

## **Luoghi, cinema, emozioni.**

### **Un approccio visuale per Gente del Po di Michelangelo Antonioni (1947)**

*di Patrizia Miggiano\**

#### **1. Inquadramento teorico e metodologico nello studio del rapporto tra luoghi, cinema, emozioni**

Il contributo intende indagare il ruolo delle componenti emotive e dei legami affettivi tra comunità e luoghi nell'ambito della narrazione cine-documentaria, attraverso il ricorso alla prospettiva interdisciplinare nota come "geografia visuale", che studia l'impiego delle immagini – fisse (disegni, fotografie o qualsiasi elaborato grafico) o in movimento (film, documentari, serie televisive, spot pubblicitari, ecc.) – come ausilio per la documentazione, l'interpretazione e la rappresentazione della realtà geografica e del rapporto tra individui, gruppi, società e territorio.<sup>1</sup>

Com'è noto, il sapere geografico, infatti, gode da sempre di un rapporto privilegiato con la funzione/capacità visiva. Le primissime immagini geografiche, d'altronde, sono state le carte e le pitture, rappresentazioni di paesaggi rurali e urbani, a cui hanno fatto seguito, nel corso del XVIII secolo, le immagini in rilievo attraverso l'utilizzo del tratteggio ombreggiato sulle carte e, nel XIX secolo, le prime incisioni e fotografie. Dagli anni Venti del Novecento in poi, la cartografia ha, inoltre, subito una rapida evoluzione e un incremento di complessità, passando dalla carta tematica a quella in tre dimensioni, fino a giungere, negli ultimi decenni, all'immagine animata e interattiva.

Questo ha fatto sì che l'indagine geografica assistesse a un'inedita moltiplicazione di immagini – una "vera e propria iconosfera"<sup>2</sup> che avvia un "processo di popolarizzazione delle immagini geografiche", come giustamente fa notare Enovi<sup>3</sup> – e, allo stesso tempo, alla crescente varietà dei supporti e delle fonti (giornali, televisioni, web, ecc.), al punto da ravvisare la possibilità di considerare gli stimoli visivi come opportunità metodologiche supplementari per l'osservazione e per la comprensione della realtà geografica.<sup>4</sup>

Si è fatta strada, in altre parole, la possibilità di indagare le dinamiche territoriali attraverso la lettura dei contesti paesaggistici e le relazioni tra luoghi e comunità per come essi si presentano all'occhio dello spettatore che li osserva in immagini fisse o in movimento.

Ciò che appare particolarmente significativo è che, in alcuni casi, è la sfera visuale stessa a contribuire alla costruzione della realtà geografica. Ci troviamo, in questi casi, di fronte a fenomeni oggetto di studio della Media Geography, campo d'indagine all'incrocio tra la nuova geografia umana culturale e i media studies, il cui oggetto è la dimensione performativa dei prodotti mediatici nella riorganizzazione della percezione e dell'identità dei luoghi, in una relazione di definizione reciproca che potremmo riassumere con le locuzioni *Place in Media*, *Media in Place*, riprendendo, in questo modo la nota distinzione lefebvrina tra pratica spaziale, rappresentazioni dello spazio e spazi rappresentativi.

La geografia mediatica, quindi, esplora ampie questioni relative alla produzione materiale e al significato culturale delle pratiche e dei processi mediatici con cui vengono raccolte le informazioni geografiche, i fatti geografici vengono ordinati e le geografie immaginarie create. Non si tratta, com'è evidente, di un mero tentativo di comprensione dei media in sé, ma di una riflessione sull'influenza che essi hanno sulla percezione dei luoghi e sull'immaginario geografico più in generale. I geografi dei media sostengono, infatti, che quest'ultimi siano in grado di attivare importanti processi di trasformazione della dimensione percettiva coi luoghi, dal momento che gli individui e i gruppi fanno ricorso alle rappresentazioni culturali per creare relazioni sociali, definire e figurarsi lo spazio. L'aspetto da sottolineare è, a questo punto,

l'importante implicazione che questo approccio determina per lo studio geografico stesso: considerare queste forme culturali e questi prodotti mediatici e analizzarli ci consente, infatti, di comprendere come le pratiche di interpretazione e rappresentazione dei luoghi non siano mai neutrali, ma sempre critici.

Ciò che a noi interessa in questa sede specificamente indagare è il complesso di emozioni scaturite e determinate nell'interazione tra luogo e medium cinema e proporre, così, una pratica di esplorazione di significati geografici e simbolici.

Esiste, in altre parole, una particolare emozione (o un complesso di emozioni) proprie di un luogo? Quanto ha a che vedere questo con l'identità di un luogo e che peso può avere nei processi di riscoperta e di valorizzazione?

Sarebbe senza dubbio interessante, a tal proposito, il tentativo di generare narrazioni dei luoghi a partire dalle emozioni da essi suscitate e provare a comporre una loro mappatura emotiva sulla base delle percezioni dei soggetti che li abitano o li visitano, che è quello che cercheremo di fare – da una prospettiva prettamente cinematografica – nelle pagine successive.

Entrare in contatto emotivamente con i luoghi potrebbe, in altre parole, attivare dei mutamenti nel sentire individuale e collettivo e condurre a nuove consapevolezze sulla vita e sullo sviluppo di questi ultimi. In questo senso il cinema, generatore di quelle particolari *forme vitali*<sup>5</sup> che sono le emozioni, può configurarsi come uno strumento di rara importanza poiché è in grado di connettere emotivamente l'audience con i luoghi rappresentati, creando legami di affezione e incrementando l'universo dei significati culturali ed emozionali che gravita intorno a un territorio.

Tentare di comporre una cartografia delle emozioni cinematografiche e geografiche vuol dire, pertanto, smettere di considerare “la cinepresa come uno strumento meccanico neutro”, ma al contrario presentarla come uno “strumento organizzatore psicologico dell'esperienza. L'operatore non produce più soltanto rappresentazioni, ma crea anche la trama psicologica delle rappresentazioni che hanno dei rapporti tra loro non soltanto di tipo logico-narrativo, ma anche emozionale”<sup>6</sup>.

Se consideriamo, infatti, le emozioni come dei “saperi muti e corporei, condivisi e relazionali capaci di dare significato alle esperienze vissute”<sup>7</sup>, si apre di fronte a noi un campo di riflessione che ci permette di generare narrazioni dei luoghi che tengano in conto il complesso di emozioni da essi innescate in chi li abita o li visita.

## 2. Emozioni, cinema, luoghi

Nel 1914 Hermann Häfker inaugurava, con *Kino und Erdkunde*, la riflessione sulle relazioni tra cinema e geografia, evidenziando la capacità del medium cinema di offrire un'autentica descrizione del mondo, al punto da parlare di una vera e propria vocazione geografica del dispositivo cinematografico. Così scrivono Avezzù e Fidotta in proposito:

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.<sup>8</sup>

Da allora, con crescente intensità e da diversi campi del sapere, sono stati avanzati studi problematici sulla relazione tra soggetti e oggetti dello sguardo filmico, cioè sulle vie attraverso cui esso conferisce significato e valore all'oggetto ripreso.

È opportuno, a questo punto, operare delle precisazioni preliminari a proposito delle

soggettività coinvolte nel discorso cinematografico: il personaggio e lo spettatore.

Al pari del personaggio, infatti, anche lo spettatore vive un rapporto di intensa emotività con le immagini filmiche e una riflessione sulla natura di queste emozioni e sul loro riverbero nel rapporto spettatore-luoghi sarebbe senza dubbio interessante, ma in questa sede ci concentreremo sul soggetto *personaggio*, poiché, nel documento neorealista preso in esame come caso studio, il personaggio è allo stesso tempo *abitante* e, dunque, offre preziose informazioni sulla natura del rapporto emotivo con il territorio, utili ai nostri fini.

Solo per aprire una possibile via di riflessione diremo, però, che le prime proiezioni cinematografiche, le cosiddette *Vedute* o *Panorami*, offrivano allo spettatore la possibilità di *vedere* paesaggi vicini e lontani, resoconti di viaggi, panorami esotici che destavano una mescolanza di emozioni forti, tra la fascinazione e lo sconcerto (celebre l'aneddotico della fuga degli spettatori di fronte al treno durante la proiezione ad opera dei fratelli Lumière) sia per l'inedita fruizione di immagini in movimento, sia per la spettacolarizzazione della veduta. Come fa notare significativamente Gaudreault in *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, "tutto, nei primissimi anni di vita del cinematografo, è *attraentissimo, impressionantissimo ed emozionantissimo*"<sup>9</sup>.

La vivacità delle reazioni emotive dei primi spettatori dinanzi al cinematografo testimonia, così, "di un'emozionalità che sembrerebbe consustanziale all'immagine stessa, un'emozionalità non ancora innescata o direttamente dipendente da strategie discorsive e linguistiche o da pratiche di visione ritualizzate, ma dalle caratteristiche stesse alla base del dispositivo (verosimiglianza, impressione di realtà, condizioni di visione)".<sup>10</sup>

Posto, dunque, che in questa sede l'oggetto filmico indagato sarà il luogo e il soggetto il personaggio, ci soffermeremo sulla restituzione cinematografica di un senso più profondo dei luoghi, attraverso il riferimento al complesso di emozioni, affetti e stati d'animo che essi originano nei personaggi che li abitano.

Nel caso studio preso in esame e di cui tratteremo più avanti, infatti – come già accennato – la vita emotiva dei personaggi scaturisce *dai* luoghi e in ragione di questo potremmo, dunque, parlare di una *geografia emozionale* che il cinema individua, cattura e trasferisce.

La pratica cinematografica si è, così, nel corso del tempo, dimostrata in grado di elaborare forse più di altri linguaggi artistici – in ragione della dinamicità delle immagini che ritraggono e riproducono il movimento e della forza delle sue componenti tecniche – pregnanti forme culturali che aiutano i soggetti a leggere e interpretare il territorio e i suoi cambiamenti e, così, viverli emotivamente.

Come scrive, infatti, significativamente Rose:

Film e fotografie [...] non si limitano a trasmettere informazioni e rappresentazioni. Essi sono in grado, a volte, di evocare sentimenti potenti [...]. Possono costituire interpretazioni eloquenti del senso di un luogo, o dei sentimenti che le persone provano per determinati ambienti e paesaggi. Sono in grado di mostrare o far emergere rapporti sensoriali con il mondo e hanno anche la capacità di creare reazioni forti nella gente che le guarda. Per tutte queste ragioni, possono giocare un ruolo rilevante in molte metodologie di ricerca visuale, in particolare in progetti interessati a esplorare il senso dei luoghi e i sentimenti delle persone.<sup>11</sup>

Altrettanto significativa ai fini della nostra ricerca è la classificazione introdotta da Terrone, laddove parla di film come *documento geografico* (quando si pone come rappresentazione di un luogo), di film come *agente geografico* (quando il cinema partecipa alla relazione tra uomo e ambiente) e di film come *narrazione geografica* (quando l'ambiente geografico è il setting degli eventi).<sup>12</sup>

A proposito di quest'ultimo punto occorre fare, però, una precisazione che ci introduce nel vivo dell'argomento trattato. L'ambiente, nel caso appunto della narrazione geografica, può configurarsi a sua volta come:

- *setting* (paesaggio-sfondo);
- *landscape* (puro oggetto di contemplazione, di derivazione romantica);
- *territorio* (spazio vissuto che origina esperienze emotive e sociali).

È proprio quest'ultimo l'aspetto che ci interessa principalmente, in virtù della volontà di soffermarci sugli aspetti valoriali ed emozionali dell'esperienza *con* i luoghi da parte della comunità.<sup>13</sup>

Nell'approccio geografico, infatti, il territorio viene interpretato come spazio relazionale, frutto dell'interazione tra la comunità e il suo spazio vissuto.<sup>14</sup> In altre parole, il territorio può essere inteso come quella porzione dello spazio geografico in cui una determinata comunità si riconosce e a cui si relaziona nel suo agire individuale o collettivo, la cui specificità – intesa quale differenziazione dall'intorno geografico – discende dal processo di interazione tra questa comunità e il suo spazio vissuto.

Il cinema narratore di questa interazione, dunque, ma anche, invertendo il punto di vista, il territorio come agente della narrazione cinematografica e generatore di stati emotivi, sentimenti, sensazioni.

In questo modo si opera un capovolgimento della tradizionale questione “Cosa può fare un territorio per il cinema?” in “Cosa può fare il cinema per il territorio?”<sup>15</sup>, prospettiva che sposta la questione dal campo della critica cinematografica a quello squisitamente geografico.

Nel prossimo paragrafo rifletteremo, appunto, su una possibile metodologia di ricerca geografica applicata al documentario *Gente del Po* di Michelangelo Antonioni<sup>16</sup>, cortometraggio iniziato nel 1943 e terminato solo nel '47 a causa della sospensione forzata del lavoro dovuta alla guerra, che realizza un'autentica narrazione geografica – con riferimento alla classificazione di Terrone poc'anzi riportata – del Delta del Po (zona di Porto Tolle) particolarmente significativa perché coglie il legame indissolubile tra le genti e il territorio, anzi, di più, perché fa del luogo il vero protagonista del racconto.

Ciò che resta del documentario sono 12 minuti di girato, altrettanti ne mancano alla conta.<sup>17</sup>

### 3. Per una cartografia delle emozioni in *Gente del Po* di Michelangelo Antonioni (1947)

Il caso studio preso in esame apre, dunque, una riflessione sul ruolo delle componenti emotive innescate *dal* territorio, che genera e scandisce la vita interiore e i ritmi della comunità che lo abita in modo profondo e inevitabile.

Le ragioni della scelta sono, dunque, così riassumibili. Innanzitutto, con *Gente del Po* non siamo di fronte a una narrazione necessariamente edulcorata, che veicola un'immagine forzosamente positiva del luogo, anzi essa restituisce un'immagine amara e desolante del territorio, ma potente e di straordinario realismo. Scrive, a tal proposito D'Angelo:

[..] quando il cinema raffigura un rapporto con il paesaggio, questo rapporto non deve per necessità riguardare paesaggi “belli” o “sublimi”, non deve forzosamente tradursi in un valore paesaggistico positivo, dato che il cinema può rappresentare con successo anche un paesaggio infelice, degradato, purché riesca al contempo a rappresentare che cosa significa quel paesaggio per le persone che entrano in contatto con esso.<sup>18</sup>

In secondo luogo «la rappresentazione del paesaggio tende a emanciparsi dai personaggi e dagli eventi che hanno luogo al suo interno»<sup>19</sup>. È interessante leggere, a proposito di questo aspetto, le parole dello stesso Antonioni, riportate nella rivista «Cinema», laddove illustra le componenti emotive della relazione tra il Po e le sue genti e il principio geografico che ha guidato la realizzazione del film:

Non è affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del Po. Effettivamente

un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è il despota della sua vallata. La gente padana sente il Po. In che cosa si concreti questo sentire non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell'aria e che viene subito come una sorta di malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi fiumi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre di raccolga nel fiume. La vita vi acquista particolari modi e particolari orientamenti; sorge una nuova economia circoscritta, dal fiume tutti traggono ogni possibile profitto, i ragazzi lo eleggono a gioco preferito e proibito. Si stabilisce, in altre parole, una intimità tutta speciale alimentata da diversi fattori, tra i quali la comunanza dei problemi e la stessa lotta delle popolazioni contro le acque che quasi ogni anno, sul cominciare dell'estate o dell'autunno, si accaniscono in alluvioni talvolta violentissime e sempre tragicamente superbe [...] Vorremmo, perciò, una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cioè un'accozzaglia di elementi esteriori e decorativi, destasse interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici. [...] <sup>20</sup>

Antonioni, dunque, non considera il territorio come proiezione delle emozioni e degli stati d'animo dei soggetti (come avviene, negli stessi anni, e per gli stessi luoghi, ad esempio per *Ossessione* di Luchino Visconti), ma, al contrario, incarna l'idea del territorio come agente e, allo stesso tempo, custode della vita emotiva di chi lo vive.

Nonostante la realizzazione del film documentario risalga, infatti, agli anni Quaranta, esso si presenta tuttora come un importante esempio di narrazione cinematografica in cui il paesaggio non funge da mera cornice per l'esperienza umana, ma ne è all'origine, ne regola l'intensità e i tempi. Forse è proprio questo l'aspetto che porta Bruno, nel caso specifico di Antonioni, a parlare di una vera e propria *topofilia*<sup>21</sup>, riprendendo il concetto introdotto per la prima volta dal geografo Yi-Fu Tuan nel 1974.

Tuan significativamente constatava come gli esseri umani, per natura, sono portati a nutrire un profondo e vivo sentimento per i luoghi, cui attribuiva il nome di *topofilia*, un particolare legame di affetto che non può spiegarsi semplicemente con la mera nostalgia né con l'istinto di «fare il nido»<sup>22</sup>. Si tratta, infatti, di qualcosa di più complesso, che va ricercato tanto nella relazione *con* quanto nella narrazione *di* un luogo, ossia nella stratificazione delle sue interpretazioni e rappresentazioni. Difatti, Pollice così scrive in proposito:

A guidare i processi di territorializzazione non è il territorio, ma l'immagine che la comunità locale ha di se stessa e del proprio spazio di appartenenza che ne costituisce la proiezione geografica, pur non potendosi naturalmente negare che esiste una relazione inversa in cui è il territorio, in quanto costruito sociale, ad influenzare la percezione di un sé collettivo.

E ancora Bruno:

La storia del paesaggio è narrata come un'impronta tangibile nel paesaggio mutevole della sua rappresentazione: nelle sue pieghe, nei suoi interstizi e nelle sue stratificazioni, la geografia trattiene i resti di ciò che va proiettato a ogni transito, emozioni incluse. Figurato in questo modo, il paesaggio è un'archeologia del presente. I cartografi delle emozioni lo rendono particolarmente evidente, mostrando come il topos sia in sintonia con la filia nella storicità degli incontri sensoriali. Dall'arte della memoria alle mappe sensoriali alla visione cinematografica, tale cartografia fa tutt'uno, sul terreno topofilico, con l'architettura del viaggio interiore, una geografia dello spazio intimo. In questo paesaggio, il site-seeing è nell'atto geopsichico di connettere affetti e luoghi. Fin già dal titolo, Antonioni evidenzia la stretta relazione che lega il Po alle *sue* genti e proprio a partire da questa relazione si dipana la narrazione in un insieme di appunti sul territorio letti dallo sguardo antonioniano.

Attraverso il racconto della miseria della vita contadina ai margini del fiume, Antonioni narra il paesaggio padano di Porto Tolle che pochi anni più tardi, nel '51, com'è noto, sarà teatro di una tremenda alluvione.



Protagonisti del film, i villaggi di paglia dei contadini, sulle rive del fiume che scandisce i ritmi sempre uguali della piccola, malinconica popolazione che trae dal fiume il proprio sostentamento. “Un om, una dona, una putina” – un uomo, una donna, una bambina nel dialetto della zona – i personaggi su cui si concentra, per un attimo, la macchina da presa, per poi tornare al fiume, incessantemente attraversato dai barconi carichi di merci. “Non è una navigazione facile” avverte la voce narrante femminile, che prosegue con “Ci vuol gente invecchiata sul posto”, quasi a sottolineare l’unicità della relazione e dell’interazione createsi nel tempo tra il territorio e la comunità che lo abita. È importante constatare anche come quella particolare relazione porti in seno un modo unico e irripetibile di narrare il proprio territorio, come un’eredità composta da segni, codici, simboli, linguaggi specifici di quella cultura territoriale, portatrice di un particolare *mood*. Ne sono esempi importanti, peraltro, il Mal d’Africa o la *saudade* portoghese, emozioni e stati dell’animo tipici di una comunità, sorti in profonda relazione con *quel* luogo, che non trovano corrispettivi in altri luoghi o in altre lingue.

Scrive Pollice:

L’interazione dinamica tra individuo, collettività e territorio non può infatti essere spiegata prescindendo dai processi di territorializzazione, in quanto è in base a questi processi che lo spazio, plasmato dall’azione umana, introietta i valori della cultura che vi si produce fornendo loro una dimensione ontologica che ne rafforza la capacità di influenzare i comportamenti degli individui e della stessa collettività di cui questi valori sono espressione. A guidare l’azione di trasformazione funzionale e simbolica dello spazio [...] la volontà di farne un luogo di appartenenza che rifletta la coscienza collettiva e la proiezione che questa ha di sé in un’ottica evolutiva e comparativa. Ciascuno individuo, in quanto membro di una comunità, partecipa al processo di territorializzazione, ma, a sua volta, collocandosi all’interno di quello spazio relazionale che abbiamo assunto come dimensione significativa del territorio, è influenzato dal processo stesso che ne attiva o ne modula i comportamenti. Si tratta di un meccanismo di interazione che opera attraverso due distinte modalità: da una parte, si ha un meccanismo di influenza diretta e consapevole in quanto il territorio organizza e regola l’azione dell’individuo [...], dall’altra, invece, si ha un meccanismo di influenza indiretta che agisce più spesso sul piano inconscio, laddove sono i valori simbolici,

relazionali e progettuali del territorio – in pratica i pilastri della costruzione identitaria del luogo – a costituire lo stampo entro il quale si modellano e a cui si adattano i comportamenti individuali e collettivi.<sup>23</sup>

Proprio a proposito di quest’ultimo aspetto riguardante lo *stampo* culturale e simbolico entro cui si iscrivono i comportamenti individuali e sociali – il territorio come portatore di codici di significato con i quali partecipa alla costruzione della propria realtà –, la voce narrante racconta la comunità che vive il territorio del Delta del Po: “Le donne, affiancate, larghi cappelli di paglia chiara, sarchiano la terra e a volte guardano il fiume. Chi dai campi guarda passare il convoglio, pensa forse alla felicità. Partire, viaggiare, cambiar vita. Il mare è là, in fondo al viaggio. [...] Nei giorni di burrasca, bisogna correre alle capanne in pericolo, mentre il vento sradica i tetti di paglia e l’alta marea cresce. Le madri raccolgono i piccoli dal fango, si chiudono dentro i tuguri, il cielo cade sul miserabile villaggio come una punizione divina”.

Com’è evidente, la presenza del fiume è, per queste genti, salvifica e al tempo stesso oppressiva poiché dispensa, con eguale abbondanza, lavoro e avversità e ugualmente accomuna, avvicina tra di essi gli abitanti delle capanne e li allontana dal resto del mondo, dalla vivacità della città. Il sentimento di isolamento, la malinconia, la tristezza, l’amarezza dei *giorni sempre uguali* nascono qui, dunque, come reazioni emotive in risposta a un territorio, che non le rappresenta semplicemente (e romanticamente), ma le suscita, ne è causa prima. Esplorare l’universo emotivo di queste genti significa, pertanto, conoscere *quel* particolare territorio, indagarne le dinamiche, le risorse, gli aspetti problematici.

Il territorio, quindi, come preziosa via di conoscenza e di comprensione dei gruppi umani, di stati emotivi, di vita consociata.

Utilizzando la griglia di esplorazione dei significati coinvolti e attivati dalla narrazione cinematografica, che potremmo costruire sulla base degli interrogativi prima illustrati, giungiamo a questi risultati:

### Griglia 1

Quali sono i termini usati nella descrizione del luogo?	<p><i>(in ordine di pronuncia)</i></p> <p>Il fiume diventa navigabile          Convogli dal fondo piatto          Convogli carichi          Navigazione non facile          Grande fiume          Distesa piatta come l’asfalto          - Povero paese dove la vita scorre lenta come le stagioni, come il fiume          Malinconiche facciate di casa di campagna          L’arrivo del convoglio è una festa          Tra il cielo e la palude          Vita ancora più desolata          Non sicuro [...], in pericolo          Miserabili tuguri          - Acqua dolce del Po, acqua amara dell’Adriatico</p>
Quali sono i termini usati in relazione ai personaggi e loro emozioni/stati d’animo?	<p><i>(in ordine di pronuncia)</i></p> <p>Gente invecchiata          Vita dura e sempre uguale          Vita lenta come le stagioni, come il fiume          Cambiar vita          Vita uguale, senza speranza</p>

<p>Che uso viene fatto del suono rispetto al luogo? Si dà tra essi un rapporto di sintonia o di contrasto?</p>	<p><i>(in ordine di ascolto)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Rumori ambientali dei convogli che navigano lenti sul fiume</li> <li>Scroscio delle onde del fiume</li> <li>Fischio dei convogli in arrivo e in partenza</li> <li>Musiche originali di Mario Labroca</li> <li>Commento vocale (voce femminile)</li> <li>- Rumori ambientali delle falci durante la mietitura</li> <li>- Campane (durante il commento vocale “Un povero paese dove la vita scorre lenta come le stagioni, come il fiume. Questo dicono le campane”)</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fisarmonica (quando, a sera, la popolazione, finito di lavorare, va sugli argini del fiume per ritemperarsi e riposare)</li> <li>Remi delle barche che solcano il fiume</li> <li>Forti raffiche di vento</li> <li>Tuoni</li> <li>Pioggia</li> <li>Pianto di bambino durante la piena</li> <li>- Onde scroscianti durante la piena che si abbattono sulle coltivazioni e sui villaggi.</li> </ul>
<p>Quali sono le tecniche cinematografiche utilizzate (angolo di ripresa, punto di vista, montaggio, fotografia, etc.)?</p>	<p><i>(in ordine di frequenza)</i></p> <p>Campo lungo Riprese dall’alto Campo lunghissimo Primi piani</p>

<p>Sono presenti immagini dei luoghi in relazione alla comunità che lo abita?</p>	<p><i>in ordine di comparsa)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Convogli di barconi dal fondo piatto, carichi di merci e zavorra, entrano nel campo visivo.</li> <li>- Il fiume</li> <li>- Il lavoro di terra dei contadini si riversa sul fiume in decine di sacchi di juta</li> <li>- Il lavoro d’acqua degli abitanti dei barconi, gente di fiume che vive in movimento “tra la riva emiliana e quella veneta, nella casa che cammina verso il mare”</li> <li>- La distesa dell’acqua piatta</li> <li>- Lavandaie sulla riva</li> <li>- Facciate di case di contadini, qualcuno si affaccia dalle finestre a guardare il fiume</li> <li>- Le barche attraversano il fiume quando viene aperto il ponte di legno</li> <li>- Passa il barcone con su scritto MILANO</li> <li>- Segue un’intera colonna di barche</li> <li>- Fumo denso e nero, avvolge e si dirada</li> <li>- L’acqua torna lucente, riflette la sponda erbosa, rispecchia le sagome scure delle case</li> <li>- Un cavallo solitario spunta tra lunghi fili d’erba, scalcia libero e scompare in lontananza</li> <li>- La curva nera di una falce</li> <li>- Contadini affilano la lama</li> <li>- Le donne, affiancate, larghi cappelli di paglia</li> </ul>
---	---



	<p>chiara, sarchiano la terra e a volte guardano il fiume</p> <ul style="list-style-type: none"><li>- Verso sera il convoglio attracca, si scende a terra</li><li>- Paesino dai tetti aguzzi</li><li>- La chiesa bianca</li><li>- Le ragazze corrono, il giovane in bicicletta che sfreccia davanti alla chiesa</li><li>- Una donna corre giù dall'argine e fa cenno con la mano al suo uomo in barca, è stata in farmacia e ora torna a casa</li><li>- Visi seri, silenziosi</li><li>- Arriva la tempesta., la gente si agita, corre</li><li>- Il vento sradica i tetti e l'alta marea cresce</li><li>- Le madri raccolgono i piccoli dal fango, si chiudono dentro i tuguri</li><li>- Il villaggio è invaso dall'acqua</li><li>- La <i>putina</i> è aletto, la madre le dà uno sciroppo, è malata</li></ul>
--	---

Nel tentativo di proporre, dunque, una possibile mappatura delle emozioni rappresentate e narrate nel documentario preso in esame e soprattutto ai fini di una definizione della relazione tra esse e i luoghi, sulla base del lavoro di raccolta e classificazione delle informazioni riportato nella *Griglia 1*, potremmo avanzare le seguenti conclusioni:

- *Gente invecchiata; vita dura e sempre uguale, vita lenta come le stagioni; come il fiume, cambiar vita; vita uguale, senza speranza* sono i termini usati per descrivere le condizioni di vita della popolazione. Attraverso il ricorso a essi Antonioni fin dai primi minuti del film, qualifica il suo sguardo sul luogo e individua indiscutibilmente le emozioni e gli stati d'animo coinvolti nella narrazione. Precisa che essi sono caratteristici della popolazione che vive una stretta relazione con quel luogo, fondata sul lavoro e la fatica.

- Il suono (sia quando si tratta di rumore ambientale, sia quando si tratta di musiche) è in sintonia con gli elementi emozionali e pertanto costituisce un chiaro rimando a essi. I rumori ambientali dei convogli che navigano lenti sul fiume, lo scroscio delle onde del fiume, il fischio dei convogli in arrivo e in partenza sono i rumori ambientali presenti con maggiore frequenza.

- Il fiume è in assoluto l'immagine più presente nell'intero documentario, in varie declinazioni e da diverse angolature. Seguono i convogli e i visi umani (ritratti in primo piano rispetto allo sfondo dei luoghi), quasi a rimarcare la perfetta integrazione dell'uomo con l'ambiente in cui è ritratto, più volte sottolineata dal commento vocale.

- I temi e le prospettive su cui il regista insiste principalmente sono la fatica, l'amarezza della vita sugli argini del Po, la stretta dipendenza della popolazione con il "despota della sua vallata."<sup>24</sup> Tuttavia, nonostante la ripetuta presenza di termini dalla connotazione negativa, si avverte nello sguardo del regista che non altera il profilo di quel territorio per fini estetici, il rispetto per il luogo oggetto del documentario, sua terra nativa. Dirà, infatti, più tardi "Appena mi fu possibile tornai in quei luoghi con una macchina da presa. Così è nato *Gente del Po*. Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì."<sup>25</sup>

- Un *topos* non a caso appena accennato, ma degno di nota è il mare. Tecnicamente Antonioni dedica al mare pochissime inquadrature e un solo commento vocale: "Partire, viaggiare, cambiar vita. Il mare è là, in fondo al viaggio". Questo fa sì che il mare immediatamente si erga a simbolo di un'emozione viva che si contrappone alle emozioni sbiadite, illanguidite evocate, invece, dal fiume. Per questi il mare e il fiume (rispettivamente incarnazione l'uno della dimensione globale e l'altro della dimensione locale. si presentano), si presentano come *topoi* differenti, portatori di emozioni e stati d'animo opposti: il desiderio, l'entusiasmo, la curiosità, la vitalità l'uno, la monotonia, il grigiore dei giorni, il senso del dovere, la malinconia, la noia l'altro, come se il mare aprisse lo sguardo della popolazione ad altre terre e il fiume lo confinasse in una sorta di isolamento. La *coincidentia oppositorum* avviene con la piena che congiunge "l'acqua dolce del Po, l'acqua amara dell'Adriatico". È interessante riflettere sulla scelta dell'attributo *amara* per la descrizione dell'acqua di un mare che prima era descritto come il luogo dell'altrove sublime e impossibile. Ma la piena cambia rapidamente il volto del paesaggio poiché esso si incupisce, diventa severo e minaccia i suoi figli che corrono a cercar riparo dall'acqua, senza più distinzione tra dolce e salata.

#### **4. Considerazioni teoriche e possibili prospettive metodologiche**

Come abbiamo visto, il rapporto cinema-luoghi, soprattutto a partire dagli anni Novanta, è stato oggetto di un vivace dibattito scientifico. Molteplici sono stati gli approcci attraverso cui si è scelto di guardare alla questione, di per sé complessa (dai cultural studies all'estetica, dalla filosofia del cinema alla più recente storiografia).

Negli ultimi vent'anni il dibattito scientifico si è ulteriormente intensificato, anche a causa di un'attenzione legislativa crescente nei riguardi del territorio e del paesaggio: basti pensare al Convegno sul Paesaggio a Parigi (1999), alla Convenzione europea del Paesaggio (2000), sul

piano internazionale alla Convenzione Unesco per la Salvaguardia del Patrimonio Immateriale (2003) e in Italia al Codice dei Beni culturali e del paesaggio (2004).

Queste azioni legislative hanno prodotto significative conseguenze sia sul piano della riflessione teorica sia sul piano vivo della percezione dei luoghi. Nello stesso periodo, importanti pubblicazioni sul tema hanno acceso l'attenzione sul rapporto cinema-luoghi: si tratta di *Landscape in the cinema* di Adams Sitney e *Les paysages du cinema* di Mottet.<sup>26</sup>

In tempi più recenti, invece, anche in conseguenza dei mutamenti di prospettiva intervenuti nell'ambito delle scienze umane e sociali (con riferimento principalmente all'*affective turn* e allo *spatial turn*), il ruolo del territorio e, con esso, il ruolo delle emozioni e degli stati affettivi da esso *suscitati* e non più solo *grazie a esso rappresentati*, ha rivendicato maggiore attenzione e complessità di indagine. Sullo sfondo delle critiche postmoderne e post-strutturaliste anche in ambito geografico, che insistevano sull'importanza di descrivere gli aspetti valoriali ed emozionali dell'esperienza di vita dei soggetti, il territorio è passato dall'essere sfondo inerte, mera cornice di sentimenti umani, ad agente proattivo di emozioni e esperienze interiori (*Erfahrung*), generatore di significati per la comunità che lo abita, fautore di dialettica viva e vibrante. Il territorio forgia le vite emotive dei soggetti che entrano in una relazione autentica, totale con esso, ne vivono i ritmi, i tempi, le risorse, le criticità.

Un aspetto rilevante, infatti, nella narrazione del rapporto tra una comunità e il suo territorio è la totalità degli elementi presi in esame, vale a dire che la dimensione dell'abitare può portare in seno elementi critici, elementi negativi, amari. Questo, però, non rende un territorio meno interessante ai fini narrativi e, anzi, costituisce un'importante occasione di riflessione sulle relazioni, sui vissuti, sui simboli e sui valori reciprocamente determinati, che vengono, poi, decodificati e veicolati attraverso la pratica cinematografica, vera e propria azione esplorativa dei significati che i soggetti assegnano al territorio.

In questo senso, dunque, la narrazione cinematografica entra in profonda relazione con la cultura territoriale di gruppi umani che costruiscono significati e vissuti emotivi proprio a partire da questa relazione.

Ciò è possibile anche in virtù della forza delle componenti tecniche del cinema che rendono la narrazione inevitabilmente critica e intenzionale: gli angoli di ripresa alti/bassi possono enfatizzare le disparità socio-spaziali dei soggetti; l'uso di scatti grandangolari può evidenziare il contesto comunitario dei soggetti; la sovrapposizione dissonante dell'inglese non sincronizzato alle lingue indigene può rappresentare, ad esempio, criticamente l'imposizione coloniale delle culture, come fa giustamente notare Gabriel<sup>27</sup>.

È interessante, a tal proposito, la prospettiva deleuziana, per nulla scontata, secondo cui i primi piani riguardano quasi sempre affetto ed emozione e pertanto sono per antonomasia geografici. Scrive Deleuze: "Il primo piano estrae il viso (o il suo equivalente) da tutte le coordinate spazio-temporali e porta con sé il proprio spazio-tempo, uno scorcio di cielo, campagna o sfondo [...]. L'emozione (the *affect*), in questo modo, ottiene uno *spazio*<sup>28</sup> per sé"<sup>29</sup>.

Bignante, a tal proposito, aggiunge che:

Un film è l'esito di una pluralità di elementi, tra cui il milieu sociale in cui è prodotto, i valori culturali del regista e i suoi punti di vista ideologici, la necessità di creare un prodotto narrativo di intrattenimento, il tema presentato, il genere del film. [...] In questo quadro, un'indagine del discorso sui film prende in considerazione, in una prospettiva geografica, sia la "geografia del film" (temi e prospettive presentate, analisi di come persone, eventi, luoghi, spazi e scala creino determinate rappresentazioni), sia il "contesto geografico del film" di cui il regista e il suo background fanno parte.<sup>30</sup>

Una ricerca geografica condotta con metodologia visuale deve tener conto, pertanto, di una serie di componenti che riguardino sia gli elementi (diegetici ed extradiegetici del film) sia la sua preparazione, realizzazione, diffusione. Dovremmo, infatti, porci una serie di interrogativi che ci guidino nell'analisi del film, al fine di ricavarne informazioni quanto più possibili

dettagliate e significative ai fini geografici:<sup>31</sup>

- Che uso viene fatto dei luoghi e che relazione intercorre tra essi e le emozioni del personaggio? Si può parlare di una connotazione realista, impressionista o espressionista?
- Che vocabolario è usato nelle descrizioni dei luoghi? Quali sono i temi e le prospettive su cui il regista insiste principalmente? È possibile rintracciare giudizi espressi esplicitamente o implicitamente sui luoghi? Se sì, il regista sceglie di parlarne in termini positivi o negativi? E quale può essere la ragione di questa scelta?
- Sono presenti immagini dei luoghi, ripetute più volte, a cui il regista ha pertanto voluto dare risalto nel film? Ci sono, al contrario, aspetti volutamente lasciati sullo sfondo?
- Che uso viene fatto del suono rispetto ai luoghi? Si dà un rapporto di sintonia o di contrasto?
- In che modo le tecniche cinematografiche utilizzate (angolo di ripresa, punto di vista, montaggio, fotografia, etc.) influenzano la narrazione dei luoghi?
- E infine, nell'ottica di un'analisi comparata, rispetto ad altri film che narrano lo stesso territorio, quali sono le differenze nelle risposte date ai precedenti quesiti?

Questo, parallelamente, ci consente di raccogliere informazioni sulle posizioni, le riflessioni e le emozioni intenzionalmente ricercate nell'audience dal regista, individuando, così, la portata naturalmente critica della narrazione cinematografica dei luoghi.

Precisa in proposito la Bignante, infatti, che "l'interesse non è tanto rivolto alle posizioni individuali, ma a come nell'audience si formino visioni condivise e percorsi preferenziali di interpretazione e attribuzione di significato".<sup>32</sup> Non a caso, è frequente imbattersi in opere di narrazione dei luoghi che siano state sottoposte a censura o che abbiano incontrato l'opposizione delle autorità politiche. Questo dovrebbe far riflettere sulla potente generazione di significati cui dà vita un film sui luoghi. Come infatti scrive significativamente Tota:

[...] di cinema di può morire. Penso al caso di Theo Van Gogh, ucciso il 2 novembre 2004 mentre, insieme alla scrittrice di origine somala Ayaan Hirsi Ali, lavorava alla produzione di *Submission*, un film che denunciava la condizione delle donne nei paesi musulmani. [...] Il solo fatto di produrre un immaginario mediale alternativo a quello proposto dalla cultura araba dominante diviene motivo sufficiente per innescare un delitto efferato che ha matrice politica.<sup>33</sup>

Anche il documentario preso in esame in questo contributo incontrò l'opposizione del regime fascista durante la sua realizzazione. In effetti, è facilmente riscontrabile dall'analisi delle immagini e del vocabolario sin qui condotta, come *Gente del Po* proponga, sia in riferimento al luogo sia alla sua gente, un'immagine non in linea con l'idea patinata dell'Italia e degli italiani veicolata dalla propaganda.

## 5. Conclusioni

Le considerazioni sin qui esposte, vogliono condurre a riflettere sul potere dell'immagine (in questo caso filmica) nei processi di costruzione delle percezioni collettive e sull'impatto che questo determina sulla vita dei luoghi, di chi li abita e li vive. Ecco che la narrazione come atto di interpretazione è sempre critica poiché implica una responsabilità.<sup>34</sup> Una narrazione del Po strutturata nei termini che abbiamo visto poc'anzi, ad esempio, rappresenterà un ulteriore tassello nel ricco mosaico delle sue interpretazioni– si contano, infatti, più di 500 film sul Delta del Po tra film, documentari, fiction televisive – e nel tempo aiuterà a conservarne e ricostruirne la memoria.

Alla composizione di questo mosaico, nel tempo, hanno peraltro contribuito altri grandi maestri: oltre al già citato Luchino Visconti con *Ossessione* (1943), nell'immediato dopoguerra, Roberto Rossellini vi ambienta il suo *Paisà*, mentre Giuseppe De Santis esordisce sulle rive del

Po con *Caccia tragica* (con una sceneggiatura scritta a due mani con lo stesso Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro e Cesare Zavattini). Pochi anni dopo, il Po è il protagonista de *Il mulino del Po* per la regia di Alberto Lattuada. Florestano Vancini ambienta qui i documentari *Uomini della palude* e *Tre canne e un soldo* e più tardi è aiuto regista di Mario Soldati per *La donna del fiume*. Lo stesso Antonioni sceglie più volte il Polesine per film successivi come *Il grido* del 1957, per scendere poi a Ravenna per *Il deserto rosso* e risalire a Ferrara per l'ultimo episodio di *Al di là delle nuvole*. Aglaucio Casadio nel 1958 gira sul territorio *Un ettaro di cielo*, film d'esordio per la sceneggiatura di Tonino Guerra, Elio Petri ed Ennio Flaiano.

Florestano Vancini dedica al Delta numerosi documentari e poi, nel 1984, il film tv *La neve nel bicchiere*. Nelle valli di Comacchio, Giuliano Montaldo ambienta *L'Agnese va a morire*, così come Carlo Mazzacurati che, nel 1987, gira *Notte italiana*. Con *La casa dalle finestre che ridono* Pupi Avati coglie gli aspetti inquietanti della bassa del Po. Tra gli altri vanno citati anche Alessandrini, Comencini, i Fratelli Taviani, Bertolucci, Magni, Luna, Soldini e Dall'Ara con il suo *Scano Boa* (1961).

Accanto alla produzione cinematografica di finzione, almeno 60 documentari sono stati dedicati a queste terre. Tra essi *Delta padano* (1951) e *Una capanna sulla sabbia* (1955) di Florestano Vancini, *La missione del Timiriazev* di Gillo Pontecorvo (1951), *Quando il Po è dolce* di Renzo Renzi (1951), *Lungo il fiume* di Ermanno Olmi (1992).



(Fotogramma tratto da *Delta padano* di Florestano Vancini, 1951)

Questa breve rassegna a tema "Po", non vuole certo ricostruire esaustivamente la storia del rapporto intenso, profondo e originale che si è instaurato, in oltre ottant'anni di intensa frequentazione, fra un territorio dalle caratteristiche pressoché uniche e i cineasti italiani, quanto piuttosto inserire il caso *Gente del Po*, scelto per i frequenti e significativi riferimenti alla vita emotiva dei personaggi, nel contesto di una narrativa diffusa di cui non possiamo non tenere conto. Se, come abbiamo visto, nel corso di quasi un secolo, il Delta del Po è stato e continua ad essere oggetto di numerose e straordinarie pellicole è probabilmente perché esso, per la sua conformazione, per ciò che restituisce agli occhi e all'animo di chi lo vive, suscita esperienze interiori che stimolano il racconto. Queste, in generale, concorrono alla determinazione del *senso del luogo*, definito non a caso da Greiner, Dematteis e Lanza come "quel complesso attaccamento emozionale che le persone sviluppano nei confronti di determinate località".<sup>35</sup>

Considerare e, anzi, prevedere nel novero dei fattori presi in esame nello studio di un territorio, anche le componenti emotive (individuali e collettive)<sup>36</sup> in gioco significa, quindi, intradarsi sulla via di una comprensione più profonda e complessa dei fatti geografici.

## Riferimenti bibliografici

- Aitken, S. C., Zonn, L. E. (1994). *Place, power, situation, and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman&Littlefield.
- Bandirali, L., Terrone, E. (2009). *Il sistema sceneggiatura, scrivere e descrivere i film*. Torino: Lindau, Saggi.
- Bignante, E. (2004). *Geografia e ricerca visuale*. Bari: Editori Laterza.
- Bonesio L. (1999). *Geofilosofia del paesaggio*. Milano: Mimesis.
- Bruno G. (2006). *Atlante delle emozioni in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cerreti, C., Giangrasso, G. (2004). Cinema Italia. In Conti S. (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*. Milano-Roma: Touring Club Italiano.
- Corna-Pellegrini, G. (a cura di). (2004). *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*. Milano: CUEM.
- D'Angelo P. (2010). *Filosofia del paesaggio*. Quodlibet.
- Dell'Agnese, E., (2005). *Geografia Politica Critica*, Guerini, Milano, 2005.
- Dell'Agnese, E. (2007). *Il ritorno della geopolitica: geopolitica critica e cultura popolare*. In Di Blasi A. (a cura di), *Geografia. Dialogo tra generazioni, Vol. I* (pp. 321-327). Bologna: Pàtron Editore.
- Dell'Agnese, E. (2006). Cinema e didattica della geografia. In Rossi B. (a cura di), *Geografia e Storia nel Cinema Contemporaneo. Percorsi curricolari di Area Storico-Geografico-Sociale nella Scuola* (pp. 65-75). Milano: Cuem.
- Dell'Agnese, E. (2009). *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, geopolitica*. Novara: De Agostini.
- Dell'Agnese, E. (2011). Media e geopolitica: una relazione complessa. In Lizza G. (a cura di), *Geopolitica delle prossime sfide* (pp. 243-273). Torino: UTET Libreria.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: the movement-image*. London.
- Ājzenštejn, S. M. (1988). *La natura non indifferente*. Venezia: Marsilio.
- Fantuzzi, N., Gazerro, M. (1999). Cinema e geografia: la crisi del paesaggio italiano. *Il tetto*, 219-211.
- Farinelli, F. (1992). *L'arguzia del paesaggio, in I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La Nuova Italia.
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: an aesthetic of liberation*. Umi Research Pr.
- Gaudreault, A. (2004). *Cinema delle origini o della «cinematografia-attrazione»*. Milano: Il Castoro.
- Lukinbeal, C. (2005). Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 32(1).
- Lukinbeal, C., Zimmermann, S. (2006). Film Geography: a new subfield. *Erdkunde*, 60(4)
- Malavasi L. (2009). *Racconti di corpi: cinema, film, spettatori*. Kaplan.
- Mains, S. P., Cupples, J., Lukinbeal, C. (2015). *Mediated Geographies and Geographies of Media*. Dordrecht: Springer.
- Mottet, J. (1999). *Les paysage du cinéma*. Seyssel: Champ Villon.
- Nicosia, E. (2012). *Cineturismo e territorio: un percorso attraverso i luoghi cinematografici*. Bologna: Pàtron.

- Pollice, F. (2017). Placetelling® per uno sviluppo della coscienza dei luoghi e dei loro patrimoni. *Territori della Cultura*, 30, 112-117.
- Pollice, F. (2008). *Soggettualità territoriale. Riflessioni di un geografo attorno al contributo di Roberto Rizzo*. Scritti di Gruppo.
- Sitney P. (1993). *Landscape in the cinema*.
- Rinella, A., (2017). Cinema, narrazione delle guerre e discorso geopolitico: riflessioni metodologiche e proposte didattiche. In Salvatori, F. (a cura di), *L'apporto della geografia tra rivoluzioni e riforme*. Atti del XXXII Congresso Geografico Italiano, Roma 7-10 giugno 2017.
- Rondolino, T., Tomasi, D. (2011). *Manuale Del Film. Linguaggio, Racconto, analisi*. Milano: Utet.
- Terrone, E. (2010). Cinema e geografia: un territorio da esplorare. *Ambiente, società e territorio. Geografia nelle scuole*, 6.
- Turco, A. (2014). *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*. Milano: Unicopli.
- Turco, A. (1988). *Verso una teoria geografica della complessità*. Milano: Unicopli.
- Turco, A. (2010). *Configurazioni della territorialità*. Milano: Franco Angeli.
- Zucconi, F. (2014). Geografia. In De Gaetano, R., *Lessico del cinema italiano*, vol. 1. Milano-Udine: Mimesis.

## Note

- <sup>1</sup> Bignante, E., (2011). Geografia e ricerca visuale. In G. Rose (2011). Prefazione (p. VII). Bari: Editori Laterza.
- <sup>2</sup> Alovisio, S., Mazzei, L. (2016). Vedere lontano: cinema ed educazione alla geografia nell'Italia degli anni Dieci. *Cinergie*, 0, 27-43.
- <sup>3</sup> Casadio, E. (1914), La cinematografia didattica. *L'Illustrazione Cinematografica*, 6, 2, p. 10.
- <sup>4</sup> Gli stimoli visivi vengono, dunque, presi in esame con la finalità scientifica di acquisire un maggior numero di informazioni: si tratta, quindi, di una metodologia di ricerca integrativa rispetto ai tradizionali strumenti dell'indagine geografica.
- <sup>5</sup> Casadio, L., (2012). Per una nuova psicanalisi dell'arte. In De Vincenti, G., Carocci, E. (a cura di). *Il cinema e le emozioni* (p. 38). Roma: Mimesis, Roma.
- <sup>6</sup> Ruggieri, V. (2012). Percezione ed emozione nell'esperienza cinematografica: componenti psicofisiche delle dinamiche spazio temporali. In G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di). *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 310.
- <sup>7</sup> Casadio, L. (2012), *Per una nuova psicanalisi dell'arte*, op. cit., p. 41.
- <sup>8</sup> Avezzi, G., & Fidotta, G. (2017). Introduzione. Certo non un'esauriva geografia del cinema. *Cinergie-Il Cinema e le altre Arti*, 5(10), 10-18.
- <sup>9</sup> Cfr. Gaudreault, A., & Paci, V. (2004). *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*. Milano: Ed. Il Castoro; in particolare, pp. 36-42.
- <sup>10</sup> Malavasi, L. (2009). *Racconti di corpi: cinema, film, spettatori*. Kaplan.
- <sup>11</sup> Bignante, E. (2004). *Geografia e ricerca visuale* (p. IX). Bari: Editori Laterza.
- <sup>12</sup> Terrone, E. (2010). Cinema e geografia: un territorio da esplorare. *Ambiente Società Territorio*, 6, 14-17.
- <sup>13</sup> Bignante, E. (2004). *Geografia e ricerca visuale* (p. 6). Bari: Editori Laterza.
- <sup>14</sup> In quanto narrativi, questi mondi tendono a narrativizzare lo spazio stesso, che diventa spazio drammaturgico in quanto non solo accoglie gli eventi, ma li genera. Si veda, in proposito, il cap. Topos di Bandirali, L., Terrone, E., (2009). Il sistema sceneggiatura, scrivere e descrivere i film, Lindau, Saggi, Torino.
- <sup>15</sup> Parafrasando la questione denominata "Geofilmica", significativamente posta da D'Angelo (2010, p. 63).
- <sup>16</sup> Sulla biografia e le opere di Michelangelo Antonioni si veda Orsini, M. (2002) *Michelangelo Antonioni. I film e la critica 1943-1995: un'antologia*. Roma: Bulzoni Editori.; Martini, G. (2007). *Michelangelo Antonioni*. Alessandria: Falsopiano Editore; Tinazzi, G. (2013). *Michelangelo Antonioni*. Milano: Il Castoro.
- <sup>17</sup> Calzavara, V., Il Po di Antonioni nel bianco e nero dei giorni e dei silenzi. In *Il mattino di Padova* del 17 settembre 2014.
- <sup>18</sup> D'Angelo P. (2010). *Filosofia del paesaggio* (p. 62). Quodlibet.
- <sup>19</sup> D'Angelo P. (2010). *Filosofia del paesaggio* (p. 62). Quodlibet.
- <sup>20</sup> Antonioni, M. (1939). Per un film sul fiume Po. *Cinema*, 68, 255-257.
- <sup>21</sup> Bruno, G. (2006). *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Pearson Italia Spa.
- <sup>22</sup> Bruno, G. (2006). *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Pearson Italia Spa.

- <sup>23</sup> Pollice, F. (2008). Soggettualità territoriale. Riflessioni di un geografo attorno al contributo di Roberto Rizzo. *Rivista Scritti di Gruppo*, 3.
- <sup>24</sup> Antonioni, M. (1939). Per un film sul fiume Po. *Cinema*, 68, 255.
- <sup>25</sup> Cavalli, E. (1984). *Dei paesi tuoi* (p.32). Maggioli.
- <sup>26</sup> Vd. Adams Sitney, P. (1993). Landscape in the cinema. In Kemal, S., & Gaskell, I. (a cura di). (1995). *Landscape, natural beauty and the arts* (Vol. 2). Cambridge University Press; Mottet, J. (1999). *Les paysages du cinéma*. Editions Champ Vallon.
- <sup>27</sup> Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World: an aesthetic of liberation*. Umi Research Pr.
- <sup>28</sup> Cors. mio.
- <sup>29</sup> Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: the movement-image* (p. 108). London
- <sup>30</sup> Bignante, E. (2004). *Geografia e ricerca visuale* (p. 60). Bari: Editori Laterza.
- <sup>31</sup> Sempre Bignante scrive in proposito: “Un film non solo fornisce informazioni rilevanti sul luogo e sul tempo in cui è stato girato, e quindi sulla società di cui narra, ma ci dice molto anche della società in cui il film è stato realizzato.”
- <sup>32</sup> Bignante, E. (2004). *Geografia e ricerca visuale* (p. 62). Bari: Editori Laterza.
- <sup>33</sup> Tota, A. (2012). Il potere delle immagini. In De Vincenti, G., Carocci, E. (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza* (p. 418).
- <sup>34</sup> Cfr. Tota, A. (2012). Il potere delle immagini. In De Vincenti, G., Carocci, E. (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza* (p. 149).
- <sup>35</sup> Greiner, A. L., Dematteis, G., Lanza, C., (2016), *Geografia umana. Un approccio visuale*. Novara: Utet.
- <sup>36</sup> Interessante, in proposito, il lavoro di Albanese, V. (2017). La sentiment analysis a supporto della ricerca geografica. Un esempio applicativo per il turismo salentino. *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, 1.