

CINEMA E GEOGRAFIA: UN TERRITORIO DA ESPLORARE

CINEMA E GEOGRAFIA: UN TERRITORIO DA ESPLORARE.

Il rapporto fra cinema e geografia può essere considerato sotto tre differenti aspetti: il film come documento geografico, il film come agente geografico, il film come narrazione geografica. L'articolo definisce i tre campi di studio e prefigura alcune possibili linee di ricerca.

FILM AND GEOGRAPHY: A TERRITORY TO EXPLORE

The relation between film and geography could be considered under three different aspects: movies as geographic documents, movies as geographic agents, movies as geographic narrations. The paper defines these three investigation fields and prefigures some possible lines of research.

1. Premessa

Se si fa una ricerca su *Google* con la chiave “film geografico”, si trova la miseria di 19 voci, di contro alle 41.800 per “film storico”. La situazione non cambia di molto passando ai sostantivi: 73 voci per “cinema e geografia” di contro alle 12.500 per “cinema e storia”. Sebbene il cinema, secondo la celebre formula di Eric Rohmer (1989), sia innanzitutto “un’arte dello spazio”, il legame fra i film e la geografia, nell’ambito degli studi sul cinema, è stato affrontato soltanto sporadicamente. In compenso, gli storici e i teorici del cinema si sono a lungo interrogati sui rapporti fra cinema e storia e sulla natura del film storico. Nel dibattito che ne è conseguito (cfr. Ferro 1980, Ortoleva 1991), i film – e più in generale i testi audiovisivi – sono stati considerati essenzialmente sotto tre aspetti.

- 1) Il film è *documento storico* in quanto testimonianza dell’epoca in cui è stato prodotto, e può quindi essere trattato come fonte tenendo conto sia della “rivoluzione documentaria” della scuola delle Annales, nel cui solco si pongono i lavori su cinema e storia di Marc Ferro, sia della critica delle fonti visive, per cui si vedano ad esempio i volumi di Francis Haskell (1997) e Peter Burke (2002).
- 2) Il film è *agente storico* in quanto oggetto sociale che non solo rispecchia le mentalità, i comportamenti e le situazioni, ma anche li condiziona e li determina. Il film non è

dunque soltanto un “testimone oculare”, per usare l’espressione di Peter Burke a proposito delle fonti visive, ma anche un “testimone imputato”.

- 3) Il film è *narrazione storica* in quanto può mettere al centro del proprio discorso un riferimento esplicito a personaggi ed eventi del passato, individuando così un peculiare genere cinematografico che si definisce giustappunto “film storico”.

È bene soffermarsi su questa tripartizione, perché individua un modello che può essere proficuamente adattato allo studio del rapporto fra cinema e geografia. Lo schema mutuato dal dibattito su cinema e storia ci permette infatti di distinguere fra tre “modi geografici” del film.

- 1) Posto che la geografia tratta dell’ambiente e del suo rapporto con la civiltà umana, il film può valere come *documento geografico* in quanto rappresentazione di un determinato ambiente e della vita degli uomini al suo interno.
- 2) Il film può valere come *agente geografico* dal momento che la presenza del cinema e più in generale dei media audiovisivi (pensiamo non solo a sale e multisale, ma anche a *media facades* e *urban screen*) modifica le concezioni e le configurazioni del territorio.
- 3) Infine il film può assumere la forma di una *narrazione geografica*, cioè di un’opera che mette al centro del proprio discorso

so il rapporto fra l'ambiente e l'uomo; per quanto di fatto quasi nessuno parli di un genere cinematografico definito come "film geografico", nulla vieta di provare a sondarne la plausibilità e la consistenza.

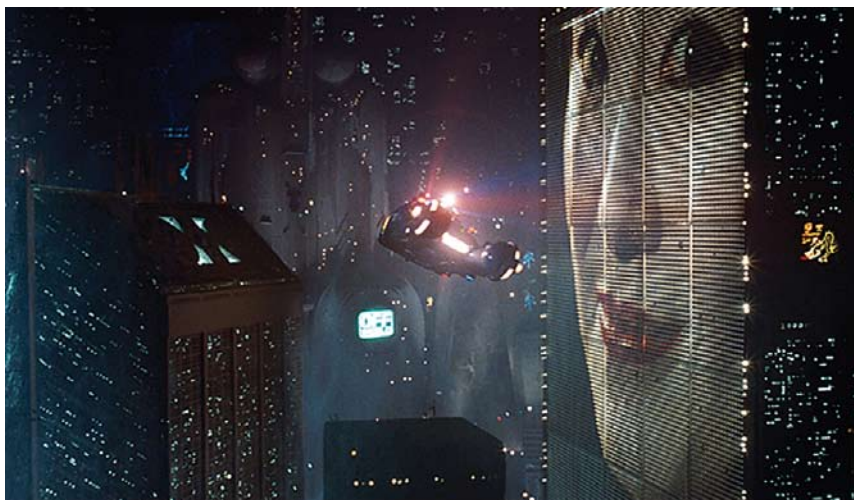
2. Il film come documento geografico

Il film è documento geografico quando si pone come rappresentazione di un luogo, come punto di vista su un territorio. Questo documento trae sempre origine dal dualismo fra un dato oggettivo (il luogo, il territorio) e un atto soggettivo (la rappresentazione, il punto di vista). Nei film il dato oggettivo è ontologicamente potenziato dalle proprietà di riproduzione del reale che derivano dalle tecniche fotografiche, ma ciò non toglie che l'immagine cinematografica risulti ugualmente espressione di un'intenzionalità, che diviene preponderante quando alle tecniche fotografiche si affiancano – oppure si sostituiscono – le tecniche di animazione, sia tradizionali sia informatiche.

La funzione documentale lega il cinema delle origini (le "vedute Lumière" e i "travel film", cfr. Costa in Lefebvre 2006, pp. 245-266) al cosiddetto "post-cinema" dei video girati con telefonino o videocamera e caricati su YouTube (per un esempio di griglia di lettura geografica del documento visivo, cfr. Bignante 2010).

Nel mezzo c'è più di un secolo di cinema narrativo che a più riprese – sia per scelta precisa sia per accidente – ha registrato l'incontro fra uno sguardo e un territorio. Tuttavia nel cinema narrativo questa funzione documentale non si dà mai allo stato puro, ma entra a far parte di un sistema formale che finalizza la documentazione alla narrazione. Occorre inoltre tener conto del fatto che nell'alveo del cinema narrativo rientrano tutti quei documentari – da *Nanuk l'esquimese* a *Grizzly Man* – che elaborano il dato reale al fine di raccontare una storia.

Il cinema narrativo, per quanto riguarda il rapporto con il territorio, è un cinema di scenografia e di sceneggiatura, vale a dire un sistema formale che comporta un accurato lavoro preliminare di selezione e configurazione dello spazio da filmare (scenografia) nonché il suo inserimento all'interno di una trama (sceneggiatura). Si può senz'altro sostenere che *Manhattan* di Woody Allen ci faccia conoscere il paesaggio newyorchese della fine degli anni Settanta e che *Stromboli* di Rossellini ci fornisca un'immagine veritiera della



Sicilia del dopoguerra, ma occorre ammettere che la documentazione del territorio non è l'obiettivo primario di questi film, ed entra invece a far parte di un discorso più ampio che affronteremo trattando della narrazione geografica.

3. Il film come agente geografico

Il film diviene agente geografico quando le immagini in movimento partecipano della relazione fra l'uomo e il suo ambiente. Un libro recente – *Oltre il cinema. Metropoli e media* (Arcagni, 2010) – individua in Los Angeles il paradigma della città che non solo fornisce ispirazione al cinema (da *Blade Runner* a *Collateral*) ma anche ospita il cinema (Hollywood) e impara dal cinema (gli *urban screen*, le *media facades*, la videosorveglianza). Più in generale – al di là del caso eccezionale di Los Angeles – nell'era di *Google Maps*, dei sistemi satellitari e degli schermi onnipresenti di computer e telefonini, la "medializzazione dello spazio" si impone come questione geografica di stretta attualità. E in ogni caso va sempre tenuto in conto che i film in quanto tali comportano un sistema di produzione (gli *studios*, i set) e distribuzione (le sale, le multisale) che necessita di luoghi e che quindi incide sulla configurazione geografica. Sempre in questo ambito, andrebbe indagata la funzione del cinema come agente promozionale del territorio, che per esempio in Italia ha ottenuto un riconoscimento ufficiale con l'istituzione delle "Film Commission" regionali.



Fig. 2. *Manhattan* (Woody Allen, 1979). Il film come documento geografico: New York, trasfigurata dal bianco e nero di Willis e delle musiche di Gershwin, rappresenta l'incontro di un paesaggio e di uno sguardo.

Fig. 1. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Il film come agente geografico: Los Angeles rappresenta il paradigma della città che non solo fornisce ispirazione al cinema ma anche ingloba il cinema e impara dal cinema.

Dei possibili campi di interazione fra cinema e geografia, quello centrato sul film come agente geografico è senz'altro il più ostico da esplorare per gli studiosi di cinema, che normalmente non possiedono le necessarie competenze metodologiche, ma probabilmente, proprio per questi motivi, è anche il campo in cui la dialettica con i geografi potrebbe risultare più proficua.

4. Il film come narrazione geografica

L'ambiente geografico per il cinema narrativo è principalmente un *setting*, cioè lo spazio degli eventi. In tal senso – nota Martin Lefebvre nel saggio “Between Setting and Landscape in the Cinema” (in Lefebvre 2006, pp. 19-59) – il cinema è erede della pittura rinascimentale che vede il paesaggio essenzialmente come sfondo di una scena basata su figure umane. Tuttavia – nota ancora Lefebvre – vi sono pittori rinascimentali quali Altdorfer, Giorgione, Patinir, Bruegel, nei cui quadri (si pensi alla *Caduta di Icaro*) l'evento rappresentato risulta subordinato all'epifania dello spazio, che in questo modo viene promosso da mero sfondo (*setting*) a paesaggio (*landscape*). Analogamente in alcuni film di Antonioni, Godard e Wenders la rappresentazione del paesaggio tende a emanciparsi dai personaggi e dagli eventi che hanno luogo al suo interno, come si coglie esemplarmente in quelle inquadrature antonioniane che iniziano prima che i personaggi entrino in campo e proseguono dopo, lasciando percepire il paesaggio depurato, per così dire, dai personaggi e dagli eventi.

Setting (il paesaggio come sfondo degli eventi narrativi) e *landscape* (il paesaggio come oggetto di contemplazione emancipata da personaggi ed eventi) sono dunque le due principali forme di interazione con lo spazio che hanno segnato la storia del cinema. La vera narrazione geografica, tuttavia, è qualcosa che va al di là sia del *setting-sfondo* sia del *landscape-paesaggio*, e che riguarda invece essenzialmente la nozione di *territorio*, cioè di spazio concretamente vissuto, occupato, posseduto, usato dagli uomini.

Si ha quindi narrazione geografica in presenza delle seguenti tre condizioni (disgiuntamente necessarie e congiuntamente sufficienti):

- il film è ambientato in uno spazio reale (condizione di *setting-sfondo*);
- il film ci fa adeguatamente vedere e contemplare questo spazio reale (condizione di *landscape-paesaggio*);
- il nucleo narrativo del film riguarda direttamente il rapporto dei personaggi con lo spazio in cui si trovano (condizione di *territorio*).

Le prime due condizioni assicurano il legame del film con uno spazio reale, e in tal senso rimandano entrambe al più basilare aspetto del rapporto cinema-geografia che abbiamo preso in considerazione: il film come documento geografico. Ma è la terza condizione quella più caratterizzante, dal momento che assicura il legame con il territorio inteso come spazio vissuto. Perché ci sia narrazione geografica non basta che lo spazio reale sia offerto allo sguardo dello spettatore: occorre anche che questo medesimo spazio, in quanto *topos* del mondo narrativo, entri in contatto e in conflitto con l'esistenza dei personaggi.

Un tentativo interessante, sebbene non compiutamente formalizzato, di circoscrivere la narrazione geografica si trova in due libri dello studioso italiano Sergio Arecco: *Il paesaggio del cinema* (2001) e *Cinema e paesaggio* (2009). Si tratta in sostanza della selezione di un corpus filmografico (una decina di film nel primo libro, un centinaio nel secondo) che comprende titoli contrassegnati dalla rilevanza non solo visiva ma anche narrativa dello spazio rappresentato.

Soffermandoci sui titoli che potrebbero risultare più pertinenti per la categoria della narrazione geografica, notiamo che ci sono generi intrinsecamente geografici come il *western* (che racconta la conquista dello spazio della frontiera) e il *road movie* (che racconta l'esperienza di uno spazio attraversato). Ma ci sono soprattutto singoli film la cui domanda drammaturgica – ovvero l'interrogativo che sintetizza al massimo grado la storia narrata – si può formulare proprio nei termini di un rapporto, problematico e conflittuale, fra un personaggio e un territorio. Pensiamo a film classici come *Regain* di Pagnol (riuscirà la vulnerabile Arsule ad adattarsi alla rude vita nel villaggio abbandonato dell'Alta Provenza?); *Aparajito* di Ray (riuscirà il provinciale Apu ad adattarsi alla vita metropolitana di Calcutta?); *Stromboli* di Rossellini (riuscirà la nordi-

Fig. 3.
Un tranquillo week-end di paura (John Boorman, 1972). Il film come narrazione geografica: per Ed Gentry e i suoi tre amici il viaggio nella natura ostile rappresenta un momento di consapevolezza critica nei confronti della società.





Fig. 4. Grizzly Man (Werner Herzog, 2005).
 Il film come narrazione geografica:
 per Timothy Treadwell il viaggio nella natura
 ostile rappresenta una provocazione spettacolare
 rivolta contro la società.

ca Karen ad adattarsi alla vita dell'isola siciliana?). E per venire a titoli più recenti, pensiamo a *Un tranquillo week-end di paura* di Boorman (riuscirà il gruppo di amici a sopravvivere all'escursione sui monti Appalachi?); al documentario *Grizzly Man* di Herzog (riuscirà Timothy Treadwell a sopravvivere nella terra degli orsi?); al film biografico *Into the Wild* di Penn (riuscirà Alexander Supertramp a sopravvivere nelle terre selvagge?). Si tratta di film che non si limitano a farci vedere e conoscere un territorio, ma al tempo stesso, attraverso la narrazione, sviluppano un discorso originale sul senso della presenza umana al suo interno.

BIBLIOGRAFIA

ARCAGNI S., *Oltre il cinema – Metropoli e media*, Torino, Kaplan, 2010.
 ARECCO S., *Il paesaggio del cinema. Dieci studi da Ford a Almodovar*, Genova, Le Mani, 2002.
 ARECCO S., *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*, Genova, Le Mani, 2009
 BERNARDI S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002.
 BIGNANTE E., "Osservare, interpretare, apprendere: alcuni stimoli per utilizzare le immagini nell'insegnamento della geografia", in *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 1/5, 2010, pp. 7-11.
 BURKE P., *Testimoni oculari*, Roma, Carocci, 2002 (ed. or. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books, 2001).

trininelli, 1980 (ed. or. *Cinema et histoire*, Paris, Denoel, 1977).
 HASKELL F., *Le Immagini della Storia*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993).
 LEFEBVRE M., a cura di, *Landscape and Film*, New York, Routledge, 2006.
 LEFEBVRE M., "Between Setting and Landscape in the Cinema", in *Landscape and Film*, New York, Routledge, 2006.
 ORTOLEVA P., *Cinema e storia – Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.
 ROHMER E., *Le goût de la beauté*, Paris, Flammarion, 1989.

Fig. 5.
Into the Wild
 (Sean Penn, 2007).
 Il film come
 narrazione
 geografica:
 per Alexander
 Supertramp il viaggio
 nella natura ostile
 rappresenta un rifiuto
 radicale della società.



UN'IMPORTANTE OCCASIONE PER FAR CONOSCERE L'AIIG

Vercelli, 20 ottobre 2010

La città di Vercelli ha ospitato una delegazione ungherese, costituita da dirigenti scolastici, docenti e rappresentanti degli enti locali della regione di Nograd. La "squadra" era capitanata dal dott. Lavaj Arpad, Preside della scuola di Balassagyarmat e accompagnata dal prof. Luigi Magrelli, referente del progetto per l'Italia. L'iniziativa è stata promossa dall'Ufficio Scolastico Territoriale di Vercelli nell'ambito delle relazioni tra i Paesi Membri dell'UE sui sistemi educativi e formativi. Il Dirigente dell'Ufficio Scolastico Provinciale di Vercelli, Antonio Catania, ha fatto gli onori di casa e ha illustrato ai presenti il nostro sistema educativo, in particolare la recente riforma dell'istruzione secondaria di II grado.

In quell'occasione, presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università del Piemonte Orientale è stata presentata la nostra Rivista da parte del direttore, prof. Carlo Brusa, che ha accolto la delegazione in qualità di Preside della Facoltà. L'ultimo numero di AST, *Geografia nelle Scuole*, è stato distribuito ai partecipanti che hanno dimostrato un grande interesse per la pubblicazione e per l'attività della nostra Associazione. Da questa iniziativa potranno scaturire proficue forme di collaborazione anche tra l'AIIG e la scuola ungherese.

