, dell'equazione tra la patria e la regione naturale italiana (comprensiva anche di tutta la val d'Adige e della penisola istriana) cfr. L. Gambi, "Uno schizzo di storia della geografia in Italia", cit., pp. 24-25.
8. Le conferenze si tennero nel primo caso nel febbraio 1907, nel secondo nel febbraio-marzo 1910. Per una descrizione delle modalità di svolgimento di queste conferenze geografiche con proiezioni luminose si veda Luca Mazzei, "First came the word and then the picture: comment to newsreels in Italy at the time of silent films", in Àngel Quintana, Jordi Pons (eds.), *La construcció del l'actualitat en el cinema del orígens*, Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallo/Ajuntament de Girona, Girona 2012, pp. 156-157.
9. Le conferenze con proiezioni relative ai viaggi di Shackleton si tennero (con grande clamore) nel febbraio 1910; le cinematografie della sfortunata spedizione di Scott invece furono distribuite in Italia nella primavera del 1914, con il commento dal vivo di Arrigo Bocchi. *Ivi*, pp. 157 e 160.
10. *L'Italia descritta e illustrata. Visione cinematografica in 3.000 fototipie*, Sonzogno, Milano 1907. Ora interamente visibile, online, nella seconda edizione del 1909, su <<https://archive.org/details/litaliadescritta00cava>> (ultimo accesso 4 novembre 2016).
11. Sulla crisi del modello narrativo-descrittivo della tradizionale didattica geografica cfr. Gianfranco Bandini, "La geografia fra i banchi di scuola. Nascita e sviluppo di una cultura didattica", in Enrico Squarcina (a cura di), *Didattica critica della geografia. Libri di testo, mappe, discorso geopolitico*, Unicopli, Milano 2009, pp. 39-40.
12. Antonio Stoppani, *Il Bel Paese*, Società Editrice Italiana, Torino 1876.
13. Carlo Collodi, *Viaggio per l'Italia di Giannettino*, Paggi, Firenze 1881.
14. Carlo Collodi, *La lanterna magica di Giannettino*, Bemporad & figlio, Firenze 1890.
15. Edgardo Enovi, "La cinematografia didattica", *L'Illustrazione Cinematografica*, n. 6 (1915), p. 2.
16. Tra i primi a occuparsi in modo organico e approfondito del ruolo delle immagini nella geografia scolastica vi fu certamente Adriano Augusto Michieli, storico e geografo, insegnante presso un istituto tecnico di Treviso. Cfr. Adriano Augusto Michieli, "Di alcuni sussidi per l'insegnamento della geografia", *L'opinione geografica*, vol. 3, n. 22 (maggio 1907); Id., "L'immagine nell'insegnamento geografico", *Bollettino della Società Italiana di Esplorazioni Geografiche e Commerciali*, nn. 19-20 (ottobre 1908); nn. 21-22 (novembre 1908).
17. Sulla necessità che le scuole, soprattutto quelle medie di secondo grado e le scuole normali, si dotino di un gabinetto geografico, comprensivo di apparecchi di proiezione, si insiste ripetutamente nelle riviste di settore sin dai primi anni del Novecento. Cfr. per esempio G.[abriele] Grasso, "Sulla necessità dei Gabinetti fotografici negli Istituti tecnici e nelle altre Scuole secondarie superiori", in

- SPECIALE** *Atti del IV congresso Geografico Italiano*, Milano 1901, pp. 451-453; Mario Baratta, “Le proiezioni episcopiche nell’insegnamento della geografia”, *La Geografia*, vol. 3, nn. 5-6 (maggio-giugno 1915), pp. 203-204; Cesare Bione, “La geografia nella scuola e l’insegnamento in classe”, *La geografia*, vol. 1, n. 5 (giugno 1913), p. 344; Assunto Mori, “I sussidi didattici per l’insegnamento della geografia”, in *Atti del IX Convegno geografico italiano tenuto a Genova dal 22 al 30 aprile 1924*, vol. 2, SIAG, Genova 1925, pp. 266-269.
18. Centolani, “Le proiezioni luminose e la geografia”, *Atti del IX Convegno geografico italiano tenuto a Genova dal 22 al 30 aprile 1924*, cit., p. 287.
19. Michele Mastropaolo, *Cinematografo e coltura popolare*, Cavotta, Santa Maria Capua Vetere 1915, p. 33.
20. C.T., “Geografia e proiezioni luminose”, *Proiezioni luminose*, n. 4 (1924), p. 6.
21. “Istruzioni e programmi per l’insegnamento della lingua italiana e dell’aritmetica nelle scuole elementari (R. D. 10 ottobre 1867)”, in M. Civra, *I programmi della scuola elementare dall’Unità d’Italia al 2000*, cit., p. 177.
22. Cfr. Stefano Grande, “La geografia nelle scuole italiane”, *L’opinione geografica*, vol. 9, nn. 8-9 (ottobre-novembre 1913), pp. 146-183.
23. Marcella Schmidt di Friedberg, “Introduzione”, in Id. (a cura di), *Cos’è il mondo? È un globo di cartone. Insegnare geografia fra Otto e Novecento*, Unicopli, Milano 2010, p. 15.
24. Herman Mackinder, “On the Scope and Methods of Geography”, *Proceedings of the Royal Society and Monthly Record of Geography, New Monthly Series*, vol. 9, n. 3 (1897), cit. in Marcella Schmidt di Friedberg, “Introduzione”, cit., p. 18.
25. Una preoccupazione analoga (l’immaginazione deve fondarsi su basi sensoriali) è sostenuta nel 1916 anche da Maria Montessori (“L’immaginazione creativa [...] è una costruzione interamente legata alla realtà: e più essa si attiene alle forme del mondo esterno creato, più alto è il pregio della sua creazione interiore”, Maria Montessori, *L’autoeducazione nelle scuole elementari*, Ermanno Loescher, Roma 1916, p. 182).
26. Giuseppe Ricchieri, “Per una sala pubblica di proiezioni scolastiche”, *Proiezioni luminose*, n. 6 (1924), p. 3.
27. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, [Relazione presentata all’Istituto Minerva in Roma, il 10 dicembre 1913], Istituto Nazionale Minerva, 1914 p. 29.
28. Vittorio Emanuele Orlando, “[Discorso tenuto al Teatro del Popolo di Milano]”, *La coltura popolare*, vol. 3, n. 5 (15 marzo 1913), p. 228.
29. *Ibidem*.
30. Critiche a una didattica geografica esclusivamente basata sulle carte murali sono leggibili in Mario Baratta, “Le proiezioni episcopiche nell’insegnamento della geografia”, cit., pp. 203-204.
31. Si legga il già citato studio di Michieli, tra i primi a sostenere in Italia l’esigenza didattica dell’escursione scolastica (“L’immagine nell’insegnamento geografico”, cit., pp. 21-22, novembre 1908). Si rimanda in particolare alla nota 5 del contributo di Michieli per la ricca bibliografia italiana internazionale sul tema dell’escursionismo scolastico.
32. Aristide Gabelli, “Relazione a S. M. sulla riforma dei programmi per le scuole elementari” (1888), in Marco Civra, *I programmi della scuola elementare dall’Unità d’Italia al 2000*, cit., p. 198.
33. A.[lbino] Machietto, “Le forme del terreno e lo studio del rilievo nella scuola”, *La geografia*, vol. 1, n. 1 (giugno 1912), p. 25.
34. Aristide Gabelli, *Relazione a S. M. sulla riforma dei programmi per le scuole elementari* (1888), cit., p. 199.
35. Si veda per questo la sezione “Sussidii e materiali didattici” della relazione della Commissione della Reale Società Geografica Italiana per lo studio delle riforme e dei programmi per la geografia da suggerire al Ministro della P.I. e agli Uffici Governativi incaricati del riordinamento delle Scuole Medie

- SPECIALE** (componenti Giuseppe Ricchieri, Alberto Almagia, Assunto Mori, G. B. Bertolini, Vittorio Novarese, Romualdo Pirrotta), cfr. Giuseppe Ricchieri, "Proposte per l'insegnamento della geografia nelle scuole medie", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 8, n. 1 (gennaio-febbraio 1919), pp. 146-148.
36. Vittorio Emanuele Orlando, "[Discorso tenuto al Teatro del Popolo di Milano]", cit., p. 226.
37. Socrate Topi, "La scuola dove si vede", *La Tribuna*, 27 marzo 1913, p. 3.
38. Gisella Chellini, *L'azione educativa del cinematografo nella scuola elementare*, Stab. Tipografico San Giuseppe, Firenze 1915, p. 8.
39. Luigi Cremaschi, *Le proiezioni luminose nella scuola*, Bemporad & Figlio, Firenze [1925], p. 19.
40. Gisella Chellini, *L'azione educativa del cinematografo nella scuola elementare*, cit., p. 12.
41. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, cit., p. 29.
42. *Ivi*, p. 32.
43. Sull'importanza delle teorie pedagogiche ardigioiane nello sviluppo di una didattica delle immagini cfr. R. Farné, *Diletto e giovamento*, cit., pp. 155-157.
44. Per una storia del viaggio e del turismo in Italia: Andrea Jelardi, *Storia del viaggio e del turismo in Italia*, Mursia, Milano 2012; Annunziata Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Il Mulino, Bologna 2011.
45. G. Baccelli, "Relazione a S.M. il Re, in R.D. 29 novembre 1894, n. 525. Riforma dei programmi per le scuole elementari", cit., p. 241.
46. Per un approfondimento si legga Lorenzo Bagnoli, "Il turismo scolastico del Touring e il discorso geopolitico", in Enrico Squarcina (a cura di), *Didattica critica della geografia. Libri di testo, mappe, discorso geopolitico*, Unicopli, Milano 2009, pp. 66-73.
47. A.A. Michieli, "Le proiezioni luminose nell'insegnamento della geografia e in particolare in quello della Geografia economica", cit., p. 48.
48. Alfredo Della Pura, *Al cinematografo. Descrizioni e racconti per diletto e istruzione dei giovinetti*, Bemporad & Figlio, Firenze 1909. Sulla data di consegna del manoscritto all'editore si veda la lettera da Pisa di Della Pura a Enrico Bemporad del 24 luglio 1897 e la corrispondenza successiva fra autore ed editore in Archivio Storico Giunti, fondo Bemporad, *Corrispondenza con autori, Della Pura Alfredo*.
49. Alfonso Napolitano, "Il cinematografo, l'educazione sociale e la scuola", *Rivista di pedagogia*, vol. 5, n. 5 (giugno 1910), p. 153.
50. Michele Mastropaolo, *Cinematografo e coltura popolare*, cit., p. 34.
51. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, cit. p. 31.
52. Pietro Ghio, *Il cinematografo nelle scuole quale mezzo di educazione e di istruzione*, Tesi di Diploma presso la Scuola Pedagogica, Università di Bologna, Bologna 1922, [p. 17].
53. Gisella Chellini, *L'azione educativa del cinematografo nella scuola elementare*, cit., p. 13.
54. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, cit. p. 30.
55. Fausto Maria Martini, "La morte della parola", *La Tribuna*, 16 febbraio 1912, p. 3; poi anche in *Bianco e Nero*, nn. 550-551 (settembre 2004-aprile 2005), pp. 71-73.
56. G. F., "Il cinematografo e le terre italiane sconosciute", *Il Veneto. Corriere di Padova*, 21 maggio 1912, p. 3. Va detto che in quei giorni in Italia, circolava già il dal vero della Cines *Sardegna Pittoresca* (m. 142, in programmazione dal 6 maggio) realizzato al ritorno dalla Guerra di Libia dal cinematografista e fotografo Adolfo Rompanti. Cfr. "Società Italiana Cines Roma", *Il Cinema Teatro*, vol. 2, n. 24 (4 maggio 1912), p. 12. Sui primi contatti fra nazionalismo italiano, cinematografo e cultura geografica si veda inoltre Eugenio De Bernardis e Giovanni Lasi, "Bellezze italiche oltre confine. La vocazione irredentista delle vedute turistiche girate in Trentino prima della Grande Guerra", *Immagine. Note di storia del cinema*, n. 10 (2014), pp. 33-55.
57. Giovanni Grasso, "Il ventennio del cinedidatta: Remo Branca e il cinema scolastico", *Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 11 (2015), pp. 140-151.
58. Cfr. Alberto Geisser, *Per l'istruzione e l'educazione del popolo italiano. Due esempi notevoli*,

- SPECIALE** Società Tipografico Editrice Nazionale, Torino, 1914 (pubblicato in origine su *La riforma sociale*, n. 21 [gennaio-febbraio 1914], pp. 1-29).
59. Luigi Cremaschi, *Le proiezioni luminose nella scuola*, cit., p. 22.
60. L. Grassini, "Scuola e cinematografo. Un problema in via di soluzione", *Cinemalia*, n. 2 (1928), p. 43.
61. *Ibidem*.
62. La tesi di una corretta integrazione dei due sistemi di proiezione è discussa anche in ambito internazionale. Cfr. per esempio: Northampton Branch, "Use of Cinema in Teaching Geography", *Geographical Teacher*, vol. 10, n. 6 (Fall 1920), pp. 280-282; 10, 6; O. W. Freeman, "Using Motion Pictures in Commercial Geography", *Journal of Geography*, vol. 22 (1923), pp. 30-33.
63. E. Enovi, "La cinematografia didattica", cit., p. 9.
64. Aldo Gabrielli, "Il cinematografo come mezzo d'istruzione scolastica", *Rivista cinematografica*, vol. 3 (1922), p. 4.
65. *Ibidem*.
66. *Atti dell'VIII Congresso Geografico Italiano tenuto a Firenze dal 29 marzo al 6 aprile 1921*, vol. 3, *Escursioni e Mostre*, Alinari, Firenze 1922, p. 220.
67. "Sotto gli auspici di S.E. Bianchi, Sottosegretario agli Interni e presidente del Consiglio Superiore dell'Associazione Nazionale per la diffusione della cultura, l'Istituto Naz. 'Luce' ha accettato di buon grado di attuare l'iniziativa per la sostituzione di libri di testo con pellicole cinematografiche, preparate appositamente a scopo didattico. Così, condotte a termine – con rapidità veramente fascista – le trattative preliminari, è stata nominata la commissione preposta alla preparazione del primo film relativo alle letture geografiche composta dai signori: avv. De Feo, direttore della Luce, colonnello Decio De Minic, già dell'Istituto Geografico Militare; prof. Assunto Mori, del R. Istituto Superiore di Magistero. I lavori della Commissione si inizieranno senz'altro sabato prossimo". "Films didattiche in sostituzione dei libri di testo", *L'Impero*, vol. 7, n. 73 (25 marzo 1928), p. 4.
68. A. A. Michieli, "Le proiezioni luminose nell'insegnamento della geografia e in particolare in quello della Geografia economica", cit., p. 49. Critiche analoghe alla produzione delle diapositive geografiche in Italia sono espresse nello stesso anno da Mario Baratta, in *Le proiezioni episcopiche nell'insegnamento della geografia*, cit., p. 210.
69. "L'illustrazione geografica d'Italia colle diapositive dell'Istituto", *Proiezioni luminose*, n. 4 (1924), p. 10.
70. Pio Paganini, "Rilievi fotogrammetrici nella regione del Karakoram eseguito dalla spedizione di S.A.R. il Duca degli Abruzzi", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 1, n. 8 (1 agosto 1912), pp. 819-840.
71. Olinto Marinelli, "Appendice IV al Discorso su la geografia in Italia. Del carattere artistico di alcune opere geografiche", *Rivista Geografica Italiana*, vol. 23, nn. 2-3 (febbraio-marzo 1916), pp. 126-128.
72. Albino Machietto, "Le forme del terreno e lo studio del rilievo nella scuola", cit., p. 25.
73. Francesco Orestano, *Il cinematografo nelle scuole*, cit., p. 31.
74. *Ivi*, p. 32.
75. Antonio Renato Toniolo, "Relazione del Convegno dei Geografi italiani tenutosi in Pisa, nell'occasione della X Riunione della Società Italiana per il Progresso delle Scienze (Aprile 1919)", *Bollettino della Società Geografica Italiana*, vol. 8, n. 1 (gennaio-febbraio 1919), pp. 464-465.
76. L. Cremaschi, *Le proiezioni luminose nella scuola*, cit., p. 22.

SPECIALE **Blowin' down this road: note per una cartografia (anche audiovisiva) dell'America nella Grande Depressione**

*I'm a-blowin' down this old dusty road, Lord, Lord,
An' I ain't a-gonna be treated this a-way.
(...)*

*I'm a-goin' where the water taste like wine, Lord,
An' I ain't a-gonna be treated this way.
(...)*

*I'm a-goin' where them dust storms never blow, blow, blow,
An' I ain't a-gonna be treated this way.*

Woody Guthrie, *Goin' Down The Road Feeling Bad*

1

C'è la strada e c'è la polvere, certo, le enormi pianure devastate dal *dust bowl* nel pieno della grande crisi post-1929, il volto più classico dell'America della Grande Depressione, immortalato nelle fotografie di Dorothea Lange e Walker Evans, nei documentari di Pare Lorentz, nelle opere di Caldwell e Bourke-White o nei reportage foto-giornalistici promossi da Henry Luce, nella narrativa di uno Steinbeck. Ma c'è anche l'altra faccia del possibile, la terra dove la "polvere non soffia", ovvero la fuga verso il luogo in cui "the water tastes like wine", il viaggio verso la California, lì dove è il luccichio dell'immaginario e del sogno a prevalere e non, almeno in apparenza, la durezza accecante e soffocante del reale.

Con questa canzone emblematica tra le *Dust Bowl Ballads*, Woody Guthrie non solo dava voce al dolore del grande esodo degli *Oakies*, ma metteva in campo la natura per così dire ossimorica dell'immagine dell'America e della sua cultura nel decennio dei 30s. Da una parte l'evidenza della realtà insieme alla vocazione al realismo che consegue; dall'altra la tensione a rifugiarsi nel territorio dell'immaginario, con la vocazione allo spettacolo che Hollywood incarna. Due mondi che una certa lettura storiografica vorrebbe contrapposti, ipostatizzando una differenza radicale tra il film hollywoodiano e le altre arti secondo uno schema che individua nel regime di realtà cercato da quel cinema il riflesso di un desiderio di falsificazione dell'orizzonte referenziale e di fuga dalle problematiche di natura sociale.

Si tratta di un'interpretazione dell'America, nel periodo tra i primi anni Trenta e l'inizio del conflitto mondiale, che studi più recenti hanno in vari modi contestato¹, invitandoci a considerare le relazioni, a livello formale e contenutistico, tra i vari campi di espressione alla luce di una prospettiva più organica della cultura dell'epoca. C'è, ovviamente, da superare una nozione ingenua del realismo, così come, in ambito filmico, vanno valutati con più attenzione i complessi rapporti che da sempre il cinema hollywoodiano mette in gioco tra la nozione di spettacolo e quella di realtà; in maniera analoga, è necessario tenere conto di tutti gli incroci in gioco tra le pratiche culturali istituzionali, indipendenti e l'industria culturale nel suo complesso, che gli anni Trenta americani hanno espresso; soprattutto – corollario – la cultura della Depressione va inquadrata nel piano di una dimensione avanzata di modernità tecnologica, capace di modulare in un'altra maniera le strategie formali moderniste di inizio secolo. Ne accenneremo meglio più avanti. Sin d'ora però, ci preme sottolineare quanto, all'interno di questo orizzonte contraddittorio, il minimo comun denominatore possa essere individuato non tanto interrogandosi sulla natura del reale in gioco in un certo tipo di rappresentazione, quanto soffermandosi sul *modo* di stare nella realtà – o ancor più di stare nello spazio e di organizzare questo stesso spazio, l'America, in un periodo fondamentale della propria storia. In questo senso, una rilettura complessiva dei 30s può essere confermata e attivata con l'utilizzo degli strumenti della geografia, a patto naturalmente che di questa si recuperi la dimensione

SPECIALE discorsiva, il suo carattere, ha scritto Giorgio Avezù, “soggettivo, politico, storicamente e culturalmente determinato”², particolarmente importante in un momento di forte riscoperta della coscienza identitaria nazionale.

In effetti, quando John Ford in *Furore* inserisce in un breve spazio la canzone di Guthrie, il canto serve non solo a legittimare la discutibile vocazione più realistica del film se confrontata con la disposizione più “escapista” della produzione hollywoodiana coeva. La ballata degli Oakies sottolinea semmai il senso di spaesamento di una generazione dal quale nasce un bisogno effettivo di “paese” che proprio gli strumenti di una geografia culturale possono aiutare a meglio comprendere, almeno a due livelli:

1. perché nel decennio la necessità di documentazione geografica è sempre legato a doppio filo con la riscoperta delle radici culturali americane, dove la ricerca di una nuova visibilità non si scinde dall’evocazione di una voce autoctona e l’insistenza sull’elemento “locale” è sempre funzionale a una riorganizzazione sistemica della rappresentazione in senso “nazionale”

2. e perché questa esigenza è sempre tecnologicamente “mediata” ai fini di incentivare un’altra forma di mappatura cognitiva, emozionale e a ben vedere multisensoriale e multimediale, non solo condotta attraverso le regole visive e logocentriche imposte dalla ragione cartografica tradizionale.

In altri termini, verrebbe da dire, gli anni Trenta sono stati, più che il decennio della letteratura, della radio o della grande fotografia americana, il decennio della definitiva affermazione di un cinema “americano”, perché solo con l’avvento del sonoro cinematografico si rende possibile una sinergia fra le risorse specifiche di media differenti, in funzione di un’altra esperienza dello spazio. Per essere ancora più precisi, la ricerca di un nuovo dinamismo in una nazione per certi versi paralizzata si dà alla luce (al suono) di un nuovo (e tecnologico) “paesaggio sonoro”, proprio quando la musica tende sempre più all’evocazione visiva e l’immagine a sonorizzarsi in una maniera inedita, nel momento in cui, cioè, la metafisica della voce diventa una volta e per tutte parte integrante del regime del visibile.

2

Naturalmente, la questione dell’identità specifica dell’America, il senso della sua differenza rispetto all’Europa, si è sempre data nei termini di una speciale relazione con lo spazio. Ed è una questione che si pone in essere a partire da un certo stadio della modernità, a contatto con la nascita dei mezzi di comunicazione di massa e del cinema stesso. A conferma di quanto, per dirla con Benedict Anderson, nella creazione di una coscienza nazionale sia imprescindibile “l’interazione tra fatalità, tecnologia e capitalismo”³. In fondo, è solo nel 1893, in piena Gilded Age, che Frederick Turner scrive il suo saggio fondativo sulla mitologia della Frontiera, secondo il quale, come noto, il paesaggio naturale americano diventa il terreno di sfogo della narrazione del destino manifesto, di una trama di rinnovamento e trasformazione identitaria a cui corrisponde una precisa organizzazione spaziale della *wilderness*, nell’esaltazione di uno specifico ideale di movimento progressivo nel territorio. A ben vedere, lefevrianamente, la produzione dello spazio che ne deriva è di ordine innanzitutto mentale, funzionale a un progetto ideologico nostalgico, ma non per questo necessariamente anti-moderno. È solo attraverso un certo uso della tecnica che la dimensione spaziale americana, e le mappe che ne conseguono, possono assumere la loro valenza anche ideologica. Come osservò Leo Marx⁴, la nozione di “paesaggio intermedio” è quella più consona a descrivere l’esperienza spaziale americana, nella quale l’integrazione del tecnologico in seno alla natura può permettere lo sfogo di una modalità di visione bene diversa dall’atteggiamento puramente contemplativo della paesaggistica europea. E non a caso, all’alba del nuovo secolo, il cinema di Griffith legherà la nascita di una nazione alla possibilità di un nuovo mezzo tecnologico, il cinema, di produrre, come sottolinea Mottet, “nuovi effetti di natura e anche scenari nuovi”⁵.

Da questo punto di vista, una corretta valutazione delle forme di apprensione dello spazio negli anni

SPECIALE Trenta deve tenere conto dello scarto introdotto dall'evoluzione dei mezzi di comunicazione di massa nei primi decenni del Novecento. Non stiamo parlando soltanto di una trasformazione di ordine tecnologico: si tratta piuttosto di ricordare in che misura media già presenti negli anni precedenti – il cinema, la radio, il disco, la fotografia, un certo tipo di stampa periodica – vengano usati, scriveva Warren Susman in un suo saggio ancora oggi fondamentale, per introdurre un nuovo senso di “comunità” tra gli americani⁶. Il desiderio di scoperta della nazione negli anni Trenta, l'ubiquità della parola America, è infatti di matrice diversa, sia sul piano qualitativo che sostanziale, soprattutto per un motivo: l'adesione alla voce e alla tradizione del “popolo” che questa coscienza porta con sé. Una tradizione che torna ad emergere nel medesimo istante in cui le narrazioni della frontiera o lo stesso mito di autorealizzazione di Horatio Alger risultano, alla luce della grande Crisi, non più operativi.

La letteratura sul populismo statunitense è immensa, e non è questa la sede per discutere della complessità di un fenomeno che ha origini antecedenti al crack di Wall Street⁷. Certo è che solo negli anni successivi l'amplificazione promossa dai media della retorica dell'“uomo comune” si sposa con un'inedita riscoperta delle radici culturali nazionali. O per meglio dire: è soprattutto in questo decennio che il sistema dei media crea lo spazio di una cultura autenticamente “popolare” all'interno della *mass culture*, diffondendo e disseminando una nozione di folklore e di americanità fino a quel momento confinata in una dimensione locale e non nazionale⁸. Non è un caso che la stessa disciplina degli *American studies* si sviluppi in maniera sistematica in questo decennio, con gli studi sul folklore e sull'umorismo nazionale di Constance Rourke, per esempio, o che un saggio di antropologia come *Patterns of Culture* di Ruth Benedict diventi un vero e proprio caso editoriale. Solo dopo la crisi del 1929, scriveva sempre Susman, viene introdotta la nozione di *American way of life*, o lo stesso termine di *grass roots*: la questione in gioco, infatti, esce dal quadro di riferimento storico mitologico della Civilization⁹, per rivelarsi invece su un piano più specificatamente “culturale” ancorato a un altro senso del luogo America, almeno nei termini descritti dallo stesso Susman:

No fact is more significant than the general and even popular “discovery” of culture. (...) What had been discovered was the “inescapable interrelatedness of things” so that culture could no longer be considered what Matthew Arnold and the intellectuals of previous generations had often meant (...) but rather reference to “all the things that a group of people inhabiting a common geographical area do, the way they do things and the way they think and feel about things”¹⁰.

Questo tipo di interrelazione sta alla base dello stesso spirito politico e culturale del New Deal, se lo si intende come progetto di risposta alla Grande Depressione attivato con uso massivo dei mass media, nella prospettiva, democratica, di integrazione delle singole parti per il tutto, di idea nazionale che partendo dal regionale e dal locale non può non dedicare un'attenzione particolare alla questione geografica, nel senso che, fra i vari mezzi di comunicazione in gioco, la fotografia commissionata proprio dal governo Roosevelt per esempio ben esprime. Nelle intenzioni di Roy Stryker¹¹, responsabile della Information Division della FSA, le fotografie di Lange, Lee, Rothstein, Evans non dovevano servire solo a documentare gli effetti della crisi economica, ma a mappare il grande paese in una logica per la quale ogni singolo scatto è un tassello di un mosaico che prova a coprire lo spazio statunitense nelle sue varie latitudini (fig. 1)¹².

È questo un corpus fotografico in cui si contesta la vena puramente “paesaggistica” di una certa tradizione statunitense, attivata attraverso l'uso di convenzioni già sperimentate nel movimento pittorico dell'Hudson River School, preferendo sfruttare anche la possibilità “topografica” del mezzo, presente già nelle foto ottocentesche di Timothy O'Sullivan (fig. 2).

SPECIALE



Fig. 1



Fig. 2

SPECIALE La differenza rispetto alla pretesa di artisticità delle foto di Stieglitz e del gruppo della Camera Work è evidente; ma se non c'è opposizione tra estetico e sociale nella fotografia anni Trenta non è semplicemente in virtù di una rinnovata fiducia nei confronti dell'automatismo del mezzo (o più semplicemente di una presunta ontologia dell'immagine fotografica), ma soprattutto perché nella relazione con tra le varie immagini si dà un discorso in cui la presenza umana, il racconto del popolo in determinato spazio geografico e storico entra in primo piano¹³. Un racconto che impone una concezione dello spazio ben diversa da quella suggerita nella retorica della Frontiera, anche se con esiti, va detto, non sempre del tutto organici e compiuti. Si prenda il caso delle famose WPA Guides, le 378 guide da viaggio sui singoli stati della federazione commissionate dal governo per far conoscere l'America agli americani. In esse l'informativa geografia si dà spesso nel *local color*, nel racconto aneddotico degli elementi culturali caratteristici in ogni singola località, scatenando però, come è stato notato, uno scontro più o meno evidente tra il discorso locale e la retorica programmatica nazionalistica imposta dal New Deal (fig. 3)¹⁴.

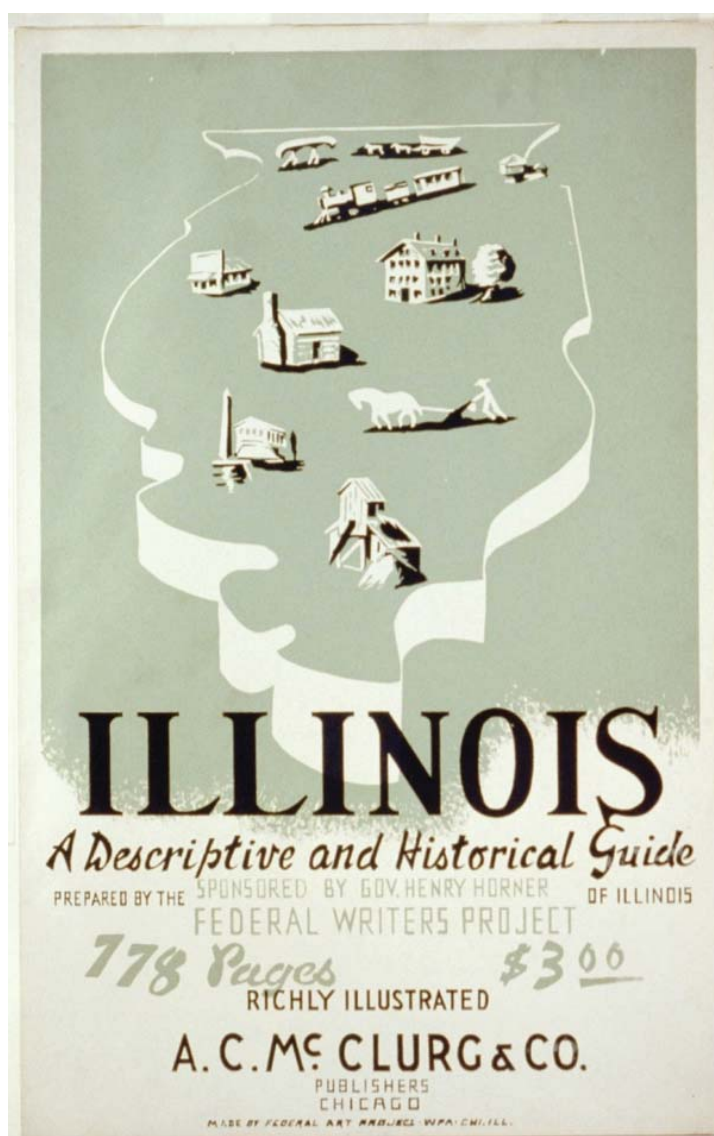


Fig. 3

SPECIALE È questo un dato importante. Come ha scritto Alan Trachtenberg, alludendo al titolo della grande raccolta fotografica di Walker Evans, *American Photographs*, la rappresentazione della nazione negli anni Trenta non rimanda solo a un repertorio di immagini prodotte in America, ma a una forma di espressione dell'America: non solo un dato da inventariare e archiviare, ma una modalità di interpretazione, o forse ancor più un problema di ordine epistemologico¹⁵, specifico di una cultura e di un certo periodo storico. L'ossessione nei confronti dell'America tipica della retorica dominante dell'epoca, scrive Denning¹⁶, è infatti paradossalmente non tanto segno di un consenso condiviso rispetto a un preciso concetto geografico-culturale, quanto semmai il sintomo più evidente della crisi dell'americanismo durante la Grande Depressione. Crisi dei miti americani di riferimento evidente a livello di immaginazione narrativa, come difficoltà a concepire una narrazione totalizzante e coerente; ma anche crisi di ordine geografico, per dirla con Farinelli, come coscienza di un mondo moderno che è e non è una carta geografica perché incapace di utilizzare sino in fondo una "ragione cartografica" che non solo una certa modernità ma forse una certa tradizione culturale statunitense sembrerebbe a priori rifiutare¹⁷.

Il senso del luogo prodotto da questa disposizione nei confronti dello spazio specificatamente americana nel caso della fotografia è comunque amplificato, negli anni del New Deal, dal riutilizzo di strategie retoriche e stilistiche già sperimentate dal modernismo statunitense nei decenni precedenti. L'inadeguatezza di una ingenua nozione di realismo applicata a questi prodotti culturali è dimostrata dal fatto che la vena documentaria, a ben vedere, testimonia più un interesse verso la sperimentazione formale che verso il realismo sociale propriamente detto¹⁸. Basta dare un'occhiata alle opere più dichiaratamente realistiche e documentarie, ai cosiddetti *picture essays* così caratteristici del periodo, per rendersene conto: i volumi di Caldwell e Bourke-White, *Let Us Now Praise Famous Men* di Evans e Agee, gli stessi reportage foto-giornalistici promossi da Henry Luce, non sono solo esempi di una interrelazione continua tra parola e immagine, ma prodotti di una costruzione che riprende le tecniche collagistiche del decennio precedente. Quelle in gioco sono procedure sistemiche di natura post-testuale intervenute solo con l'affermarsi dei mass media¹⁹ ma che sono capaci di restituire una visione d'insieme dominata da una poetica più frammentaria che totalizzante.

E tuttavia, il quadro di riferimento va allargato, cercando di andare oltre una speculazione concentrata unicamente sull'articolazione di un modernismo espresso solo attraverso forme di rappresentazione principalmente visive. Certo, l'adozione delle procedure moderniste negli anni Trenta ha un carattere più costruttivo ed engagé per certi versi sconosciuto alle avanguardie moderniste americane degli anni Venti. Il progetto culturale nel decennio del New Deal può essere nazional popolare in senso gramsciano²⁰ anche perché, sotto la spinta di artisti più o meno affiliati al Fronte Popolare americano, frutto di un incontro inedito tra élite intellettuali e masse e di un approccio meno alienato nei confronti della modernità e dei suoi mezzi di comunicazione da parte della seconda generazione del modernismo americano, che trova nella retorica documentaria il suo anello di congiunzione principale. Ma proprio una certa lettura "progressista"²¹, insistendo troppo sull'aspetto contenutistico e sociale dei prodotti dell'immaginario, ha finito per privilegiare il ruolo svolto principalmente dalla fotografia, trascurando la svolta fondamentale, a livello mediale, proposta dalla nuova interazione tra suono e immagine, e non considerando quindi a pieno quella specificità di ordine al tempo stesso non solo formale ma anche emozionale attuabile in quella prospettiva di convergenza mediale che soprattutto il cinematografo, con l'ingresso nel sonoro, espresse in maniera ancora più decisiva.

3

Quanto spazio c'è in effetti, nel cinema americano, per lo spazio dell'America della Grande Depressione? Di che tipologia di spazio stiamo parlando? E di nuovo: che postura e senso del luogo entra in gioco? Una certa tradizione storiografica, inaugurata a suo tempo dallo studio di Andrew Bergman *We're in*

SPECIALE *the Money*²², ha sempre insistito sul desiderio del cinema, soprattutto hollywoodiano, di fuggire dal confronto con la realtà documentaria, e di concedere alle masse il rifugio in un altro regime di realtà, un mondo migliore del nostro, all'interno del quale le contraddizioni fuori dallo schermo potevano, nello spazio di un film, per un breve momento essere risolte. D'altra parte, studiosi come Paula Rabinowitz hanno invece dimostrato quanto sia arbitrario mettere in opposizione le sfere del documentarismo e della finzione, riconoscendo la presenza delle forme documentarie in una prospettiva multimediale, in un corpus di opere che può comprendere non solo la raccolta fotografica *American Exodus* ma anche, in ambito filmico, i documentari propriamente detti di Pare Lorentz, e tutta una serie di film realizzati ad Hollywood: da *Our Daily Bread* di King Vidor, *I Am a Fugitive From a Chain Gang* di LeRoy, *Furore*, fino a *Sullivan's Travels* di Preston Sturges²³. Si tratta tuttavia, per quanto riguarda gli ultimi esempi filmici citati, di casi isolati e molto meno documentaristici di quanto si voglia credere. L'analogia va cercata altrove, ma per riuscirci bisogna superare la semplice nozione di documentarismo per accogliere una prospettiva più complessa di realismo, capace di uscire da una concezione troppo ancorata alla visibilità del realismo sociale. Non si può dimenticare che la retorica spaziale del cinema e di Hollywood in particolare agisce sempre, come sottolineato da Avezzù, attraverso una manipolazione del rapporto tra immagine e referente, per mezzo di strategie eterotopiche di misattribuzione spaziale²⁴ in virtù delle quali la "realtà" può però essere sanzionata, come nel caso del cinema sonoro, in una maniera più complessa di quanto accadeva nel cinema muto precedente. Il reale può rientrare in gioco mascherato, come sottinteso, e per riprendere quanto scritto correttamente da Franco La Polla, nella filmografia del decennio la Depressione c'è ma non si vede²⁵: anche perché, a starci attenti, la presenza dell'America sancita da una certa versione dell'americanità si può dare ridiscutendo il ruolo svolto dal regime del visibile alla luce della svolta che l'ingresso del sonoro impone.

Già William Stott, nel suo seminale saggio sullo stile documentario americano dell'epoca rooseveltiana, ci aveva invitato a considerare con maggiore attenzione la natura dei vari elementi in gioco in questo tipo di rappresentazione. Se la realtà si dà solo nell'insieme di relazioni che il popolo intrattiene con il suo ambiente, è vero allora che il documentarismo in questione cerca di far emergere quel carattere di *human document* nel quale alla fine è l'emozione a contare più dei fatti. La rivelazione di una certa contingenza spaziale e storica è certo fondamentale, ma questa non acquisterebbe senso senza la presenza di un'emozione che deriva da un vero e proprio culto dell'esperienza che i mezzi di riproduzione del tempo devono a tutti i costi garantire. In altri termini, scriveva sempre Stott, l'epoca esprime un bisogno, prima ancora che di realtà, di *instant communication*, un'esperienza mediata dai mezzi di comunicazione di massa che, nel populismo che spesso la caratterizza, ben esprime non solo la ricerca verso l'autenticità posta in essere dalle tecno immagini ma un bisogno di oralità rivelato in prima istanza da tecnologie capaci di restituire finalmente la voce, il suono, la musica – al punto che la radio, in misura anche maggiore della fotografia, diventa nella percezione comune il mezzo più credibile e vicino all'esperienza diretta²⁶ (non altrimenti si spiegherebbe l'episodio di follia collettiva scatenato dalla famosa trasposizione radiofonica della *Guerra dei mondi* condotta da Orson Welles).

Se questo è vero, è allora importante interrogare il ruolo svolto da uno spazio in cui visione e ascolto risultano intimamente correlati, anche ai fini di una "autenticazione" della realtà geografica. Che la questione sia centrale nell'America del tempo è testimoniato anche, in ambito musicale, dalla fortuna accordata alla musica a programma, descrittiva, ovvero dalla americanizzazione della musica romantica europea attivata attraverso la relazione con il paesaggio nazionale, proposta da musicisti come Aaron Copland in opere "musical geografiche" quali *Appalachian Spring* – musica, sottolinea Franco Minganti, "ad alto rischio di populismo", e, per la semplicità formale e l'alta accessibilità che la caratterizza, radiogenica²⁷ (e cinematografica, aggiungiamo, visto che la colonna sonora classica è anch'essa una versione nazionale del romanticismo musicale tedesco). Ma anche senza citare questi esempi, la nozione di "paesaggio sonoro" risulta centrale non solo perché esemplificativa di un'idea di spazio

SPECIALE fortemente dipendente dal sistema culturale e attuabile in “riferimento all'uomo e ai suoi valori”²⁸, ma in quanto capace, in un ambiente sempre più popolato da immagini e suoni tecnicamente riprodotti, di ripensare la complessità anche emozionale dell’“esserci” nell’America, nei termini di quella esperienza contraddittoria dello spazio descritta in precedenza. Se è vero infatti che tra i cinque sensi quello visivo tende all’obbiettivizzazione e al controllo del mondo mentre invece l’orecchio, attivando uno spazio privo di un punto focale privilegiato, è culturalmente, per dirla con Hillel Schwartz, “ciò che i cubisti avrebbero potuto definire un collagista”²⁹, è vero allora che l’America degli anni Trenta è il terreno privilegiato, a livello mediale, di un tentativo di accordo tra la vocazione alla continuità spaziale imposta dall’occhio e il senso di discontinuità attivato dalla dimensione sonora, nelle sue varie declinazioni.

Per comprendere il ruolo centrale svolto dal cinema sonoro americano nell’accettazione di una tale forma di apprensione dello spazio, è necessario recuperare una certa consapevolezza dei rapporti in atto tra suono e immagine filmica, soprattutto nel decennio che ci interessa. Dopo le prime sperimentazioni della novità tecnologica, il suono nel cinema è quasi da subito funzionale a intensificare la continuità nei raccordi tra immagini, per garantire la *continuity* diegetica ai fini di mascherare la frammentarietà costitutiva del filmico³⁰. Tuttavia, la affermazione definitiva della continuità narrativa classica nelle forme di relazione tra gli spazi dell’inquadratura non deve essere intesa nella logica di un asservimento della sfera aurale a quella visiva. Semmai, come notò Altman, i rapporti di forza tra il potere delle immagini e la pista sonora vanno valutati alla luce del ventriloquismo caratteristico dei *talkies*³¹, o per meglio dire nella dinamica al tempo stesso tecnologica e culturale di dislocazione del potere della voce e del suono ben descritta da Steven Connor in un suo studio straordinario³².

La dipendenza di ciò che si sente da ciò che si vede nelle varie forme ventriloque – ovvero nei dispositivi che chiedono di essere compresi nella relazione tra visione e ascolto, relazione che essi stessi aiutano a rivelare³³ – non annulla infatti a priori le potenzialità di integrazione e disturbo imposte dalla presenza del suono. Nel caso particolare del cinema, scriveva sempre Altman, l’ideologia del visibile va riletta alla luce di una sorta di “ideologia complementare” nella quale ogni traccia, quella visiva e quella sonora, opera per garantire gli interessi dell’altra, per cui l’utilizzo del sonoro in una chiave diegetica fa da contraltare alla capacità del visivo di mascherare l’ordine che sarebbe imposto dalla dimensione puramente sonora³⁴, uno spazio, nelle parole di Connor, segnato dal transito e dalla precarietà³⁵. In questo senso, il lavoro per ancorare il suono a una fonte diegetica che caratterizza l’evoluzione del sonoro cinematografico americano, si giustifica come risposta a una tensione centrifuga esercitata dal suono sull’immagine che non può – forse non deve – essere del tutto censurata. Si consideri in questa chiave il processo di graduale accettazione della musica non diegetica all’interno dei film, soprattutto hollywoodiani. La colonna sonora orchestrale si insinua inizialmente – il caso di *King Kong* è ovviamente quello più emblematico – come mezzo per evocare geografie esotiche e immaginarie, in buona sostanza per associare un certo tipo di partitura a *locations* che poco o nulla hanno a che fare con la realtà materiale (perseguendo in tal senso una strategia geografica “orientalistica”, coadiuvata da una forte presenza di mappe e incentivata dall’uso della musica e della voce di commento, presente anche nei *newsreels* della Movietone e poi, a partire dal 1935, nella serie *The March of Time*); quando però la musica diventerà anch’essa definitivamente un elemento funzionale alla continuità narrativa e alla plausibilità diegetica essa non perderà mai del tutto la sua forza evocativa straniante, anche se in riferimento diretto ad ambienti e spazi più familiari³⁶. A testimonianza insieme della dialettica tra reale e immaginario tipica del cinema di questi anni, fatta di trascendenza del reale e reificazione dell’immaginario; ma anche se non soprattutto, della crescente importanza assunta da un’apprensione spaziale di ordine innanzitutto affettivo, prima che intellettuale e cognitivo.

È in quest’ottica di trasformazione della realtà che si giustifica la parentela tra film di finzione e film documentaristici quali quelli diretti da Pare Lorentz in questi stessi anni. *The Plow that Broke the Plains* (fig. 4) e *The River* (fig. 5), tra l’altro, sono forse le pellicole in apparenza più geografiche mai

SPECIALE prodotte nel decennio, se per geografico si intende semplicemente un'attenzione riservata al territorio americano che sembra per certi aspetti mettere in secondo piano la presenza del popolo in questi stessi spazi, contrariamente a quanto accade in gran parte della fotografia documentaria degli anni Trenta. Ma l'esplorazione dei territori viene prodotta in questi casi attraverso una forma di enunciazione fondata sull'interrelazione tra immagini, voce, parole e musica di Virgil Thomson, ovvero nella piena consapevolezza da parte di Lorentz stesso della specificità audiovisiva e non semplicemente visiva del mezzo, sfruttando appieno la possibilità offerta dal montaggio cinematografico di assemblare le singole parti in un nuovo insieme³⁷.



Fig. 4

Il caso di *The River* è forse quello più emblematico: l'intera geografia di una parte dell'America seguendo il corso del Mississippi si dà, appoggiandosi alla musica, attraverso la litania dei toponimi dei vari affluenti e torrenti che attraversano il territorio, in un atto poetico, come è stato più volte osservato, di stampo whitmaniano. Il risultato è un *soundscape* americano frutto di un gesto creativo capace (come del resto accade nella famosa sequenza dello scavo del canale di irrigazione in *Our Daily Bread*) di mostrare la nazione non tanto come un organismo pienamente compiuto, quanto come un corpo in movimento e in divenire, colto, in un preciso momento storico, al tempo stesso nel pieno del suo perdersi e del suo desiderio di ritrovarsi. La vocazione mappatoria che ne consegue, infatti, più che a quella di *map* sembra aderire alla nozione di *mapping* introdotta da Les Roberts³⁸: siamo cioè di fronte a una prassi spaziale fondata sulla mobilità e soprattutto prodotta da uno sforzo creativo capace di umanizzare lo spazio, di uscire dalla logica astratta, priva del connotato puramente quantitativo e non qualitativo tipica della cartografia tradizionale³⁹.

Anche nel cinema, quindi, la geograficità non viene garantita da un legame mimetico/referenziale con il territorio, ma semmai da una relazione culturalmente attivata attraverso la quale si innesta un'altra forma di esplorazione e scoperta dello spazio. Se la creazione di una mappa in qualunque modo la si intenda – al di là della sua funzionalità estetica, amministrativa e materiale – serve a garantire un bisogno di azione e mobilità⁴⁰, il cinema del decennio può essere geografico non solo per merito delle sue virtù descrittive,

SPECIALE ma piuttosto perché permette di esprimere uno spazio in cui far sfogare una forma di esperienza legata a una certa dimensione culturale americana, che sappia in tal senso porsi come risposta, più che come specchio, al disagio creato dalla Depressione. Da questo punto di vista, nell'interpretazione condivisibile di Dickstein⁴¹, anche Hollywood è parte integrante della più ampia prospettiva culturale degli anni Trenta, perché direttamente implicata nella produzione di uno spazio adeguato a sostenere l'immaginario di mobilità cercato da una nazione per certi aspetti senza bussola, incapace di ritrovare la sua strada seguendo i modelli di orientamento posti in essere dai suoi vecchi miti fondativi. Non è qui in questione la verifica, o meno, di elementi documentaristici nei singoli film: piuttosto, si tratta di valutare la presenza di una comune ipotesi di mobilità nello spazio prettamente americana, costituita al tempo stesso da istanze di disorientamento e libertà. Non a caso, anche nei film hollywoodiani può emergere il mito dell'esodo, della grande migrazione degli Oakies, insieme alla mitologia dell'erranza vagabonda descritta nelle canzoni di Guthrie, pronte ad alimentare nel futuro tutta una tradizione narrativa *on the road*. Ma questo anche perché tali tipologie di movimento hanno più di un'analogia con la libera erraticità promossa dall'anarchia del primo sonoro nei film dei Marx, dalla frenesia dei dialoghi *screwball*, e anche dalle eccentriche esplorazioni spaziali offerte dal *musical*, nella sua versione berkeleyana o RKO. Tutti esempi emblematici, tra l'altro, dello straordinario utilizzo, da parte di Hollywood, della *popular music*, nelle sue diverse forme, e della voce del popolo, praticata attraverso gli accenti regionali ed etnici, nella sua declinazione anche gergale, *wisecrack*, e nel ritmo inarrestabile degli *overlapping dialogues*.

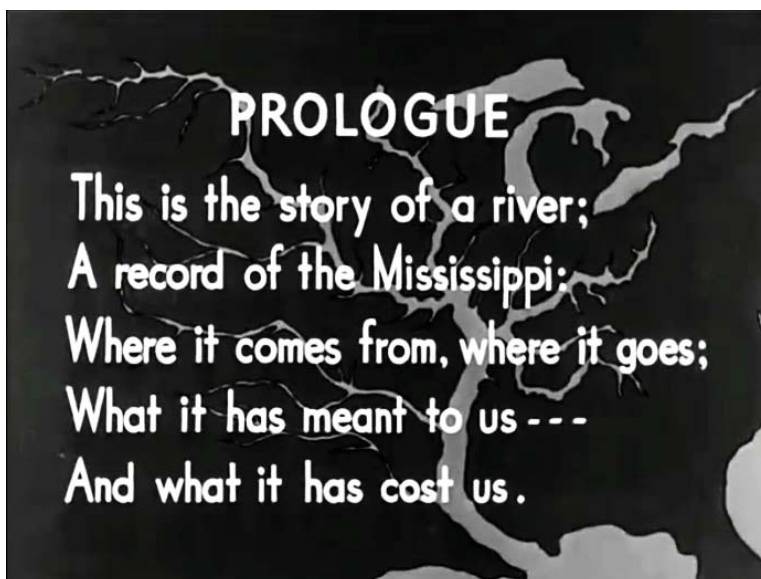


Fig. 5

A buon ragione infatti, negli anni Trenta, ricorda sempre Dickstein, la coreografia è altrettanto importante della fotografia⁴². Attraverso la sonorizzazione e musicalizzazione dello spazio, e grazie al nuovo spazio concesso alla dimensione della voce, si può attuare un certo tipo di relazione con l'immaginario che, coadiuvato da una precisa postura culturale nazionale, diventa sinonimo di appartenenza e condivisione. Anche se, a starci attenti, solo nel periodo storico in questione, visto che con il diverso clima culturale e politico imposto dall'inizio del secondo conflitto mondiale sarà un'altra forma di relazionalità ad imporsi.

SPECIALE 4

Non per nulla, quando nel 1942 si sfogherà il dibattito sull'americanismo tra la narrazione del "Century of the Common Man" proposta da Henry Wallace e la retorica, erede della teoria del Destino Manifesto, dell'"American Century" di Henry Luce, sarà quest'ultima a prevalere⁴³. La svolta mondialista dell'influenza americana sul mondo non sarà senza conseguenze anche per il cinema americano. Annunciata dalle mappe che introducono per esempio *Casablanca* di Michael Curtiz, la produzione hollywoodiana, privata del contatto diretto con una certa idea d'America, attiverà un altro tipo di relazione con lo spazio dell'immaginario. Il mito della Frontiera – con la declinazione spaziale che suggerisce – verrà riscoperto nel movimento posto in essere dalle mappe mitologiche del western, un genere messo non a caso in secondo piano durante gli anni Trenta; dello spazio musicalizzato del musical, dagli anni quaranta in poi, si esalterà soprattutto il carattere di falsità e di irrealtà; e ancora, solo per fare un altro esempio, nel cinema noir e nel melodramma il rapporto tra voce fuori campo e immagine si sfogherà nella forma di un scarto video-aurale, come notò a suo tempo Guido Fink⁴⁴, caratteristico certo del genere in questione, ma anche spia di un più ampio sentimento di alienazione nei confronti del mondo rappresentato sullo schermo.

Proprio qui la filmografia degli anni Trenta misura tutta la sua differenza rispetto al cinema successivo, per la capacità, per dirla con Augé, di ritrovare un senso del luogo (storico, identitario, relazionale) in uno spazio principalmente adibito all'*entertainment*. Il cinema della Grande Depressione non può essere letto come una semplice fantasia di evasione, perché mise in campo un'operatività nel rapporto tra immaginario e realtà che il cinema successivo finirà sempre per contestare. Ma il cinema, ancora una volta, è solo un tassello di un panorama culturale più vasto. Ha dunque ragione Denning⁴⁵: gli anni Trenta vanno ricordati come un interregno tra lo sperimentalismo del primo modernismo e il disincanto del postmoderno, una breve fase in cui i modelli formali modernisti sembravano aver trovato una via di integrazione con l'orizzonte del reale. Anche se poi, è questo il punto, la deriva di reificazione dell'immaginario e la dipendenza di gran parte del Novecento nei confronti di geografie sempre più fantastiche e sempre meno reali non si sarebbe data senza quella forma di appartenenza operata attraverso i prodotti culturali che proprio gli anni Trenta americani, nel pieno della loro nuova scoperta dell'America, si impegnarono a costruire.

Michele Fadda

Note

1. Cfr., a questo proposito, soprattutto il volume di Morris Dickstein, *Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression*, Norton, New York 2009.
2. Giorgio Avezzi, *L'angoscia geografica del cinema. Persistenza e crisi della ragion cartografica nel cinema contemporaneo*, Diabasis, Parma 2017 (in corso di pubblicazione)
3. Benedict Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifesto Libri, Roma 1996, p. 60.
4. Leo Marx, *La macchina nel giardino*, Edizioni del lavoro, Roma 1987.
5. Jean Mottet, "Elementi per una genealogia del paesaggio americano", in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, *Gli Stati Uniti*, tomo 1, Einaudi, Torino 1999, pp. 145 e 160.
6. Warren Susman, "The Culture of the Thirties" (1983), in *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, Smithsonian Institution Press, Washington 2003, p. 160.
7. Sulla questione si rimanda a Charles Postel, *The Populist Vision*, Oxford University Press, New York 2007.
8. Cfr. a questo proposito Lawrence W. Levine, "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture

- SPECIALE** and its Audiences”, in Id., *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 291-319.
9. Warren Susman, *op. cit.*, pp. 154 e 156.
10. *Ivi*, p. 153.
11. “We succeeded in doing exactly what Rex Tugwell said we should do: *We introduced Americans to America*”, ammise retrospettivamente lo stesso Roy Stryker in “The FSA Collection of Photographs”, in Roy Stryker e Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, Galahad Books, New York 1973, p. 9.
12. Per intendere la vocazione mappatoria delle migliaia di foto commissionate dalla FSA e ora depositate alla Library of Congress, si veda la recente piattaforma multimediale “Photogrammar” curata da Laura Wexler per l’università di Yale: <<http://photogrammar.yale.edu/>> (ultimo accesso 4 novembre 2016).
13. Sulla opposizione tra tradizione topografica e pittorica nella fotografia americana, cfr. Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Hill and Wang, New York 1989, pp. 128-129. Vale forse la pena di ricordare, a questo proposito, il commento di Gilbert Seldes alle foto di Walker Evans: “I got a strange sense of wandering through America, not knowing whether this rooming house was in New York or in Birmingham, this auto junk heap in California or in Vermont. The significant local detail is never missing; but the universal American feeling is always captured”. In Gilbert Seldes, “No Soul in the Photograph”, *Esquire*, n. 10 (December 1938), pp. 242-243, cit. in A. Trachtenberg, *op. cit.*, p. 246.
14. Christine Bold, *The WPA Guides: Mapping America*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, p. xv.
15. Alan Trachtenberg, *op. cit.*, p. 24.
16. Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London-New York 1997, p. 129.
17. Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 37. La differenza presente in alcune versioni della cultura americana rispetto alla logica cartografica tolemaica è espressa da Farinelli opponendo l’episodio, in *Moby Dick*, di Ismaele alla locanda del baleniere con la vicenda di Ulisse nella grotta di Polifemo: “Quel che accade a Ismaele alla *Locanda del Baleniere* è il contrario di quel che accade ad Ulisse nella grotta di Polifemo. Qui il mondo viene ridotto a una tavola. Lì invece tale riduzione si rivela parziale dal punto di vista formale e insufficiente dal punto di vista funzionale, mostra i propri limiti, e la storia prende avvio proprio dalla constatazione che il mondo moderno allo stesso tempo è e non è una carta geografica”.
18. Michael Denning, *op. cit.*, p. 120.
19. Cfr. David Banash, *Collage Culture: Readymades, Meaning and the Age of Consumption*, Rodopi, Amsterdam 2013.
20. Michael Denning, *op. cit.*, p. 14.
21. Per una critica della lettura “progressista” degli anni Trenta americani, si veda tra gli altri Henry Jenkins, *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, Columbia University Press, New York 1992, p. 10.
22. Andrew Bergman, *We’re in the Money: Depression America and its Films*, Harper & Row, New York 1972.
23. Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, London & New York 1994, p. 76.
24. Giorgio Avezzi, *op. cit.*
25. Franco La Polla, “La Depressione c’è ma non si vede”, in *Ombre americane*, Bup, Bologna 2008, pp. 115-122.

- SPECIALE** 26. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 36-40 e 80.
27. Franco Minganti, *Paesaggi sonori & anafonie equine: l'immaginario sonico dell'espansione verso Ovest*, in Rita Monticelli, Roberto Vecchi (a cura di), *Topografia delle culture*, I libri di Emil, Bologna 2011, p. 259.
28. Maria Chiara Zerbi, *Paesaggi della geografia*, Giappichelli, Torino 1993, p. 185. Cfr., a questo proposito, anche Andrea Minidio, *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Guerini, Milano 2005.
29. Hillel Schwartz. "L'orecchio indifendibile. Una storia", in Michael Bull e Les Back (eds.), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori. L'universo dell'ascolto*, Il saggiatore, Milano 2008, p. 336. Ma si veda anche, sempre di Schwartz, il monumentale *Making Noise: From Babel to the Big Bang & Beyond*, Zone Books, New York 2011.
30. Paola Valentini, *Il suono nel cinema. Storia, teoria e tecniche*, Marsilio, Venezia 2006, p. 55.
31. Rick Altman, "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism", *Yale French Studies*, n. 60 (1980), pp. 67-79.
32. Steven Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella editore, Roma 2007.
33. *Ivi*, p. 30.
34. Rick Altman, *op. cit.*, p. 69.
35. Steven Connor, *op. cit.*, p. 33.
36. Michael Slowik, *After the Silents: Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926-1934*, Columbia University Press, New York 2014, pp. 181 e 277.
37. Paula Rabinowitz, *op. cit.*, p. 98.
38. Les Roberts, "Mapping Cultures: A Spatial Anthropology", in Id. (ed.), *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Palgrave MacMillan, London 2012, pp. 1-25.
39. Franco Farinelli, *op. cit.*, p. 51.
40. Yves Lacoste, "Western et géopolitique", in Jean Mottet (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon 1999, pp. 154-163.
41. Morris Dickstein, *op. cit.*, p. 360.
42. *Ibidem*.
43. Sulla questione, si rimanda al classico John Morton Blum, *V Was for Victory: Politics and American Culture During World War II*, Harcourt, New York 1976, pp. 284-285.
44. Guido Fink, "From Showing to Telling: Off Screen Narration in the American Cinema", *Letterature d'America*, vol. 3, n. 12 (primavera 1982), p. 10.
45. Michael Denning, *op. cit.*, p. 360.

SPECIALE Uno strano geografo: Wes Anderson

Geografia e cinema: un rapporto indisciplinato?

Il rapporto tra geografia e cinema appare a prima vista semplice, essenziale, lineare: si prendono i due termini e ci si ragiona sopra, sforzandosi di trovare dei possibili punti di contatto tra di essi. In quest'ottica geografia e cinema corrispondono rispettivamente agli estremi di un ipotetico segmento AB. Io posso spostarmi liberamente e andare da A a B e viceversa oppure fermarmi quando voglio su un punto qualsiasi del segmento, stabilendo una maggiore o minore distanza tra i due estremi. Presto o tardi però questo schema binario, apparentemente così semplice, è destinato a complicarsi fino ad assumere un ritmo triadico, e questo a causa dell'intrinseca ambiguità che porta con sé la parola "geografia". Con essa noi possiamo infatti designare almeno due cose diverse: tanto la realtà geografica comunemente intesa e ben rappresentata da entità che chiamiamo di volta in volta Sardegna, Milano, Sahara, Danubio, Balcani, Monte Bianco, ecc., quanto il sapere relativo a questi oggetti prodotto da una comunità di studiosi che si riconoscono in determinate teorie e paradigmi scientifici e negli strumenti di indagine ad essi correlati. Inteso in questo modo, il nesso geografia-cinema può essere descritto iconicamente come un triangolo ABC i cui vertici coincidono rispettivamente con il cinema, con la Geografia (ossia con l'insieme delle teorie condivise dalla comunità scientifica dei geografi), infine con la geografia (vale a dire con la serie degli oggetti che compongono la realtà geografica empirica); ciascun vertice del triangolo intrattiene complesse relazioni di senso con gli altri due.

La polisemia sottesa alla parola "geografia" è così all'origine del doppio senso di quella che si potrebbe chiamare la "geografia del cinema". Questa espressione intercetta da un lato la presenza, accanto agli studi e alle ricerche che esplorano le tecniche di montaggio, i fondamenti della sceneggiatura, le poetiche degli autori e in genere quanto attiene al linguaggio e alla prassi cinematografica, di un buon numero di lavori espressamente dedicati ai paesaggi, ai luoghi e agli immaginari geografici del cinema in cui però il peso delle riflessioni che i geografi hanno dedicato a questi temi è nella maggior parte dei casi scarso o nullo. Dall'altro, se questo accade è anche perché prima della svolta culturalista in campo geografico non si è registrato un interesse tale da favorire il consolidamento di una tradizione di ricerca condivisa per lo studio delle connessioni tra Geografia e cinema. Ciò si deve in buona parte al profilo epistemologico della disciplina che in estrema sintesi si è incardinata in un sapere referenziale di tipo posizionale che ha trovato nel riduzionismo cartografico il proprio codice privilegiato di rappresentazione del mondo. Si tratta per intenderci del genere di conoscenza meramente enumerativa su cui tutti abbiamo sbattuto la testa almeno una volta sui banchi di scuola: la Geografia come scienza del "dove" il cui compito si riassume nella distribuzione spaziale dei fenomeni che avevano luogo sulla superficie della Terra. L'affermazione secondo cui "buona parte della geografia è l'arte del cartografabile"¹ riassume molto bene l'essenza di un realismo geografico nel quale la mappa giocava il ruolo di criterio ultimo di verità e di parametro dell'oggettività degli enunciati. Nella maggior parte dei casi le competenze del geografo iniziavano (e finivano) dunque là dove cominciava (e finiva) il regno del cartografabile: tutto ciò che oltrepassava i confini di questo regno referenziale – in cui la complessità del mondo risultava di fatto appiattita nella prospettiva azimutale – come le domande fondamentali sulla *natura*, le *cause* e le *finalità* di ciò che è cartografabile, ma che non sono a loro volta riconducibili al *mapping*, non rientrava nelle competenze del geografo. Con premesse di questo tipo, il cinema restava in buona parte un oggetto misterioso, difficilmente abordabile a causa del suo statuto ambiguo, a metà strada tra mimesis e fiction, un ibrido in cui – per dirla con Edgar Morin – gli attributi del sogno sono rivestiti della precisione del reale².

Per questi motivi non si può che guardare con vivo interesse ai lavori di quanti, muovendo da un'ottica specificamente geografica, hanno dedicato negli ultimi anni i loro sforzi al tentativo di colmare il gap

SPECIALE di riflessione della disciplina nei confronti del fatto cinematografico³. Schematizzando, l'approccio prevalente con cui questi contributi affrontano questo campo di ricerca consiste perlopiù nel vedere nel cinema uno strumento utile per mettere a fuoco i sistemi di valori dominanti, le immagini dell'altrove o le relazioni di potere che percorrono al suo interno la società. Il cinema appare in questo tipo di analisi come un archivio di gesti, paesaggi, narrazioni, modelli di comportamento, rappresentazioni geopolitiche, convenzioni e gerarchie sociali e stereotipi sessuali e razziali; un significante che sempre rimanda, anche quando se ne discosta per criticarlo più o meno apertamente, al sistema di valori condiviso e universalmente accettato; un medium insieme persuasivo e pervasivo che influenza il nostro modo di pensare e di sentire e in cui si riflette a sua volta la visione dominante; un testimone affidabile dello stato di degrado in cui versano i paesaggi o al contrario un efficace veicolo di promozione turistica di un territorio. In queste analisi il baricentro del cinema si trova per così dire "fuori" dal cinema stesso; nella società, nell'ideologia, nei rapporti di dominanza-subordinazione, ecc. di cui il cinema si nutrirebbe e che a sua volta rilancerebbe attraverso i propri prodotti. Una relazione circolare, in cui c'è una corrispondenza più o meno intensa tra filmico ed extrafilmico.

La prospettiva dalla quale vorrei affrontare in questo contributo il rapporto tra Geografia e cinema è però un'altra: saggiare le potenzialità di una lettura geografica del cinema in cui questo è assunto non come significante eterocentrato, ma come significato avente valore in sé. L'idea di base è provare ad interrogare l'oggetto di studio non per cercarvi in qualche modo la conferma di una "verità" che si suppone stare al di fuori di esso, ad es. nei meccanismi di esclusione e di dominio connaturati alla società, ma per esplicitarne i contenuti geografici focalizzando l'attenzione sulla scrittura filmica della territorialità. L'intento è cioè utilizzare la "cassetta degli attrezzi" che il geografo adopera quando affronta i processi di territorializzazione per vedere nel cinema una narrazione al cui interno le qualità geografiche giocano un ruolo di primo piano, fissandovi le condizioni di possibilità dell'azione. Parafrasando D'Angelo⁴, in questo caso non si tratta tanto (o non solo) di provare a dire che cosa il cinema può fare per la geografia, ma che cosa la Geografia può fare per il cinema; ossia, ragionare sulla specificità dell'approccio geografico e sull'apporto che gli strumenti analitici e i modelli interpretativi maturati in questo campo possono dare alla comprensione del fenomeno-cinema. Il quadro teorico-concettuale di riferimento di questo tentativo, definito dalla teoria geografica della complessità così come si configura nei lavori di Angelo Turco⁵, mi sembra essere il più adatto per l'obiettivo che mi sono prefissato. In esso, il territorio appare infatti sia come *risultato* di un processo di trasformazione e di organizzazione simbolica e materiale della natura originaria dello spazio fisico da parte degli uomini, sia come *condizione* che fonda la possibilità di fare delle scelte e di mettere in atto o programmare azioni future. Come questo si traduca nella messinscena filmica secondo modalità di volta in volta diverse, è qualcosa che verrà chiarito nel corso del presente lavoro.

"Una versione amplificata della realtà"

La scelta di gettare uno sguardo sulla filmografia di un regista come Wes Anderson costituisce a mio parere un banco di prova per saggiare le potenzialità di un approccio geografico al cinema. Anderson, nato nel 1969 a Houston, nel Texas, emerge nella prima metà degli anni '90 dal variopinto circuito della scena indie per intraprendere, film dopo film, un proprio percorso originale che ne ha fatto uno dei nomi di punta della nuova generazione di cineasti nati tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 (tra i quali vanno ricordati Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Noah Baumbach). Al di là dei rispettivi profili personali, questi autori sono accomunati da un disagio insieme geografico e generazionale di cui si fanno portavoce: la provenienza dalla provincia americana, l'adolescenza negli anni di Reagan (il primo presidente americano con un passato da attore di B-movie), un rapporto con la realtà fortemente filtrato da film, libri, musiche e in genere dai prodotti della cultura pop e dai suoi immaginari. In termini

SPECIALE strettamente narrativi questi registi si caratterizzano per un approccio in cui, come è stato osservato, “the real is always visibly fictionally real”⁶, il reale è sempre visibilmente romanzescamente reale. Apparente paradosso in virtù del quale il film è costruito come uno spettacolo nello spettacolo, “una messa in scena (o una rappresentazione) di eventi invece degli eventi stessi”⁷. Si pensi, per pescare qualche esempio proprio dalla filmografia andersoniana, ai romanzi che appaiono nel prologo rispettivamente dei *Tenenbaum* (*The Royal Tenenbaum*, 2001) e di *Grand Budapest Hotel* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) e al vezzo di strutturare la narrazione in capitoli o atti di taglio teatrale; ne *Le avventure acquatiche di Steve Zissou* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004) il titolo del film è anche quello del documentario girato da Zissou, di cui si racconta il “making of” (“Questo è un documentario, tutto quello che succede è vero!” recita una delle battute del film); come dichiarano i titoli di testa, *Fantastic Mr. Fox* (2009) è “basato sul romanzo di Roald Dahl”.



Fig. 1

È come se Anderson avesse bisogno di frapporre una serie di maschere, di stanze narrative, di filtri tra sé in quanto voce narrante e i personaggi narrati. L'autenticità della rappresentazione riesce così ad essere al tempo stesso messa in discussione e ribadita e la natura finzionale del film è dichiarata quanto dissimulata (un meccanismo di questo tipo che tende a moltiplicare i livelli di narrazione, secondo lo schema *a* racconta che *b* racconta che *c*..., ritorna in *Grand Budapest Hotel*). Questo modo di fare cinema è stato etichettato da alcuni critici come “new sincerity”⁸; un'espressione che intende rimarcare il fatto che come narratore il regista texano non può in alcun modo essere annoverato tra i “moderni” – tratti come i continui richiami metafilmici, l'estetizzazione della realtà, l'assenza di universali astratti quali la Società, la Storia, l'Impegno, ecc., la cancellazione del confine tra cultura alta e cultura di massa,

SPECIALE ecc. fanno parte del suo background culturale – ma neanche tra i “postmoderni”. Se, infatti, da un lato condivide con questi ultimi il gusto per il *pastiche* e il *bricolage*, la ripresa di forme estetiche del passato, l’ironia e l’intertestualità, egli riscopre dall’altro il gusto per la narrazione autentica e sincera, lontana dagli eccessi parodistici e propone precisi modelli costruttivi che non mirano in ultima istanza a disorientare lo spettatore.

Gli elementi fin qui brevemente richiamati sembrano tornare con straordinaria coerenza nella componente “geografica” del suo cinema. La mia tesi è che accanto ai lunghi carrelli laterali che percorrono lo spazio, alla simmetria delle inquadrature, alle panoramiche “a schiaffo”, all’uso del grandangolo, al gusto per il vintage e l’umorismo surreale, ecc. – insomma, tutti quegli elementi che hanno reso unico e inconfondibile l’*Anderson touch* – la geografia giochi un ruolo tutt’altro che marginale o secondario nella costruzione delle narrazioni andersoniane. Il regista texano dichiara ad es. ad Antonio Monda che l’amore per una città come New York (che contrappone a Los Angeles, che invece non ama), nato sin dall’infanzia, si è nutrito di fonti letterarie (Francis Scott Fitzgerald), cinematografiche (Woody Allen, *Holiday* di George Cukor, i film di Scorsese) e musicali (i Ramones e i Velvet Underground)⁹. L’unica forma possibile di conoscenza del mondo sembra essere cioè quella indiretta, filtrata dalle rappresentazioni mediatiche e letterarie: ancora prima che vi si trasferisse, il regista ha conosciuto e amato New York attingendo ad un universo culturale preesistente e linguisticamente eterogeneo, fatto di parole, film e canzoni che ne hanno educato l’immaginario: “Non dimenticare che vengo da un posto lontano e molto, molto diverso”¹⁰. Come *homo geographicus* egli incarna un tipo umano che è esattamente agli antipodi dell’*homme-habitant* di Maurice Le Lannou. Per usare un termine settecentesco, Anderson è piuttosto un *Weltmann*, un uomo di mondo: “È interessante essere in grado di uscire e vedere il mondo” afferma¹¹. Il regista si divide tra New York e Parigi, Nuovo e Vecchio Continente: “In America – dice non sono abbastanza texano, anzi mi pare di essere fin troppo europeo”¹². Pur vivendo parte dell’anno in Francia, egli non ne ha mai imparato la lingua (“il mio francese è pessimo”). A Parigi dichiara di sentirsi uno straniero: “Quando sono lì mi sento sempre molto americano, anzi, decisamente texano”. Questa ricercata estraneità, cifra esistenziale di un texano atipico – fuori posto ovunque si trovi – ci consegna un primo indizio per metterne a fuoco il rapporto con lo spazio: “A Parigi mi basta svoltare in una via che non conosco per perdersi e scoprire posti nuovi”. Tratti come questi sembrano delineare una poetica in cui la relazione affettiva con i luoghi, pur non configurandosi in termini di compiuta estraneità, evita al tempo stesso l’identificazione totale con essi. È come cioè se Anderson praticasse una strategia di difesa per proteggersi dall’abitudine e dalla routine che possono scaturire da un coinvolgimento troppo stretto con i luoghi che pure ama (ad es. il rifiuto di imparare la lingua) e conservare con la “pulizia percettiva”¹³ del proprio sguardo la capacità di guardare alle cose come se le vedesse per la prima volta. Resta da capire se e come questi elementi ritornino nei suoi film.

Un piccolo indizio sembra provenire dai *Tenenbaum*, il suo primo grande successo che nei primi anni 2000 lo impone all’attenzione della critica e del pubblico, e che ci mostra tra l’altro i limiti connessi ad una lettura del cinema in termini meramente referenziali. Sebbene il film sia girato a New York, questo non viene mai esplicitato nel corso della narrazione; Anderson elude sistematicamente il ricorso agli iconemi¹⁴ più riconoscibili della città come nella scena in cui Pagoda (Kumar Pallana), il fedele servitore di Royal Tenenbaum (Gene Hackman), copre la visuale della Statua della Libertà sullo sfondo, e reinventa di sana pianta la foggia dei bus e dei taxi: “Volevo fare un film che fosse come una versione amplificata di New York, una New York più New York della stessa New York. Tutti i nomi delle strade suonano newyorkesi ma non reali” dichiara¹⁵. E ancora: “Tutto nel film è leggermente diverso dalla realtà. (...) Mi sono divertito a creare una realtà fiabesca, che a mio avviso si adatta alla storia: è un mondo dove gli atteggiamenti estremi dei miei personaggi sembrano perfettamente appropriati”¹⁶.

SPECIALE



Fig. 2

Siamo nel pieno di una geografia che è *visibilmente romanzescamente reale*, “perfettamente appropriata” e simultaneamente “fiabesca”, “leggermente diversa dalla realtà” ma “adatta” al carattere dei personaggi e della storia che vi si svolge. Ragionando in termini strettamente geografici, la pregnanza delle informazioni trasmesse si colloca in una via intermedia tra la piena trasparenza ubicativa e l’opacità totale. L’aderenza topica è mediata, dissimulata, costruita per sottrazione, non completamente cieca ma neanche immediatamente accessibile nella sua verosimiglianza referenziale: la città nella quale sono ambientate le vicende narrate nei *Tenenbaum* risulta al tempo stesso riconoscibile ma non identificabile; è e *non* è New York, luogo insieme familiare ed estraneo, esattamente come familiari ed estranei appaiono agli occhi dello stesso Anderson tanto il Texas quanto Parigi.

Paesaggi, mappe e luoghi romanzescamente reali

Sappiamo che per effetto dell’arguzia di cui parla Franco Farinelli, l’“artistica rappresentazione figurativa” di un paesaggio è essa stessa paesaggio. Ciò accade in virtù del carattere biunivoco di questo dispositivo rappresentazionale in grado di evocare “la cosa e allo stesso tempo l’immagine della cosa (...), il significato e il significante, e in maniera tale da non poter distinguere l’uno dall’altro”¹⁷. Viene spontaneo chiedersi quale ruolo esso assuma in un cinema come quello andersoniano in cui il referente dell’immagine filmica non è dichiaratamente il mondo fisico ma, programmaticamente, una sua rappresentazione: un’immagine di natura letteraria o cinematografica se non un vero e proprio testo reale (*Fantastic Mr. Fox*, 2009) o fittizio (*I Tenenbaum*, *Grand Budapest Hotel*) da cui il film prende le mosse per costruire la propria versione “amplificata” della realtà. Un esempio concreto di come si possa giocare con l’arguzia del paesaggio per farne lo stile peculiare di una narrazione è dato dal già citato *Grand Budapest Hotel*. Questa pellicola è esemplificativa del processo di “iconizzazione” del paesaggio, ossia della tendenza a ridurlo ad un’icona o ad una serie di icone in cui si riassumono le peculiarità di un territorio. Nel corso di una conversazione con Matt Zoller Seitz, Anderson dichiara a proposito dei paesaggi di questo suo lavoro che “la maggior parte di ciò che c’è nel film io non posso asserire che è *inventato*”, ma anche che “in un caso come questo, non siamo in un paese reale”¹⁸. Quella che può apparire a prima vista come una stridente contraddizione – come può qualcosa essere al tempo stesso né reale né inventato? – si spiega proprio con il desiderio di sfruttare le aspettative e le conoscenze topiche dello spettatore per costruire su di esse un mondo nuovo e originale (non del tutto trasparente ma non per questo neanche completamente opaco) attraverso l’inserimento di archetipi paesaggistici in

SPECIALE contesti narrativi e geografici inediti. In effetti, per costruire il mondo fittizio della Repubblica di Zubrowka, il paese “all'estremo confine orientale del continente europeo” in cui sono ambientate le vicissitudini del *concierge* monsieur Gustave (Ralph Fiennes) e del suo garzoncello Zero (Tony Revolori) il regista si è rifatto ancora una volta ad un preesistente immaginario mitteleuropeo filtrato da fonti letterarie (*Il mondo di ieri* di Stefan Zweig) e iconiche; tra queste ultime vale la pena ricordare la Photochrom Print Collection della Library of Congress con la sua ricca collezione di immagini paesaggistiche¹⁹. Questa raccolta di fotocromi annovera quasi 6.000 vedute dell'Europa pubblicate tra 1890 e il 1910 in un formato da cartolina (6,5 x 9 pollici) e con colori vivaci dalla Società Photoglob di Zurigo, in un'epoca in cui si ponevano le basi per la creazione e la diffusione di iconemi paesaggistici. Accade così che i paesaggi e le architetture di *Grand Budapest Hotel*, a cominciare dall'edificio che dà il titolo al film e le cui fattezze richiamino tanto quelle del *Musée océanographique* di Monaco quanto quelle del Bristol Palace Hotel di Karlovy Vary nella Repubblica Ceca, e poi dirupi, montagne innevate, funivie, osservatori a picco su gole profonde, monasteri, ecc., nel loro rifarsi ad altrettanti iconemi – vale a dire a “immagini che rappresentano il tutto, che ne esprimono la peculiarità, ne rappresentano gli elementi più caratteristici, più identificativi”²⁰ – instaurino con questi ultimi lo stesso tipo di rapporto che intercorre tra l'immagine della cosa e la cosa: se l'iconema è di per sé una sineddoche, una parte che vale per il tutto, questo “tutto” di cui è parte, vale a dire il paesaggio, è a sua volta una sineddoche.

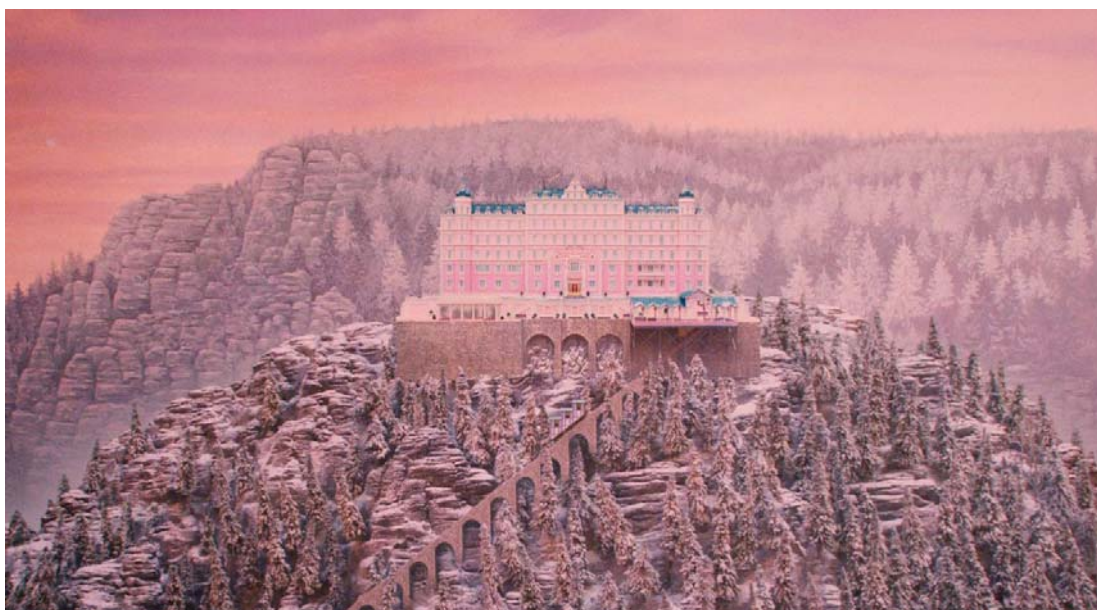


Fig. 3

Mentre nei *Tenenbaum* l'immagine di New York era ottenuta per sottrazione di iconemi, qui un risultato analogo è raggiunto mediante un percorso speculare ma di segno opposto, basato sul loro addensamento. Questo lavoro di selezione, decostruzione e successivo riassetto ci dà in ultima analisi una serie di figure paesaggistiche che di per sé non sono “reali” (perché non sono mai esistite, con quelle configurazioni, in quelle coordinate spazio-temporali), ma che al tempo stesso non sono neanche del tutto “inventate” (perché tali non sono gli elementi costitutivi di cui sono composte). Parafrasando lo stesso Anderson, l'immagine dell'Europa che ci consegna il film è quella di una versione amplificata della realtà: *un'Europa più Europa della stessa Europa*.

SPECIALE

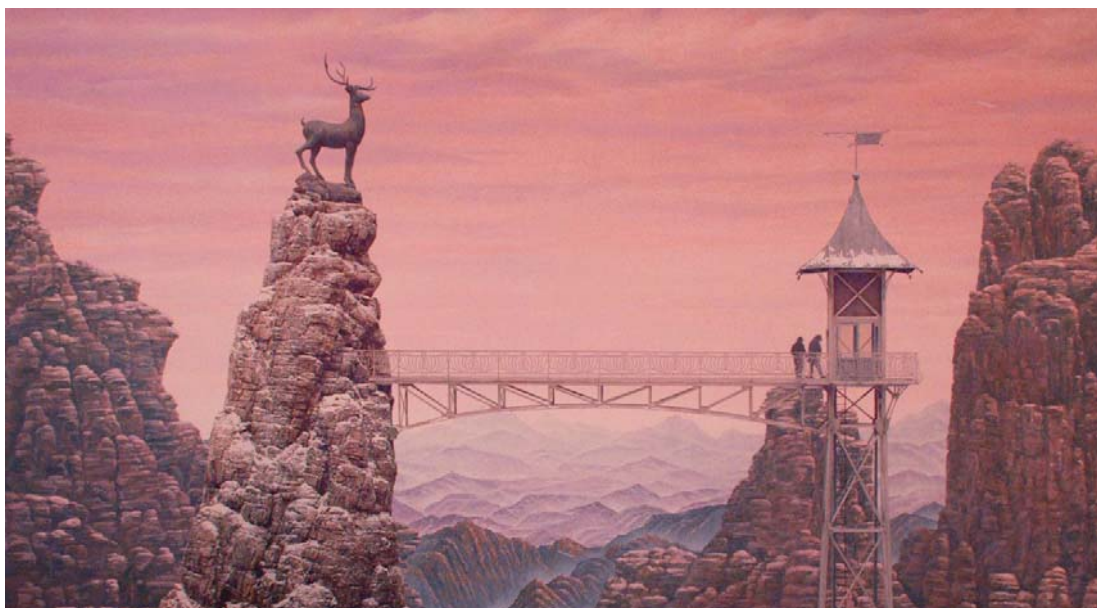


Fig. 4

Al contrario, nonostante il forte realismo delle location, una pellicola come *Il treno per il Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007) sembra quasi disinteressarsi all'idea di utilizzare il paesaggio come elemento attivo della narrazione. Questo appare perlopiù come veduta, impressione confusa e fugace colta dal treno in movimento su cui viaggiano i protagonisti (troppo presi da se stessi per dedicargli qualcosa di più che una frettolosa occhiata), oppure viene ricondotto alle sue origini pittoriche (XV sec.) di miniatura, quadro-finestra, natura in cornice, spazio visivo circoscritto e delimitato²¹.



Fig. 5

SPECIALE



Fig. 6

Altro elemento emblematico dello stile geonarrativo peculiare di Anderson è poi il particolare utilizzo che egli fa del dispositivo cartografico. La carta geografica introduce nella narrazione elementi di esattezza, verificabilità, evidenza – essa appare chiaramente come “lo strumento di precisione, il documento esatto che raddrizza le nozioni false” per dirla con Paul Vidal de la Blache, il padre della *géographie humaine* francese²². In realtà alle parole di Vidal dovremmo affiancare, come loro negativo, quelle di Wittgenstein secondo cui “la carta geografica può raffigurare la realtà in modo vero o falso, ma mai insensato. Tutto quello che rappresenta è possibile”²³. Coerentemente con la concezione andersoniana della geografia, la mappa ritorna in alcuni film sotto questo doppio registro di strumento di precisione che può – però – essere utilizzato per rappresentare non solo o non tanto l’esistente, ma anche o soprattutto una serie di possibilità narrative: “La carta geografica possiede un potenziale narrativo in sé, proprio in quanto narrazione in nuce di uno spostamento”²⁴. Così nelle *Avventure acquatiche* è lo stesso protagonista, impersonato da Bill Murray, uno degli attori-feticcio di Anderson, ad illustrare allo spettatore con l’ausilio di una mappa l’itinerario della sua vendetta: la caccia allo squalo giaguaro che ha divorato il suo amico Esteban (“La penisola di Obyamywe, una regione remota ed affascinante, pullulante di una straordinaria vita marina”).



Fig. 7

SPECIALE La geografia intesa come competenza topica²⁵ primeggia in *Moonrise Kingdom – Una fuga d’amore* (*Moonrise Kingdom*, 2012), un film in cui il potenziale narrativo del dispositivo cartografico è dispiegato in tutta la sua efficacia nel personaggio di Bob Balaban, definito nei *credits* “il narratore” (*the narrator*); un narratore che nel descrivere nei minimi particolari le caratteristiche fisiche e le qualità topiche dell’isola (fittizia) di New Penzance, incarna a tutti gli effetti la figura del geografo (“Questa è l’isola di New Penzance. È lunga 25 km. Coperta di foreste primarie di pini e aceri. Attraversata da canali poco profondi. Territorio Chickchaw. Non ci sono strade asfaltate, ma è intersecata da molti chilometri di sentieri e stradine sterrate, e c’è un traghetto che la collega due volte al giorno da Stone Cove. L’anno è il 1965”).



Fig. 8

La coincidenza delle due figure, quella del narratore e quella del geografo, sta a significare una cosa sola: per Anderson l’unica forma possibile di narrazione è quella geografica e l’unica forma praticabile di geografia è quella narrativa; l’una fornisce gli elementi finzionali, i personaggi e l’intreccio dei loro destini, l’altra l’attitudine a calare questo materiale in contesti puntualmente ricchi di qualità paesaggistiche, topiche ed ambientali²⁶. Ancora prima che come riproduzione di una realtà esterna e preesistente, la mappa funge qui da meticoloso strumento di produzione di realtà: ciò che conta veramente non è che la New Penzance in cui si svolge la storia non esista e i suoi connotati siano presi in prestito da Rhode Island, nel New England, ma che la sua geografia risulti di fatto “perfettamente appropriata”. Come dichiara lo stesso regista: “è strano perché tu pensi che creare un’isola fasulla e mapparla sia tutto sommato una questione abbastanza semplice, ma farla sentire come reale [*like a real thing*] richiede molta attenzione”²⁷. In queste parole c’è tutta la fatica del narratore che sa che trovare una geografia appropriata alla storia che intende narrare non è mai un’operazione facile, ma anche la consapevolezza dell’importanza capitale di questa ricerca. “Trovare la geografia appropriata” è decisamente un’operazione di primaria importanza per un autore come il nostro per il quale il punto di partenza dell’ideazione del film non risiede nell’elaborazione di una trama compiuta e definita nei minimi particolari, ma nella delineazione dei *characters* e delle ambientazioni in cui questi si muovono: “Ogni film che ho fatto è nato dall’accumulo di informazioni circa i personaggi: chi sono e come è il loro mondo. Solo successivamente

SPECIALE immagino cosa potrebbe succedere²⁸. Giunti a questo punto sappiamo che l'individuazione delle qualità topiche e degli assetti locazionali con i quali i personaggi dovranno interagire non va inteso come scelta di uno scenario inerte che funga da sfondo del tutto avulso dall'intreccio: "il luogo – osserva Angelo Turco – è un posto (...) dove succedono cose che possono succedere solo lì"²⁹. La pertinenza ubicativa del mondo in cui si muoveranno i personaggi andersoniani è una questione che richiede molta attenzione: nella misura in cui la componente geografica interviene nella definizione delle condizioni di possibilità della narrazione, le sue proprietà si tradurranno in altrettante potenziali direzioni che potranno assumere le relazioni che hanno luogo tra i personaggi; il processo descritto non va inteso tanto come produzione di relazioni deterministiche (in cui i soggetti sono costretti a fare qualcosa) bensì come produzione di relazioni aleatorie (nelle quali essi scelgono cosa fare)³⁰.

Quanto detto permette di mettere a fuoco un'altra peculiarità dell'utilizzo di mappe nel cinema andersoniano. Il *mapping* non si esaurisce nell'atto di disegnare i contorni di un'isola per segnarvi la traiettoria di una fuga; esso rimanda ad un particolare modo di pensare, vivere e rappresentare il mondo che, seguendo ancora Turco, chiamerò "spazio paratattico". Con questa formula si deve intendere uno spazio costituito da certezze, ubicazioni e distribuzioni spaziali ordinate, rintracciabili e perciò prevedibili, corrispettive di un mondo in cui le cose sono tutte al loro posto, là cioè dove ci si aspetterebbe che siano. Anche se lo spazio paratattico ha costituito il modello descrittivo dominante della geografia, esso incarna soltanto uno dei possibili stili rappresentazionali di cui questa può servirsi. Accanto a ubicazioni esatte e prevedibili vi è infatti una spazialità di altro tipo, che si compone e ricomponе incessantemente dando vita a configurazioni precarie, instabili e indeterminate. "Liminare" sarà dunque lo spazio in cui le cose sono sempre meno (o non più) al loro posto, là dove ci si aspetterebbe di trovarle; uno spazio composto, più che da cose materiali, da eventi e pratiche³¹.

Attraverso questi due differenti modelli di rappresentazione del mondo si può provare a leggere in trasparenza il gioco delle figure geografiche della narrazione andersoniana per scoprire che molti dei film del regista texano mettono in scena un'articolata dialettica tra spazialità paratattica e spazialità liminare. Ne è un esempio, di nuovo, il *voyage initiatique* compiuto in India dai tre fratelli Whitman ne *Il treno per il Darjeeling* alla ricerca certo un po' ingenua di epifanie spirituali che tardano ad arrivare anche a causa delle reciproche diffidenze. Il loro itinerario, minuziosamente programmato da Francis, il maggiore dei tre – interpretato da Owen Wilson, altro amico-collaboratore di Anderson della prima ora – sembra riecheggiare l'insegnamento che Kant consegnava nelle sue lezioni di geografia: "Chi vuole trarre profitto dal suo viaggio deve essersi già fatto prima un piano"³².

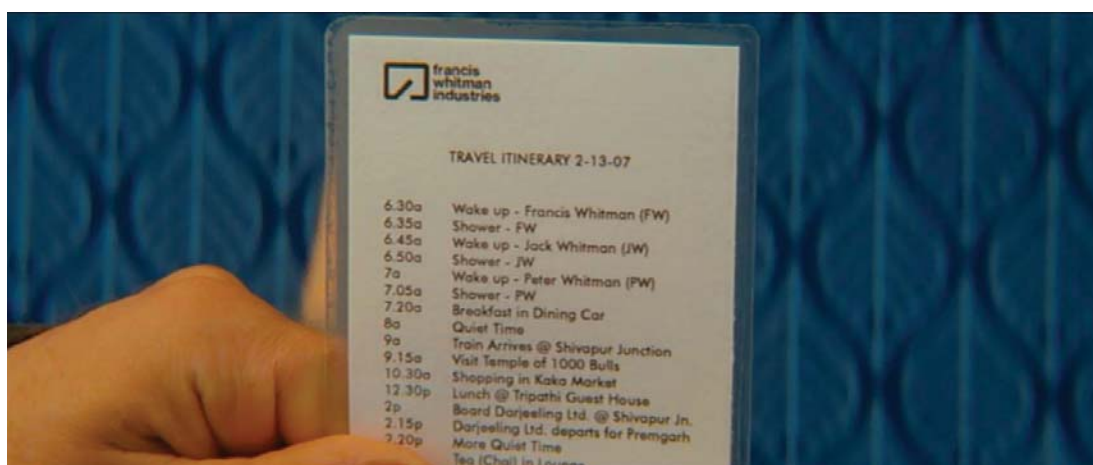


Fig. 9

SPECIALE Inutile dire che la vera svolta arriverà solo quando il meticoloso programma sarà sconvolto e vanificato da un imprevisto: il treno su cui i tre viaggiano prenderà un binario sbagliato. La battuta “come fa a perdersi, viaggia sulle rotaie!” dà voce allo sconcerto di fronte ad un evento non voluto, che manda all’aria le certezze derivanti dalla programmazione lineare del tempo e dello spazio, mettendone a nudo precarietà e inadeguatezza. Si pensi ancora alla fuga d’amore di Sam e Suzy, i due giovani protagonisti di *Moonrise Kingdom* interpretati da Jared Gilman e Kara Hayward, entrambi al loro debutto sul grande schermo. Organizzata in maniera meticolosa e precisa essa poggia su una concezione (implicita) dello spazio come *quadrillage*: “Cara Suzy, cammina per 365 metri a nord di casa tua, fino al sentiero sterrato che non ha nome. Gira a destra e seguilo fino alla fine. Ci incontreremo nel prato” scrive Sam alla sua futura compagna di fuga (e d’amore).



Fig. 10

L’insistenza sulla fuga (si pensi anche alla sequenza dell’evasione dal carcere di monsieur Gustave in *Grand Budapest Hotel*) illustra l’apparente paradosso per cui una concezione paratattica dello spazio fornisce gli elementi essenziali per attuare il proposito di far perdere le proprie tracce, e smettere di stare al proprio posto (o, meglio, là dove gli adulti hanno deciso che i ragazzi debbano stare); scompaginando così una maniera di concepire lo spazio come serie di aggregazioni topografiche prevedibili e regolari (viene in mente l’aforisma del Perec di *Specie di spazi*: “Vivere, è passare da uno spazio all’altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male”). In uno spazio finito come quello insulare di New Penzance i nodi però vengono facilmente al pettine e il racconto geografico della fuga dei due protagonisti rivela la sua più intima natura di narrazione di un’infrazione della norma per cui le cose (ma anche, come si è detto, le persone) hanno un posto fisso, predeterminato, che non può né deve essere modificato. Con l’intervento del pittoresco narratore/geografo, che si mostra risolutivo nel favorire la cattura di Suzy e Sam (il geografo come depositario di un sapere che assegna il “dove” a tutte le cose), la spazialità paratattica sembra riprendere il sopravvento – l’ordine infranto viene apparentemente ricomposto: “Sei avvisata: voi due non vi rivedrete mai più”, minaccia Bill Murray, padre di Suzy, sul motoscafo che li riporta a casa.

SPECIALE



Fig. 11

Si tratta tuttavia di un trionfo falso e provvisorio. È nel finale che la liminarietà si prende la rivincita quando l'ultimo approdo dei due fuggiaschi, la baia "miglio 3,25 canale di mare" – un toponimo che è un capolavoro di banalità denotativa, privo com'è di qualsivoglia connotazione anche solo minimamente allusiva ai desideri d'azione e quindi ai fondamenti progettuali e simbolici dell'agire umano – si trasforma finalmente nel "Regno della Luna nascente". L'ultima inquadratura ci rivela infatti l'esito di un vero e proprio atto di topogenesi, il processo in virtù del quale una località, il cui unico attributo è di essere una posizione nello spazio, diviene vero e proprio luogo: il toponimo "Moonrise Kingdom" si sovrappone alla realtà o, meglio – in ottemperanza al principio andersoniano per cui il rapporto con il reale è sempre mediato da una rappresentazione – al quadro che Sam va dipingendo a casa di Suzy. La geograficità del mondo è fatta salva.



Fig. 12

Marcello Tanca

SPECIALE Note

1. Peter Haggett, *L'arte del geografo*, Zanichelli, Bologna 1993, p. 7.
2. Edgard Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 151. Morin riprende quest'espressione da Paul Válerý.
3. La bibliografia sul tema è sterminata e dominata dai titoli in lingua inglese. Per una rassegna sufficientemente rappresentativa degli orientamenti maturati in seno alla geografia italiana: Nadia Fantuzzi, Marialuisa Gazerro, "Cinema e geografia: la crisi del paesaggio italiano", *Il tetto*, nn. 219-211 (gennaio-aprile 1999), pp. 85-96; Cristiano Giorda, "Cinema ed educazione ambientale: nuovi strumenti per la didattica della geografia", *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, vol. 45, n. 3 (2000), pp. 59-64, e "Un mondo d'immagini. La forza del paesaggio nel rapporto fra cinema e geografia", *Piemonte Parchi*, n. 18 (2003), pp. 6-8; Giacomo Corna-Pellegrini (a cura di), *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, CUEM, Milano 2004; Claudio Cerreti, Giancarlo Giangrasso, "Cinema Italia", in Sergio Conti (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*, Touring Club Italiano, Milano-Roma 2004, pp. 175-183; Elena dell'Agnese, *Paesaggi ed eroi: cinema, nazione, geopolitica*, UTET, Torino 2009; Enrico Terrone, "Cinema e geografia: un territorio da esplorare", *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, n.s., n. 6 (2010), pp. 14-17; Elena dell'Agnese, Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano 2011; Enrico Nicosia, *Cineturismo e territorio: un percorso attraverso i luoghi cinematografici*, Pàtron, Bologna 2012.
4. Paolo D'Angelo, *Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?*, in Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 47-66.
5. Si rimanda a: Angelo Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano 1988; e Id. *Configurazioni della territorialità*, Franco Angeli, Milano 2010.
6. André Crous, "True and False: New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman", *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 3 (2010), p. 129.
7. *Ivi*, p. 124.
8. Brannon M. Hancock, "A Community of Characters – the Narrative Self in the Films of Wes Anderson", *The Journal of Religion and Film*, vol. 9, n. 2 (October 2005); Mark Olsen, "If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson", *Film Comment*, vol. 35, n. 1 (gennaio-febbraio 1999).
9. Antonio Monda, *La magnifica illusione. Un viaggio nel cinema americano*, Fazi, Roma 2003, p. 476.
10. *Ibidem*.
11. Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel*, Harry N. Abrams, New York 2015, p. 32. Nelle sue riflessioni Kant contrappone il *Weltmann* (l'uomo di mondo) o *Weltbürger* (il cittadino del mondo) all'*Erdensohn* (il figlio della Terra); mentre quest'ultimo non nutre alcuna curiosità nei confronti del mondo, il vero cosmopolita dà sfogo con i viaggi alla propria *Wanderlust*, la curiosità nei confronti dell'altrove; questo è l'atteggiamento che lo stesso Kant cercava di inculcare agli uditori delle sue lezioni di geografia (mi permetto di rinviare su questo punto al mio *Geografia e filosofia. Materiali di lavoro*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 40-48).
12. Ilaria Feole, *Wes Anderson. Genitori, figli e altri animali. Prefazione di Peter Bogdanovich*, Bietti, Milano 2014, p. 12.
13. Prendo l'espressione dal saggio di Davide Papotti, *Il paesaggio sedentario. La riscoperta dell'osservazione stanziale in Nelle foreste siberiane di Sylvain Tesson*, in Silvia Aru, Marcello Tanca (a cura di), *Dare senso al paesaggio, 2, Convocare esperienze, immagini, narrazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 129-142.
14. Con "iconema" paesaggistico si intende un *Landmark* identitario, una unità elementare della percezione che meglio di altre incarna il *genius loci*; può essere generico e ripetitivo (la cascina delle campagne lombarde, l'ulivo in Puglia, ecc.) o caratteristico e irripetibile (la piazza del Duomo di

- SPECIALE** Milano). La riflessione sugli iconemi non può prescindere da Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.
15. Ilaria Feole, *op. cit.*, p. 56.
 16. Antonio Monda, *op. cit.*, p. 474.
 17. Franco Farinelli, *L'arguzia del paesaggio*, in Id., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, p. 209.
 18. Matt Zoller Seitz, *op. cit.*, p. 34. Nel corso della stessa intervista Anderson dichiara che "The countries are all fictional in the movie", per poi precisare però che "So much of our own little version of this region [la Repubblica di Lublino] just comes from us travelling around and seeing things" (*Ibidem*).
 19. Howie Kahn, "The Life Aesthetic with Wes Anderson", *The Wall Street Journal*, February 26, 2014, <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304914204579393040751770278>> (ultimo accesso 30 giugno 2016).
 20. Eugenio Turri, *op. cit.*, p. 170.
 21. Cfr. ad esempio Alain Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 58 e seguenti.
 22. Paul Vidal de la Blache, "La Carte de France au 50.000", *Annales de Géographie*, vol. 13 (1904), p. 120.
 23. Ludwig Wittgenstein, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 227.
 24. Davide Papotti, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata 2012, p. 75.
 25. È Turco a distinguere tra competenza topica e conoscenza topica. La prima indica la capacità di comprendere il territorio in tutte le sue componenti (naturalistiche, geografiche, culturali, emotive, ecc.) che scaturisce da un'intimità col contesto cui si riferisce; la seconda un sapere costituito da conoscenze e logiche esterne ai luoghi ai quali si applica. Cfr. Angelo Turco, *Configurazioni della territorialità*, cit., p. 174.
 26. Paesaggio, luogo e ambiente sono tre configurazioni concrete attraverso le quali entriamo in contatto con la territorialità del mondo. Il paesaggio non va confuso con la semplice veduta della superficie terrestre, così come il luogo non coincide con il mero valore posizionale di una località né l'ambiente con la natura. Una veduta diventa paesaggio, una località luogo e la natura ambiente nella misura in cui queste tre configurazioni vengono riconosciute e interpretate nella loro sostanza comunicativa come fatti autenticamente geografici, frutto di pratiche e di valori socialmente condivisi. Le qualità paesaggistiche, topiche ed ambientali di un territorio non rappresentano tuttavia soltanto l'esito del processo di territorializzazione ma a loro volta lo alimentano, fornendo le condizioni di possibilità per ulteriori scelte, interventi, interessi, pianificazioni, ecc.
 27. Adam Vary, "Moonrise Kingdom director Wes Anderson on its box office record and casting his young leads", <<http://www.ew.com/article/2012/06/01/wes-anderson-moonrise-kingdom-maps>> (ultimo accesso 30 giugno 2016).
 28. Ilaria Feole, *op. cit.*, p. 11.
 29. Angelo Turco, *Introduzione. La configuratività territoriale, bene comune*, in Id. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Unicopli, Milano 2014, p. 22.
 30. Angelo Turco, *Configurazioni della territorialità*, cit., p. 50.
 31. *Ivi*, pp. 268 e seguenti.
 32. Immanuel Kant, *Physische Geographie. Auf Verlangen des Verfassers aus seiner Handschrift*

SPECIALE *herausgegeben und zum Theil bearbeitet von D. Friedrich Theodor Rink, in Kants gesammelte Schriften, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Reimer, Berlin-Leipzig, 1900 sgg., vol. 9, p. 157. Laddove il termine "piano" [Plan] richiama tanto il programma d'azione, l'intenzione pianificata quanto la mappa come rappresentazione in proiezione orizzontale del mondo.*

SPECIALE Lo spazio del reale: l'abitare, il movimento, l'inappropriabile

Un parco pubblico, in una città cinese (Chengdu, nella provincia di Sichuan). La camera lo esplora attraversandone gli spazi. Lungo tutta la durata del film, realizzato con un unico piano sequenza in *steady cam*, lo sguardo cattura, per brevi istanti, corpi e sguardi, gesti e pose dei molti frequentatori del parco. Famiglie, lavoratori in pausa, bambini, improvvisati danzatori, giovani e adulti: un unico sguardo li unisce e li frammenta in molteplici istanti di tempo.

Un peschereccio nel suo viaggio alla ricerca di prede. Dozzine di camere di formati diversi ne riprendono il viaggio da angolazioni sempre diverse, dentro e fuori la nave, esplorandone gli spazi, librandosi in volo. Le immagini si fanno così visioni fantastiche del mondo. Uno sguardo multiplo che trasforma l'immagine del viaggio e la connette a molti altri viaggi, immaginari e reali.

Un quartiere marginale di New York, all'ombra del nuovo stadio dei Mets, Willets Point. È una zona di autodemolizioni, povera, abitata e frequentata da personaggi ai margini della nuova New York. L'immagine di un luogo temporaneo, dove però permangono e vivono persone che formano una comunità. Una zona destinata alla demolizione, di cui le immagini tracciano la testimonianza.

Tre immagini che corrispondono a tre film – *People's Park* (J.P. Sniadecki, Libbie Dina Cohn, 2012), *Leviathan* (Véréna Paravel, Lucien Castaing-Taylor, 2012), *Foreign Parts* (Véréna Paravel, J.P. Sniadecki, 2010) – tra i più rappresentativi della produzione del Sensory Ethnography Lab di Harvard, una struttura nata all'interno della prestigiosa università americana che coniuga ricerca estetica ed etnografica con la produzione di film destinati al mercato. Nato nel 2006 come programma innovativo all'interno della prestigiosa università statunitense, il SEL si propone come uno spazio in cui gli studenti in Media Anthropology ricevono una formazione teorica e pratica sia sulle tecniche e le forme audiovisive contemporanee, sia sulle nuove metodologie della ricerca etnografica e antropologica. Diretto da Lucien Castaing-Taylor, regista e docente di cinema ad Harvard e dal musicologo ed antropologo Ernst Karel, il Lab si basa non solo su un progetto didattico innovativo, ma anche su un progetto teorico legato ad alcune tendenze dell'antropologia contemporanea, in particolare il concetto di *sensory ethnography*, vale a dire di indagine e ricerca fondata sulla dimensione sensoriale dell'esperienza sul campo e sulla sua possibilità di riprodurla attraverso forme espressive diverse dalla scrittura¹. Il concetto di etnografia sensoriale, che si basa sulla indeterminabilità di ciò che chiamiamo vita-in-sé, propone il recupero della dimensione conoscitiva della sensorialità, della *aisthesis*, che è in fondo il portato primo dell'estetica classica, vale a dire di quella disciplina filosofica che pone i sensi e le forme al centro di una indagine conoscitiva di sé e del mondo. In una sorta di torsione temporale e concettuale, il Lab da una parte si pone come erede di una etnografia visuale cinematograficamente consapevole, rappresentata ad esempio da registi come Robert Gardner², mentre dall'altra sviluppa in modo peculiare la portata teorica di una nuova prospettiva estetica in cui la forma non è puro ornamento, ma possibilità di percepire e comprendere il mondo, *sentirlo*. Ed è il cinema allora a diventare la forma privilegiata in cui le diverse istanze si incontrano.

I film prodotti dagli allievi e docenti del Lab negli ultimi anni hanno raccolto innumerevoli premi e consensi (basti pensare a *Leviathan*, che in un certo senso è il film manifesto del laboratorio harvardiano³) e hanno soprattutto segnato una strada nuova per il cinema documentario. La ricerca del laboratorio di Harvard infatti si fonda sull'idea del cinema come strumento di indagine del mondo e di se stesso, delle proprie potenzialità di sguardo e di discorso, di forma estetica come di traccia e indagine documentaria. L'obiettivo di questo saggio è appunto quello di esplorare la possibilità di un rapporto. Chiedersi cioè se attraverso il lavoro di alcuni dei film nati all'interno del SEL sia possibile rintracciare la messa in forma cinematografica (o meglio la messa in movimento) di una particolare concezione del paesaggio che ha attraversato il Novecento. In particolare si tratta di rileggere, in un certo senso da una prospettiva cinematografica, alcune delle più potenti riflessioni filosofiche sul paesaggio, come la concezione

SPECIALE dell'abitare heideggeriana, il "movimento di mondo" deleziano e il riconoscimento del paesaggio come inappropriabile nella riflessione teorica di Agamben. La legittimità di questa esplorazione sta proprio nella particolarità sopra descritta dei lavori del SEL. Puntare l'attenzione sul ripensamento di una estetica di matrice filosofica come fondamento di una nuova pratica delle immagini (alla base dell'idea di *Sensory Ethnography*) fa infatti dei film di Sniadecki, Paravel, Castaing-Taylor dei veri e propri laboratori di forme, messe in gioco di una prospettiva estetica. Inoltre, la matrice squisitamente documentaristica di questo cinema permette al discorso di individuare ancora una volta nello sguardo documentario una problematizzazione potente della forma cinema e della sua portata teorica.

Si tratta evidentemente di uno spostamento di non poco conto. Se le tre problematizzazioni del paesaggio (che qui, per questioni di brevità non potranno se non essere accennate) si configurano come riflessioni ontologiche, la prospettiva estetica da cui si rileggeranno quei concetti sposterà necessariamente l'orizzonte del discorso verso le pratiche delle forme, verso una dimensione estetica.

Tre pensieri del paesaggio

Questi tre film infatti (e in generale la produzione del Lab harvardiano) riconfigurano con forza la teoria e le pratiche dello spazio cinematografico, individuando nella dimensione sensoriale che il cinema mette in gioco la possibilità di elaborare una pratica del paesaggio, dello spazio come luogo abitato e come elemento dinamico. Focalizzare l'attenzione su questo aspetto, sulla pratica cioè di un particolare modo di intendere il cinema significa evitare la domanda "che cosa è un paesaggio?", per concentrarsi su qualcosa di più urgente, che non risponda alla questione "che cosa è?", ma sul senso e gli effetti di una o di più pratiche. La domanda dunque cambia: Come lavora un paesaggio nel cinema e, parallelamente, come il cinema può operare attraverso, lungo, nei paesaggi? Parlare del lavoro dello spazio e del paesaggio, da un punto di vista cinematografico, significa interrogare il movimento specifico del cinema e, in particolare, di quella forma cinematografica che sempre più negli ultimi anni si rivela essere una delle più mobili e dinamiche, capace cioè di ripensare in profondità le forme cinematografiche e di proporre nuove possibilità espressive: il cinema documentario contemporaneo⁴.

I tre spazi-paesaggio (o che diventano cinematograficamente paesaggio, come vedremo) dei tre film citati condividono infatti una problematica di fondo, quello di pensare lo spazio come elemento "operante" all'interno del dispositivo cinematografico. Operante perché non inteso come puro sfondo, né come spazio fisso che permette il movimento dei corpi. In questi film si tratta di spazi in cui, riprendendo l'espressione di Deleuze, c'è un "movimento di mondo", vale a dire non più un rapporto duale tra personaggio e ambiente, ma un movimento congiunto, fatto di metamorfosi, di passaggi e trasfusioni l'uno nell'altro. Se in *Immagine-tempo* Deleuze individua questo movimento creatore soprattutto nell'immagine-sogno⁵, nell'immagine che cioè per definizione prolunga e trasfigura il mondo, è con una torsione (comunque necessaria) del discorso che questo concetto può essere rintracciato anche in quel cinema del reale che in modo coerente e consapevole ripensa le forme del cinema e di un pensiero del mondo. In *Millepiani*, ad esempio, i visi richiamano e formano un paesaggio, il paesaggio non è sfondo ma si modifica in relazione ai corpi che lo abitano o lo attraversano: "Non c'è viso che non celi un paesaggio sconosciuto, inesplorato, non c'è paesaggio che non si popoli di un viso amato o sognato, che non sviluppi un viso a venire o già passato"⁶. Al contempo, è il continuo movimento di territorializzazione e deterritorializzazione⁷ a determinare e segnalare il rapporto profondo tra uomo e mondo, gesti e ambiente: "Questi movimenti sono movimenti di deterritorializzazione. Sono loro che 'fanno' del corpo un organismo, animale o umano"⁸. Deleuze (e Guattari) disegnano dunque uno scenario mobile, determinato dalle continue trasformazioni che i gesti, i corpi, i visi determinano nei processi di soggettivazione, a loro volta trasformati, risignificati dalle trasformazioni dell'ambiente. La qualità cinematografica di questa prospettiva è allora evidente, non solo perché direttamente citata dagli autori

SPECIALE (il primo piano cinematografico come paesaggio), ma perché ogni dettaglio dei corpi e dell'ambiente diviene elemento di un movimento continuo, una forma potenzialmente cinematografica.

La posizione di Deleuze attraversa e rovescia un altro concetto fondamentale di uno spazio pensato filosoficamente, la concezione heideggeriana del rapporto ontologicamente costituente del "costruire, abitare pensare". Nel saggio omonimo, contenuto in *Saggi e discorsi*, il filosofo tedesco elabora una teoria del rapporto tra uomo e paesaggio, che ruota appunto intorno a questi tre termini chiave:

Ma l'abitare è il tratto fondamentale dell'essere in conformità del quale i mortali sono. (...) Costruire e pensare sono sempre, secondo il loro diverso modo, indispensabili per l'abitare. Entrambi sono però anche insufficienti all'abitare, fino a che attendono separatamente alle proprie attività, senza ascoltarsi l'un l'altro. Questo lo possono fare quando entrambi, costruire e pensare, appartengono all'abitare, rimangono entro i loro limiti e sanno che l'uno e l'altro vengono dall'officina di una lunga esperienza e di un incessante esercizio⁹.

Ecco delinearsi dunque un'altra prospettiva, che mostra immediatamente un piano concettuale distinto da quello deleuziano; perché se da una parte sta il principio del movimento, della continua trasformazione di terra, territorio e mondo¹⁰, dall'altra c'è la ricerca senza fine ("lunga esperienza" e "incessante esercizio") di un rapporto capace di mostrare l'intima coappartenenza tra il costruire, l'abitare e il pensare. Ancora più avanti si spinge Heidegger in un altro saggio, *...Poeticamente abita l'uomo...*, dove, partendo dal verso di Hölderlin che dà il titolo al saggio, il filosofo scrive:

Quando Hölderlin parla dell'abitare, guarda al tratto fondamentale dell'esserci dell'uomo. E la "poesia" per converso, la considera a partire dal rapporto con questo abitare inteso in maniera essenziale. (...) È il poetare (*das Dichten*) che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è l'autentico far abitare (*Wohnenlassen*). Ma con quale mezzo noi perveniamo ad una abitazione? Mediante il costruire (*Bauen*). Poetare, in quanto far abitare, è un costruire¹¹.

Poetare dunque come opera, messa in opera, costruzione, secondo l'etimo originale del greco *poiein*. Il poetare è l'apertura attraverso il linguaggio, secondo la lezione di Hölderlin che Heidegger ha ben presente. In particolare, è l'attività in cui si manifesta la *Stimmung* (l'atmosfera, lo stato d'animo¹²), che è l'apertura originaria al mondo dell'esser-ci. La situazione emotiva (appunto *Stimmung*) già in *Essere e tempo* delineava le determinazioni dell'esser-ci, l'esser-gettato, l'esser-nel-mondo e l'apertura al mondo. Il mondo, la visione ambientale è già paesaggio e non cosa in sé, ma "è solo in questa visione instabile, emotivamente tonalizzata e ondeggiante del 'mondo', che l'utilizzabile di manifesta, nella sua modalità caratteristica, diversa di volta in volta"¹³. In un certo senso, le due prospettive aperte dal pensiero di Deleuze e di Heidegger mostrano con evidenza le loro differenze. Tanto il primo pone l'accento sul movimento di mondo – e dunque su uno spazio che non cessa di modificarsi insieme ai corpi che lo abitano, tanto l'altro sottolinea la profonda coappartenenza del pensare e dell'essere situati. In Heidegger è l'uomo ad abitare poeticamente il mondo, in Deleuze è il mondo inteso come rapporto territorializzato e deterritorializzato a costituirsi come movimento in cui l'uomo è parte. Nel primo caso il mondo può essere sotto forma di immagine, di paesaggio costruito dallo sguardo (e dalla parola, o dalla macchina da presa) poetante; nel secondo caso il mondo/paesaggio è in movimento continuo e non può essere catturato se non in maniera parziale, incompiuta, come dettaglio, montaggio, rapido movimento di macchina. I concetti diventano splendide immagini cinematografiche.

Ma per comprendere ulteriormente la pregnanza cinematografica di tali concetti occorre ricordare un terzo concetto di paesaggio, che emerge dalle pagine dense de *L'uso dei corpi* di Giorgio Agamben. Nell'ultimo tomo ad oggi dedicato alla ricerca pluridecennale sull'*homo sacer*, il filosofo italiano riflette sul senso della parola "uso", distinguendola da "proprietà" o "appropriazione". Nel percorso teorico

SPECIALE sviluppato da Agamben, l'Inappropriabile diventa la figura di ciò che può essere usato pur non potendo mai essere proprietà e come uno degli esempi di Inappropriabile, Agamben indica appunto il paesaggio, nel suo rapporto con l'ambiente e con il mondo:

E questo non perché il problema del paesaggio così come è stato affrontato dagli storici dell'arte, dagli antropologi e dagli storici della cultura sia irrilevante; decisiva è piuttosto la constatazione delle aporie di cui queste discipline restano prigioniere ogni volta che cercano di definire il paesaggio. Non soltanto non è chiaro se esso sia una realtà naturale o un fenomeno umano, un luogo geografico o un luogo dell'anima; ma, in questo secondo caso, nemmeno è chiaro se esso debba essere considerato come consustanziale all'uomo o non sia invece una invenzione moderna¹⁴.

Le aporie a cui giungono discipline diverse nella definizione del paesaggio mostrano però l'intima connessione di questo con il vivente: "Il paesaggio è, cioè, un fenomeno che riguarda in modo essenziale l'uomo – e, forse, il vivente come tale – e, tuttavia, esso sembra sfuggire a ogni definizione"¹⁵. Per Agamben, la strada per affrontare tali aporie è essenzialmente filosofica. Riprendendo la celebre definizione di Heidegger sul rapporto tra l'uomo e l'ambiente, Agamben afferma che un vero rapporto con il paesaggio rivela qualcosa che va al di là di qualsiasi rapporto strumentale o determinato con esso. Il mondo per l'uomo è l'aperto:

L'aperto, il libero spazio dell'essere (...) sono soltanto l'afferramento di un indisvelato (...). L'apertura che è in questione nel mondo è essenzialmente apertura ad una chiusura e colui che guarda nell'aperto vede solo un richiudersi, vede solo un non-vedere¹⁶.

Per questo – poiché cioè il mondo si rivela senza mediazioni (senza cioè il rapporto con i disinibitori, gli elementi che permettono di orientarmi nel mondo) – "l'essere è fin dall'inizio traversato dal nulla e il mondo è costitutivamente segnato da negatività e spaesamento"¹⁷.

In questa parte de *L'uso dei corpi*, Agamben dunque sembra criticare e riprendere i concetti heideggeriani e deleuziani, per portarli in un'altra direzione. L'aperto, concetto fondamentale nella filosofia agambeniana, a cui il filosofo italiano ha dedicato molte pagine nei suoi scritti¹⁸, viene qui declinato nel rapporto tra uomo e paesaggio. La possibilità poetica di abitare il mondo e il movimento del mondo in cui noi siamo trovano qui una ulteriore configurazione, che le apre al loro negativo. Ancora una volta, il movimento del concetto può essere riletto come forma del cinema. Con una torsione non priva di vertigine, la forma del piano sequenza, del movimento senza soggetto del mondo sembra problematizzare l'inappropriabilità del paesaggio da un punto di vista squisitamente cinematografico. Come afferma David McDougall, il piano sequenza nel documentario è anche l'attestazione di una mancanza, di una impossibile, quanto necessaria, "presa" del mondo:

The long take, however, can serve the opposite purpose: to assert the independence and autonomy of a physical, "background" world and the constantly shifting relations, or lack of them, between material and social being. Presented in this way, physical objects reassert their stubborn and oblivious existence—what Barthes would call their "obtuse" presence. They may even appear as surreal, not because they invoke the irrational or the unconscious, but because they force upon us recognition and confrontation with the unnamed and the unremarked¹⁹.

L'inappropriabilità del paesaggio diventa allora, cinematograficamente, l'attestazione del confronto impossibile con il reale. Il movimento di mondo deleuziano, la coappartenenza di abitare, costruire

SPECIALE e pensare in Heidegger e l'indefinibilità e di fatto l'inappropriabilità del paesaggio in Agamben sono i tre concetti che il cinema porta alla luce e problematizza con la propria pratica; in particolar modo nelle pratiche del cinema del reale, che in forma pregnante si confronta con il problema dello spazio abitato, con il paesaggio come fenomeno che riguarda in modo essenziale l'uomo senza appartenergli. Nei tre concetti, sin troppo brevemente descritti, vibra una indeterminatezza dello spazio in relazione all'uomo, un flusso. Nel percorso costruito dai tre autori si rintraccia quindi un movimento continuo, in cui il paesaggio è ben lungi dall'essere puro sfondo immobile né tantomeno puro oggetto di proprietà di chi lo abita.

Il movimento del concetto

Infatti, l'operazione necessaria, come si è detto all'inizio, è proprio quella di pensare cinematograficamente questi concetti, pensarli cioè come forme e pratiche del cinema, vale a dire calarli nel contesto delle forme di vita dove essi assumono esistenza concreta. In *Foreign Parts*, lo sguardo della macchina da presa è costantemente calato ad altezza d'uomo, si muove all'interno degli spazi di un quartiere invisibile, eppure abitato. Il suo movimento instaura costantemente un rapporto di vicinanza e lontananza con e dai suoi personaggi – i meccanici delle officine di riparazione, uomini e donne che frequentano i bar della zona, ecc. – costruendo di volta in volta una serie di relazioni complesse tra lo spazio e i suoi abitanti, come se i gesti e le parole, i desideri e gli affetti, i pensieri e le riflessioni dei personaggi del film non potessero esistere se non all'interno di quegli spazi, che in un certo senso li riflettono e li determinano. Solo il movimento della macchina da presa e del montaggio può però restituire questa dinamica essenziale, questo rapporto fondante, questo essere-nel-mondo che necessita di essere visto. La coappartenenza ad un luogo infatti, ciò che costituisce il paesaggio nella lettura heideggeriana, è tanto più urgente quanto il luogo è marginale, apparentemente anonimo, destinato alla distruzione, come il sobborgo di Willets Points dove ha luogo il film. Il frenetico movimento continuo, il ritorno negli stessi luoghi e insieme agli stessi personaggi mostrano il fallimento dell'abitare in senso heideggeriano, l'impossibilità del pensiero poetante cioè creativo, costruttivo. Il sobborgo è il luogo della rovina, della maceria, della riparazione continua e mai definitiva, di una vita che procede come tentativo continuo di riparazione.

È dunque in un movimento cinematografico che la forma del paesaggio come luogo animato si palesa con maggiore evidenza e forza, proprio perché si costituisce come relazione dinamica e non statica. Joe, Sara, Luis e Julia, i personaggi del film aderiscono allo spazio, ma declinano la loro relazione di coappartenenza al quartiere vivendo al suo interno, costruendo discorsi e pensiero proprio grazie al movimento che la macchina da presa costruisce e, al tempo stesso, mostrandone il disfacimento.

Movimento che è anche movimento di mondo. *Leviathan*, sicuramente il film-bandiera del SEL, trasforma le immagini di uno spazio-viaggio (quello del peschereccio), in un prolungamento sensoriale che, in un gesto filmico in fondo profondamente eizenštejniano prolunga le immagini in visioni mitiche, archetipiche, letterarie e leggendarie. Paravel e Castaing-Taylor, infatti, utilizzano molteplici camere. Girato sia con una serie di videocamere versatili, come le GoPro, che i registi pongono in ogni luogo possibile, sia con camere ad alta definizione Sony come le EX3 o EX1, il film non racconta, ma riattraversa letteralmente il viaggio del peschereccio moltiplicando indefinitamente i punti di vista, dentro e fuori la nave, sopra e sotto l'acqua, dal cielo e dalla terra, accompagnando il volo di gabbiani o immergendosi con la catena dell'ancora sin sotto la superficie del mare. Il viaggio diventa percezione pura (anche sonora), una sorta di lotta perenne dello sguardo e dell'udito nel tentativo di riuscire a catturare un'esperienza; come afferma Véréna Paravel: "Si è trattato di una continua ricerca per catturare l'esperienza di essere lì. Non avevamo nessuna intenzione prestabilita, semplicemente condividevamo il fatto di credere che fare cinema non è comunicare una singola idea, è una forma di impegno con il mondo"²⁰.

Una forma di impegno *con* il mondo significa anche *insieme* al mondo, pensare il cinema come qualcosa che appartiene al mondo, che è immerso in esso (per questo può restituire un'esperienza, un essere-

SPECIALE con, un sentire comune). Ma facendo questo, l'esperienza cinematografica diventa anche altro, riscopre una potenza che non è appunto solo descrittiva, ma evocativa, e finanche mitica. Il mondo non è solo percezione, ma anche pensiero, mito e racconto. *Leviathan* è, da questo punto di vista, esemplare. L'esperienza sensoriale è sempre qualcosa che porta il cinema del reale appunto verso i territori del mito e della parola. Il viaggio della nave del film diventa allora quasi il sogno di Moby Dick, la concretizzazione del mostro di Melville e del gigante mitico che emerge dagli oceani, il Leviatano. La potenza del cinema non è altro, forse, che l'*analogon* della potenza del mondo, l'espressione di una lotta senza fine e senza tempo.

Il movimento del mondo è, cinematograficamente, il suo prolungamento sotto forma di immaginario, visione, connessione con altre immagini. L'unica camera di *Foreign Parts*, necessaria per l'immersione dei corpi e dei soggetti nel paesaggio che li determina come esseri, diventa in *Leviathan* la moltiplicazione degli sguardi possibili, per fare del mondo un corpo in perenne mutamento, sia esso immaginario o reale. Lo sguardo non è unico né riconducibile all'uomo, ma è rappresentazione del mondo come movimento dell'essere, plurimo e molteplice.

Ancora. Nel lungo piano sequenza che costituisce *People's Park*, il movimento cinematografico della *steadycam* (tra l'altro costruita sul posto, a poco prezzo) non fa altro che attraversare gli spazi di un parco pubblico (pubblico e dunque non privato, che non è proprietà di nessuno) incontrando decine e decine di personaggi che appaiono nel film per pochi secondi o per frazioni di secondo. Lo spazio è dunque attraversato in più di un senso: dalla macchina da presa e dai corpi che essa incontra, destinati appunto a non rimanere, a non appropriarsi del luogo/paesaggio pur essendone parte. La figura del piano sequenza diventa dunque forma teorica del cinema, unica forma in grado di comprendere questa particolare dimensione dell'aperto, che è il paesaggio aperto all'uso ma inappropriabile. Come appunto sono inappropriabili i corpi e i soggetti del cinema del reale. Uomini, donne e bambini appaiono infatti in una sorta di teoria dei corpi potenzialmente senza fine, costituiscono in questo senso una ulteriore declinazione dell'abitare, dell'essere in un paesaggio o meglio, del costituire essi stessi un paesaggio, questa volta temporaneo, occasionale, visto nel qui e ora del momento della ripresa. Il cinema così inteso diventa allora la modalità attraverso cui mostrare l'essere-con dei soggetti che filma. Lo sviluppo nello spazio del piano sequenza – che è la forma privilegiata del film – diventa anche, nelle intenzioni degli autori, un modo per lavorare sull'immaginario di una cultura come quella cinese, in cui la forma del racconto per immagini si incarna spesso nella linea orizzontale, nei lunghi dipinti rettangolari in cui l'occhio scorre (come viaggiando) da una parte all'altra. Ed è proprio ad uno di questi dipinti – *Lungo il fiume durante il festival di Qingming*, famosissimo dipinto cinese del XII secolo – che Cohn e Sniadecki si sono ispirati per la struttura del film. Nel dipinto orizzontale, afferma infatti Sniadecki: "Non c'è un punto privilegiato e il dipinto dà ad ogni elemento la stessa importanza"²¹. Il piano sequenza diventa allora la traduzione tecnologica di un modo di rappresentare, che è anche un modo di vivere uno spazio, di immergersi in un paesaggio. La dimensione spaziale si apre alla dimensione temporale, alle pratiche di vita e di uso dei luoghi che costituiscono uno dei rapporti possibili del paesaggio.

Nei film di Sniadecki, Cohn, Paravel, Castaing-Taylor dunque è in opera una riformulazione di un pensiero del paesaggio come dinamica filmica, in cui tre delle più potenti riflessioni contemporanee non tanto si riflettono, ma vengono rielaborate sotto forma estetica, un cinema del reale appunto. I tre film mostrano dunque la loro esemplarità nel costruire, complessivamente, un'idea molteplice di lavoro cinematografico *con* il paesaggio, pensato appunto come operatore filmico, come elemento che determina la forma e le scelte registiche. Un esempio che mostra la possibilità di costruire una estetica dello sguardo documentario, che pone il cinema come luogo di esplorazione, mobilitazione e ripensamento del pensiero.

Daniele Dottorini

SPECIALE Note

1. Cfr. a questo proposito, il lavoro di ricerca di Hannah Sophia Roost, *Crafting Life: A Sensory Ethnography of Fabricated Biologies*, Tesi di dottorato in "Science, Technology and Society", MIT, September 2010; in particolare si veda il cap. 7 "Sixth Sense: Anthropologist as a Sensor", pp. 275-295.
2. Cfr. Karen Nakamura, "Making Sense of Sensory Ethnograph: The Sensual and the Multisensory", *American Anthropologist*, vol. 115, n. 1 (March 2013), pp. 132-135.
3. La lista dei festival di cinema documentario e non a cui il film ha partecipato è enorme, così come il numero di premi e riconoscimenti. Per brevità citiamo qui i premi FIPRESCI e Don Quixote a Locarno 2012, il premio speciale della giuria a Torino 2012, il premio Eurodoc al Festival del cinema europeo di Siviglia 2012, il Michael Powell Award al festival internazionale del cinema di Edimburgo 2013, il Gran Premio Città di Lisbona all'IndieLisboa 2013 e il New Vision Award ai CPH: DOX 2013. Sul film e sul nuovo rapporto che fonda tra cinema e antropologia, si veda Christopher Pavnek, "Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography", *Visual Anthropology Review*, vol. 31, n. 1 (Spring 2015), pp. 4-11.
4. È ormai assodato che, tra la fine degli anni Novanta del secolo scorso e i primi anni Duemila, quella documentaria è diventata una delle forme cinematografiche più ricche e feconde (sia in termini di quantità di film prodotti, sia in termini di qualità della produzione), e soprattutto, una forma capace di sperimentare in più direzioni le possibilità dell'immagine. È dunque a partire dalla sua specificità che questo saggio prende le mosse. Sulle nuove forme del documentario esiste una letteratura sempre più ampia; per una panoramica critica e teorica si vedano anzitutto Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009; François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2002, Stella Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, New York 2006.
5. Gilles Deleuze, *Immagine tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 72-73.
6. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, p. 691.
7. I due termini, provenienti dalla geografia culturale, vengono riletti da Deleuze e Guattari in *Millepiani*, dove vengono ripensati come movimenti che determinano la configurazione dell'individuo come essere sottoposto a dinamiche sociali, culturali ed economiche.
8. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, cit., pp. 687-688.
9. Martin Heidegger, "Costruire abitare pensare", in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 107-108.
10. C'è una differenza non di poco conto in Deleuze (e Guattari) tra terra e territorio, tra movimento ontologico del mondo (la terra) e tentativo di iscriverlo, seppur parzialmente in una immagine, un senso e un segno (il territorio): "...la terra non cessa di operare un movimento di deterritorializzazione sul posto, attraverso cui supera ogni territorio. La terra è deterritorializzante e deterritorializzata; si confonde con il movimento di coloro che abbandonano in massa il proprio territorio (...). La terra non è un elemento tra gli altri: riunisce tutti gli elementi in un'unica presa, ma si serve dell'uno o dell'altro per deterritorializzare il territorio", Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino, 1996, p. 77.
11. Martin Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", in Id. *Saggi e discorsi*, cit., p. 126.
12. Pietro Chiodi traduce l'espressione con "situazione emotiva", "tonalità emotiva" in Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976; si veda in particolare il § 29, "l'esser-ci come situazione emotiva", pp. 172-178. Sul concetto di *Stimmung* e sulla sua derivazione hölderliniana si sofferma Agamben in "Vocazione e voce", contenuto in Id. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, pp. 79-90.

- SPECIALE** 13. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 176.
14. Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi. Homo Sacer, IV, 2*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 124.
15. *Ivi*, p. 125.
16. *Ivi*, p. 126.
17. *Ibidem*.
18. La problematica dell'Aperto, mediata dalle riflessioni su Rilke, Benjamin, Deleuze, Bataille e molti altri, è uno dei temi centrali della riflessione agambeniana; si veda, soprattutto *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
19. David McDougall, "When Less is Less: The Long Take in Documentary", in Brian Henderson, Ann Martin (eds.), *Film Quarterly: Forty Years – A Selection*, University of California Press, Berkeley 1999, p. 300.
20. Adam Cook, "Heavy Metal: An Interview with *Leviathan* Co-Director Véréna Paravel", *Notebook*, 28 agosto 2012, <<https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>> (ultimo accesso 2 ottobre 2016).
21. Dennis Lim, "Taking It to the Limit. In *People's Park*, One Long Shot to Tell a Story", *New York Times*, 22 marzo 2013.

SPECIALE **Filmare la terra, filmare il cielo, filmare la storia naturale. Pratiche spaziali, produzioni di luoghi, film**

"Nature" is simply another 18th- and 19th-century fiction.

E.E. Cummings

Our language becomes a museum whose centre is everywhere and whose limits are nowhere.

R. Smithson

Le bord du champ visuelle n'est pas une ligne réelle.

M. Merleau-Ponty

0

Subito è l'epifania di un sole, un sole che, come un francobollo di luce, si forma sullo schermo, si palesa come un'emulsione improvvisa, come una macchia che segnala il decadimento di una pellicola, un avviso luminoso, qualcosa che sembra l'eco formale dell'incipit di *Note sulla finzione suprema* di Wallace Stevens, 1942, pubblicato sei anni prima di *The Sublime is Now* di Barnett Newman:

C'è un progetto del sole. Il sole, ghirigoro d'oro,
Non sopporta alcun nome, ma è
Nella difficoltà di ciò che essere è.

Il sole, tuttavia, si mostra qui come una pura emergenza, quasi fosse un effetto speciale, o un frammento di un più tardo film strutturale sulla luce. Poi, in sequenza, ecco l'immagine di un'eruzione sulla corona solare, subito seguita da un *camera car* che si muove nel vasto e apparente nulla di un deserto americano; poi dei fogli: frammenti di carte geografiche, mappe trascinate dal vento su superfici grigie, sulla pelle desertificata del mondo. Quindi l'audio della voce off di Smithson, il suo racconto-commento, didascalica di un mondo la cui rappresentazione ha la forma di un libro di cui molte pagine sono andate perse, la cui geografia si radica nell'assenza, nella mancanza. Ecco, in una breve descrizione, i primi fotogrammi di *Spiral Jetty*: un film sulla storia di un'opera, un film sulla storia materiale della terra, un progetto di storia naturale nel segno dell'immagine movimento. Nel doppio fuoco di una scultura, e di un film, la spirale di Smithson giace come in un'ellissi. Doppio fuoco, qui, di storia e natura, doppia definizione nel segno delle pratiche. Doppio esito. Doppio vincolo dell'azione plastica e del film: nell'ingaggio con la storia naturale, del sito dell'opera, nell'ingaggio del film con la storia culturale, la storia del cinema. Un'opera di roccia, e un film che la ritrae, la enuncia: territorio neoformato, esito di una *ars* tecnica, e impronta filmica che si fa cinema piuttosto che mappa, o copia dell'opera. Doppia topologia, duplice istanza spaziale, duplice interpellazione dell'esperienza sensoriale: da un lato la fenomenologia di un corpo in movimento nella spirale su un lago; dall'altro la messa in gioco dell'esperienza filmica come rilocalizzazione del luogo, come decadimento o, piuttosto, potenziamento dell'aura, come riflessione sulla natura del medium, sulla forma del film e sulla potente *atopia* della sua esperienza. Nel paradosso che l'opera in situ, a differenza del Roden Crater di Turrell, oggetto di liturgia laica e di pellegrinaggio, si esprime e vive nella diffusione della sua immagine, trovando, nel film di Smithson, una chiave di lettura e, nello stesso tempo, una teoria. La topologia dell'aura si declina così attraverso due originali, due oggetti entrambi potenti e diversamente fragili, soggetti a forme diverse di decadimento, di trasformazione. Due apparati mediali: la spirale come traccia neo-elementale, il film come dispositivo linguistico dell'aura.

SPECIALE



Fig. 1 | [41.4376°N 112.6685°W](#): *Spiral Jetty* (Google Maps)

1

Il Grande Lago Salato dello Utah è ciò che resta del grande lago preistorico di Bonneville, la cui estensione, nel pleistocene, era pari a circa cinquantamila chilometri quadrati. Lago salato, abitato da pochissime specie in grado di vivere in condizione di salinità estrema, dal 1970 ospita una dei progetti più estremi e iconici della Land Art americana, la *Spiral Jetty* disegnata e realizzata da Robert Smithson. *Spiral Jetty* è certamente un segno di pietra, un oggetto estetico inscritto nell'acqua e nella roccia, una pratica spaziale, un nuovo luogo abitato dalla memoria del sublime e dall'avventura dei visitatori. Tuttavia *Spiral Jetty* è anche un progetto di terra e film, di modellazione e impressione di due materie, roccia e pellicola, una sfera di intenzioni dove storia naturale – un *progetto di storia naturale* – ed esperienza filmica si producono come un'emergenza originale, come un radicale processo di *crystallizzazione* del tempo e dello spazio diversamente controllata, su base di sale, nello Utah, e ioduri d'argento, nelle immagini derivate. I due stati diversi della materia del progetto, il luogo e il film, si costituiscono così come traccia di una *corporeal image* che ingaggia i sensi di chi ha firmato il progetto spaziale e il film omonimo, di chi si ingaggia dinanzi alle immagini cinematografiche, così come di quanti, in situ, esperiscono, nel corpo, nella vista, la marca di una *tettonica* umana, di una pratica artistica situata nella storia dei fenomeni geologici, e da questi fenomeni continuamente riconfigurata. Tracciata, di fatto, nel segno della scala e dell'esperienza:

The scale of the *Spiral Jetty* tends to fluctuate depending on where the viewer happens to be. Size determines an object, but scale determines art¹.

Mentre la storia naturale modifica la spirale, sottraendola o esaltandola nel paesaggio, sottoponendo le rocce al segno dei fluidi e delle erosioni atmosferiche, presentandola come durata, opera aperta, producendola come un display la cui datazione tocca il presente, riattualizzandosi perennemente, il film si offre come una macchina del tempo diversa, una time-capsule per immagini datata 1970. *Spiral Jetty* si presenta intanto come una materializzazione per immagini, una lito-grafia letterale, una sito-grafia, un esercizio di drammaturgia della terra e dell'opera, dove il film stesso *opera* come forma che produce il luogo, riscattandolo alla storia naturale, indirizzandoci sulle tracce possibili, fragili, della storia umana, sull'emergenza modesta e compressa del tempo umano nella storia geologica e variamente animale della terra. Il film stesso, perché esito di un montaggio, è, per Smithson, un lavoro paleontografico:

SPECIALE

The movie editor, bending over such a chaos of takes resembles a paleontologist sorting out glimpses of a world not yet together, a land that has yet to come to completion, a span of time unfinished, a spaceless limbo on some spiral reels. Film strips hung from the cutter's rack, bits and pieces of Utah, out-takes overexposed, and underexposed, masses of impenetrable materials. The sun, the spiral, the salt buried in lengths of footage. Everything about movie and moviemaking is archaic and crude. One is transported by this Archeozoic medium into the earliest known geological eras. The movieola becomes a time machine that transforms trucks into dinosaurs².

Il lavoro di editing diventa quindi un lavoro archeologico, un lavoro che sfida l'immagine dei tempi affidandosi al tempo del montaggio, nella vertigine del presente: vivere a New York l'eterotopia di *Spiral Jetty*, l'alocronia del Grande Lago Salato, mentre la scena geopolitica del primordiale si fa epifania, salienza, in un film d'artista. Per avvistare poi il tempo geologico nella forma di una mappa, nel luogo iper-reale del *Natural History Museum*, dove cartine, maquette, vetrine di fossili, producono un ambiente temporale, un *cosmogramma* nel modello di John Tretsch: oggetti concreti, che riassumono e significano un ordine del cosmo, che incorporano teoria e tecnologia³.

Mentre l'opera agisce ed è l'atto letterale di una *mimesis* aristotelica, dell'arte che agisce e procede *come* la natura – incorporando il tempo naturale, la marea, la cristallizzazione salina – il film cristallizza, nel tempo cinematografico, l'evento di fondazione, lo riproduce come architettura e artificio del movimento filmico nella diade storia naturale – storia umana, nella cornice entropica della materializzazione e del decadimento della materia. Rimanda alla relazione tra potenza e atto, riconfigura ulteriormente l'umano come causa, come agente.

2

Franco Farinelli ha rimarcato più volte che il postmoderno non è, come vorrebbe Baudrillard, l'epoca in cui il simulacro – la mappa, la carta – precede il territorio, ma piuttosto la fine di tal precessione, la fine del paradosso moderno del soggetto immobile e di una terra sempre più uguale, in ogni sua parte, geometrizzabile⁴. Il cinema, infatti, ha consentito al moderno la messa in forma dello spazio come salienza del fotografico, la sua realizzazione nel segno di codici realistici, nella vigenza e potenza del movimento – il carrello, il *camera car*, la relazione tra passaggio e paesaggio nella misura temporale del piano sequenza – sino alla sfida eterocronica dello spazio e del tempo nella ripresa in *timelapse*, configurando così la natura di un soggetto ubiquitario, di un viaggiatore da fermo potenzialmente immerso nella flagranza del *landscape*, nella possibilità stessa del mondo di farsi set. E, viceversa, realizzando il set come luogo capace di prodursi come mondo possibile, come spazio diegetico. Per quanto le mappe segnino il cinema e rassicurino lo spettatore nella scena di lossodromie e rotte, l'emergenza del set-mondo è il *material turn* cinematografico della conquista per immagini del pianeta, la formazione di un'abitudine visiva, di un atlante di immagini in movimento degli spazi della Terra sin dalle origini del cinema, dalla geografia dell'atlante di Albert Kahn⁵. Tuttavia Smithson, la cui passione formale e artistica restituisce diverse opere in forma di mappa, capaci di restituire una vera propria poetica del *displacement* cartografico, di una *radical cartography*⁶, nel testo pubblicato nel 1972, omonimo del film e dell'opera, ritorna, in più occasioni, negli scritti, sulla forma mappa, sulla struttura della carta, sulla potenza e sui limiti di questa:

The rationality of a grid on a map sinks into what is supposed to define. Logical purity suddenly finds itself in a bog, and welcomes the unexpected events. The curved reality of sense perception operates in and out of the straight abstraction of the mind. The flowing mass

SPECIALE

of rock and earth of *Spiral Jetty* could be trapped by segments but the segments exist only in our mind or on paper⁷.

Poche righe più avanti Smithson ritorna sul bisogno della mappa, immaginandola come strumento capace di orientare il film, per farne forma e narrazione:

How to get across the geography of Gondwanaland, the Austral Sea, and Atlantis became a problem. Consciousness of the distant past adsorbed the time that went into making of the movie. I needed a map that would show the prehistoric world as coextensive with the world I existed in. I found an oval map of such a double world. The continents of Jurassic Period merged with continents of today. A microlense fitted to the end of a camera mounted on a heavy tripod would trace the course of absent images in the blank space of the map. The camera panned from right to left. One is liable to see things in map that are not there⁸.

Come in un film hollywoodiano degli anni trenta, come in documentario di viaggio, la mappa sutura mondi: ma mentre, usualmente, nel cinema di finzione, come nel documentario classico, la mappa connette territori e mondi di viaggio, qui la mappa produce, spazialmente, una paradossale sincronia, una coevità geologica, la potenza di un'immagine assente negli spazi vuoti della mappa, l'emergenza del *tempo* divenuta coestensività formale, chimera geografica e tettonica. La mappa produce immagini mentali, si fa viatico per l'esperienza sensoriale, apre alla vertigine di un tempo pre-umano, alla preistoria, introduce al *prima della storia*, al prima della storia naturale, in un certo senso. Se, commentando le immagini filmate della spirale, Smithson allude allo spiralforme come forma stessa della pellicola, del film in sé, lo fa per render conto del movimento del filmare come traccia indessicale e esperimento visivo della relazione di scala tra umano e materico:

For my film – a film is a spiral made up of frames – I would have myself filmed from an helicopter – from the Greek *helix*, *helikos* meaning spiral – directly overhead in order to get the scale in terms of erratic steps⁹.

Nel montaggio Smithson affronta la forma film nel senso della narrazione, nella logica di una cartografia emotiva e spaziale che, nella potenza del fotografico, del mimetico, rintraccia la storia umana sulla scena di quella naturale. Per rinvenire, infine, nel museo, il luogo di questa scena, nella co-estensione spaziale e temporale del dispositivo di mostrazione, nella dimensione di display del Museum of Natural History, della *macchina del tempo* della Hall of Late Dinosaurs. Hall filmata, tuttavia, attraverso un filtro rosso, nel segno di una psichedelia capace di fare estasi del display didattico spettacolare, per riagganciare cromaticamente l'interno alla terra dell'installazione, risolvendo così il diegetico nella trama del colore; dissolvendo muri, soffitti, pavimenti in un alone rossastro, prodotto tecnologicamente, disegnando, di fatto, una dialettica tra patina cristallina e alone ottico, per trasformare, infine, *i bulbi luminosi in soli morenti*, il museo stesso in una sanguigna *red room* pre-kubrickiana:

Boundless desolation emerged from the cinematic emulsion, red clouds, burned from intangible light beyond the windows, visibility deepened into ruby dispersions¹⁰.

Tra mappe e mondo Smithson produce oggetti-relazione, dinamiche di relazione. Cosmogrammi, iperoggetti. Così la struttura narrativa del film mette in scena la crisi della ragione cartografica: la mappa non controlla il territorio, il territorio non è più riflesso nella mappa. La mappa evoca la potenza di immagini assenti, il cinema evoca l'impossibilità della mappa, la sua impraticabile potenza, la vita planare di luoghi e tempi destinati dal film a farsi evento, emergenza letterale della roccia dall'acqua, dell'umano nell'atto

SPECIALE del disegno della spirale, di Smithson stesso come attore-autore sulla spirale, nella cadenza del suo passo, cammino – *Spiral Jetty* doveva esser proiettato su una nave nell'Hudson la cui rotta sarebbe stata una spirale. Immagine-gorgo. O, piuttosto, come il progetto cinematografico suggerisce, l'immagine tecnica di una rilocalizzazione dell'esperienza filmica, qui vissuta in forma di *proiezione*. Geometria di una curva che si allontana o si avvicina al suo asse in ragione della sua percorrenza, della fenomenologia di un corpo che la traccia, così come di un'ottica che la filma. Peripezia locale, peripezia archeologica, tuttavia diversa e lontanissima da quella, post-umana, de *La Région centrale* di Snow, vero e proprio dispositivo di scena, pertinente al mondo *simondiano* degli ambienti associati: paradossalmente, più prossima alla peripezia storica di *Le Révélateur* di Garrel. Alla scena peripatetica di una fuga dalla storia stessa, come accade appunto nel film girato in Germania nel 1968 dall'autore francese, dove il futuro sembra davvero diventare preistorico, dove la fuga si manifesta come spaesamento, *unheimlich*.

3

Spiral Jetty si costituisce, quindi, come teoria di un'opera, come riflessione filmica di un testo, di una scrittura di pietra installata nelle acque di un lago nello Utah. Se questa è un confine metastabile tra forma artistica e percezione estetica, in senso classicamente kantiano, il film la indaga e riproduce, la interpreta, ne definisce persino il contesto, ascrivendola al terreno *paradossale* della storia naturale, destinandola comunque a una vita testuale, circondandola dell'aura puntuale dell'evento – il film dell'opera in situ e in fieri- e quindi dell'aura mobile della riproduzione, della proiettabilità, del *dis-placement* nell'esperienza filmica, nella sopravvivenza per immagine. Capsula temporale il film diviene una *Aufhebung* paradossale: conserva la memoria situata dell'opera, ne traccia il processo, ne inverte e completa nel montaggio il disegno. Se la spirale di pietra ri-naturalizzata e cristallizzata dal sale, sommersa e riemersa dalle acque nel ciclo naturale del lago, sedimenta letteralmente la sua origine, modificando la sua stessa natura di impronta, di traccia, il film si fa esso stesso impronta, traccia, ma soprattutto non arretra dinanzi alla questione della forma, alla tensione del montaggio, alla struttura dell'analogia e del senso, alla cornice della storia naturale, la geologia, della storia culturale, il museo. Ma, soprattutto, nei movimenti di macchina, nella trama visiva, il film sperimenta il movimento smithsoniano di una fenomenologia dell'esperienza, di un cinema capace di filmare la terra, l'acqua, nei suoi mutamenti di colore, di fare del corpo *fenomenologico* la macchina mediale del paesaggio. Dinanzi alla terra che emerge, al camion che rovescia blocchi di roccia nell'acqua del Grande Lago Salato, Smithson non mette in scena la drammaturgia della natura baziniana, né offre la potenza musicale del paesaggio di cui scriveva Ājzenštejn ne *La natura non indifferente*: qui la camera attesta e inquadra la terra come un'archeologia vivente assolutamente post-romantica, come l'archeologia di una sedimentazione culturale; terra su cui fondare, semplicemente, drammaticamente, il passo di un corpo, per agire nel segno della scala, muovendosi dialetticamente tra foto, mappe, *non sites*, *sites*, segni. Dove lo sguardo cinematografico si fa strumento di rilievo di un nuovo palinsesto, e, nello stesso tempo, cifra intermediale di questo; dove la storia naturale, *letteralmente*, affiora e si fa film; dove un elicottero filma, come in un poliziesco, la peripezia di un uomo, trascinandosi dietro *simboliche* spiralforni e immagini di caccie cinematografiche di colpevoli, mentre la visione aerea definisce i confini, il *parergon*, il limite, mobile e immobile del bordo fisico, dell'inquadratura¹¹. La drammaturgia *elementale* di acqua e terra, filmati in *soggettiva*, sopravviene, infatti, dopo la campitura del luogo, la fondazione della spirale, la misura dell'oggetto, la *palificazione* del segno: Smithson che misura il tracciato dell'opera, che filma se stesso nel gesto di fondazione *mediale* del segno, ri-mediandosi¹². Mentre la storia naturale si apre con la forma della spirale, col destino di cristallizzazione di essa, la messa in forma, la terra-formazione, è una storia di cantiere, l'iterazione di un cassone di un *truck* che si svuota di roccia e la deposita violentemente nell'acqua. La terra, sin dall'inizio, sembra un'immagine lunare, come del resto sembrano oggi tali alcuni *non site* di Smithson, frammenti di mondi esterni al nostro pianeta, altre geo-grafie¹³. Su questa scena le pratiche spaziali umane sono una

SPECIALE momentanea epifania culturale e materiale, le pratiche artistiche stesse, sulla scorta di Kubler¹⁴, vanno rilette nel segno della serie e della tecnica, mentre la curva del tempo storico sfiorisce nel tempo della storia naturale, l'idea storica di stile si riassorbe nella lunga durata dei manufatti, delle abitudini, delle concrezioni estetiche degli oggetti. Così l'opera, come il film, si installano certo sul terreno del progetto, ma solo come istanze temporanee di senso, effetti di contingenza, di intelligenza situata, di esperienze appunto umane. Sulla scena della natura si staglia piuttosto il finale di *Tristi tropici* di Lévi-Strauss:

Il mondo è cominciato senza l'uomo e finirà senza di lui. Le istituzioni, gli usi e i costumi che per tutta la vita ho catalogato e cercato di comprendere, sono un'efflorescenza passeggera di una creazione in rapporto alla quale essi non hanno alcun senso, se non forse quello di permettere all'umanità di sostenervi il suo ruolo. Sebbene questo ruolo sia ben lontano dall'assegnarle un posto indipendente e sebbene lo sforzo dell'uomo – per quanto condannato – sia di opporsi vanamente a una decadenza universale, appare anch'esso come una macchina, forse più perfezionata delle altre, che lavora alla disgregazione di un ordine originario e precipita una materia potentemente organizzata verso un'inerzia sempre più grande e che sarà, un giorno, definitiva. Da quando ha cominciato a respirare e a nutrirsi fino all'invenzione delle macchine atomiche e termonucleari, passando per la scoperta del fuoco – e salvo quando si riproduce – l'uomo non ha fatto altro che dissociare allegramente miliardi di strutture per ridurle a uno stato in cui non sono più suscettibili di integrazione. Senza dubbio ha costruito delle città e coltivato dei campi; ma, se ci si pensa, queste cose sono anche esse macchine destinate a produrre dell'inerzia a un ritmo e in una proporzione infinitamente più elevata della quantità di organizzazione che implicano. Quanto alle creazioni dello spirito umano, il loro senso non esiste che in rapporto all'uomo e si confonderanno nel disordine quando egli sarà scomparso. Cosicché la civiltà, presa nel suo insieme, può essere definita come un meccanismo prodigiosamente complesso in cui saremmo tentati di vedere la possibilità offerta al nostro universo di sopravvivere, se la sua funzione non fosse di fabbricare ciò che i fisici chiamano entropia, cioè inerzia. Ogni parola scambiata, ogni riga stampata, stabiliscono una comunicazione fra due interlocutori, rendendo stabile un livello che era prima caratterizzato da uno scarto d'informazione, quindi un'organizzazione più grande. Piuttosto che antropologia, bisognerebbe chiamare "entropologia" questa disciplina destinata a studiare nelle sue manifestazioni più alte, questo processo di disintegrazione¹⁵.

L'entropologia, diviene così la radice di Smithson, la *root* delle sue diverse *routes*, lo sfondo di un progetto estetico, della dialettica *sites-non sites*, la scena esemplare della storia naturale, della sua *indifferenza* alla storia umana. La storia naturale, è, per Smithson, sulla scorta di Lévi-Strauss, la storia di Cuvier, del dibattito illuminista sulle età della terra, piuttosto che la storia naturale di Benjamin che si annuncia nelle pagine de *Il dramma barocco tedesco*, su cui Adorno ritorna già negli anni trenta¹⁶. Senza tralasciare che il cinema stesso, la sala, è il luogo di una produzione entropica:

Time is compressed or stopped inside the movie house, and this in turn provides the viewer with an entropic condition. To spend a time in movie house is to make a "hole" in one life¹⁷.

4

Nel 1997 Tacita Dean viaggia sulle tracce di *Spiral Jetty*, alla ricerca del corpo fisico della spirale. Ricerca vana: la spirale è sommersa, le coordinate imprecise. Esito di questo viaggio un lavoro audio che traccia una parte del tentativo in forma di conversazione:

SPECIALE

Driver: So, where do we go?

Dean: I'll read number one. It says "Go to the Golden Spike National Historic Site, 30 miles west of Brigham city, Utah. The *Spiral Jetty* is 15,5 dirt road miles southwest on the GSNHS. To get there from Salt Lake City take the 180 north approximately 65 miles to the Corinne exit just west of Brigham City, Utah. Exit and proceed 2,5 miles west on state Highway 83 to Corinth. Proceed through Corinne and drive another 17,7 miles west, still on highway 83 to Lampo Junction, and drive 7,7 miles up the east side of Promontory Pass to the GSNHS".

(...)

Dean: Actually it's getting ...it looks more and more like it has been under water.

Driver: And that whole rising – and – sinking theory might be true.

Dean: I'm not sure this is *Spiral Jetty*.

J.G Ballard, venuto a conoscenza del lavoro della Dean, le scrive, dando luogo a un epistolario, informandola, tra l'altro, che Smithson aveva probabilmente letto un suo racconto dei primi anni sessanta *The Voices of Time*, un racconto presente nella biblioteca dell'artista statunitense¹⁸. In questo racconto, alla fine, uno scienziato decide di costruire, sul letto di un lago salato, un enorme orologio di cemento il cui scopo è segnare le ore che restano all'umanità, il tempo che resta alla specie dominante di questo pianeta. Una copia di questo stesso racconto, a segnalare, più che una possibile genealogia, una ri-mediazione di oggetti e tracce, appare anche nella scena iniziale di *Powers of Ten*, il film dedicato alla scala degli oggetti nell'universo, firmato dagli Eames, nel 1977. Ballard invia a Tacita Dean un testo pubblicato nel catalogo dedicato a Smithson, intitolato "What cargo might have berthed at the *Spiral Jetty*". In questo breve testo immagina che sul molo Jetty attracchi una nave recando un orologio labirinto, un cronografo misterioso. È ancora Ballard che suggerisce a Dean di filmare il mistero di *Spiral Jetty*, di tornare sull'oggetto, di risolvere l'enigma Smithson attraverso un film. Nel 2013 Tacita Dean firma il film *JG* i cui protagonisti sono appunto Ballard e Smithson, la relazione implicita tra i mondi di entrambi. Grazie a un processo di multi- esposizione dei fotogrammi il film sovraimprime tracce diverse di diversi luoghi, ingaggia lo spazio in una dinamica di sovraimpressioni, di stati multipli di impronta, diviene una stratigrafia, un rilievo geologico. Le immagini della spirale, i dettagli di cristalli di sale, la materialità della terra, assumono la forma di un omaggio a Smithson, ai codici visivi di Smithson, ai luoghi de lo Utah vissuti come forma di ispirazione, come trama di un racconto, ma anche di iscrizione in una genealogia. L'inquadratura così si manifesta tripartita in tre fotogrammi: la geografia qui si fa durata, stato dell'esposizione, eterotopia in atto nel frame, nel singolo frame, mentre il film si fa teoria, atto di interrogazione. Già nel 2006 Barbara Ligorio, una giovane artista italiana, aveva filmato l'allora riemersa spirale, in campo lungo, soffermandosi su una coppia in cammino sulla traccia emersa. A segnalare, con questo film, lo stato di attrazione che l'oggetto suscita, la necessità, la possibilità del film, del gesto filmico, di indagarlo, testimoniarlo, indicarlo. A leggerlo come segno dell'inevitabile entropia degli oggetti nella natura, e del tempo stesso, disintegrato e integrato in essa. Ma se il tempo in un film, talvolta, finisce coll'essere il tempo del film, come accade in alcuni lavori di Tacita Dean, chi filma la terra – o il cielo o gli astri – non può che affermare la sua *eterocronia*, la differenza di scala, di potenza, tra sfere diverse del naturale, come tra le diverse sfere della storia. *Spiral Jetty*, il film di Smithson, interroga l'opera di roccia e sale, riconfigurandola nella forma di una domanda, produce una diversa deperibilità del testo e una diversa esperibilità della stessa, un'esperienza filmica del luogo. Produce una diversa topologia dell'intenzione artistica, ma, soprattutto, affida al linguaggio filmico, la possibilità di una *topografia*, di un'azione a distanza, affida alla memoria del cinema la trasmissione della domanda: la possibilità stessa di avvistare domande, di pensarle come nuove traiettorie di senso, di farle vivibili perché visibili. Nella coscienza che i luoghi sono le forme storiche del nostro abitare il mondo, al cospetto della storia naturale, o meglio della *cronologia* del naturale, della strategia umana di far *tempo* del tempo, di calendarizzare le età della terra e del mondo in cui ci situiamo. Di produrre luoghi e tecnologie

SPECIALE sensibili alla lettura e allo spettacolo del senso, e dei fenomeni, delle pratiche artistiche come delle *estetiche* della natura, nella dialettica tra linguaggi dei musei – luoghi di elezione – e musei dei linguaggi – i palinsesti dei linguaggi dell'elezione

Whereas dinosaurs didn't know that they would eventually be represented in museums of natural history, artists on the other hand know that they may have eventually be represented in museums of art history (...) Only the new can be recognized by the museum-trained gaze as real, present, and alive (...) The more you want to free yourself from the museum, the more you become subjected in the most radical way to the logic of museum collecting and viceversa¹⁹.

5

Se il nostro futuro tende comunque a diventare preistorico, come dichiarava Smithson, in una intervista del 1969, attraccare presso il molo *Jetty*, nel segno e nel senso di Ballard, significa recarvisi nella logica di un "culto del cargo", come mostra il lavoro di artisti contemporanei sulle tracce della spirale di roccia e sale. Tuttavia la spirale stessa, come altre opere di Land Art, si manifesta, comunque, come museo, traccia museografica in senso proprio, nella potenza stessa della sua deperibilità. Il museo è il termine di paragone, il contenitore spaziale di un tempo storico, produttore di un luogo capace di *oggettificare* la storia, di visualizzare persino la preistoria²⁰. I media – la fotografia, il cinema – sono qui potenti articolazioni dello sguardo, per tornare a Smithson²¹, nuove visioni post-antropomorfiche. Già sul *molo de La Jetée* di Marker il museo si offriva come memoria tassidermica di un tempo prima della guerra nucleare, catalogo di animali, teratologia, vetrina di storia naturale, mentre il tempo del cinema si congelava nella struttura di un *photo-roman*; così in "Strata, a Geophotographic Fiction" il montaggio di foto e testo romanzava, e articolava, visualmente e spazialmente, la *frozen eternity* contenuta nei fossili, l'immane storia litologica del mondo²². Strategie diverse dell'impressione, della stampa, filmica, tipografica; traiettorie e tattiche del tempo fotografico, tra film e libri, tra musei e deserti. Traiettorie mediali, dove il futuro si fa appunto preistoria, dove la preistoria sembra dettare la forma stessa del tempo futuro, dove fossili e vetrine si fanno trame spazio-temporali, ossa capaci di roteare nell'inquadratura, nella spirale ascensionale di *Odissea nello spazio* di Kubrick, dinanzi al monumento monolito, al parallelepipedo minimalistico *juddiano* dell'avviso cosmico del romanzo di Clark. Se la scena della preistoria sembra qui abbandonare la scena del tempo antropomorfo, tuttavia la logica del medium, sia nel senso dell'apparato tecnico, che nel senso dell'atmosfera, produce nel film di Smithson, grazie al museo, la scena della collezione, la vetrinizzazione del tempo stesso, degli oggetti, dei segni. Il cinema torna ancora a mettere in scena il cinema, inscena la macchina da presa, così come il regista perché corpo agente, *incarnazione* dell'azione filmica: Smithson corpo d'artista, firma e forma, attore e attante. Mentre Howard Hawks in *Susanna*, producendo la storia naturale come scena museale, ancora tra i dinosauri del Natural History Museum, affidava alle dichiarazioni di Katharine Hepburn la messa in scena della memoria cinematografica, come ha osservato Cavell²³, in *Spiral Jetty* Smithson inscena comunque se stesso, scala umana sul bordo della spirale, didascalica umana nella grana *off* della sua voce. La trama filmica del display si ri-radica qui nel cinema, modula l'atopia potenziale della sala, e dell'esperienza filmica, così come l'eterotopia puntuale del museo, così carica di mondi ma anche di tempi eterocronici: il cinema mette così in scena la sua natura di memoria pubblica, la sua potenza di messa in forma originale, plastica e bidimensionale del mondo. Si palesa, in fondo, come erede del museo, come forma pop e diffusa di questo, *deteritorializzazione* radicale del segno, dell'idea stessa di esperienza.

Carmelo Marabello

SPECIALE Note

1. Robert Smithson, "The Spiral Jetty" (1972), in Id., *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, p. 149.
2. *Ivi*, p. 150.
3. John Tretsch, *Technological World-Pictures: Cosmic Things and Cosmograms*, *Isis*, vol. 98, n. 1 (2007), pp. 84-99.
4. Franco Farinelli, *Mappa e territorio*, in Claudia Zanfi (a cura di), *Going public '04. Mappe, confini, nuove geografie*, Silvana, Milano 2004. Cfr. anche Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009.
5. Cfr. Paula Amad, *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, Columbia University Press, New York 2010.
6. Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae: imaginaires et imaginations cartographiques*, Bayard, Paris, 2007, pp. 83-131.
7. Robert Smithson, "The Spiral Jetty", cit., p. 147.
8. *Ibidem*.
9. *Ivi*, p. 148.
10. *Ivi*, p. 150.
11. Cfr. Ramón Pico Valimaña, *Robert Smithson, aerial art*, IUACC, Sevilla 2013, pp. 143-160.
12. *Spiral Jetty* è infatti una sorta di segnavia, ma soprattutto diviene un medium a sua volta elementale, una marca di roccia visibile e invisibile nell'orizzonte del lago salato. Sul concetto di *elemental media* rimando a John Durham Peters, *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
13. Cfr. Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003, pp. 123-191. Smithson apostrofava le foto e i prelievi lunari dell'Apollo come costosi *non site*.
14. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962 (trad. it. Einaudi, Torino 2002).
15. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955 (trad. it. 1960, Il saggiatore, Milano, p. 402).
16. "In Lukács la storia si ritrae e diviene natura, intesa come essenza, in Benjamin si dà l'altro lato del fenomeno: la natura stessa si rappresenta come natura transitoria, come storia". Cfr. Theodor W. Adorno, *Die Idee der Naturgeschichte*, trad. it. *L'attualità della filosofia. Tesi alle origini del pensiero critico*, a cura di Mario Farina, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 72.
17. Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments", *Artforum*, vol. 5, n. 10 (1966), ora in R. Smithson, *Collected Writings*, cit., p. 17.
18. Cfr. anche Eugenie Tsai, *The Sci-Fi Connection: The IG, J. G. Ballard, and Robert Smithson* in Lawrence Alloway et alii (eds.) *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988. Un'ulteriore serie di contributi è reperibile in Valérie Mavridorakis (sous la direction de), *Art et science-fiction. La Ballard connection*, Mamco, Genève 2011.
19. Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2008, p. 28.
20. Cfr. Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art", *Art International* vol. 12, n. 3, pp. 21-27 (1968).
21. Cfr. "Robert Smithson: Fragments of an Interview with P. A. Norvell. April 1969", in Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger, New York 1973, pp. 87-90.
22. Cfr. Yve Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, pp. 186-187.

SPECIALE 23. Stanley Cavell, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Einaudi, Torino 1999, pp. 109-113.

SPECIALE Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica

Dalla parte dell'arte

“Che cos'è la geografia, se non il disegno e l'interpretazione di linee?”¹ Nella sua semplicità, la definizione di Gunnar Olsson ha il merito di suggerire immediatamente come la descrizione geografica del mondo possieda sempre un'intenzionalità costruttiva, di ordine linguistico: essa è sempre, indipendentemente dal naturalismo della “risoluzione”, un'azione di traduzione simbolica in cui i segni descrivono e insieme interpretano, e dunque includono ed escludono, mostrano e nascondono. Non a caso, il libro di Olsson da cui è tratta la citazione, *Lines of Power, Limits of Language*, prende le mosse da una lettura geografica della “teoria” dei punti, delle linee e delle superfici di Kandinsky per poi trasformarsi, attraverso un impressionante eclettismo di riferimenti, in una ricerca di stampo post-strutturalista sui limiti del linguaggio (grazie alla problematizzazione della “linea” saussuriana che separa e insieme connette significante e significato) e dei processi di rappresentazione visiva della realtà (rispetto ai quali si fa centrale la nozione di traduzione). Una ricerca inevitabilmente connessa al tema del potere: la “storia delle linee” è anche, se non soprattutto, storia della volontà di disciplinare il visibile e di dare un ordine al mondo. Linea saussuriana e principio di traduzione si rivelano così anche le “falde” in cui andare a stanare foucaultianamente l'archivio del dispositivo geografico: nell'imperfezione stabilita da ogni traduzione e nella convenzionalità simbolica che aggancia le due “s” di Saussure si colloca infatti un *gap* ontologico tra realtà e rappresentazione in cui l'azione del potere (della linea) dà a vedere il proprio “disegno”.

L'impostazione decostruttiva di Olsson si rivela particolarmente preziosa nell'analisi delle pratiche di (ri) scrittura dello spazio che, negli ultimi anni, hanno avuto come operatori linguistici i droni, emblemi di una cultura visiva geografica dominata dalla centralità dello sguardo dall'alto, contemporaneamente diffuso e “addomesticato”, in territorio civile, da Google Maps e Google Earth. Droni che, sia detto subito², non possono essere intesi alla stregua di semplici estensioni potenziate dell'agire umano e, in particolare, quale ulteriore perfezionamento di una storia del *warfare* preoccupata, fin dall'antichità, di aumentare la distanza dal nemico³. Piuttosto, l'analisi dei droni va proiettata nel quadro di una storia dei (nuovi) media visivi⁴ in quanto dispositivi specifici che, come tutti i dispositivi, fondano il proprio funzionamento su una rimediazione linguistica tra essere e azione, ontologia e prassi⁵. Propria dei droni, infatti, non è una sorveglianza trasparente del territorio e dell'azione dell'uomo ma una pratica di costante archiviazione e traduzione della superficie visibile del mondo, fondata su una tecnologia, un posizionamento enunciativo e un linguaggio peculiari. Strutturalmente, inoltre, la percezione dronica – mediata da uno sguardo aereo, dall'alto e spesso verticale, uno sguardo “silenzioso” che si sottrae alla percezione umana – ha il vantaggio di rendere evidente un altro aspetto cruciale del potere dei dispositivi, vale a dire la loro natura di “attività di governo senza alcun fondamento nell'essere”⁶. La “violenza” dei droni, infatti, non risiede soltanto nella loro azione di costante, invisibile sorveglianza (e, quando armati, nella loro riprovevole azione post-bellica di caccia⁷) ma anche, se non soprattutto, nella minacciosa “separazione” della loro prassi da un principio antropomorfo; una separazione ulteriormente e anzi esemplarmente riflessa dall'alfabeto che traduce le informazioni archiviate durante i processi di perlustrazione: l'alfabeto del calcolo algoritmico e della manipolazione digitale del fotografico, in cui la logica del tracciato cartografico incontra la pratica del *profiling* umano, e la “mappa” si trasforma in una geografia di connessioni e in una cartografia delle vite⁸.

Il potere e, insieme, l'infrazione violenta insiti nell'azione dispositiva dei droni consistono dunque, anzitutto, in un “disegnare linee” (letteralmente, come rivela la procedura delle *kill box*⁹) in cui l'accoppiamento tra le due “s”, mediato da un alfabeto e da un posizionamento¹⁰ dis-umani, mira però a costruire delle

SPECIALE mappe antropiche. La sfasatura epistemica è flagrante: un'enorme quantità di dati sociali, spaziali e temporali viene "convertita" in mappe e modelli di comportamento digitali; una indicizzazione quantitativa e simbolica di *big data* (schemi e pattern) viene impiegata per interpretare l'azione umana "discreta", qualitativa, in rapporto allo spazio e al tempo (e anzi, in molti casi, per prevederla). È a quest'altezza, nel ritorno imperfetto alla realtà delle immagini processate a partire dalle operazioni di videosorveglianza dei droni, che il dispositivo manifesta tutta la propria violenza "ontologica": fondata, da un lato, sulla produzione del proprio spazio e del proprio soggetto e, dall'altro, di conseguenza, sulla scissione del vivente da se stesso e dal rapporto immediato col suo ambiente.

Da questo punto di vista, la medialità dei droni possiede molti punti di contatto con quella del motore di ricerca Google Earth, rilasciato nel 2005: comune, in particolare, è l'azione algoritmico-fotografica di traduzione della geografia in mappe digitali (usabili, percorribili, manipolabili), la retorica visiva di uno sguardo dall'alto ormai indipendente da una presenza umana (e, associato a questo, la retorica del *long zoom*¹¹, che in modo diverso "mira" un punto particolare), una vigilanza panottica e l'aggregazione "connettiva" e sinottica dei dati. Certo, Google Earth, come tutte le applicazioni che fanno capo all'azienda statunitense, è un servizio (una "modalità di visione") a cui tutti possono accedere: in questo senso, dunque, almeno all'apparenza, non è un medium asimmetrico ma, anzi, è basato sulla volontà di "organise the world's information and make it universally accessible and useful"¹². Tuttavia, solo un'analisi ingenua del suo funzionamento può non vedervi implicate alcune delle questioni fin qui affrontate, dal tema della sorveglianza a quello dell'archiviazione "totale" dello spazio geografico e antropico, o sottostimare la natura "costruttiva" del dispositivo sulla base del suo marcato fotorealismo – varrà la pena notare, a questo proposito, che le immagini di Google Earth sono il risultato dell'elaborazione di un "mosaico" di dati raccolti da satelliti orbitanti e da altri dispositivi di cattura posti a terra, dati successivamente collazionati per formare un'immagine globale.

Il funzionamento di Google Earth, come quello dei droni, si basa dunque su fenomeni di appropriazione, analisi e traduzione digitale della superficie della Terra e di produzione di mappe "realistiche" dipendenti da processi di calcolo e manipolazione; e se l'azione di separazione del drone si regge, come si è visto, sull'uso asimmetrico di questa (ri)produzione cartografica nell'interpretazione dell'esperienza umana, anche l'analisi di Google Earth rivela, a diversi livelli, dietro l'apparente "naturalità" delle sue immagini, un gap ontologico che ne fa una versione insieme somigliante e deformata della realtà. Questione, emblematicamente, di "risoluzione": limitata, per alcune aree sensibili della Terra o, viceversa, particolarmente dettagliata e aggiornata quando si visualizzano, per esempio, zone caratterizzate da un forte valore di mercato; fuori dal tempo, come nel caso del sito archeologico di Palmira, dove è ancora possibile avvicinarsi al tempio di Baalshamin, oppure, al contrario, troppo dipendenti dallo "sguardo" della politica e del potere occidentali, così che il dettaglio di certe aree (per esempio in Afghanistan e Pakistan) è possibile solo a seguito del benessere di enti governativi e di sicurezza; e mentre il *digital first world* può vantare una risoluzione generalmente ottimale, la visualizzazione del *third world* patisce spesso la bassa risoluzione¹³. Non diversamente dalla cartografia dei droni, insomma, anche quella "panottica" e fotorealistica di Google Earth è, a ben vedere, un "disegno" governato da un intreccio di linee di potere, in cui il tema della visibilità (e dell'invisibilità) si declina in termini di risoluzione e navigabilità.

Non è dunque un caso che l'attuale popolarità dell'immagine aerea prodotta da dispositivi satellitari e tecnologie digitali di mappatura, archiviazione e interpretazione dello spazio abbia attirato l'interesse di numerosi artisti e performer, ben al di là di una fascinazione "pittorica" legata alla distorsione percettiva introdotta dalla verticalità dello sguardo dall'alto¹⁴: questa "silenziosa" appropriazione e la sua traduzione linguistica rimandano infatti, più in generale, a un tema che non è, semplicemente, quello della sorveglianza costante a cui è sottoposto il soggetto contemporaneo, ma quello – ben più sottile e pervasivo – della "costruzione visuale del sociale", e di una costruzione realizzata da dispositivi "invisibili",

SPECIALE che non mostrano il proprio vedere¹⁵. Dispositivi, anzi, doppiamente invisibili: in quanto tecnologie, perché abitano lo spazio aereo e mettono in gioco uno sguardo onnisciente, di ordine “divino”; e in quanto linguaggi, perché la lettura fotografica dello spazio non è che il primo atto di una rielaborazione visiva – di un “calcolo” – algoritmico e digitale¹⁶. Se in questi ultimi anni, in modo costante, artisti appartenenti a culture e tradizioni diverse hanno riconosciuto in questa produzione visiva un “oggetto” a cui rivolgere una serie di operazioni critiche di analisi e denuncia, è proprio perché essa tematizza in modo esplicito un’appropriazione visiva (uno sguardo) e un principio di traduzione del mondo in immagini (una visione); insieme, questa “scrittura” non costituisce un punto d’arrivo (il che la qualificerebbe come qualcosa di potenzialmente artistico perché “schiacciato” sul linguaggio) ma, al contrario, un punto di partenza per una serie di azioni che incidono concretamente, a diversi livelli, sulla vita degli esseri umani, nonché, più in generale, sulla definizione dei concetti di spazio e soggetto.

Ma ciò che l’arte, nelle sue realizzazioni, implicitamente riconosce e esplicitamente affronta, è anche ciò che rende un approccio “dalla parte” della produzione artistica al problema visuale posto da questi dispositivi geografici un esercizio ermeneutico privilegiato. Giocando sullo stesso terreno, infatti, l’arte appare una prassi e un linguaggio esemplari per mostrarne il vedere al di là delle linee di confine tra militare e civile, sorveglianza e partecipazione. Arrivando a produrre, in molti casi, una vera e propria contro-geografia artistica, fondata – per riprendere Olsson e Agamben – su pratiche di profanazione e decostruzione orientate a riportare le cose nel mondo e a stanare la fallacia ontologica insita nei “disegni” delle mappe digitali.

“The world seen from the air is abstract and illusive”¹⁷

Nel 1968, l’immagine illuminata del globo terrestre che emerge dalla profondità nera dello spazio cosmico imprime la copertina della pubblicazione di Stewart Brand, *The Whole Earth Catalog*¹⁸, prima edizione di una fortunata serie di repertori che, in maniera continuativa fino al 1972, raggrupperà le voci più rappresentative della controcultura della West Coast degli Stati Uniti. Due anni prima Brand aveva iniziato una campagna di sensibilizzazione pubblica per ottenere dalla NASA l’autorizzazione alla riproduzione delle immagini satellitari del pianeta Terra, riassumendo la richiesta nella domanda “Why haven’t we seen a photograph of the whole Earth yet?”. Il catalogo di Brand, del resto, è emblematico dell’interesse suscitato dalle immagini della Terra resa oggetto e soggetto, per la prima volta nella storia dell’umanità, da un’inquadratura possibile solo grazie al progresso della tecnologia spaziale; nella parte dedicata a “Understanding Whole Systems”, in particolare, il catalogo offre diversi articoli che riguardano l’alterazione del rapporto di scala provocato dall’allontanamento in verticale da un punto considerato – dalle 243 immagini della Terra, riprodotte a colori a pagina intera, scattate in occasione di uno dei voli del Programma Gemini nel 1965, al primo filmato ripreso da un satellite ATS, un *time lapse* a colori della Terra in rotazione vista da una distanza di più di 37 mila chilometri al di sopra del Brasile. Tra gli altri “prodotti” presenti nel catalogo di Brand compaiono anche due pubblicazioni che negli stessi anni, anche se in modo diverso, testimoniano di questo interesse: il volume di fotografie aeree di Hanns Reich, *The World from Above*¹⁹, e un antecedente importante rappresentato dal libro di Kees Boeke, *Cosmic View. The Universe in 40 Jumps*²⁰. Quest’ultimo, composto da 40 ingrandimenti e miniaturizzazioni progressivi eseguiti a partire da uno stesso soggetto – una bambina seduta con un gatto in braccio ritratta in scala 1:10 – promette “a journey in one direction, straight upward from the place where it begins”: all’ottava immagine, l’ingrandimento è tale da considerare già il pianeta terra nel suo insieme.

Appropriazione visiva della Terra, sguardo dall’alto e “traduzioni” scalari sono questioni che, negli stessi anni, trovano sviluppo nell’esperienza della Land Art²¹. Nel 1969, per esempio, Michael Heizer scrive, a commento della sua opera *Five Conic Displacements* (realizzata nel Coyote Dry Lake nel Mojave Desert in California quello stesso anno), che “the most formidable objects that man has touched are

SPECIALE earth and the moon”, e “the greatest scale he understands is the distance between them”²². Ciò che appare dall’alto, però, non è più un “paesaggio”, una porzione prospettica che permette all’individuo di trovare la sua scala di rapporto riconoscibile, accettabile, identitaria; è, piuttosto, una nuova geografia che, prima di rinunciare definitivamente all’orizzonte²³, cerca un’altra rappresentazione per la Terra-oggetto, pretende altre misurazioni, altri rapporti di scala. Si ricomincia così tracciando nuove linee verticali e orizzontali che delimitano un territorio che è null’altro che crosta terrestre: nel 1968, sempre nel Mojave Desert, Walter De Maria, sdraiato sul suolo in posizione prona, le braccia perpendicolari al corpo, compie nuovi gesti di misura per poi tracciare le due linee parallele di *Mile-Long Drawing*. Questa nuova “misurazione” trova il suo punto di vista privilegiato proprio nello sguardo aereo: Heizer, De Maria e Robert Smithson affidano al produttore e videogallerista tedesco Gerry Schum e al fotografo italiano Gianfranco Gorgoni il compito di riprendere da un velivolo l’estensione completa del gesto dell’artista e, al tempo stesso, il cambiamento e l’allargamento del punto di vista. Certo, questo tipo di documentazione della “nuova geografia” della Land Art con immagini e riprese aeree è, per gli artisti, una sorta di espediente che restituisce quello che può: non basta infatti a Smithson, il quale dall’aereo controlla direttamente il farsi dell’opera *Spiral Jetty* (1970), decidendo da quel punto di vista gli spostamenti dei materiali, scelti con la perizia di un geologo. Smithson, dall’alto, percepisce che “the old landscape of naturalism and realism is being replaced by the new landscape of abstraction and artifice”, e che la percezione da quella prospettiva elude tutte le nostre concezioni della natura: il mondo, così, diventa “abstract and illusive”²⁴.



Fig. 1

Spiral Jetty, oggi, così come l’opera di Heizer, *Double Negative* (fig. 1), è un “monumento” individuato dalle immagini satellitari di apposite mappe realizzate con Google Maps (<https://www.google.com/maps/@36.615553,-114.344072,846m/data=!3m1!1e3>), che inseguono in maniera archeologica le tracce di lavori resi invisibili dal tempo; accade anche per il quadrato di *Las Vegas Piece* realizzato da De Maria nel Tula Desert nel 1969 (<http://clui.org/ludb/site/las-vegas-piece>)²⁵, opera che l’artista stesso considerava non fotografabile, neanche dal satellite, perché “that’s a different experience because that’s an experience like a drawing but this is an experience at ground level, it’s a different experience” (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362>)²⁶.

Il punto di crisi individuato dai *land artist* nella relazione tra azione *grounded* e visione/documentazione aerea (questione oggi rilanciata dalla restituzione satellitare di queste opere, o delle loro tracce) è

SPECIALE che tra terra e cielo le realtà sono differenti, e quello che succede “davvero” a terra non può essere “impressionato” né registrato da alcuna tecnologia. Anzi, più aumenta nei dispositivi la capacità di estensione del campo di visione e la definizione delle immagini, più il distacco tra ciò che si vede, anche nitidamente, dall’alto, e ciò che succede a terra sembra in realtà incolmabile. La Google Map satellitare della Land Art, emblema della progressione tecnologica iniziata con Explorer I, è oggi, in modo emblematico, un’esperienza di “derealizzazione” dell’opera²⁷.

In questo senso, l’esperienza della Land Art non rappresenta soltanto un punto di passaggio (e di inizio) cruciale per affrontare con maggiore consapevolezza i problemi posti dagli attuali processi di descrizione della Terra da parte di media e dispositivi aerei. Oggi che, come scrive Tomas van Houtryve, i dispositivi fotografici e di ripresa sono diffusamente impiegati per la sorveglianza, lo spionaggio e il *targeting*, dall’esperienza della Land Art (dal più generale problema che essa pone alla “relazione” tra la realtà e la sua restituzione visiva) sembra discendere anche un interrogativo rivolto direttamente al medium: “I often wonder whether these uses have already eclipsed traditional ones, such as portraiture and fine art. Are we at a point in the evolution of photography where the medium has become weaponized?” (http://proof.nationalgeographic.com/2014/08/15/tomas-van-houtryve-a-sky-full-of-cameras/?utm_source=NatGeocom&utm_medium=Email&utm_content=pom_20140831&utm_campaign=Content)²⁸.

Così, nel 2013 Van Houtryve inizia a usare un *consumer drone* quadricottero adattato con una fotocamera ad alta risoluzione e con un sistema di ritrasmissione delle immagini video a terra non soltanto per realizzare le fotografie in bianco e nero del suo progetto *Blue Sky Days* (2014)²⁹, ma anche, appunto, per problematizzare la “prestazione” della macchina fotografica una volta agganciata alle potenzialità tecnologiche (di movimento e posizionamento) del drone. Detto altrimenti, come è stato osservato³⁰, Van Houtryve usa il drone come tecnologia di supporto del dispositivo fotografico al fine di ragionare sul drone stesso: le immagini ottenute, infatti, recano traccia del suo “comportamento” mediale. Al tempo stesso, in linea con questo approccio autoriflessivo, sceglie di fotografare una serie di luoghi civili dotati di caratteristiche analoghe a quelle di alcuni obiettivi degli attacchi perpetuati da droni militari statunitensi su suolo estero: scene di matrimoni, funerali, gruppi di persone che forse pregano oppure fanno esercizio fisico, figure umane assottigliate e compresse dalla visione dall’alto ma con gigantesche ombre che le circondano, per le quali è difficile definire il senso preciso di quello che fanno e dove lo fanno. Nel nitore assoluto dell’immagine, il “taglio” della ripresa da molto in alto rinnova antichi inganni e ne procura di nuovi. In *Wedding* (2012), per esempio, siamo a Philadelphia, si sta svolgendo un matrimonio, parenti e amici intorno agli sposi si raggruppano davanti a un fotografo per una classica posa che ricorderà il momento. Ma qualcosa esce dal controllo della scena e la piccola damigella che porta i fiori per la sposa, invece di guardare l’obiettivo davanti a sé, alza lo sguardo e incrocia la mira del drone. L’immagine esce di colpo dall’indeterminatezza e dalle congetture della sorveglianza casuale, infrange il codice di base del dispositivo dronico (vedere senza essere visti³¹) e ridiventa, in questo modo, il più classico dei generi fotografici: un ritratto. Insieme, in questo rilancio dello sguardo, in questo riconoscimento umano, il drone viene fatalmente riportato alla sua dimensione eminentemente fotografica, alla fragilità e all’imperfezione della sua natura di dispositivo relazionale – riportato a terra, tra le cose che normalmente sorvola non visto, attraverso lo sguardo di una damigella che, secondo quanto riferito da Van Houtryve stesso (https://www.youtube.com/watch?v=IK8_Cq6j2J8)³², ha avvertito il rumore del drone e lo cerca nel cielo. Come si vede, pur variando condizioni e tecnologie, il problema (ontologico e insieme estetico), continua a essere quello – già indicato da Smithson –, della relazione tra referente e immagine, della commensurabilità tra realtà e riduzione scalare; problema anche politico, perché, come è stato messo in luce, tra gli altri, da Chamayou³³, proprio il regime ambiguo degli sguardi satellitari dall’alto e da lontano – tra restituzione minuziosa e astrazione³⁴ – sembra legittimare qualcosa di simile a una miopia morale. Attorno a questi temi ragionano anche i progetti *Dronestagram* di James Bridle e *Everybody knows where they were when they heard that Kennedy died* di Khesrau Behroz. Il primo, nel 2012, apre un account Instagram (<https://www.instagram.com/dronestagram/>) con lo stesso nome (fig. 2) e lo tiene

SPECIALE in vita per tre anni, socializzandolo anche attraverso Tumblr (<http://dronestagram.tumblr.com>) e Twitter (<https://twitter.com/dronestagram?lang=it>).

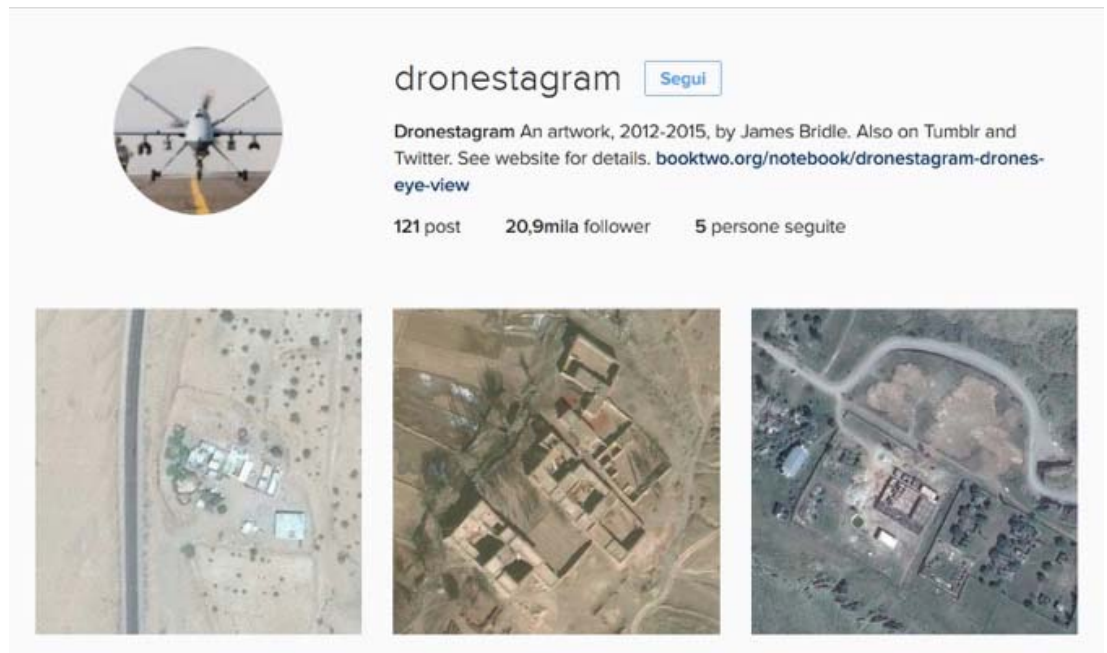


Fig. 2

Seguendo per lo più il flusso di dati sulle aggressioni americane con droni effettuati in Pakistan, Yemen e Somalia fornito dal Bureau of Investigative Journalism (<https://www.thebureauinvestigates.com/category/projects/drones/drones-graphs/>), Bridle condivide attraverso i social media la data, il luogo, il numero dei morti prodotti dall'attacco e accompagna il breve resoconto dell'evento con l'immagine della localizzazione tratta da Google Maps Satellite. Storie e luoghi veri, immagini reali riportati con l'utilizzo di nuove tecnologie che non possono essere, afferma Bridle, solo nuovi sistemi per organizzare dati ma anche e soprattutto per renderli evidenti, "for telling us something new about the world around us, rendering it more clearly" (<http://booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view/>)³⁵. Proprio del drone, infatti, è annullare la realtà della visione, confondere territori lontani che, alla vista, sembrano tutti uguali. Col suo progetto, dunque, Bridle mira a restituire quello che il drone sottrae: attraverso l'evidenza della geolocalizzazione e l'informazione su quello che proprio in quel luogo è successo, tenta di aumentare la "definizione" dell'immagine e di ristabilire la coincidenza tra realtà e fatto aggiungendo una didascalia. Così come nella fotografia di Van Houtryve la piccola "avatar senza volto"³⁶ che incontra l'occhio del drone frantuma il potere della verticalità, Bridle combatte l'anonimità del cubo della morte (*kill box*) riconsegnando ad esso i propri profili orografici.

Nella stessa direzione di ricerca, vale a dire quella di ridistribuire lo spazio rappresentativo e politico non uniforme da cui dipende l'uccisione a distanza praticata dai droni³⁷, si pone il lavoro di Behroz *Everybody knows where they were when they heard that Kennedy died*, in cui l'artista utilizza un'applicazione, Metadata, per inviare notifiche ai suoi utenti appena l'account Twitter @dronestream (<https://twitter.com/Dronestream>), creato dall'artista Josh Begley, posta notizie di attacchi americani effettuati con droni militari. Lo *screenshot* delle singole notifiche diventa parte di un *collage* formato con l'immagine del luogo in cui Behroz si trovava nel momento in cui è stato raggiunto dalla notizia. I nostri luoghi definiti, i nostri

SPECIALE morti eccellenti o meno ma con un nome e un cognome contro l'anonimità di donne, uomini, località distanti fisicamente ma percepiti attraverso tecnologie che "dislocano e redistribuiscono spazialmente"³⁸. Una nuova geografia per una storia iniziata l'11 settembre 2001, giorno di cui ognuno ricorda che cosa stava facendo, con chi e dove. Attraverso Google Maps e i social media, Bridle e Behroz vogliono quindi programmaticamente restituire visibilità a notizie che riguardano luoghi e persone che il *mainstream* dell'informazione, in maniera per lo più volontaria, confonde o occulta. In questo senso, l'operazione è simmetrica e inversa rispetto alla lettura che oggi, grazie alla tecnologia, tenta di negare uno degli assunti fondamentali della Land Art: sottrarre informazioni sulle opere, renderle invisibili per eccesso di dimensione e di deperibilità, riscrivere le "mappe" che conducono lo spettatore a farne esperienza alle condizioni dettate dall'artista e non da quelle della produzione. Da una parte, quindi, la condivisione *social* delle immagini aumenta la consapevolezza storica, dall'altra, come si è visto, ne riduce sostanzialmente l'assunto.

Blow Up and Out

Le domande di natura geografico-ontologica sollevate dal progetto di Behroz – "dove sono" le cose rispetto all'immagine, e "dove si è" rispetto alle une e alle altre – restano pressanti anche all'interno di quelle opere che dell'*aerial view*, della videosorveglianza, della colonizzazione tecnologica dei cieli indagano soprattutto la dimensione costruita e linguistica. Opere, performance e progetti destinati in molti casi a stanare la natura "dispositiva" di questi media, problematizzandone di conseguenza proprio quegli aspetti costitutivi (linguistici e tecnologici) che, al contrario, sembrano rendere la loro azione di analisi e descrizione dello spazio trasparente, neutra, dall'attitudine panottica e sinottica alla "precisione" di sguardo, dal forte coefficiente scientifico-tecnologico (ulteriormente accresciuto da un significativo sganciamento della tecnologia dai "limiti" umani) alla natura fotorealistica delle immagini. In gioco, come si vede, vi sono i fondamenti culturali, ideologici e filosofici della società digitale: esaltati dai dispositivi in quanto garanzia della propria azione, sottoposti a scrutinio e critica dalla produzione artistica.

Così, emblematicamente, *As Above, So Below* è il titolo che il duo olandese Bik Van der Pol ha scelto per un *living project* commissionato da Creative Time per l'esposizione *Living as Form* (<http://creativetime.org/programs/archive/2011/livingasform/about.htm>)³⁹. Un progetto composto da un *site-specific public textpiece* realizzato in un parcheggio adiacente all'Essex Street Market, sede della mostra (la frase *As Above, So Below* scritta in stampatello giallo su due lotti del parcheggio), da un programma di escursioni giornaliere nei dintorni del parcheggio destinate a riempire il "vuoto urbanistico" con i racconti e le immagini dei cittadini di New York, invitati a condividere la loro conoscenza della città (di oggi ma anche di ieri), e una pubblicazione che riunisce tutti i materiali utilizzati per preparare il progetto, tra cui interviste a docenti universitari, architetti, attivisti. L'obiettivo dichiarato di Bik Van der Pol è quello di interrogare in modi diversi il tema dell'esperienza spaziale e geografica, mettendo apertamente in dialogo il rapporto tra visivo e vissuto, tra una restituzione da "sopra" (la verticalità, lo spazio aereo, lo sguardo satellitare) e una da "sotto" (l'orizzontalità, la terra, l'uomo che la abita e la percorre). Così, in particolare, la scritta *As Above, So Below* risulta del tutto invisibile (anzi, impercettibile) dal "basso"⁴⁰, e solo una prospettiva aerea (nella fattispecie, quella di Google Earth) può coglierla nella sua interezza, riconoscerla e leggerla, per poi restituirla all'esperienza umana (fig. 3).

SPECIALE

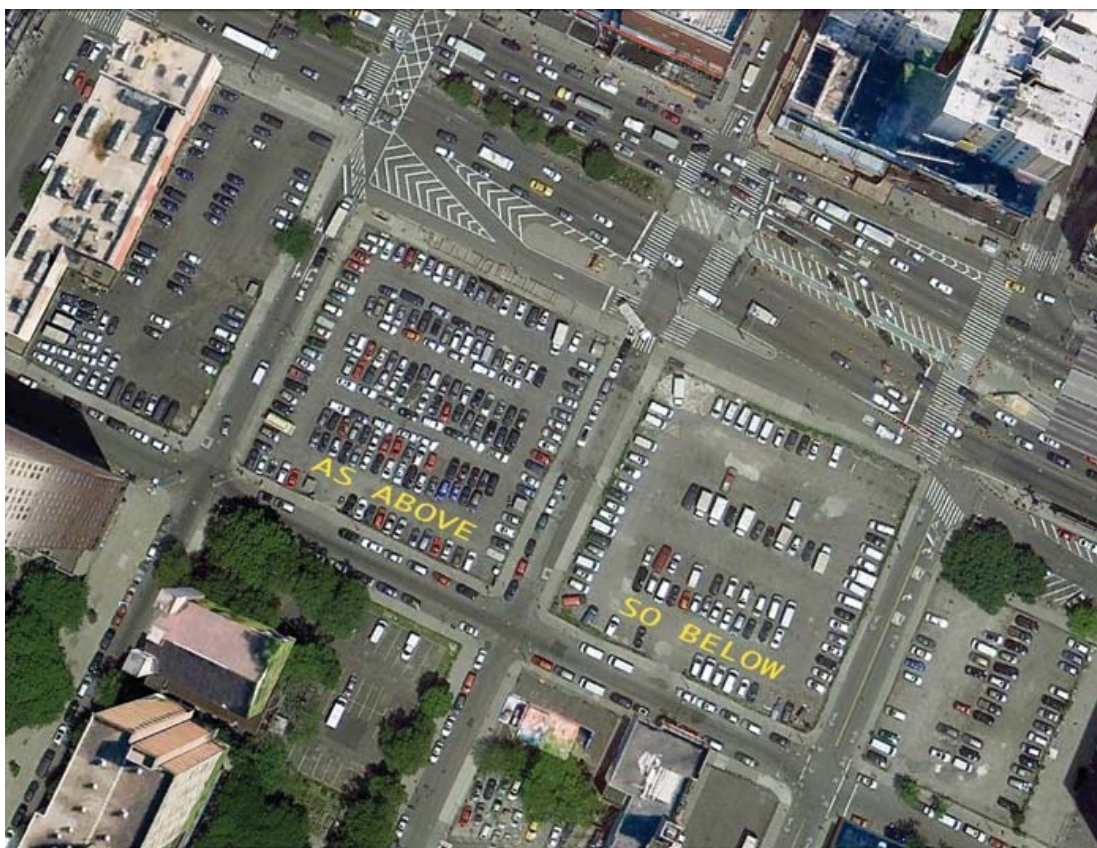


Fig. 3

Ma l'ultimo, fondamentale tassello di questo progetto data all'ottobre del 2015, quando Google decide di includere questo *public textpiece* nel proprio archivio; così, come si legge sul sito di Bik Van der Pol, "this work has become part of the public (?) sphere of Google while this empty site continues to develop in *real time*" (http://www.bikvanderpol.net/notes/as_above_so_below_in_google_maps/)⁴¹.

Se da un lato, dunque, il progetto, nella sua interezza, mette a tema il conflitto tra una visione (percezione ed esperienza) dello spazio diagrammatica, appiattita e dall'alto, e una tridimensionale, radicata (*grounded*), definita dai movimenti dei corpi nello spazio e dalla memoria degli abitanti del Lower East Side, dall'altro lato l'inclusione dell'"opera" da parte di Google nella sfera pubblica proiettata dal suo archivio satellitare coincide con una (inconsapevole) dimostrazione della natura costruita e, al limite (del paradosso), artistica della trama di immagini di Google Earth: quel frammento del mosaico, infatti – qualcosa di simile a una firma nascosta nel quadro o allo sguardo del pittore che, dalla tela, interpella la realtà contro il principio dell'illusione –, finisce in particolare per "storicizzare" la mappa, portandone in superficie la natura archiviale di "museo" geografico, in aperto contrasto con la logica e i programmi d'uso dell'applicazione.

In questo senso, l'arte si rivela un meccanismo propriamente intrusivo, una modalità di rifrazione del vedere dei dispositivi satellitari. È anche ciò che accade in *Bed Down Location*, una delle installazioni realizzate da Laura Poitras per *Astro Noise*, la sua prima mostra personale ospitata nel 2016 al Whitney Museum (<http://whitney.org/Exhibitions/LauraPoitras>)⁴². L'installazione, come del resto molte altre opere esposte (anzi, come l'intero dispositivo dell'esibizione⁴³), insiste non soltanto sul tema dell'osservazione costante a cui sono oggi sottoposti i cittadini (quelli delle metropoli occidentali come quelli delle *war zone* mediorientali), ma anche sulle "forme" linguistiche di questo controllo, tra invisibilità e *camouflage*.

SPECIALE Così, almeno all'apparenza, *Bed Down Location* invita lo spettatore a rilassarsi su un comodo letto per godersi, proiettato sul soffitto, lo spettacolo di alcuni cieli notturni fitti di stelle: sono i cieli di Yemen, Somalia e Pakistan, zone di *targeted killings* (già al centro delle opere di Behroz e Bridle) in cui agiscono quotidianamente i droni delle forze militari statunitensi; ma a rivelare la presenza di questi ultimi solo un leggero brusio costante e in sottofondo. Bisogna attendere che dalla notte si passi al giorno perché i droni si rendano visibili, ma da un'altra parte: in Nevada, in un centro per test militari dell'esercito. Solo alla fine dell'esibizione, poi, attraverso un monitor, lo spettatore scopre che, per tutto il tempo che ha trascorso nell'accogliente penombra dell'installazione, uno sguardo simmetrico e opposto, nascosto dietro le stelle o forse coincidente con esse (uno spettacolo naturale tradotto in una possibile fonte di minaccia) ha "analizzato" la sua presenza attraverso un dispositivo a infrarossi, producendo una serie di "quadri" in cui spazio e soggetto appaiono tradotti in zone fredde e calde, una complessa tavolozza di macchie blu, rosse, arancioni, gialle. Un posizionamento ambiguo delle immagini della sorveglianza dalla parte dell'arte reso ulteriormente esplicito da Poitras attraverso la stampa a grande dimensione dei segnali di intercettazione dei droni israeliani realizzati da Anarchist, un programma segreto sviluppato dall'intelligence britannica e dall'NSA. Dettagli di *encrypted data* (erano tra i materiali diffusi da Snowden⁴⁴) in forma di immagini astratte, colorate, seducenti e, al tempo stesso, del tutto "invisibili", scritte in un linguaggio incomprensibile: ma proprio grazie al riposizionamento all'interno del *display* museale (con gesto parallelo e opposto a quello di *As Above, So Below*), il vedere di questi dispositivi è mostrato, anzi "esposto", e proprio in quanto linguaggio da decodificare. Coerentemente, il "catalogo" della mostra ha la forma di una guida per la sopravvivenza in una società della sorveglianza totale, con stralci provenienti dal diario personale di Poitras e testi di altri artisti-attivisti, tra cui il cinese **Ai Weiwei** e la tedesca **Hito Steyerl**.

A quest'ultima si deve una delle riflessioni più acute (e proprio nella forma di una guida di sopravvivenza) prodotte fino a questo momento nel territorio dell'arte sul rapporto tra soggetto, spazio geografico e dispositivi aerei di sorveglianza – e, più in generale, sulle dinamiche relazionali che intercorrono oggi tra realtà e immagini, corpi e dispositivi visivi o, per tornare ad Agamben, tra economia del vivente e economia del potere. Un video di 16 minuti circa, *How Not to Be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV file* (2013), in cui Steyerl, lezione dopo lezione (in tutto cinque), passa in rassegna e mette in dialogo molte delle questioni fin qui affrontate, tra cui il problema dell'appropriazione "scalare" della realtà da parte dei dispositivi di visione aerea (con la trasformazione della Terra in *resolution target* per la sua traduzione in immagine⁴⁵), il rapporto tra risoluzione e visibilità (con l'accentuazione della dipendenza "culturale" del visibile dalla tecnologia: ciò che non può essere catturato in termini di risoluzione è invisibile) e i processi di "inglobamento" digitale della realtà (un'immagine del deserto californiano si trasforma insensibilmente nello screenshot del desktop di un computer).

Più di tutto, però, sullo sfondo di questi temi e in linea con l'intento "educativo" del video, emerge la questione del rendersi invisibili: Steyerl ne dà numerosi (e spesso divertenti) saggi, riportando l'argomentazione proprio al punto da cui siamo partiti, vale a dire i processi di separazione dell'umano da se stesso – tra astrazione e riduzione scalare – implicati da una società della sorveglianza fondata sulla "risoluzione aerea" della geografia e dell'azione antropica. Nella ricerca dell'invisibilità come unica strategia di difesa è infatti inscritta la negazione stessa dell'essere, così che una simile "azione artistica" finisce per portare alla luce la logica "economica" dei dispositivi – la definitiva traduzione digitale e algoritmica dello spazio e dell'essere umano.

SPECIALE



Fig. 4

Accanto a trasformazioni innaturali, travestimenti, autoreclusioni sociali e spaziali, infatti, le principali tattiche di invisibilità indicate da Steyerl consistono nel diventare un *bar-code* o un segnale wi-fi o un'immagine (fig. 4) – in tutti i casi, dunque, farsi della “grandezza” di un pixel (ma, com'è noto, esso non ha né corpo né misura). Vale a dire: “diventare” (come) il vedere digitale di droni e satelliti, dissolversi nel medium, fare (nuovo) corpo a partire dai suoi principi costruttivi e dalle sue logiche. Una soluzione paradossale e estrema ma, ma come suggeriscono altre esperienze artistiche analizzate in queste pagine, farsi pixel (prima di essere fatti tali) rappresenta l'esito per certi versi inevitabile e volutamente violento di una contro-geografia e di una controcultura visuale che mirino a indicare con chiarezza confini, armi e tattiche di un nuovo campo di battaglia: quello aperto tra cielo e terra, alla metà del secolo scorso, dalla prima immagine satellitare.

Anna Costantini, Luca Malavasi*

Note:

* Gli autori hanno discusso e condiviso tutti i contenuti del saggio; a fini pratici si precisa che Anna Costantini ha scritto il paragrafo 2, Luca Malavasi i paragrafi 1 e 3.

1. Gunnar Olsson, *Lines of Power, Limits of Language*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford 1991, p. 181.

2. Per una ricostruzione storica dell'*aerial view*, si veda il fondamentale Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *Seeing From Above: The Aerial View in Visual Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 2013; di Mark Dorrian, si veda anche “The Aerial View: Notes for a Cultural History”, *Strates*, vol. 13 (2007), <<http://strates.revues.org/5573>> (ultimo accesso 3 giugno 2016). Una interessante problematizzazione del tema in Barbara Grespi, “Lasting Remains: The Anesthetizing Gaze in German Postwar Cinema and Photography”, *Cinema&Cie. International Film Studies Journal*, n. 24 (2015), pp. 17-32.

3. Storia che inizierebbe con l'uso dell'arco e delle frecce e finirebbe, appunto, con la completa

- SPECIALE** separazione tra arma e corpo del guerriero, posti, nel caso dei droni, anche a grandissima distanza.
4. Del resto, come suggerisce – senza però approfondirne le implicazioni – Chamayou, lo sviluppo tecnologico dei droni, a partire dal prototipo immaginato da Vladimir Zvorykin negli anni Trenta del Novecento come risposta alla “tecnica” giapponese degli aerei kamikaze, è anche una storia di tele-visione. Cfr. Grégoire Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2013, pp. 81-85. Il primo studioso a suggerire chiaramente la necessità di analizzare le immagini dei droni nel quadro della cultura visiva contemporanea (e dunque in rapporto alla retorica dell'*aerial view*) è stato Roger Stahl, anche se il suo discorso, a differenza del nostro, insiste soprattutto sugli effetti prodotti da questo “archivio” nella costruzione sociale della guerra e dei rapporti tra potere occidentale e resto del mondo; Roger Stahl, “What the Drone Saw: the Cultural Optics of the Unmanned War”, *Australian Journal of International Affairs*, vol. 67, n. 5 (2013), pp. 659-674. Per una ricognizione ampia e sintetica degli aspetti storici, militari, tecnologici e culturali dei droni si veda (nell’amplessima bibliografia ormai disponibile sul tema) AA.VV., *A Drone Primer: A Compendium of the Key Issues*, Center for Study of the Drone, New York 2014.
 5. Cfr. Giorgio Agamben, *Che cos’è un dispositivo*, Nottetempo, Roma 2006.
 6. *Ivi*, p. 19.
 7. Cfr. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, in particolare i primi due capitoli.
 8. *Ivi*, pp. 42-46.
 9. Cfr. *Ivi*, pp. 47-53.
 10. Lo sguardo del drone rilancia in effetti la logica dello sguardo divino non soltanto perché onnisciente e dall’alto, ma anche perché è uno sguardo senza “luogo”.
 11. Steven Johnson, “The Long Zoom”, *New York Time Magazine*, 8 ottobre 2006, cit. in Mark Dorrian, “On Google Earth”, in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *op. cit.*, pp. 290-307.
 12. *Ivi*, p. 291.
 13. *Ivi*.
 14. Per un approfondimento di questo aspetto si rimanda a “Introduzione” in Mark Dorrian, Frédéric Pousin (eds.), *op. cit.*, pp. 1-10.
 15. Cfr. W.J.T. Mitchell, “Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale”, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo 2009, pp. 51-79.
 16. Sullo sfondo, è chiaro, preme la questione – a sua volta ontologica – dell’immagine digitale; questione, com’è noto, di ampia portata culturale e filosofica, che ha alimentato un dibattito ormai ventennale. Nell’estesa bibliografia sul tema, ci limitiamo a citare alcune opere di riferimento in italiano: Claudio Marra, *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006; Christian Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009 e Id., *Cinema e digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze 2012; Daniela Angelucci, “Immagine digitale e persistenza del cinema”, *Rivista di estetica*, vol. 46 (2011), pp. 5-16; Francesco Casetti, *Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
 17. Robert Smithson, “Aerial Art (1969)”, in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1996, p. 116.
 18. Stewart Brand (ed.), *Whole Earth Catalog*, Portola Institute, Menlo Park 1968.
 19. Hanns Reich, *The World from Above*, Hill and Wang, New York 1966.
 20. Kees Boeke, *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, The John Day Company, New York 1957.
 21. Sull’influenza che la tecnologia spaziale ha avuto sull’esordio della Land Art cfr., tra l’altro, la testimonianza di Germano Celant per il film di James Crump, *Troublemakers: The Story of Land Art*, 2015.
 22. “The Art of Michael Heizer”, *Artforum*, n. 5 (dicembre 1969), p. 36.

- SPECIALE** 23. Cfr. Hito Steyerl, "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective", *E-Flux Journal*, n. 24 (aprile 2011), in particolare pp. 1-5.
24. R. Smithson, *op. cit.*, p. 116.
25. Cfr. "Las Vegas Piece", Land Use Database, The Center for Land Use Interpretation.
26. Paul Cummings, *Oral History Interview with Walter De Maria*, New York, 4 ottobre 1972, Archives of American Art, Smithsonian.
27. Di "derealizzazione dell'assassinio" parla Chamayou a proposito degli operatori dei droni. Cfr. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 101.
28. Tomas van Houtryve, "A Sky Full of Cameras", *Proof. National Geographic*, 15 agosto 2014.
29. Id., "Blue Sky Days", *Harper's Bazaar*, aprile 2014, pp. 36-51.
30. Svea Braeunert, "Bringing the War Home: How Visual Artist Return the Drone's Gaze", intervento presentato al workshop *Transformation of Human Experience in Virtual Frontlines of Conflict*, CRIC, Centre for Resolution of International Conflicts, Copenhagen, University of Copenhagen, 12-13 gennaio 2015, p. 5.
31. *To See Without Being Seen: Contemporary Art and Drone Warfare* è il titolo della mostra organizzata quest'anno dal Mildred Lane Kemper Art Museum di St. Louis, Missouri, e dedicata a opere di arte contemporanea impegnate a definire gli aspetti geopolitici della guerra e della sorveglianza esercitate con i droni.
32. Video-intervista a Tomas van Houtryve, 2015 ICP Infinity Awards Photojournalism.
33. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, in particolare i capitoli 3 e 4.
34. Cfr. Mark Dorrian, "The Aerial View: Notes for a Cultural History", cit.
35. James Bridle, "Dronestagram: The Drone's-Eye View", *Booktwo.org*, 8 novembre 2012 (ultimo accesso 3 giugno 2016).
36. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 108. Chamayou sottolinea come il fenomeno della riduzione figurativa dei bersagli umani determinata dalla risoluzione non sufficientemente dettagliata del dispositivo "contribuisce senz'altro a facilitare l'omicidio".
37. Nathan K. Hensley, "Drone Form: Word and Image at the End of Empire", *E-Flux Journal*, n. 72 (aprile 2016), p. 5.
38. Grégoire Chamayou, *op. cit.*, p. 107.
39. *Living as Form*, 24 settembre-16 ottobre 2011, The Historic Essex Street Market, New York.
40. Se ne possono riconoscere, cioè, le singole lettere, ma risulta impossibile cogliere l'intera frase.
41. Il corsivo è nostro.
42. Laura Poitras, *Astro Noise*, Whitney Museum of American Art, New York, 5 febbraio-1 maggio 2016.
43. Al termine della mostra, un cartello rende esplicita la costante sorveglianza a cui è stato sottoposto il visitatore: "Dear visitor, your attendance at *Astro Noise* as been permanently recorded. Think privacy". Il risultato di questa sorveglianza, oltre a quanto indicato nel testo, si traduce anche nel video *Last Seen*, che riporta un elenco dettagliato del traffico telefonico scambiato dai visitatori.
44. Laura Poitras, com'è noto, è una delle tre persone contattate da Edward Snowden durante la sua fuga a Hong Kong. Da quest'esperienza è nato *Citizenfour* (2014).
45. Il celebre *1951 USAF Resolution Test Chart*; Steyerl include nel video anche un *resolution test chart* digitale di sua invenzione, formato da due pixel bianchi e uno nero.

SPECIALE Geografie del quotidiano: il video amatoriale e la rappresentazione dello spazio

Introduzione: per un approccio geosemiotico al video amatoriale

Nel suo ultimo contributo alla comunità scientifica, pubblicato postumo nel 2008 con il titolo di *Fondamenti di geosemiotica*, Adalberto Vallega propone un'originale ibridazione tra le discipline geografiche e la teoria peirciana. Superati il paradigma *razionalistico*¹ e quello *umanistico*², emerge così la possibilità di un radicale rinnovamento in senso semiotico degli indirizzi epistemologici grazie a cui affrontiamo lo studio delle scienze della Terra, soprattutto per quanto concerne le branche della geografia umana e culturale. Secondo Vallega, infatti, “‘facciamo geografia’ quando rappresentiamo luoghi, vale a dire quando costruiamo ‘segni di luoghi’”³. Tali forme rappresentative possono avere carattere scientifico (quando sono conformi a canoni epistemologici ben definiti) oppure carattere non scientifico. Per esempio, la rappresentazione di un luogo mediante carta topografica può afferire all'ambito della scienza, mentre quella artistica, pur non essendo meno produttrice di senso o meno pregnante dal punto di vista culturale, afferisce ad altri codici rappresentativi (letterari, pittorici, fotografici, filmici, etc.). Una simile accezione di geografia, dunque, evoca uno spettro semantico variegato, in cui la produzione geosemiotica deve essere intesa

in senso molto ampio, comprensivo di ogni modo di rappresentazione sia scientifico sia esterno a ciò che comunemente intendiamo per scienza. Muovendo da questa base, appare evidente che la costruzione di segni dei luoghi, in cui si manifesta l'attività geografica, possa essere efficacemente compiuta avendo presenti le nozioni fornite dalla “scienza dei segni”, qual è appunto la semiotica, e adattandola alle peculiarità della rappresentazione geografica⁴.

Più precisamente, il geografo italiano riprende le nozioni elaborate da Peirce nel momento in cui si chiede “in che cosa consista l'oggetto della rappresentazione geografica, quali siano le modalità con cui la rappresentazione ha luogo, e a quali significati conduca la rappresentazione”⁵. In questo modo, Vallega può disporre di strumenti euristici che gli permettono di distinguere tra referente geosemiotico (inteso come l'oggetto concreto posto al centro della rappresentazione, ossia il “luogo”), rappresentazione del luogo (intesa come modalità attraverso cui costruiamo una rappresentazione geografica, che, a sua volta, presenta due ordini di specificità, quello tecnico e quello semiotico) e interpretazione del segno (intesa come modalità di messa a fuoco del senso della rappresentazione geografica – in altri termini, il modo in cui le rappresentazioni scientifiche e non scientifiche concorrono alla produzione di significati spaziali e geografici)⁶.

La relazione tra referente, rappresentazione e interpretazione segue un andamento peircianamente triangolare. Il luogo, considerato come referente, rimanda alla sua rappresentazione, ossia alla creazione di un sistema segnico-testuale che consente di descriverlo e di analizzarlo – sistema che, a sua volta, dipende, da una parte, dalle modalità tecniche e dalle infrastrutture tecnologiche di riferimento, dall'altra dalla consistenza semiotica dei codici rappresentativi utilizzati. Tali orizzonti fondano un quadro mediale complesso, in cui la “geo-grafia” si configura come un piano scientifico-discorsivo-comunicativo in grado di avvalersi del segno in tutta la sua complessa stratificazione – in senso iconico (pensiamo alle illustrazioni cartografiche), in senso simbolico (si pensi alle descrizioni o agli scritti scientifici), nel senso del segno misto (si pensi alle fotografie o ai testi audiovisivi)⁷ – e, a livello ermeneutico, in tutte le sue modalità di produzione semantica – a partire dalla dicotomia “scientifico-non scientifico”, che oppone le illustrazioni cartografiche ai dipinti in cui si rappresenta un luogo, le descrizioni compiute da geografi a quelle elaborate da abitanti o da turisti, i documentari geografici ai film e ai video non professionali.

SPECIALE

FIG. 1
TRIANGOLO PEIRCIANO - VALLEGHIANO



Da A. Vallega, *Fondamenti di Geosemiotica*, cit., p. 23

In maniera più specifica, dal punto di vista interpretativo, l'opposizione modale diviene una questione assai rilevante: essa, infatti, delimita i contesti comunicativi in cui si elabora il discorso geografico, ponendo questioni fondamentali riguardo alla possibilità di rappresentare lo spazio attraverso, per esempio, il "segno misto" del video analogico amatoriale. Le sue forme, infatti, innervano un ampio spettro di produzioni che trovano il loro comune denominatore nell'utilizzo di dispositivi video afferenti ai formati Betamax, VHS, VHS-C, Video8, S-VHS, S-VHS-C e Hi8, ossia quelle tecnologie progettate e realizzate per coloro che non fanno parte dei circuiti televisivi, cinematografici e videoartistici. In particolare, come caso applicativo, prenderemo in considerazione una collezione preservata presso l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia dell'associazione Home Movies, ossia il fondo Cavallotti, e un nastro senza titolo in cui il suo principale autore, Luigi Cavallotti (1913-2001), piccolo industriale di Milano, documenta, nel 1993, il suo ultimo giorno di lavoro. Cavallotti riprende in Video8 i locali della sua fabbrica a Settimo Milanese, creando, così, la memoria audiovisiva di un luogo che non esiste più – a metà del primo decennio degli anni 2000 l'officina è stata, infatti, venduta.

Prendendo avvio da un simile oggetto epistemico, la nostra riflessione perterrà ai modi e alle figure attraverso cui una pratica idiosincratICA come il videoamatorialismo⁸ si dimostra capace di fissare la rappresentazione di un luogo su supporti più stabili rispetto a quelli afferenti al racconto orale. Una sorta di *geografia debole*, i cui caratteri focali emergono, in prima istanza, dall'appartenenza delle pratiche e dei testi del video amatoriale ad ambiti economico-produttivi non egemonici e, in seconda istanza, dalle strutture stesse dei testi, tendenzialmente né coerenti né coese. Una *geografia marginale*, il cui discorso, proprio perché afferisce a un ambito non egemonico, è costantemente posto ai margini del campo discorsivo da pratiche e testi più strutturati, sia in ambito scientifico sia in ambito non scientifico, e, in questo modo, reso irrilevante. In altri termini, poiché il video amatoriale costituisce una dimensione liminale nell'ambito della produzione culturale⁹, riguarda forme altrettanto liminali di geo-grafia.

SPECIALE *Prima ipotesi teorico-metodologica: la semiotica della cultura di Jurij Lotman*

In senso geosemiotico, dunque, soprattutto se prestiamo attenzione alla dimensione dell'*interpretamen* e ne interpretiamo le determinazioni attraverso gli strumenti forniti dalla semiotica della cultura, possiamo notare come esso costituisca il limite della semiosfera delle rappresentazioni non scientifiche, al cui centro possiamo trovare

strutture, o forme, o testi (...) più stabili, secondo un'immagine di consolidamento dovuto, si direbbe, a pressione centripeta convergente, quasi l'effetto di spinte e sostegni laterali. Nella zona periferica, al contrario, si incontrano strutture e forme più fluide e dinamiche, testi più mobili, meno ancorati a una loro identità o funzione certa, più veloci nel loro avvenire o svanire, nel loro trasformarsi per accedere o recedere dal campo della significazione¹⁰.

Oltre a constatare, grazie all'esegesi della teoria lotmaniana elaborata da Marschiani, che all'interno della semiosfera è possibile orientarsi grazie a nozioni geografiche (prime fra tutte, quelle di *centro* e di *periferia*), desideriamo evidenziare come al centro del sistema siano presenti tutte quelle rappresentazioni che maggiormente rispettano le norme sintattico-grammaticali, semantiche, etc., mentre quelle che rivelano un inferiore grado di dipendenza dal codice e un maggiore grado di idiosincrasia siano relegate in periferia¹¹.

Tra le nozioni di *centro* e *periferia*, tuttavia, non è presente un'opposizione di natura polare: secondo Lotman, la semiosfera è uno spazio in cui, tra le diverse parti, sussistono dinamiche di continuità che, pur essendo astratte, non sono solo metaforiche. In altri termini, poiché la loro pregnanza non è tanto esplicativa quanto strutturale, nella nostra mappa delle rappresentazioni geografiche, che assume le forme di un macrosistema semiotico chiuso (la semiosfera, appunto)¹², siamo spinti a verificare l'esistenza di regioni contigue e comunicanti, sui cui confini si elaborano schemi di traduzione da un sottosistema a un altro: perché vi sia comunicazione (e, per Vallega, la geografia è essenzialmente un insieme di atti comunicativi)¹³, tali schemi assumono le forme di una zona bilingue in cui "la trasmissione dell'informazione (...), il gioco fra strutture e sottostrutture diverse, le continue irruzioni semiotiche delle strutture in territorio 'estraneo' generano la produzione di informazioni nuove"¹⁴.

In un ideale percorso all'interno della nostra *semiosfera geografica*, avremo dunque zone centrali, occupate da rappresentazioni conformi ai codici della comunicazione scientifica, dell'arte etc., ad alto grado di metariflessività, tendenzialmente rigide e a evoluzione lenta¹⁵, e zone periferiche (occupate, per esempio, dall'audiovisivo amatoriale), "organizzate in modo meno rigido e dotate di costruzioni 'mobili' flessibili, [i cui] processi dinamici incontrano una resistenza minore e si sviluppano quindi più velocemente"¹⁶. La disordinata ipertrofia periferica, oltre a costituire uno dei principali motivi dell'irregolarità della semiosfera (elemento su cui Lotman ritorna più volte), diviene condizione di possibilità per la creazione di nuove forme testuali e per il rinnovamento dei codici: in altri termini, essa "prepara il trasferimento verso la periferia delle funzioni del centro strutturale della tappa precedente e lo spostarsi del vecchio centro verso la periferia"¹⁷.

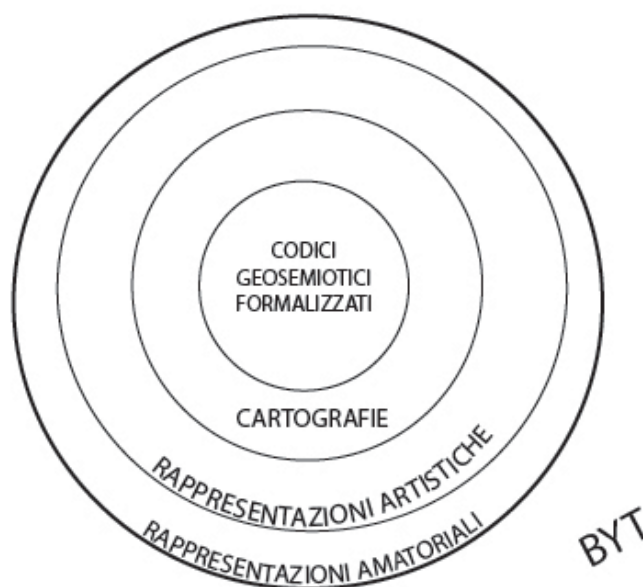
I confini, tuttavia, non sono presenti solo tra zone centrali e zone periferiche della semiosfera. La struttura liminale più importante, infatti, è costituita dalla lunga linea che divide ciò che può essere considerato come un sistema segnico e ciò che non lo è: ci riferiamo, in maniera più precisa, alla divisione tra l'universo semiotizzato delle rappresentazioni e il concetto di *byt*, che Lotman sviluppa, per esempio, nel saggio sul comportamento nella cultura russa del Settecento¹⁸, in quello sui decabristi¹⁹ e nel volume intitolato *Besedy o russkoi kul'ture*²⁰. Facendo riferimento all'interpretazione di Jonathan Bolton, potremmo dire che, secondo Lotman, il concetto di *byt* designa

SPECIALE

[t]he usual flow of life in its real and practical forms; *byt* is the things that surround us, our habits and everyday conduct. *Byt* surrounds us like air, and, like air, it is noticeable only when there is not enough, or when it is contaminated. We notice the peculiarities of someone else's *byt*, but our own *byt* is imperceptible – we tend to consider it as 'simply life', the natural norm of practical existence. *Byt*, then, is always in the sphere of practice; it is, above all, the world of things²¹.

La nozione di *byt* rimanda dunque a quell'universo ordinario e non semiotizzato collocato al di fuori dei confini della semiosfera in cui la funzione pratica prevale sulla produzione segnica. Non essendo sancita in modo definitivo, la relazione tra *byt* e semiosfera è, come il rapporto centro-periferia, suscettibile di contaminazioni capaci di trasformare l'oggetto d'uso in oggetto semiotico. La dinamica *byt*-semiosfera, dunque, richiama l'andamento triadico del geo-segno in Vallega: il *byt*, come i luoghi che frequentiamo per abitudine, i luoghi della nostra quotidianità, "can acquire symbolic meanings and thereby enter into the semiotic sphere of 'culture', but in and of itself is practical and pre-semiotic"²², anche se, prima di ogni altra cosa, esso possiede valenze pratico-concrete e non semiotico-astratte. In altri termini, è l'*operazione geografica* che trasforma le strutture spaziali del *byt* da luoghi di cui facciamo esperienza attraverso i nostri sensi in rappresentazioni. La geografia, sia nella sua accezione scientifica sia in quella non scientifica, afferisce dunque a questa transizione senza stabilire percorsi necessari che conducano direttamente dalla sfera spaziale del *byt* (i luoghi della nostra quotidianità) ai centri della *semiosfera geografica*, occupati da sistemi testuali dominanti dal punto di vista discorsivo.

FIG. 2
SEMIOFERA GEOGRAFICA



SPECIALE Alla luce di una possibile convergenza tra Vallega e Lotman, i cui termini andrebbero prudentemente approfonditi a partire dai nessi tra geosemiotica, semiotica della cultura e teoria peirciana²³ e dall'interesse del geografo italiano per il rapporto tra la sua disciplina, i processi di significazione e l'orizzonte culturale²⁴, siamo spinti dunque a riflettere in maniera più cogente su come la geografia costituisca un punto di riferimento fondamentale, sia dal punto di vista letterale (si pensi alla struttura spaziale della semiosfera) sia dal punto di vista metaforico-esplicativo (si pensi al rapporto tra centro e periferia che, secondo Lotman, richiama gli "spostamenti geografici dei centri e delle periferie delle civiltà mondiali")²⁵, per la descrizione e l'analisi di quella zona marginale compresa tra il *byt* e le aree più centrali della nostra semiosfera. Essa – come, del resto, i suoi confini interni – costituisce una delle aree più prolifiche per quanto concerne la produzione segnica: parafrasando Lotman, secondo cui il confine è una zona in cui si ha una proliferazione di strutture semiotiche (meccanismi di traduzione, testi bilingui, etc.) e un "accrescimento delle formazioni di senso"²⁶, potremmo sostenere che il *limes* che divide l'orizzonte quotidiano del *byt* dall'universo organizzato della *semiosfera geografica* non mira soltanto a separare questi due ambiti, ma permette di filtrare le comunicazioni esterne e di determinare "la loro traduzione nel linguaggio della semiosfera, e inoltre la trasformazione delle non comunicazioni esterne in comunicazioni, cioè nella semiotizzazione e trasformazione in informazione di ciò che arriva dall'esterno"²⁷.

Non sarebbe scorretto ipotizzare, di fronte a un simile quadro teorico, che le rappresentazioni geografiche legate al video amatoriale si collochino lungo questo margine, dando vita a quella geografia debole, marginale e invisibile a cui abbiamo accennato. Poiché, come è stato affermato, i confini della semiosfera non si limitano a dividere il fluire disordinato della quotidianità da sistemi segnici codificati, ma permettono di elaborare dei *relais* semiotici in grado di mettere in comunicazione questi due ambiti, il nodo da sciogliere diviene la descrizione dei modi in cui la pratica quotidiana dell'esplorazione spaziale si traduce in marca d'enunciazione. All'interno di una simile prospettiva, si introducono nuovi spunti di riflessione sulla scarsa coerenza e coesione dei testi videoamatoriali. Al contrario di quanto potremmo mutuare dalla riflessione di Odin riguardante il film amatoriale²⁸, l'indagine del rapporto tra rappresentazione spaziale e la testualità connessa al video non professionale ci ricorda che le ricorrenti forme di infrazione alla grammatica audiovisiva che caratterizzano questi testi non sono dovute tanto alla scarsa competenza dell'operatore o a imprecise dinamiche di regolazione dei rapporti testo-contesto, ma a processi di traduzione del "disordine del *byt*" nell'ordine di sistemi semiotici regolati da codici. Tali dinamiche possono comportare il rispetto o l'infrazione della grammatica, rendendo il piano enunciazionale il banco di prova di una simile interazione.

Seconda ipotesi teorico-metodologica: la teoria della quotidianità di Michel de Certeau

All'interno di una simile prospettiva, dunque, muoviamo da un centro in cui le rappresentazioni sono maggiormente aderenti al codice di riferimento a una periferia in cui il codice si corrompe al punto di formare "idioletti culturali". Essa si configura, così, come un "luogo" vivo, capace di generare nuove dinamiche di significato in opposizione al nucleo della semiosfera, in cui il codice è, innanzitutto, utile alla costruzione di strategie. Al contrario, in periferia, come sostiene Jonathan Bolton nel momento in cui mette in relazione la teoria lotmaniana e quella decerteausiana²⁹, vale la sua appropriazione tattica: l'osservazione delle modalità in cui *si mettono in opera* elementi codicali per *fare* qualcosa diviene così preminente, e con essa l'indagine dei processi enunciativi ed enunciazionali – soprattutto nella misura in cui tali processi possono aprire brecce fuori dal linguaggio, connettendosi all'orizzonte delle pratiche. Sebbene, come sostiene Bolton, de Certeau tenda a considerare il rapporto tra centro e periferia di natura oppositiva più che di natura transizionale – al contrario di quanto fa Lotman, che insiste in più punti sull'importanza della nozione di *continuum semiotico* –, la sua teoria appare molto interessante, soprattutto se si desidera indagare il rapporto tra dinamiche pragmatico-enunciazionali, quotidianità

SPECIALE e spazialità. Nel capitolo “Camminare per la città” contenuto ne *L'invenzione del quotidiano*, il teorico francese sostiene la necessità di privilegiare l'orizzonte tattico formato da quelle pratiche “minute, singole e plurali, che un sistema (...) doveva gestire o sopprimere e che invece sopravvivono al suo deperimento”³⁰ rispetto alle strategie della progettualità urbana. Ciò, in sostanza, si basa su un rovesciamento dell'analisi dei rapporti tra spazio e società disciplinare elaborata da Foucault: il fuoco della riflessione non afferrisce più a quei dispositivi capaci di trasformare lo spazio in un operatore strategico, ma a quegli usi dello spazio in grado di “fare lo sgambetto” alla disciplina stessa³¹.

La storia comincia raso terra, con dei passi, che sono il numero, ma un numero che non costituisce una serie. Non lo si può infatti contare perché ciascuna delle sue unità ha un carattere qualitativo: esprime uno stile di apprensione tattile e di appropriazione cinestesica. Il loro formicolio è un insieme innumerabile di singolarità. Le successioni di passi sono una forma di organizzazione dello spazio, costituiscono la trama dei luoghi³²

di cui si può tenere solo una labile traccia. L'atto di abitare un luogo diviene quindi un atto di appropriazione di sistemi topografici paragonabile a quegli *speech act* attraverso cui ci impadroniamo di un codice linguistico. In altri termini, implica una serie di contratti pragmatici in cui i movimenti sono equiparati ad atti locutori, illocutori e perlocutori riconducibili a tre caratteristiche di base: il *presente*, inteso come attualizzazione di possibilità fissate dalla sfera codicale in cui, circolarmente, “si accresce il numero dei possibili”³³ (scorciatoie o deviazioni) e degli interdetti; il *discontinuo*, connesso alle scelte di selezione compiute dal pedone-enunciatore, il quale compone delle figure “rare”, “accidentali” o “illegittime”³⁴ in cui alcune porzioni spaziali hanno una maggiore rilevanza qualitativa rispetto ad altre; il *fatico*, attraverso cui un “io spaziale” distingue un orizzonte di prossimità e un orizzonte di lontananza, individuando un *qui* e un *là* attraverso un'appropriazione dello spazio presente.

L'aspetto fatico dell'“enunciazione pedonale”, oltre a caricare gli enunciati spaziali di forti valenze metaforiche (colui che si appropria del codice spaziale ha scelto di esplorare questo luogo e non un altro per motivi affettivi e d'abitudine, ma anche per motivi politici, culturali etc.), li radica fortemente all'interno del contesto della loro produzione, ricordandoci che ogni appropriazione spaziale ha spesso un significato idiosincratico, difficilmente interpretabile se si evidenzia solo lo scarto dal codice. L'elemento fatico, infatti, non richiama solo differenze di natura ermeneutica rispetto alle mappe cartografiche (presenti al centro della *semiosfera geografica*), ma, secondo de Certeau, lega la pratica spaziale a forme instabili di enunciazione a basso gradiente di metariflessività³⁵.

In questa prospettiva, il confine tra *byt* e *semiosfera geografica* diviene una zona creata dalla frizione di più forze: da un lato, nella parte di confine afferente al *byt*, notiamo come la pratica spaziale divenga forma enunciativa, dall'altro, in quella afferente alla semiosfera, possiamo osservare testi (e, più in generale, costruzioni segnifiche) scarsamente coerenti e coesi, come i video amatoriali, in cui diventano focali dinamiche di *embrayage* capaci di restituire sotto forma di traccia audiovisiva quei fatismi che, secondo de Certeau, costituiscono il senso dell'appropriazione tattica dello spazio. In questo modo, sul *limes* tra *byt* e *semiosfera geografica* si elaborano traduzioni non tra sistemi testuali, ma tra pratiche quotidiane e tipologie testuali che risentono del radicamento fatico delle dinamiche di enunciazione.

Case study: Senza titolo (1993) di Luigi Cavallotti

Ciò è particolarmente evidente nel caso di studio che abbiamo deciso di prendere in considerazione e, in particolare, nella sequenza girata dal videoamatore all'interno della propria fabbrica durante il suo ultimo giorno di lavoro, il 17 marzo del 1993. Essa è preceduta da altre tre sequenze: la prima è composta da una brevissima ripresa di alcuni grattacieli di Tenerife elaborata durante una vacanza alle Canarie; la seconda fa riferimento alla casa di Milano, dal cui balcone viene mostrata via dei Biancospini,

SPECIALE situata nel quartiere Lorenteggio-Giambellino; la terza rimanda a una gita domenicale effettuata sulle rive lodigiane dell'Adda per il compleanno della moglie Teresa Amolfi (originaria della bassa lodigiana) il 14 marzo 1993. Tre giorni dopo, Luigi si reca al lavoro, presso la fabbrica *Comi Condor* di Settimo Milanese, portando con sé la propria camera Video8 della Sanyo. Se le prime tre sequenze costituiscono incursioni nello spazio sostanzialmente limitate (nella prima e nella seconda i movimenti di macchina sono analoghi, ossia da un interno all'esterno protetto di un balcone; nella terza, invece, essi afferiscono alla necessità di osservare a distanza i dintorni del ponte Napoleone Bonaparte di Lodi), la sequenza della fabbrica si configura come una vera e propria esplorazione audiovisiva di un luogo conosciuto al fine di, come sostiene lo stesso Cavallotti dialogando con un operaio, conservarne la memoria. Tale esplorazione procede con metodo dalla strada su cui sorgono i muri dell'officina (situata al confine tra Milano e Settimo Milanese) e dal cortile interno, chiuso dagli uffici e dai capannoni, verso lo stabilimento. Al suo interno, Luigi visita, con la videocamera in mano, i vari reparti, dialogando con gli operai e osservando le lavorazioni (in particolare, si concentra sulla lucidatura del cestello di una centrifuga industriale), animato dall'ossessione di riprendere tutto il più a lungo possibile. Questo percorso audiovisivo termina con gli uffici, i cui spazi rappresentano metaforicamente gli ultimi anni della carriera di Cavallotti: grazie alla densità semiotica del video, che trasforma le enunciazioni pedonali elaborate da Luigi in tracce audiovisive, possiamo osservare la condensazione di circa sessant'anni di vita lavorativa.

FIG. 1
TRIANGOLO PEIRCIANO - VALLEGHIANO



Da A. Vallega, *Fondamenti di Geosemiotica*, cit., p. 23

Fig. 3

Ritroviamo, inoltre, in un'accezione riformulata, l'andamento triangolare del geosegno secondo Vallega. Abbiamo un referente, ovvero una fabbrica del tessuto industriale milanese, che viene esplorata dal suo proprietario in ogni suo reparto tramite una videocamera, ossia tramite un dispositivo tecnologico capace di tenere una traccia audiovisiva (il *representamen*) sia di questi spostamenti sia del luogo in sé. In termini lotmaniani, identificando il referente con la quotidianità spaziale del *byt* e le dinamiche rappresentative e interpretative con quelle dei testi videoamatoriali, intendiamo riflettere su come il disordine connesso alle pratiche spaziali individuate da de Certeau, fondate non sull'attuazione di un progetto urbano, ma sull'appropriazione dei luoghi da parte di chi li abita (appropriazione simbolica, affettiva, etc.), si traduca in testi influenzati da un simile disordine, in cui l'applicazione di regole visuali-

SPECIALE grammaticali passa in secondo piano rispetto al radicamento dell'enunciazione all'interno del proprio contesto di produzione.

Ne è esempio, dal punto di vista sonoro, l'effetto acusmatico³⁶ prodotto dai rumori fuori campo: il rumore dei macchinari in funzione e di tubi che cadono, le voci degli operai che si chiamano da un lato all'altro del reparto, l'eco generato dai carriponte in funzione, etc. ancorano l'operatore al proprio qui-ed-ora per paradosso, negando la presenza della fonte sonora (che non viene sempre rivelata) e, al contempo, radicando la ripresa all'interno di un ambiente più vasto rispetto a quello riferibile al campo visivo. Questo *embrayage* sonoro ci spinge a riflettere su un dato fondamentale: lo strumento di ripresa audiovisiva, in questo caso un camcorder Video8, non si allontana mai dal corpo dell'operatore, funzionando da prolungamento protesico di due organi (l'occhio e l'orecchio) e di una facoltà (la memoria). In maniera più precisa, la funzione protesica del video si realizza nella sua capacità di estendere tecnicamente le proprietà dello sguardo situato, che, come sostiene Alice Cati in riferimento alle strutture visive del cinema amatoriale, si configura come

uno sguardo mondano, incarnato e immerso nella realtà contingente, densa e tendenzialmente quotidiana. La prossimità tra l'occhio della cinepresa e l'occhio corporeo del filmmaker rivoluziona non soltanto le pratiche di realizzazione del film, ma determina un cambiamento nel tessuto filmico. Tensioni corporee e pulsioni affettive si immettono nel film convertendosi in tracce testuali³⁷.

In maniera analoga, se ci riferiamo anche agli elementi della sfera uditiva, di cui il camcorder (e, più in generale, la videocamera) consente la presa, siamo spinti a riflettere sui modi in cui i sussulti della quotidianità, della corporeità e dell'affettività si traducono in tratti semiotici, o meglio in *texture* audiovisiva³⁸, giungendo alla rappresentazione di uno spazio agito e abitato. Una forma semiotico-rappresentativa che nasce dalla *metis*³⁹ del corpo tecnologico, i cui movimenti si strutturano, al contempo, come esplorazione dello spazio e come sperimentazione di un sensorio amplificato.



Fig. 4

SPECIALE L'ancoraggio al *qui (e ora)* dell'enunciazione va così ben oltre l'*embrayage* sonoro e coinvolge quelle strutture semiotiche in grado di restituire il senso del potenziamento sensoriale connesso all'interazione tra macchina e corpo⁴⁰. Una di queste è sicuramente il carrello ottico, a cui Cavallotti fa riferimento quando si ritrova a descrivere lo spazio oggettuale che circonda gli operai. Egli ricorre allo zoom, infatti, nel momento in cui è necessario stringere su dettagli dei cestelli o sulle dime oppure quando desidera mostrare con precisione le dinamiche di lucidatura delle componenti esterne delle centrifughe. Il carrello ottico si configura così come una specifica modalità di manipolazione dello spazio attraverso il mezzo audiovisivo – manipolazione fondata sul rapporto tra macro- e microscopico.

Concentrarsi solo su quei tratti semiotici connessi alle possibilità tecniche delle videocamere significa, tuttavia, ridurre la questione della rappresentazione dello spazio a una questione meramente tecnologica. Se si parla di traduzione di pratiche spaziali in rappresentazioni spaziali, non si può dimenticare che, all'interno della dimensione quotidiana, lo spazio è innanzitutto una questione relazionale. Come sostiene de Certeau, infatti, "[p]raticare lo spazio [...] significa essere *altro* e *passare all'altro* nel luogo"⁴¹. Tale affermazione, che il teorico francese riprende dal magistero di Lacan, propone una doppia linea di speculazione: da una parte, suggerisce che l'orientamento nello spazio implica questioni di natura identitaria, dall'altro ci ricorda come la negoziazione del senso spaziale prenda avvio dal riconoscimento di un altro, ossia da temi di natura (anche) intersoggettiva. In altri termini, poiché la pratica in sé suggerisce che la creazione di senso spaziale è dovuta al regime di rapporti psico-antropologici che si stabiliscono tra i componenti di una comunità, in questo caso la comunità dei lavoratori di una fabbrica, è necessario chiedersi come è possibile tradurre, all'interno della semiosfera geografica e, soprattutto, all'interno di quella zona marginale composta dalle rappresentazioni amatoriali, tale complessità pratica e relazionale.

Una figura che consente sia di considerare lo spazio rappresentato essenzialmente come uno spazio di rapporti tra persone sia di situare l'enunciatore è, a nostro avviso, lo sguardo in macchina: se, a livello codiciale, un simile *tropo* è da sempre giudicato un errore, all'interno della testualità amatoriale può essere considerato come una struttura significante autonoma, capace di esprimere il senso di una



Fig. 5

SPECIALE co-appartenenza all'interno di un medesimo spazio. Nel momento in cui Cavallotti riprende il quadro elettrico di un macchinario o richiama su di sé l'attenzione di un operaio, infatti, le persone che gli stanno intorno guardano in macchina, rafforzando il senso di uno spazio agito dal corpo *attraverso* lo sguardo situato dell'operatore, capace di entrare in relazione con altri sguardi e delimitare un micro-spazio creato dall'interazione umana: una sorta di spazio antropologico vissuto la cui qualità simbolica si rivela a partire dall'esperienza tecno-corporea, in cui si eccedono espressivamente le strutture strategico-discorsive imposte dall'atteggiamento cartografico⁴².

Nelle immagini girate da Cavallotti emerge "un senso che si abita e che nell'abitarlo determina le sue proprietà ontologiche, cioè i significati che si esplicitano a partire dall'esperienza che delle sue qualità è possibile fare"⁴³. Modificando i fuochi di una simile prospettiva, potremmo dire che tale senso si attualizza all'interno del sistema segnico dell'audiovisivo amatoriale attraverso un'anti-figura retorica (anti-figura perché tradizionalmente considerata come l'emblema di un "cattivo discorso" audiovisivo), ossia lo sguardo in macchina, che diviene l'indice di una co-appartenenza dell'operatore e delle persone riprese al medesimo ambiente. Chi osserva (l'operatore e lo spettatore, i cui sguardi coincidono) "viene osservato mentre osserva": emerge così il radicamento dell'enunciazione nel *qui-e-ora* della sua produzione attraverso una forma fatica chiasmica, in cui l'atto di riprendere si riflette nello sguardo di chi è ripreso. La circolarità degli sguardi non è solo un'infrazione grammaticale, ma, come ci ricorda il video di Cavallotti, è produttrice di senso nella misura in cui crea uno "spazio di attenzioni reciproche", in cui videoamatore e soggetti ripresi attestano l'esistenza l'uno dell'altro.



Fig. 6

In altri termini, lo spazio del video amatoriale co-nasce all'incrocio di questi sguardi⁴⁴, rendendo manifesto, a livello semiotico, il senso della reversibilità tra spazio agito e spazio rappresentato, tra pratica e rappresentazione. Lo sguardo in macchina, dunque, in quanto figura esemplare dell'*embrayage* videoamatoriale, diviene uno strumento semiotico-enunciazionale in cui il *qui referenziale* permette di

SPECIALE costruire un *qui rappresentato*, caricandosi, a livello interpretativo, di funzioni che, pur non essendo riconducibili al campo della scienza, sono veridittive (nessuno, all'interno della comunicazione videoamatoriale, tende a negare che ciò che viene rappresentato sia stato effettivamente così, a meno che l'intento finzionale non sia esplicito) e socio-affettive (si presume che il videoamatore riprenda gli spazi della propria quotidianità, ovvero spazi a cui è legato affettivamente, senza che, per questo, le differenze sociali vengano meno – non dobbiamo dimenticare infatti che, nel nostro caso, Cavallotti era il co-fondatore dell'azienda e che, quindi, il suo è lo "sguardo del padrone").

L'indagine di questi tropi ci porta, in conclusione, a ricercare sinteticamente il senso della rappresentazione dello spazio all'interno dei video amatoriali – detto altrimenti, il senso della geografia videoamatoriale. Sia dalla riflessione teorica sia, soprattutto, dal case study, emerge la rilevanza di uno spazio legato alla localizzazione degli sguardi e al movimento dei corpi⁴⁵ all'interno di uno spazio vissuto. Dal loro dispiegamento nasce una "forma spaziale generale e concreta" dal forte *coté* espressivo: si tratta di uno "spazio topologico", fondato su corrispondenze qualitative (rapporti di vicinanza, prossimità e separazione), anisotropo e non-omogeneo. Uno spazio, come sostiene Michele Bertolini, "pre-oggettuale e non-euclideo, in stretta relazione con gli sviluppi del pensiero sensorio e motorio, con la postura e la gestualità del corpo e con i cambiamenti fra i 'diversi stati della sensibilità', legato all'istanza patica della pura sensazione"⁴⁶. Tale forma, poiché sorge al confine tra *byt* e semiosfera, in corrispondenza di quella dinamica traduttiva in cui le pratiche spaziali quotidiane (che coinvolgono i referenti vallegghiani) diventano rappresentazione (il *representamen* vallegghiano), agisce, in senso interpretativo, come base per qualsiasi "retorizzazione videoamatoriale" successiva, espletando tuttavia precise funzioni comunicative (innanzitutto quelle veridittiva e socio-affettiva).



Fig. 7

Conclusioni: per una geografia del quotidiano

All'interno di questa prospettiva teorica, come abbiamo tentato di mostrare analizzando il *case study*, la rappresentazione dello spazio nel video amatoriale costituisce il fulcro di quella geografia debole e

SPECIALE marginale a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza⁴⁷. La rappresentazione topologica è, infatti, *debole* perché fortemente idiosincratice: facendo parte di quell'area della semiosfera geografica che pertiene alle rappresentazioni non scientifiche ad alto grado di instabilità semiotica, non potrà mai avere il rigore della cartografia. Essa, tuttavia, pone in evidenza come il radicamento enunciazionale, ossia l'importanza delle dinamiche di *embrayage* all'interno dei testi, si configuri come condizione essenziale per la creazione della traccia audiovisiva di un luogo. Tale radicamento, a sua volta, diventa la principale marca del legame di quei testi nati sul *limes* tra *byt* e semiosfera con il loro contesto di produzione (che, ovviamente, non viene rispecchiato nella sua totalità, ma a cui si allude quasi in senso indiziario): in questo modo, emerge paradossalmente la loro forte pregnanza mnestica e il loro debole valore storico. Proprio per questo, lo spazio topologico tipico dei video amatoriali è *marginale*: si colloca letteralmente all'estremità della semiosfera, lontana da quel centro che costituisce non solo la zona dei sistemi testuali più vicini al codice, ma anche dei discorsi dominanti. Una cartografia, infatti, avrà un rilievo (e un peso) ideologico ben diverso rispetto a quella di un video amatoriale, sostanzialmente invisibile anche quando un archivio lo rende pubblico. Ciò non implica che, come abbiamo accennato, esso sia privo di connotazioni discorsive ben precise – nel caso di Cavallotti ciò è particolarmente evidente perché il suo sguardo non è quello di un semplice lavoratore della fabbrica, ma di colui che l'ha fondata. I video amatoriali, connotati non solo a livello sociopolitico, ma anche di genere, tendono tuttavia a innestarsi all'interno di un orizzonte ideologico più che contribuire a determinarlo proprio a causa della forte idiosincrasia delle dinamiche di semiosi, che, non garantendo la costruzione di rappresentazioni spaziali stabili, li rendono poco comprensibili al di fuori del contesto originario di produzione/fruizione. In altri termini, la loro instabilità li rende poco utilizzabili a fini ideologici, condannandoli a una marginalità non solo estetico-formale, ma anche discorsiva.

Se consideriamo i movimenti interni alla semiosfera geografica, dunque, ci troviamo davanti a una produzione testuale povera dal punto di vista informativo – il video di Cavallotti ci consegna infatti poche informazioni sulla struttura del luogo, anche se il videoamatore ne riprende ossessivamente gli spazi – e ricca a livello qualitativo – esso allude, più che ad altro, al rapporto del singolo individuo con lo spazio e con gli altri soggetti che lo abitano: si tratta di una micro-geografia degli spazi quotidiani, non-formalizzata e non-scientifica, situata lungo quella tenue linea di confine che separa le rappresentazioni dello spazio dai tentativi di abitarlo che mettiamo in pratica nella vita di tutti i giorni.

Diego Cavallotti

Note

1. Il paradigma razionalistico vede nella geografia l'attestazione dello spazio geografico come realtà concreta, la cui struttura può essere spiegata attraverso forme di astrazione che consentono di formalizzare le relazioni causali presenti tra i suoi elementi costitutivi. Cfr. Mauro Spotorno, "Introduzione alla lettura", in Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, Società Geografica Italiana, Roma 2008, p. 19.

2. Nel paradigma umanistico, la rilevanza dello spazio geografico è tale solo nella misura in cui esso si configura come uno spazio vissuto che, sebbene possa essere rappresentato, non riduce il proprio senso ai suoi elementi costitutivi e alle relazioni "esistenti tra gli stessi, rilevabili e analizzabili secondo i principi della logica cartesiana", ma coinvolge all'interno delle proprie dinamiche di senso quegli elementi che rendono il territorio "un manto di simboli e valori" culturali. Cfr. *ibidem*.

3. Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, cit., p. 25.

4. *Ivi*, pp. 26-27.

5. *Ivi*, p. 27.

SPECIALE 6. Cfr. *Ivi*, p. 29.

7. Per quanto riguarda il tema della classificazione del segno, facciamo ovviamente riferimento all'opera di Peirce e, in particolare, a Charles S. Peirce, "Speculative Grammar", in Id., *Collected Papers*, edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, vol. II, Belknap Press, Cambridge 1931, pp. 128-147. Rimane un problema connesso alla natura del segno del video analogico: a differenza del film, in cui l'impressione dell'immagine sull'emulsione costituisce il fondamento indessicale del segno, nel video analogico l'immagine, trasformata in segnale elettronico, mette in crisi il rapporto tra indice e icona tipico del segno misto fotografico/filmico. Tale rapporto viene riconfigurato alla luce delle nozioni di "electronic pictoriality" e di "self-reflexivity" elaborate da Yvonne Spielmann, in cui la sostanziale instabilità del medium mette in risalto il forte ibridismo semiotico del video: "on the one hand, the electronic medium rests on analog recording technology, yet it establishes, on the other, the essential features common to electronic and digital media in processuality and transformativity through flexible forms of audiovisuality", Yvonne Spielmann, *Video: The Reflexive Medium*, MIT Press, Cambridge-London 2010, p. 5. All'interno di questa prospettiva, il video analogico afferisce ancora a quella compenetrazione di indessicalità e iconicità tipica dei segni misti fotografici/filmici, anche se il rapporto tra questi due fattori appare più sbilanciato verso il polo dell'iconicità.

8. Il concetto di "videoamatore" si presta a molteplici interpretazioni. Con esso, se teniamo presenti le elaborazioni di Buckingham, Pini e Willet, possiamo intendere sia l'*everyday user* sia il *serious amateur*. Con la prima locuzione intendiamo colui che possiede "relatively inexpensive technology with no accessories and does not plan or edit his or her films. Everyday users are typically identified with the home mode in its crudest and most unreconstructed form: their video cameras are used primarily for keeping records of family life". Con la seconda, invece, facciamo riferimento all'amatore tradizionalmente inteso, ossia "the enthusiast who invests in technology (with no accessories) and creates artistic finished products". Qui utilizzeremo il termine "videoamatore" soprattutto nel senso di *everyday user*. David Buckingham, Maria Pini, Rebekah Willett, "Take back to the tube!": The Discursive Construction of Amateur Film- and Video-Making", in David Buckingham, Rebekah Willett (a cura di), *Video Cultures: Media Technology and Everyday Creativity*, Palgrave MacMillan, Houndmills-New York 2009, p. 59.

9. La questione della marginalità della produzione amatoriale è stata indagata a più riprese dalla comunità scientifica. In tal senso saggi come "Morphing History into Histories: From Amateur Film to the Archive of the Future" di Patricia Zimmermann (in Patricia Zimmermann, Karen L. Ishizuka [a cura di], *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008, pp. 275-288) o "Labours of Love: Home Movies, Paracinema, and the Modern Work of Cinema Spectatorship" di Minette Hillyer (*Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, vol. 24, n. 5 [ottobre 2010], pp. 763-775) costituiscono dei solidi punti di riferimento. Il saggio di Hillyer, poi, appare estremamente interessante ai fini della nostra riflessione perché evidenzia il nesso presente tra il concetto di marginalità e la teoria della quotidianità – la studiosa, non casualmente, cita infatti i lavori di Lefebvre e di Kael. Il nostro approccio, tuttavia, è sensibilmente diverso: esso mira, da un lato, a comprendere come i testi audiovisivi amatoriali si collochino all'interno della semiotica della cultura, dall'altro, a verificare l'utilità di teorie della quotidianità più flessibili rispetto a quelle di Lefebvre (ci riferiamo, in particolare ai lavori di de Certeau). Infine, a differenza del saggio di Hillyer, il nostro articolo si concentra sulle dinamiche di produzione più che su quelle di fruizione.

10. Francesco Marsciani, "Semiosfera?", in Tiziana Migliore (a cura di), *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, J.M. Lotman per una semiotica della cultura*, Aracne, Roma 2010, p. 112.

11. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia 1985, pp. 64-65.

- SPECIALE** 12. Qui, a nostro avviso, risiede la principale differenza tra la nostra riflessione (e il nostro debito nei confronti di Lotman) e la semiopragmatica di Roger Odin. Secondo il teorico francese, infatti, gli *spazi comunicativi* del cinema amatoriale (sia per quanto riguarda il film di famiglia sia per quanto riguarda il film “da cineclub”) sono sostanzialmente chiusi dai propri confini istituzionali – a parte rare eccezioni: si pensi all’occasionale proiezione dei film di famiglia nei cineclub, di cui Odin parla in “Le Film de famille dans l’institution familiale”, in Id. (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Klincksieck, Parigi 1995, p. 28). Tale “chiusura” permane anche negli ultimi saggi del francese, come in “Home Movie and Space of Communication”, in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, New York-Londra 2014, pp. 15-26. Al contrario, in Lotman, la semiosfera intesa in senso generale è un sistema chiuso perché l’orizzonte della produzione segnica è nettamente separato “dall’universo non semiotico”: al suo interno, tuttavia, i centri e le periferie, in dialogo tra di loro, creano un *continuum semiotico*. In questo senso, la semiotica della cultura ci porta a considerare fenomeni come il video amatoriale all’interno di una prospettiva più ampia rispetto alla semiopragmatica. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., pp. 57-63.
13. Cfr. Mauro Spotorno, “Introduzione alla lettura”, cit., p. 19.
14. Cfr. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 65.
15. *Ivi*, p. 64.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. Cfr. Jurij Lotman, “Lo stile, la parte, l’intreccio. La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo”, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma 2006, pp. 185-260.
19. Cfr. Id., “Il decabrista nella vita. Il gesto, l’azione e il comportamento come testo”, in Id., *Tesi per una semiotica delle culture*, cit., pp. 260-297.
20. Cfr. Id., *Besedy o russkoi kul’ture. Byt i traditsii russkogo dvorianstva (XVIII-nachalo XIX veka)*, Iskusstvo-SPB, San Pietroburgo 1994.
21. *Ivi*, p. 10. Rimandiamo qui non solo all’interpretazione, ma anche alla traduzione in inglese elaborata da Jonathan Bolton in “Writing in a Polluted Semiosphere: Everyday Life in Lotman, Foucault, and de Certeau”, in Andreas Schönle (ed.), *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*, University of Wisconsin Press, Madison 2006, p. 321.
22. *Ivi*, p. 322.
23. Se Vallega cita direttamente Peirce in *Fondamenti di geosemiotica*, per quanto riguarda il rapporto tra la semiotica della cultura lotmaniana e la teoria peirciana, si veda Floyd Merrell, “Lotman’s Semiosphere, Peirce’s Signs, and Cultural Processes”, in *Russian Journal of Communication*, vol. 1, n. 4, 2008, pp. 372-400.
24. Cfr. Adalberto Vallega, *Fondamenti di geosemiotica*, cit., pp. 51-68.
25. Jurij Lotman, *La semiosfera*, cit., p. 64.
26. *Ivi*, p. 65.
27. *Ivi*, p. 61.
28. Cfr. Roger Odin, “Il cinema amatoriale”, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V., Einaudi, Torino 2001, pp. 342-345.
29. Cfr. Jonathan Bolton, “Writing in a Polluted Semiosphere”, cit., pp. 330-333.
30. Michel de Certeau, *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 149.
31. Cfr. *Ibidem*.
32. *Ivi*, p. 150.
33. *Ivi*, p. 152.

SPECIALE 34. *Ibidem.*

35. Quando si parla della relazione tra dimensione rappresentativa e teoria decerteausiana, spesso si cade in un equivoco: de Certeau, infatti, è sempre molto attento a distinguere il campo concreto delle pratiche da quello astratto delle rappresentazioni. Quest'ultimo, infatti, rimanda alle tracce lasciate dalle pratiche, che, all'interno del suo sistema epistemico, sono utili solo a fini mnestici. Inoltre, anche quando deve utilizzare metafore rappresentative, de Certeau tende a rievocare dimensioni semioticamente instabili, come quella dell'oralità. La nostra ripresa del suo pensiero tiene conto di questa ambivalenza in due modi: innanzitutto, pone l'accento, grazie all'utilizzo della nozione di confine semiotico, sul tema della traduzione dal *byt* (ambito, come abbiamo visto, essenzialmente pratico) alla semiosfera (traduzione in cui la trasformazione in traccia delle pratiche non è celata, ma messa in evidenza); in secondo luogo, applica simili elaborazioni teoriche a materiali che, sebbene dipendano da supporti meno effimeri rispetto a quello della "parola parlata", sono analogamente instabili. Cfr. *Ivi*, pp. 151-152.

36. Cfr. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001, pp. 74-82.

37. Alice Cati, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e Pensiero, Milano 2009, p. 7.

38. Parte di questa riflessione è già stata svolta da noi in "Pratiche topologiche: lo spazio nel film amatoriale", *Mimesis/Scenari*, 4 settembre 2015 <<http://mimesis-scenari.it/2015/09/04/pratiche-topologiche-lo-spazio-nel-film-amatoriale/>> (ultimo accesso 2 ottobre 2016).

39. Quando parliamo di *metis* del corpo tecnologico, ci riferiamo alla definizione data da Elio Franzini ne *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 141-146. Secondo il fenomenologo italiano, con *metis* si intende "quell'astuzia ermetica, interpretativa e produttiva" implicata dal corpo in quanto unità spaziale generatrice di intelligenza artistica. Nel nostro caso, tuttavia, operiamo un leggero scarto: il corpo non è tanto il corpo proprio husserliano, ma un corpo ibrido, che si avvale dei potenziamenti della tecnologia come il cieco sfrutta le proprietà del bastone per ampliare il proprio sensorio – metafora utilizzata da Merleau-Ponty ne *La fenomenologia della percezione* (Bompiani, Milano 2003, pp. 216-218). Inoltre, dal nostro punto di vista, la produttività del corpo non è tanto artistica quanto mediale: stiamo parlando, infatti, di pratiche videoamatoriali, ossia di pratiche in cui il filtro estetico opera *sui generis*.

40. Da questo punto di vista, il principale riferimento è rappresentato dalla riflessione sobchackiana sviluppata in *Carnal Thoughts* (University of California Press, Los Angeles-London 2004). In particolare, rimandiamo a due saggi: "'Susie Scribbles': On Technology, *Techne*, and Writing Incarnate" (pp. 109-134) e "The Passion of the Material: Toward a Phenomenology of Interobjectivity" (pp. 286-318).

41. Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 162.

42. Cfr. Elio Franzini, *La rappresentazione dello spazio*, cit., pp. 97-103.

43. *Ivi*, p. 98.

44. Sono evidenti rimandi al Merleau-Ponty de *L'occhio e lo spirito*, anche se va precisato che il filosofo francese, nella sua riflessione, fa sempre riferimento a un solido orizzonte autoriale in cui si analizzano le pietre miliari della storia dell'arte. Una domanda (forse provocatoria) che potremmo fare è la seguente: siamo sicuri che le dinamiche del "visibile" pertengano solo al campo dell'arte e non anche a quello della comunicazione quotidiana? Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

45. Cfr. Roman Ingarden, "Il tempo, lo spazio e il sentimento di realtà", in *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico*, a cura di Michele Bertolini, Milano-Udine, Mimesis, p. 161.

46. Michele Bertolini, "Introduzione", in *La rappresentazione e gli affetti*, cit., p. 78.

SPECIALE 47. In questo saggio ci siamo concentrati sul rapporto tra geosemiotica e teoria del video amatoriale, trascurando alcuni ambiti di fondamentale rilevanza, come per esempio la relazione tra film (e video) di famiglia, cultura immateriale e valorizzazione del territorio. Al fine di colmare una simile lacuna, rimandiamo al saggio di Valentina Re e Mirco Santi, "Diritto allo sguardo: film di famiglia e patrimonio immateriale: il 'caso' veneziano", in Lauso Zagato, Marilena Vecco (a cura di), *Citizens of Europe. Culture e diritti*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2015, pp. 305-332.

SPECIALE **Play the City. Geografia della “città amatoriale”:** teorie, applicazioni, prospettive

Introduzione

Caratterizzato da un forte impianto multidisciplinare, il presente contributo si compone di tre parti: *La città e il cineamatore* presenta una ricerca, ancora *in fieri*, sull'immagine della città nel cinema amatoriale, che segna il tentativo di intersecare la vocazione allo “scavo” della *cinematic urban archaeology*, di cui gli *home movies* costituiscono un'ampia stratificazione novecentesca, gli stimoli derivanti dagli studi che definiscono e indagano lo spazio urbano attraverso gli archivi audiovisivi e le fonti orali, ed esperienze concrete che confluiscono nella realizzazione di database, Geographical Information System, mappe, installazioni e altre realizzazioni. Riprendendo l'idea di un'immagine della città come risultato percettivo degli abitanti e definendo il punto di vista e il ruolo del cineamatore che in qualche modo, raccogliendo e descrivendo immagini del mondo circostante, riflette lo spazio urbano, si propone la definizione della “città amatoriale”, come sintesi di molteplici sguardi raccolti nel corso del tempo che si sovrappongono, localizzati su una visualizzazione cartografica. Come si vedrà, quello della “città amatoriale” non è solo uno spunto sul piano teorico, ma può assumere diverse e sempre nuove forme audiovisive e mediali. Nella seconda sezione, *Dai film di famiglia alla app*, il tema viene approfondito con il resoconto e l'accurata descrizione di una produzione che scaturisce dalla ricerca stessa, l'app *Play the City*, uno strumento per mappare e navigare, virtualmente e fisicamente, lo spazio urbano, tra il passato e il presente, attraverso lo sguardo dei cineamatori come risulta dai materiali audiovisivi (principalmente pellicole 8mm e Super8) selezionati dalla ricerca, confluiti in 120 clip. La produzione dell'app costituisce la fase applicativa di un progetto che ha affrontato problemi teorici e pratici di realizzazione, che è utile analizzare in un contesto, come quello qui espresso, di sperimentazione. Oltre alla descrizione dell'app, al fine di comprenderne la struttura e il funzionamento, vengono analizzate alcune riprese particolarmente significative, a dimostrazione di come l'uso delle immagini del cinema amatoriale nella rappresentazione di un territorio possa assumere nel tempo presente, e in prospettiva, un ruolo sempre più centrale. A tale proposito, la terza parte, *Prospettive*, affronta, attraverso un'ampia panoramica dello stato dell'arte e analizzando i risultati ottenuti tramite cui l'app stessa viene “messa alla prova”, una riflessione teorica sugli usi attuali e le prospettive future che il rapporto tra immagine filmica e sistemi di localizzazione e georeferenziazione lascia intravedere.

1. La città e il cineamatore

1.1. L'immagine filmata della città

L'enorme mole di immagini cinematografiche private prodotte nello spazio urbano rappresenta una sorta di *deposito archeologico*, frutto della sovrapposizione di veri e propri *reperti visuali* (le pellicole dei cineamatori) in grado di restituirci la stratigrafia della memoria e della rappresentazione dei luoghi¹. Dall'*archive city* di Les Roberts² prende forma l'ipotesi di una “città amatoriale”, ovvero l'immagine della città che risulta dalla somma, la giustapposizione, la stratificazione, il confronto e il “montaggio dinamico” (“dynamic assemble”) degli sguardi dei suoi abitanti che di volta in volta l'hanno filmata, con la volontà di documentarne i luoghi o semplicemente trattandola come sfondo del proprio vissuto.

Punto di partenza è il classico studio di Kevin Lynch sulla percezione dello spazio urbano da parte degli abitanti³. Lynch, con lo studio di tre città americane (Boston, Los Angeles e Jersey City), mostra che gli individui percepiscono la città in cui si muovono attraverso elementi e schemi mentali comuni, creando proprie mappe personali, classificabili in:

1. “Paths”: strade, vie pedonali, linee dei trasporti pubblici, ferrovie.

SPECIALE 2. “Edges”: discontinuità urbanistiche che dividono una zona da un'altra.

3. “Districts”: quartieri.

4. “Nodes”: luoghi strategici della città.

5. “Landmarks”: punti di riferimento naturali o antropici, spesso ad alta valenza identitaria, essenziali per l'orientamento dell'osservatore (edifici, torri, colline, monumenti, ma anche le insegne e altre emergenze visibili solo a distanza ravvicinata).

Nessuno degli elementi tipo sopra elencati esiste isolatamente nella realtà, e normalmente si sovrappongono e penetrano l'uno nell'altro.

Il metodo adottato da Lynch contempla la raccolta dei dati attraverso interviste, e a partire da questi l'elaborazione di una mappa capace di rappresentare, metaforicamente, l'immagine della città prodotta dai suoi abitanti.

Da tenere presenti anche i concetti di “legibility” e “imageability” dei luoghi, ossia le loro potenzialità di essere riconosciuti, compresi e memorizzati da parte delle comunità, favorendo la costruzione di immagini mentali (“cognitive maps”) dell'ambiente urbano, lo stesso che viene osservato, “navigato” e fissato sulla pellicola dal cineamatore.

Il modello di Lynch, che sposta il punto di vista mettendo al centro la percezione dello spazio urbano da parte cittadini, è uno stimolo per il tentativo di costruire a posteriori l'immagine filmata della città, partendo dagli sguardi dei cineamatori, figure che si spostano nello spazio urbano e in qualche modo lo misurano con la cinepresa.

1.2. Il punto di vista del cineamatore

Con la prospettiva di comporre un'immagine *della* città, risultato di una ricerca archeologica basata sugli sguardi e le prospettive dei suoi abitanti, è necessario chiedersi se si possa parlare e in che misura del *punto di vista* del cineamatore.

Vrääth Öhner sostiene che il punto di vista del cineamatore sulla città sia poco definibile, in quanto eccessivamente multiforme. Egli differenzia lo sguardo del cineamatore sul proprio luogo di residenza, trattato come mero sfondo alle scene ritratte, da quello sulle città visitate, i luoghi *altri*, che catturano il centro della scena e vengono in genere riprese in vedute da cartolina⁴. Al di là degli stereotipi di cui Öhner parla, un aspetto ci pare fondamentale: se non intenzionalmente e/o consapevolmente, gli archivi amatoriali possiedono la capacità di documentare i luoghi a cui si è affettivamente legati, frammenti del panorama urbano che fanno da quinta a scene con familiari, amici e persone care. Ma non di rado la città diviene addirittura protagonista, emergendo in primo piano, quando il cineamatore/abitante riprende i luoghi e gli aspetti dello spazio urbano in cui vive spesso in una prospettiva diacronica, generando una vera e propria documentazione stratigrafica del paesaggio urbano. Senza distinguere in modo specifico (e per i nostri fini non è determinante) le ragioni di chi filma, che vanno dalla mera volontà di documentare la vita in famiglia a intenzioni puramente ludiche o tutt'altro, come scrive Julia Hallam, “the amateur is a member of the urban crowd, a participant observer/witness who creates an embodied viewpoint of city life”⁵. A partire da tale constatazione, comincia delinarsi il ruolo dei cine-occhi dell'*everyday life* nel contesto cittadino.

Nell'analisi di questi documenti visuali è necessario mappare le ricorrenze dei soggetti in primo piano e sullo sfondo: se le si guarda nell'insieme, osserveremo che esse sono il risultato di gesti e di punti di vista che si ripetono, conseguenza di una pratica sociale, di una visione comune, di un linguaggio condiviso, del vissuto sociale e dei luoghi più frequentati (e filmati). In quest'ottica definiscono un'immagine complessiva della città, una sorta di *mappa cinematografica*. Allo stesso tempo, il punto di vista di chi usa la cinepresa rimane comunque centrale, appartenendo all'atto stesso di filmare: solo cercando quello che tanti hanno visto e registrato con le stesse modalità, come somma di singoli *sguardi individuali*,

SPECIALE possiamo restituire e identificare lo *sguardo collettivo*, proponendolo come immagine pubblica della città, frutto del mosaico della realtà quotidiana che circonda i cineamatori, il cui punto di vista, originale e irriducibile perché soggettivo⁶, contribuisce a formare i diversi strati che la *cinematic urban archaeology* offre al ricercatore.

1.3. Definendo la “città amatoriale”

L'immagine della città è una sintesi. Potremmo parlare di “città amatoriale”, intendendo con essa un coagulo di migliaia di sguardi che emergono dall'archivio. L'aggettivo “amatoriale” si riferisce al fatto che *quella* immagine è prodotta storicamente dalle cineprese in formato ridotto e allo stesso tempo richiama la vicinanza e il sentimento di chi la filma⁷. La città amatoriale è dunque la città che si vive e osserva con uno sguardo complice, partecipe e carico di sentimenti e di valori, quell’“embodied viewpoint” sopra citato. Chi e che cosa si filma nella città amatoriale? Se stessi, i propri cari. Ci si autorappresenta, giorno dopo giorno sia nella sfera quotidiana ma soprattutto nelle feste e nei rituali; si filmano avvenimenti personali, familiari ma anche collettivi, per ricordarli e per fissare momenti e luoghi. Si filmano le cose che scompaiono, percependo che non esisteranno più, volendone salvare la memoria. Talvolta si filmano cose già scomparse, di cui rimangono solo le tracce (e allora l'atto del filmare è già archeologico). Soprattutto si filmano e mappano le *locations* in cui si svolge la propria esistenza, una “città ideale”, un palcoscenico per gli attori sociali che entrano nelle inquadrature⁸.

Quali sono le sembianze della città amatoriale? Nella prospettiva che proponiamo la città amatoriale può assumere diverse forme e declinarsi in dimensioni correlate l'una con l'altra, attraverso collegamenti, contaminazioni e intersezioni.

La dimensione del database. La città amatoriale si trova e prende forma nell'archivio (per la nostra ricerca l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia); più precisamente è rintracciabile nel database, “forma simbolica”⁹ attraverso cui s'instaurano le relazioni tra i documenti (i diversi punti di vista) ed emerge il risultato di una ricerca. Il database è, infatti, il dispositivo principale attraverso cui possiamo sintetizzare un'immagine complessiva, componendo un mosaico di mille frammenti che possono essere ricomposti in combinazioni virtualmente infinite.

La dimensione delle narrazioni. Una dimensione della città amatoriale scaturisce anche da quello che l'archivio stimola, mette in gioco e a sua volta produce: le storie e le narrazioni delle persone. Il film di famiglia necessita delle testimonianze orali per integrarsi e completarsi. La città amatoriale può diventare anche una “città di parole”¹⁰, in cui gli autori dei film o i loro familiari si prestano a registrare i propri ricordi. Esistono diverse tecniche di raccolta delle testimonianze che creano una relazione diretta tra le parole e le immagini: dall'intervista al flusso dei ricordi registrato sulle immagini che scorrono. Ma le narrazioni che derivano dall'archivio possono andare oltre: a partire dalle immagini i processi di scrittura e rielaborazione in alcuni casi coinvolgono figure come storici, scrittori, musicisti e filmmakers. In altre parole l'archivio della città amatoriale può essere filtrato da altri sguardi e interventi, che lo trasformano in forme cinematografiche narrative¹¹.

La dimensione della mappa. Dov'è la città amatoriale? Un'altra dimensione per la città amatoriale è data dalla mappa o dalle molte possibili rappresentazioni e visualizzazioni cartografiche. Il cinema amatoriale è topografico, perché attraversa lo spazio urbano, restituendone la spazialità talvolta in modo sorprendente (e in misura certamente maggiore della fotografia) per mezzo di panoramiche o riprese in movimento (da automobili, tram, giostre, ecc.). Un film amatoriale può esso stesso essere una mappa metaforica, segnando percorsi tra i luoghi, esplorando e misurando lo spazio. Se pensiamo alla mappa come a una *funzione* e non come a un oggetto e al cinema come strumento per mappare lo spazio, è interessante seguire la prospettiva indicata da Teresa Castro:

SPECIALE

Discussing the mapping impulse in film – or in other form of visual expression – is therefore not about the (albeit significant or symptomatic) presence of maps in the filmic landscape, but more about the processes that underlie the very conception of images (...). It can be argued that the coupling of eye and instrument that distinguishes cartography's observation of space is not so distant from the one that determines cinema's careful coding and scaling of the world¹².

L'archivio del cinema amatoriale nel suo complesso o i singoli fondi archivistici potrebbero venire rappresentati da una mappa concettuale, ma non seguiremo questa strada, per quanto ricca di stimoli; per i nostri fini sarà invece utile, ad esempio, localizzare le immagini all'interno di una o più mappe della città, georeferenziando le sequenze. Il film è a tutti gli effetti un *locative medium*. Strumenti come Google Maps e Street View si rivelano essenziali nella prospettiva di leggere la città amatoriale e di confrontarla con le altre rappresentazioni del medesimo spazio.

Le tre dimensioni, all'interno delle quali la città amatoriale può prendere un numero imprecisato di forme per una diffusione nei canali più diversi, sono quelle entro cui ci muoveremo ora attraverso due esempi concreti.

1.4. Mappe, vedute, rappresentazioni, metafore

L'approccio alla città amatoriale avviene dunque attraverso una rappresentazione. Per essere più precisi una veduta a volo d'uccello della città di Bologna. Un murale realizzato con gessetto bianco su un pannello nero, in cui le linee del disegno uniscono e inglobano 12 piccoli monitor, per altrettante visioni in loop di frammenti di film amatoriali in corrispondenza dei "punti" a cui si riferiscono. Un'installazione realizzata presso l'Urban Center di Bologna¹³.

Per concepire la città amatoriale come mappa e poterla definire tale, ci sembra utile riprendere quanto Les Roberts scrive sulla *Diorama Map* dell'artista giapponese Sohei Nishino. Chiedendoci se in termini geografici e cartografici questa possa essere definita una *mappa* non ne coglieremmo il punto cruciale, sostiene Roberts¹⁴. Come immagine, o più precisamente come collage di migliaia di immagini, l'opera di Nishino non è altro che il risultato di un'intensa attività di "spigolatura urbana", durante la quale l'autore cammina in lungo e in largo per una città fotografandone puntigliosamente i luoghi (strade, piazze, ecc.). A seguire, nel suo studio, Nishino taglia e riassume le immagini e poi fotografa il collage, producendo un'unica immagine, la "mappa" (o in termini metodologicamente corretti dal punto di vista geografico, la "veduta" o la "rappresentazione").

Adottando questo metodo, Nishino ha creato "rappresentazioni" di una decina di città (Londra, Parigi, Istanbul, Berna, Berlino, ecc.): l'effetto ottenuto assomiglia a una veduta a volo d'uccello, sebbene si tratti di un assemblaggio che restituisce un mosaico di "perspectival mappings" colte a livello strada, lo spazio come "luogo praticato" per Michel de Certeau, lo "spazio antropologico" secondo Maurice Merleau-Ponty¹⁵.

Nishino dichiara che la *Diorama Map* non è precisa come Google Maps, ma presenta gli elementi chiave della città in una forma più vicina alla sua memoria e all'osservazione soggettiva. Inoltre,

through the eyes of an outsider I will be the embodiment of how I remember the city, and the diary of the streets I walk. The narrative behind the *Diorama Map* series is the fluid nature of memory and the setting is always a city¹⁶.

SPECIALE Secondo Roberts, la *Diorama Map* funziona come mappa per le seguenti ragioni:

Firstly, it is *iconographic*, that is, it features famous landmarks that help furnish an overall 'image of the city' in the terms elaborated by Kevin Lynch (...). Secondly, it is *ethnographic* in that it frames a cartographic understanding of the city that is cultivated through embedded social and spatial practices (...).

Thirdly, the map is *performative* insofar as it recodifies the city with the 'embodied semiotics' and 'spacing' of play, affect and everyday creativity.

Fourthly, the Diorama Map is *psychogeographic* to the extent that it invites the viewer to explore the (re)imaginative potential of the city as a malleable or plastic space of urban bricolage (...).

Fifthly, despite its static form, the map is, in essence, a map of *mobility*, the residual artefact of myriad perambulations throughout the metropolis – the city, in other words, as a product of *wayfinding*, of situated spatial knowledge.

Lastly, for Nishino the map also performs a *mnemonic* function (...). The image becomes a memory map or portal through which the artist can re-establish connection with a cartography of time and place in which the city is revised as an *event* or a succession of site-specific moments¹⁷.

Interessa in questa sede verificare se la chiave interpretativa di Roberts possa descrivere la nostra installazione e, in generale, se sia utile per le rappresentazioni della città amatoriale che seguiranno.

Su una veduta di Bologna, che riprende le antiche vedute a volo d'uccello della città (il punto di vista dalla pianura a nord verso le colline a sud, che precede la rappresentazione cartografica ottocentesca della città ma che tuttavia rimane la prospettiva più immediata e identitaria), sono stati incorporati frammenti di film in alcuni punti specifici, in quanto luoghi centrali e d'attrazione (*landmarks*), ma anche su aree meno filmate, finite sotto l'occhio della cinepresa per i motivi più diversi. Per ognuno di questi punti uno schermo, incastonato nella mappa, trasmette un flusso di immagini che la rappresentano nel corso dei decenni (fig. 1).



Fig. 1: cartografia visuale di Bologna (*Cinematic Bologna*, 2012)

Ecco il testo introduttivo:

Le immagini tratte dai film amatoriali ridisegnano la mappa della città: il centro, i suoi punti di aggregazione trovano conferma, ma accanto ai monumenti emergono presenze meno scontate. I luoghi dei divertimenti, i parchi e le giostre, le scuole e le chiese, anche quelle di periferia appaiono sullo sfondo dei ritrovi famigliari in occasioni di feste, cerimonie e

SPECIALE

passaggiate della domenica. Ma ci sono anche i cineamatori che scelgono di filmare la città che cambia: le porzioni di città bombardate e ancora in attesa di un intervento per sanare la ferita, i nuovi quartieri residenziali della periferia spesso disegnati da architetti di fama, le aree industriali in fervente attività e le buche nelle strade, la stazione ripristinata e la tangenziale in costruzione. Ci sono il leone dei Giardini Margherita e i cavalli dell'ippodromo, la funivia per San Luca e le biciclette usate per portare pacchi voluminosi, l'ultimo tram e l'innovazione degli autobus. Guardando ora queste immagini scorrere vediamo una città a volte irricognoscibile, con edifici che non esistono più e altri che non esistono ancora. Ma è lo sguardo dietro alla macchina da presa a essere forse l'oggetto del maggiore stupore per gli osservatori di oggi: uno sguardo forse ingenuo, spesso sperimentatore ma sempre felice e illuminato dalla speranza¹⁸.

In che termini questa installazione è assimilabile a un'opera come la *Diorama Map*? È possibile interpretarla con lo schema proposto da Roberts e sulla scia di Lynch? Entrambi i casi presentano assemblaggi di materiali preesistenti, basati su grandi quantità di immagini e sui frammenti, per creare uno sguardo d'insieme a partire da molti sguardi. Nella *Diorama Map* le immagini fotografiche sono state prodotte da un singolo artista con una precisa progettualità che prevede una mappatura dello spazio urbano contemporaneo con la macchina fotografica, quindi una rielaborazione e poi una sintesi. Nel nostro caso, siamo di fronte a un'emanazione di un lavoro di archivio: immagini realizzate molto tempo fa, in tempi diversi, raccolte di recente e messe in relazione tra di loro attraverso la catalogazione e la descrizione semantica. Inoltre, le immagini amatoriali in buona parte sono state prodotte senza la precisa intenzionalità di rappresentare il luogo in cui sono state girate. Il fatto che ci siano da una parte immagini fisse e dall'altra immagini in movimento e che le tecniche di costruzione della "mappa" siano del tutto diverse non pregiudica il tentativo di applicare lo schema proposto da Roberts alla cartografia visuale della città amatoriale, ne aggiunge solo qualche variabile. Il nostro scopo rimane di verificare come questa installazione, una produzione d'archivio a cura di Home Movies, possa funzionare come mappa in questa accezione.

1. La mappa (ancorché metaforica) è *iconografica*, nel senso che offre una visione complessiva: può restituire l'"immagine della città", attraverso un disegno che fa da collegamento ai punti e attraverso le selezioni delle immagini filmiche che offrono sguardi inediti su alcuni dei luoghi più significativi della città amatoriale. In questo caso le clip relative a un luogo sono mostrate come flussi d'archivio, senza un ordine preciso.

2. La mappa è *etnografica* in senso storico. Rappresenta alcuni aspetti e mostra momenti della vita sociale, colti dal vivo e ripresi dal basso, che appartengono al periodo 1950-1980. Trent'anni filmati di un passato distante altrettanti anni e scrutato attraverso le immagini realizzate dai suoi abitanti (a tutti gli effetti si tratta di un'autorappresentazione, altro elemento che connota i frammenti che compongono la mappa).

3. La mappa è *performativa*, dal momento che restituisce l'atto del filmare la città e del filmarsi attraverso le immagini incorporate e la combinazione tra di esse, anche frutto di un ordine casuale (con questa modalità si definisce la città attraverso ciò che accade nello spazio urbano, sottolineandone il valore antropologico). Infatti, la mappa restituisce spezzoni e frammenti del vissuto dei luoghi e delle persone che li hanno abitati e frequentati nella quotidianità. Sono registrati i momenti in cui si compiono atti e gesti, si "recita" la propria vita, si realizzano vere e proprie messe in scena, prevalentemente nel tempo libero, si vivono momenti privati nello spazio pubblico oppure si assiste e si partecipa ad avvenimenti collettivi. L'archivio stesso è performativo nel momento in cui i film che lo compongono vengono proiettati: *the Amateur City plays itself*.

4. La mappa è *psicogeografica*, nella misura in cui induce chi la guarda a esplorare lo spazio urbano ricombinandone gli elementi, seguendo le impressioni individuali, lasciandosi trascinare dalle emozioni,

SPECIALE perdendosi e ritrovandosi nei ricordi personali e in quelli altrui (meglio: nei ricordi personali attraverso gli sguardi altrui). La mappa propone possibilità di una *deriva*, la tecnica situazionista che mette al centro l'esperienza soggettiva di percezione e conoscenza dello spazio urbano.

5. La mappa è *cinematica/cinematografica*, come risultato del movimento in senso lato, che corrisponde alla mobilità urbana e alle caratteristiche del cinema. Il movimento è testimoniato sequenza dopo sequenza, perché è il frutto di spostamenti, peregrinazioni, ricerche e appostamenti, in generale di sforzi compiuti per comprendere con la cinepresa lo spazio urbano e gli elementi che si muovono al suo interno. La mappa è cinematografica anche per via dell'essere il risultato di montaggio e assemblaggio delle sequenze filmiche che la compongono.

6. La mappa è *memoriale*, una sorta di collettore di anamnesi filmate: essa è una raffigurazione di tanti sguardi individuali che si mischiano e uniscono in una rappresentazione collettiva della città, che diventa memoria condivisa per i visitatori.

In più, la mappa presentata nella nostra installazione rappresenta un *palinsesto*, frutto della sovrapposizione di sguardi in una prospettiva diacronica, che restituisce, a differenza della *Diorama Map*, una città multilivello, frutto non di una sola giustapposizione sinottico/paratattica di uno sguardo individuale, ma di una stratificazione diacronica, sintattica, di sguardi molteplici, capaci di catturare la storia della città nella sua prospettiva dinamica di sviluppo ed evoluzione.

Ulteriori sviluppi della ricerca prendono la forma di una rappresentazione digitale che tenta di restituire la geografia emozionale della città di Reggio Emilia attraverso i film di famiglia dei suoi abitanti. I principi sono gli stessi, ma le applicazioni risultano differenti. Nel progetto *Play The City RE*¹⁹ gli elementi di cui stiamo parlando assumono infatti connotazioni nuove. Come si vedrà più precisamente nella seconda parte, la geolocalizzazione degli archivi filmici privati, tramite un'app per dispositivi mobili, permette letteralmente di esplorare lo spazio urbano e di immergersi in esso guardando la città invisibile, ma in qualche modo ancora presente, ritratta nei film di famiglia.

La app, concepita come un vero e proprio progetto grafico ed editoriale, è costruita su un database che relaziona i toponimi, la tipologia e l'uso dei luoghi e altre informazioni archivistiche ed è a sua volta relazionato con una base cartografica che geolocalizza i frammenti degli sguardi dei cittadini. In terzo luogo, le *narrazioni*: ogni frammento visuale costituisce di per sé un testo aperto, arricchito da parole che lo contestualizzano sul piano storico, culturale e memoriale, ma anche parti di un discorso fatto di frammenti che si ricombinano attraverso percorsi suggeriti o casuali. Nella possibilità di vagare per la città con il bagaglio degli archivi filmici amatoriali emerge la figura del *flâneur*: talvolta è il cineamatore stesso ad avere adottato questa strategia di esplorazione dello spazio urbano, filmando i luoghi seguendo una qualche suggestione del momento, ma *flâneur* può essere soprattutto il visitatore di oggi, in viaggio nello spazio e nel tempo tra le immagini di un passato scomparso ma che ancora agiscono con il loro carico di testimonianza visuale e stratificazione sentimentale, trasformandosi da ricordo individuale a esperienza condivisa.

2. Dai film di famiglia alla app

2.1. Play the City RE: l'app

Tra i motivi ispiratori del progetto *Play The City* ha svolto un ruolo fondamentale il concetto di "atlante" sviluppato nel lavoro (più orientato verso la grafica e il design) dell'artista/ricercatrice Rebecca Solnit: *Infinite City: A San Francisco Atlas*²⁰. Alla base del progetto c'è l'idea che una singola mappa altro non sia che una visualizzazione di un singolo aspetto di un luogo (di una specifica area infatti si possono avere mappe politiche, mappe geografiche, mappe climatiche, carte dei venti, ecc.) e che un atlante è l'insieme di queste differenti versioni di uno stesso luogo.

SPECIALE Rebecca Solnit si chiede quindi “cosa rende un luogo tale?” La risposta è nella creazione di una nuova idea di atlante; la Solnit affida a ventidue designer un uguale numero di temi che caratterizzano San Francisco: l'unione di queste visioni crea una nuova stratificazione di mappe, un nuovo atlante appunto. *Play the City* assorbe questa idea dell'atlante come insieme di mappe, somma di punti di vista diversi di uno stesso luogo, frutto in questo caso degli sguardi delle centinaia di persone che hanno filmato, cinepresa alla mano, uno spazio urbano e i suoi cambiamenti. *Play the City RE* si basa infatti su oltre 500 ore di film di famiglia condivisi dai cittadini di Reggio Emilia tra il 2008 e il 2012 grazie al progetto di ricerca *Osservatorio Reggio Emilia*. La raccolta ha coinvolto oltre 200 cineamatori, che hanno consegnato i propri film amatoriali in formato substandard (9,5mm, 16mm, 8mm, Super8). Da un lato abbiamo quindi la geografia fisica che rappresenta un luogo visivamente, dall'altro abbiamo invece una “geografia umana”²¹ fatta dagli sguardi dei cineamatori delle cui immagini è composta l'archivio. La ricerca si è concentrata sul centro storico e la prima periferia di Reggio Emilia, evidenziando quanto il confine tra la campagna e la periferia sia piuttosto indefinito e mutevole nel corso del tempo, in particolare tra gli anni Cinquanta e Sessanta, periodo del *boom*, quando il perimetro della città si è espanso e, complice un uso crescente della cinepresa da parte dei cittadini, la documentazione filmica è particolarmente ricca.



Fig. 2: A sinistra, la figlia di Remo Saccani in bicicletta lungo via Mari (Reggio Emilia) in un fotogramma del 1955. Sullo sfondo il vecchio ospedale cittadino. Proprio in quegli anni iniziava la costruzione del nuovo Arcispedale Santa Maria Nuova su viale Risorgimento. A destra, via Mari fotografata dal team di Street View nel 2014. Sullo sfondo un nuovo palazzo residenziale che sostituisce il vecchio ospedale. Grazie alla collaborazione della protagonista del film siamo riusciti a geolocalizzare la clip.

Con il determinante aiuto dei cineamatori e dei protagonisti dei film sono state geolocalizzate, catalogate e contestualizzate le sequenze prescelte. Nella fig. 2 si vede per esempio una strada del centro della città di Reggio Emilia, via Mari, dove una bambina guida la sua bicicletta. Il padre, Remo Saccani, la riprende in una giornata qualsiasi del 1955. L'edificio che vediamo sullo sfondo è il vecchio ospedale della città: proprio in quegli anni iniziava la costruzione del nuovo ospedale Santa Maria su viale Risorgimento, dove è tuttora. Nella medesima figura una fotografia presa da Street View e scattata nel 2014 ci mostra come appare quella stessa via al giorno d'oggi, dove al posto dell'ospedale sorge un complesso residenziale. Spostiamoci ora nel cuore dei giardini pubblici di Reggio Emilia, area centralissima della città e da sempre soggetta a cambiamenti architettonici e di destinazione d'uso (da cittadella militare a ippodromo, fino a diventare luogo di svago popolare). Nella clip intitolata “Esposizione sulla caccia”, girata da Gian Giacomo Tirelli Prampolini nel 1940 circa, vediamo una Reggio Emilia fascista intenta ad ammirare una mostra sulla caccia. Nella fig. 3, alle spalle dei militari si nota una struttura in stile liberty, lo chalet Bottazzi-Diana costruito dall'architetto Prospero Sorgato nel 1921, abbattuto nel dopoguerra e al cui posto oggi sorge la scuola materna Diana.

SPECIALE



Fig. 3: A sinistra, alle spalle dei tre militari (1940 ca.) vediamo lo chalet Bottazzi-Diana in stile liberty costruito all'interno dei giardini pubblici nel 1921 da Prospero Sorgato. L'edificio demolito nel dopoguerra è stato sostituito dalla scuola materna comunale Diana. A destra, l'ingresso della Scuola Materna Comunale Diana, resa celebre per il lavoro che vi svolse il pedagogo Loris Malaguzzi.

Per rendere la app intuitiva, usabile e leggera, la fondamentale scelta tecnologica è stata di appoggiarsi a terze parti di ampio impiego e sviluppo, come YouTube e Google Maps. La soluzione di creare un prodotto destinato a uso *mobile* ci ha indotto a selezionare sequenze brevi, coerentemente con un approccio basato sul frammento.

Le selezioni avevano la necessità di essere di durata contenuta ma rappresentative dell'archivio e della città di Reggio Emilia. Ad esempio, delle 346 clip individuate, 99 hanno come *location* l'area tra piazza Martiri del 7 luglio e i giardini pubblici: si tratta dei luoghi del *tempo libero* ed è normale che siano fortemente presenti nei film girati dai cineamatori durante il *loro tempo libero*. Nella app si è cercato di mantenere questo tipo di proporzioni e, della totalità delle clip selezionate per *Play the City RE*, 36 mostrano l'area in questione (fig. 4, a destra).

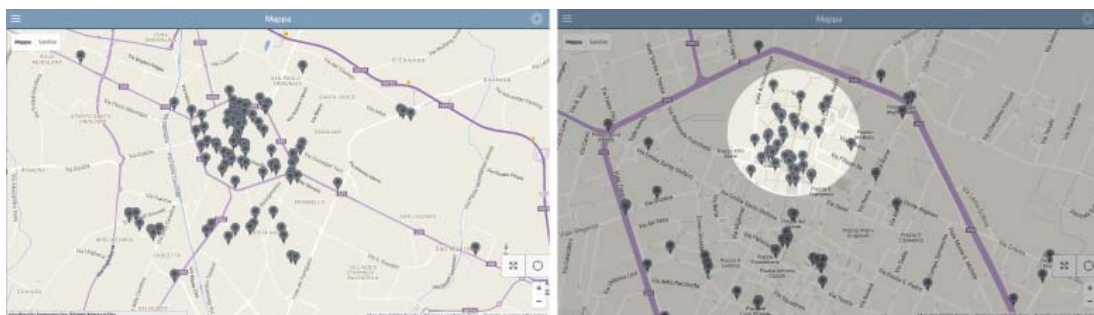


Fig. 4: *Play the City RE*. A sinistra, il menu principale Mappa, che mostra tutte le clip visionabili geolocalizzate sulla cartografia della città. A destra, a un primo sguardo possiamo notare come l'area più ricca di documentazione sia quella tra i giardini pubblici e le piazze dei teatri (oggi piazza della Vittoria e piazza Martiri del 7 luglio).

Riassumendo, sono state selezionate 120 clip di una durata variabile tra i 30 e i 60 secondi. Le selezioni sono mute, come i film originali da cui sono state estrapolate le sequenze, e rappresentano un arco temporale che va dal 1940 al 1985.

SPECIALE 2.2. I menu

Scelti i materiali, si è dovuto risolvere il problema dell'accessibilità dei contenuti da parte degli utenti. Si è deciso quindi di sfruttare un sistema di mappe in cui le clip fossero geolocalizzate.

Il menu base denominato *Mappa* mostra una cartografia della città in cui tutte le clip presenti all'interno della app sono state geolocalizzate. Selezionando uno dei punti geolocalizzati è possibile vedere una miniatura della sequenza come anteprima (fig. 5, a destra).

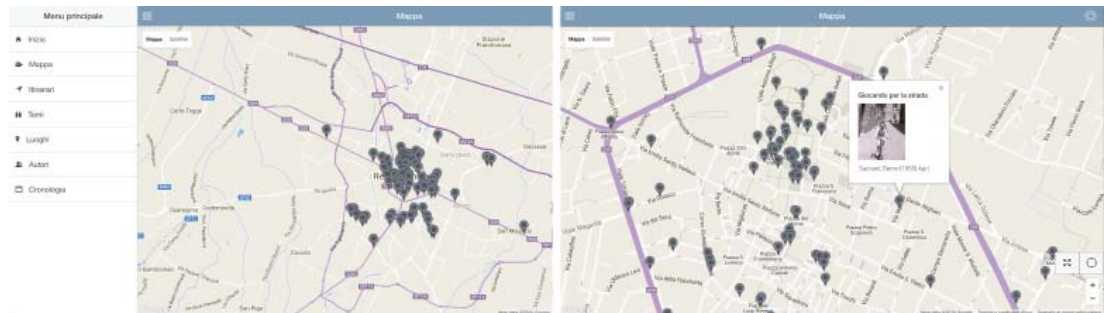


Fig. 5: *Play the City RE*. A sinistra, nella barra laterale l'accesso ai menu principali della app: mappa, itinerari, temi, luoghi, autori, cronologia. A destra, una clip selezionata in *preview* visualizzata prima dell'accesso in una scheda relativa.

Oltre al menu *Mappa* è possibile esplorare la città attraverso le seguenti modalità: *Cronologia*. Permette di visionare i film geolocalizzati sulla mappa in base agli anni in cui furono girati (fig. 6).

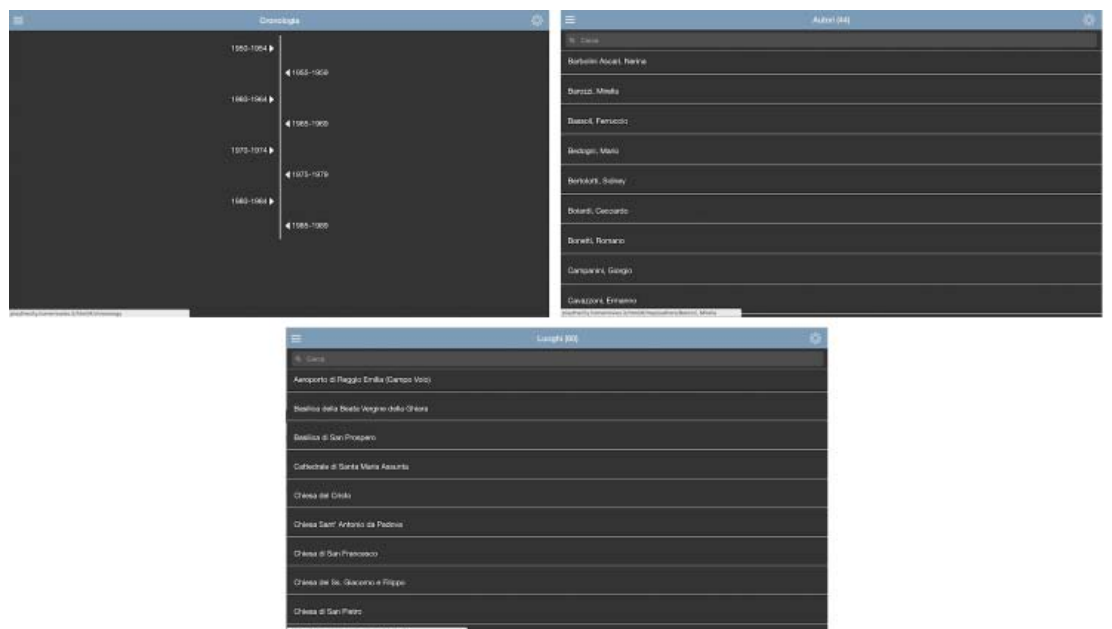


Fig. 6-8: *Play the City RE*. Da sinistra, l'accesso attraverso i menu Cronologia, Autori e Luoghi.

SPECIALE *Autori.* Nella app sono rappresentati 44 cineamatori. Ad ognuno è stata dedicata una mappa sulla quale sono stati geolocalizzati i film da loro girati. Questi percorsi si collocano su un punto d'incontro, in termini di rappresentazione, tra la *geografia fisica* e la *geografia umana* (fig. 7.).

Luoghi. Elenco di 80 toponimi della città di Reggio Emilia presenti nella app (fig. 8).

Temi. Sono stati individuati 6 temi che ricorrono frequentemente tra i film: ritualità familiari (i riti che scandiscono la vita di una famiglia, filmati a futura memoria); vita quotidiana (situazioni colte sul vivo e messinscena estemporanee legate ai momenti di vita quotidiana e al tempo libero); vedute urbane (a volte la città diventa protagonista quando in primo piano, e non più sullo sfondo, troviamo strade, piazze, palazzi, ecc.); eventi pubblici (di natura politica, religiosa, festiva, ecc.); attività educative (frutto della documentazione, nella maggior parte dei casi operata dagli stessi insegnanti, di esperimenti didattici legati al tema della città, le gite, le feste scolastiche); sport (praticati da professionisti e amatori: le partite di calcio, il ciclismo, il podismo, il paracadutismo, ecc.).

Itinerari. Sono stati proposti 6 itinerari, individuati in base alla quantità di clip presenti in un'area (vedi es. in fig. 4), all'importanza storica di alcuni luoghi e ai cambiamenti dello strato urbano avvenuti nel tempo e documentati nei film.

Itinerario 1: da piazza Prampolini a corso Garibaldi

Il primo itinerario è nato dalla lettura delle prime guide turistiche dedicate a Reggio Emilia, con particolare riguardo alla *Guida della Città di Reggio* di Prospero Fantuzzi del 1857. Si è notato che la maggior parte degli itinerari turistici dedicati alla città partivano da quella che gli abitanti chiamavano *Piazza Grande*, oggi conosciuta col nome piazza Prampolini. Questo percorso riprende quei modelli e si snoda tra le immagini filmate in alcune delle vie più note a sud della via Emilia, passando per piazza San Prospero, piazza Fontanesi, piazzale Roversi e si chiude in corso Garibaldi, ex corso della Ghiara, dove un tempo scorreva il torrente Crostolo.

Itinerario 2: l'area dei teatri e dei giardini pubblici

Si è già parlato di quest'area come di quella maggiormente rappresentata all'interno di questo archivio (fig. 4, a destra). Questo itinerario percorre questo spazio circoscritto frequentato intensamente dai reggiani nella vita pubblica e nei momenti privati. L'area ha svolto varie funzioni nel corso del tempo: il parco del Popolo ospitò un tempo la cittadella, fu poi trasformato in ippodromo e solo alla fine dell'Ottocento vide l'impianto dei giardini. Piazza Martiri del 7 luglio deve il suo nome ai tragici avvenimenti del 1960, quando una manifestazione pacifica fu repressa nel sangue segnando per sempre la memoria cittadina. In precedenza si chiamava piazza Cavour e ancora prima era stata la piazza d'armi, luogo di esercitazione militare. Numerosi sono stati i cambiamenti sul piano urbanistico e architettonico, visibili dalle sequenze selezionate. Ancora oggi piazza della Vittoria è in continua trasformazione.

Itinerario 3: la via Emilia

La città è sorta sulla via Emilia (strada consolare romana), che la attraversa da sud-est a nord-ovest, e a cui la città deve il suo nome. Non poteva quindi mancare un itinerario che ne seguisse il tragitto. Attraverso le immagini selezionate è possibile percorrere lo spazio urbano da ovest a est, da Pieve Modolena a San Maurizio. Inoltre proprio dedicata alla via Emilia è la clip più lunga presente all'interno dell'app, costituita da un camera-car girato da un giovane cineamatore alla fine degli anni Cinquanta e che attraversa tutto il centro storico (ora pedonale) da Pieve Modolena fino a piazza Duca d'Aosta.

Itinerario 4: i viali

Sorti lungo il perimetro delle antiche mura, abbattute nell'Ottocento, i viali di circonvallazione inizialmente delimitano l'area della città storica. Si tratta di un itinerario inizialmente non preso in considerazione, ma inserito una volta realizzato che i viali, oggi arteria trafficata della città, un tempo erano vissuti dai cittadini come luogo per lo svago, un confine tra città e campagna. Tra una passeggiata e l'altra, i giochi dei bambini e le attività sportive, attraverso questo percorso è possibile osservare le trasformazioni delle aree limitrofe.

SPECIALE *Itinerario 5: il quartiere Compagnoni*

Alla fine degli anni Cinquanta il Comune di Reggio Emilia progetta un quartiere destinato a ospitare le famiglie a basso reddito residenti in zone degradate del centro storico. Il quartiere, appena costruito, si trovava lontano dal resto, un corpo separato dalla città e privo dei servizi, grave limite con cui si devono scontrare i residenti. Tuttavia, come le immagini testimoniano, il quartiere comincia presto a essere vissuto grazie agli stessi abitanti. Lentamente i confini della città cambiano e il quartiere viene inglobato nel tessuto urbano. I film presenti all'interno di questo itinerario fanno parte di uno stesso fondo filmico, quello del giovane cineamatore Gino Persia, all'epoca adolescente, il quale, trasferito in uno degli appartamenti di via Compagnoni insieme alla famiglia, iniziò a filmare la vita del quartiere. A partire dagli anni Duemila viene approvato un progetto di riqualificazione dell'area i cui lavori, tuttora in corso, stanno nuovamente cambiando l'aspetto della zona.

Itinerario 6: dal quartiere Rosta Nuova a viale Umberto I

L'itinerario parte dal quartiere Rosta Nuova, noto esempio di quartiere residenziale INA-Casa progettato dagli architetti Enea Manfredini, Franco Albini e Franca Helg. Il quartiere è stato costruito a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta e dotato di servizi come biblioteche, scuole e centri sociali. Il percorso prosegue nel quartiere Baragalla e, attraversando viale Risorgimento, si conclude nell'area dell'ospedale Santa Maria Nuova.

In conclusione, un piccolo appunto sui testi descrittivi, in italiano e inglese, all'interno di *Play the City RE*. Si è scelto di unire le testimonianze e i ricordi di cineamatori, protagonisti e testimoni, a informazioni di carattere storico e fonti letterarie. Ad esempio la clip intitolata *La forma della città* girata da Giulio Sbrighi nel 1952, che mostra con attenzione i dettagli della Chiesa del Cristo in piazzale Roversi, ha come testo di accompagnamento una citazione tratta dalle *Città invisibili* di Italo Calvino:

La città non dice il suo passato, lo contiene come linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature²².

Diversamente la sequenza intitolata *Dai tetti* riporta invece un ricordo di Francesco Curti (figlio del cineamatore Umberto Curti) che girò queste immagini nel 1960 dal tetto della propria casa su via Emilia Santo Stefano: "Questo film lo ha girato mio padre, dal tetto di casa di mia nonna! Era con il suo collega, in casa di mia nonna avevano uno studio dove ritoccavano le fotografie".

Interessante notare come durante la presentazione pubblica di *Play the City RE*, il 16 maggio 2015 presso la Biblioteca delle Arti, siano emersi nei presenti ricordi che difficilmente avremmo potuto reperire nella fase di ricerca storica. La clip intitolata *Il vigile*, girata in piazza del Monte da Enrico Bagni nel 1950, mostra un vigile che dirige il traffico al centro della piazza circondato da regali e palloncini. La proiezione di questa sequenza generò stupore nella sala e ci ha permesso di scoprire che il vigile filmato, noto e caro a tutta la cittadinanza, era solito ricevere svariati doni durante il servizio il giorno di Santa Lucia.

2.3. Sviluppi

Uno degli obiettivi principali della realizzazione di *Play the City RE* consiste nel comunicare una parte della storia inedita del Novecento, documentata all'interno dei film di famiglia, attraverso strumenti tecnologici di uso contemporaneo. I film, visto il ruolo centrale che il visuale ricopre nella società contemporanea, sono una fonte storica fondamentale vicina alle nuove generazioni e la possibilità di accedere a tali documenti attraverso dispositivi mobili rende questi materiali ancora più accessibili.

Nella web-app *Serendipitous Family Stories*²³ è prevista la condivisione di memorie orali familiari attraverso la geolocalizzazione su mappe di ricordi "multimediali". Quando un utente si avvicinerà a un

SPECIALE luogo dove un altro membro della propria famiglia ha condiviso un ricordo, riceverà in automatico una notifica sul proprio dispositivo. Implementare questa funzione significherebbe aumentare il potenziale di accessibilità ai materiali, in quanto sarebbe la app stessa a suggerire all'utente possibili memorie visive e percorsi.

Un ulteriore sviluppo da prendere in considerazione è l'approfondimento del menu *Autori* grazie all'inserimento di brevi biografie dedicate, che consenta di evidenziare le peculiarità dello sguardo di ciascun cineamatore. Per citare un esempio, il già menzionato Giulio Sbrighi è stato un professore di matematica e fisica presso il Liceo scientifico "L. Spallanzani" di Reggio Emilia, motivo per cui i suoi film mostrano spesso attività scolastiche. Sbrighi, originario di Livorno, arrivò a Reggio Emilia dopo una travagliata vicenda legata alla Seconda guerra mondiale. Rapito dai tedeschi, fu costretto per un periodo ai lavori forzati e, una volta fuggito, trovò rifugio a Reggio Emilia, dove la famiglia lo raggiunse conclusa la guerra. Essendo un cittadino acquisito, i suoi film rivelano uno sguardo curioso, quasi turistico, sui principali monumenti della città, un tipo di sguardo che lo distingue da altri cineamatori di origine reggiana. Attraverso questo strumento sarebbe possibile entrare ancora più profondamente in quella geografia umana, in quella stratificazione di sguardi che ci permetterebbe di indagare ancor meglio come lo spazio urbano veniva vissuto dai cittadini del passato, ricreando un'immagine della città analoga a quella del modello di Kevin Lynch.

3. Prospettive

3.1. Selfie del passato

Nell'era di Google Maps, e dei droni militari che fanno operazioni e attacchi in zone di guerra (con la retorica dell'obiettivo mirato e degli inevitabili danni collaterali), cioè delle tecnologie della visibilità e delle relazioni mediali usate come controllo globale; nell'era delle analisi dei *big data* per sapere tutto di noi (e, volendo, dei nostri governanti), delle chat in rete e le amicizie su Facebook e gli scambi sui social che, mappati *ad hoc*, ricostruiscono i nostri network e i nostri interessi, i nostri consumi e i nostri desideri; nell'era dei selfie, che studiosi visionari come Manovich mappano in forma globale, ricostruendo ad esempio la forma e le sfaccettature delle capitali nella auto-rappresentazione dei loro abitanti, mappando la galassia di foto di sé postate su Instagram in una settimana dai cittadini di Tokyo o di New York, l'app *Play the City RE* di cui ragioniamo è un uso dei nuovi media digitali tutto diverso, un pescare negli archivi audiovisivi dei privati cittadini per portarli a nuova luce, per rivitalizzarli.

Se girando per la città di Reggio Emilia possiamo fermarci davanti a un incrocio di strade o a un albergo del centro storico, o in una delle piazze, o al parco dietro al Teatro Valli, e grazie al "metamedium"²⁴ che ci portiamo in tasca, a una buona connessione wi-fi e alla geolocalizzazione che attiviamo nel nostro smartphone, o tablet, che ci fa diventare un essere situato agli occhi del satellite (e della rete di controlli), possiamo guardare sul nostro schermo altre persone muoversi nello stesso luogo in cui siamo, ma sessant'anni fa, e possiamo al contempo controllare la *forma della città* in quei giorni, verificandola in diretta solo alzando gli occhi, stiamo guardando in realtà *attraverso lo schermo*, per capire cosa è cambiato e cosa è rimasto di quel mondo al passato. Non si tratta di "vetrinizzazione digitale"²⁵, né dell'autocertificazione o testimonianza di presenza che invade i turisti del selfie, con la foto di sé accanto al monumento famoso che poi viene postata in rete nel fraintendimento di una cultura della partecipazione, in simultaneità con altri e con le loro immagini geolocalizzate (tutte però, come ricorda Manovich²⁶, molto simili tra loro). Stiamo usando il web e il satellite e la nostra piattaforma o *device* digitale in modo ancora "partecipativo"²⁷, ma con una prospettiva temporale che guarda – al contempo – il presente e le migliaia di vite e prospettive possibili del passato, con l'aggancio di una città intesa come luogo di relazioni e percorsi, nello spessore della memoria personale e di quella storica-sociale.

SPECIALE Quando vediamo una clip video di un minuto su un frammento di vita di altri, sconosciuti reggiani, abitanti di queste strade e piazze e palazzi che hanno allora, cinquanta, sessanta, trent'anni, diventiamo gli attivatori di un confronto, gli *agenti* di un dialogo con altre prospettive spaziali e architettoniche, altri mezzi di locomozione e di comunicazione, ma soprattutto altre vite e persone, esperienze al passato che si stratificano nella memoria dei luoghi della città.

Un film di famiglia, come quello da cui queste clip di un minuto sono tratte, in sé sembra poca cosa, ma invece, quando è organizzato in un insieme coerente, ci parla della storia generale (situazioni e fatti storici, monumenti e architetture urbane) e soprattutto di quella privata, locale, intima e affettiva, che ognuno dei cittadini (reggiani) che ha portato negli anni a digitalizzare i propri filmini potrà riconoscere o cercare. Qualcuno di famiglia, il cineamatore di casa, ha fermato pochi minuti della propria vita nel massimo della tecnologia domestica di ripresa di allora, il Normal8 o il Super8 (o altro), per celebrare un incontro, una gita o un momento di festa, di solito collettivo. Sono in fondo dei selfie collettivi, pensati in quel momento per comunità ristrette, per una memoria familiare, poche persone con cui ridere o commuoversi sulla sintonia degli affetti reciproci. I filmini di questo tipo infatti sono di solito rivisti e fruiti in una cerchia ristretta di parenti e amici²⁸, ma ora quelle visioni private diventano pubbliche, e *social*, grazie alla app *Play the City RE*.

Girando per Reggio Emilia potremo così fermarci a guardare, come in sovrapposizione con la nostra vita e con la nostra esperienza diretta, le molte microstorie legate a un percorso che attraversa la città, visioni che si sovrappongono nello stesso incrocio, piazza, palazzo. Esperienze di vita passate, che diventano, grazie alla *app*, nuove esperienze mediali dei cittadini e dei turisti della città.

3.2. Mappare lo storyworld della città

Sappiamo che in *Convergence Culture* Jenkins²⁹ definisce la convergenza come lo stato attuale di interconnessione, diversificazione e stratificazione dei media, attraversati da narrazioni transmediali ("transmedia storytelling"), con la famosa formula "a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience", in cui "ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story"³⁰. Qualche anno dopo la fortunata disseminazione negli studi accademici del "transmedia storytelling", Jenkins³¹ nel suo blog fa il punto delle critiche ricevute, e torna a descrivere lo *storytelling* transmediale come lo sviluppo di uno "storyworld" attraverso diversi media, e come un flusso di contenuti che cresce grazie al "fare rete" (*networking*) dei fan, in una logica che incoraggia la co-creazione, la condivisione e la collaborazione. Seguendo Jenkins, un contenuto transmediale autoprodotta radica l'interesse e la partecipazione delle *audience*, e risponde ad alcune funzioni fondamentali all'universo narrativo, come aprire le *backstory* dei personaggi, mappare lo *storyworld*, oppure offrire una diversa prospettiva narrativa sulle azioni di un personaggio.

Se applichiamo strettamente queste definizioni, l'app *Play the City RE* che presentiamo in questo articolo non sembra produrre *storytelling* transmediale, poiché, per quanto incoraggi la co-creazione e la collaborazione tra utenti, non permette – a questo stadio di sviluppo – di entrare attivamente nella creazione e nella condivisione di nuovi contenuti. Tuttavia, se consideriamo più da vicino il lavoro fatto dal team di Home Movies e RelabMedia (Centro di ricerca di UNIMORE), potremmo affermare il contrario. Innanzitutto c'è un processo di selezione sul materiale raccolto, più di 500 ore di girato, fatto, come abbiamo detto, seguendo le indicazioni dei filmmaker amatoriali interpellati. I loro interventi permettono infatti di orientare il team rispetto al luogo delle riprese (identificando una certa strada, o l'angolo della visuale sui tetti della città dal terrazzo di una casa di famiglia): in questo modo le esperienze di vita e le informazioni sui contesti vengono condivise, e si ritrovano poi in sintesi nelle didascalie scritte che accompagnano le clip. Ricordiamo che un filmmaker amatoriale della famiglia degli interpellati, il padre

SPECIALE o un parente, ha girato nel passato quel filmino, in pellicola Super8 o Normal8, fissando alcuni minuti di vita familiare spesso diventati parte della memoria della stretta comunità dei parenti. I ricercatori di Home Movies hanno restaurato e digitalizzato questi filmini, e il team di produttori della app ha usato un approccio quantitativo per decidere quali percorsi fossero significativi attraverso la città, selezionando per la mappa attiva della app i luoghi più filmati, cioè le zone e le traiettorie più densamente documentate dagli stessi filmmaker.

L'app *Play the City* si iscrive allora in un progetto di *transmedia storytelling* perché risponde alla domanda di connessione tra gli archivi mediali, i nuovi strumenti e le nuove pratiche digitali. E si rivela al servizio di alcune funzioni narrative fondamentali: quando usiamo l'app camminando per la città di Reggio Emilia, e possiamo vedere sul nostro *smarthphone* clip di film di famiglia girate nello stesso luogo che stiamo attraversando, in effetti stiamo aprendo delle *backstories* su quel posto, cioè lo stiamo risemantizzando, contribuendo a mappare il nostro personale *storyworld* grazie alle prospettive e alle azioni delle molte altre persone passate di lì prima di noi.

Se diamo una rapida occhiata ad altre proposte su questo tema, troviamo ad esempio il progetto di Bentley *et alii*³² di servizio web e mobile denominato *Serendipitous Family Stories System*, che permette di salvare video autoprodotti e geolocalizzati, di condividerli con amici e familiari, e di scoprire come gli altri approcciano lo stesso luogo. L'intento è di mettere in connessione gli anziani e i loro figli adulti che abitano lontano, attraverso la condivisione di storie video *location-based*. Invece, Procyk e Neustaedter³³ propongono una *gamification* dell'esperienza dei luoghi che apre problemi apparentemente distanti, ma a ben guardare molto simili a quelli della app *Play the City RE*. Il *location-based game* è denominato *GEMS (Geolocated Embedded Memory System)*: si tratta di un gioco progettato per supportare il racconto e la condivisione, tra membri della stessa famiglia o amici di una comunità ristretta, di storie legate a un particolare luogo, presentato con una mappa virtuale. Si tratta di far riflettere i giocatori sull'importanza di alcuni luoghi del loro passato, da attraversare per creare memorie digitali geolocalizzate, con video girati in prima persona. Per stimolare il gioco i designer usano una logica mista *push and pull*, introducendo un *AI character*, una sorta di metanarratore, che interpella i giocatori rispetto al loro passato e alla loro memoria dei luoghi, e chiedendo di rispondere con l'*upload* di foto e video che documentino il loro coinvolgimento. Il *frame* è quello di un racconto apocalittico da *science-fiction*, e le risposte dei giocatori servono ad impedire una finzionale catastrofe in arrivo. Nonostante tutta la buona volontà dei designer per motivare gli spostamenti e le attività dei giocatori, le risposte al gioco che vengono documentate sono di tipo contraddittorio: invece che recarsi sui luoghi fisicamente, così da creare la prevista sovrapposizione tra l'esperienza registrata da altri e la propria documentazione dal vivo, i giocatori sembrano preferire giocare "in contumacia". Creano allora un'alternativa virtuale al viaggio, e selezionano da casa una località della mappa proposta dal gioco per poi postare i propri video memoriali.

3.3. Prospettive della semiotica della cultura

Nei termini di un'estetica della vita (mediale) quotidiana, i film di famiglia fruiti in questo modo aprono un panorama incrostato di immagini, temporalità e spazi sovrapposti e porosi, o per meglio dire diafani. Il riuso di immagini lontane nel tempo, ma vicine nella memoria di uno stesso luogo, come le case e le piazze di una stessa città, apre a stadi virtuali il racconto delle altre vite, in un affollarsi negli stessi luoghi di altri sconosciuti abitatori della nostra città prima di noi, oppure anche di persone che conoscevamo un tempo, o addirittura di amici e parenti che rivediamo nei filmati della nostra stessa famiglia. Sono tutti potenziali racconti inediti e privati, che non avremo modo di conoscere, ma che potrebbero affiancare o sostituire le storie note e vissute.

C'è uno strato della semiosi culturale³⁴, cioè di come una cultura produce senso e come si autorappresenta, che in semiotica viene definito come "potenziale"³⁵. È quel livello del senso delle immagini che si respira

SPECIALE quando apro *Play the City RE* e navigo seguendo i primi itinerari proposti: i pochi minuti dal filmino con un gruppo di famiglia che passeggia accanto al parco nel 1952; le rapide scene di vita e di traffico degli anni Sessanta; oppure un filmino con la via Emilia percorsa in auto negli anni Sessanta-Settanta, entrando in centro storico con un *camera-car*, filmando tutto ciò che si può vedere dal finestrino. Tante, troppe vite, abitazioni, traiettorie che la memoria culturale sovrappone e dimentica, perde e ritrova, e che si riaffacciano grazie all'uso della app come sprazzi di un mondo che è stato, "in un certo tempo, in una città" come recitano le parole di Franco Fortini poste in chiusura di un baluardo di questa estetica: il film *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (Italia 2010). Il livello "potenziale" della semiosi culturale, in questo senso, non è solo una memoria perduta, ma qualcosa di depositato nell'enciclopedia di un'epoca e di una cultura, negli archivi dei musei (o nei bauli dei privati cittadini), e che può sempre essere riattivato, tornare a mostrarsi e a esistere per la nostra visione condivisa.

Quel che sappiamo si confonde con quel che viviamo sullo schermo del nostro dispositivo portatile. Perché in fondo la nostra memoria, multimodale e polisensoriale, è (anche) un montaggio cinematografico: il nostro vissuto si leviga e si asporta, si lega in nuovi concatenamenti, per giungere a una forma più o meno definita tra le molte possibili. Ed è questo che ci insegna l'esperienza dall'app *Play the City RE*. Non solo quindi il valore sociale di un progetto di recupero e archiviazione come quello di Home Movies, ma una riflessione su come funziona la nostra memoria, e su come funziona l'universo di segni in traduzione, contaminazione e sovrapposizione, quegli stessi segni visivi stratificati nella memoria culturale dei luoghi che potremmo chiamare identità culturale³⁶.

Paolo Simoni, Ilaria Ferretti, Nicola Dusi*

Note

* Progettato in maniera collettiva, l'articolo è costituito da tre sezioni interconnesse: la prima scritta da Paolo Simoni (*La città e il cineamatore*); la seconda da Ilaria Ferretti (*Dai film di famiglia alla app*); la terza da Nicola Dusi (*Prospettive*).

1. François Penz, Andong Lu, "Introduction: What is Urban Cinematics?", in François Penz, Andong Lu (eds.), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Intellect, Bristol 2011, pp. 7-19, p. 12.
2. "The archive city refers not just the city excavated from forms of archival imagery – the city 'in' the archive as it were – but the city itself as an archive, bearing traces of hidden or repressed spatial formations" (Les Roberts, *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool University Press, Liverpool 2012, p. 28).
3. Kevin Lynch, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge 1960 (trad. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 65-67).
4. Vrääth Öhner, *The Amateur's Point of View of the City*, paper presentato all'European Social Science History Conference, Glasgow University (12-14 aprile 2012).
5. Julia Hallam, "Civic Visions: Mapping the 'City' Film 1900-1960", *Culture, Theory and Critique*, vol. 53, n. 1 (2012), pp. 37-58, p. 53.
6. Alice Cati, "Cineprese a portata di mano. Forme e generi del cinema amatoriale italiano negli anni trenta", in Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010, p. 118.
7. Il termine "amatoriale" in quest'accezione richiama, *in primis*, le parole di Stan Brakhage nel suo "manifesto" "In defense of amateur", originariamente del 1971, ripubblicato nel 2001 e qui disponibile: <<https://hambrecine.com/2014/05/28/ameteurbrakhage>> (ultimo accesso 15 luglio 2016).

- SPECIALE** 8. Seguono alcuni esempi dalla “città amatoriale” di Bologna in 8mm. Emblematico il caso dei film della famiglia Calanchi, a rappresentare “sullo sfondo” e senza intenzionalità le trasformazioni del quartiere San Donato nell’arco di trent’anni: Paolo Simoni, “Il cinema amatoriale e l’immagine della città. I film 8mm della famiglia Calanchi”, *E-Review*, n. 1 (2013), pp. 185-197. Viceversa, esistono casi che registrano una volontà esplicita di misurare lo spazio urbano, come ad es. quello di Angelo Marzadori, autore di autentiche mappature della città nei primi anni Cinquanta: Paolo Simoni, *Archeologia dello sguardo. La scoperta e l’uso del patrimonio filmico amatoriale*, Tesi di dottorato in Beni Culturali, Politecnico di Torino, 2013, capitolo *La città amatoriale (1): le topografie filmiche di un cineamatore militante (1951)*, pp. 127-168. In quest’ottica anche il caso di Eros Parmeggiani, studente di architettura, che realizzò un film studio sulla tangenziale di Bologna per la tesi di laurea, ispirandosi proprio a Kevin Lynch: Paolo Simoni, “Pellicole in transizione: il cinema privato come testo aperto e dispositivo della memoria”, *Cinergie*, n. 8 (novembre 2015), <<http://www.cinergie.it/?p=5844>> (ultimo accesso 15 luglio 2016). Di Calanchi e Parmeggiani si vedano rispettivamente: <<https://www.youtube.com/watch?v=5x5olHxHeAw>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=Y91iG3NVp2E>> (ultimo accesso 15 luglio 2016).
9. Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 2001 (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002).
10. La “città di parole”, un’espressione di Tony Tanner adottata dallo storico Alessandro Portelli, consiste in una narrazione polifonica dove sono messe insieme e montate le singole testimonianze orali dei cittadini. Alessandro Portelli, Bruno Bonomo, Alice Sotgia, Ulrike Vaccaro, *Città di parole. Storia orale da una periferia romana*, Donzelli, Roma 2006.
11. Un esempio è il progetto *Formato Ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale* (2012), film a episodi realizzato da Home Movies insieme ad alcuni scrittori. L’episodio ‘51 (testo di WuMing2) rievoca le feste de l’Unità a Bologna, contestualizzando e interpretando le immagini 8mm girate dal già citato filmmaker Marzadori in via Irnerio e al parco della Montagnola, <<https://www.youtube.com/watch?v=Zz6mWqUHqyl&feature=youtu.be>> (ultimo accesso 15 luglio 2016).
12. Teresa Castro, “Cinema’s Mapping Impulse: Questioning Visual Culture”, *The Cartographic Journal*, vol. 46, n. 1 (2009), pp. 9-15; *Ead.*, “Mapping the City through Film: from ‘Topophilia’ to ‘Urban Mapscales’”, in Richard Koeck, Les Roberts (eds.), *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 144-155, p. 145.
13. *Cinematic Bologna* (Urban Center Bologna, 16 novembre 2012-12 gennaio 2013), una mostra di Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, realizzata sotto la guida di un team composto da Paolo Simoni (direzione), Giuseppe De Mattia, Ilaria Ferretti, Karianne Fiorini, Elena Pirazzoli e Mirco Santi.
14. Les Roberts, “Mapping Cultures: A Spatial Anthropology”, in Les Roberts (ed.), *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, pp. 1-25.
15. Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien*, vol. 1, *Arts de faire*, UGE, Paris 1980 (trad. it. *L’invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001); Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 173).
16. “Diorama Map series is ongoing and will be developed in cities all over the world in the future”, <<http://www.sheinishino.com/en/works/dioramamap/hiroshima/info.html>> (ultimo accesso 15 luglio 2016).
17. Les Roberts, *op. cit.*, pp. 6 ss.
18. Testo di presentazione della mostra di Elena Pirazzoli.
19. *Play the City* è un progetto di Home Movies sviluppato con il laboratorio RelabMedia (Dipartimento di Comunicazione ed Economia dell’Università di Modena e Reggio Emilia) in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna. Realizzazione tecnica a cura di BraDypUS. L’ideazione, la progettazione, le ricerche, la selezione dei film, l’editing finale delle clip e i testi sono di Ilaria Ferretti e Paolo Simoni, coadiuvati da Erika Vecchietti. <<http://playthecity.homemovies.it>> (ultimo accesso 15 luglio 2016).

- SPECIALE** 20. Rebecca Solnit, *Infinite City: A San Francisco Atlas*, University of California Press, Berkeley 2010.
21. Kay Anderson, Susan Smith, "Emotional Geographies", *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 26, n. 1 (2001), pp. 7-10.
22. Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
23. Frank Bentley, Santosh Basapur, Sujoy Chowdhury, "Promoting intergenerational communication through location-based asynchronous video communication", in *UbiComp '11. Proceedings of the 13th International Conference on Ubiquitous Computing*, ACM, New York 2011, pp. 31-40.
24. Lev Manovich, *op. cit.*
25. Vanni Codoluppi, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*, Laterza, Roma-Bari 2012.
26. Lev Manovich, Alise Tifentale, "Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media", in David M. Berry, Michael Dieter (eds.), *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015, pp. 109-122.
27. Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York-London 2006 (trad. it. *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).
28. Roger Odin (sous la direction de), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Klincksieck, Paris 1995. A volte però l'intento è più divulgativo-documentaristico, come insegnano i filmati raccolti nel film *Il treno va a Mosca* (Federico Ferrone, Michele Manzolini, 2013), prodotto da Home Movies.
29. Henry Jenkins, *op. cit.*
30. Henry Jenkins, *Transmedia storytelling 101*, <www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html> (ultimo accesso 15 luglio 2016).
31. Henry Jenkins, *Transmedia 202: Further Reflections*, <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html> (ultimo accesso 15 luglio 2016).
32. Frank Bentley, Santosh Basapur, Sujoy Kumar Chowdhury, *op. cit.*
33. Jason Procyk, Carman Neustaedter, "GEMS: A location-based game for supporting family storytelling", in *CHI EA '13. Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, ACM, New York 2013, pp. 1083-1088.
34. Jurij M. Lotman, "On the Semiosphere", trad. Wilma Clark, *Sign Systems Studies*, vol. 33, n. 1 (2005 [1984]), pp. 205-229; Id., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris, London-New York 2001.
35. Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, Sprimont 1998.
36. Jurij M. Lotman, *Kul'tura i Vzryv*, Gnosis, Moskva 1993 (trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milano 1993).

ART & MEDIA FILES **Seriality, Repetition and Innovation in Breaking Bad's Recaps and Teasers**

Introduction

I will explore recaps and cold opens in *Breaking Bad* as serial and cross-medial forms, focusing on the socio-cultural and semiotic mechanism of reinterpretation through narrative *condensation* or narrative *expansion*. Condensation means using each episode's initial recap not only to summarise important actions and dialogues from previous episodes, but also to reopen narrative fragments from previous seasons in order to understand the current episode.

In a more expanded medial ecosystem, the 'internal' recaps of the series interface with other forms of 'external' metanarrative redundancy, such as the synopsis, the encyclopedias and the wikis that can be found online. They also deal with other *additive* comprehension logics of narrative expansion, such as the official *Breaking Bad* web episodes, short chapters released online and used to keep the viewers' expectations high in the time between two seasons.

I will analyse how recaps change over the course of the seasons, and how teasers can be aimed at tricking the viewer into false narrative tracks, but also at expanding the narrative storyworld through unexpected short prequels.

Audiovisual recaps are paratexts¹ given as initial thresholds and intertextual products that interact with the past and present narrative of a series and are designed to build narrative maps for the viewers. Teasers often take the shape of alienating prologues, which obtain to sidetrack the viewer or to anticipate what will happen in the episode².

In this article we basically investigate two serial products as Mittel³ defines them: the "retelling" strategy, which includes redundancy and repetition, and the "suspense" strategy, which creates cliffhangers and narrative expectations. Therefore recaps and teasers in *Breaking Bad* are also a pretext to study the serial logics of repetition and innovation as ways of either "centripetal" storytelling, to deepen the narrative knowledge, or "centrifugal" storytelling, to expand it.

Interstitial Nanotexts, Entryways Paratexts

Scolari applies the Groupe μ^4 classification of rhetorical operations based on rules of addition, omission, transposition and permutation to analyse cross-media narrative strategies in Tv series, especially in the *Lost* media system. It works as a taxonomy of "transmedia expansion and compression narrative strategies"⁵, combining narratology and semiotics:

Since classical rhetoric, the four fundamental rhetorical operations have been addition (*adiecto*), omission (*detractio*), transposition (*transmutatio*), and permutation (*immutatio*). [...] *Addition* is based on the expansion of elements, *omission* on the subtraction of them, *transposition*, or transferring, changes the normal order or arrangement of the elements and, finally, *permutation* is based on the substitution of elements."⁶

While "addition" concerns alternative endings and "permutation" takes the form of new media products like re-cut trailers and mashups by prosumers and fans, "transposition" (of the timeline) concerns flashbacks and flashforwards produced by the Tv series⁷. Recapitulations (or recaps) are defined by Scolari as "compressed texts": they use the rhetorical operations of "omission" both when they are paratextual elements (as in *Previously on Lost*) and when they become transmedia practices through prosumers' web videos as in *Lost Recap – All You Need to Know About Lost in 4 (min.): 24 (sec.)*.

Scolari, talking about the three dimensions for analysing the convergence process proposed by Barra,

ART & MEDIA FILES

Penati and Scaglioni⁸ (i.e. “extension, access, and branding”), discusses the first of them: extension. In transmedia storytelling theory, the opening of a narrative world through different media and platforms is also called ‘expansion’, states Scolari, who wonders: “Are all transmedia experiences *expansive*? Are there any experiences of *narrative compression*? Many audiovisual contents, rather than expanding the story, reduce it to a minimum expression, like in trailers and recapitulations”⁹.

Scolari defines these products of narrative compression *paratextual nanotexts*: they are used (and abused) in contemporary web “snack culture”, becoming a basic component of the transmedia universe while providing “new interpretation frames” or allowing the consumer “to enter the narrative world”¹⁰. Thus, states Scolari, transmedia narratives should be considered with “a more flexible definition of transmedia storytelling”, that includes “compressed contents”.

According to Scolari, recaps and trailers are also *interstitial nanotexts*, a formula that defines “time-based transmedia strategies [that] act on the temporal dimension of the narrative, filling in the blanks, telling stories before or after the diegetic time of the main text or compressing the contents into a few minutes”¹¹.

An answer to Scolari’s questions comes from the theoretical proposal of a chronological evolution of narrative serial contents through different steps, starting from the first wave (in the mid ‘80s) of serial multilinear narratives up to the age of media convergence, with the dominant logic of transmedia storytelling that is the target of Scolari’s critiques.

Innocenti and Pescatore¹² state that after the first wave comes a more “cross-medial” phase, concerning the development of a complex project that starts from a narrative matrix and spreads since the very beginning across several media and deliveries. According to Innocenti and Pescatore, this second phase does no longer entail simple logics of “derivation” (i.e. secondary processes following the products) but instead a pre-determined cross-media design that requires great consistency and coherence among the different products and media, like in *The Matrix*’s cross-media strategy and obviously in Jenkins’ theory of “transmedia storytelling”¹³.

There would be also a third step in this evolution: the design of a “serial ecosystem” in which the initial model evolves in ways and shapes undefined in advance¹⁴. Thinking about an “expanded medial ecosystem”¹⁵, the internal recaps of the series interact with other forms of external metanarrative redundancy, such as the synopsis, the encyclopedias and the wikis that can be found online. Following this argument, trailers, teasers (or cold opens) and recaps that can be found both in *Lost* and *Breaking Bad* interact with other additive comprehension logics of narrative expansion¹⁶, such as the official *Breaking Bad*’s web episodes (*webisodes*), short chapters released online and used to raise viewers’ expectations between the seasons.

As mentioned above, trailers, webisodes and recaps are not just textual objects for the Tv productions; they also represent a rich source material for the ‘unofficial’ fictional world of fan remix and mashup paratexts. As Scolari¹⁷ shows in his analysis, “the borderline between user-generated contents and the culture industry’s production is very porous”, even if they often require “to apply an advanced set of narrative, textual, and technological skills”¹⁸.

Scolari closes his long article on *Lostology* stating that official and unofficial recaps “always propose new doors into the fictional world that allow new spectators to join the show”¹⁹. Let me now explore this idea of “doors” into the fictional world.

Nowadays we deal with a “complex Tv”²⁰, as to say several complex storyworlds, expanded in time and space, produced by the new seriality of contemporary North American Tv series, with serial texts opening up seemingly “endlessly deferred hyperdiegesis”²¹. Therefore we perceive these “expanded medial ecosystems” as some abnormal objects that “overflow both in time and in space [with the] ability to branch through different media, producing narratives and related content from the web to merchandising.”²² That is why, according to Gray, “we might expect both the frustrations of wanting to

ART & MEDIA FILES

know what will happen, and the experience of a text as comprising much more than just the show, to increase markedly.²³

Hence, the necessity of those “in medias res paratext” that are the video recaps, i.e. every small text preceding a television series such as “last week on”, or “previously on”:

Such segments usually consist of a carefully edited fifteen-to-thirty-second sequence of images and plot-points from previous episodes, designed to give audiences the necessary backstory. For new viewers, these segments clearly serve as entryway paratexts, but they also act as reminders for returning viewers, designed to focus attention on specific actions, themes, or issues²⁴.

According to Innocenti and Pescatore²⁵ these “entryway paratexts” are “predefined information packets” that can guide the viewers, giving them “functional knowledge” that is very useful in an expanding universe. These information packages provide contextual and local instructions, avoiding a global mapping that is given elsewhere, for example in the online wikis of the series. Actually, this could happen not just with the recaps, but “with every element of the expanded Tv seriality”:

The textual objects of the series (episodes, recaps, mobisodes, webisodes, minisodes) allow the viewer to be oriented inside of a complex informational architecture, by acting as interfaces. These textual objects modulate the relationship with the user of serial universes, by acting as design tools of the narrative experience²⁶.

Recaps in Breaking Bad

Even if many remixed recaps of *Breaking Bad*'s five seasons (AMC, 2008-2013) can be found on YouTube, official recaps are quite difficult to find: they do *not* appear as part of the episodes in *Breaking Bad*'s official DVDs (also in the Italian DVD boxes), but are sometimes present as ‘extras’, for example in a DVD box in which AMC network offers an official recap for the second season (actually, it is rather a trailer of the first season). By checking online, we can easily find the five seasons on streaming without any recaps. Checking the five seasons on air on AMC, *Breaking Bad*'s recaps seemingly start from the third season and run until the fifth and last one. When recaps eventually appear on air, they have probably become ‘necessary’ to recall previous narratives of two seasons, at least according to our quick survey. I would argue that this is a choice of the producers of the series on air and then on DVD box. Nonetheless, not having recaps could simply be an aesthetic choice. *No recaps* at all, as it happens in DVD boxes, means a stronger shock for the viewers who have to face straight away the unexpected and sometimes even horror-style cold opens. We should always remember that the extremely original use of these teasers or cold opens is a main issue when talking about *Breaking Bad*. Considering this, the absence of recaps allows the series to emphasise the alienating effect caused by entering the fiction.

Anyhow, on air AMC recaps open with a male narrative voice over introducing: “Previously on *Breaking Bad*”, then they sample some fictional dialogues and situations. As I will explain later, we can call them “modular recaps”²⁷.

The recap in 3x02 (*Caballo Sin Nombre*) is actually about the second season and the previous episodes, as if AMC network needed to organize not only the “screening time” (the scheduled time to air the episodes) but also the inner narrative and “discourse time” of the series²⁸.

The recap presents a quick overview of selected images, seemingly edited in a non-narrative order, with no fading and using clear cuts among them.

The extra-narrative music, an obsessive drums pattern, works as the glue for the whole recap sequence.

ART & MEDIA FILES

We watch eight very short scenes, with narrative dialogues, which show a given narrative situation in a few seconds. Generally, all the *Breaking Bad* recaps are designed in this way and they are never longer than 30-35 seconds (towards the end of the fifth season they become even shorter.)

In 3x02 (*Caballo Sin Nombre*), the recap opens with a drawing of drug lord Heisenberg (Walter White, the protagonist), whom we saw in the previous episode, becoming an “ex-voto” placed by the twins Salamanca, two killers of the Mexican cartel, next to the statues of the popular Mexican cult of *La Santa Muerte*. The recap then moves on to a scene from the second season (ep. 2x11, *Mandala*), in which Skyler, Walter White’s wife, discovers the rigged financial statements of the company that she has recently gone back to work for. After that, we watch Hank Schrader, Walter White’s drug busting DEA brother-in-law, inquiring the old boss Salamanca (now mute and on a wheelchair), about the business that his nephew Tuco has in place with Jesse’s partner (Heisenberg). Jesse witnesses the police questioning, in a scene that belongs to the second season (ep. 2x03, *Bit by a Dead Bee*). Then comes another scene from the second season in which Jesse, on the ground after a scuffle, picks up a rock and hits Tuco Salamanca, who wanted to kill him (ep. 2x02, *Grilled*). Then Skyler returns, in a scene from the previous episode (3x01, *No Mas*) in which she asks Walter if he’s a drug dealer: Walter denies it, but she tells him that only if he accepts to divorce she will not speak with Hank about it. Then comes another short scene from the second season (episode 2x04, *Down*): sitting in front of a judge and his parents, Jesse is told he will have to leave the house where he lives, since his mom has found out about his drug lab. Immediately after, the recap goes back to the key scene of the previous episode (3x01, *No Mas*): just when Walter White has quit cooking methamphetamines, drug lord Gustavo Fring offers him three millions dollars to go and work for him for three months. The recap ends with an explosion in the sky over Albuquerque seen through the eyes of Walter White, a spectacular scene from the previous season’s last episode (ep. 2x13, *ABQ*).

Just before being told the story of the next episode, we have been taken through sequences from the previous and scenes of the previous season. According to Mittel,²⁹ recaps indeed serve several expository roles to activate the viewer’s working memory, highlighting both “specific narrative information for the upcoming episode” and “long-term plotlines”. In fact, the recap for episode 3x02 focuses on the dangers hanging over Walter – the two killers and the risk of losing his family, and on the new opportunity for revenge that is offered to him by Gustavo Fring.

Being already halfway through the entire series, the plotlines have become increasingly complicated, following the evolution of each main character. This is why we follow the implications of Skyler working for a man who will become her lover; we see Hank’s investigations coming close to discovering the real identity of Heisenberg, aka Walter White; and we are shown the role of Jesse in the killing of drug dealer Tuco Salamanca, the first true antagonist of Walter and Jesse.

After the recap, episode 3x02 (*Caballo Sin Nombre*) opens with a very traditional narrative teaser, in which we see Walter being fined because of a broken windshield, reacting angrily with the traffic agent and eventually getting arrested. Walter’s loss of self-confidence and *hybris*, as well as his failure as a husband and father, are highlighted by a scene in which he ends up handcuffed and pepper-sprayed, passive and humiliated.

As said before, recaps are *compressed texts* that use the rhetorical operations of “omission”. The recap that opens the first episode of the fourth season (4x01, *Box Cutter*) serves to guide the viewer through the main plotlines of the previous season. After the ritual male voice over (a voice of the network) saying: “Previously on *Breaking Bad*”, we watch a key scene of the first episode of the previous season (3x01, *No Mas*). Skyler is discussing with her husband, Walter, who is finally admitting the truth about his double life: “I’m a manufacturer, not a drug dealer”. Then the recap collects two scenes from episode six of the third season (3x06, *Sunset*): Walter admiring the brand new hi-tech lab that he obtained after accepting Gustavo Fring’s offer, and Walter meeting with his new assistant Gale. Immediately after it, we watch Walt dismissing Gale and asking Jesse to return to work with him (3x07, *One Minute*). Here

ART & MEDIA FILES

comes one of the key scenes of the third season: the Salamanca's twins seek to kill Hank, but they are shot and injured by him (3x07, *One Minute*). From the last episode of the previous season (3x13, *Full Measures*) we watch a perfidious dialogue in which Gus Fring asks Gale when he will be ready to fully replace Walter White (so that he may finally kill him). Then, in the last scene of the previous season, we see Jesse who, trying to defend Walt by Mike (who wants to kill him on behalf of Gus), coldly shoots Gale (3x13, *Full Measures*).

By selecting only a few pertinent narrative lines, the recap enables the viewer to smoothly enter the fourth season. Walt's revelation to his wife, an important moment of truth after two seasons of lies, is just hinted at. Similarly, the shootout between Hank and the Salamancas is just enough to let us know that they are gone and that Hank is still alive (even if out of the game for a while). What seems to be more important in this season's recap is the development of the relationship between the dominant drug lord (Gus Fring) and the "cook" Heisenberg/Walter White, who aims to take its place.

The two recaps that I have described are quite similar in terms of morphology, but also different for the selection of narrative possibilities and for their communication aims.

While the recap that opens the first episode of the fourth season (4x01, *Box Cutter*) is a typical early-season recap, fishing solely from the previous season, the 'poly-perspective' narrative of the recap of episode 3x02 (*Caballo Sin Nombre*) mixes two strategies: the early season recap with the retelling of the key scenes of the previous episode. This not only lets the viewer into the overall narrative, it also improves a strong consistency with the first episode of the new season.

In the fifth season, instead, the last episodes's recaps are very short flashes recalling only the key scenes of the immediately preceding episode.

These quick examples allow us to sketch some hypotheses on the recap's product strategy throughout a long term seriality.

Some tentative typologies

Bisoni³⁰ works mostly on recaps in *Lost* and *24*, exploring the idea of "interfaces" and entrypoints between the medial objects and the viewers' experience. In this perspective, recaps become useful products that help the users to enter a complex system of narrative contents:³¹ running plot (cross-episodes 'horizontal' storylines) and anthology plot ('vertical' storylines of a single episode), plot of the single episode, events and main characters and the space-time of their mutual transformations. In his analysis, Bisoni considers two types of official recaps: the traditional ones, or *voice over recaps*, that have a "summary function"; and the so called *modular recaps*, without voice over, that work just as a "local and partial guide" to the narrative materials. The latter are products of condensation, because they are aimed at giving back not the global movement, but just some portions of the narrative universe. Bisoni³² states that recaps constitute a sort of "recycled Tv", which uses the rhetoric of the "quotation" in a "found footage way". According to Bisoni³³, "modular" recaps suggest the articulation of general narrative lines (framework situations or scripts) but in relative terms, because recaps may have a local range compared to the complex narrative universe of the series.

By selecting just a few narrative levels, every recap summarizes the relevant narrative articulations (i.e. the actantial logic of heroes and anti-heroes and the explanation of the purposes of the actions)³⁴, but at the same time manages to show the complexity of the plotlines through short flashes. This means, for example, opening the discourse organization through the characters' points of view, and through spatial and temporal dimensions. It also means selecting both a pragmatic and an expressive way to communicate, presenting gaze's strategies and considering stylistic elements of the series (for example, the use of the split screen for the series *24*).

Every recap thus becomes an internal threshold of the episode, but also an outside threshold that opens a dialogue with the communication context and builds a strong pragmatic deal with the audience. In this

ART & MEDIA FILES

way the viewers enjoy an intertextual knowledge, which provides access to the new episode with a local narrative mapping, useful at any level of their medial experience of the series.

In other words, several factors intervene in making the selection and production of the recaps a non-neutral process: first of all, the relevance given to some scenes rather than others; secondly, the choices made in presenting, editing and post-producing the material (voice over or not, close narrative editing or parallel editing to create links between characters and situations, etc.); finally, the choice of 'objective' or 'subjective' points of view, the choice of a guided or non-guided narration and all other textual strategies used to create specific meanings or 'perceptive' and 'affective' effects³⁵.

I propose to think about recaps in a narrative semiotic way, first of all differentiating those that simply summarise the previous episode, or *short term inter-episodes recaps*, from those that tell more about the whole season, or *long term inter-episodes recaps*; and finally from those that are about previous seasons' scenes and storylines, or *inter-seasons recaps*.

Moreover, using the notion of "aspectualisation"³⁶ of textual semiotic, I propose to identify the narrative time strategy of recaps as a way to classify them. In the strategies of production of recaps we can find narrative time condensation, with the displacement of turning points or the possible 're-orders' of a narrative linearity (that gets systematically lost in many contemporary series). It also seems useful to verify where the recaps appear in a long seriality with more seasons, as to say if they come at the beginning, during the central part, or at the end of a season. Depending on where they appear, they may design a different rhythm of the viewer's experience: a rhythm of the serial narrative "tension",³⁷ which produces different semiotic and pragmatic effects.

Actually, in serial Tv narratives we could observe two different 'textual zones', in which recapitulations work in specific and peculiar ways: the beginning and the end of the season.

Let's consider *Breaking Bad's* third season recaps: the *end-of-season recaps* are very quick reworks of the key scenes and turning points of the previous episode, or of the previous two or three episodes, whenever they are useful to link and resume a particular storyline. They are *short term inter-episodes recaps* that create an urge to follow the running plot, because the narrative time is about to end, so it would be hard to open memory breaks or *excursus* in the viewer's mental archive. These recaps are a 'run forward', aimed at closing the gaps of the narration and reaching 'the end' of the season.

Conversely, the *start-of-season recaps* are placed at the opening of the first episodes of a season. These recaps, for example the first two or three episodes of the third season of *Breaking Bad*, present more wide cognitive and framing maps ("situation maps" according to Eugeni)³⁸, which explore multiple storylines so to refresh the memory of the viewer or build it *ad hoc*. In these *long term inter-episodes recaps* we do not find the urge to 'run' (in a cognitive way), but instead an effect of delay or of a more relaxed opening. The viewer's competence takes a step back in order to better understand the complexity of the storylines and appreciate the new season.

Inside the serial narrative, as to say in the continuity of the central episodes, we could talk of *mid-season recaps*³⁹: their function is oriented to maintain the basic competences on the main storyline and the main turning points of previous episodes. These recaps allow the viewers to follow the episode without having to remember 'everything': they select for them some useful 'red threads' that will lead them inside the open threshold of the story⁴⁰. Actually, in semiotic terms, we could identify also the re-use of similar scenes in a series of recaps (*inter-episodes* or even *inter-seasons* ones) usually consecutives. These parts are merely 'redundant' because of the repetition of the same scenes in the recaps: they induce the viewer's attention through key scenes, whether about one character or the development of a conflict between characters. We would call them *redundant recaps*.

Nonetheless, these different kinds of textual objects - *start-of-season*, *end-of-season*, *mid-season* and *redundant recaps* - are flexible and adaptable to each specific series. We have seen before how the recap of episode *Caballo Sin Nombre* (3x02) merges the typical *start-of-season recap* and the *short term inter-episodes recap* (that retells scenes of the previous episode). When talking about the last

ART & MEDIA FILES

episodes of *Breaking Bad*'s third season, for example, the recap for episode 3x11 (*Abiquiu*) does not increase the narrative rhythm to 'run' to the end: instead it searches the previous season to recall the death of Jesse's beloved girlfriend Jane by overdose. In fact, the teaser in the same episode shows a flashback in which Jane and Jesse visit the museum of painter Georgia O'Keeffe: it is a scene that we have never seen before and that expands the time of the past to serve the nostalgic present of Jesse, who in the beginning of the episode will find a cigarette smoked by Jane in his car. In this way, the viewers can go deeper inside Jesse's emotions and better appreciate his narrative transformations.

To discuss my tentative typology I will quote an article by Mittel⁴¹ about the "Previously on" and the "mechanics of memory" inside Tv series. Mittel states that recaps help to face the "challenge for the mechanics of memory" of the viewers of "a series that is told over a period of months and years" and that produces an expansive narrative universe⁴².

Mittel proposes many kinds of textual mechanisms, from the "diegetic retelling" via dialogues, to "visual cues" that can "activate long-term memories"; from the "voiceover narration" to the common technique of flashbacks, mostly as a first-person subjective flashback that incorporates previous events into one episode.

Talking about recaps, Mittel claims that they are part of "a number of strategies outside of the core storytelling text to help manage memories"⁴³, and that most contemporary serials produce and air "a one-to-two-minute recap before each episode to summarize key events 'previously on' the series"⁴⁴.

Recaps are "designed for the weekly original airings", states Mittel, but nowadays many series on DVDs offer the option to view each episode with or without recaps: notably, according to Mittel: "the presence or absence of recaps can drastically change the way episodes are consumed and comprehended"⁴⁵.

We could try to compare some of Mittel's proposals to our typology. Talking about the recap in *Silence of the Lambs* (*Veronica Mars* episode), Mittel suggests that recaps highlight specific narrative information for the upcoming episode and, furthermore, "the show triggers which long-term plotlines need to be activated into working memory to comprehend this episode's developments"⁴⁶.

This kind of recap is like the one in *Breaking Bad*'s third season, which recalls the viewer's memory of Jane's death. According to Mittel, recaps "can serve more expository roles, especially early in a series run": "The second episode of *Dexter* features a two-minute recap, culled exclusively from the 52-minute pilot. This recap functions as a true summary of the pilot, providing glimpses of each main character, highlighting the core narrative scenario, and establishing the ongoing [narrative arcs]⁴⁷".

We can easily define these kinds of recaps "early in a series run" as *start-of-season recaps*, which, as we said above, relocate the cognitive and 'situation' maps⁴⁸ for the viewer. Moreover, Mittel offers also a good example of our *end-of-season recaps* that filter the vast amount of story information and activate "the most crucial bits of narrative into working memory":

The recap from *Dexter*'s first season finale is much more in keeping with the memory-refreshing role typically found later in a season. The 1:45 recap contains clips from many of the previous 11 episodes, and presents them in such quick succession that they would be incomprehensible to a new viewer. For ongoing viewers, however, the flashes of clues remind us of how far Dexter had gotten in his pursuit of the Ice Truck Killer, and the final shots of his sister in peril refreshes the cliffhanger from the previous episode. The recap also focuses on the stabbing of police officer Angel from episode 10, which becomes a major plot point in the finale⁴⁹.

However, Mittel clearly identifies other meanings created by recaps: they can activate long dormant memories, which are lost in the viewer's archive, to create surprise⁵⁰ or activate curiosity towards a character that will return to be seen (even just as hallucination)⁵¹.

We could add that recaps may also give some new information, telling us something more or showing

ART & MEDIA FILES

something from a different point of view. Modular recaps of *House of Cards* use (at least in the first and second seasons) this way to reopen the previous episode, usually giving us a shred of brand new or previously unheard dialogue in a situation that we have already watched.

Teasers as minisodes

What seems more interesting in *Breaking Bad*'s episodes is finding out how the fixed, stable, and reassuring Tv format of the recaps comes into conflict with the uncertain, stylish, and cinematic format of *Breaking Bad*'s teasers or cold opens.

In a detailed analysis Rossend Sánchez-Baró⁵² explains that *Breaking Bad*'s teasers are the "most imaginative" among all AMC series. Some critic calls them *minisodes*⁵³ and many fan-made videos are devoted to editing all these textual objects in one sequence⁵⁴.

Breaking Bad's teasers are often used for narrative and aesthetics experimentation, as an authorial choice to immediately capture the audience's attention: "the series *Breaking Bad* uses disorientation as a narrative asset to create uncertainty and promoting viewer's curiosity toward the story [...]. The creator Vince Gilligan [...] manages to generate a permanent sensation of unpredictability⁵⁵".

Sánchez-Baró claims that *Breaking Bad*'s cold opens are an exclusive place in the series for time shifts that use flashbacks and flashforwards⁵⁶.

In the first season, the teaser to the episode *Crazy Handful of Nothin'* (1x06) shows Walt and Jesse back in their RV laboratory, arguing while cooking methamphetamines. After their experiences with two drug dealers that they have killed (Emilio and Krazy-8), Walt wants to stay in the background so Jesse can deal with customers. Walt insists that there will be "no more violence". During his speech we watch a flashforward to the end of the episode where a shaven-headed, badass-looking Walt carries a bloody bag out of a blasted building. According to Guffey and Koontz: "it looks like Walt's no violence rule won't last long. The cold open sets up the disparity between what Walt imagines the drug business to be and what it actually is⁵⁷".

One strange and intermedial way to anticipate information is the teaser of *Negro y Azul* (2x07), in which we are told how much fame and how many enemies the cook Heisenberg has through the joyful performance of three Mexicans 'mariachi': three guitar players and singers of the real band *Los Cuates de Sinaloa*.

Conversely, an example of powerful flashback is the teaser of *Box Cutter*, the first episode of the fourth season (4x01). As we learn that Gale, the assistant metamphetamine cook, had strongly wanted Walter White in the new laboratory that Gus Fring was building, we feel strange, because we know that the previous season has just ended with Gale being murdered by Jesse.

Other widely studied examples are the second season's teasers, in which the images of the eye floating in the swimming pool are in black and white, with a fuchsia of the roasted teddy bear being the only color in them. It is a false narrative path, which opens some negative assumptions about the destiny of Walter White and his family, whereas the teddy bear is only the residue of an airplane crash in the sky of their city. Actually, we will understand this, and the whole sequence of the airplane disaster, only at the end of the season⁵⁸.

In all *Breaking Bad*'s seasons, cold opens are disruptive and destabilising for the viewers because of their ambiguity: they start the story without any advice or contextualisation, often using extreme close-ups from unexpected points of view. These choices create confusion and "increase the audience's interest in what they are seeing, so they look for immediate answers", states Sánchez-Baró⁵⁹, but in the case of the pink teddy bear's cold opens "expectations and uncertainty escalates", because the first three episodes end "without offering any guide [...] to those strange images":

ART & MEDIA FILES

The use of the close-up shot encourages a conscious strategy of concealment. Instead of showing the general scenario of waste and damage caused by the crash, the series pays attention to the slightest detail creating a vast and unreachable off scene. This *mise-en-scène* presumes, eventually, a space fragmentation. The previous teasers offer a succession of images juxtaposed, between which there is not a connecting thread. This strategy of juxtaposition and fragmentation is a common occurrence throughout the entire series⁶⁰.

Barrette and Picard consider the same sequence of cold opens like an “enigmatic prologue”, which “forcefully demonstrate the work of enunciation and contribute to identifying the series with second-degree style”: “The eye floating on the water’s surface at the beginning of the sequence, separated from the body of the teddy bear, and the broken-up, overcharged vision it produces thus take on the task of reminding us reflexively of the constructed and subjective nature of the world we are being shown⁶¹”. Accordingly, Checcaglini⁶² summarises some functions of *Breaking Bad*’s teasers: whether or not they have a role of “displacement”, they always create the right mood for the viewers of the episode, and in this case they work together with the recaps. Besides, cold opens “provide clues” about the plotlines that will be carried out in the episode, and they sometime serve the narration by compacting many different plotlines. Finally, we remember that they force the viewers to think about the textual mechanisms of seriality and about fiction itself.

Conclusions

In this article we observe recaps in two different textual zones of serial Tv narratives: the beginning and the end of a season. In both cases recaps contribute to the general viewing rhythm, either by reopening and going deeper inside the plotlines or by running to the end of the season to create the effect of a ‘closing time’.

Referring to some examples from the series *Breaking Bad*, we could say that in semiotics terms the recaps as recognizable and redundant paratextual objects are the opposite of the experimental, innovative cold opens or teasers.

First of all, the conflict is both pragmatic and semantic, because recaps are *paratextual* elements while cold opens are a sort of misleading *textual prologues*, and because recaps are a sort of a *targeted condensation* while teasers produce semantic expansion⁶³. Secondly, recaps serve the narration in a ‘local’ way (to enter the episode), in a ‘summarising’ way (to follow the ongoing season), and like a wider ‘memory mechanism’ of the series (among many seasons). Teasers, instead, expand the narration by opening new storylines, focusing on microscopic and sometimes unnecessary details, or going back to the past through flashbacks. Thirdly, at least in *Breaking Bad*, we face a conflict between two different communication strategies: while recaps are reassuring as they guide the viewer inside the complex narrative maps of new Tv seriality, teasers are instead disorienting, since they create curiosity and suspense for the viewer.

What happens in the above mentioned *Breaking Bad* medial products can be considered as a micro-example of the conflict between two main logics. The first one comes from the production, distribution and industrial pole, which demands attention to the audiences, their habits and their thirst for exhaustive knowledge. This pole wants to direct, explain, give instructions and narrative maps, reassuring and supporting its customers. The second one comes from the creative pole and expresses itself in authorial logics and complex textual constructions that privilege innovative choices and stylistic consistency over the intelligibility of each episode.

We could argue that recaps and teasers reviewed in this article appear as the products of a constant struggle between producers and creatives (authors), between conservatives and innovators, but also

ART & MEDIA FILES

between the series textual products and the audience. The teasers, for example, are working against the viewers, to mislead them, ask them questions and challenge their interpretations. On the other hand, recaps answer the viewers' questions and provide instructions to guide their interpretations in selected and coherent plotlines. In semiotic terms, teasers activate an affective ('pathemic') suspension that the episode will be in charge to develop, while recaps reactivate narrative memory and emotions that the viewer has already experienced.

American new series are composed with temporal pivots that allow a mechanism of compression or expansion in their consumption. Thanks to the alliance (or to the conflict) between teasers and recaps, everybody can *binge watch* more episodes in one night without losing the waiting dimension and the narrative desire to always know more. As to say, teasers and recaps are thresholds between the inside and the outside of the episode (the other episodes and the other seasons, the series ecosystem, etc.), and serve as orientation tools that enable textual games of repetition and suspense, while encouraging fans (extratextual) practices⁶⁴.

Nicola Dusi

Notes

1. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
2. Neil Landau, *The Tv Showrunner's Roadmap*, Focal Press, Burlington (MA) 2014.
3. Jason Mittel, *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York-London 2015.
4. Carlos A. Scolari, "Lostology: transmedia storytelling and expansion/compression strategies", *Semiotica*, n. 195 (2013), pp. 45-68; Groupe μ, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris 1992.
5. Carlos A. Scolari, *op. cit.*, p. 45.
6. *Ivi*, p. 60.
7. See "Table 2", *Ivi*, p. 61.
8. Luca Barra, Cecilia Penati, Massimo Scaglioni, "Estensione, accesso, brand. Le tre dimensioni della televisione convergente", in Massimo Scaglioni, Aldo Grasso (eds), *Televisione convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, RTI, Milan 2010, pp. 21-31.
9. Carlos A. Scolari, *op. cit.*, p. 48.
10. Nancy Miller, "Manifesto for a New Age", *Wired*, n. 15/3 (March 2007), pp. 16-28.
11. Carlos A. Scolari, *op. cit.*, p. 58.
12. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Architetture dell'informazione nella serialità televisiva", *IMAGO*, n. 3 (2011), pp. 142-143.
13. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.
14. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *op. cit.*, pp. 143-144.
15. Claudio Bisoni, Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, "Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione", in Claudio Bisoni, Veronica Innocenti (eds), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi Editore, Modena 2013, pp. 11-26.
16. Henry Jenkins, *op. cit.*
17. *Ivi*, pp. 55-62.
18. "From a cultural perspective, the excellent quality of many recaps and synchros shows us that the borders between the culture industry and fan culture are very blurry." (Carlos A. Scolari, *op. cit.*, p. 64).

ART & MEDIA FILES

19. *Ivi*, p. 62.
20. Jason Mittel, *op. cit.*.
21. Matt Hills, *Fan Cultures*, Routledge, London-New York 2002, p. 142.
22. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *op. cit.*, p. 135.
23. Jonathan Gray, *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*, New York University Press, New York-London 2010, pp. 42-43.
24. *Ibid.*
25. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *op. cit.*, pp. 140-141.
26. *Ivi*, p. 140.
27. Claudio Bioni, "Il funzionamento dei recap: dal riassunto all'interfaccia", in Claudio Bioni, Veronica Innocenti (eds), *op. cit.*, pp. 141-151. (Engl. Transl. "The TV Recap: Knowledge, Memory and Complex Narrative Orientation", in Sara Pesce, Paolo Noto (eds), *The Politics of Ephemeral Digital Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*, Routledge, New York 2016).
28. About "screen time" and "discourse time" see Jason Mittel, *op. cit.*, pp. 263-265.
29. Jason Mittel, "Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory", in Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (eds), *Intermediality and Storytelling*, De Gruyter, New York 2010, p. 84. Now re-edited and enlarged in Jason Mittel, *op. cit.*, cap. 8: "Orienting Paratexts").
30. Claudio Bioni, *op. cit.*.
31. According to Bioni, recaps work "as an interface that permits the user to interact with a complex medial system from a defined access point" (*Ivi*, p. 150). See also: Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, Luca Rosati, "Converging universes and media niches in serial narratives. An approach through information architecture", in Artur Lugmayr, Cinzia Dal Zotto (eds), *Media Convergence Handbook. Firms and User Perspectives*, vol. 2, Springer-Verlag GmbH, Heidelberg 2015, pp. 1-18).
32. Claudio Bioni, *op. cit.*, p. 144.
33. *Ivi*, p. 144-145.
34. Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés (eds), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Hachette, Paris 1986.
35. See Eugeni's proposition of a semiotic of medial experience (Ruggero Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010).
36. A narrative semiotic dictionary (Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*, pp. 19-20) defines "Aspectualisation" as a point of view inside the textual processes given by time and space instructions (or "deictic marks").
37. "Tension" in textual semiotics means at least two things: in seriality, the viewer's degree of engagement in 'waiting for' something known, or unknown; the degree of intensity of the textual construction of affects and 'passions' (emotions), seen as a textual (and medial) strategy.
38. Talking about a semiotics of the medial experience, Ruggero Eugeni (*op. cit.*, pp. 101-102) claims that a *situation map* is a kind of cognitive scheme, with a rich array of information in synthetic form, constantly updated and realized by a viewer as he/she follows the episode.
39. The "*durativité*" in French textual semiotics means the expanded time of the narrative process shown during its development (Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés, *op. cit.*).
40. In textual semiotics we call these main "red threads" narrative and discourse "isotopies" (see Nicola Dusi, "Don Quixote, Intermediality and Remix: Translational Shifts in the Semiotics of Culture", *International Journal of Cultural Studies*, n. 18/1 (2015), pp. 119-134).
41. Jason Mittel, "Previously On", *cit.*, pp. 78-98.
42. *Ivi*, pp. 79-81.
43. *Ivi*, p. 84.
44. *Ibid*

ART & MEDIA FILES

45. *Ibid*
46. *Ibid*
47. *Ivi*, p. 85.
48. See Ruggero Eugeni, *op. cit.*, pp. 101-102.
49. Jason Mittel, "Previously On", *cit.*, p. 85.
50. Mittel (*Ibid.*) recalls the example of the recap of the fourth season *Battlestar Galactica*'s episode: "Escape Velocity".
51. Moreover, the so-called "recap spoilers" risk to say too much and therefore to ruin the surprise (*Ibid.*).
52. Rossend Sánchez-Baró, "Uncertain beginnings: *Breaking Bad*'s episodic openings", in David P. Pierson (ed.), *Breaking bad: critical essays on the contexts, politics, style, and reception of the television series*, Lexington Books, Plymouth (GB) 2014, pp. 139-154.
53. David Lavery, "Bad Quality: *Breaking Bad* as Basic Cable Quality TV", *Critical Studies in Television* (2009), <http://www.criticalstudiesintelevision.com/index.php> (accessed on 31 January 2016).
54. For example, the Press Play blog, which collects in one sequence in continuity all the cold opens of *Breaking Bad*'s seasons one and two, and does the same for seasons three and four. See: <http://blogs.indiewire.com/pressplay/sheila-omalley-breaking-bad> (accessed on 10 September 2015).
55. Rossend Sánchez-Baró, *op. cit.*, p. 151.
56. See also Chiara Checcaglini, *Breaking Bad*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 103-104.
57. Ensley F. Guffey, K. Dale Koontz, *Wanna Cook? The Complete, Unofficial Companion to Breaking Bad*, ECW Press, Toronto 2014, p. 29.
58. The titles of the episodes of the second season linked to the pink teddy bear represent a paratextual clue forming the phrase: *737 (Boeing) down over Albuquerque (ABQ)*.
59. Rossend Sánchez-Baró, *op. cit.*, pp. 146-147.
60. *Ivi*, p. 144.
61. Pierre Barrette, Yves Picard, "Breaking the waves", in David P. Pierson (ed.), *op. cit.*, p. 125. See also David R. Koepsell, Robert Arp, "Introduction. A Fine Meth We've Gotten Into", in David R. Koepsell, Robert Arp (eds), *Breaking Bad and Philosophy: Badder Living through Chemistry*, Carus Publishing Company, Chicago 2012.
62. Chiara Checcaglini, *op. cit.*, p. 104.
63. Juri Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris, London 2001 [1990].
64. For these final remarks I would like to thank the 'blinded reviewers' of my article, as well as Giorgio Grignaffini and Federico Montanari. Thanks also to my English proof-reader Cosimo Bizzarri.

ART & Strategie performative nel *true crime* seriale MEDIA FILES

“True crime is crime fact that looks like crime fiction”¹

Un inquadramento del true crime nei nuovi orizzonti teorici del cinema documentario: il raddoppiamento performativo

La proliferazione di documentari ascrivibili al sottogenere del *true crime* caratterizza da decenni il panorama televisivo occidentale, secondo quel processo di spettacolarizzazione del reale che connota l'industria culturale contemporanea nel segno di una drammatica “anestetizzazione del referente”². Al contempo, la formula del *true crime* sembra essersi imposta con forza anche nella cinematografia documentaria postmoderna, trovando nell'opera di Errol Morris il proprio modello rappresentativo più compiuto.

Da un punto di vista contenutistico, i risvolti giuridici e sociali del crimine costituiscono un terreno d'indagine assai fertile per l'elaborazione di strategie atte a rappresentare la costitutiva complessità del reale. I luoghi preminenti di questo sottogenere - l'indagine e il processo - si prestano, infatti, contemporaneamente sia alle logiche voyeuristiche e di erosione del confine pubblico/privato, che connotano la “wound culture” veicolata dai mass-media, sia alla rappresentazione documentaria postmoderna, intesa come spazio di problematizzazione critica della realtà.

Nello scorso anno, il successo in termini di pubblico e critica di *Making a Murderer* (Laura Ricciardi e Moira Demos, 2015) e *The Jinx - La vita e le morti di Robert Durst* (*The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*, Andrew Jarecki, 2015), distribuiti rispettivamente da Netflix e HBO, ha segnato una tappa importante nell'evoluzione del *true crime*, congiungendo la crescente fortuna commerciale del genere a una maturità estetica di indubbio rilievo.

Il presente contributo mira a offrire un'analisi di queste due opere in relazione al contesto teorico della performatività nella *nonfiction* postmoderna. Il loro confronto, in particolare, metterà in luce il complesso rapporto tra gli atti testimoniali dei soggetti coinvolti e le strategie rappresentative adottate dagli autori, focalizzandosi, inoltre, sulla tensione tra le istanze etiche proprie del cinema documentario postmoderno e le enormi potenzialità di sfruttamento commerciale e di espansione del bacino spettatoriale insite nel *true crime* di stampo televisivo e seriale.

Mark Seltzer, nella sua approfondita analisi genealogica del genere, afferma che esso consiste, sin dalle sue origini letterarie, “in a conjectural reenactment of the crime that takes the form of a probable or statistical realism”³. La ricostruzione operante dell'azione criminale da parte dell'autore funge da mezzo esplorativo in un contesto già in origine performativo, quale la testimonianza dei soggetti calati in un ambito processuale o di rappresentazione del sé e/o del proprio punto di vista richiesto dai media. È utile a questo proposito notare come la pragmatica linguistica elaborata da John Austin abbia ravvisato proprio all'interno di situazioni contrattuali e giudiziarie l'esemplificazione della nozione di atto illocutorio, inteso come azione linguistica che determina specifici effetti convenzionali sugli interlocutori⁴. Il *true crime* appare perciò connotato da una sorta di raddoppiamento di quell'elemento performativo che, come sostiene Stella Bruzzi, costituisce il punto focale della prassi documentaria postmoderna.

Nel campo della teoria del cinema documentario, le tesi della Bruzzi⁵ rappresentano un contributo tanto fondamentale quanto sovversivo rispetto all'impostazione classica degli studi dedicati al cinema *nonfiction*, improntati, sulla scorta delle analisi di Bill Nichols, all'elaborazione di un modello tassonomico che vede al proprio vertice l'osservazione diretta del reale promossa dal *direct cinema* degli anni '50. Stella Bruzzi individua, invece, nella negoziazione tra autore e realtà la struttura linguisticamente fondante della prassi documentaria postmoderna. Questo cambio di paradigma ha spostato l'interesse teorico attuale da forme testuali chiuse, contrassegnate dal dogma dell'invisibilità autoriale, a film di *nonfiction* ibridi, in cui l'intervento dell'autore sul materiale profilmico appare programmatico e dichiarato⁶.

ART & MEDIA FILES

La valorizzazione del documento d'archivio è, per la studiosa, alla base di questo fondamentale slittamento linguistico; dall'utopia di un'osservazione oggettiva, caratteristica del *direct cinema* classico, all'interpretazione soggettiva di un reale già filtrato dai media nella *nonfiction* postmoderna. Il *found footage* diviene così il modello per l'attuazione di strategie performative orientate alla perlustrazione della realtà, secondo quella forma di creatività debitoria rispetto alle immagini del reale descritta da Pietro Montani. A questo proposito, è fondamentale evidenziare come il *true crime* risulti determinato da un legame ontologico con le immagini d'archivio, tanto che Seltzer rintraccia proprio nel concetto di *Media a priori* l'elemento fondativo di questo genere. L'insieme dei materiali che formano il resoconto socio-mediatico del crimine costituisce di norma lo sfondo profilmico di questa narrazione, che elabora un inventario delle conseguenze processuali dell'atto criminoso unitamente a un costante ritorno di tipo investigativo sulla scena del crimine.

La preminenza sul piano teorico del *true crime* sembra però contrastare con l'ambiguo ruolo da esso giocato all'interno dell'universo mediale contemporaneo, nel quale l'elaborazione dell'esperienza spettatoriale appare fatalmente compromessa dalla "coincidenza derealizzante del sensazionale e dell'anestetico"⁷ veicolata dai mass media in un mercato ormai saturo di stimoli. La strutturazione dei palinsesti televisivi, così come la composita e apparentemente più libera offerta di prodotti nelle piattaforme online, ha generato negli spettatori un senso di contiguità tra il *true crime* e il *factual entertainment* delle *Docusoaps* prima e della *Reality Television* poi⁸; un'associazione che non ha solo cause contingenti legate a strategie di mercato, ma si radica in quei processi di trasformazione della cultura contemporanea caratterizzati dall'annullamento della distinzione tra sofferenza privata e ansia sociale. Il fatto, però, che il *true crime* possa essere letto come sintomo culturale di una patologia sociale coincidente con una compulsiva attrazione per la sovraesposizione mediatica della lacerazione del soggetto e del suo corpo, non invalida la considerazione che il crimine, con i suoi risvolti etici ed emotivi, si sia da sempre imposto nell'immaginario come momento capitale per il disvelamento del soggetto⁹.

Espressione paradigmatica della fascinazione per la violenza e il crimine in una società dominata dall'imperativo terapeutico descritto da Frank Furedi¹⁰, il *true crime* risulta essere, allo stesso tempo, per molti autori uno dei luoghi ideali per la costruzione di un approccio critico alla rappresentazione delle verità sociali.

Making a Murderer e The Jinx: prove di discorso etico nella serialità contemporanea

Le due serie qui in analisi rappresentano in maniera speculare la messa alla prova delle potenzialità etiche ed estetiche del *true crime* nell'ambito distributivo televisivo e delle piattaforme online. L'esponentiale ampliamento di pubblico consentito dalla fruizione via internet e la dilatazione della durata nella forma narrativa seriale hanno un enorme rilievo per lo sviluppo delle istanze etiche connaturate al documentario; si pensi, a tal proposito, all'accoglienza entusiasta espressa da Errol Morris nei confronti di *Making a Murderer* e al suo recente coinvolgimento nella lavorazione di un nuovo *true crime* per Netflix¹¹, proprio in virtù della dirompente potenza mediatica garantita da questa forma di fruizione. È chiaro, infatti, il ruolo di internet nella formazione di un bacino spettatoriale senza precedenti e di uno spazio di scambio e confronto tra gli utenti, fattore che sta alla base di qualsiasi mobilitazione sociale. Un esempio storicamente significativo degli effetti concreti sul reale innescati dalla contro-investigazione messa in forma dal *true crime* è rintracciabile in un film distribuito circa vent'anni fa da HBO: *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Joe Berlinger e Bruce Sinofsky, 1996). L'opera ripercorre le vicende giudiziarie di tre adolescenti condannati per un brutale infanticidio. La meticolosa descrizione della superficialità con cui fu condotta l'indagine e la conseguente inconsistenza dell'intero impianto accusatorio provocò una straordinaria risposta nel pubblico, concretizzatasi nella formazione di gruppi online di supporto ai giovani accusati. Il risultato, attraverso raccolte fondi, presidi e istanze d'appello, fu

ART & MEDIA FILES

la riapertura del caso, che evitò la condanna a morte per uno degli imputati e permise, negli anni seguenti, lo scagionamento di tutti i ragazzi coinvolti. Simili e forse più cospicue forme di mobilitazione si sono prodotte anche a seguito della distribuzione di *Making a Murderer*, come si può evincere osservando le campagne sui *social networks* promosse da Netflix.

Making a Murderer, attraverso immagini prevalentemente di repertorio, ripercorre in circa sei ore l'incredibile caso giudiziario di Steven Avery. Nella prima puntata assistiamo alla scarcerazione dell'uomo, appartenente alla classe proletaria bianca, dopo un'ingiusta condanna a 18 anni per una violenza sessuale da lui mai commessa. Scagionato dal test del DNA, Avery intenta una causa civile contro la contea che l'ha perseguito, riscuotendo una vasta attenzione mediatica e politica. A pochi giorni dal verdetto che avrebbe dovuto sancire un ingente risarcimento, Avery viene però implicato in un caso di omicidio.

Le autrici della serie seguono per dieci anni le vicissitudini giudiziarie dell'uomo, raccogliendo un'impressionante quantità di materiale, dalle deposizioni in tribunale ai video degli interrogatori, passando per le registrazioni delle comunicazioni telefoniche tra Avery e i propri cari, alle immagini dei notiziari dedicati al caso. Ciò che emerge dal montaggio quasi pedissequo di questa sconfinata raccolta di immagini archivistiche è l'andamento pregiudiziale del processo penale a carico dell'uomo, aggravato dal problematico coinvolgimento nel caso del nipote dello stesso Avery. Il sedicenne Brendan Dassey, affetto da conclamato deficit cognitivo, viene infatti condannato per concorso in omicidio sulla base di una confessione estorta e priva di riscontri probatori, avallata però in sede processuale dal discutibile avvocato d'ufficio assegnato al giovane. Lo stile narrativo della serie richiama in parte gli stilemi del *direct cinema*. L'assenza di *voice over* e di procedimenti di *re-enactment*, la fissità frontale delle inquadrature usate per le interviste e la sobrietà formale che rifugge le atmosfere gotiche e noir tipiche del *true crime* (con l'eccezione della sigla che richiama l'impostazione grafica e musicale di recenti serie *criminal*, con l'intento forse di attrarre un pubblico già fidelizzato a questo genere di tematiche) sembrano suggerire l'adozione del registro linguistico proprio del documentario d'osservazione classico, connotato dalla presunta invisibilità dell'autore. La genesi del progetto pare corroborare questa lettura. Le due autrici dichiarano, infatti, di essersi dedicate al caso a partire dal secondo arresto di Avery, seguendo poi per un intero decennio le sue vicende processuali¹².



Fig. 1 | *Making a Murderer* - Ripresa della telecamera a circuito chiuso durante l'interrogatorio di Brendan Dassey

ART & MEDIA FILES

Il processo creativo è perciò segnato dall'imprevedibilità dell'elemento reale, secondo il modello - invero più teorico che pratico - del *direct cinema*. Stephan Mamber illustra come questa corrente documentaria classica si trovi a operare "within a crisis structure in which the film's momentum and its organizing principle is provided by an anticipated crisis moment"¹³, coincidente, nel caso di *Making a Murderer*, con l'imputazione per un reato gravissimo di una persona assurda poco prima a simbolo del malfunzionamento del sistema penale. Nonostante queste esplicite affinità, la complessa struttura dell'opera non sembra prestarsi ad altre analogie con il modello di osservazione diretta e neutrale a cui aspira il *direct cinema*. La costruzione di un composito mosaico intermediale segue, infatti, precise strategie retoriche riconducibili alla forma saggistica adottata dai documentari di tipo performativo¹⁴. La giustapposizione degli anonimi filmati del processo e degli interrogatori e delle eleganti riprese aeree del paesaggio del Midwest, che fa da sottofondo visivo alle registrazioni delle conversazioni telefoniche sempre più intime e disperate del protagonista con i propri cari, esplicita il carattere altamente performativo e retorico dell'opera, che dispiega il proprio senso attraverso la cadenzata contrapposizione di materiali d'archivio esteticamente indifferenziati e immagini poetiche in cui confluisce la drammatica e intima testimonianza della voce di Avery.



Fig. 2 | *Making a Murderer* - Registrazione di una conversazione telefonica tra Steven Avery e la madre

Questa struttura a contrasti acuisce nello spettatore la sensazione della disumanità propria del meccanismo giuridico, avvicinandolo, invece, all'interiorità lacerata del protagonista, Steven Avery. Sarebbe però errato interpretare questi effetti come convenzionali e artificiosamente programmati dalle autrici che, non a caso, rinunciano alla componente investigativa caratteristica del *true crime*. In questo modo, viene interdetta per lo spettatore la possibilità di formazione di un giudizio univoco nei confronti della vicenda, aprendo invece uno spazio di riflessione sull'imponderabilità del reale e sull'intrinseca fallibilità e parzialità di istituzioni votate alla ricerca di verità oggettive.

La miniserie documentaria *The Jinx*, di Andrew Jarecki, propone una storia di incompetenza giudiziaria speculare a *Making a Murderer*. Robert Durst, erede multimilionario di una famiglia di impresari edili

ART & MEDIA FILES

newyorkese, viene arrestato per l'omicidio e lo smembramento del cadavere di un uomo. Nonostante l'evidenza delle prove e l'ammissione da parte di Durst di aver smembrato e occultato il cadavere, la giuria, irretita dal *dream team* di avvocati ingaggiati dal multimilionario, ne sentenzia la non colpevolezza, adducendo l'autodifesa come movente dell'azione. A partire da questa paradossale vicenda giudiziaria, Jarecki esplora in maniera approfondita la controversa vita di Durst, dalla quale aveva tratto ispirazione per la realizzazione della sua prima e unica opera di *fiction*, *Love & Secrets (All Good Things, 2010)*. Durst, uomo mentalmente instabile, protetto da una potente famiglia è, infatti, coinvolto sia nella sparizione della moglie, avvenuta vent'anni prima, sia nell'omicidio di un'amica. In entrambi i casi, Durst, nonostante i forti sospetti a suo carico, non viene imputato, a riprova dell'enorme influenza della famiglia sugli organi giudiziari.

Jarecki, autore di *Una storia americana (Capturing the Friedmans, 2003)*, uno dei film ritenuti più esemplificativi del documentario performativo contemporaneo, si confronta qui, in prima persona, con il protagonista, coinvolgendolo in modo apparentemente collaborativo nel proprio progetto documentario. Uno dei punti peculiari di questo *true crime* consiste proprio nell'esposizione dichiarata dello statuto *in fieri* del documentario, la cui ragione d'essere sembra promanare dalla volontà di Durst di riabilitarsi di fronte all'opinione pubblica, sollecitata dal precedente film di Jarecki e dalla recente riapertura del caso. L'autore si propone inizialmente con uno spirito collaborativo nei confronti del sospetto omicida, nel tentativo apparente di innescare un rapporto di fiducia reciproca. Ben presto, però, su questa ambigua complicità si innesta un meccanismo di *detection* che condurrà al graduale disvelamento della colpevolezza di Durst. Insinuandosi sempre più a fondo nella vita privata del multimilionario, Jarecki entra in possesso di prove schiaccianti relative al coinvolgimento del protagonista nell'omicidio di Susan Berman, storica amica di Durst. Nella puntata finale, il regista e la sua troupe esibiscono a Durst i risultati di un esame grafologico che lo collega senza ombra di dubbio al crimine. Caduto nella trappola tesagli, l'uomo, visibilmente sconvolto e convinto di essere da solo e non microfonato, rivela, in uno schizofrenico dialogo con se stesso, la propria colpevolezza.



Fig. 3 | *The Jinx* - Andrew Jarecki sottopone a Robert Durst la prova grafologica che lo incrimina

ART & MEDIA FILES

La descrizione della struttura narrativo-investigativa di *The Jinx* è di per sé sufficiente a illustrare il carattere ambiguo ed eticamente problematico di questo *true crime*, ma un ulteriore elemento amplifica questa sensazione: l'uso spregiudicato e artefatto della tecnica del *re-enactment*.

Errol Morris si è spesso riferito a *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) come modello per i suoi elaborati *re-enactments*. Una cifra stilistica che ha contraddistinto l'opera del documentarista statunitense nell'arco di tutta la sua attività, da *The Thin Blue Line* (1988) a *Standard Operating Procedure* (2008), e che ha un ruolo fondamentale per l'essenza performativa dei suoi film. Tale tecnica rappresenta per Morris uno strumento conoscitivo connesso al desiderio di accedere a una serie di "traumatic historical truths inaccessible to representation by any simple or single mirror with memory"¹⁵. La moltiplicazione di queste *mise-en-scène*, che ricostruiscono i contraddittori resoconti dei testimoni, lungi dall'orientare il giudizio dello spettatore, apre l'opera documentaria all'imperscrutabilità del reale. L'uso che Jarecki fa di questa tecnica manca, invece, chiaramente di qualsiasi aspirazione critica nei confronti del referente reale, limitandosi a riproporre gli incoerenti e ingannevoli resoconti di Durst con una ricercatezza estetica che è certo debitrice della poetica barocca di Morris, senza però condividerne la volontà problematizzante.



Fig. 4 / *The Jinx* - Re-enactment del suicidio della madre di Robert Durst

Un ulteriore elemento condiviso da *The Jinx* con il documentario performativo è il ruolo primario dell'autore nel processo creativo. La figura dello *star-director*, rintracciata dalla Bruzzi nella filmografia di Nick Broomfield, Molly Dineen e, soprattutto, di Michael Moore, è incarnata perfettamente da Jarecki, che elabora una sofisticata relazione interpersonale con il soggetto ripreso, impostando un rapporto fiduciario che fornisce all'autore l'occasione per l'avvio di un procedimento investigativo che sembra mirare unicamente alla confessione di Durst. Il ribaltamento del principio comunicativo stabilito inizialmente con l'interlocutore getta un'ombra di dubbio sulle modalità di rappresentazione adottate. Il problema della verità, nei suoi rapporti con la soggettività, sembra appiattirsi su logiche confessionali del tutto discutibili. Come ricorda Foucault, infatti, "non esiste confessione in senso stretto se non all'interno di una relazione di potere alla quale la confessione dà modo di esercitarsi su colui che confessa"¹⁶.

ART & MEDIA FILES

Making a Murderer e *The Jinx* si impongono, dunque, nel panorama documentario contemporaneo come casi paradigmatici di quel complesso processo di negoziazione del senso che sta alla base della performance documentaria postmoderna. Come è stato dimostrato, infatti, entrambe le serie adottano un linguaggio autoriale maturo e consapevole, capace di produrre un discorso critico sulle istituzioni giuridiche americane di grande impatto per l'ampia fascia di pubblico a cui esse possono aspirare nel mercato contemporaneo.

Il rapporto tra istanze etiche e scelte estetiche è stato al centro del breve confronto qui proposto. Nel caso di *Making a Murderer*, si è sottolineato come l'invisibilità autoriale e l'uso di materiali d'archivio, anziché chiudere la rappresentazione documentaria sotto il segno di un'ingenua oggettività, agiscano in rapporto agli elementi della messa in scena al fine di esporre l'artificialità del discorso giuridico e delle verità che esso produce. La testimonianza e, soprattutto, la confessione divengono così, per le autrici, i luoghi primari del disvelamento di strategie di potere orientate esclusivamente all'autoconferma delle proprie gerarchie. Per quanto riguarda *The Jinx*, invece, gli elementi performativi - dall'uso massiccio, e spesso pretestuoso, della tecnica del *re-enactment*, l'adozione di un approccio di tipo *detection* nei confronti dei soggetti coinvolti e la presenza pervasiva di Jarecki come *star-director* - non risultano altrettanto funzionali ad aprire il testo filmico alla plurivocità della realtà rappresentata. Le strategie performative adottate dall'autore sono debitorie di una tradizione documentaria votata alla problematizzazione della realtà di cui Jarecki è chiaramente consapevole. Esse, però, appaiono in quest'opera strumentali al perseguimento di un fine univoco: la dimostrazione della colpevolezza del protagonista, Robert Durst, e la rappresentazione dell'iniquità del sistema penale statunitense.

In conclusione, attraverso questo contributo, si è voluto evidenziare la centralità del *true crime* nella pratica documentaria più recente, sia in ambito televisivo che cinematografico. Il fatto che questo sottogenere sia contrassegnato da un ambiguo posizionamento tra la tendenza alla spettacolarizzazione dell'industria culturale odierna e la volontà postmoderna di cogliere il soggetto in momenti di crisi che ne disgregano l'apparente unità, amplifica necessariamente l'instabilità di questi testi filmici. Il rapporto negoziale tra l'autorappresentazione dei soggetti coinvolti e la rappresentazione prodotta dal dispositivo filmico va incontro, dunque, a un processo di complessificazione che pone le opere più mature di questo genere al centro dell'interesse critico e teorico per tutto il documentario performativo postmoderno.

In questo senso, *Making a Murderer* e *The Jinx* si configurano come casi emblematici della tendenza della *nonfiction* contemporanea ad esibire i propri elementi di messa in scena al fine di orientare eticamente lo spettatore, acuendone il coinvolgimento emotivo anche secondo modalità e scelte autoriali spesso ambigue o di difficile interpretazione.

Giulia Scomazzon

Note

1. Mark Seltzer, *True Crime. Observations on Violence and Modernity*, Routledge, New York 2007, p. 16.
2. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 38.
3. Mark Seltzer, *op. cit.*, p. 3.
4. <http://www2.units.it/sbisama/it/attiling.pdf>.
5. Stella Bruzzi, *New Documentary. Second Edition*, Routledge, London 2006.
6. Per una sintesi sugli sviluppi storici della teoria del documentario si rimanda al testo di Ivelise Perniola, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano 2014.
7. Pietro Montani, *op. cit.*, p. 40.
8. Per un approfondimento si rimanda a Stella Bruzzi, *op. cit.*, pp. 122-140.

ART & MEDIA FILES

9. Come è noto, il tema della colpa e del perdono riveste un ruolo centrale nella speculazione filosofica di stampo esistenzialista, da Sant'Agostino a Kierkegaard. Nel corso del '900 il tema è stato ripreso e approfondito, tra gli altri, da Habermas e Ricoeur.

10. Frank Furedi, *Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*, Routledge, London 2004.

11. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2016/01/errol_morris_q_a_on_the_thin_blue_line_and_making_a_murderer.html.

12. https://www.youtube.com/watch?v=-B54_IgXeB8.

13. Stephen Mamber, "Cinéma-Vérité in America: Part II - Direct Cinema and the Crisis Structure", *Screen*, vol. 13, n. 3 (1972), pp. 114-136, p. 115.

14. Laura Rascaroli, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Columbia University Press, New York 2009.

15. Linda Williams, "Mirrors without memories: truth, history and the new documentary", *Film Quarterly*, vol. 46, n. 3 (1993), pp. 9-21, p. 20.

16. Michel Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*, Einaudi, Torino 2013, p. 8.

ART & MEDIA FILES **Participative Interactive Documentary as a fragmented and “deterritorialized” archive**

Once upon a time... there was a king in a faraway land who ordered the kingdom's cartographers to draw a perfect map¹ with every single topographic detail. The cartographers measured all the places, worked hard and drew up a draft. “The Art of Cartography attained such Perfection that the map of a single Province occupied the entirety of a City, and the map of the Empire, the entirety of a Province”². But still the cartographers were not completely satisfied, and they produced an even more accurate map of the empire, seeking for the perfect map. Finally, the “cartographer's guilds struck a map of the empire whose size equated that of the empire, and which coincided point for point with it”³. They called the king to the desert and showed him the map. It transpired that the map of the empire was exactly the same size as the empire itself. The map was so detailed and so big that it was useless.

Once upon a time... there was Web 2.0, which allowed human beings from all over the world to document and share every single moment of their lives; travel landscapes, holiday idleness, job duties, pictures of pets and of every minute and mundane event, including meals. These digital archives, stocked with digital glimpses of their lives, allowed the audience to perform various operations: to search, navigate and watch, and also to create and upload their own content. Thus the Internet facilitated the creation of an overgrown Borgesian map of human lives, a database without a hierarchy of values nor a comprehensive organization.

Participatory culture has enabled an increasing number of archives to become available online and encouraged collaborative environments where almost everyone can add his or her own videos to the web. Therefore, the Internet has extended the notion of archives, both in conceptual terms and in material dimensions, and raised various questions concerning authorship, distribution and aesthetics.

The rapid evolution of technologies has allowed users to become creators of content and not just consumers. The result of such participation is a fragmented scenario, presenting what Lev Manovich calls *database logic*. For this author, just like the cinema “privileged narrative as the key form of cultural expression of the modern age, the computer age introduces its correlate – the database”⁴. In fact:

Many new media objects do not tell stories; they don't have a beginning or end; in fact, they don't have any development, thematically, formally or otherwise, which would organize their elements into a sequence. Instead, they are collections of individual items, where every item has the same significance as any other.⁵

Therefore, we may question whether these databases may be considered as archives, since the traditional concept of archive refers to the past, and the accumulation of historical records in a physical place as an organized and catalogued collection. Contrariwise, most of the digital archives generated by Internet users are just random materials, a cacophony of images and voices without context or relevance, uploaded to online platforms.

As Mary Ann Doane states, with the anxiety of recording “real time” archives end up without any significant moments, that is to say, “if everything is recordable, nothing matters except the act of recording itself”⁶. Doane also suggests, inspired by Kittler, the property of new technologies to generate indexical glimpses of life comprises both the appeal of preserving the past and the threat of preserving too much, of generating only an “archive of noise”⁷. In reality, the online content generated by users is malleable, evolutionary, mostly disconnected and decontextualized, and it could also be considered “deterritorialized”⁸, since its “code” is separated and confined from its original milieu or territory, disconnected from its original meaning.

Considering that Web 2.0 is at the apex of the remix culture, democratization, and decentralization of “conventional” strategies for data sharing, it may then be portrayed as significantly postmodern. In this new worldview, content consumers have become content creators. New methods of imparting and scattering content now emphasize the proceedings and highlight how knowledge is progressively

ART & MEDIA FILES

aggregated and managed. . Web 2.0 is clearly changing our interactions, decentralizing knowledge and even reconfiguring our very identities. Such transformations have triggered an opportunity for thinking about archives from a new perspective.

Once upon a time... there was Participative Interactive Documentary⁹, a work of art that presents a subjective perspective of reality and introduces an evolving open database in which the users can add their contents and include their points of view to the documentary. To be classified as a documentary, the literature says a film must present a unique and personal perspective about the world, a “voice” and “an argument, as well as convey a point of view”¹⁰. In fact, as the term has evolved over time, the documentary genre has been contaminated with various influences, increasingly moving away from a factual representation and approaching “personal essay films”¹¹.

Therefore, an interactive documentary is considered to be a non-fiction work clearly defined by the author’s point of view, which provides the audience with the ability to interact with the contents and shape the narrative within the interaction.

We may argue that all interactive documentaries comprehend a participatory approach, in the sense that once the documentary includes interaction and requires a physical action or performance from the audience (choosing contents, following pathways, shaping the narrative) the users are already participating. By Participative Interactive Documentary we understand it to mean interactive documentaries that provide the audience with the ability to include content, and thus contribute to the interactive documentary footage. The sharing platform becomes what Umberto Eco defined as a “work in movement”¹², a privileged space for collaboration which creates an “unfinished work” due to its “openness”.

At a conceptual level, participative interactive documentaries allow the audience not only to create content, but also to set up a presence in the narrative and become visible to other viewers. These digital archives involve literally digitizing oneself and creating a “museum of me,” mediated by devices and screens. What I argue in this paper is that interactive documentary genre creates an orderliness in the digital archive chaos and provides meaning to fragmented archives, which otherwise could only be interpreted as random material.

To do so, I will analyse the interactive documentary *A Journal of Insomnia*¹³, which presents a collaborative strategy to assemble the contributions of insomniacs from all over the world, building a digital database. The videos from the participants comprise an evolving archive with more than 2,000 contributions, and continues to grow every night. Such artwork may be considered as a means to create communities around a topic of mutual interest and as vehicle to enhance the sense of belonging among participants. Also, as we will see, audience participation is regulated by a set of rules established by the documentary’s creators. In order to participate, the users should either be insomniacs or, at least must experience a sleep disorder during one night.

1. *A Journal of Insomnia*

An immersive voice, with minimal mood music over a dark background invites the audience to dive into a night of insomnia. The voice is accompanied with a digital sound wave vector, pulsating out from centre screen. The interface of *A Journal of Insomnia* induces a feeling of dyssomnia in the audience and sustains a surreal experience. According to the company that designed the documentary interface: every element of graphic design is in a direct link with the visual identity; intense colour contrasts, shrieking elements, glitches... Anything to make a user the most uncomfortable, just like as sleepless night would.¹⁴

This disembodied voice is followed by a resonant sound effect in a vacuum, baffling, dreamlike, crossed with a ticking clock sound. The sound designer Philippe Lambert explains that he used and manipulated actual sound from the webcams: “You can take a sound and pitch it down and it becomes a dark bass note, a melody or choir effect. I was using *musique concrète* techniques to create a soundtrack”¹⁵.

ART & MEDIA FILES

As the creators tried to enhance a sense of surreal darkness, the voice uses narration as a rhetorical mode of discourse to communicate directly with the viewer, and speaks in the first person to create an intimate and personal story as a testimony of an insomniac. Also, it relates to the audience in the second person, addressing the viewer directly by “you”, to boost what Morin¹⁶ describes as a projection-identification: in developed countries 30 percent of people are insomniacs like me. Since the fall of 2012, privately, under the cover of darkness, I have been meeting them and collecting their stories. Welcome to *A Journal of Insomnia*¹⁷.

The opening sequence works as a welcoming introduction to the documentary content, divided into an “open access” section for all viewers and a “closed digital archive” available only to “insomniacs”. The voice delivers this information, warning that “only by making an appointment and coming back tonight will you receive the full experience. It’s your turn now to invest part of your night”¹⁸.

The open access content is accessible to anyone during daytime, consisting of four stories produced and filmed by the National Film Board of Canada to introduce the subject of insomnia. The screen is divided into four parts comprised of the faces of four subjects, while the voice asks “Who will you join?” The hands of a clock move over the screen, setting the pace in slow seconds. “The whole effect is made all the more surreal in those early interactive moments as the user is drawn toward the computer screen, like Max Renn in David Cronenberg’s *Videodrome*”¹⁹.

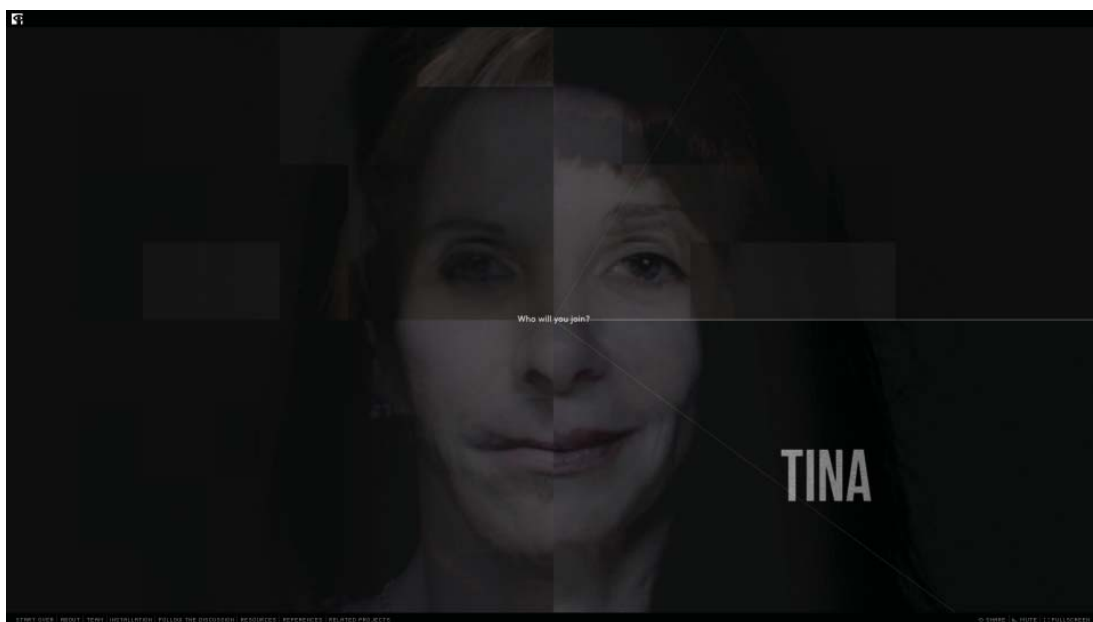


Fig. 1 | Welcome screen, with the four individual portraits of the protagonists

The four individual portraits combine into a single face, visually conveying that although each story is unique all the stories have something in common: insomnia. These four stories work like an invitation to a deeper experience in the interactive documentary. Tina, Sarah, Francis and Fatiha share their intimate thoughts to promote identification with the audience, while images of their empty bedrooms overlap with a close-up still portrait of each subject.

It’s a blend between movement and stillness, just as Tina describes her nights: “thoughts running through my mind, images constantly streaming through my mind, words... Ghostly thoughts... thoughts and images. Movement. Motionlessness, which is hard to bear at night”. For her “insomnia is a space-time

ART & MEDIA FILES

continuum that must be tamed, in order to surrender to it. Otherwise, insomnia drives us mad²⁰.

The inevitability of the continuum of space and time in life is suspended in film. While reality traps us in place and time, film has the peculiarity of interrupting time, of displacing us to another world, leading us to forget about reality. Furthermore, in an interactive documentary the concept of time is even more discontinuous, since the contents are fragmented to allow the audience to navigate through the database and experience a multilinear narrative, leading to a complex process of reception, interaction and interpretation, which Sandra Gaudenzi describes:

While in linear documentaries meaning was created by framing shots and editing them together, in participatory interactive documentary meaning is shared and layered: there is the meaning of individual clips (not controlled by the interactive documentary author), the meaning of the interface (normally conceived by the author) and the meaning of the browsing (the narrative route and association generated by the user, while jumping between videos).²¹

All the images from *A Journal of Insomnia* are dark, accentuated on a black background, tilting slowly, and interrupted by drop-outs similar to ones we are familiar with from videotape playback. In an interview for The Creators Project, the director of photography Thibaut Duverneix explains that he shot the room images with a Red camera and then transferred the footage to a VHS tape to degrade the look as a way to represent what the subjects' described as their experience of insomnia. Duverneix explains he had some doubts considering the aesthetic: "I was really pushing it far from interactivity. Far from making it look good, honest and intimate"²².



Fig. 2 | Documentary footage with VHS drop-outs

The four protagonists complain that sleep deprivation is disrupting their lives. Fatiha describes insomnia as "hell", and all of them affirm that their minds are over-busy. If that's not the case, Francis discloses, he tends to "dwell on something that wasn't there". Meanwhile, the night represents an emptiness, a vacuum, when "nothing happens," as Sarah resignedly says.

Once we have watched and interacted with the open access database, we are invited to return later. To participate in the interactive documentary and to record our insomnia experience we must return during the night in our own time zone. Also, the confessions' archive, which is the result of crowdsourcing, is only

ART & MEDIA FILES

available during the night. In order to experience the full participative interactive documentary the user is invited to embody the point-of-view of an insomniac, interacting with the archive and simultaneously experiencing a condition of insomnia during the night. The spectator's role is deconstructed during the interaction process, since he ceases to be merely a viewer, to become one of the characters, and vice-versa.

II. At night...

It's night. The dark sky above our heads tells us it's time to sleep. Most of the lights from the houses are off. Only the street lights punctuate the urban landscape. It's silent. Probably everyone is sleeping, or at least I assume so. I feel like I'm the only human being on earth that is awake. Thoughts are streaming into my mind that do not allow me to just forget about day time. The feeling of loneliness is suddenly interrupted by my phone ringing. It's a call from the National Film Board of Canada.

This could be the beginning of a story, the beginning of a true story out of the interactive documentary *A Journal of Insomnia*. The interactive work is a crowdsourcing documentary in which insomniacs are encouraged to provide insight about their sleepless hours and to share their affliction. The Internet is probably the best place to talk about insomnia. The World Wide Web disrupts our concepts of time and place, and as Jonathan Crary states in his book, "24/7 announces a time without time, a time extracted from any material or identifiable demarcations, a time without sequence or recurrence"²³. We can be online 24 hours a day, seven days a week, and in some place in the planet there will be daytime and there will be someone online.

The interactive documentary *A journal of Insomnia* plays with this specific Internet attribute to contradict it, requiring the audience to be online during the night time. In order to give their testimony it is required that participants make a night appointment and receive a call from the National Film Board to guide their participation. On the other end of the line the voice conducts the interview, guiding the participants through the predetermined questions. The answers can be recorded through the computer webcam, typing out text and by drawing sketches.

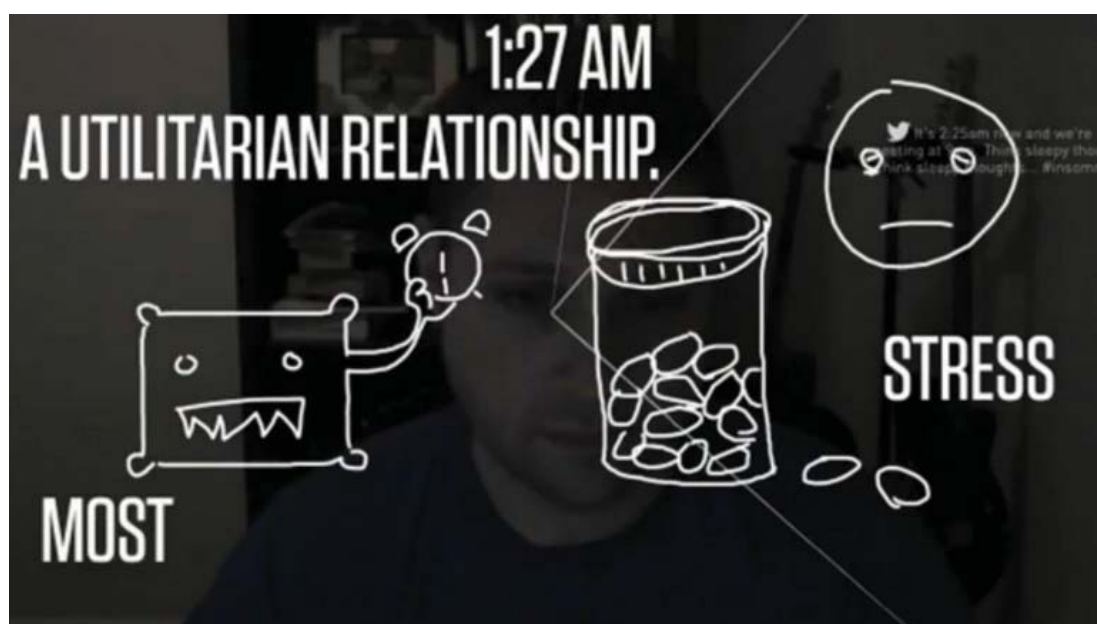


Fig. 3 | Drawings by participants to answer questions about insomnia

ART & MEDIA FILES

Since the fall of 2012, participants have been answering the call and confessing their thoughts about insomnia. While the oral and typed answers are insightful, the drawings unveil the deepest intimate worlds, as the producer Hugues Sweeney relates:

Most of the drawings were especially affecting. I didn't expect them to be so personal and so natural. There's one that asks, "how does the insomnia make you feel towards the people around you?" And that person really drew themselves as completely separate from the world. That touched me. I was impressed with the ways that people would create themselves. The medium is a website and they talk like they would to a real person.²⁴

More than 2,000 contributions have already been collected and archived in the interactive documentary database. Each video may be regarded as a personal territory, a space of affinity that is built by its participant to mark his/her place in a virtual world of insomniacs. The individual stories are both produced and presented as discrete experiences, disconnected from one another, and connected through common subject matter. When ephemeral stories captured by our digital artefacts become part of a heterogeneous assemblage they find their space within a narrative and draw a map, delineated from the emotional virtual bonds. The combination of these contributions collaborate in constructing a specific territory for its users based on an affective geography, and generating a map of experiences. The archive keeps evolving and the map keeps growing every time someone contributes with a new personal story. This is a process that goes beyond the projection-identification defined by Edgar Morin²⁵. While in his *Imaginary Man* writings Morin defines the spectator as outside the *mise-en-scène*, deprived of actual participation and without the ability to change the narrative, in the interactive documentary the user is able to shape the story and, furthermore, to include himself as an active participant in the artwork.

The filmmakers also invite the audience to participate because they are aware that this strategy can engage them in a process of self-representation. "There's a real need for these people not only to come out as an insomniac, but also to share how they feel", Sweeney states²⁶. By accepting to participate in the documentary and including their stories the users become "both spectators and actors"²⁷. They not only navigate and watch the contributions from other insomniacs, creating a personalized narrative, but also they face themselves, literally, while interacting with the contents, like a reflection in the mirror.

Documentaries representing the self are a trend not only in the interactive Internet environment. According to Pat Aufderheide²⁸, since the mid 1980's personal essay films, which the author entitles as "first-person documentaries," have been populating as a trend. "There is the confessional video, a first-person diary or meditation, drawing on a long history of independent and art film"²⁹. Such works present an intimate approach, narrated in the first person, blurring the borders between private and public life.

But in interactive documentary the process of self-representation goes beyond the director's voice and story. In fact, the spectator becomes a character, a part of the world represented through inscribing himself in the narrative. By seeing themselves in the documentary content participants are transferring themselves to the screen and interacting, physically and conceptually, with their own beings.

As we alluded to, *A Journal of Insomnia* overcomes what Morin describes in *The Imaginary Man*²⁹. For Morin, cinema is an aesthetic experience because it is meant for a passive spectator "who remains conscious of the absence of the practical reality of what is represented"³⁰, by converting the magic crystallization into an affective participation. While, in participative interactive documentary the participant contributes to building a world that is not merely imaginary, even though it is always intersubjective.

Simultaneously, since the moment when the platform started incorporating the contributions of individuals the database was shaped according to the participants' inputs, which made the creative team adjust the project itself. Therefore, we may infer that the documentary participative archive reflects the artwork's concept, since by including the participants' content, the documentary will be constantly evolving.

ART & MEDIA FILES

III. From deterritorialization to cosmopedia

We are living “in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed.”³¹ While we become more and more embedded in the new digital neighborhood, connected through cultural and personal interests, we are also becoming more rootless in our physical space. As networked beings, we are becoming intellectual and social nomads, moving through a virtual, mobile and discontinuous territory.

I’m borrowing the concept of “nomad” from Pierre Lévy, who considers that “this new nomadism will not develop within any known geographical territory, institution or state, but within an invisible space of understanding, knowledge, and intellectual power”³². Therefore, digital archives, framed in interactive documentary, may be considered as a process of “Collective Intelligence”, which according to Lévy has the ability of reintegrate the fragmented knowledge and aggregate the dispersion of space³³.

The digital participative archive of *A Journal of Insomnia* provides a complex map of sleeplessness, mapping the sleep disorder in an artistic rather than in a clinical perspective. The database works as a “sounding board” for insomniacs’ confessions. Each one of the participants presents a unique story and contributes to creating a multi-perspective, multidimensional, and multilineal map of insomnia.

In a prophetic statement, Foucault³⁴ imagines the networking of individuals as a means to constructing geographies of human interaction. The Web 2.0 and collaborative digital environments appear to reanimate a spacialization of thought and experience, and simultaneously gather individual experiences to enhance collective memory.

Digital archives cannot be seen as an organized collection, but like traditional archives they are preserving our cultural, social and historical identities. Instead, they should be regarded as an articulation of personal and private memory, rather than a global history. In the fast-paced world of work and leisure, digital archives appear to ensure that personal and collective memories are maintained and preserved. However, these memories are juxtaposed with the global and impersonal archives which populate on the Internet, converting the notions of memory and identity as coterminous.

Also, since sometimes insomnia conducts to a feeling of extreme loneliness, participative interactive documentary brings people closer together and connects them through sharing their stories. If only in a figurative sense, by bringing the users closer to each other through identifying with an issue in common and through a displacement of archives to the user’s screen, the digital artwork presents a “reterritorialization”³⁵ of images, building a map that provides the digital archives with a new context and meaning. Even if the archives were deterritorialized from their original territory, in participative interactive documentary the images are resituated in a new territory of knowledge to assume a different function.

While the structure of a film is determined by the sequence of its elements, in an interactive documentary the film’s narrative is no longer determined by the filmmaker. It is the user that re-arranges the items of his choice to create a personalized narrative. Therefore, the narrative logic seems to be opposed to the Lev Manovich’s concept of *database*:

As a cultural form, database represents the world as a list of items and it refuses to order this list. In contrast, a narrative creates a cause-and-effect trajectory of seemingly unordered items (events). Therefore, database and narrative are natural enemies. Competing for the same territory of human culture, each claims an exclusive right to make meaning out of the world.³⁶

As coherent as the archives may be, navigation through the database will be always based on random access. However, non-linearity doesn’t mean that authorship is passing on to the viewer. Authorial intention is the key element that sustains the interactive documentary as a consistent artwork. Without authorial intent, we would only have a mere conglomeration of random components ready to emerge from chaos.

Unlike most random digital databases, in an interactive documentary the digital archives encompass multiple perspectives with different approaches to the same subject, such as insomnia, and together these perspectives build a broader point-of-view, or as Pierre Levy calls it, a “Cosmopedia”, in which

ART & MEDIA FILES

knowledge is not in the possession of a few, but a form of “*universally distributed intelligence*, constantly enhanced, coordinated in real time, and resulting in the effective mobilization of skills”³⁷.

IV. *Drawing a map*

Although the interactive documentary is a fairly recent *genre*, the number of interested, interacting and participating users of these digital artworks manifests a growing migration of people from a linear narrative to multilinear storytelling. Focusing on the participative interactive documentary mode, we may argue the real step forward is the digital self-representative archive. In such a context the archive is not a static and closed database, but an evolving and growing repository, extending *ad infinitum*.

Also, the conventional cartographic territories don't seem to be able to seize the human digital encounters. Traditional maps tell homogeneous, linear, narratives, ignoring the invisible and sensitive geographies of affinity, while participative interactive documentary goes beyond the demarcations defined by cartographers. Digital archive maps aren't drawn considering geographical borders, but taking into consideration the emotional and affective geographies of virtual affinities. When accessing the archive, the audience is creating new “neighbourhoods,” exploring virtual landscapes, navigating through imaginary worlds, reconstructed in the spaces of connection and exchange between users.

Nowadays, we are still far from the map in Borges' novel, but the evolving archive keeps growing and gathering contributions from insomniacs, which may drive the audience to a sense of “incompleteness.” While in psychology the feeling of incompleteness is heavily associated with an Obsessive–Compulsive Personality, such as the emergence of registering every detail of our lives, philosophically the same term can be related to something that is meaningful only in a specific context. So, the incompleteness of the digital database finds its meaning when the fragmented archives are contextualized in a broader body of work such as the participative interactive documentary.

In Borges' story the following generations, who were not as fond of the study of cartography as their forebears had been, abandoned the kingdom's map. “In the Deserts of the West, still today, there are Tattered Ruins of that Map, inhabited by Animals and Beggars”³⁸. Maybe one day we will find the living and evolving archives abandoned by future generations in a virtual desert, but in the meantime mapping this network of image propagation constitutes a living memory for the future and nurtures a “sense of belonging” among the participants.

Patrícia Nogueira

Acknowledgment: this research is supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology under the fellowship ref. SFRH/BD/93138/2013

Notes

1. The idea of a perfect map, described by Jorge Luis Borges, “On Exactitude in Science” (1998), and quoted by Lev Manovich (2001), was originally anticipated by Lewis Carroll in *Sylvie and Bruno Concluded* (1893).
2. Jorge L. Borges, “Museum, on Exactitude in Science”, in *Collected Fictions*, Grove Press, New York 1998, p. 325.
3. *Ibid*
4. Lev Manovich, *The language of New Media*. The MIT Press, Massachusetts 2001, p. 218.
5. *Ibidem*.
6. Mary A. Doane, (2002) *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard UP, Cambridge 2002, p. 66.
7. *Ibid*

ART & MEDIA FILES

8. Following Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Edipus: Capitalism and Schizophrenia*, Univ. of Massachusetts Press, Minneapolis 2000.
9. Participative Interactive Documentary is a classification proposed by Sandra Gaudenzi, in Judith Aston, Sandra Gaudenzi, "Interactive documentary: setting the field" in *Studies in Documentary Film*, Taylor and Francis, London, 6(2), pp. 125–139, as one of the modes of interactive documentary, to address the non-fiction interactive works which comprise User Generated Contents, through a crowdsourcing technique.
10. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, p. 43.
11. Following Jack C. Ellis, Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, Continuum, London 2005, pp. 262-265.
12. Following Umberto Eco, *The open work*, Harvard University Press, Massachusetts 1989.
13. Bruno Choiniere, Philippe Lambert, Thibaut Duverneix, Guillaume Braun, "A Journal of Insomnia", National Film Board, Canada <<http://insomnia.nfb.ca/#/insomnia>> (last accessed October 8, 2016)
14. Akufen: Web, branding and design, "A Journal of Insomnia", <<http://akufen.ca/en/projects/a-journal-of-insomnia>> (last accessed October 6, 2016)
15. DJ Pangburn, "A Journal of Insomnia Is A Surreal Interactive Documentary Experience" <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/a-journ>> (last accessed May 29, 2016).
16. Following Edgar Morin, *The Cinema, Or, The Imaginary Man*, University of Minnesota Press, Minnesota 2005.
17. Bruno Choiniere, *op. cit.*
18. *Ibid.*
19. DJ Pangburn, *op. cit.*
20. Bruno Choiniere, *op. cit.*
21. Sandra Gaudenzi, "Strategies of Participation: The Who, What and When of Collaborative Documentaries", in Kate Nash, Craig Hight, Catherine Summerhayes (eds), *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses*, Palgrave Macmillan UK, London 2014, p. 138.
22. DJ Pangburn, *op. cit.*
23. Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, New York 2013, p. 29.
24. Karen Kemmerle, "Hugues Sweeney on Journal of Insomnia", <<https://tribecafilm.com/stories/hugues-sweeney-journal-of-insomnia>> (last accessed May 30, 2016)
25. Following Egar Morin, *op. cit.*
26. Karen Kemmerle, *op. cit.*
27. Bruno Choiniere, *op. cit.*
28. Following Patricia Aufderheide, *Public Intimacy: The development of first-person documentary. AfterImage*, New York 1997, 25(1), p.16.
29. Egar Morin, *op. cit.*
30. *Ivi*, p. 97
31. Michel Foucault, "Of Other Spaces, Heterotopias", *Architecture, Mouvement Continuité*, (5), 1984, p.46
32. Pierre Lévy, *Collective Intelligence*, Perseus Books, Massachusetts 1997, p. XXV
33. *Ivi*, p. 108
34. Michel Foucault, *op. cit.*
35. Following Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op. cit.*
36. Lev Manovich, *op. cit.*, p. 199
37. Following Pierre Lévy, *op. cit.*, p. 13
38. Jorge L. Borges, *op. cit.*, p. 325

CAMERA STILÒ **Militanza e passione etnografica nel documentario di Alexander Seiler** **Da *Siamo italiani* (1964) a *Il vento di settembre* (2002)**

Nel quadro della cinematografia svizzera il documentario occupa uno spazio di indubbio rilievo. La qualità dei risultati raggiunti dice di una tradizione consolidata, da sempre orientata al realismo, alla testimonianza di trasformazioni complesse, all'osservazione, anche molto critica, di una società spesso prigioniera del conformismo. Segnale della vitalità del genere è anche la sua varietà, al punto che sarebbe più opportuno parlare di generi, di stili, in cui l'attenzione per il reale non ha minimamente represso la vocazione creativa.

Tradizionalmente, i *filmmakers* svizzeri hanno sempre dimostrato un'estrema disponibilità allo studio di spazi lontani, al di fuori del condizionamento dovuto alla presunzione di una superiorità culturale. L'indagine documentaristica, così, si accompagna spesso alla ricerca etnografica, al punto da configurarsi come un vero e proprio processo di scoperta del diverso: una vera e propria finestra sul mondo, grazie alla quale soddisfare il desiderio di conoscenza proprio di un popolo geograficamente 'chiuso' dallo spazio alpino.

Così, nella tradizione del genere, il documentario ha spesso assunto una dimensione geograficamente rilevante, volta non tanto alla mappatura fisica degli ambienti rappresentati, come da atlante illustrato che registri dati di universi sconosciuti, quanto alla ricostruzione delle diverse componenti di una complessità in cui, con il carattere dell'ambiente, interagiscono variabili umane, sociali, politiche: la cultura materiale, il modello di società, le scelte politiche, i desideri delle *élites*.

Un simile atteggiamento, curioso, discreto e mai banalizzante, emerge anche nelle opere che prendono in esame la realtà interna del Paese. Qui, a una produzione più convenzionale, volta all'osservazione antropologica dei piccoli mondi marginali dello spazio alpino, si è affiancato, a partire dalla prima metà degli anni Sessanta, un approccio più sperimentale, spesso apertamente militante, verso la Svizzera moderna delle grandi città. Il documentario, in questo caso, scava nei lati oscuri di una società organizzata e benestante, dietro il suo ordine, la sua pulizia, il suo culto del lavoro, puntando frequentemente a un'integrazione tra lo sguardo critico sullo spazio urbano e sociale, e l'ambizione ermeneutica derivante dal confronto con un contesto più vasto.

Ideale punto di partenza del documentario elvetico *engagée* è *Siamo italiani* di Alexander Seiler, un film del 1964 sull'immigrazione italiana nella Svizzera tedesca. Seiler, zurighese, giunge al cinema dopo studi di filosofia, letteratura e sociologia; la sua vocazione militante lo porta, nell'arco di tutta la sua carriera, a un impegno non solo creativo (è anche critico cinematografico, fondatore dello Swiss Film Centre e a lungo segretario dell'Associazione dei Cineasti Svizzeri): *Siamo italiani* è il suo primo lungometraggio e, indubbiamente, una pietra miliare del documentario moderno. Seiler si confronta con le grandi trasformazioni della modernità: il declino del mondo contadino, la crescita della produzione industriale, lo sviluppo della città fordista, con la sua concentrazione di gruppi eterogenei in un territorio ristretto, terreno di un conflitto politico-culturale segnato dalla stretta contiguità tra aree produttive e spazi abitativi, dalla crescente domanda di beni di consumo e dalla conseguente 'mutazione antropologica' di comportamenti e sogni delle masse popolari. Processi e fenomeni di ampiezza notevole e di frequenza diffusa, la cui attenta osservazione fa di *Siamo italiani* un piccolo saggio di geografia del capitalismo: lo studio di una spazialità ben definita e riconoscibile, nel film di Seiler, è anche un territorio simbolico e complesso, in cui si sovrappongono ambiti del vissuto sociale e regimi dello sguardo. La geografia, secondo una prospettiva diffusasi già nell'ultimo decennio del secolo scorso¹, è infatti anche una categoria dell'immaginario: in essa, l'inevitabile parzialità del punto di vista dell'osservatore modella lo spazio secondo prospettive ad esso esterne, e tuttavia integrandosi con la complessità del presente economico, ambientale e politico.

CAMERA STILÒ



I presupposti di *Siamo italiani* sono nei dati macroeconomici del paese: la Svizzera, negli anni Cinquanta e Sessanta, conosce una rapida crescita industriale, ed è proprio la necessità di mantenere alti i livelli di produzione che spinge l'amministrazione elvetica ad aprire le porte all'immigrazione. Il forte bisogno di manodopera, e il conseguente, massiccio afflusso di lavoratori stranieri, determinano così una vera e propria migrazione, alimentata, come sempre accade, dal notevole differenziale demografico ed economico che separa la Confederazione da altre aree geografiche, più o meno ad essa contigue. Il risultato, a metà degli anni Sessanta, è eclatante: circa metà della popolazione attiva nel settore industriale è costituita da manovalanza straniera; di essa, i due terzi sono nostri connazionali.

Siamo italiani indaga il fenomeno in molteplici direzioni. La mappatura dello spazio, nel film, tiene conto di tutte le componenti che ne determinano il carattere: psicologiche, sociali, culturali, "nel significato antropologico di consuetudini e manufatti che caratterizzano la vita di ogni giorno"². Si avverte chiaramente l'ambizione di un cineasta intellettuale, volto a indagare il terreno delle relazioni umane con la precisa consapevolezza della parte da cui stare, della leggibilità dei processi rappresentati e della necessità di una presa di posizione. Seiler, così, non prova nemmeno a essere *unperspicuous*: la sua strategia di rappresentazione del mondo esclude la presunzione dell'invisibilità dell'osservatore, coinvolto ideologicamente e formalmente nella realtà di cui intende testimoniare³.

Seiler rivolge il suo sguardo verso la popolazione locale, rilevando l'intensità dell'impatto causato dal processo migratorio: per la prima volta nella sua storia, una società relativamente chiusa e orgogliosa della propria identità si confrontava direttamente con culture e stili di vita ad essa estranei. *Siamo italiani* non esita di fronte al dovere della testimonianza, rappresentando la miscela di diffidenza e pregiudizio che opprime la maggioranza di lingua tedesca, la sua tendenza a chiudersi istintivamente in difesa dei propri privilegi, il suo rifiuto di ascolto e di integrazione. Una sequenza, in particolare, si incarica di raccontare questo blocco, con una soluzione di grande interesse espressivo. Si tratta di una sezione

CAMERA STILO abbastanza lunga, in cui la posizione della popolazione autoctona è rappresentata in una serie di voci isolate che scorrono su varie inquadrature di passanti nel centro di Basilea, senza alcuna corrispondenza tra testo sonoro e figurativo, tra pensiero e personaggio. Seiler rompe così una delle convenzioni più solide del racconto cinematografico, quella che lega in una sovrapposizione riconoscibile voce e *persona*, con l'obbiettivo di sottrarre il suo discorso alla portata limitante della testimonianza isolata, all'opinione del singolo individuo, per raggiungere invece, con un assai inconsueto atteggiamento nei confronti del profilmico, una sorta di "effetto massa", che consenta allo spettatore di percepire il carattere strisciante e diffuso dell'intolleranza che caratterizza i locali. Grazie a tale procedimento, le più varie opinioni espresse dal commento sonoro vengono presentate come proprie di un campione anonimo e indistinto, alla rappresentazione del quale si sovrappongono, e il pregiudizio sembra caratterizzare un'intera collettività, pronta a riconoscere nella diversità comportamentale una sorta di tara genetica, incomprensibile e, comunque, insanabile. Seiler mette insomma in scena una sfasatura, una perdita di corrispondenza, il che configura il carattere alienato della posizione dei soggetti in uno spazio cittadino privo di un visibile connettivo sociale: anonimato e impersonalità si coniugano con la reticenza sui contorni del quadro urbano in cui essi sono iscritti. Per rifarsi a Jameson, e alla sua lettura di *L'immagine della città* di Kevin Lynch⁴, potremmo sostenere che l'approssimazione con cui la popolazione svizzera traccia una propria mappa mentale e stabilisce la sua posizione nei confronti del fenomeno migratorio configuri in sostanza una forma particolare di alienazione, data da un disagio psicologico vanamente riscattato dall'emarginazione del diverso, e mascherato dunque in una confortante, ancorché precaria, coesione etnica.

Le riserve sulla popolazione italiana evidenziate nel lungo monologo a più voci, per altro, sono tantissime e di varia natura: tristemente, ricordano molti degli atteggiamenti che ancora, cinquant'anni dopo, segnano lo sguardo intollerante e sospettoso di molti europei; e produce uno strano effetto rendersi conto che, per gli svizzeri, anche noi italiani, solo qualche decennio fa, portavamo tutti i segni dello stereotipo negativo del migrante: non avevamo voglia di lavorare, trattavamo male le nostre donne, eravamo abituati alla sporcizia, portavamo brutte malattie. Un campionario di luoghi comuni, purtroppo destinato a una indiscussa e perdurante fortuna, nelle varianti più esibite e gridate del populismo dei nostri tempi.

Il carattere militante del cinema di Seiler allontana però *Siamo italiani* dal rischio di una autoconfinante focalizzazione 'bassa', orientata a cogliere unicamente gli umori e i pregiudizi della massa. Seiler, infatti, rivolge il suo sguardo anche alla gestione amministrativa e politica dell'intero processo, smontando la macchina burocratica confederale, mettendo in rilievo aspetti poco conosciuti della normativa al tempo in vigore in materia di immigrazione, rilevandone le contraddizioni di fondo: il suo cinema non si accontenta di fotografare uno stato dell'arte, registrando umori e testimonianze, ma ha ambizioni autenticamente geografiche, per il suo voler disegnare confini e relazioni di uno spazio complesso in cui la rappresentazione dei luoghi e della cultura materiale si sovrapponga a una riflessione sulla sua determinazione storica, economica, politica. La Svizzera, nella ricostruzione di Seiler, sembra allora segnata da un atteggiamento schizofrenico: da un lato, necessitata dalle leggi di mercato, si dota di un complesso di leggi che consentono l'ingresso in massa di manodopera straniera; nello stesso tempo, per paura dell'ignoto, si premura di difendersi limitando radicalmente la libertà dei lavoratori immigrati anche nell'ambito del diritto privato, con norme che rappresentano un chiaro segnale della difficoltà culturale ad accettare esistenza e diritti di altre comunità etniche e nazionali. Particolarmente rilevante appare in tal senso il ricorso alla figura professionale del lavoratore stagionale, una sorta di immigrante pendolare costretto ad adattarsi ai ritmi produttivi elvetici e a lasciare il Paese per tre mesi all'anno, un periodo ritenuto cioè sufficiente per disincentivare una stabilizzazione definitiva; altro chiaro segnale di ostilità furono indubbiamente le difficoltà con cui fu introdotto l'istituto del ricongiungimento familiare, possibile solo dopo tre anni di permanenza del lavoratore straniero nel territorio della Confederazione

CAMERA STILO (solo successivamente ridotti a 18 mesi). Seiler riporta notizie e dati, affidandoli alla voce fuori campo e alla loro illustrazione per immagini, affiancando il tutto alla testimonianza dei singoli, mettendo in rilievo le distorte conseguenze di un tale approccio normativo, incapace di tener conto del naturale bisogno di socialità implicito nell'istituzione familiare (più intenso che altrove proprio nelle aree geografiche di provenienza dei lavoratori italiani: Puglia, Calabria, e l'intero sud in genere), mostrandoci le penose problematiche di famiglie invisibili, in cui madre e figli ufficialmente non esistevano ed erano dunque privati di diritti elementari, come l'istruzione e l'assistenza sanitaria.

La macchina da presa, in *Siamo italiani*, indaga con apparente neutralità lo spazio del controllo normativo che l'amministrazione svizzera esercita sugli immigrati: gli uffici dei funzionari, circondati da enormi schedari, la solerzia meccanica degli impiegati, ai cui sportelli si affacciano uomini e donne in cerca di un lavoro o di un certificato, ai quali viene pazientemente spiegato che devono tornare in Italia per tre mesi l'anno, o che, senza un preciso documento, le loro famiglie non potranno essere accolte. Il fittizio distacco della ripresa, quasi ostentato dall'assenza di illuminazione artificiale e dal suono in presa diretta, non comporta automaticamente l'indifferenza del punto di vista dell'autore; anzi è proprio l'oggettività della scrittura che rappresenta la "segreta molla emozionale"⁵ dell'intero film. Anche per Seiler, insomma, non ha più senso parlare di "utopia della trasparenza"⁶: il distanziamento formale presuppone una presa di posizione, un lavoro sulla realtà che comporta, a posteriori, un atteggiamento ermeneutico volto a collocare l'immagine in una prospettiva dialettica.

Seiler, in effetti, non nasconde la sua presa di posizione, affidandola però più alle scelte compositive e di sceneggiatura che alle modalità di realizzazione delle singole sequenze. Ad esempio - e ne è questo probabilmente il segnale più evidente - riserva agli italiani il diritto di presentarsi singolarmente, delineando così un mosaico variegato di individui mossi dal desiderio di promozione sociale. Il regime scopico che regola *Siamo italiani* è insomma segnato da una frattura: se le forme adeguate a esprimere la diffusa insofferenza degli abitanti della Svizzera tedesca erano state la cancellazione della loro individualità e l'omologazione del loro pensiero, gli italiani sono mostrati come persone, intervistati uno per uno, segnati ciascuno dai propri problemi e dai propri sogni: un certificato che non arriva, la distanza dalla famiglia, una casa dignitosa, un'automobile con cui tornare in Italia durante le ferie e fare bella figura con gli amici. La distanza sociale ha dunque un chiaro riscontro sul piano della scrittura cinematografica, condizionando così la percezione della sua ampiezza da parte dello spettatore: e non è certo un caso che, proprio quando la macchina da presa si avvicina agli italiani, il commento *off* sia ridotto ai minimi termini, a vantaggio di un "regime dell'evidenza" secondo il quale la realtà rappresentata parla praticamente da sola, riservando allo stile il compito di mettere in luce la tensione affettiva dell'istanza autoriale.

Così, la simpatia con cui Seiler guarda all'urgente vissuto degli emigranti italiani in Svizzera è riconoscibile nel montaggio, nella posizione della macchina da presa, nelle scelte di ambientazione. La geografia urbana di *Siamo italiani* è infatti quella dell'alienazione del moderno: la fabbrica, il dormitorio, le abitazioni degli operai, precarie e insalubri, le sale da ballo, ghetti della distrazione frequentati unicamente da stranieri. Il filtro attraverso cui la macchina da presa guarda la realtà è empaticamente quello dell'immigrato, che solo può conoscere il lato oscuro del miracolo economico elvetico, rivelandone così la miseria e il carattere di disperata distonia implicito in ogni sradicamento. La perdita di corrispondenza, data dall'inserimento necessitato e improvviso in una forma di società economicamente più avanzata, appare segnata da una rilevante complessità sentimentale, che unisce il rimpianto latente per la "vita anteriore", propria del paesaggio affettivo e fisico dei luoghi di origine, all'esperienza, presente e "eroica", di un nuovo inizio, di un'impensabile affermazione individuale. Così, nelle testimonianze riportate da Seiler, si fondono costantemente la percezione diffusa di un senso

CAMERA STILO di emarginazione e l'orgoglio derivante dall'acquisizione di un nuovo status, in una prospettiva che non può non ricordare le parole con cui Calvino descrive la geografia affettiva di Anastasia, una delle sue più conosciute città invisibili. Ad Anastasia, "città ingannatrice", la fatica del lavoro quotidiano dà forma al desiderio e "prende dal desiderio la sua forma, e tu credi di godere per tutta Anastasia mentre non ne sei che lo schiavo"; così, l'inserimento nel tessuto occupazionale della Confederazione, e il conseguente coinvolgimento in un processo organizzato di produzione di benessere, determinano la percezione illusoria di un avanzamento, i cui benefici economici vengono compensati dall'accettazione di un ruolo subalterno e servile.

Anche *Il vento di settembre* (2002), l'ultima opera di Seiler, testimonia dell'attenzione con cui il cineasta svizzero guarda al fenomeno dell'immigrazione italiana nella Svizzera tedesca. A quasi 40 anni di distanza da *Siamo italiani*, Seiler girò *Il vento di settembre* ad Acquarica del Capo, in Salento, regione che negli anni Cinquanta e Sessanta registrò un elevato tasso migratorio in direzione della Confederazione. Riprendendo il filo di un discorso interrotto, Seiler ricorre a una dimensione temporale di lunga durata, che, per il coinvolgimento di problematiche legate alla memoria e all'affettività che essa comporta, investe necessariamente di senso la vicenda dei protagonisti dell'indagine filmica. Il recupero di categorie cronologiche, contro il dominio postmoderno della spazialità priva di spessore storico, e quindi insensibile al cambiamento, consente insomma una prospettiva di confronto ad ampio raggio, in cui l'elemento diacronico rappresenta un parametro decisivo per interpretare l'esperienza collettiva della migrazione. Ritroviamo così uomini e donne che decenni prima Seiler aveva filmato in fabbriche e uffici: ora sono in pensione e, tornati finalmente a casa, sperimentano nuovamente il dramma della distanza da figli e nipoti che si sono perfettamente integrati nel nuovo mondo in cui i genitori li avevano fatti crescere e dal quale non si sono poi voluti allontanare. Pur avendo a lungo desiderato la loro terra di origine, questi "emigranti di ritorno" sembrano segnati dal trauma di un nuovo distacco: la Svizzera è oggetto di una nostalgia che è tutt'uno con il rimpianto per una indimenticabile stagione della propria vicenda personale. Osserva Seiler:

È stato molto difficile far dire agli immigrati della prima generazione anche solo una parola negativa sulla loro esperienza in Svizzera. Quando ricordano le condizioni in cui erano costretti a vivere, quarant'anni fa al loro arrivo in Svizzera, dicono che «era un alloggio con i topi», e poi ne ridono: e più di così non dicono. Soltanto uno degli intervistati arriva ad ammettere che «eravamo molto schiavi»: ma un suo concittadino mi ha confidato che è stato questo l'unico passaggio del film che non gli è piaciuto. Credo che qui emerga la capacità di ognuno di noi di dimenticare e di rimuovere. L'odierno benessere economico, raggiunto con il duro lavoro in Svizzera, ha rimosso tutte le difficoltà, le discriminazioni. L'unico senso di dolore che rimane è per la lontananza⁷.

L'estremo segnale di empatia tra l'autore e l'umanità rappresentata, nel caso della cinematografia di Seiler, è dato così dalla consistenza della memoria, dal suo emergere tardivo, una volta rimosse le urgenze della vita materiale, sotto una forma sentimentale complessa e sfuggente. Così, la vicenda di un uomo qualsiasi, spinto a lasciare la propria terra, assume nuovi tratti comuni con il percorso dell'artista, nel segno di una stratificazione temporale centrata sul ricordo, su una geografia affettiva determinata da idealizzazione e rimozione, sul confronto mai del tutto risolto con le stagioni passate. Nella prospettiva adottata da Seiler, la rielaborazione memoriale si sovrappone implicitamente all'inalterabilità dell'evidenza fotografica, alla restituzione priva di residui di un passato già troppo lontano per essere pienamente compreso nel suo saldarsi al presente, fino a produrre così un'immagine contraddittoria e precaria del sentire di individui e popoli, dei luoghi che li hanno visti diversi. Nella tensione verso la sempre parziale comprensione di se stessi e del proprio percorso si riconosce così il paradosso del

CAMERA STILÒ documentario, teso tra l'autenticità di tutto ciò su cui pone il suo sguardo e l'impossibilità ontologica della sua riproduzione: tra presente e ricordo, così come tra la realtà e sua ricostruzione cinematografica, non può esistere una relazione fondata sulla trasparenza⁸. Così, nell'instabile durata della memoria trova il suo spazio la fisicità ricostruita di voci, corpi e luoghi, presenti anche se perduti: *Il vento di settembre* è un film sulle sabbie del tempo, sulla costruzione mentale dello spazio geografico, sulla sua precaria e mai del tutto comprensibile sopravvivenza.

Alessandro Marini

Note

1. Si vedano, ad esempio: Derek Gregory, *Geographical Imaginations*, Cambridge-Oxford, Blackwell, 1994; Edward Wadie Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli 2002 [1978].
2. William Uricchio, «*Cultural studies*»: una visione d'insieme, in *Storia del cinema mondiale. V. Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi 2001, p. 541.
3. Sulle problematiche legate al condizionamento della tecnologia e delle pratiche di scrittura nell'analisi documentaria rimando alle pagine iniziali di C. Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, pp. 8-16.
4. Cfr. Frédéric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi 2007 [1991], p. 96.
5. Lino Micciché, "C'è molto da imparare da *Siamo italiani*", *L'Avanti*, 3 febbraio 1965.
6. Contro la trasparenza, "sogno delle utopie storiche", si muove la critica di J.-L. Comolli. Si veda il suo *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.
7. <http://www.ilgiocodeglispecchi.org/film/scheda/vento-di-settembre>, ultimo accesso 22 settembre 2016.

ORIENTI OCCIDENTI

Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema

The so-called World Cinema has become a much more recurring term than it used to be a couple of decades ago. Typing these two words on any browser grants you access to a plethora of heterogeneous contents, seemingly unrelated to each other. You can read this term in many fan-made charts, on online magazines and on *ad hoc* websites. That is to say that World Cinema is a widely used expression that now belongs to everyday language as much as it belongs to scholars and film students.

However, despite its popularity, an exhaustive definition of this term has yet to be provided. What is World Cinema, actually? *World Cinema*, Joel and Ethan Coen's short film which was meant to be part of *To Each His Own Cinema* (France, 2007), is a brilliant answer to this question: a North American rancher (Josh Brolin) enters a repertory cinema where Ceylon's *Climates* (Turkey, 2006) and Renoir's *The Rules of the Game* (France, 1939) are projected. When he finds out that *Climates* is a Turkish film, Brolin looks a bit dazed and surprised to learn that Turkish films do actually exist. But then he asks the ticket clerk about subtitles and whether any nude scenes are shown: language and exotic hedonism, probably the two most relevant issues in the common interpretation of World Cinema.

Moving away from the suggestions of Coen brothers' short film, firstly I intend to present some clear aspects of World Cinema as a category, by drawing the attention on some of the problems entailed by the definition of World Cinema through an analysis of the different fields where it is adopted – both the practical and the theoretical fields. Secondly, I also aim to point out the *liason* between World Cinema as a marketed category and World Cinema as a theory within film studies, and in particular, the touristic vocation that can be found in the worldist approach. In conclusion, I suggest that this perspective on non-Anglophone cinemas might inflect the approach to otherness through its use within international film distribution circuits.

A definition and its boundaries

Understanding what World Cinema is, has been a prickly problem for many scholars who have been struggling to explain this concept: by trying to avoid the geopolitical issues that it raises *ipso facto*, many authors have attempted to achieve a multi-polar, multi-ethnic, inclusive and polycentric perspective on global movie culture¹. A large number of them have tried to deconstruct some of the cornerstones of film studies – mainly Hollywood-centrism, the concept of national cinema and the *West-against-the-rest* opposition – in order to approach *other* cinemas in the most comprehensive and democratic way². A simple proof of that is the numerous synonyms for World Cinema: “global cinema”, “films without frontiers”, “border-crossing films”, “transnational cinema”, “transvergent cinema”, “World Cinemas”, “cinemas of the world”, etc.

A landmark on the difficult path towards a proper conceptualization of World Cinema is Wimal Dissanayake's definition of the term³, which firstly has brought this category to scholars' attention by suggesting a peculiar approach to these “non-Western” cinemas. According to Dissanayake, a “series of binaries” underpin the discourse of cinema in Asia, Latin America and Africa which must be necessarily addressed in any discussion about these cinematic cultures. These “binaries” are: Westernization and Indigenization, tradition and modernity, the local and the global⁴. An inescapable dualism.

However, Dissanayake does not give any further explanation of what World Cinema is and simply refers

ORIENTI OCCIDENTI

to it by the name of non-Western cinemas, as a whole. In addition to this lack of definition, Dissanayake's "binaries" approach contributes to the depiction of non-Western cinemas as antithesis to the Western and Hollywood cinema, which further strengthens the resistance of Western audiences to other cinemas.

Far from being outmoded, a similar perspective still seems to inform the approach to non-Western film cultures. With regard to film preservation, the *World Cinema Project*, created in 2007 by Martin Scorsese, is aimed at preserving and restoring neglected films from all over the world, except the ones from the USA and Western countries. In this case, the very act of selecting movies to be restored is shaping a global canon: it is certainly interesting that such a canon depends on the choices of a renowned Western foundation that – despite its transnational board of directors⁵ – opts independently for the preservation of certain texts over others. From this perspective, the *World Cinema Project* showcases what Shanti Kumar has defined “a prevailing and dominant view in Hollywood-based film industries and Hollywood-centred film studies that demarcates the world of cinema into a very neat binary of American Cinema and other cinemas (from the Third World, developing countries, non-Western nations, etc.).”⁶

Indeed, the *World Cinema Project* is not concerned with the restoration of US cinema – which is the aim of the Scorsese's Film Foundation - but only with some movies from those “neglecting” countries and regions, such as Mexico, South America, Africa, Eastern Europe, the Middle East, and Central and Southeast Asia – these are the areas of the world so far involved in the project⁷. Rather than being a criticism to the praiseworthy work of the Scorsese's Film Foundation, this is a mere observation of a way of categorizing film productions that, as a matter of fact, contributes to shaping a certain vision of cultural diversity. A vision that, along with the dual model suggested by Dissanayake, risks marginalizing non-US cinemas as such and leading to the denial of “a positive existence to all the other World Cinemas, which are thus made incapable of originating independent theory.”⁸

This discloses a first feature of the category here concerned. World Cinema is a tendency to look at non-Anglophone, non-Hollywood and non-Western cinemas as alternatives and as a site of resilience to Hollywood and Western mainstream production, distribution and aesthetics. As pointed out by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, this peculiar tendency is specifically rooted in one part of the world:

The first thing to note about the concept of World Cinema is its situatedness: it is the world as viewed from the West. In this sense, World Cinema is analogous to *world music* and *world literature* in that they are categories created in Western world to refer to cultural products and practices that are mainly non-Western⁹.

However, it should be noted that Dennison and Lim here lump together all Western countries in the process of creation and in the use of the various *worldist* categories, while their *situatedness* usually corresponds to Anglophone countries. Nonetheless, underscoring its similarities with *world music* and *world literature* in terms of consumption, enables a deeper comprehension of World Cinema.

The Moving Chair: A touristic vocation in World Cinema

As commercial labels, these grab-bag categories gather non-English and non-Western texts that are meant to be attractive to a “situated” target market. Hence, it may be of some interest to investigate the main features of the world-products and to highlight which kind of demand they are intended to satisfy. For this purpose, a bird's eye view of the film festivals using the category of World Cinema in their programs¹⁰ might provide an insight into worldist consumption, as such events represent “vital nodes for global film industries, business, institutions, and information.”¹¹

ORIENTI OCCIDENTI

The World Cinema Amsterdam Festival was established by the Independent Art Cinema Rialto group in 2009 and is devoted to the discovery of cinema and artists from Asia, Africa and Latin America. On the official website there is a message from Raymond Walravens, director of the Rialto group and curator of the festival, to celebrate the 5th edition of World Cinema Amsterdam Festival. The following is an interesting excerpt of the message:

Travelling around the world without having to leave the city... That's what Rialto had in mind when it initiated the World Cinema Amsterdam film festival five years ago. We knew that there were enough "film travellers" around, but realized that they rarely found what they were looking for. Apparently, there's a peculiar discrepancy between non-Western art cinema's success at various international film festivals and how many of these films actually make it to cinemas in the Netherlands. Of the 10.000 films that are produced worldwide annually, about 400 are screened in Dutch cinemas. A vast majority of these films are made in Hollywood and Europe. People interested in beautiful, award-winning films from Latin America, Asia and Africa in fact had no place to go – neither cinemas nor public broadcasters catered to their taste. Quite undeservedly, as these films' cinematographic quality absolutely justifies a better place for them on the Dutch cinema market.¹²

The quote suggests that along with providing a space for non-Western art cinema, one of the main aims of the Festival is supporting the desire of evasion from what is perceived as ordinary and familiar: foreign cinema as an easy device for travelling around the world and discovering new realities. As such, the world categories and, in particular, World Cinema seem to be regarded as a group of cultural texts characterized by extravagance and sense of bizarre so as to differ from Western aesthetic norms¹³. Hence, World Cinema is apparently conceived as an easy getaway to "other realities and places, to a product that is consumed before, during or in lieu of travels, offering the possibility of stimulating travel without leaving the comfort of home."¹⁴ In fact, similarly to the experiential tourism¹⁵, World Cinema products should offer an authentic portrait of other worlds to another world, satisfying the expectation of its audience that is eager to engage with the experience of otherness. Indeed, the tradability of these movies seems to be depending on their perceived authenticity as pure representations of local cultures within a globalized context.

Indeed, in order to offer this kind of experience, the movies that are awarded, distributed and consumed under the World Cinema label must be considered by their viewers as reliable witnesses of a foreign culture and society: this might explain the thorough interest of a group of scholars in the cinematic realism and the "neorealist-like film tradition"¹⁶ in contemporary World Cinema. Let me draw on a peculiar case. Tiago De Luca has recently attempted to assert yet again the ontological relationship between cinematic image and reality, by suggesting that the emergence of digital technology, despite being a threat to the indexicality of the medium, has made "the recording of the real, as well as its dissemination, much easier and cheaper."¹⁷

Based on this assumption, De Luca observes the emergence of a realistic tendency in contemporary World Cinema, a particular tendency represented by well-known directors whose work is related to "devices traditionally associated with cinematic realism, such as location shooting, non-professional actors, deep-focus cinematography and the long take."¹⁸ This "return of the cinematic realism" in contemporary World Cinema¹⁹ entails a great opportunity for the viewers to experience a consistent part of reality instead of its mere representation. Furthermore, this insight provides a significant shift to a distinctive manner of approaching audiovisual texts and – consequently – of conceiving the spectatorial

ORIENTI OCCIDENTI

modes; in fact, analysing the work of directors such as Carlos Reygadas or Tsai Ming-liang, De Luca undertakes an interpretative path that widens the very limits of knowability within film studies, by pointing out and describing the possibilities of “sensory experiencing” offered by the cinematic medium.²⁰ However this “ethic of realism” appears to be not only a distinguishing feature of a certain type of World Cinema, but it also seems to work as a guarantee of the reliability of the cinematic medium, as a statement of the renewed authenticity of these depictions of the world offered to the spectator.

As Giorgio Avezù has recently suggested²¹, the interest placed by some scholars on this “global realism” – and generally on World Cinema as a field of study – is arguably linked to the “nostalgia for geography”, namely the need of a cinema that “maps and can be mapped”, made to draw an intelligible image of one world. In other words, Avezù outlines how the worldist approach to cinema shows a prevailing concern about the geographic “knowability” of the world and of its “representability” within film historiography and criticism: a problem of spatial (re)ordering that can be summed up with the question “where is cinema?”.²² As such, World Cinema methodology represents an attempt to “reimpose an order on something that is slipping out of control”²³ and this attempt – apparently doomed to failure – is stimulated by what Avezù names “the cartographic anxiety” and “the uncomfortable awareness of the virtualization of cinema and of the audiences”²⁴. Similarly to the “cartographic anxiety” described by Avezù, the German scholar Vinzenz Hediger believes that World Cinema can be read as a symptom of the “topological turmoil” – namely the perception of the contemporary crisis of authority and provenance – that threatens the scientific knowledge of cinema history and of film studies in general.

In addition to these intuitions, let me consider that a similar conceptualisation of this realistic tendency brings about a further consequence. It is noteworthy that, despite their political, social, geographical and aesthetic differences, a vast plethora of directors and movies from around the globe are conflated under the flag of global “realism of the senses,” which is a cinematic category essentially opposed to mainstream movie productions – namely Hollywood. Despite trying to evade any cognitive binaries by adopting Nagib’s “positive and polycentric approach,”²⁵ indeed De Luca makes a plain distinction between a “slow” tendency in World Cinema (a strand of films promoting “a contemplative viewing experience anchored in materiality and duration”²⁶) and a presumably “fast cinema.” By presenting the former category as an aesthetic and political reaction to “stimuli-saturation” and “technologically-mediation,” De Luca gives a specific form to a counter-cinema that inhabits the world and that possesses a greater truthfulness than the commercial mainstream products. As well as Flanagan’s conceptualization of an “aesthetic of slow,”²⁷ such arguments contribute to enhance the underlying West-against-the-Rest opposition in the very concept of World Cinema, and hence, banishing “the rest” of the cinemas to the reactive site of the alternative. To say it with Neil Archer, “the insistence on the slowness of slow aesthetics throws out the baby with the conceptual bathwater and instead of offering the whole world as lived, risks offering us merely half world.”²⁸

Poles Apart: The category and its drawbacks

Despite the intentions of going beyond those “binaries” within the agenda of World Cinema scholars, it can be noted that dualism seems to be the constant *leitmotiv* in the worldist category, a category that persistently deals with questions of inner similarities and outer differences through a dialectic of homogenisation and heterogenisation: inclusivity and distinctiveness. This is a “situated” way of approaching the different cultural expressions that animate our “shifting world,”²⁹ namely a globalized world inhabited by ethnic, religious and identity differences and where national and regional boundaries are increasingly blurring. In this sense, World Cinema works as a shortcut for everywhere away from Western cinematic and cultural norm. It is a lumping of texts by which it is possible to observe and

**ORIENTI
OCCIDENTI** study non-Western local cinematic cultures, placing them within the global context and defining their transnational interconnectedness. Regarding this last assumption, let me quote a meaningful excerpt by Hediger:

“World Cinema contains everything, a potentially complete set of differences, at least to the extent that these can become salient in an overarching process of transcultural communication [...]. World Cinema carries the promise of making us one with everything, transforming what basically remains a commercial good into a vehicle for an intellectual transformation [...]. [It is a] concept of cinema as a unity that underlies and contains all possible varieties of cultural difference. In a moment when established tools for defining the cultural object of cinema seem to fail, in a moment when, in particular, the concept of national cinema has lost much of its force – and when recent substitutes like “transnational cinema” fail to provide the same coherence of vision once granted by thinking of films in terms of great auteurs and great nations – World Cinema promises to re-establish the unity of the object of cinema by making it one with everything. Rather than the unity of Church of cinema, and the classic canons of the Catholic phase of cinephilia, the unity of the World Cinema phase lies in the heart of the cinephile and in her faithful recognition of cultural difference through cinema.”³⁰

In this respect, the “Atlas of World Cinema,” a methodology proposed by Dudley Andrew for teaching World Cinema in US higher education classes, engages with cinema from a similar perspective and fosters an understanding of movies as cognitive maps: these five “views” (political, demographic, orientation, linguistic, demographical) on global movie production are essentially used for “treating foreign films systematically, transcending the vagaries of taste; taking the measure of ‘the foreign’ in what is literally a freshly recognised global dimension”.

The examples I provided so far are meant to define and show some of the questions raised by World Cinema, regardless of the intentions of who adopts it. The concept of World Cinema as discussed above deals with cinema as a vehicle of images of foreign cultures and as a place of recognition of cultural differences. It is indeed noteworthy that conceiving the cinematic medium as a privileged and reliable eye upon other cultures seems to be a prerogative of World Cinema theories. Hence, it is arguable that this gaze on non-Western cinemas runs into the old challenge of creating a solid and stable knowledge of other cultures and traditions, organizing it in a comprehensible category to be offered to Western film classes and audiences. By that, knowledge risks to mean “a ‘fact’ which, if it develops, changes, or otherwise transforms itself in the way that civilizations frequently do, nevertheless is fundamentally, even ontologically stable. To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it.”³¹

Of course I do not mean to depict an imperialist attempt of dominance in the World Cinema approach. However, it should be outlined that any effort at treating foreign movies “systematically” is, as a matter of fact, hardly compatible with the cultural differences that inhabit our world and it is ontologically impossible because its very object of investigation, the world, cannot be held inside such a narrow categorization of cinematic differences. However, World Cinema, as a methodology and as a commodity, is worth acknowledging and studying because it clearly shows the persisting constraints of a “situated” way of approaching otherness and it gives a continuous invitation to leave the field of our scientific certainty, by starting a re-reflection on those underlying assumptions that still influences the understanding of cultural differences.

Hence, to take this challenging path I suggest looking closely at the rhetorical discourse of World Cinema and at its semantic. Beyond the polycentrism and the democratic and multicultural approach

ORIENTI OCIDENTI

enthusiastically embraced by World Cinema scholars, there are some recurring words and expressions within academic literature, such as “exploration,” “travelling,” “discovery,” “unfamiliarity,” “journey.” These terms, on the one hand, seem to confirm the “cartographic anxiety” or “topographic turmoil” behind the worldist theory; while, on the other hand, this intention of “exploring a wide variety of cinemas set within their cultures”³² seems to wink at the touristic vocation of World Cinema and at those “film enthusiasts keen to explore a wider range of world cinema.”³³ Indeed, this attitude can stimulate the interest of many readers and lend a “commercial edge to a range of educational and academic initiatives – many new courses, and even degree programmes, on world cinema.”³⁴ However, conceiving the diversity of cultural expressions as a touristic experience into otherness might even be attractive and represent a valuable marketing tool for university courses, but it contributes to seeing non-Western movies as a group of cinemas that must be discovered and recognized in order to be seen – and maybe even exist: this sounds like a denial of any form of autonomy to what is perceived as a mysterious land, as a place that needs to be discovered, explored, studied and then drawn upon a map. But World Cinema is, first of all, cinema. It is so regardless of its Western explorers.

Moreover, taking such an approach risks to fosters a form of self-exoticization among non-Western directors, who struggle to cater for international markets and festivals by emphasizing stereotypes of otherness. “World Cinema,” as Thomas Elsaesser has suggested, “is always in danger of conducting a form of auto-ethnography, and promoting a sort of self-exoticization, in which the ethnic, the local or the regional expose themselves, under the guise of self-expression, to the gaze of the benevolent other, with all the consequences that this entails.”³⁵ Let me assert that these “consequences” and the limits raised by these conceptualizations of movie productions and film culture are not bound to academic and theoretical debates. On the contrary, they might inflect indirectly the way audiences, moviegoers and film students perceive and access the diversity of cultural expressions within movie culture.

With respect to film distribution, the VoD platforms and the content aggregators³⁶ offer several causes to reflect on how the organisation of cultural texts affects their visibility and accessibility and, ultimately, their understanding by potential spectators³⁷. In this case the interest is placed in the cataloguing systems adopted by on-demand services and in the way they organize movies from around the world. Here the questions: since these platforms are expected to enhance the availability of niche products and even their profitability – as promoted by Chris Anderson³⁸ – how does Netflix, “a service for the world’s best content for the world’s citizens,”³⁹ deal with World Cinema?⁴⁰ Is World Cinema treated as a genre in order to offer a next viewing suggestion? And which side of the world will see these movies and how?

Andrea Gelardi

Notes

1. During the last decade many authors have joined World Cinema studies, celebrating the richness and diversity within non-Western film cultures and underpinning the need of a democratic approach to global film culture. As examples of this outstanding interest see: Shohini Chaudhuri, *Contemporary World Cinema: Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005; Linda Badley, R. Barton Palmer and Steven Jay Schneider (eds.), *Traditions in World Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006; Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (eds.), *Remapping World Cinema*, Wallflower Press, New York 2006; Aristides Gazetas, *An Introduction to World Cinema*, McFarland & Company, Jefferson 2008; David Martin-Jones, *Deleuze and World Cinemas*, Continuum, London-New York, 2011; Lucia Nagib, Chris Perriam and Rajinder

ORIENTI OCCIDENTI

- Dudrah (eds.), *Theorizing World Cinema*, I.B. Tauris, London-New York 2012.
2. Lucia Nagib, "Towards a positive definition of World Cinema," in Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (eds.), *op. cit.*, pp. 30-37
 3. Wimal Dissanayake, "Issues in World Cinema," in John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. 527-534. The essay has been re-edited in John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), *World Cinema: Critical Approaches*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 143-150.
 4. *Ivi*, p. 143
 5. <http://www.cinetecadibologna.it/en/restaurare/worldcinema> (accessed on 16 June 2016).
 6. Shanti Kumar, "Regional Cinemas and Globalization in India," in Karin G. Wilkins, Joseph D. Straubhaar and Shanti Kumar (eds.), *Global Communication: New Agendas in Communication*, Routledge, New York-Abingdon 2014, p. 87.
 7. <http://www.film-foundation.org/world-cinema?sortBy=title&sortOrder=1&page=1> (accessed on 14 June 2016)
 8. Lucia Nagib, *op. cit.*, p. 32.
 9. Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, "Situating World Cinema as a Theoretical problem", in Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (eds.), *op. cit.*, p. 1.
 10. intentionally chose to refer only to those Film Festivals using World Cinema category in their programs. In these cases, in fact, the criteria used to inform the selection of movies imply a distinct separation between national and *rest-of-the-world* directors. For instance, by 2005 the Sundance Film Festival introduced the World Cinema Dramatic Competition, the World Cinema Documentary Competition and the International Short Films: three competitions dedicated to non-US directors only. How stated in the official website, the intent of this initiative is "discovering of new films and new voices from around the world. Celebrating independence, creativity and risk-taking, the Sundance Film Festival plays a vital role in identifying emerging international talent and connecting them with audiences and industry in the United States" (<http://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/about9> (accessed on 12 March 2016)). Although the opening the gate of US Film Festivals to directors from around the world represents a great achievement, there is still a neat division between the North American film industry and all the others.
 11. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, London 2011, p. 1
 12. http://www.worldcinemaamsterdam.nl/pdf/WCA2014_catalogus_A5_web.pdf (accessed on 10 June 2016)
 13. This assumption, by implying categories such as exotic and extravagance, could be charged of neglecting the resident cultural diversity in contemporary societies in a discussion of the festival reception, and so producing an oversimplification and homogenization of the audiences. Regarding this issue see Sadiya Qureshi, *Peoples on Parade: Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, University of Chicago Press, Chicago 2011. Nevertheless it is important, once again, putting in evidence the situatedness of the use of this concept and its marketing inner workings, so as to understand some of the limits of World Cinema.
 14. Denilson Lopes, "Global cinema, World Cinema," in *Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-graduação em Comunicação*, vol. 13, n. 2 (May-August 2010), p. 3.
 15. Experiential tourism is a form of tourism in which customers are interested on experiencing a country, a city or a particular place by getting to know its history, people and culture. Experiential travelling is meant to "sink you deep into whatever world you're visiting, pushing a vacation toward anthropology" (Ginia Bellafante, "New Frontier for Tourists: Your Home," in *The New York Times*, July 6, 2012). For further clearing on experiential tourism see John L. Gattorna, *Insights in Strategic Retail Management*, MCB University Press, Bradford 1985.

ORIENTI OCCIDENTI

16. Regarding the realist and neorealist tendency in World Cinema studies see: William V. Costanzo, *World Cinema through Global Genres*, John Wiley & Sons, Oxford 2014; Laura E. Ruberto and Kristi M. Wilson, *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, Detroit 2006; Lucia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, Continuum, London-New York 2011; Saverio Giovacchini and Robert Sklar, *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson, 2011.
17. Tiago De Luca, *op. cit.*, p. 185.
18. *Ivi*, p. 183.
19. Lucia Nagib and Cecilia Mello (eds.), *Realism and the Audiovisual Media*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009.
20. As far as concern the originality and the possibilities offered by De Luca's proposal, such as materiality and sensoriality in contemporary realist World Cinema, it is certainly interesting reading these issues under the light of Non-Representational theories; regarding this topic see Nigel Thrift, *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*, Routledge, New York-Abingdon 2008, and Daniel Casebeer, *Border Crossings and (Re)crossings: The Post-representational Turn in Social Cartography*, Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh, 2016.
21. Giorgio Avezzi, "Film History and 'Cartographic Anxiety,'" in Alberto Beltrame, Giuseppe Fidotta and Andrea Mariani (eds.), *At the Borders of (Film) History: Temporality, Archaeology, Theories*, Forum, Udine 2015, pp. 423-430.
22. Although the so-called cartographic paradigm is a marginal issues in this dissertation, this topic represents a vast field of research for some scholars who are contributing to the disclosure of a fundamental characteristics of the cinematic medium; as examples of this tendency, see Teresa Castro, *Le Pensée cartographique es images. Cinéma et culture visuelle*, Aléas, Lyon 2011 and, for a more focused approach on diegetic maps, see Tom Conley, *Cartographic Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007.
23. Giorgio Avezzi, *op. cit.*, p. 426.
24. *Ivi*, p. 425.
25. Tiago De Luca, *op. cit.*, p. 14.
26. *Ivi*, p. 183.
27. Matthew Flanagan, "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema," *16:9*, vol. 29, no. 6 (November 2008), http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm (accessed on 20 June 2016).
28. Neil Archer, "Speeds of Sound: On Fast Talking in Slow Movies," in *Cinema Journal*, vol. 55, n. 2 (Winter 2016), p. 135.
29. Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Theory, Culture & Society*, Vol. 7 (1990), pp. 295-310
30. Vinzenz Hediger, "What Do we Know When We Know Where Something Is? World Cinema and the Question of Spatial Ordering," <http://www.screeningthepast.com/2013/10/what-do-we-know-when-we-know-where-something-is-world-cinema-and-the-question-of-spatial-ordering/> (accessed on 14 June 2016)
31. Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978, p. 32.
32. The excerpt quoted is from the editorial presentation of the *Tauris World Cinema Series*, an editorial line created by the UK and US publisher I. B. Tauris.
33. Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, *op. cit.*
34. Grant Catherine and Annette Kuhn (eds.), *Screening World Cinema: A Screen Reader*, Routledge, London 2006, p. 1.
35. Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, p. 510.

ORIENTI OCCIDENTI

36. Generally, the term “aggregator” refers to a web site or a software that collect, reorganize and distribute contents to network operators. In some cases, these aggregators also manage other processes such as the acquisition of rights for distribution, the encoding or the transporting of contents to video service providers. Some examples of aggregators for online video distribution are 3Vision, Diva, Endavo Media, Federal Hill Communications, Kmax Brothers and Under the Milky Way.
37. For a general perspective on academic essays about contemporary movie distribution, see Alisa Perreb, “Rethinking Distribution for the Future of Media Industry Studies,” *Cinema Journal*, vol. 52, no. 3 (2013), pp. 165-171. For a more specific discourse on how digital distribution systems regulate the access to texts and contents, see Ramon Lobato, “The Politics of Digital Distribution: Exclusionary Structures in Online Cinema,” *Studies in Australian Cinema*, vol. 2, n. 2 (February 2010), pp. 167-178.
38. Chris Anderson, *The Long Tail: Why the Future of Business is Selling Less of More*, Hyperion, New York 2006.
39. <http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2011/12/06/netflixs-chief-sees-hbo-as-its-main-rival/> (accessed on 19 June 2016)
40. Regarding this line of inquiry, it is significant looking to a series of workshops held at Queen’s University of Belfast, between June 2012 and September 2013, entitled *World Cinema On-Demand: Film Distribution and Education in the Streaming Media Era*. During these workshops, some scholars from different UK universities considered the impact of formal and informal streaming services on the distribution, consumption and the teaching of World Cinema, that these specialists conceptualize as non-Hollywood cinema and as “cinema of the periphery.” For more information about this project and the main issues discussed during the workshops see <https://worldcinemaod.wordpress.com/> (accessed on 20 June 2016) and see also Alexandra Kapka, “World Cinema On-Demand: Film Distribution and Education in the Streaming Media Era,” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n. 6 (Winter 2013). As a first questioning about World Cinema in VoD platforms see Stefano Baschiera, *Streaming World Genre Cinema*, <http://framescinemajournal.com/article/streaming-world-genre-cinema/> (accessed on 24/06/2016).

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES **Pauline Kael, il cinema moderno e la società di massa**

“La Kael era una donna minuta, simile a un uccellino, che rischiava di passare per la segretaria di un piccolo college per signorine del New England. L'aspetto scialbo nascondeva però la passione per lo scontro diretto e un vero genio per l'invettiva”¹. Così Peter Biskind, importante giornalista americano, presenta Pauline Kael nel suo volume *Easy Riders, Raging Bulls*. Solo poche parole, e certo insufficienti, per riassumere la grande importanza di questa figura, che a cavallo tra anni '60 e '70 ha segnato non solo la storia della critica cinematografica ma in ultima analisi anche quella della società di massa in trasformazione.

Nata e cresciuta in California, la giovane scrittrice intraprende inizialmente un brillante percorso come studentessa all'Università di Berkley, a San Francisco, arrivando ben presto a sviluppare uno spirito indipendente ed indocile ed a coniugarlo con la passione per la scrittura. Lascia il college prima di laurearsi e negli anni '40 si trasferisce a New York, in un clima culturale ben diverso e molto più vivace che le consente di affinare le proprie capacità come scrittrice e di entrare in contatto con grandi nomi della critica, come Dwight Macdonald e James Agee; autori grazie ai quali la Kael si acclimata all'idea di una scrittura politica oltre che poetica, impegnata oltre che autorevole, e nel contempo si avvicina all'idea sempre più diffusa negli ambienti intellettuali di una concezione artistica del cinema. Per vent'anni si dedica a recensioni appassionate, sentite e personali, che le portano notorietà nell'ambiente Newyorchese e le garantiscono la possibilità di scrivere per vivere. Ma è nel 1965, quando viene pubblicata la sua raccolta di scritti *Lost It at the Movies*, che il suo nome ed il suo stile diventano celebri in tutta la nazione. Comincia a collaborare con riviste sempre più prestigiose, raggiungendo l'apice della notorietà sulle pagine dell'autorevole New Yorker. È questo il momento in cui i tratti della sua penna cominciano anche a commentare la situazione culturale della fragile America del tempo.

È un mondo in cambiamento quello in cui si muove Pauline Kael, un mondo in cui i fenomeni culturali arrivano ad influenzare differenti realtà a livello internazionale (arte figurativa, cinema, musica), in cui i valori tradizionali sono messi in discussione e rovesciati, in cui anche coloro che si occupano di cinema come oggetto di studio possono godere di fama riflessa: la critica cinematografica, seguendo la rivoluzione dei Cahiers Du Cinema, si fa fenomeno indipendente e filosofico, superando la dimensione della recensione e lasciando da parte i giudizi impressionistici per approdare ad una concezione di scrittura creativa come veicolo per l'espressione di idee proprie sulla società e sul ruolo dell'individuo in essa, visto attraverso il cinema. Sempre Biskind scrive sulla Kael “Era un'attivista convinta, nonché sostenitrice sfegatata della causa dei cineasti; (...) non scriveva recensioni al solo scopo di consigliare i lettori su come trascorrere il sabato sera; (...) cercava (...) di convincere l'intelligenza americana che i film hollywoodiani, da sempre snobbati, potevano essere considerati arte”².

Gli scritti della Kael partono dalle sue opinioni sui singoli film per arrivare a rintracciare tendenze culturali, istanze generazionali e fenomeni di costume. Nel contempo, ella cerca di esprimere personalissimi punti di vista su differenti aspetti della società contemporanea laddove questi trovino manifestazione nel cinema. Non le sfuggono, ad esempio, i cambiamenti in atto nell'industria del film alla fine degli anni '60. Ancora in Biskind: “Scriveva dello scontro in atto tra dirigenti e registi con la stessa passione con cui Marx analizzava i conflitti di classe”³.

L'importanza di un tale approccio si può ben comprendere ricostruendo la delicata condizione dell'industria cinematografica americana del tempo, non meno turbolenta di quella del paese stesso: i dirigenti delle grandi case di produzione si trovano tra le mani una crisi della quale non riescono ad individuare la causa, laddove di cause ve ne sono poi molteplici: la concorrenza della televisione, la sentenza antitrust del 1948, lo spostamento delle popolazioni verso le periferie delle città, e non ultimo, il fatto che le generazioni più giovani non si riconoscono più in un cinema che rispondeva alle stesse regole di trent'anni prima. L'unica via d'uscita è fare spazio ai nuovi registi, i giovani che per la prima

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

volta hanno studiato cinema a scuola ed hanno appreso con interesse il linguaggio sperimentale delle nouvelles vagues europee. Il cinema americano cambia, assieme alla società di quel paese; c'è spazio per nuovi cineasti, e parallelamente anche per un nuovo pubblico (nominalmente) in grado di cogliere il loro messaggio, così come di critici in grado di interpretarlo correttamente e veicolarlo alla massa disorientata.

A questo punto si inserisce la figura di Pauline Kael, all'interno di un contesto complesso nel quale il ripensamento dei modi di produzione dei film conduce in parallelo ad una implementazione delle teorie ad essi connesse. In Europa è chiaro già da diversi decenni, come si evince dall'impegno e dalla ricerca delle scuole nazionali (come quella francese o quella italiana del neorealismo) che il cinema non è solo intrattenimento ed industria, e che le opere filmiche possono essere analizzate, spiegate, collegate ad altri elementi culturali ed interpretate in cerca di un preciso significato espressivo che, come si è detto, possa andare a commentare la società stessa nel suo insieme. Ma se già i critici francesi hanno ben sviluppato questo discorso (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol), ed Andrew Sarris lo ha poi sdoganato in America, è Pauline Kael ad abbattere le barriere che rimangono. Ella infatti avversa tanto lo snobismo che caratterizza la produzione di alcuni critici seguaci della teoria degli autori quanto il conservatorismo di colleghi più anziani come Bosley Crowther. Alla ricerca di contenuti impegnativi ed intelligenti, ricerca tipica della critica del periodo, la Kael contrappone la popolaesca ricerca di emozioni semplici e genuine, commentando "*Volgarità is not as destructive to an artist as snobbery*"⁴ (Trad: Per un artista la volgarità non è tanto distruttiva quanto lo snobismo). La critica tiene sempre presente, nei suoi scritti, le attese, le speranze, le aspettative e le emozioni del pubblico⁵, ed è proprio su queste basi che decide di non fermarsi ai film degni di nota (cioè quelli "artistici") ma prendere in considerazione, partendo da una posizione pionieristica (almeno per quel che riguarda il contesto americano), *tutto* il cinema, compresi i b-movies ed i film cosiddetti "trash". Proprio queste sono le argomentazioni esposte nel suo saggio "Trash, Art and the Movies", pubblicato su Harper's Magazine nel 1969, opera centrale della letteratura dell'autrice. Nello scritto, la Kael procede a contestare l'arbitrarietà con cui viene tracciato il confine tra film "belli" e film "brutti", argomentando che l'esperienza cinematografica sia da considerarsi come strettamente personale e perciò espressione di un sentimento di massa, piuttosto che di una ricerca estetica d'élite. È la prima ad avversare film che (per lei) fanno "arte per l'arte" (nel senso estetista dell'espressione), come *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), e a questi preferire pellicole "di second'ordine" (per i canoni dell'industria) come *I selvaggi* (*The Wild Angels*, Roger Corman, 1966); non tanto perché da lei particolarmente gradite, quanto perché considerate più "oneste" rispetto alle attese del pubblico. In questo senso, la Kael è forse la critica che più cerca di guardare ai film sempre come prodotti (soprattutto a partire dagli anni '60) di una società di massa; come tali, essi debbono essere contestualizzati rispetto ad un sentire comune che dai critici viene spesso trascurato. La critica comprende quali tempi sta vivendo, comprende come la fruizione dei film si sta evolvendo ed è in grado di ricondurre tutti gli elementi (la messa in discussione dei valori tradizionali, l'annullamento del confine tra i generi, la crisi dell'industria, la fame per prodotti di spessore, la spinta contro-culturale) ad un discorso unico e coerente.

Siamo in un momento storico nel quale i critici americani non vedono l'ora di poter finalmente reclamare la dignità del proprio cinema nazionale rispetto alle pellicole d'essai europee, ed i lavori di registi come Mike Nichols, Robert Altman, Arthur Penn, Peter Bogdanovich, Bob Rafelson e Francis Ford Coppola sembrano girate apposta per consentire loro di fare questo. In realtà si tratta di un quadro piuttosto articolato che intreccia crisi industriale del cinema, cambiamenti socio-culturali e le più disparate influenze artistiche. Perciò parlare di una vera rivoluzione programmatica è un azzardo, e Pauline Kael lo sottolinea facendo notare come spesso gli spettatori manchino in realtà di reagire ai film che sono "veramente" artistici (rispondenti cioè a quelle caratteristiche che secondo lei rendono tale un film), come *I comparì* (*McCabe & Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971), preferendo piuttosto lavori che, come *Il laureato*

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

(*The Graduate*, Mike Nichols, 1967) si limitano in realtà a riproporre schemi antiquati sotto una veste nuova e più moderna. Una rivoluzione facile, estetica e formale, quindi, in luogo della rivoluzione difficile, dell'espressione e dei contenuti; tendenza che tra l'altro rispecchia perfettamente l'America di quegli anni, scossa dalla controcultura ma in realtà per niente dedita alla costruzione di una vera alternativa sociale. La Kael collega le reali aspirazioni del paese ad analoghe strumentalizzazioni nel cinema e nella cultura, riconducendo il tutto alla dimensione della giovane società di massa, dalla quale ormai non si può più prescindere. E nel fare questo propone il suo giudizio finale: il cinema americano è nato per essere intrattenimento, come prova la sua stessa storia, mentre quello europeo è destinato ad essere cinema d'arte. Questa idea è riassunta appieno nella conclusione della sua recensione del succitato film di Altman: "*Why aren't there American Bergmans and Fellinis? Here is an American artist who has made a beautiful film. The question now is 'Will enough people buy tickets?'*"⁶ (Trad: Perché non ci sono dei Bergman e dei Fellini americani? Qui c'è un artista americano che ha fatto un bellissimo film. Ora la domanda è: ci sarà abbastanza gente che acquisterà i biglietti?).

Una visione forse prematura, espressa ancora agli albori di quel Nuovo Cinema Americano che arriverà poi a proporre, scatenando l'entusiasmo della stessa Kael, pellicole quali *Mean Streets* - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno (Martin Scorsese, 1973) e *Nashville* (Robert Altman, 1975), che incontreranno anche un grande successo di pubblico; ma una visione comunque sempre basata sull'osservazione pratica e, meglio ancora, sulla sperimentazione in prima persona della vita *nel* cinema. Pauline Kael è una del pubblico, e con il pubblico ride, piange, si fa trascinare; e nel frattempo lo osserva, interpretandone le reazioni. È così che, per esempio, riesce a comprendere appieno la carica rivoluzionaria di un film come *Gangster story* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967): si rende conto che gli spettatori si sentono spaesati di fronte ad una pellicola che trascende i confini tra i generi, mescolando noir, commedia, gangster e dramma, e che quindi disattende le loro aspettative. Così si esprime, nella sua esaustiva recensione di novemila parole a difesa del film di Penn, riguardo le reazioni del pubblico: "*During the first part of the picture, a woman in my row was gleefully assuring her companions: 'It's a comedy, it's a comedy'. After a while, she didn't say anything'*"⁷ (Trad: Durante la prima parte del film, una donna nella mia fila stava allegramente assicurando ai suoi compagni: 'È una commedia, è una commedia'. Dopo un pò di tempo, non diceva più nulla).

Parallelamente, Pauline Kael è contrariata anche dalla rigidità della ormai quasi canonica politica degli autori⁸: sempre legata all'idea del cinema come fenomeno di massa, rifiuta l'idea che il regista possa essere l'unico vero autore di un'opera filmica; questo tipo di argomentazione viene da lei applicato ad uno dei film più intoccabili della storia del cinema, Quarto potere (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), il quale alla fine degli anni '60 viene ormai frequentemente citato come esempio lampante di una poetica autoriale. In un famoso saggio dal titolo "Raising Kane" (pubblicato nel 1971 su due edizioni consecutive del *New Yorker*), dopo aver condotto approfondite ricerche la Kael argomenta che il vero autore della celeberrima pellicola sia da considerarsi non tanto il regista, Orson Welles, quanto l'uomo che l'ha scritta, lo sceneggiatore Herman J. Mankiewicz⁹. Qui l'autrice oppone all'*auteur* Truffautiano la figura dello sceneggiatore, mettendo in dubbio i contributi effettivi di Welles ed evidenziando il ruolo importante di altri collaboratori, come il direttore della fotografia Gregg Toland¹⁰.

Tale e tanta è la passione che la Kael infonde nel difendere il gusto della massa, che ben presto un seguito di fedelissimi (chiamati parodisticamente i "Paulettes") comincia a raccogliersi attorno alla sua figura, che assurge quindi ad una dimensione divistica vicina a quella degli attori e dei registi di cui lei stessa scrive. La scrittrice compare in televisione, viene citata in dibattiti accademici, ed in ultimo riesce a penetrare tra le pieghe della stessa industria cinematografica, intrattenendo rapporti (professionali, di amicizia e più "approfonditi") con registi quali lo stesso Altman¹¹. La sua influenza cresce di conseguenza, fino al punto in cui non solo il pubblico, ma neppure i registi possono ormai permettersi di prescindere dal suo giudizio; ecco perché alcuni pensano bene di ingraziarsela, come lo stesso Altman che per lei decide di organizzare una proiezione privata in anteprima assoluta del suo film *Nashville*¹².

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

Oltre che come simbolo dell'importanza e dell'influenza che caratterizzano la critica del periodo, Pauline Kael figura anche tra le più importanti autrici femminili, la cui opera comincia sempre in questo contesto ad ottenere un riconoscimento pari a quella dei colleghi maschi. Nel calderone del '68 anche il femminismo diventa un movimento di massa, portando in primo piano il dibattito sull'emancipazione femminile, nel quale si getta Molly Haskell con il suo celeberrimo saggio sulla figura femminile nel cinema classico, *From Reverence to Rape*, che andrà poi a costituire una colonna portante della Feminist Film Theory e dei Gender Studies sviluppati poi appieno da Laura Mulvey e Pam Cook durante gli anni '70; altre scrittrici ancora, come Susan Sontag e Renata Adler, raggiungono altresì la notorietà grazie a notevoli contributi critici e teorici. La Kael, dal canto suo, prende le distanze dai dogmi del movimento femminista¹³ così come prima si era discostata da quelli della politica degli autori; pur essendo una delle figure giornalistiche femminili più in vista di tutta l'America, ella preferisce seguire sempre la sua linea di condotta, senza mai aderire completamente ad uno specifico movimento o farsi portavoce di una precisa ideologia.

Col passare degli anni, tuttavia, la scrittura della Kael sembra cristallizzarsi su posizioni già ampiamente collaudate ed abbandonarsi nel contempo ad una rilassata trivialità ermetica, che sempre più privilegia il punto di vista dell'autrice e sempre meno lascia spazio a dissensi e contro-argomentazioni (a differenza di altri critici che ancora accolgono bene il confronto). Durante la seconda metà degli anni '70, periodo in cui il cinema americano si trova in piena transizione da modernismo a postmodernismo, il taglio con cui la Kael imposta le proprie recensioni è anch'esso sempre più postmoderno, ossia sempre più "dalla parte del pubblico", ma allo stesso tempo immancabilmente caratterizzato da una terminologia tanto peculiare quanto colorita. La formula, tuttavia, non ha più l'efficacia di un tempo.

Illuminante, a questo riguardo, è la lettura del breve saggio "The Perils of Pauline"¹⁴, scritto da Renata Adler come recensione della raccolta di scritti della Kael, *When the Lights Go Down* (1980, contenente materiale pubblicato sul New Yorker tra il 1975 e il 1980).

Nel saggio la Adler, precedentemente grande sostenitrice della Kael, definisce la raccolta semplicemente "worthless" (inutile), e si dichiara completamente scontenta di fronte al crollo di qualità delle recensioni; crollo in gran parte, a suo dire, dovuto a differenti "quirks, mannerisms, tactics, and excesses" (fissazioni, manierismi, tattiche ed eccessi) che sembrano accompagnarsi ad una preponderante "brutality and intimidation" (brutalità ed intimidazione); pilastri, questi, di una produzione critica che a questo punto procede per inerzia, avendo la Kael ormai "lost any notion of the legitimate borders of polemic" (Trad: Perduto ogni nozione dei legittimi confini della polemica): criticare tutto e tutti, andare per estremi, insultare e mortificare. Proprio quelli che erano i punti di forza della penna della Kael diventano ora i suoi punti deboli, o perlomeno i più deprecabili.

Renata Adler prosegue ad argomentare:

*"She has, in principle, four things she likes: frissons of horror; physical violence depicted in explicit detail; sex scenes, so long as they have an ingredient of cruelty and involve partners who know each other either casually or under perverse circumstances; and fantasies of invasion by, or subjugation of or by, apes, pods, teens, bodysnatchers, and extraterrestrial"*¹⁵

(Trad: A lei, in principio, piacciono quattro cose: brividi di terrore; violenza fisica raffigurata con espliciti dettagli; scene di sesso, finché contengono un ingrediente di crudeltà e coinvolgono partners che si incontrano casualmente oppure in circostanze perverse; e fantasie di invasioni di, o soggiogazioni di o da parte di, scimmie, baccelli, adolescenti, resurrezionisti¹⁶, ed extraterrestri); a tutto ciò si aggiunge che "Ms. Kael does think of them as critical positions" (Trad: Miss Kael pensa ad essi come a posizioni critiche).

Riguardo la terminologia che più frequentemente "decora" le recensioni in questione, la Adler così si esprime: "She has an underlying vocabulary of about nine favorite words, which occur several hundred

CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

*times, and often several times per page*¹⁷ (Trad: lei ha un vocabolario di base di circa nove parole preferite, che ricorrono centinaia di volte, e spesso parecchie volte per pagina); segue l'elenco: " 'whore' (...); 'myth'; 'emblem' (...); 'pop'; 'comic-strip'; 'trash' (...); 'pulp' (...); 'urban poetic' (...); 'soft' (...); 'tension' (...), 'rhythm' (...), 'visceral'; and 'level' ".¹⁸

(Trad: "Troia [...]; "mito"; "emblem"; [...]; "popolare"; "fumettistico"; "spazzatura" [...]; "scadente" [...]; poetica urbana [...]; "soffice" [...]; "tensione" [...]; "ritmo" [...]; "viscerale"; e "livello").

Le successive annotazioni della Adler riguardano: l'utilizzo di slang e termini gergali come "dopey" (strafatto); una grammatica manierista nella composizione delle frasi; l'utilizzo di metafore legate alla corporeità e alle funzioni fisiologiche, comprendenti insistenti riferimenti a digestione ed evacuazione; frasi nelle quali l'autrice dichiara di sapere cosa lo spettatore vuole o vorrebbe fare nei confronti di un certo regista o come vorrebbe reagire ad un particolare passaggio di un film; centinaia di domande retoriche poste di continuo; imprecisi e non specificati riferimenti a Tolstoj, Dostoevskij e Shakespeare. Nella fretta di essere anti-accademica ed anti-istituzionale, pare che la Kael si sia auto-rinchiusa dietro una parete di sorda parzialità: "There are always matters of personal taste"¹⁹ (Trad: Ci sono sempre questioni di gusto personale).

La parte più interessante della recensione della Adler, però, è quella nella quale viene utilizzato il termine "Kaelism" (Kaelismo), per indicare le fantasiose espressioni con le quali la Kael si esprime, vere e proprie perle come "ditsey little twitches" (piccoli scemi nervosi), "ruthless no soul monsters" (spietati mostri senz'anima); "incomprehensible bitch" (incomprensibile puttana), "obnoxious smartass" (odioso saputello), "poisonously mediocre" (velenosamente mediocre) e "wickedest baroque sensibility at large in America" (perfida sensibilità barocca a piede libero in America)²⁰, che fanno dell'esasperazione linguistica un'arte.

Il punto fondamentale è che i "Kaelismi" hanno finito con l'influenzare buona parte della critica coeva alla Kael: i suoi metodi "proved contagious, so that the content and level of critical discussion, of movies but also of other forms, have been altered astonishingly for the worse"²¹ (Trad: Si sono dimostrati contagiosi, così che il contenuto e il livello della discussione critica, dei film ma anche di altre forme, sono stati incredibilmente alterati in peggio). E per quanto al termine del suo intervento la Adler dica che "Criticism will get over it"²² (la critica ci passerà sopra), un dubbio, sottilmente instillato dalla stessa Adler, rimane: è possibile che Pauline Kael, nella sua fretta di combattere gli accademismi e i rigidi dettami del mestiere del critico dell'epoca classica, e di ottenere una legittimazione ufficiale per il cinema di massa²³, abbia involontariamente creato uno spazio per una critica postmoderna che, trascorso il periodo di ripensamento della New Hollywood (1967 - 1975) si sia spinta *troppo* oltre? Sarebbe a dire: è quella della Kael una critica cinematografica che di quel periodo di rinnovamento riesce ad ereditare solo le caratteristiche di rottura più superficiali ed accattivanti, specularmente insomma a quanto nello stesso periodo, grazie a lei, avviene nella stessa industria hollywoodiana?²⁴

Andrea Campana

Note

1. Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. Come la generazione sesso-droga-rock'n'roll ha salvato Hollywood* (1999), tr. it. Lorenzo Stefano Borgotallo, Gaia Poggi, Lorenzo Orlandini, Editoria & Spettacolo, Roma 2007, p. 33.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. Phillip Lopate (a cura di), *American Movie Critics; An Anthology from the Silents Until Now*, Library of America, New York 2006, p. 330.
5. Pauline Kael, *Trash, Art and the Movies*, in Philip Lopate (a cura di), *American Movie Critics; An*

CRITICA
CINEFILIA E
FESTIVAL
STUDIES

Anthology from the Silents Until Now, pp. 342-45.

6. *Ivi*, p. 370

7. Giulia Carluccio, "1967. Classico, moderno (o postmoderno)? Note sullo stile", in Emanuela Martini (a cura di), *New Hollywood*, p. 33.

8. Brian Kellow, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Penguin Books, s.l. 2011, p. 75.

9. *Ivi*, p. 157.

10. *Ibidem*.

11. Phillip Lopate, *op. cit.*, p. 97.

12. *Ivi*, p. 246.

13. Brian Kellow, *op. cit.*, p. 174.

14. Renata Adler, "The Perils of Pauline", *The New York Review of Books*, 14 agosto 1980 (articolo acquistato in formato ebook, privo di numeri di pagina, NB).

15. *Ibidem*.

16. Il termine "bodysnatcher", in questo contesto, si riferisce evidentemente al celebre film di fantascienza *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Bodysnatchers*, Don Siegel, 1956) [NdT].

17. Renata Adler, *op. cit.*

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. Trattandosi di espressioni gergali, la traduzione è necessariamente approssimativa [NdT].

21. Renata Adler, *op. cit.*

22. *Ibidem*.

23. Paul Schrader, "Canon Fodder", <http://paulschrader.org/articles/pdf/2006-FilmComment_Schrader.pdf>, ultima consultazione: 13/05/2016.

24. *Ibidem*.

RECENSIONI **Libri ricevuti** **A cura di Roy Menarini**

Qualche nota esplicativa: i seguenti volumi sono arrivati al direttore e alla rivista da parte di case editrici in vista di lettura informativa e di recensione. Dunque, rispolverando una rubrica che esisteva nella versione precedente, cartacea di *Cinergie*, abbiamo pensato che fosse utile dare conto dei titoli che seguono, con una sintesi su contenuti e interesse dei singoli libri. La mancata sistematicità dell'elenco è dunque dovuto alla sua natura di "libri ricevuti", che non pretende dunque di essere esaustiva.

Maurizio Grande, *Marco Ferreri* (Bulzoni, 25 euro)

Dopo aver finalmente potuto godere, questa estate alla Mostra del Cinema di Venezia, della versione integrale (con sequenza a colori) del formidabile *Break Up – L'uomo dei palloni* (se ne parla nell'articolo da Venezia), è sempre utile tornare a Marco Ferreri. E per riparlarne giunge l'intelligente pubblicazione curata da Alessandro Canadé degli scritti di Maurizio Grande. Si tratta della monografia che il critico scrisse per *Il Castoro* – uno dei testi più acuti sul regista – cui vengono aggiunti numerosi saggi che Grande compose su differenti testate, fino a comporre una silloge intensa e particolarmente unitaria dell'autore. Si riconfermano, anche leggendolo oggi, la forza critica di Grande, il piacere della scrittura, e soprattutto la penetrante pratica analitica. La prefazione di Roberto De Gaetano costituisce poi una premessa essenziale di ciò che si sta per leggere, grazie a una lettura più "identitaria" del cinema di Ferreri, visto attraverso le nozioni di scetticismo e di grottesco. La postfazione di Canadé, infine, tira le fila delle abbondanti letture grandiane. Da avere nella propria biblioteca critica.

Roberto De Gaetano, a cura di, *Lessico del cinema italiano, Vol. III* (Mimesis, 28 euro)

A proposito di identità nazionale espressa (o meglio incarnata, partecipandovi e formandola) da parte del cinema italiano, giunge a conclusione l'impegnativa e ricchissima opera curata da Roberto De Gaetano, cui va dato atto di aver individuato una modalità teorica (e editoriale) molto acuta per lo studio della nostra cultura cinematografica. Oltre a una nuova infornata di lemmi, redatti da un gruppo al solito affiatato e competente di colleghi (Marabello, Scarlato, Uva, Malavasi, Cervini, ancora Canadé, e Ruggero Eugeni con un ottimo pezzo sul concetto di "Vacanza" nel cinema italiano), si aggiunge a chiusura una limpida postfazione di Francesco Casetti (dedicata alle forme e formule della nostra storia per immagini, ciascuna legata a faglie e rotture che – più della continuità – definiscono la fluidità della produzione nazionale). Alla fine dei tre volumi, si confermano con evidenza la completezza del progetto, la sua originalità, e la sensazione che si ripartirà da qui per futuri studi organici sul cinema italiano.

Fabrizio Fogliato e Fabio Francione, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano* (Mimesis, 30 euro)

Nel cinema italiano, come noto, si esprimono anche eccessi e radicalismi, su cui è necessario soffermarsi. Da alcuni anni – sia pur circondato da una competenza ormai diffusa alimentata dalla cinefilia bis – la produzione critica e editoriale sta compiendo una ricostruzione documentata di registi eccentrici come Paolo Cavara e lo stesso Jacopetti. Questo nuovo studio monografico di uno dei cultori più competenti in materia, Fabrizio Fogliato, affiancato dal bravo Fogliato, aggiunge altri tasselli. Il tema è noto: *Mondo cane, Africa addio, Addio zio Tom*, il Mondo Movie insomma. Francione e Fogliato lavorano contemporaneamente su Jacopetti e sul genere "shockumentary", ricostruendo il fenomeno di culto attraverso interviste, testimonianze, sondaggi critici, materiali editi e inediti, contributi originali e un corredo fotografico tratto da archivi pubblici e privati.

RECENSIONI **Giancarlo Lombardi e Christian Uva, a cura di, *Italian Political Cinema* (Peter Lang)**

Il volume collettaneo si situa perfettamente nel vortice dei nuovi studi sul cinema italiano, che stanno affiancando esperti locali e ricercatori internazionali: studi molto proficui per la disamina del cinema nazionale moderno e contemporaneo. I nomi sono quelli che poi si ritrovano nell'indice, da O'Leary a Bisoni, da Hipkins a O'Rawe, da Renga a Nerenberg, da Russo ad Antonello, oltre agli ormai veterani Millicent Marcus, Vito Zagarrìo o Marsha Landy, più molti altri che solo per motivi di spazio non citiamo. Ciascuno prende in analisi un film, o un gruppo di film, mescolando sostanzialmente approccio critico, cultural studies, sociologia dei media e storiografia contemporanea, con un mosaico di formidabile vivacità. Moretti, Sorrentino, Giordana, Luchetti, Vicari, Garrone, Amelio, Martone, la commedia, il cinema civile e molti altri topic sono affrontati nel più ampio contesto – quello del concetto di politico e di "impegno" – cui si allude fin dal titolo. Ovviamente il testo ha caratura internazionale ed è interamente in inglese.

Pier Maria Bocchi, *Invasion Usa – Idee e ideologie del cinema americani anni '80* (Bietti, 18 euro)

L'autore non ha bisogno di molte presentazioni per i cinefili, visto che Bocchi, critico e selezionatore, ha prodotto parecchi studi sul contemporaneo in questi anni. Sebbene gli anni Ottanta siano da qualche anno in via di riesame, il cinema americano rimane sempre un po' schiacciato dal decennio precedente e da quello successivo, confinato al vintage e alla nostalgia vagamente reazionaria. Bocchi invece rilegge e riscrive i film del decennio con un'ampia contestualizzazione storico-produttiva, assai utile, nella prima parte, senza nascondere alcuna scomoda verità sui sistemi di pensiero vigenti. Nella seconda invece sceglie un ampio numero di film (non esattamente quelli che ci si sarebbe potuto aspettare superficialmente) che vengono brevemente analizzati uno per uno. Questo secondo blocco dell'interessante volume colpisce un po' meno nel segno, a causa inevitabilmente della rapidità con cui ciascuna pellicola viene affrontata. Prefazione di Mario Maffi.

Nicola Dusi, *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (Mimesis, 17 euro).

Il volume riesplora – senza considerarle archiviate – alcune parole chiave del dibattito recente come intermedialità, rimediazione, transmedialità. Per farlo, si atrezza con case studies su alcuni personaggi transmediali, dopo una ricca e utile introduzione teorica. Ovviamente molti diversi sono gli esempi scelti, come *Il deserto dei Tartari* di Zurlini riletto grazie all'intertesto della pittura metafisica; i molti film tratti da *Le avventure di Pinocchio*; oppure *Paranoid Park* di Van Sant, e Don Chisciotte rispetto agli innumerevoli adattamenti (spesso incompiuti) del romanzo, tra cui quelli con la regia di Pabst, Welles, Gilliam. La seconda parte del volume è dedicata ai rapporti intermediali tra cinema, teatro e musical (tra adattamenti e varianti), con le analisi di *Fanny e Alexander* di Bergman; di *Smoking – No Smoking* di Resnais; e di *Jesus Christ Superstar* di Jewison. Si passa quindi alle strategie paratestuali di trailer, videoclip, DVD, titoli di testa (forme brevi dell'audiovisivo, analizzate già in passato da Dusi in un libro rimasto molto celebre). C'è infine un epilogo, sugli aspetti teorici della traduzione intersemiotica e del transmedia storytelling.

Santos Zunzunegui, *Lo sguardo plurale* (a cura di Maria Cristina Addis, Bulzoni, 20 euro)

Si tratta di uno dei rari casi di traduzione di studiosi spagnoli. Zunzunegui, come segnala il nome, è basco, è nato nel '47 e insegna all'Università del suo paese. Ha raccolto i suoi saggi, che leggiamo qui per la prima volta in italiano, dedicati principalmente a una lettura modernista del classico hollywoodiano, e al moderno vero e proprio. Brecht, Godard, Daney sono tra le firme di riferimento del pensiero di Zunzunegui, che si iscrive nello stream di teorici che individuano ancora oggi nel cinema uno scarto, una marca, una differenza, uno sguardo disassato che lo rende irriducibile – tema di fondo non sempre convincente, ma poi riscattato dai singoli articoli, molto interessanti e acuti. Uno di quei casi in cui la disarmonia della raccolta permette di saggiare meglio la vivacità intellettuale dell'autore invece che

RECENSIONI perdere in compattezza. Quelli su La Cava e Val Lewton i pezzi più stimolanti. Prefazione della curatrice, densa postfazione di Luca Venzi.

Paolo Noto e Sara Pesce, a cura di, *The Politics of Ephemeral Digital Media: Permanence and Obsolescence in Paratexts* (Routledge, hard cover 90 sterline)

Il volume rielabora – ma facendosi volume del tutto autonomo – un convegno di qualche anno fa tenutosi a Bologna per Media Mutations. Questa la premessa: “In the age of ‘complex TV’, of social networking and massive consumption of transmedia narratives, a myriad short-lived phenomena surround films and TV programs raising questions about the endurance of a fictional world and other mediatized discourse over a long arc of time. The life of media products can change direction depending on the variability of paratextual materials and activities such as online commentaries and forums, promos and trailers, disposable merchandise and gadgets, grassroots video production, archives, and gaming. This book examines the tension between permanence and obsolescence in the production and experience of media byproducts analysing the affections and meanings they convey and uncovering the machineries of their persistence or disposal”. Rcomandato a tutti coloro che sono interessati alle mutazioni medialità in atto.

David Bruni, Antioco Floris, Massimo Locatelli, Simone Venturini, a cura di, *Dallo schermo alla cattedra – La nascita dell'insegnamento universitario del cinema e dell'audiovisivo in Italia* (Carocci, 24 euro)

Ecco il primo grande tentativo di sistematizzare la storia della disciplina cinematografica nel contesto delle università italiane. Si tratta di una vicenda notoriamente complessa, e persino in alcuni casi ancora ribollente, per cui non deve essere stato facile assumere la giusta distanza. Eppure, lo sforzo storiografico e documentale dei curatori è stato enorme, coadiuvato dai saggi che si sono occupati di singole sedi. Rileggere la storia delle cattedre di cinema, dei rapporti con l'associazionismo e i circoli, dei verbali della libera docenza, del percorso di Chiarini, Micciché, Verdone, Milano, Roma, Firenze, Genova, Cagliari, Bologna, Torino e così via, tutti con le proprie specificità geopolitiche, significa offrire un servizio alla ricostruzione della cultura cinematografica italiana (una storia complessiva tuttora da affrontare: a quando una vera e propria opera monumentale?). Come spiegano i curatori: “Ripercorrendo gli snodi più significativi di un dibattito multidisciplinare e osservando le tappe dell'affermazione di un'inedita disciplina scientifica, studiosi di diversi atenei italiani rispondono alle domande poste dagli attuali sviluppi del settore degli studi cinematografici e dei media audiovisivi in un momento di trasformazione radicale dei suoi oggetti di ricerca, nella consapevolezza che riflettere attentamente sul passato può aiutare a cogliere meglio le sfide e le opportunità del futuro”, ed ecco perché il quadro 1945-70 è quello più utile a comprendere la vicenda.

Yasujirō Ozu, *Scritti sul cinema* (a cura di Franco Piccolo e Hiromi Yagi, con una prefazione di Dario Tomasi, Donzelli, 26 euro)

Si è molto parlato di questo libro di importanza capitale. I meriti del testo sono almeno due. Il primo è che – pur non essendo un teorico vero e proprio – Ozu commenta la propria opera, il cinema giapponese, il linguaggio del cinema e l'arte in generale, con una lucidità, precisione e calda ironia tali da conquistare anche i più tetragoni a ogni pensiero astratto. Il secondo è che i curatori hanno fatto davvero un lavoro improbo, non solo attraverso una introduzione chiarissima e una suddivisione dei materiali assai condivisibile (vedi il capitolo sulle missive dal fronte, forse il più struggente), ma anche per gli apparati attentissimi, dove ogni nome o figura evocata da Ozu negli scritti viene spiegata, sfiorando il concetto di edizione critica vera e propria. Gli scritti sono il frutto di una selezione delle note del maestro giapponese, concepiti in un arco di circa trent'anni, dal 1931 al 1962. I commenti sui suoi film, nonché sulle tecniche

RECENSIONI del cinema, di cui non ama affatto il concetto di “grammatica”, sono quanto mai preziosi e – diciamola tutta, con un po’ di retorica – per una volta ci fanno scoprire quanto l’umanità espressa dalle sue pellicole si ritrovi intatta nel diario intimo dell’autore, dopo tutte le volte che abbiamo invece scoperto psicologie contorte e grette dietro immensi capolavori.

Antonietta Buonauro, *Trauma, cinema e media. Immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio* (Bulzoni, 16 euro)

Il volume è il frutto delle ricerche di una giovane studiosa, introdotta nel volume da Veronica Pravadelli, che spiega quanto i *trauma studies* siano ancora poco conosciuti in Italia. Il volume di Buonauro è un ottimo varco d’ingresso per chi vuole saperne di più. E se la prima parte può apparire compilativa – per come introduce il tema teorico del trauma dalle origini della psicoanalisi fino alla scuola di Yale – in verità è particolarmente utile per il lettore italiano. Seguono poi alcune letture ravvicinate di film e argomenti molto significativi per la parte trauma/media, come i puzzle movies di Nolan, Tykwer ecc. o la rappresentazione dello tsunami, sulla quale vi sono pagine davvero condivisibili, che costeggiano anche i post-colonial studies. Talvolta – proprio con i film postmoderni protagonisti del “mind game” con lo spettatore – l’interpretazione rischia di smarrire l’aiuto che i film studies offrono, ma sono mancanze minori per un saggio decisamente riuscito.

Luca Barra, Tiziano Bonini e Sergio Splendore, a cura di, *Backstage – Studi sulla produzione dei media in Italia* (Unicopli, 15 euro)

Il volume offre una ricognizione amplissima e davvero promettente su una branca di studi di sicuro valore, appunto le analisi delle forme produttive, che talvolta stenta ad affermarsi qui da noi – o forse è disseminata sotto altro nome in differenti approcci. Il vantaggio di chiamare in questo modo i succitati studi non è però solamente nominalistico, visto che anzi permette di costruire – con metodologie certe, ovviamente – un punto di osservazione decisivo, specie in un contesto frantumato come quello contemporaneo (e anche dentro una prospettiva storiografica). Se l’ambito televisivo può apparire prioritario, vista la collana (Mediascapes) che ci ha già abituato a lavori di questo ambito, vi sono nell’indice collettivo altre direzioni (giornalismo, radio, cinema, musica). L’introduzione a sei mani e i primi tre saggi – sempre dei curatori, ma questa volta singolarmente – sono quelli più centrali, poi seguono studi di caso e infine chiude un saggio finale, molto riuscito, di John T. Caldwell che cerca di osservare i *production studies* nella loro irrazionalità con uno sguardo “razionalmente ironico”.

Filippo Baracchi, *Cambiamo programma* (Marcianum Press, 11 euro)

In questo libro, giovane studioso mette a frutto i percorsi di ricerca nei centri mediologici tedeschi (Karlsruhe in particolare) con questa finalità: “In un’Europa ibrida in cui i concetti di identità e cittadinanza sono continuamente messi in discussione, è necessario legare il tema della migrazione all’analisi dei media, sempre più socialmente pervasivi. Il volume è un invito a ripensare i media – vecchi e nuovi – come occasione di narrazione sociale affinché sviluppino modelli europei di rappresentanza e di informazione tali da costruire senso e significato”. E proprio la dimensione europea, molto seguita da alcuni dei migliori *television studies* recenti, fa la forza del volume, corredato da alcune interviste a autori e programmatori decisamente interessanti.

Andrea Rabbito, *L’onda mediale. Le nuove immagini nell’epoca della società visuale* (Mimesis 25 euro)

L’approccio è molto denso e si inserisce nel contesto della teoria estetica. Il volume, come spiega lo stesso autore, “segna la tappa conclusiva di una tetralogia dedicata alle illusioni e agli inganni che vengono prodotti dalle nuove immagini fotografia, cinema, televisione e video” e serve a mettere in evidenza le

RECENSIONI differenze che le separano, e sono state analizzate le peculiarità dei nuovi mezzi di rappresentazione che, grazie al susseguirsi delle innovazioni tecnologiche, riescono a produrre la sensazione sempre più suggestiva di una presentazione della realtà e di un'onda mediale che travolge lo spettatore e lo trasporta "in uno spaesante perfetto doppio del reale". Anche Rabbito, come altri docenti e studiosi contemporanei, trova nella modernità un luogo di pensiero tuttora proficuo e una prassi di pensiero in grado di produrre teoria anche nell'epoca dei new media. Il libro è appassionante, talvolta cerebrale, in ogni caso stimolante per le sue oltre 400 pagine fitte di analisi.

Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express. Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore* (Mimesis, 30 euro)

Originalissimo il campo di indagine del volume: il cinema dedicato all'Asia da cineasti europei tra anni Cinquanta e Settanta. Scritto con spirito di "viaggio culturale", il libro ci consegna un quadro molto ampio, dove tutti i nodi teorici (dall'esotismo e orientalismo alle routine dell'odeporico, dalla prassi d'autore al concetto di film di viaggio) vengono affrontati senza – ed è ciò che più importa – sudditanza psicologica nei confronti dei maestri del passato, tra cui Antonioni, Pasolini, Marker, Malle ecc. L'ampia strumentazione bibliografica, per forza di cose non limitata ai film studies, stimola la lettura, anch'essa non breve, e provoca alcune riflessioni sul presente e sulla nostra relazione tanto con il cinema d'autore quanto con la rappresentazione dell'Oriente. Giova ricordare che Dalla Gassa cura, insieme a Federico Zecca, la sezione "Orienti/Occidenti" della rivista Cinergie che state leggendo.

Renato Stella, *Corpi virtuali* (Mimesis, 18 euro)

Ottima la ricerca di Stella, docente dell'Università di Padova. Non si tratta – va detto subito – di un volume sul porno nell'era del web, bensì della pubblicazione e analisi dei risultati di una ricerca sui giovani, fatta direttamente sul campo, e sulle loro reazioni di fronte alla sessualizzazione della società contemporanea e in particolare alla disponibilità di pornografia online. La lettura è illuminante, e ci offre squarci talvolta prevedibili, altre volte assai meno, sulla risposta, sulle paure, sui desideri, sui pericoli, sulle tensioni che la rappresentazione esplicita dell'erotismo suscita sulle nuove generazioni. O, come spiega l'autore: "Questo libro è uno dei primi tentativi di ricostruire una parte dei processi di socializzazione all'identità di genere e alla sessualità, che i consumi erotici del web rappresentano per i giovani adulti, a partire dal significato che essi stessi vi attribuiscono".

Fabrizio Fogliato, *Luigi Scattini. Inferno e Paradiso* (Edizioni Il Foglio, 15 euro)

I meriti di Scattini li ricorda l'autore stesso: "Luigi Scattini ha ideato e realizzato un film epocale come *Svezia inferno e paradiso* e ha fornito al grande musicista Piero Umiliani la possibilità di esprimere tutto il suo talento attraverso le colonne sonore da lui composte. Scattini ha lavorato con mostri sacri del calibro di Buster Keaton, ha portato nel cinema italiano l'esuberante Jayne Mansfield, ha condotto regie al fianco di star internazionali come Robert Taylor e Anita Ekberg, ha fatto entrare nell'immaginario collettivo dell'epoca il corpo vellutato di Zeudi Araya, ha indagato – primo fra tutti – il mondo del cinema a luci rosse ai suoi albori. Ma Luigi Scattini è stato anche colui che ha curato il doppiaggio dei più importanti film internazionali degli ultimi decenni e, all'inizio della sua carriera, è stato un fine e raffinato documentarista riconosciuto e pluripremiato a livello mondiale". Si tratta di un volume collettivo, con l'analisi completa della sua opera, attraverso saggi e interviste (di Fogliato, Jan Švábennický, Fabio Zanello e altri), immagini inedite e testimonianze.

Pietro Bonfiglioli, *Scritti per l'arte e per il cinema*, a cura di Vittorio Boarini (Edizioni Cineteca di Bologna, 18 euro)

Il volume fa riemergere la figura di un intellettuale sincero, schivo e carismatico, che ha operato

RECENSIONI soprattutto nel territorio bolognese, facendo il critico d'arte ma anche il critico cinematografico. Di entrambe le attività, il volume curato da Vittorio Boarini, dà una ricca silloge di testi e saggi a commento, restituendo una pratica critica avveduta, intensa e acuta quale oggi manca sempre più anche alla "nouvelle critique" dell'era digitale. Interessante per tutti, ricordando poi che Bonfiglioli fu tra i promotori di una Cineteca Comunale quale quella bolognese, poi trasformata di recente in fondazione, dunque un uomo lungimirante e delle istituzioni.

RECENSIONI **67° Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016 Berliner Manifest**

Di regola i manifesti sono stesi da artisti, scrittori, cineasti. Questo è un manifesto dello spettatore. Proposto da uno spettatore di professione, dunque con la stessa legittimità di rappresentare un gruppo più vasto e non solo un'inclinazione individuale. La reazione di chi scrive si è imbevuta delle reazioni, meditate o istintive, di chi ha vissuto le sue stesse esperienze di visione, gomito a gomito, con le stesse cadenze e gli stessi rituali, seguendo la sezione in concorso della Berlinale 2016.

Ogni manifesto nasce da una spinta alla discontinuità e aspira al tempo stesso alla generalizzazione (il che non fa problema), ma scivola irresistibilmente verso un'ambizione totalizzante - che invece è tutt'altro che innocente o legata semplicemente a impazienze e ostinazioni "d'artista". Ogni manifesto pretende un'applicazione altrettanto intransigente dei principi che contrappone alle regole che vorrebbe far saltare. L'antiistituzionalismo si trasforma in sistema. (E il rivoluzionarismo delle avanguardie storiche ha potuto coniugarsi, ahimé - ormai ogni reticenza ideologica è caduta - anche con il totalitarismo).

Senza sconfinare in scenari che mettono a disagio: ogni manifesto è inseparabile da un retrogusto orwelliano. O, preferisco pensare, da un radicalismo pascaliano. Chi scrive ha grande nostalgia per gli imperativi morali di *La mia notte con Maud*. Ma il manifesto che propone è suo malgrado, più orwelliano che pascaliano, prescrive regole per gli altri (per gli autori, non per il pubblico). Nasce tuttavia con la convinzione (letture giovanili di Benjamin) che la distanza tra i due gruppi e i due ruoli sia superabile e le posizioni reversibili, che lo spettatore possa trasformarsi in "produttore", assumerne le funzioni - e chissà mai, la pratica. Quanto meno parte dall'idea che sia possibile scompigliare le rigidità "di statuto" di due insiemi apparentemente così separati.

1) *È proibito utilizzare bambini.*

Fuocoammare ha vinto l'Orso d'oro - e non c'è che da rallegrarsi per la decisione della giuria. Un tema inaffrontabile per la sua tragicità, e per la banalizzazione giornalistica dell'orrore, è sottoposto alle nostre coscienze attraverso la modalità dell'*indiretto*. Con l'eccezione di alcuni, scarni passaggi (l'osceno dei cadaveri nella stiva, il "colore" dei migranti che giocano a pallone) tutto ci arriva di rimbalzo, attraverso le esperienze di vita quotidiana di alcuni abitanti di Lampedusa, eccentriche, apparentemente, rispetto agli eventi dell'emigrazione (una famiglia di pescatori, il disk jockey della radio).

O attraverso l'attività di figure direttamente coinvolte negli accadimenti, ma insieme da loro distanziate dal racconto (le testimonianze del medico dell'isola), che media l'evidenza della rappresentazione diretta. O attraverso, ancora, la modalità della disconnessione: le manovre non finalizzate all'azione degli elicotteri che decollano; i tempi altrettanto allungati e "immotivatamente" sospesi dei gesti meticolosi seguiti per "rifare il letto" in una casa dell'isola. Emblema di questa situazione di straniamento, un bambino, che impara a remare, a costruire una fionda, si sottopone alle terapie per guarire un "occhio pigro", consuma un pasto in famiglia, si reca dal medico per una visita. Quando succhia gli spaghetti nella ritualità e nel piacere del soddisfacimento di un bisogno primario (inserito nella cornice, ancora più rituale dei preparativi del pasto), adulto tra gli altri adulti seduti a tavola e in conversazione tra loro; ovvero quando, in ambulatorio, espone sintomi da ansia e da stress, con la gravità di un uomo maturo e applicazione infantile (due delle scene più intense, originali, "incantate" del film), ecco tuttavia i rischi in agguato. Il cortocircuito empatico con lo spettatore si innesca automatico, irresistibile, ma proprio per questo allontana lo spettatore dall'universo di relazioni che circonda e in cui è inserito il personaggio. Il bambino *in quanto tale* assorbe integralmente la nostra adesione, la nostra partecipazione, eludendo ogni contestualizzazione e specificazione. Il meccanismo è biologico, pre-razionale e pre-sentimentale persino. E' un *istinto* di protezione, *di adozione* che l'apparizione di un bambino sullo schermo fa scattare - qualunque siano le condizioni di ambientazione, tematiche, ideologiche, estetiche in cui è inserito -

RECENSIONI tutte trascinate in secondo piano. Non commetterò sacrilegio sollevando ombre su *Ladri di biciclette*, ma molti degli impacci, delle incapacità a evolvere e ad affrancarsi dall'umanesimo di quella fase del cinema italiano – e ahimè dalle sue scorciatoie – sembrano spingere le loro radici fino a quel film.



2) *E' proibito affrontare i "temi del giorno"*,

inesorabilmente divorati e plasmati dalle forme della rappresentazione delle *soap-operas*. *24 Wochen* ("24 settimane", Anne Zohra Berrached) e *Quand on a 17 ans* (André Téchiné, una delle delusioni più cocenti di tutta la selezione) ne sono la riprova più schiacciante. Le opposizioni carriera/maternità, aborto/sfera della libertà femminile e tutte quelle correlate, da una parte; le esperienze brucianti dell'adolescenza, dall'altra (rivalità, competizione, innamoramento, omosessualità) scivolano nei luoghi comuni più triti e irrecuperabili. E la degenerazione non è solamente tematica: travolge con sé il piano della rappresentazione e della recitazione. La "nervosità" della protagonista del film tedesco (Julia Jentsch), la disinvoltura di quella del film francese (Sandrine Kiberlain), apprezzabili in sé, sono risucchiate nel già visto degli stilemi del fotoromanzo televisivo e appaiono completamente sciupate e dissipate. Il motivo ricorrente dell'acqua (in "24 settimane") appare così "obbligato", nelle sue risonanze simboliche, da produrre effetti imbarazzanti. Un film maori (*Mahana*, "Il patriarca", Lee Tamahori) prometteva sicura garanzia di uscita da questi schemi. E invece vi si scopre un conflitto familiare ricondotto ai moduli melodrammatici di un copione di Tennessee Williams. Poi arriva un film cinese (*Chang Jiang Tu/Crosscurrent*, Yang Chao), che viola i ritmi da serie televisiva e le regole drammaturgiche dei manuali di McKee. Personalmente – è un mio limite - non ho nessuna conoscenza approfondita del cinema asiatico, meno che mai, dunque, un'adesione incondizionata a quell'universo. Riesco a capire che si tratta di un'opera complessa, non so valutarne la portata poetica (originale o solo replicata). Certo assisto a un film che spezza i tempi abituali (un uomo che con il suo barcone risale il Fiume Azzurro sulle orme - del desiderio - di una ragazza), e gli spazi abituali (una Cina industriale che lascia enormi resti, avanzi, di un'altra civiltà, di un'altra era). E qual è la reazione del pubblico? L'impazienza e il rifiuto. Decine di spettatori hanno lasciato la sala già dopo un quarto d'ora. L'Orso d'argento per lo speciale contributo artistico assegnato all'opera dalla giuria controbilancia l'ottundimento dei sensi dello spettatore, assuefatto e dipendente dalle drammaturgie globalizzate e seriali?

RECENSIONI 3) *E' proibito filmare i grandi testi della letteratura.*

Non dico nulla di nuovo (siamo al senso comune hitchcockiano – e di tanti altri), e tuttavia il luogo comune non ha impedito il proliferare della tentazione di attingere ai classici, nella convinzione di poter meglio attrarre il pubblico, cui gli stessi classici sono familiari – intendo il titolo. Tutti sanno: esistono eccezioni illustri – e non starò a snocciolare la litania dei Kubrick, dei Welles, dei Visconti (anche se davanti a qualunque giuria non tacerò mai che gli stessi maestri sono incorsi in naufragi rovinosi imbarcandosi in imprese simili, nell'esaltazione di misurarsi con Schnitzler, Kafka, Camus (quando del resto anche, non so, Nabokov o Tomasi di Lampedusa – si può dire? - non hanno dato loro le occasioni migliori...). Ebbene: ci si immagina che la ricetta di base sia stata ormai metabolizzata, che i professionisti del ramo siano vaccinati e immuni. E invece ogni volta sembra di dover ripartire da zero, sembra che nessun discorso, nessuna esperienza si sia stratificata. Che tristezza dover assistere ancora e ancora a testi letterari trasformati in stampe di Épinal o, peggio, illustrazioni popolar-televisive. Che tristezza vedere i cliché della rappresentazione audiovisiva sostituirsi agli stili della scrittura letteraria e personaggi ed eventi regredire a puro materiale, residuo adattabile a ogni registro narrativo. Dove già solo uno sguardo è ammaestrato dall'espressività globalizzata, già uno scorcio urbano codificato dalla stilizzazione da studio... Uno dei film più attesi (e temuti da chi scrive) era *Alone in Berlin*, trasposizione del romanzo *Jeder stirbt für sich allein* (*Ognuno muore solo*, nella traduzione Einaudi) di Hans Fallada, diretto dallo svizzero Vincent Pérez, girato in inglese, con Emma Thompson e Brendan Gleeson nei panni dei protagonisti. A parte il disastro annunciato di una Berlino nazista in cui l'inglese è la lingua parlata (soluzione immaginabile ormai solo nei blockbuster globalizzati; o nelle produzioni multinazionali televisive "per famiglie", in tutte le latitudini; o nell'ultimo regno – da operetta - del doppiaggio: il nostro); a parte l'incongruenza di dare corpo a personaggi qualunque (Fallada è il narratore per eccellenza del "kleiner Mann", il "pover'uomo" della traduzione Mondadori) ricorrendo a grandi attori internazionali (prima tra tutte Emma Thompson, pure uno dei più grandi talenti recitativi). A parte la dissennatezza di simili scelte – *in più*, essendo l'azione ambientata nel passato, *tutto sa di studio*, di messa in scena ambiziosamente illusionista e ingenua assieme. (Dopo *Effetto notte* non bisogna aver frequentato un set per sapere e soprattutto *avvertire* che anche ogni attraversamento di strada di un passante, ogni "accidentalità" del traffico, ogni "anonimato" della folla è regia da studio... Nel caso di un'ambientazione "storica" tale effetto, di mascheratura e di disarmante rivelazione, è moltiplicato al quadrato). Per chi si girano questi film? Per un pubblico pre-adolescenziale? Perché l'ingenuità li annienta davanti agli occhi di qualunque altro pubblico.



RECENSIONI

E lo sconforto è tanto più profondo quando si pensa – e per fortuna ancora *si vede* – come il rapporto tra cinema e letteratura potrebbe essere diverso. I film francesi ci hanno abituato da oltre mezzo secolo ad ammirare questa capacità di mettere in simbiosi i libri e la vita – e di eleggere il cinema a palcoscenico ideale di questi processi. *L'Avenir* (Mia Hansen-Løve) lo ha ribadito nel modo più convincente e felice (con la sanzione dell'Orso d'argento per la migliore regia). La protagonista (Isabelle Huppert sa imporre ancora la sua presenza, nonostante una mimica essenziale); la protagonista, un'insegnante di filosofia, attraversa una serie interminabile di fallimenti: l'ex studente su cui proietta le proprie ambizioni intellettuali si perde in una comune naturista; la casa editrice con cui collabora vuole abbandonare i suoi manuali; il marito la lascia per una donna più giovane; perde la madre (una straordinaria Édith Scob); rinuncia all'idea di una storia d'amore con l'ex studente. Ma i fallimenti sono vissuti senza sconforto, senza patetico, il personaggio si sente e si proclama *libera*. E lo fa in forza delle risorse della propria vita interiore e della propria morale interiore. Alimentate da una relazione strettissima con *i libri*. Rousseau, Pascal, Adorno, Horkheimer, Schopenhauer sono continuamente convocati dalle vicende e dai personaggi. Tutta la storia è attraversata da testi, letture, colloqui con essi. *I libri sono esseri viventi*, interagiscono costantemente con i personaggi, così come la protagonista riesce a insegnare ai suoi studenti. Il risultato si muove tra Rohmer e Truffaut, e lo stesso è il piacere, euforico, dello spettatore di godere di un film integralmente letterario, dove la letterarietà è una conquista del cinema e non il risultato di una opportunistica appropriazione.

4) *E' proibito girare film ispirati a personaggi reali, è vietato realizzare film sulla vita di personaggi storici (e sui grandi avvenimenti storici)*

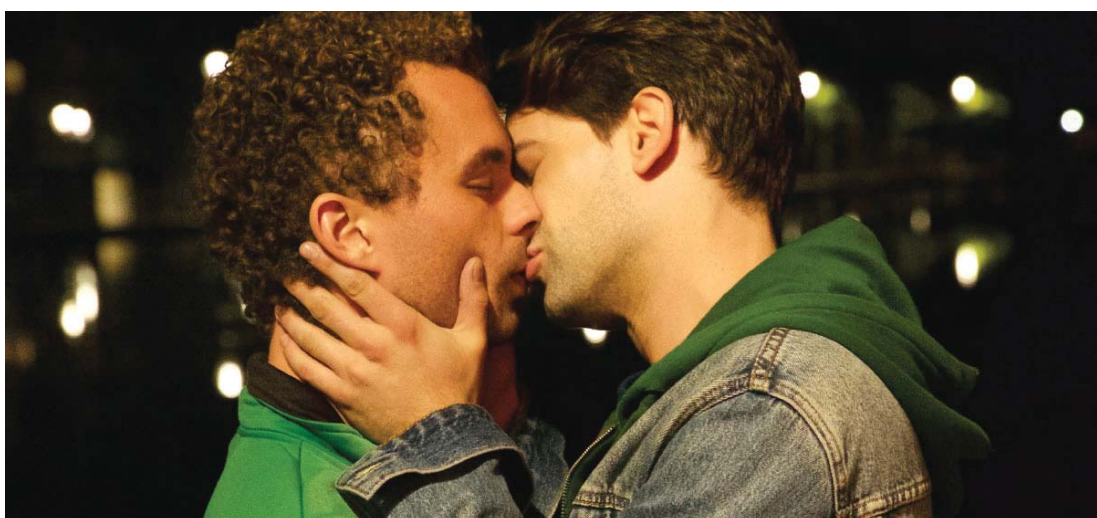
Gli amici del "Biografilm Festival" di Bologna non me ne vogliono. Ma il risultato, anche nel migliore dei casi, non riesce ad allontanarsi mai del tutto dagli effetti delle mascherature da festa studentesca. In *Genius* (Michael Grandage), sull'editor che decretò il successo di Thomas Wolfe, Hemingway ci appare, in decalcomania rispetto all'iconografia da "Readers Digest", accanto alla preda gigantesca di una battuta di pesca; Fitzgerald in compagnia della folle Zelda... Unica eccezione possibile: la rappresentazione di personaggi minori. Nessuno – specialisti a parte – conosce la storia e soprattutto il volto e la biografia dell'editor in questione (e neppure anche solo il nome: Maxwell Perkins). Perfetta dunque l'idea (sulla scorta della biografia di Andrew Scott Bern) di portarci a contatto della letteratura americana attraverso questa prospettiva. Ma, per favore, evitiamo le immaginette della devozione popolare dei "grandi scrittori". Basta una copertina (quella sì, originale), basta una battuta (quella sì, autentica) e il risultato è ottenuto con un'efficacia incomparabile rispetto alle soluzioni correnti del biopic. Una delle azioni più ricorrenti nel film, naturalmente, è quella di correggere bozze. Ma evitiamo di mostrare in bella evidenza, su un tipico accessorio di scena cinematografico (il protagonista non ha certo tra le mani l'originale delle bozze di un libro dello scrittore americano) il nome di Hemingway... Non per rispetto dei filologi, per rispetto del senso del ridicolo. Dobbiamo davvero credere che gli sceneggiatori di Hollywood abbiano in mente un pubblico di spettatori che hanno appena sentito nominare in un compendio di storia della letteratura i nomi di Hemingway e Fitzgerald (o ricordano vagamente quando lo hanno fatto) e fremano di brividi di piacere e gratificazione ritrovando e riconoscendo i nomi "familiari"?

La situazione (e gli effetti) sono generalizzabili. (E generalizzabile è la prescrizione di evitare la rappresentazione dei "grandi" eventi della storia. Solo attraverso i dettagli, solo attraverso le ripercussioni di quei fatti su eventi comuni l'operazione ha chance di riuscita. Nessuno ricorda *Heimat*? Nessuno ne ha imparato nulla? Non molti, evidentemente. Si sono girati anche gli attentati dell'11 settembre, l'uccisione di Bin Laden...)

5) *E' proibito mostrare scene di sesso (senza una certificazione, da esibire obbligatoriamente nei titoli di coda, che attesti la lettura di Bazin)*

Chi scrive ha già commentato i risultati degli spostamenti più recenti dei limiti della rappresentazione

RECENSIONI dell'atto sessuale in film ("da sala", per il grande pubblico) contemporanei. Ormai ogni soglia sembra superata, ogni tabù abbattuto. Il risultato non è l'osceno di cui parlava Bazin, a proposito della rappresentazione della vera morte e del vero sesso. Il risultato è il grottesco, irridimibile, fragoroso. Il film di Téchiné presenta nel finale un amplesso tra i due protagonisti con duplice, alternata penetrazione. A cosa hanno pensato lo sceneggiatore, il regista, gli attori, il montatore, i produttori di fronte a quella scena? Tutti hanno perso ogni senso della dignità del proprio mestiere? In *Théo et Hugo dans le même bateau* (Olivier Ducastel, Jacques Martineau) - sconfino ora nella sezione "Panorama" – i primi venti minuti accumulano una serie ininterrotta di atti sessuali, con erezioni, eiaculazioni, ecc. In sala il silenzio era assoluto, quasi religioso, la partecipazione neanche lontanamente paragonabile all'atmosfera concentrata ma aperta, "laica", di una qualunque proiezione del festival. E il film ha vinto il premio del pubblico. Dunque il senso del ridicolo sembra estraneo anche agli spettatori di professione di un festival. La situazione è preoccupante – o irresistibilmente comica...



6) *E' proibito utilizzare interviste nei documentari*

Nella tradizione italiana pesa l'eredità del modello dell'inchiesta (e delle idee zavattiniane sul cinema). In altri contesti solo la convinzione che "dare la parola" corrisponda al massimo di fiducia nel soggetto, e di efficacia nella esposizione di un tema. Fatte tutte le concessioni possibili e doverose alla buona fede, il risultato è *sempre* esattamente l'opposto. Provate a "raccontare" o anche solo a richiamare alla memoria un film fatto prevalentemente di interviste. Non vi resterà nulla in mano. Se non il contenuto, puramente verbale, delle affermazioni più forti, rivelatrici o scandalose. Verifica immediata: di *Zero Days* (Alex Gibney, sulla guerra informatica condotta dagli Usa e da Israele contro l'Iran), secondo film documentario in concorso, a neppure una settimana dalla proiezione, niente torna alla memoria se non i dettagli del soggetto già esposti da press-book e uffici stampa. Il superamento del modello-intervista è un problema che si erano già posti i registi del cinema di propaganda in Germania negli anni '30. Possibile che non si riesca a far meglio dei teorici di Goebbels? Possibile che (in Italia) il contributo creativo più efficace al problema sia quello dell'uso dei pennarelli colorati dei giornalisti di Report? Se si vuole, possiamo considerare gli imperativi elencati non come "comandamenti" (peraltro sono solo sei...), ma, almeno, lo si diceva, proposte per una moratoria. Lo stimolo che ci ha suggerito l'uso di questa modalità, tuttavia, lo abbiamo trovato proprio a Berlino, seppure in una sede diversa da quella della Berlinale, in un'installazione di Julian Rosefeldt ospitata all'Hamburger Bahnhof, dal titolo, appunto, *Manifesto*. E' composta da dodici film (ciascuno della durata di 10 minuti e 30 secondi) e da un prologo (di 4 minuti). In ognuno di essi Cate Blanchett (gratitudine infinita a Woody Allen per aver mostrato a

RECENSIONI *tutti* il suo talento) vi interpreta un diverso personaggio: insegnante di scuola elementare nel corso di una lezione; operaia in un centro di smaltimento di rifiuti, nella routine della sue giornate; cantante pop in una sorta di backstage; amministratore delegato che ha invitato il proprio staff nella sua villa per esporre nuove idee per lo sviluppo dell'azienda; barbone in un paesaggio di edifici industriali in disuso; presentatrice televisiva (e corrispondente dall'estero: in questo film un doppio ruolo); operatrice di borsa; scienziato al lavoro in un laboratorio ipertecnologico; amica intima del defunto nella cerimonia delle esequie; creatrice di marionette, alle prese con un doppio di se stessa; moglie tradizionalista a pranzo con la famiglia; coreografa durante una prova. In ciascun capitolo una voce fuori campo/monologo interiore o il personaggio direttamente pronunciano brani di testi di manifesti delle avanguardie: delle avanguardie storiche (futurismo, espressionismo, costruttivismo, dada, surrealismo) fino a quelli dei movimenti del secondo dopoguerra: espressionismo astratto, situazionismo, fluxus, Coop-Himmelb(l)au, concettualismo, minimalismo, e fino al Dogma di Lars von Trier – partendo dal manifesto per eccellenza, quello del Partito Comunista di Marx e Engels.

Anche se l'oggetto delle citazioni trova ogni volta agganci con il contesto della singola storia, anche se si parte da situazioni apparentemente "ordinarie" di enunciazione, legate alla circostanza narrativa specifica, l'effetto straniante è generalizzato e profondo: per via della sproporzione (dell'iperbole - o dell'antitesi, anche ludica), per via degli accostamenti tra testi diversi, per via della modalità della declamazione che si sostituisce alla voce *over*, alla battuta o al monologo, per via del veicolo femminile della loro diffusione¹. Ma ne scaturisce anche un inaspettato effetto di ricontestualizzazione (tutte le situazioni cui i testi sono associati sono contemporanee) di parole d'ordine che siamo abituati a storicizzare, a collocare in precise cartelle dell'archivio della cultura. Si esalta inoltre la qualità *performativa* di decaloghi e programmi², che alla (odierna) tradizionale lettura va quasi completamente perduta. Gli effetti sono moltiplicati dalla qualità cinematografica degli episodi. Non si tratta di civetteria nominalista d'artista: ogni parte è realizzata con le modalità tecniche, drammaturgiche, di ambientazione, interpretative di un *film*. Ciascuno fondato su principi narrativi, di rappresentazione, estetici diversi. E il linguaggio è quello del "grande cinema", "spettacolare" o "d'autore" (l'utilizzazione del piano sequenza, gli effetti delle riprese dall'alto – e la fotografia, di Christoph Krauss, dà un apporto creativo fondamentale, e anch'esso, ogni volta, su un registro diverso). Al "grande cinema" appartiene l'intensità con cui l'interprete si cala nei panni dei personaggi, così radicalmente diversi tra loro, senza che – magia dell'*attrice* Cate Blanchett – neppure lontanamente affiori la carta dell'attrazione del trasformismo. E all'universo del "grande cinema" non mancano riferimenti espliciti: da Antonioni (soprattutto) a Lars von Trier.

La complessità degli impianti narrativi si fonda anche sull'adozione di strutture ritmiche visive costruite in contrappunto con i ritmi interni dei testi programmatici e del loro montaggio. Le quali trovano il loro apice nel momento in cui, all'unisono (gli schermi dell'installazione sono naturalmente attigui gli uni agli altri) tutti i personaggi passano al falsetto, ma su tonalità diverse, dando luogo a un vero e proprio accordo musicale³ che riempie tutto lo spazio espositivo e unifica le storie frazionate sui vari schermi. E' questo il momento, certamente, del massimo coinvolgimento emotivo dello spettatore, prodotto anche dalla soluzione dello sguardo in macchina adottato dalla protagonista: "lo schermo diventa poroso, come una membrana. Curiosamente, tuttavia, non assistiamo all'uscita dell'interprete dal proprio personaggio. E' lo spettatore, piuttosto, che entra nel film"⁴

Ne ricaviamo la più vivida e concreta dimostrazione che un manifesto non è solo provocatoria, immaginifica categorizzazione. Può diventare anche azione, integrarsi con il romanzesco (la drammaturgia, la creazione luministica, la composizione ritmica, la performance d'attore), uscire dall'archivio, dai casellari di catalogazione ed entrare in risonanza con il presente. Una superba, avvincente, lezione.

Leonardo Quaresima

RECENSIONI **Note**

1. "La maggior parte dei testi sono stati scritti da uomini e sono gonfi di testosterone. Mi è sembrato avvincente farli leggere tutti, oggi, da una donna". Ricavo la dichiarazione da una conversazione con l'autore, pubblicata nel catalogo che accompagna l'installazione: Julian Rosefeldt, *Manifesto*, Koenig Books, London 2016, p. 97.
2. E' l'aspetto su cui insistono particolarmente Anna-Catharina Gebbers e Udo Kittelmann nel catalogo citato: *To Give Visible Action to Words*, p. 83.
3. Due, a dire il vero, che si succedono e, apprendiamo sempre dal catalogo, sono formati uno da sei e l'altro da sette note: *Ibidem*, p. 87.
4. *Ivi*, p. 86.

RECENSIONI 67° Berlinale – Internationale Filmfestspiele Berlin 2016 Gatto e topo. Il cinema tedesco nel 1966



La retrospettiva della Berlinale di quest'anno ha concentrato l'attenzione sulla produzione cinematografica in Germania nel 1966. Mezzo secolo da oggi. Le Germanie sono due e due, separate, sono le produzioni cinematografiche: da una parte il cinema controllato e 'di stato' della DEFA, dall'altra un cinema legato alla produzione privata e ai finanziamenti pubblici. Nonostante il divario tra le due realtà, la rassegna ha reinquadrato le due produzioni e ne ha evidenziato anche le analogie. Sono stati riproposti alcuni film noti realizzati nella Germania ovest, che suscitavano grande interesse ai festival europei, ma anche reazioni contrastanti in Germania; e altri meno noti sul piano internazionale ma ben conosciuti in patria. Mentre per la produzione nella Germania est, sono stati presentati film ancora oggi quasi sconosciuti, perché mai usciti in una sala cinematografica se non dopo la caduta del muro. Contemporaneamente, con una selezione di 30 cortometraggi e mediometraggi, alcuni girati da giovani studenti delle scuole di cinema, la retrospettiva ha riportato alla luce un aspetto solo apparentemente "minore" della produzione di entrambe le parti.

Da un lato della frontiera troviamo dunque i film che intendevano rompere con il "Papas Kino", come *Katz und Maus* ("Gatto e topo", da Grass) di Hans-Jürgen Pohland, uno dei firmatari del Manifesto di Oberhausen, che all'epoca fece grande scalpore per alcune scene in cui il protagonista (situazione ancora più provocatoria poiché il personaggio era interpretato, in due diverse età, da Peter e Lars Brandt, entrambi figli del Segretario della SPD Willi Brandt!) gioca con la Croce di Ferro, decorazione di guerra dei soldati della Wehrmacht. Un'accoglienza controversa ebbe anche *Il giovane Törless* (*Der junge Törless*), primo lungometraggio di Volker Schlöndorff: presentato al festival di Cannes nel 1966 provocò l'abbandono della sala durante la proiezione del delegato tedesco alla cultura in Francia - ma riceverà lodi e premi dalla critica. Mentre *La ragazza senza storia* (*Abschied von Gestern*, Alexander Kluge) ricevette dalla giuria di Venezia il Leone d'argento e *Schönzeit für Fuchse* ("Divieto di caccia alla volpe", Peter Schamoni) l'Orso d'argento a Berlino.

Si tratta di film su cui forte è l'influenza del "nuovo cinema" (in *Schönzeit für Fuchse* il riferimento a Godard e alla Nouvelle Vague è anche tematizzato: nelle prime scene del film, il protagonista chiede una foto di *Une femme mariée*). E in cui sono messe in questione le condizioni sociali di una società moderna e in pieno sviluppo com'era quella della Germania del boom economico: il rapporto della donna con il lavoro, la vita di coppia, la libertà sessuale della donna (*Playgirl*, Will Tremper), l'aborto (*Es*, Ulrich Schamoni), l'infedeltà coniugale (*Kopfstand Madam!*, Christian Rischert), ma anche il conformismo dei padri nel dopoguerra (*Schönzeit für Fuchse*) ed una critica all'omologazione sociale (*Der sanfte Lauf*, "L'aria dolce", Haro Senft).

Ma all'inizio degli anni '60, il cinema della Germania ovest del dopo Oberhausen è influenzato soprattutto dal cinema sperimentale, anche per via del legame con l'attività delle scuole di cinema, che nascono proprio in quegli anni. Già dal 1963 nella "Hochschule für Gestaltung" di Ulm insegnavano Alexander

RECENSIONI Kluge ed Edgar Reitz: un'esperienza aperta, con grande successo, anche alle donne.

Proprio di alcune importanti registe la retrospettiva ha riportato all'attenzione i primi cortometraggi: *Abstand* ("Distanza") di Jeanine Meerapfel, *Manöver* di May Spiels, *Subjektivität* di Helke Sander. Attraverso le sperimentazioni sul montaggio e sul sonoro si fa strada una proposta di cinema molto lontano dai contemporanei cortometraggi di registi oggi molto più conosciuti: *Il vagabondo (Der Stadtstreicher)*, di Rainer Werner Fassbinder o *La difesa esemplare della fortezza di Deutschkreuz (Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz)* di Werner Herzog. Mentre sul versante documentario nel breve *Sonnabend, 17 Uh* ("Sabato, ore 17"), la regista Ula Stöckl intervista giovani donne sui loro progetti per il futuro, e *Smith, James O. – Organist. USA. Ein Jazz-Organist in Amerika* di Klaus Wildenhahn ritrae con la poeticità della musica l'ambiente del jazzista americano Jimmy Smith.

Ma ciò che in Italia è quasi sconosciuto è il cinema dall'altra parte del muro, i cosiddetti *Kellerfilme*, ossia film che senza mai essere stati presentati al pubblico sono stati subito riposti negli scantinati dello Staatliches Filmarchiv della DDR e lì per lungo tempo dimenticati. La maggior parte di essi risale proprio al 1966 che, al contrario di ciò che accade all'ovest, non è un anno di trasformazione e passaggio, ma di forte chiusura. Dal 15 al 18 dicembre del 1965 si svolge l'XI Seduta Plenaria del Comitato Centrale del Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED), che sancisce una serie di chiusure sul piano politico e, come ripercussione, portò alla censura quasi completa di un terzo dei film in lavorazione. Se si pensa che la produzione annuale della DEFA ammontava a 15-16 film e che nel 1966 uscirono nelle sale cinematografiche di Berlino est solo nove lungometraggi, si ha un'idea precisa della situazione. I film non allineati alle nuove direttive vengono bloccati o, nel migliore dei casi, censurati. Uno dei meriti maggiori della retrospettiva è stato quello di aver proposto la doppia versione, censurata e non, di alcune di quelle opere: *Karla* di Hermann Zschoche e *Jahrgang '45* ("Classe 1945") di Jürgen Böttcher, censurato già in fase di lavorazione, perché il carattere "asociale" del protagonista venne giudicato più vicino alla situazione di una società capitalista che socialista. Altri progetti, già censurati in fase di lavorazione, vennero addirittura abbandonati o, è il caso di *Fräulein Schmetterling* di Kurt Barthel, ci sono pervenuti solo attraverso dei frammenti. Quest'ultimo, basato su una sceneggiatura di Christa e Gerhard Wolf, aveva probabilmente un carattere troppo visionario e onirico per piacere ai paladini del realismo sociale. Il film racconta di una ragazza di diciassette anni che dopo aver perso i genitori si deve occupare della sorellina e cercare un lavoro, ma dopo averne provati diversi, decide di seguire la propria inclinazione sognatrice e diventare un clown, far ridere la gente. Nella sceneggiatura le scene reali erano alternate a situazioni frutto della sua immaginazione, in cui la protagonista volava con un ombrello sopra i tetti delle case di Berlino. Ma per i funzionari della SED fantasticare voleva dire sottrarsi alle responsabilità: e questo non era consentito nella repubblica socialista tedesca. Un'analoga reazione si manifestò anche nei confronti di *Hände hoch oder ich schieße* ("Mani in alto o sparo") con il comico Rolf Herricht che, ispettore di polizia in una tranquilla cittadina, sognava di risolvere grandi intrighi e di acciuffare pericolosi criminali nei sobborghi di Londra.

Ma anche film come *Spur der Steine* ("La traccia delle pietre", Frank Beyer) o *Karla*, vicini alla concreta realtà del mondo del lavoro e della classe operaia, incorrono negli strali della censura perché propongono eroi anticonformisti, quasi anarchici. Karla (Jutta Hoffmann) è una giovane insegnante che mette in discussione, non solo l'insegnamento antiquato dei colleghi, ma anche se stessa. Mentre l'anarchica brigata di carpentieri di *Spur der Steine*, capitanata da Hannes Balla (interpretato da Manfred Krug), non mette in discussione il partito in sé, ma, più in profondità, il suo latente conformismo.

Particolarmente interessanti nel corso della retrospettiva sono stati gli interventi di registi e autori e le discussioni con loro. Un esempio tra tutti, l'incontro con Volker Schlöndorff e lo sceneggiatore Wolfgang Kohlhaase, che hanno ripercorso e messo a confronto i loro ricordi, riflettendo su quegli anni chiave e ricreato l'atmosfera in cui sono stati prodotti i loro film. Molto vivace è stata anche la discussione seguita alla proiezione dei cortometraggi girati da registe donne: Jeanine Meerapfel (oggi Presidente dell'Akademie der Künste di Berlino), Ula Stöckl e Helke Sander. Le cineaste hanno messo in luce la

RECENSIONI libertà in cui venivano lasciate lavorare ai loro progetti, e la “leggerezza” delle tematiche affrontate nei loro film, se paragonate all’impostazione dei loro colleghi maschi. Come ha sottolineato Meerapfel, “il nostro era un modo di “giocare” con il cinema per meglio conoscerlo, gli anni della politicizzazione sarebbero arrivati solo dopo, con il ‘68”. A rappresentare il contributo femminile nel cinema della DDR è stata invece l’attrice Jutta Hoffmann (la protagonista di *Karla*), che ha ricordato come nella gerarchia della DEFA la donna fosse rigorosamente confinata al ruolo di attrice, e solo nell’ambito della televisione, più aperta, potesse avere un accesso all’attività di regista o autrice.

Va segnalata a questo proposito un’importante novità della retrospettiva di quest’anno: lo spazio dedicato alla televisione tedesca e ai film per la TV, come ad esempio *Preis der Freiheit* (“Prezzo della libertà”) di Egon Monk. Si è trattato di un capitolo importante anche per lo sviluppo del cinema “da sala”, visto l’apporto che la televisione, assieme ai finanziamenti pubblici, ebbe nello sviluppo e nella diffusione, nella Repubblica Federale, del Nuovo Cinema Tedesco.

Cinzia Cattin

RECENSIONI **Break Up – L'uomo dei cinque palloni** 73. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Presentato e premiato come miglior restauro nella sezione Venezia Classici della 73ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, *Break Up – L'uomo dei cinque palloni*, diretto da Marco Ferreri e interpretato da Marcello Mastroianni e Catherine Spaak, è un capitolo fondamentale nella filmografia del suo autore ("un punto-limite e un'anticipazione straordinaria delle caratteristiche proprie del discorso ferreriano più maturo", scriveva Maurizio Grande¹) ma è al centro di una vicenda produttiva e distributiva quanto mai travagliata. Le riprese, avviate alla fine del 1963, si concludono nel gennaio del 1964 e il film ottiene il visto di censura il 30 giugno di quello stesso anno (con la richiesta "ufficiosa" di qualche taglio) ma il produttore Carlo Ponti decide di bloccarne l'uscita. L'anno successivo è lo stesso Ponti a tagliarlo e rimontarlo per inserirlo in un film a episodi che ha l'obiettivo (non raggiunto) di bissare il successo di *Ieri oggi domani* e che intitola appunto *Oggi, domani, dopodomani*, per il quale fa dirigere altri due nuovi episodi a Eduardo De Filippo e Luciano Salce (*L'ora di punta* e *La moglie bionda*), anch'essi interpretati da Mastroianni che, secondo una prassi assai comune all'epoca, funge da trait d'union tra i vari segmenti. Dopo il trionfo internazionale di *Blow-up* è ancora Ponti a scorgere qualche possibilità di sfruttamento commerciale per il film di Ferreri e a offrire al regista di lavorare nuovamente alla versione lungometraggio. "Riesumando, Ferreri trasforma. Gira a Roma tre nuove scene, che si inseriscono con assoluta perfezione di raccordi nel vecchio film: quella dell'antiquario, suddivisa in due momenti, uno all'inizio e uno alla fine del nuovo film; quella del vicino di casa William Berger (diretto poco prima nell'*Harem*); e quella a colori, lunga e complessa, della discoteca. Raddoppiato, rimusicato e rimissato, il film è pronto nell'autunno del 1967"². Il film esce nel giugno 1968 a New York col titolo *The Man with the Balloons* e nel luglio 1969 a Parigi come *Break-up*. In Italia, anche questa volta, non viene distribuito: è proiettato alle Giornate del cinema italiano di Venezia nel 1973 e all'Officina Filmclub di Roma nel 1977, e circola, a partire dal 1979, in una versione 16mm interamente in bianco e nero.



RECENSIONI È la seconda versione completa della sequenza a colori ad essere oggetto del nuovo restauro di Fondazione Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Warner Bros. e con il contributo di Nuovo Imaie. Il restauro è stato realizzato nel 2016 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dalla scansione 4K di un interpositivo d'epoca fatta presso il laboratorio MPI di Los Angeles e da un positivo suono (entrambi conservati presso la Warner Bros.). La copia 35mm stampata dal negativo originale presso la Turner International di Los Angeles è stata messa a disposizione come "reference" da CSC – Cineteca Nazionale.



L'inclassificabilità del cinema di Marco Ferreri all'interno della produzione italiana, anche quella asimmetrica e piuttosto libera dei secondi anni Sessanta, non basta a giustificare e restituire l'imprevedibilità di *Break Up – L'uomo dei cinque palloni*. La struttura declinata su una sola giornata e

RECENSIONI il ricorso alla dilatazione di sequenze apparentemente insignificanti (raramente si è potuto toccare con tanta vivida precisione il concetto di insoddisfazione personale) servono – come spesso in Ferreri – ad aprire vuoti sempre più alienanti per i protagonisti.

Il Marcello Mastroianni usato qui (nei panni di Mario), confermato da una parte come icona del latin lover e dall'altra spinto sul precipizio della depressione, funziona perfettamente. L'intuizione del pallone pieno d'aria e del suo punto di rottura, che potrebbe apparire intenzionale e fin troppo metaforico, riesce ad evitare i pericoli allegorici proprio per lo statuto di ossessione che assume presso il personaggio principale. Mentre Ferreri scava nel niente da cui Mario si sente via via risucchiato, la galleria di figure della Milano agiata e borghese altezza 1965 esprime tutto il suo cinismo, o meglio mostra di saper tenere a bada quell'alienazione su cui Antonioni insisteva attraverso l'approccio metafisico e che Ferreri invece analizza in termini oggettuali e sarcastici. Oggettuali perché è proprio (letteralmente) gonfiando il palloncino che Mario sottrae spazio e respiro al suo presente. E sarcastico perché l'ironia di Ferreri, che gira intorno al personaggio avendo l'accortezza di non deformarlo nello sprezzo e nemmeno di farne un eroe cialtrone alla Sordi, non manca mai, permettendo al film di strappare alcune risate di gusto agli spettatori.

Il titolo del lungometraggio, *Break Up*, alludeva evidentemente al film coevo del regista ferrarese, *Blow-up*. In verità, come si diceva, l'approccio dei due alla società contemporanea non potrebbe essere più lontano, anche stilisticamente.

La sequenza a colori nel night club, che ora si può godere in tutta la sua lisergica efficacia, possiede una dimensione parossistica ancora più sorprendente. Mario, che sembra per tutto il film votato al movimento centrifugo, a fuggire da se stesso approfittando di ogni deriva, troppo spesso però imprigionato dall'ufficio o dall'appartamento, affronta una situazione assolutamente incontrollata. Mentre la band musicale procede inarrestabile con il suo beat, Mario deve sfuggire (senza un vero perché) ai desideri voraci di un gruppo di disinibite ragazze, lasciandosi poi andare a uno sfogo distruttivo dove fa esplodere uno a uno i palloncini appesi nella sala decorata a festa. Mario distrugge i palloni perché riconosce in essi il suo vuoto interiore, ma il resto dei convenuti lo interpreta come un gesto liberatorio e fantasioso, tanto da dargli man forte e precipitare la discoteca in un gioiosissimo caos anarchico.

Il fatto che di lì a poco Mario si getti da una finestra, invece di gustare i prelibati piatti che ha portato a casa da una rinomata gastronomia, offre ancora più brusca la sensazione di un film spiazzante, e di un personaggio la cui negatività viene sondata con attenzione tutt'altro che improvvisata. Non è un caso, del resto, che dopo il suicidio del protagonista, Ferreri abbia sentito il bisogno di dipingere il personaggio minore di un passante infuriato col suicida perché gli ha rovinato la macchina, precipitando dal palazzo: è Ugo Tognazzi, figura su cui Ferreri ha operato negli anni precedenti il passaggio da mostro della commedia all'italiana a simbolo della mascolinità impotente e mortuaria del suo cinema (*Una storia moderna – L'ape regina*, 1963; *La donna scimmia*, 1964; *Marcia nuziale*, 1965). Al finale tragico, insomma, segue un controfinale beffardo.

In verità, sebbene l'attenzione talvolta scivoli sulle sequenze chiaramente improvvisate (Catherine Spaak non riesce a celare incomprendimento e fastidio nei confronti dei gesti imprevedibili e maliziosi di Mastroianni: sarebbe bello saperne di più di come è andata sul set), una sensazione si impone sulle altre, soprattutto alla luce del gesto finale di Mario: *Break Up* è la prova generale di *Dillinger è morto*, anche se in quel caso ogni glamour, ogni legame con il mondo della commedia all'italiana, ogni riferimento alla borghesia metropolitana, ogni latenza del cinema narrativo mainstream, sarà poi spazzata via dalla solitudine totalizzante del protagonista interpretato da Michel Piccoli.

Evidentemente, la crisi progressiva dell'uomo alle prese con oggetti che lo reificano (e che gli sopravvivranno: il grande scandalo dell'ontologia delle cose artificiali) condivide molto del discorso avviato da Ferreri con questo precedente imperfetto ma ugualmente formidabile.

Alice Autelitano (Cineteca di Bologna), Roy Menarini

RECENSIONI **Note (Endnotes)**

1. Maurizio Grande, *L'aria e le forbici*, in *Marco Ferreri*, a cura di Alessandro Canadè, Bulzoni, Roma, 2016, p. 61.
2. Adriano Aprà, *L'uomo dei 5 palloni*, in Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 185.

RECENSIONI 73. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. La recita del diavolo. *Liberami* di Federica Di Giacomo



Siamo in chiesa ma l'atmosfera non è molto spirituale. C'è gente che litiga per la lista d'attesa – chi è arrivato prima, chi da lontano, chi tenta di saltare la coda. Inizia così *Liberami*, il documentario di Federica Di Giacomo premiato come miglior film della sezione Orizzonti alla 73a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. La confusione organizzativa che spodesta il senso del sacro nasce dalla presenza, in quella chiesa palermitana, di un efficace esorcista, padre Cataldo. Il suo alto compito entra in conflitto con le piccole miserie dell'organizzazione umana. Missione divina e regola sociale cozzano e si ingarbugliano. *Liberami* è un film che per necessità di contenuto costringe a scomodare i grandi temi – il bene contro il male, Dio contro Satana – facendone una questione di vita o di morte. Se questa è la premessa, possiamo pensare che lo scomposto vociare di fedeli all'inizio del film metta a nudo l'incapacità dell'uomo di progettare collettivamente e consapevolmente un futuro, ovvero annunci quella che Ernesto De Martino chiama la "catastrofe del mondano".

Oltre al prete esorcista, almeno quanto lui, ad essere protagonisti della non-fiction sono i diversi posseduti, cui viene data la parola sin dal titolo: *Liberami* è un'invocazione imperativa che vuole legare prima e seconda persona intimando un rapporto diretto tra l'io e il tu: l'indemoniato desidera che il prete penetri nel suo intimo per liberarlo da una presenza esterna, che non appartiene al soggetto e lo deprime. La si può chiamare in tanti modi, "diavolo", "Satana", "maligno", "Belzebù"... Nel film intorno a questo oggetto avvengono una serie di manifestazioni che si collocano sul piano della recita. Sono almeno tre, infatti, i livelli di recitazione con cui ci dobbiamo confrontare.

Il primo livello ha a che fare con la recitazione per se stessi: tutte le persone sottoposte a esorcismo recitano (nella maggior parte dei casi inconsciamente) la parte del posseduto. Recitando, vogliono convincere se stesse di essere indemoniate, per poter attribuire il malessere che (letteralmente) le squassa a un fattore alloctono, il maligno. "O è Satana o è malattia mentale", afferma una posseduta. Dovendo scegliere, per molti è più consolante il primo. In una sequenza significativa si vede un ragazzo fare da interprete tra il diavolo e il prete nel corso di un esorcismo. "È un affare tra me e te", grida roco e aggressivo Satana al sacerdote. Ma padre Cataldo non capisce, gli chiede: "Cosa?". Il fedele ripete allora con voce soave: "Dice che è un affare tra me e te", rivelando con un lampo meta-linguistico la presa di distanza dell'"attore" dal "personaggio".

Una vena comica, che per questo film più che mai si può definire tragicomica, accompagna tutta la non-fiction come un basso continuo. Il ridicolo, volontario o meno, si manifesta senza coperture quando un indemoniato cade a corpo morto addosso a un altro sugli scalini dell'altare, creando nel fedele colpito un momento di risveglio dalla recita e di ricerca di conforto nell'occhio della videocamera e degli astanti; oppure quando padre Cataldo urla contro il diavolo nel corso di un esorcismo telefonico per poi passare senza soluzione di continuità agli auguri di Natale.

Il secondo livello di recitazione ha a che fare con la recita per un'audience – il pubblico dei familiari, dei

RECENSIONI prelati, degli altri fedeli presenti alla messa. Si recita per farsi notare, perché qualcuno si prenda cura di te. Come afferma un sacerdote che affianca padre Cataldo, “uno si impersonifica nel personaggio”. In mancanza del demonio, gli esorcizzati “perderebbero tutta quella attenzione”. La chiesa è un teatro, l’altare un palco e i banchi della chiesa una platea. Le recite non sono però sempre all’altezza della reputazione del demonio, al punto che un sacerdote arriva a prenderlo in giro, quando un’esorcizzata vorrebbe ruggire ma è capace di produrre solo – dice il prete – un innocuo e patetico miagolio “da gattino”.

Il terzo livello di recitazione è quello, più abituale, rivolto alla videocamera e a chi la manovra. Quando stiamo di fronte a una videocamera siamo tutti attori e un indemoniato, cui certo non manca la tendenza all’esibizionismo, lo è ancora di più. Vi è ad esempio un ragazzo il cui look flirta col satanismo che trova solo una collocazione decentrata nelle cerimonie di padre Cataldo. Si definisce non credente ma al contempo posseduto. Lo si vede nel film mentre si droga per strada con un amico. È una figura marginalizzata e marginale anche all’interno della narrazione, ma fondamentale per ragionare sui temi della maschera e della facciata così come li racconta il sociologo Erving Goffman. Quel ragazzo vuole essere considerato un posseduto e vorrebbe essere sottoposto a esorcismo anche se dichiara di non credere nella mediazione divina del sacerdote. La recita sui tre livelli – per se stesso, per i genitori (che l’hanno ripudiato) e per la videocamera – è da manuale. Il giudizio che il ragazzo vuole indurre su se stesso è quello di vittima, della famiglia, della società e persino del demonio. Ma la sua interpretazione attoriale entra in conflitto con tale intenzione – dà sfogo alla sua violenza mentre parla al telefono con la fidanzata, ci tiene a mostrarsi mentre si droga... –, rivelando un livello di realtà restituito solo dalla finzione. Soltanto quando recita per la videocamera (non per se stesso né per chi lo circonda) il ragazzo dimostra di voler cancellare l’illusione o l’auto-illusione che egli ha costruito.

La complessità del modello drammaturgico e il numero di componenti “finzionali” di cui si fa carico questo film documentario lo rendono un oggetto teorico in grado di discutere la definizione di “cinema del reale” mentre trascina lo spettatore nel racconto di una storia. Il valore teorico non cancella tuttavia quello emotivo, e in particolare la considerazione in cui va tenuto padre Cataldo, che si dimostra, con i suoi semplici “consigli di vita”, uno psicologo raffazzonato ma efficace. Come nella canzone dei Grateful Dead, padre Cataldo sembra sussurrare “a friend of the devil is a friend of mine”: l’amicizia non è con il diavolo ma con gli *amici del diavolo*, le persone che si sentono in contatto con esso. Quando gli portano un ragazzino inquieto, che disobbedisce a scuola e sputa alla maestra, il sacerdote invita a cercare le colpe in famiglia, nel comportamento dei genitori, non fuori e nemmeno dentro di lui. In un’altra circostanza, ricca di elementi di comicità e assurdo, padre Cataldo è chiamato a benedire un’abitazione. Non solo il sacerdote inaffia con abbondanti spruzzi d’acqua santa pareti e dipinti a olio, ma si permette di criticare il lusso dell’appartamento, troppo decorato, ricco, borghese. Il diavolo non sta solo nei dettagli ma anche negli eccessi e nell’ostentazione. La lotta di classe è uno degli strumenti possibili da mettere in campo contro il demonio. La sensibilità di padre Cataldo nell’avvicinamento ai posseduti suscita certo ammirazione, al di là del folklore o dell’esotismo cattolico. Viene persino da pensare che egli si debba “fingere” esorcista per riuscire a parlare al cuore e alla mente di quelle persone – quasi un quarto livello di recita che si somma agli altri tre per rendere il film ancora più ricco e complesso.

Alberto Brodesco

RECENSIONI Un complesso dialogo intertestuale Alessandro Marini, *Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso Prima della rivoluzione, Falsopiano, Alessandria 2013*



Alessandro Marini propone uno studio esaustivo e appassionante di *Prima della rivoluzione* (1964). Muovendo dalla close analysis, dall'analisi del contesto socio-culturale e geografico che fa da sfondo alle vicende del film, Parma nel 1962, e dai suoi legami con la biografia del regista, lo studioso indaga il complesso dialogo intertestuale che il film instaura con la tradizione letteraria e figurativa. Bloom in *The Anxiety of Influence* sottolinea quanto l'atteggiamento degli autori nei confronti della tradizione sia ambivalente: da un lato desiderano proseguire l'opera degli actores, dall'altro ambiscono a differenziarsi da essa. Questa duplice tendenza viene amplificata, in Bertolucci, dall'ammirazione per il padre Attilio e dall'anelito di distanziarsi dalla sua opera poetica. Un testo con il quale il film instaura una proficua discussione intertestuale è *La certosa di Parma* di Stendhal. Il giovane aristocratico Fabrizio, omonimo del protagonista di *Prima della rivoluzione*, è allettato dalla tentazione rivoluzionaria, fascinazione che trova il suo corrispettivo nella rivolta generazionale contro il padre conservatore. Sia Stendhal che Bertolucci, attraverso la

problematica crescita sentimentale e culturale dei loro protagonisti, mettono in scena la loro personale posizione in un contesto storico-culturale in evoluzione incessante. Nel film Fabrizio è un borghese, che reagisce al benessere ipocrita e superficiale della sua classe sociale con due relazioni: la storia d'amore incestuosa con la zia Gina, e il rapporto con un maestro elementare, intellettuale e comunista, che lo porta a condividere gli ideali del PCI. Ogni velleità rivoluzionaria viene soppressa nell'epilogo, quando il protagonista si sposa con l'ex-fidanzata borghese Clelia, confondendosi e annullandosi nei riti della classe sociale alla quale aveva strenuamente tentato d'opporci. Similmente, Fabrizio nella *Chartreuse* è un giacobino pentito che accantona ogni anelito rivoluzionario, ma a differenza del protagonista del film, si dimostra capace di sopravvivere alle trasformazioni storiche traendone una crescita personale. Se *La certosa* è un classico romanzo ottocentesco, la struttura narrativa del film, costituita da sequenze diegeticamente autonome e stilisticamente eterogenee, testimonia dell'urgenza autobiografica e, con essa, della fine dell'epica.

Nel proemio del film, il protagonista, guardando in macchina, recita tre frammenti tratti dalla *Religione del mio tempo* di Pasolini che enfatizzano l'impossibilità di una sintonia tra individuo e mondo, ma se il poemetto è pervaso da una chimerica tensione verso la ricostruzione di una corrispondenza, essa rimane preclusa a Fabrizio. Segue un montaggio in parallelo fra inquadrature del protagonista che corre, isolato dalla messa in scena da zoom in avanti, e panoramiche dall'alto della città. Parma è rappresentata come una città onirica, come la Parma stendhaliana, essa è estranea al dramma di Fabrizio, e la nostalgia che la pervade, dialetticamente in contrasto con la brama di progresso, evoca il cinema di Visconti, soprattutto *Il gattopardo* (1963), e *Le Cygne*, anche se nel testo baudelairiano l'avvento dirompente della modernità preclude ogni possibilità di scelta. Fabrizio recita poi dei versi liberamente tratti da *La camera da letto* di Attilio: testimonianza dell'ammirazione di Bernardo per il padre e insieme della

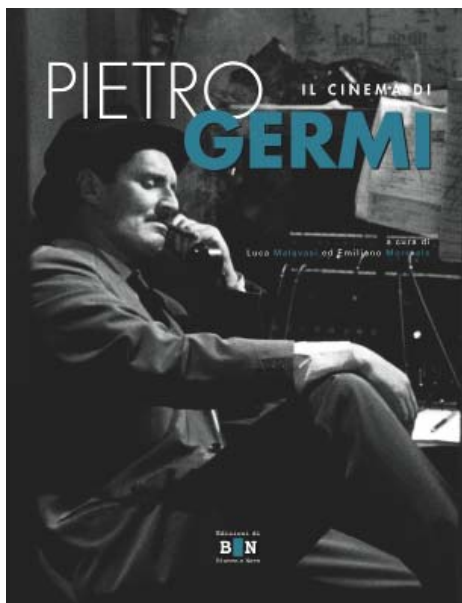
RECENSIONI volontà di libertà espressiva. La distonia, introdotta nel proemio, trionfa nell'epilogo, dove il montaggio in parallelo fra il matrimonio borghese di Fabrizio e Clelia e la lezione di Cesare che legge ai suoi studenti di campagna un brano tratto da *Moby Dick*, stabilisce una relazione ejzenstainiana fra i due tempi della narrazione. La rottura del rapporto con Cesare, personaggio che allude a Pavese, Zavattini e Pasolini, diviene simbolo del parricidio messo in scena da Bertolucci. Se la disomogeneità del romanzo di Melville è specchio della complessità del mondo moderno, il matrimonio, grazie al montaggio e alla messa in scena, diviene annullamento delle identità nei riti della tradizione borghese e cattolica.

Fabrizio sconfinava oltre le mura della città quando, alla notizia del suicidio dell'amico Agostino, accorre sulle rive del torrente Enza, e quando i protagonisti del film si recano a Stagno Lombardo, nella proprietà che l'amico di Gina, Puck, è costretto a vendere. Nella prima sequenza la figura di Fabrizio, immobile, vicino a un pilone, è in contrasto con il movimento del fiume e dei ragazzi proletari. Questa rappresentazione distonica del protagonista sembra non essere presente all'inizio della seconda sequenza, che propone un recupero della corrispondenza fra uomo e natura, avvicinandosi alla *Chartreuse*, ma che si chiude con un fermo immagine che ribadisce l'impossibilità dell'azione e suggerisce la fuga in un'arte che dia l'illusione della comunione con il mondo naturale.

La sequenza più lunga è ambientata al Teatro Regio dove la stagione lirica si apre con il *Macbeth* di Verdi: la risolutezza dei personaggi shakespeariani diviene un ironico contrappunto all'arrendevolezza di Fabrizio. Grazie anche alla scelta di non mostrare il palcoscenico e di non seguire cronologicamente il melodramma, questo diviene strumento brechtiano e perde "la sua funzione tradizionale di riedificazione dell'assolutezza morale e della pienezza di sentimento". Scelta opposta a quella di Visconti, che in *Senso* (1954), con puntiglio filologico, crea corrispondenze fra i suoi personaggi e quelli del *Trovatore* verdiano. Il libro si chiude con l'analisi della sequenza girata a Fontanellato, nella camera ottica della Rocca Sanvitale, dove Bertolucci affianca al concetto implicito di verità attribuito alla rappresentazione cinematografica, la forza immaginaria della visione. Nella *Certosa*, l'unica consolazione di Fabrizio rinchiuso nella Torre Farnese è la vista di Clelia. L'immaginazione e il desiderio, sia in Bertolucci che in Stendhal, sono il risultato dell'esercizio dello sguardo.

Elisa Pezzotta

RECENSIONI Voce e corpo
Luca Malavasi ed Emiliano Morreale (a cura di), *Il cinema di Pietro Germi*, Edizioni Sabineae, Roma 2016



Il volume dedicato a Pietro Germi a cura di Luca Malavasi e di Emiliano Morreale è innanzitutto un oggetto prezioso. Raccoglie infatti fotografie provenienti dall'Archivio Fototeca della Cineteca Nazionale e fotogrammi – sia di film che di provini e presentazioni – provenienti dall'Archivio filmico della Cineteca Nazionale. Immagini bellissime, come lo erano i personaggi dei suoi film. Pensiamo per esempio a Marcello Mastroianni (pag. 14, foto di Divo Cavicchioli) e a Daniela Rocca (pag. 51, foto di Divo Cavicchioli) in uno dei suoi capolavori, *Divorzio all'italiana*, o a Stefania Sandrelli e Ugo Tognazzi in *L'immorale* (pag. 140, foto di Angelo Frontoni). E di rara bellezza era anche lui, Pietro Germi, che qui lo vediamo irrobustito e malinconico nel film *Il ferroviere* (pag. 31 e pagina 109, foto di Divo Cavicchioli), cupo nel ruolo di Stefano in *La viaccia* di Mauro Bolognini (pag. 12-13), seducente come un divo della Hollywood classica nel ruolo di Andrea in *L'uomo di Paglia* (pag. 221 e 222, foto di Divo Cavicchioli), elegantemente autoritario nel ruolo del commissario Fiorese in *Il rossetto* di Damiano

Damiani (pag. 222, foto di Leo Massa). Oltre alle immagini pubblicate, un saggio di Marina Cipriani (“L'archivio fotografico della Cineteca Nazionale”, pag. 266-270), illustra con chiarezza tutto il materiale iconografico conservato relativo alle sue opere.

In secondo luogo, il volume di Malavasi e Morreale – che è il frutto del lavoro di due importanti convegni “gemelli” svoltisi nel 2014 al Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale di Roma e all'Università degli Studi di Genova in occasione del centenario della nascita di Germi – è uno strumento importante ai fini dell'indagine su una delle personalità cinematografiche tanto trascurata in passato dalla critica quanto amata e riscoperta nel presente sia dagli spettatori che da studiosi e registi sia europei che americani. Infatti, come afferma Morreale nell'introduzione, “Se vent'anni fa, nella sua fondamentale monografia *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Mario Sesti poteva presentare un autore complessivamente sottovalutato dalla critica rendendogli dunque anche giustizia, oggi il discorso appare diverso. Fatta salva l'importanza riconosciuta, allora come oggi, di film come *Divorzio all'italiana* e forse *Sedotta e abbandonata*, almeno un paio di lavori centrali (*Signore & Signori* e *Un maledetto imbroglio*) sono diventati patrimonio comune della critica e del pubblico colto (...)”.

I contributi sono numerosi e di alcuni fra i maggiori studiosi del cinema italiano quali (li cito in ordine alfabetico): Francesca Angelucci, Adriano Aprà, David Bruni, Orio Caldiron, Marina Cipriani, Mariapia Comand, Elena Dagrada, Raffaele De Berti, Roberto De Gaetano, Lorenzo Donghi, Ruggero Eugeni, Federico Giordano, Luca Malavasi, Anton Giulio Mancino, Giacomo Manzoli, Andrea Minuz, Emiliano Morreale, Fabrizio Natalini, Paolo Noto, Maria Orsini, Stefania Parigi, Alberto Pezzotta, Mariapaola Pierini, Francesco Pitassio, Gabriele Rigola, Marco Vanelli, Aldo Viganò, Federico Vitella, Vito Zagario. I curatori hanno intelligentemente organizzato i saggi in cinque macro-aree: “Temi” in cui emergono i diversi generi cinematografici attraversati da Germi (dal giallo alla commedia, fino al western), “Tappe”, dove l'attenzione è puntata su alcune opere in particolare (da *Un maledetto imbroglio* di Pezzotta a

RECENSIONI *Divorzio all'italiana* di Comand, fino a *Signore & signori* di Bruni, solo per citarne alcuni), "Fuochi/1 tra la Sicilia e il west" in cui si indaga sui diversi punti d'incontro tra l'iconografia western e il panorama siciliano primitivo e selvaggio, "Fuochi/2. Corpi di uomini, di donne, di città", dove l'attenzione si sposta sul ruolo dell'attore e, infine, "Pietro Germi al Centro Sperimentale di Cinematografia", in cui vengono illustrati al lettore i materiali su e di Pietro Germi presenti negli archivi della Cineteca e della biblioteca Chiarini. Il volume dunque, attraverso una vera e propria mappa sul lavoro di Pietro Germi, ci dichiara ancora una volta la forza del suo cinema, o, per essere più completi, la forza del suo stile inteso nel senso più ampio del termine, dalla scrittura alla regia fino all'interpretazione attoriale, la cui analisi è fondamentale per comprendere a fondo la sua poetica: "Si era finto attore per entrare al Centro Sperimentale di Cinematografia, aveva deciso di diventarlo per davvero perché 'è una maniera di esprimersi e di essere più sincero'. Ha esitato, ha tentennato ma quando la sua voce e il suo corpo sono finalmente andati insieme, Germi è stato regista e attore, nel senso pieno dei due termini (pag.225 "Il regista che (ri) diventa attore", di Mariapaola Pierini).

Sara Martin

BIOGRAFIE **Silvio Alovisio** is Associate Professor of Film Studies at the University of Torino. He is extensively working on Italian silent cinema and early film theories. He is the author of some ten essays and books, among which *The 'Pastrone System': Itala Film from the Origins to World War I*, and *L'occhio sensibile (The Responsive Eye)* on cinema and psycho/physiology.

Giorgio Avezù holds a PhD from the Catholic University of Milan, where he teaches a course about space and spectacle. His dissertation, about the the "geographical anxiety" of contemporary cinema, will be published in the next months. His research interests are cinema and geography/space, aesthetics and semiotics of film, narratology, apparatus theory.

Andrea Campana graduated in Disciplines of arts, music and entertainment at the DAMS of Gorizia, University of Udine. Currently he is attending the Master of Science in Music, Performing Arts and Film. In 2015 he published a collection of short sci-fi stories, entitled "Il futuro era ieri". From 2016 he writes as a music critic for the web radio Radio Càos.

Diego Cavallotti (1983) is a PhD candidate at the University of Udine. His doctoral research concerns amateur film and video practices in Italy. He is currently one of the coordinators of the Media Archaeology section of Gorizia's MAGIS Spring School.

Nicola M. Dusi, PhD in Semiotics, is Senior Lecturer of Media Semiotics at the University of Modena and Reggio Emilia, Department of Communication and Economics. He is the author of the sociosemiotic essays *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015). He co-edited *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (2006), and *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco* (2012). He also co-edited some special issues of international journals: *Versus* (85-87, 2000) dedicated to "Intersemiotic Translation"; *Iris* (30, 2004) dedicated to "Film Adaptation: Methodological Questions, Aesthetic Questions"; *Degrés* (141, 2010) about "Dance Research and Transmedia Practices".

Daniele Dottorini is Researcher in Film Studies at the University of Calabria. His main interests deal with film theory and the cinema of the real. Since 2008, he has been film programmer for the Festival dei Popoli in Florence and organized several retrospectives on contemporary documentary. He is editor of *Fata Morgana*, *Filmcritica*, *Sentieri selvaggi*. Among his books: *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo* (2013), the Italian edition of the writings on cinema by Alain Badiou (*Del Capello e del Fango. Riflessioni sul cinema*, 2009), and books on the cinema of David Lynch, James Cameron, Jean Renoir.

Michele Fadda is Associate Professor at the University of Bologna, where he teaches "Film and cultural studies" and "History of North-American Cinema". His research interests focus on American cinema, music and Classical Hollywood cinema, the relations between film and literature, and the aesthetic and cultural forms of contemporary film. Among his publications are *Scritture del visibile. Itinerari del "vedere" e del "dire" tra cinema e letteratura* (2004), *Il cinema contemporaneo. Caratteri e fenomenologia* (2009), *American Stranger. Il cinema di Monte Hellman* (ed. 2009), *Corto circuito. Il cinema nell'era della convergenza* (ed. 2011).

Ilaria Ferretti studied Communication Sciences at the University of Modena and Reggio Emilia. From 2008 to 2012, she worked on the research project Osservatorio Reggio Emilia, organised by UNIMORE, Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia and the Reggio Emilia municipality. In recent

BIOGRAFIE years, her work has been focused on the interplay between space and its representation in amateur films. In 2015, she worked on the conception and realization of the web-app *Play the City RE*, a map that allows users to explore the urban space through the geolocation of rare moving images from amateur films.

Giuseppe Fidotta is a PhD candidate in Film and Moving Image Studies at Concordia University, Montreal. His key research areas are Italian media history, visual culture, film geography, and media archaeology. His work has been published in journals such as *NECSUS: European Journal of Media Studies*, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, *Fata Morgana* and *Immagine*. He also co-edited *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories* (Forum, Udine 2015).

Massimo Locatelli is Associate Professor at the Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan. His main research areas are History of film theory and Social and technological history of Italian cinema. He is currently co-editor of *Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*.

Luca Malavasi is Researcher at the Faculty of Humanities of the University of Genoa. After graduating in Modern Literature at the University of Pavia, he earned a PhD in History and Forms of Representation and Media Consumption at the Università Cattolica (Milan). His specific field of studies are theory of the image, and history and theory of contemporary cinema (American and Italian). He has published several articles and essays; among his books are *Mario Soldati* (2006), *Mulholland Drive* (2008), *Racconti di corpi: cinema, film, spettatori* (2009), *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo* (2013), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche* (with G. Carluccio e F. Villa, 2015), *Il cinema di Pietro Germi* (with E. Morreale, 2016).

Carmelo Marabello studied medicine and philosophy at the universities of Pisa and Messina. Graduated in philosophy, PhD in anthropology, he is Associate Professor of Film and Media Studies at the Department of Architecture and Arts at IUAV University in Venice, where he teaches Cinema and contemporary art, Film theory and Anthropology of images. Among his publications: *Malia. Cinema, paesaggio, antropologia* (2010), *Sulle tracce del vero. Antropologia, cinema, storie di foto* (2011).

Alessandro Marini is and Assistant specialist of cinema and Italian literature at the University of Olomouc, and he teaches in the University of Siena and Florence. He has *Bertolucci. Il cinema, la letteratura, il caso Prima della rivoluzione della rivoluzione Bertolucci*. Currently, he is working On Literary sources in the cinema of the Taviani.

Luca Mazzei is Assistant Professor of Film Studies at the University of Roma "Tor Vergata". He currently works on early film theories, novels on film, and the role of cinema during the war against the Ottoman Empire (1911). He is the co-editor of *Lucio d'Ambra e il cinema* (co-ed. with A. Aprà) and *Microteorie. Cinema muto italiano* (co-ed. with L. Quaresima).

Patrícia Nogueira

Patrícia Nogueira (Porto, Portugal) is a documentary filmmaker, producing and directing her own documentaries and working regularly in other director's films, both documentary and fiction. Patrícia is currently a doctoral candidate in Digital Media, under the UT Austin-Portugal International Program, and a fellow researcher from the Portuguese Foundation for Science and Technology, researching audience in interactive documentary along with the National Film Board of Canada. She has a MFA in Documentary Film from the School of Music Arts and Performing Arts (Porto, Portugal). She's an Assistant Professor both at the School of Media Arts and Design (IPPorto, Portugal), teaching Documentary Film, and at

BIOGRAFIE ISMAI (Maia, Portugal), teaching courses as Directing, Editing and Semiotics.

Giulia Scomazzon is a PhD student in Literature and Media at the IULM University in Milan. Her main area of research is focused on performativity in the contemporary documentary filmmaking with a particular interest in the role of the testimony. She has previously received a Bachelor's Degree in Philosophy with a focus in History of Aesthetics at the University of Trieste and has subsequently specialized in Cinema, Television and New Media at the IULM University in Milan.

Paolo Simoni has a PhD in Cultural Heritage from Turin Polytechnic and is a founding member and director of Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia. His interests are in both academic research and artistic production. As a research fellow currently at the University of Padua and formerly at the University of Modena and Reggio Emilia, he is engaged in projects of recovering and reworking archival film materials, and is the author of several articles and essays on amateur cinema, focusing primarily on the relation between audiovisual sources, personal stories and history, and on the reuse and re-contextualization of archival images. As author, curator and producer, he has completed a large number of audiovisual archive-based projects, among which are *Miss Cinema – Archivio Mossina*, *Formato Ridotto*, *Expanded Archive*, *Cinematic Bologna*, *Play the City Reggio Emilia*.

Marcello Tanca is Lecturer in Geography at the Department of Storia, Beni culturali e Territorio of the University of Cagliari where he teaches Geografia regionale. He also teaches Geografia at the University of Milan. He is the author of *Geografia e filosofia* (2012).