

# BOLLETTINO DELLA SOCIETA' GEOGRAFICA ITALIANA

Fondato nel 1868



SERIE XII - VOLUME XII

FASCICOLO 3

LUGLIO-SETTEMBRE 2007

Pubblicato dalla

**SOCIETA' GEOGRAFICA ITALIANA**  
**VILA CELIMONTANA - ROMA<sup>ONLVS</sup>**

G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 496, ill., bibl.

Lo slogan della campagna pubblicitaria della Svizzera per il 2007 è «Il nostro cinema open-air». Il viaggio vero cerca di accreditarsi come competitivo rispetto alle esperienze emotive virtuali come il cinema.

È curioso scoprire nel libro di Giuliana Bruno, professoressa di *Visual and Environmental Studies* ad Harvard (*Atlante delle emozioni*, 2006), che, in origine, è avvenuto il contrario. Il cinema si è fondato sulla tradizione delle emozioni geografiche, cartografiche e vedutistiche. Esso è nato, infatti, dalle emozioni prodotte in una passeggiata. Emozionarsi (che vuol dire mettere in moto una cinetica interiore) ha a che fare con il muoversi nello spazio: per Giuliana Bruno il *sightseeing* è un *site seeing*.

C'è una parentela originaria, dunque, tra cinema e movimento nello spazio perché le stesse emozioni sono in fondo un mezzo di trasporto; come il cinema. Entrambi si fondano sul concetto di *aptico* (cioè tutto ciò che ci fa entrare fisicamente in contatto con l'ambiente esterno al nostro corpo). Un concetto messo a punto da Walter Benjamin e dallo storico dell'arte Alois Riegl, negli anni Venti e Trenta, che avevano sottolineato come il nostro senso dell'orientamento nello spazio si fondi, contrariamente a quello che normalmente si pensa, soprattutto sul *tatto* poiché è il nostro senso cinestetico a fornirci informazioni sulla posizione del nostro corpo nello spazio (qui Bruno è in sintonia con quanto scriveva nel 1996 Tom Conley nel suo *The self-made map*, University of Minnesota Press. Per Conley la capacità di un autore di autopercepirsi come tale e di identificarsi con la propria opera compare nel XVI secolo contemporaneamente alla prima cartografia a stampa e si può definire un *cartographic writing*).

Le mappe, strumenti della nostra tradizione mnemonico-emozionale (come ho sostenuto anch'io in *Cartografia morale*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006), af-

fievolita e mascherata, in età moderna, a causa della prevalenza della funzione informativa su quella tradizionalmente narrativa, hanno dunque anticipato e in qualche modo socialmente «consentito» la nascita del cinema. Il cinema è il loro erede. Siegfried Kracauer sosteneva nel 1930 che il cinema aveva superato il panorama dal punto di vista della capacità emozionale del «vedere» e sentire i luoghi.

Rappresentare e far vedere dei luoghi è stato infatti il primo scopo del cinema. Anzi, osserva Giuliana Bruno che il primo cinematografo è stato il treno. Vedere muoversi le immagini dal finestrino, stando seduti nel proprio scompartimento, ha preparato il successo del cinema, che è puntualmente arrivato. Le prime pubblicità dei treni americani li decantavano infatti come veicoli di emozioni e di stupori, come dei caleidoscopi.

Ma anche i grandi atlanti del XVII secolo si autocelebravano, nelle presentazioni dei loro autori, per l'opportunità che offrivano di viaggiare standosene seduti in casa propria.

La casa e l'architettura giocano un ruolo centrale in questa rifondazione della storia del pensiero cinetico-emotivo occidentale proposta da Giuliana Bruno. Una reinterpretazione non convenzionale che segue il metodo dell'«archeologia» di Michel Foucault, rifiutandosi di rintracciare le origini di un comportamento in contesti superficiali e andando invece a cercare la genesi di una «pratica» nelle sue condizioni di possibilità profonde, collocate altrove (Foucault aveva identificato, per esempio, l'origine della pedagogia nella scienza ortopedica dell'Ottocento, come quella della sorveglianza nelle tecniche del vedere).

Sicché ritroviamo la nascita del cinema nella prima pratica turistica del consumo spaziale. Diorami e lanterne magiche non solo hanno creato questo ponte strategico ed epistemologico tra veduta geografica e percezione filmica, ma hanno sottolineato nelle loro decorazioni, nella loro condizione di «complementi d'arredo» del decoro borghese, la potenza e il carattere specifico

del mezzo: cioè emozionarsi virtualmente standosene comodamente a casa. I celebri dipinti veneziani delle «lezioni di geografia» e delle lanterne magiche di Pietro Longhi rivelano con chiarezza, nel XVIII secolo, come la donna (l'animale emotivo per eccellenza per la fisiologia dal XVII secolo) e la casa fossero i principali destinatari di questa geografia emotiva.

Specularmente, anche il cinema ha puntato a portare *dentro* un *fuori* (il cinema non ha anche lui bisogno di un muro per essere proiettato? E non è quella parete una evoluzione dei paesaggi con i quali si decoravano anticamente le mura domestiche?). Le stesse architetture dei teatri di proiezione vennero progettate come delle architetture di giardini (il giardino è anch'esso, per Giuliana Bruno, un *fuori* trasformato e percepito come un *dentro*, uno spazio naturale reso culturale). Ciò avveniva con un trionfo del pittoresco (nel pittoresco l'occhio è epidermico, una pelle; il pittoresco è *aptico*) che impiegava nuovamente e, in maniera rivelatoria, le forme della natura per sfruttare il potere emotivo delle immagini: le decorazioni architettoniche dei teatri erano *dentro*, infatti, piuttosto che all'esterno. Le sale cinematografiche erano, quindi, anch'esse, «architetture d'interni» (anche qui la strategia era portare *dentro* un *fuori*, come, al contrario, i giardini erano un *fuori* travestito da *dentro*). L'obiettivo restava il dinamismo cinestetico.

Il cinema ha dunque sviluppato il linguaggio più puro del vedutismo, nel quale il senso narrativo e le virtù dell'*aptico* si erano sviluppate collocandosi nello spazio. Ejzenstejn aveva una passione per le vedute urbane di El Greco. Locke lo aveva compreso molto bene due secoli prima: le informazioni arrivano al cervello grazie alle emozioni rese possibili dal movimento percettivo che avviene entro uno spazio. Pensare è come muoversi. Di qui l'esplosione delle immagini geografiche che registriamo nei cosiddetti «generi decorativi»: piatti, tazze, bicchieri, armadi, tarsie, scrittoi, strumenti musicali. Sono prevalentemente im-

magini mentali, veicoli dell'immaginario interiore che si esprime *apticamente* come un movimento nello spazio interiore.

Come queste «mappe» cercano di «catturare» il movimento psicologico, sviluppando un'attitudine al viaggio mentale suggerita nel disegno, il cinema produce anch'esso delle mappature che cercano di catturare il moto. Quello fisico della vita urbana per esempio; come nei film che cominciano con la veduta dall'alto di una città e che poi zumano, come le *google maps*, sul protagonista della storia.

La città e la sua architettura sono state essenziali al linguaggio del cinema (pensiamo al peso di *Ladri di biciclette* di De Sica nella genesi del Neorealismo italiano). Sono «città della memoria» che hanno ereditato le funzioni dei «palazzi della memoria» della tradizione antica, ancora prima di essere strumenti informativi, come è accaduto nella geografia e nella cartografia.

Nel condurre le nostre emozioni, il cinema è dunque subentrato storicamente e geneticamente («archeologicamente» direbbe Foucault) alla geografia/cartografia. Il che dimostra ancora una volta il potere esercitato storicamente dalla geografia nella costruzione della nostra sfera interiore (come anche io ho cercato di spiegare nei miei studi).

Parafrasando von Clausewitz, il cinema è, alla fine, il «proseguimento della geografia con altri mezzi». Eppure, obietta Giuliana Bruno, si è troppo insistito sulla funzione egemonica e repressiva della cartografia. Anche Michel de Certeau, grande teorico francese della mappa, dello spazio (e del cinema), che scriveva «dove il percorso unisce, la mappa separa», secondo lei, qui si è sbagliato. Certe mappe hanno invece saputo sorprendentemente anche veicolare ed esprimere delle emozioni interiori, valorizzandole. L'esempio è la famosa *Carte du pays de Tendre* di Madame De Scudery, inserita nel suo racconto *Clélie* (1654), che fa da immagine di copertina del libro di Giuliana Bruno, e che cartografa le forme del corteggiamento femminile come una strategia di conquista territoriale.

Queste «carte tenere», come vengono definite dall'autrice, hanno saputo sviluppare, in quanto figure meditative, alcuni valori. Come una passeggiata in giardino (un «giardino della memoria»), la «carta tenera» ha aiutato a veicolare una personalità senza necessariamente imporre dei percorsi obbligati. I luoghi (immaginari) erano usati come cera, sostiene l'autrice; cioè potevano essere cancellati e riscritti continuamente. Il percorso della *Carte du pays de Tendre* è libero: queste mappe sono delle «opere aperte».

In forma non convenzionale e con uno stile saggistico che si alterna con ampi brani emotivo-narrativi che stupiranno il lettore scientifico tradizionalista, questo *Atlante delle emozioni*, accolto con grande favore negli Stati Uniti (dove è uscito in prima edizione nel 2002 presentandosi come una scoperta della «geografia emozionale»), vincitore di premi di divulgazione scientifica come il «Kraszna-Krausz Moving Image Book Award in Culture and History» del 2004 quale «migliore libro del mondo sulle immagini in movimento»; miglior libro del 2003 per il quotidiano inglese «The Guardian», offre l'occasione per ripensare anche oggi il senso della geografia.

Invece di rincorrere i saperi «forti», la geografia dovrebbe forse essere capace di capire e far capire il nesso intimo che lega, anche e soprattutto oggi, i luoghi con le emozioni. Un'associazione che è comunque sempre più al centro della «geografia culturale». Come scriveva Henri Lefebvre negli anni Settanta (*La production de l'espace*, Parigi, 1974) «lo spazio è abitato intimamente dalle emozioni». Lo è sul piano psicologico, per effetto del rapporto aptico che intercorre fra tatto e vista; lo è storicamente, per effetto della nostra cultura dell'immagine, profondamente legata al significato profondo delle percezioni geografiche.

Ancora prima che ciò avvenisse nel cinema, come dice Giuliana Bruno, «la storia è stata rimpiazzata dalla geografia, i racconti dalle mappe».

Giorgio Mangani

C. GRATALOUP, *Géobistoire de la mondialisation*, Parigi, Armand Colin, 2007, pp. 256, ill., bibl.

Undici anni dopo *Lieux d'Histoire. Essai de géobistoire systématique*, Christian Grataloup, professore di geografia e specialista di geostoria presso l'Università di Parigi VII, propone *Géobistoire de la mondialisation*, dedicando l'opera a Olivier Dollfus. L'autore ci riporta da principio al XV secolo, in quel periodo in cui la storia si trovò a un bivio dal quale nacquero i presupposti dell'odierna mondializzazione. Prova a spiegare come questa biforcazione della storia si sia realizzata, come e perché questo «sistema mondo» sia partito dall'Europa, come il mondo si è costruito dalla diversità arrivando alla disuguaglianza, quali sono i suoi limiti nel XX secolo e analizza infine la distinzione tra i concetti di mondiale e universale. Le sue argomentazioni si accompagnano di carte, grafici e cronologie, la cui lettura non è tuttavia sempre immediata.

Nell'introduzione il mondo viene definito come «lo spazio dell'umanità [... ovvero] lo spazio delle relazioni tra le diverse società» (p. 7). L'autore ricorda che la storia del mondo è fortemente segnata dalla crescita demografica e dalla riduzione delle distanze tra gli uomini. Per Grataloup, ma anche per Dollfus, si possono distinguere un «sistema Terra» (insieme degli esseri viventi) e un «sistema mondo» (insieme delle dinamiche «societali»): l'interazione tra i due sistemi è diventata una priorità di fronte alle minacce che gravano sul pianeta. Sono sempre più necessarie una *governance* mondiale, un'opinione pubblica globale e la nascita di una sorta di società-mondo. Dopo esser entrato nel dettaglio delle varie scale di analisi, internazionale, mondiale, universale, Grataloup ricorda che mentre la parola «mondialisation» risale al 1964, e «globalisation» al 1960, è soltanto dagli anni Ottanta che queste due parole trovano diffusione, nonostante i processi che esse sottintendono abbiano visto la luce ben prima.