

# *Immagine n. 27*

Note di storia del cinema



ASSOCIAZIONE ITALIANA  
PER LE RICERCHE  
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani



ASSOCIAZIONE ITALIANA  
PER LE RICERCHE  
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani

“Immagine - Note di storia del cinema”

n. 27, 2023 (semestrale)

ISSN 1128-7101

*Direttori:* Michele Canosa, Luca Mazzei

*Direttore responsabile:* Luca Mazzei

*Comitato di direzione:* Silvio Alovio, Monica Dall'Asta, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Simone Venturini

*Comitato scientifico:* Ruth Ben-Ghiat (New York University), Giorgio Bertellini (University of Michigan), Mireille Berton (Université de Lausanne), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), Maria Magdalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum), Giulia Carluccio (Università di Torino), Maurizio Cinquegrani (University of Kent), Paola Cristalli (Cineteca di Bologna), Luciano Curreri (Université de Liège), Elena Dagrada (Università di Milano), Raffaele De Berti (Università di Milano), Giovanna Fossati (Universiteit van Amsterdam), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Jean Gili (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Laurent Guido (Charles-de-Gaulle Lille III), Stephen Gundle (University of Warwick), Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main), Cristina Jandelli (Università di Firenze), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore), Denis Lotti (Università di Padova), Elena Mosconi (Università di Pavia), Elena Nepoti (BFI - British Film Institute), Paolo Noto (Università di Bologna), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Donata Pesenti Campagnoni, Federico Pierotti (Université de Picardie Jules Verne), Maria Assunta Pimpinelli (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Ángel Quintana (Universitat de Girona), Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Federico Vitella (Università di Messina)

*Coordinatori della redazione:* Sila Berruti, Simone Dotto, Fabio Pezzetti Tonion, Elisa Uffreduzzi

*Redazione italiana:* Gina Annunziata, Matteo Berardini, Sara Casoli,  
Diego Cavallotti, Stella Dagna, Giovanni Grasso, Marco Grifo,  
Michael Guarneri, Anna Masecchia, Marcello Seregni, Bruno Surace

*Redazione estera:* Manon Billaut, Elisa Cuter, Daniel Pitarch Fernández

Tutti i contributi pubblicati nel presente volume, a eccezione dell'Introduzione, sono stati sottoposti a valutazione con procedura *double-blind peer review*

Pubblicazione realizzata con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Torino – Risorse del bando *Prin 2020 - Progetto Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922. Landscapes and Locations in Early Italian Cinema a Hundred Years Later (Revis)*.

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

In copertina: fotogramma del film *Le bellezze d'Italia. Trittico di visioni pittoresche* (Piero Marelli, Pasquali & C., Torino / Tiziano Film, Torino, Anni Dieci).  
Per gentile concessione del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Poste Italiane S.p.a. – Spedizione in abbonamento postale  
D.L. 353/ (con. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO



ASSOCIAZIONE ITALIANA  
PER LE RICERCHE  
DI STORIA DEL CINEMA

Sede: via Fulvio Testi, 121

20162 Milano (presso Cineteca Milano MIC)

[www.airsc.org](http://www.airsc.org)

Revis



piazza San Martino 9/C  
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920  
[info@persianieditore.com](mailto:info@persianieditore.com)  
[www.persianieditore.com](http://www.persianieditore.com)

*Immagine n. 27*



Paolo Emilio Persiani



# Sommario

Dossier

a cura di Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli

## REVISUALIZING INTERNATIONAL SILENTSCAPES. PAESAGGI E LOCATION DEL CINEMA MUTO CENT'ANNI DOPO

*Paesaggi perduti, paesaggi ritrovati:  
per una nuova ricerca su luoghi e territori del cinema muto*  
di Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli  
p. 9

Richard Abel  
*Dreamwork of Empire:  
Landscape in Early Westerns*  
p. 37

Matteo Citrini  
*Il traforo del Sempione e l'Esposizione di Milano 1906.  
Fratture epistemiche nei meccanismi di visione e rappresentazione del panorama motorio*  
p. 63

Massimiliano Gaudiosi  
*Pompei resuscitata:  
viaggio di un topos narrativo tra lanterne magiche e kolossal storici*  
p. 87

Céline Gailleurd  
*Ci-gît un visage enfoui.  
La condition humaine au cœur des paysages italiens dans les 'dal vero' des années 1910*  
p. 113

Ivo Blom  
*Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924).*  
*Luoghi, architettura, oggetti di scena*  
p. 135

Serena Bellotti, Daniela Pera, Simone Venturini  
*“Per vivere fra le nevi eterne”.*  
*La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello (1916) tra ricostruzione*  
*di un silentscape perduto, luoghi della memoria e paesaggi d'archivio*  
p. 171

Stefano Branca, Simona Busni, Laura Vichi  
*Il paesaggio di “La Montagne infidèle” di Jean Epstein:*  
*dal reportage alla teoria del cinema*  
p. 219

Stefano Cracolici  
*Il paesaggio tattile delle Alpi*  
*nei Bergfilme di Arnold Fanck*  
p. 245

Dimitrios Latsis  
*Between Mittel-Europa and the American West:*  
*“Sunrise” as a ‘Landscape Text’*  
p. 281

Arianna Vergari  
*Lo spettacolo dei ‘phantom ride’*  
*nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile*  
p. 309

*Sinossi e biografie*  
p. 333

*REVISUALIZING INTERNATIONAL SILENTSCAPES.  
PAESAGGI E LOCATION DEL CINEMA MUTO CENT'ANNI DOPO*

a cura di Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli





Paesaggi perduti, paesaggi ritrovati:  
per una nuova ricerca su luoghi e territori del cinema muto

ILARIA AGOSTINI, SILVIO ALOVISIO,  
STELLA DAGNA, ALESSANDRO FACCIOLI<sup>1</sup>

*Alla ricerca del paesaggio nel cinema muto*

Da alcuni decenni la ricerca storiografica nazionale e internazionale sul cinema muto sta dimostrando un crescente interesse nei confronti dello studio dei luoghi e dei paesaggi documentati, rappresentati o immaginati dai film. Tale interesse si è inizialmente concentrato soprattutto sulle relazioni del paesaggio con gli spazi architettonici e la città<sup>2</sup>. Negli ultimi vent'anni, tuttavia, il nesso cinema muto-paesaggio, anche sull'onda dello *spatial turn* che da tempo influenzava gli studi umanistici, non solo si è esteso ad altri ambiti paesaggistici ma soprattutto ha chiamato in causa, problematizzandole, categorie pregnanti come 'spazio', 'luogo', 'veduta', 'panorama', 'ambiente', 'territorio', 'mappa', 'location', 'set'.

Sempre più numerosi studi italiani e internazionali stanno quindi approfondendo molteplici direttrici di ricerca, anche attraverso volumi miscelanei e numeri monografici di riviste<sup>3</sup>. I legami del cinema muto con la geografia<sup>4</sup>, la cartografia<sup>5</sup>, le culture del viaggio<sup>6</sup>, la rivoluzione dei trasporti avviata con la modernità<sup>7</sup>, il nascente turismo<sup>8</sup>, l'archeologia dei set e delle location<sup>9</sup>; le relazioni tra *film landscape* e le moderne tecnologie di mapping<sup>10</sup>; i legami tra paesaggio cinematografico e *visual culture*, i nessi con la geografia emozionale e aptica<sup>11</sup>; il 'pittoresco' come categoria estetico-politica spesso investita di responsabilità identitarie<sup>12</sup>; l'influenza del cinema muto nella definizione di un'idea di paesaggio urbano tra tradizione e modernizzazione<sup>13</sup>. Molto significative sono anche alcune ricerche sul paesaggio e i luoghi in determinati contesti geostorici<sup>14</sup> e in specifici generi<sup>15</sup>.

Attenti allo studio dei paesaggi filmici, inoltre, sono gli studi sulla *non fiction* del primo cinema, consistenti a partire dagli anni Novanta<sup>16</sup>, e le ricerche sulle riprese di guerra (dal vero, attualità ecc.), incrementatesi, com'era prevedibile, a partire dal primo centenario del conflitto<sup>17</sup>. La crescente attenzione ai paesaggi del primo cinema, incoraggiata e sostenuta anche dalle sempre più virtuose politiche di accesso alle fonti filmiche promosse negli ultimi anni dagli archivi audiovisivi, è attestata inoltre non soltanto dallo sviluppo degli studi cinematografici evocato poc'anzi, ma anche dalle sempre più frequenti pratiche di riuso e 're-visualizzazione' dei paesaggi filmici del primo Novecento promosse da svariate produzioni audiovisive, realtà educative, formative e scolastiche, musei, istituzioni culturali, enti di promozione turistica, amministrazioni territoriali, reti sociali e "comunità di paesaggio"<sup>18</sup>. Proprio dalla crescente ricorsività di queste pratiche di riuso, le immagini paesaggistiche del primo cinema stanno rivelando un grande potenziale comunicativo per sostenere la conoscenza e la memoria storica dei territori, e per approfondire la comprensione dei processi di trasformazione dei paesaggi e dell'ambiente. Solo in rare occasioni, tuttavia, tali pratiche si sono confrontate in modo approfondito e reciprocamente fecondo con i risultati della ricerca maturati nell'ambito dei *film studies*.

A fronte di questo grande interesse per le immagini paesaggistiche del muto sia nell'ambito dei *film studies* sia nelle pratiche della produzione audiovisiva e delle iniziative di *public engagement*, il nesso cinema muto-territorio-paesaggi non ci pare invece ancora adeguatamente esplorato dalle numerose discipline che studiano i territori. Anche se va certamente riconosciuto come negli ultimi decenni le fonti filmiche correlate ai paesaggi abbiano ispirato interessanti studi in ambito geografico<sup>19</sup>, sociologico<sup>20</sup>, architettonico<sup>21</sup>, storico-urbanistico<sup>22</sup>, estetologico<sup>23</sup>, storico-artistico, nelle discipline che si occupano di paesaggio non si riscontra quasi mai una specifica attenzione per il cinema muto internazionale come fonte importante, se non determinante, per lo studio dei paesaggi storici, a differenza di quanto accade ormai da tempo per le fonti letterarie, odeporeiche, artistiche e fotografiche.

Appare chiaro, allora, come sia sempre più stringente la necessità di collocare le prime immagini cinematografiche di paesaggio al centro di una rete, a un tempo culturale e tecnologica, che metta in relazione i *film studies*, le discipline dei territori, il settore della produzione audiovisiva e le iniziative di comunità.

*Il progetto "Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922 (REVIS)"*

Proprio dal convinto desiderio di proporre un contributo, possibilmente efficace, all'edificazione di tale rete è nato, nel 2022, il progetto di ricerca interuniversitario Prin 2020 *Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922. Paesaggi e location del primo cinema italiano cent'anni dopo (REVIS)*, di cui questo dossier monografico è una diretta emanazione<sup>24</sup>. Il progetto REVIS (promosso dalle Università di Padova, Roma Tor Vergata, Torino, Venezia IUAV) si prefigge, nei suoi tre anni di attività (2022-2025) di contribuire alla riscoperta, alla valorizzazione e al riuso delle immagini cinematografiche del paesaggio italiano del primo Novecento, da un lato sottoponendo un esteso corpus di film girati in Italia nel periodo 1896-1922 al vaglio di un attento lavoro di identificazione, classificazione, censimento tipologico e topologico dei luoghi in essi rappresentati o documentati, dall'altro lato offrendo alle discipline dei territori, ai settori della produzione audiovisiva, alle istituzioni e alle comunità, non solo un vasto complesso di dati inediti scrupolosamente organizzati in ambiente informatico e agevolmente consultabili, ma anche metodologie ed esperienze interpretative, così da incoraggiare tra questi soggetti un dialogo cooperante, capace di arricchire le conoscenze e di perfezionare le buone pratiche in tutti gli ambiti della ricerca e del riuso.

Dal punto di vista degli sviluppi della ricerca, il progetto intende approfondire ulteriormente la ricerca interdisciplinare su paesaggi e *locations* nel cinema muto (di finzione e documentario), ponendosi e condividendo alcuni interrogativi essenziali. In particolare: con quali logiche di formalizzazione e di narrazione il cinema muto ha documentato o rappresentato territori e paesaggi locali e nazionali e la vita che in essi si svolgeva? Quali luoghi reali e immaginati ha utilizzato per tali documentazioni o rappresentazioni? Come hanno reso conto

i film della co-evoluzione tra essere umano e ambiente di vita, delle trasformazioni delle strutture socio-economiche, della conservazione o dell'alterazione degli equilibri ecosistemici? Il cinema muto come ha concorso alla costruzione di immaginari geografici socialmente condivisi? Quali tradizioni iconografiche e culturali, quali estetiche, quali progetti ideologici o dinamiche di potere, quali connessioni tra spazio e identità, quali esperienze sociali si possono rintracciare nei paesaggi filmati o costruiti del cinema muto italiano e internazionale? Quali interpretazioni e quali reazioni, non solo emotive, sono state ispirate da tali paesaggi filmici nelle differenti comunità di spettatori? Lo sviluppo delle moderne tecnologie scopiche di osservazione, esplorazione e mappatura dei territori come ha influenzato la visione dei paesaggi nelle prime immagini cinematografiche? I paesaggi del cinema muto come dialogano, anche simbolicamente, con le tradizioni spaziali archetipiche e con le configurazioni paesaggistiche del passato? Come hanno prospettato e raccontato il loro possibile futuro? Come hanno contribuito a sostanziare e trasmettere al nostro presente la memoria dei luoghi? Possono viceversa entrare a far parte del patrimonio territoriale<sup>25</sup> e conseguentemente contribuire a configurare nuovi scenari possibili di progetto e cura ambientale?

Questo dossier monografico, pur non avendo ovviamente l'ambizione di rispondere a tutti questi interrogativi, rappresenta però una prima importante occasione di verifica e di bilancio delle attività intraprese e dei risultati scientifici raggiunti. Gli obiettivi prioritari che ne hanno ispirato la progettazione e la successiva realizzazione sono almeno cinque:

- 1) Sollecitare il dialogo tra la comunità scientifica nazionale e i *film scholars* internazionali interessati allo studio del paesaggio nel cinema muto, così da mettere a confronto la diversità delle esperienze interpretative, delle metodologie storiografiche, dei frame culturali, delle pratiche filologiche ecc.
- 2) Approfondire e rafforzare, sul concreto terreno dell'analisi scientifica, le relazioni con i numerosissimi archivi italiani e internazionali che da subito, con generosità e fiducia, hanno risposto alle nostre proposte di partnership mettendo a disposizione larga parte del-

le loro collezioni filmiche d'epoca conservate (anche) su supporto digitale (consentendoci così di catalogare e studiare non solo film ormai riconosciuti come parte del canone internazionale, ma anche – e soprattutto – film meno noti e poco studiati, ritornati alla luce in anni recenti).

- 3) Ribadire, attraverso una sistematica attenzione allo studio delle pratiche del riuso, la centralità del nesso tra passato e presente come aspetto strategico del progetto *REVIS*.
- 4) Rilanciare una visione della storia del paesaggio cinematografico studiato nella sua fase aurorale non come un processo autoreferenziale e isolato ma come una parte specifica di ben più ampie ed estese dinamiche di trasformazione storica della rappresentazione di paesaggio, parte largamente influenzata dalle precedenti tradizioni culturali e iconografiche e dai dispositivi di messa in scena del paesaggio sperimentati dal cosiddetto 'precinema'.
- 5) Iniziare a mettere a fuoco in modo più circostanziato, sottoponendoli alla prova dell'analisi, alcuni temi che riteniamo cruciali per lo studio del paesaggio storico documentato o immaginato del cinema muto, come per esempio la relazione tra cultura e natura (e quindi città e campagna); il nesso tra il paesaggio documentato e i gruppi sociali che lo abitano; il rapporto tra paesaggio e costruzione dell'identità nazionale; il paesaggio delle catastrofi, ossia lo sguardo del primo cinema su terremoti, inondazioni, eruzioni vulcaniche, scenari di guerra e in generale su tutti quei casi in cui il «volto amato della Patria» (Benedetto Croce) è messo a rischio da eventi di origine naturale o antropici; la rappresentazione di territori e paesaggi di montagna, zona di confine tra canoni visuali di tradizione secolare e aperture estetizzanti alla titanica modernizzazione degli spazi naturali del paese (bonifiche, dighe, miniere, ferrovie, tunnel, ponti, acquedotti, porti); l'interazione, nella dinamiche narrative di rappresentazione dei luoghi del passato, tra luoghi reali e luoghi ricostruiti o rilocati.

Alla luce dei dieci contributi in cui si articola il dossier, ci pare che tutti questi obiettivi siano stati pienamente raggiunti. A garantire il conseguimento del primo obiettivo intervengono infatti i contributi

di quattro studiosi internazionali: due di essi (Blom e Gailleurd) hanno scelto di dedicarsi a luoghi e paesaggi del primo cinema italiano (oggetto delle loro ricerche da molti anni), mentre gli altri due (Abel e Latsis) si occupano di paesaggi filmati (e immaginati) dal cinema statunitense (sia pure, nel caso di Latsis, con un'evidente mediazione europea), suggerendo così indirettamente, per il futuro prosieguo della ricerca, la necessità di aprirsi a studi comparativi tra le rappresentazioni paesaggistiche di diversi contesti culturali nazionali. Per quanto attiene al secondo obiettivo (rafforzare il nesso tra la ricerca e le nuove politiche di accesso promosse dalle cinteche), l'efficacia delle relazioni stabilite dal progetto revis con gli archivi è attestata dalla presenza, nelle analisi proposte dal dossier, di numerosi film digitalizzati dai nostri archivi partner, dai film siciliani di Marelli (Museo Nazionale del Cinema, saggio di Gailleurd) a *La montagne infidèle* di Jean Epstein (recentemente restaurato dalla Filmoteca de Catalunya, saggio di Branca, Busni, Vichi), da *Der Berg des Schicksals* di Arnold Franck (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, saggio di Cracolici) a *Fabiola* di Enrico Guazzoni (Cineteca Nazionale, saggio di Blom). Nei prossimi paragrafi chiariremo più in dettaglio con quali modalità il dossier ha cercato di raggiungere gli ultimi tre obiettivi appena citati, mentre la conclusione del nostro saggio introduttivo sarà dedicata a un interrogativo che riteniamo cruciale soprattutto nella prospettiva di uno sviluppo del progetto revis in chiave interdisciplinare: quale contributo può dare il cinema muto alla ripianificazione del paesaggio?

### *Frammenti di paesaggio tra filologia e found footage*

Le immagini del paesaggio, soprattutto – anche se non esclusivamente – nel cinema non finzionale, sono portatrici di un particolare valore attrazionale che ne esalta l'autonomia spettacolare e, di conseguenza, ne facilita lo svincolamento dal contesto. Una tendenza confermata, tra l'altro, dal successo di visibilità ottenuto dalla messa *on line* di stralci di film 'dal vero' di primo Novecento sulle piattaforme web degli archivi audiovisivi, particolarmente apprezzata da un pubblico (relativamente) vasto, spesso interessato, ancor prima che alla storia del cinema, alla storia del proprio territorio. Questa 'autosufficienza'

spettacolare, strutturata attraverso una complessa rete di elementi attrattivi, rende le immagini di paesaggio particolarmente adatte a essere isolate dal proprio contesto originario e ricombinate, antologizzate, riutilizzate.

Una pratica non certo nuova, come attesta, per esempio, la complessa storia di riedizioni e rimontaggi del film accuratamente esplorato nel saggio di Bellotti, Pera e Venturini, *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1916), ma che negli ultimi anni gode di speciale fortuna, grazie all'avvento di tecniche digitali che hanno decisamente facilitato la produzione di *found footage*.

Ricontestualizzare un'immagine, naturalmente, vuol sempre dire anche ricostruire per essa un nuovo contesto di senso. Non a caso, negli anni, sono rimasti particolarmente affascinati dal tema i cineasti più attenti alla natura materiale del dispositivo-cinema.

Le prime forme di documentario paesaggistico del primo Novecento, proprio come le cartoline illustrate, sfruttavano il valore della rilocazione per affascinare, permettendo ai propri spettatori di venire a contatto con ambienti e territori altrimenti ben al di fuori della loro portata. Un piacere che è stato talvolta interpretato, tra gli altri da Noël Burch, come 'appropriazione' simbolica, manifestazione indiretta della mentalità coloniale che animava la borghesia europea di quel periodo<sup>26</sup>. Una volontà di 'conquista' del territorio apertamente celebrata dalle riprese sul fronte di guerra, malgrado le forti limitazioni del campo del visibile bellico imposte dai controlli di censura.

Come osserva Vergari nel suo contributo sul riuso contemporaneo dei paesaggi filmati nei *phantom rides* delle origini, gli artisti-cineasti Yervan Gianikian e Angela Ricci, nei loro film di *found footage*, hanno posto al centro della loro riflessione proprio questa interpretazione che vede la ripresa cinematografica come strumento di presa di possesso simbolica. Intervenendo meccanicamente sulle modalità di riproduzione analogica della pellicola, i loro lavori puntano a far emergere il senso rimosso profondo delle immagini del passato, in particolare quelle girate nelle colonie o sui fronti di guerra.

Altri sperimentatori, come Ken Jacobs, hanno riletto in maniera più ludica la relazione del primo cinema con lo spazio della sua rappresen-



tazione, concentrandosi su una delle novità percettive di cui il nuovo mezzo espressivo si fece portatore: la ‘mobilizzazione’ dello sguardo, di cui i *phantom rides*, film composti da riprese realizzate a bordo di un mezzo di trasporto in movimento, sono l’espressione più efficace. Se in Gianikian e Ricci Lucchi la rielaborazione dei ‘viaggi fantasma’ si offriva come introduzione fantasmatica a un recupero della memoria, Jacobs gioca piuttosto con la prospettiva e i rimandi formali, creando inaspettate simmetrie grazie al riflesso specchiato dell’immagine originaria. Anche Ernie Gehr lavorerà sullo stesso tema di partenza, preferendo però concentrarsi sulla relazione tra spazio e tempo della ripresa: attraverso il rallentamento dello scorrere delle immagini di una città registrata da un tram in corsa, si propone di recuperare allo sguardo dello spettatore i dettagli della vita della strada e di chi la popola.

Questo potenziale di ricontestualizzazione delle prime immagini *non fiction* che registrano territori e panorami diversi, però, ha avuto come conseguenza anche una frammentazione del ‘paesaggio d’archivio’ che le riguarda. Una frammentazione che è importante cercare, per quanto possibile, di ricomporre. La capacità di reggere autonomamente l’interesse spettatoriale, infatti, non deve far sottovalutare l’importanza di poter leggere quelle stesse immagini anche nell’originario contesto pensato per loro. Il lavoro sul restauro e la progettazione di un’edizione critica di *La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello* (1916), documentati nel già ricordato saggio di Bellotti, Pera e Venturini, sono un esempio particolarmente illuminante non solo di come la pratica di ricostruzione filologica possa rivelarsi uno spazio privilegiato per la felice convergenza di diverse competenze (tecniche, storiche, geografiche, militari), ma anche di come le modalità di organizzazione delle immagini, quali l’ordine di montaggio o il testo e la posizione delle didascalie, siano elementi indispensabili per la comprensione del sistema espressivo del film stesso, e quindi anche della rappresentazione del paesaggio in esso proposta.

### *Paesaggi nel/del tempo*

Come si è accennato, l’autonomia attrazionale delle immagini paesaggistiche di primo Novecento è dunque sfruttata soprattutto nelle

produzioni *non fiction*. Sapere di star assistendo a una riproduzione del ‘reale’ – o quanto meno esserne convinti – esalta il fascino del pittoresco e la capacità di ‘catturare’ l’istante. Ma il cinema si definisce anche per la possibilità di rendere conto del tempo e, dunque, dei processi di trasformazione subiti da un territorio.

Nelle riprese dei disastri naturali, per esempio, si mette in scena nel modo più (terribilmente) efficace quello che Ricciotto Canudo definiva *personaggio-natura*<sup>27</sup>. È emblematico, a questo proposito, che il reportage girato nel 1923 da Jean Epstein alle pendici di un Etna in ebollizione prenda il nome da quella che può a tutti gli effetti considerarsi la sua protagonista: *La montagne infidèle*. Proprio a questo film, recentemente ritrovato e restaurato dalla Filmoteca de Catalunya, è dedicato l’ampio saggio di Branca, Busni e Vichi. La realizzazione del documentario, ancora oggi prezioso per ricostruire le caratteristiche del fenomeno eruttivo, ispirò a Epstein una serie di riflessioni teoriche che si tradussero, nelle sue opere successive, ad una nuova attenzione per quella che definisce “danza del paesaggio”<sup>28</sup>.

Così come nel film di Epstein l’elemento naturale diventa personaggio, nel primo cinema dal vero, in particolare in quello italiano, sono le figure umane a venir spesso assimilate al paesaggio pittoresco del ‘Bel paese’. Come mette bene in evidenza Céline Gailleurd nel suo contributo, uomini, donne e soprattutto bambini delle classi popolari, colti nell’atto di vivere i luoghi rappresentati su schermo, divengono così elementi ‘caratteristici’, parte integrante del panorama italiano. Il presupposto è la supporta naturalità del loro lavoro umile e dei gesti quotidiani dei poveri. Ancora una volta, si tratta di una forma di spettacolo ‘attrazionale’ che, pur non risparmiando situazioni di miseria e di sofferenza, le rielabora secondo il rassicurante paradigma della bellezza. Per il pubblico contemporaneo, inoltre, questo genere di immagini si carica di un surplus di interesse scopico, destinato a crescere esponenzialmente con il passare del tempo: sullo schermo davanti a noi sfilano ombre tanto più interessanti in quanto, in un certo senso, hanno saputo vincere il tempo e la morte.

## *Paesaggio e racconto*

Diversa, almeno in parte, la logica con cui gli spazi del racconto vengono messi in scena nel cinema finzionale, dal momento che la loro costruzione, in questo caso, viene mediata da un'organizzazione progettata in relazione alla storia raccontata. In alcuni casi la scelta delle *locations* o la costruzione delle scenografie assurgono a espressione concreta di spazi simbolici, specie in relazione alla interazione con i personaggi.

Come dimostra esemplarmente Richard Abel nel saggio qui proposto, la prima ondata di film western realizzati negli anni Dieci del Novecento, per esempio, rappresenta un tassello non trascurabile nella costruzione dell'identità nazionale statunitense. Elemento chiave di questo potenziale simbolico è proprio la rappresentazione di un territorio: immenso, desertico, selvaggio. Sia che lo si presenti come terra promessa, come landa desolata (e dunque spopolata) o come scrigno di nuove risorse da sfruttare, in questi primi film sulla frontiera la messa in schermo si costruisce intorno al diritto alla sua conquista da parte dei coloni bianchi a scapito dei nativi.

Altrettanto identitaria, al di là dell'oceano, fu la produzione di *pepla* che, negli stessi anni, trainò per un periodo l'industria cinematografica italiana. Appellandosi alla tradizione della Roma imperiale, queste pellicole spettacolari suggerivano una continuità tra quel passato di grandezza e il meno entusiasmante presente del giovane stato post-risorgimentale. Non solo, dunque, la monumentalità degli spazi assumeva, nella messa in scena, un'importanza centrale, ma altrettanta rilevanza aveva il fatto che tali spazi apparissero, se non autentici, quantomeno realistici. Come dimostra Blom nel suo contributo, nella Roma "reale e ricostruita" dei film, di solito gli ambienti pubblici e privati del mondo romano venivano messi in scena attraverso una felice integrazione di luoghi reali e ricostruzioni scenografiche. Proprio queste ultime, attraverso il continuo rimando a fonti archeologiche o alla tradizione della pittura Ottocentesca, si proponevano come accuratamente fedeli al modello originale del passato di cui si voleva essere riconosciuti come eredi legittimi.

Anche nei casi in cui l'organizzazione dello spazio della storia passa soprattutto attraverso una ricostruzione scenica più immaginaria che realistica, comunque, il paesaggio può rappresentare "parte integrante della sintassi visiva del film". Latsis rileva come in *Aurora (Sunrise, F. W. Murnau, 1927)* il contributo dello scenografo Rochus Gliese sia stato fondamentale. La storia, come noto, racconta l'eterna dicotomia tra natura e cultura, tradotta visivamente nella rappresentazione di due spazi agli antipodi dell'immaginario: città e campagna. Il *pastiche* cosmopolita creato da Gliese e Murnau, in cui uno *skyline* urbano molto americano convive con un paesaggio rurale di sapore decisamente teutonico, diventa anche un tramite per veicolare la complessa tensione tra la sensibilità europea dei cineasti immigrati e il senso hollywoodiano dello spettacolo.

### *Dissolving Silentscapes*

Due altri temi che reputiamo strategici nel nostro progetto *revis* ricorrono in questo dossier come fili rossi che collegano gli argomenti affrontati dai singoli autori: da un lato il paesaggio di montagna e l'esplorazione verticale dello spazio (Cracolici, Bellotti-Pera-Venturini), dall'altro il rapporto delle fonti iconografiche pre-cinematografiche con i dispositivi spettacolari otto-novecenteschi e il cinema italiano e statunitense degli anni Dieci e Venti (Citrini, Abel, Blom). È l'esperienza del viaggio, diretta o indiretta, fisica o squisitamente culturale, a dettare il ritmo di tali appropriazioni mediatiche del paesaggio rappresentato. C'è chi, come Gaudiosi, nel proprio intervento mette in rilievo e intreccia inestricabilmente queste due linee d'indagine, rileggendo la vertiginosa potenza iconica e il dominio visivo del Vesuvio sul Golfo – quasi fosse un'entità sospesa tra cavità infernale e slancio celestiale – sotto la lente di tradizioni spettacolari pre-cinematografiche – quella della lanterna magica su tutte – diffuse da una parte e all'altra dell'Atlantico. In queste, nota Gaudiosi, il mito della distruzione di Pompei era già intradato verso la direzione che poi prenderà nella importante serie di film muti che hanno reso popolari in tutto il mondo gli eventi storici del 79 d.C. Il montaggio delle *dissolving views* proposte dai lanternisti, di cui tennero in seguito conto i cine-

matografisti nell'impaginazione delle rivisitazioni finzionali delle case torinesi, romane e inglesi, era strutturato a partire dal confronto con un ventaglio ampio di fonti letterarie, grafiche e archeologiche, secondo un approccio intertestuale e intermediale che rispondeva a criteri combinatori d'immediata riconoscibilità e grande fascino visivo.

Parte del piacere dello spettatore deriva del resto dalla sua capacità di orientarsi nell'iconosfera alimentata dai filmati dei primi decenni del cinema, nella lettura di paesaggi urbani celebri, sospesi tra rappresentazione mimetica e ricostruzione. Ivo Blom si dedica allo studio dell'immagine di Roma antica, protagonista dei film della Cines nell'arco di un quindicennio produttivamente importante come quello compreso tra la fine del primo decennio del Novecento e la metà degli anni Venti. Le scenografie, gli oggetti di scena, le architetture parzialmente o totalmente reinventate si prestavano a pratiche di riutilizzo che non erano solo funzionali ad una politica di risparmio, ma ridefinivano anche, tra il narrativo e il pittorico, tra la citazione archeologica e la sofisticazione, il paesaggio mentale di Roma imperiale. Soddisfacendo un orizzonte d'attesa collettivo già in debito con un immaginario visuale stratificato nel quale gli spettatori erano già ampiamente a proprio agio con esperienze mediali multiformi.

Al centro dell'intervento di Citrini c'è invece un'attenta riflessione sulla riformulazione delle più moderne esperienze di viaggio all'alba del xx secolo, a contatto con dispositivi spettacolari come il Panorama, allestito in occasione dell'Esposizione di Milano del 1906 per celebrare il Traforo del Sempione, opera da poco inaugurata e salutata allora come un'epocale impresa ingegneristica. La simulazione operata da questa attrazione consentiva al pubblico di fruire di un viaggio 'panoramatico' che ridefiniva la relazione tra osservatore-viaggiatore immobile e paesaggio, e procedeva anche alla sua stimolazione motoria, grazie a un vero e proprio 'bombardamento sensoriale'. La stimolazione cinestetica offerta da questo dispositivo e il suo correlato disciplinamento contribuiscono a suggerire nuove forme di relazione tra passeggero e paesaggio osservato. Forme che influiranno sulla definizione dello statuto spettacolare dei media in via di affermazione – e tra questi il cinema – e dei relativi fruitori alla ricerca di una posizione

stabile da cui gestire simili, eccitanti emozioni visive, in un parco giochi delle immagini praticabile non senza tensioni e curiosità legate alla novità dei dispositivi ottici offerti.

Non sono solo il mondo delle attrazioni macchiniche e il primo cinema italiano a essere segnati da queste complesse relazioni con la cultura visiva del XIX secolo. Anche la costruzione ideologica dell'identità nazionale americana passa attraverso un confronto serrato e problematico degli *early westerns* con le litografie, i dipinti, le fotografie e le narrazioni di una frontiera in costante spostamento verso Ovest. Il risultato – ed è Abel a raccontarcelo – è la formazione di un'idea di paesaggio composto da spazi enormi, concrezioni geologiche stupefacenti e deserti vergini, laddove la presenza da tempo memorabile di popolazioni indigene è stata considerata poco più che accessoria, e dunque sacrificabile. I paradigmi visivi e culturali che ne sono seguiti, adottati dalle produzioni a un rullo della Selig, della Essanay, della Bison e della Biograph (deserto occidentale come terra desolata; paesaggio western come paradisiaca Terra promessa o territorio pronto per lo sfruttamento) hanno peraltro lasciato spazio a contro-narrazioni che hanno messo in discussione l'ideologia dominante del progresso americano senza fine e della supremazia del colono bianco. Il cinema delle origini, con la sua libertà narrativa e la mancanza di quei vincoli che segneranno il successivo cinema 'classico', istituzionale, è imprevedibilmente ricco di storie che disegnano un diverso rapporto tra i suoi protagonisti e un paesaggio che può rivelarsi problematico: non solo spazio da riempire, soggiogare, manipolare e infine contemplare sterilmente secondo traiettorie dello sguardo presto anestetizzate a causa della rapida usura dei modelli ideologici imposti.

### *Paesaggi verticali*

La macchina da presa dei cineoperatori italiani si è spinta presto oltre il recinto urbano e ha esplorato territori boscosi e rocciosi in alta quota precisando, grazie a immagini spettacolari, un paesaggio di montagna già compreso nel vocabolario visivo comune grazie alla produzione grafica e fotografica, di volta in volta sottomessa a urgenze di natura artistica, turistica, pubblicitaria. Film 'dal vero' e di finzione

d'ambientazione montana hanno riempito gli schermi, ottemperando a esigenze non solo commerciali ma anche propagandistiche.

I filmati 'dal vero' della Grande Guerra rappresentano un punto di svolta anche per la rappresentazione della montagna. Operatori privati o inquadrati nei reparti dell'Esercito provvedono alla confezione di immagini che inevitabilmente aggiornano il quadro delle funzioni narrative e scenografiche giocate dal paesaggio in alta quota sugli schermi. A essere programmaticamente sottolineato è ora il rapporto tra la fatica umana e animale e la montagna, con un fine preciso, la difesa della patria, e non la proterva 'rincorsa dell'inutile', splendido ma effimero appannaggio dell'alpinismo. È una svolta epocale, per il cinema italiano. Non più, o non solo, le estatiche visioni di quadri alpini attraenti per la bellezza intrinseca di ciò che viene inquadrato. Non più la restituzione delle avventurose imprese di scalatori consapevoli dei pericoli che vanno scegliendosi, bensì eroici quadri di combattenti obbligati dai comandi a tener posizione per prepararsi allo scontro, in un inconsueto quanto sublime teatro d'ambientazione marziale.

Si tratta di un cambiamento di paradigma visivo che investe anche l'energia cinetica dei protagonisti colti dall'obbiettivo. La forza dinamica dei filmati di guerra, e a maggior ragione quelli di montagna, è essenzialmente centrifuga. Le esigenze della propaganda passano attraverso la rappresentazione del movimento di anonimi soldati che tendono ai margini dell'inquadratura, e oltre essi scompaiono, in un fuoricampo carico d'incertezza. Armamenti che vengono trasportati in salita, alpini sciatori che attraversano il quadro solcando la neve, teleferiche seguite dall'obbiettivo senza poi giungere a destinazione; fanti in colonna che lambiscono il bosco; prigionieri in fila avviati verso luoghi che non verranno mai specificati. Sono solo alcuni dei temi visivi che popolano questi filmati e che restituiscono sensazioni estetiche problematiche opposte a quelle dei tipici quadri contemplativi dei 'dal vero' informativi o estetizzanti di prima della guerra. Anche quando nei filmati sembra regnare la stasi, anche quando nell'inquadratura si indugia sul tempo 'libero' del soldato e non sembra esservi operatività alpina alcuna, la tensione è implicita, il pericolo incombe dallo spazio fotogenico che si pone oltre i margini dell'inquadratura,

così come da un futuro imminente di cui non può esservi certezza. Emerge prepotente dai filmati 'dal vero' italiani girati in montagna (ma quelli austro-ungarici non sono differenti) il senso di necessaria cooperazione tra gli esseri umani, contro una natura indifferente, orrida e fascinosa, non meno che contro un nemico invisibile. Lo scarto con i precedenti e i successivi documentari italiani legati all'escursionismo alpinistico o alle spedizioni nazionali e internazionali in alta quota non potrebbe essere maggiore.

Due, come anticipato, sono i saggi del dossier che affrontano la specificità del paesaggio montano sugli schermi del cinema muto. Il primo, di Bellotti, Pera e Venturini, è dedicato a una delle più audaci e riuscite operazioni di salvataggio culturale in Italia degli ultimi anni: la ricostruzione de *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* del 1916, a partire da materiali superstiti di seconda generazione, perlopiù provenienti da successive operazioni di rimontaggio antologico. Ambizioso negli intenti e straordinario nei risultati, il recupero del film di Comerio si dà per necessaria approssimazione, nella consapevolezza di lasciar spazio a inevitabili dubbi dettati dall'impossibilità di definire una volta per tutte il corretto ordine di alcune inquadrature, di arginare la natura spuria di qualche immagine, di ovviare al mancato inserimento di materiali forse ancora esistenti ma non identificati e, in ultima analisi, di contrastare la perdita probabilmente definitiva di non pochi metri della pellicola originale.

Una tale operazione ha un valore scientifico altissimo e gli autori ci ricordano come il loro gruppo di lavoro sia giunto a un tale risultato. Il film – serve ricordarlo – non era in precedenza valutabile, perché smembrato, vilipeso, in buona parte considerato perduto e infine, in anni a noi più vicini, artisticamente 'valorizzato' dagli interventi manipolatori – suggestivi ma in ultima analisi esiziali da un punto di vista conservativo – di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Oggi possiamo finalmente rivedere *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* suddiviso nelle sei parti originali, dopo un secolo in cui se ne sono ammirati sparuti brandelli e compressioni antologiche che non potevano rendere giustizia alla complessità di un'opera finalmente intuibile nella sua maestosità, distribuita da Comerio anche nei paesi al-



leati (celebrate dalla stampa sono in particolare le proiezioni parigine) e fonte d'ispirazione per le produzioni alpine successive.

L'intervento dei tre autori tratteggia un *silentscape* perduto e ritrovato. Appassionati e storici del cinema, dopo averne potuto valutare per decenni non più che la gloriosa sinopia, hanno finalmente a disposizione il più importante documentario italiano degli anni Dieci e – sia detto con tutta l'enfasi che il caso merita – un monumento visivo nazionale imprescindibile per la comprensione della storia della rappresentazione del paesaggio alpino al cinematografo.

Il secondo saggio 'alpino' è invece di Cracolici, che si dedica al tratteggio della parabola dei *Bergfilme* di Arnold Fanck, visti e interpretati in maniera profondamente diversa dagli esegeti che si sono succeduti nel corso di un secolo. Specchio di un paesaggio tattile che rimanda all'esperienza diretta dell'alpinista, piena espressione del cinema tedesco, questi film sono stati spesso considerati avulsi dalle matrici culturali e dai modelli iconografici che ne sono la premessa, e sono serviti in passato a confermare facili schematismi che coniugano gli ideali del sublime romantico e della celebrazione della natura e del corpo sportivo con i prodromi dell'ideologia totalitaria. Cracolici fa dialogare le più aggiornate prospettive di studio sul tema, riservando adeguato spazio alla riconfigurazione di alcune immagini iconiche del cinema di Franck nel cinema a noi contemporaneo.

### *Il possibile contributo del cinema muto alla pianificazione del paesaggio*

A conclusione di questo saggio introduttivo – e soprattutto in vista dei futuri sviluppi interdisciplinari del nostro progetto di ricerca – ci pare essenziale interrogarsi sulle potenzialità di impiego delle fonti cinematografiche (in particolare, di quelle del muto) nella pianificazione e progettazione dei paesaggi rurali e urbani peninsulari.

Gli spazi ristretti di questa sede editoriale non permettono una disquisizione dettagliata; perciò, nelle prossime righe tenteremo, prima di tutto, di fornire alcune indicazioni sul modo in cui il paesaggio è inteso da chi lo pianifica, sugli strumenti della pianificazione paesaggistica e sulla loro cornice normativa. Introduzione necessaria per

comprendere come e perché alcune pratiche del *planning* – dalla componente identitario-statutaria a quella operativo-progettuale – possano far leva sulla conoscenza dei paesaggi fissati su pellicole che hanno oltre un secolo di vita. Suggestiva, inoltre, è l'ipotesi che il cinema muto contribuisca efficacemente a costruire politiche per il paesaggio che escano dalla sola regolazione prescrittiva, per giungere a restituire all'abitante la “capacità di edificare”<sup>29</sup> il proprio ambiente di vita: indispensabili, anche queste ultime, per procedere verso la progettazione ‘del’ paesaggio, e superare quella progettazione ‘sul’ paesaggio, che connota la deterritorializzazione contemporanea.

In urbanistica, oggi prevale una concezione processuale del paesaggio, inteso come costruito ‘bioculturale’ che pone in coevolutiva relazione caratteri naturali e componente antropica, conformazione fisica e pratiche dell’abitare, “conoscenze e sedimentazioni del passato e idee di futuro”<sup>30</sup>. Così concepito, esso è dunque componente indissolubile di ciò che Alberto Magnaghi ha definito “patrimonio territoriale”<sup>31</sup>.

La pianificazione paesaggistica è normata dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (D. Lgs. 42/2004, d’ora in avanti *Codice*) che prevede, come necessaria, la redazione dei Piani paesaggistici regionali (PPR) co-pianificati da Regioni e Ministero della Cultura. Il *Codice* assimila e norma i principi della *Convenzione europea del paesaggio* (CEP) che, siglata a Firenze nel 2000 e ratificata in Italia dalla L. 14/2006, introduce consistenti innovazioni. Tra queste, merita qui richiamarne almeno due, saldamente interrelate.

Da una parte, l’estensione sostanziale del concetto di paesaggio, interpretato ora quale “parte del territorio, così come percepita dalle popolazioni”<sup>32</sup>: il paesaggio trasla così dalla tradizionale veduta di particolare valore estetico, naturalistico o civile e di immediata rappresentatività, all’interesse del territorio, anche alle sue parti ‘degradatae’ e necessitanti di recupero. Dall’altra parte, la CEP postula il coinvolgimento delle popolazioni (che ‘percepiscono’ il paesaggio) nelle politiche “finalizzate a salvaguardare, gestire e pianificare il paesaggio”<sup>33</sup>. Attivare la partecipazione della popolazione – o meglio, della “moltitudine socio-culturale dei luoghi dell’abitare [...] con percezioni differenziate e a volte conflittuali dei valori del paesaggio”<sup>34</sup> – rende

necessaria una “trasformazione culturale di riconoscimento condiviso dei beni comuni per ‘agire’ le trasformazioni del paesaggio e la fruibilità collettiva di beni [paesistici]”<sup>35</sup>. Tale coinvolgimento presuppone, allora, diffusa consapevolezza e conoscenza dei luoghi, e, a monte, una specifica didattica del paesaggio<sup>36</sup>: ambito in cui il cinema (muto e sonoro) può trovare un suo ruolo attivo, grazie all’indubbia efficacia comunicativa delle immagini filmiche, allorquando siano contestualizzate o, se non più associabili allo stato presente dei luoghi, comunque contestualizzabili. Nel contesto di una partecipata “produzione sociale del paesaggio”<sup>37</sup>, infatti, osservazione e riconoscimento dei luoghi di vita, “trasfigurati” dal cinema, “attivano quella ‘conoscenza affettiva’ del paesaggio che, partecipata e condivisa, maggiormente collabora alla sua tutela e alla sua progettazione rispettosa”<sup>38</sup>. Un tipo di conoscenza sociale che è confluito, ad esempio, nella delineazione collettiva della “mappe di comunità” finalizzate a promuovere il concorso degli abitanti nella costruzione di rappresentazioni del territorio “in grado di descrivere graficamente lo spazio vissuto, e i valori socialmente riconosciuti del territorio di appartenenza”<sup>39</sup>. Le mappe cognitive, elaborate dagli abitanti a partire dalle sperimentazioni di Kevin Lynch degli anni Sessanta, hanno rivestito in Puglia un ruolo fondativo nell’esperienza della scrittura del PPR.

In osservanza del *Codice*, il PPR integra tutela e conoscenza, valorizzazione e fruizione, partecipazione e gestione, e la sua scrittura è intrinsecamente un campo d’azione multidisciplinare. Lo strumento ha due principali contenuti, analitico-descrittiva e operativo-normativa, che a seguire tentiamo di illustrare. Il Piano opera nella “ricognizione del territorio oggetto di pianificazione mediante l’analisi delle sue caratteristiche paesaggistiche”<sup>40</sup> e nella “analisi delle dinamiche di trasformazione del territorio”. Individua “obiettivi di qualità paesaggistica” e “prescrizioni d’uso”. Esso infine possiede una decisa connotazione progettuale, attribuitagli dal *Codice*, che gli intesta la responsabilità di individuazione degli “interventi di recupero e riqualificazione delle aree significativamente compromesse”, di “interventi di valorizzazione compatibili con le esigenze della tutela” e delle “misure per il corretto inserimento, nel contesto paesaggistico, degli interventi di

trasformazione del territorio”.

Quale dunque il ruolo che la produzione cinematografica del muto può giocare nella pianificazione e progettazione paesistica? Il cinema muto fornisce indubbiamente elementi per ricostruire come, nei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo, il paesaggio è percepito, e ciò che in esso assume particolare valore ambientale: le “bellezze naturali”, le campagne cesellate dall’opera umana, le città, i giardini all’italiana o all’inglese, i monumenti culturali e civici, i luoghi della costruzione dell’unità nazionale e della Grande guerra, i caposaldi territoriali produttivi, infrastrutturali ecc. Innanzitutto, dunque, esso fornisce il testo per individuare tracce del paesaggio ‘com’era’ prima del grande mutamento industrialista, di catastrofi naturali e distruzione belliche. Pensiamo, ad esempio, ai fedeli ‘dal vero’ – ne tratta, con sguardo originale rivolto alle povertà operose quali parte attiva dei paesaggi urbani e rurali, Céline Gailleurd –, ai *phantom ride* (considerati, nel contributo di Arianna Vergari, in funzione delle pratiche di riuso creativo), a quei ‘dal vero’ che illustrano le meraviglie dell’Italia antica (per esempio delle rovine pompeiane, la cui fortuna cinematografica è qui studiata da Massimiliano Gaudiosi) e dell’Italia moderna: agricoltura meccanizzata, innovative infrastrutture, aeroplani, treni e tunnel (si legga il contributo di Matteo Citrini dedicato al traforo del Sempione), fabbriche, costruzioni avveniristiche in ferro e cemento, nuove periferie. La fiction, d’altro canto, può offrire anche elementi riguardo al paesaggio ‘come *non* era’, agli scenari immaginati, delineati nel quadro di un’idea di passati remoti o di modernità inattingibili, dove trovano posto ricostruzioni (più o meno fedeli) di civiltà antiche<sup>41</sup>, utopie futuristiche o idilli rurali. Su questo ultimo tema si esercita il saggio di Latsis, incentrato – come si è già detto – su *Aurora*. Il film di Murnau si muove tra urbano e rurale, tra un’anonima e moderna città – pastiche cosmopolita ‘ri-creato’ sulla scena – e un’ambiente agreste che, ricostruito sul lago Arrowhead in California, assume le fattezze di un villaggio bavarese fuori dal tempo.

Sfondi, vedute e più ampi panorami su pellicola assumono, presso il *planner*, potenzialità che si dispiegano su più livelli: nel confronto temporale (‘prima/dopo’), nel riscontro della fortuna visiva e del

consolidamento di determinati panorami, nonché nella “resistenza di alcune modalità di sguardo”<sup>42</sup>. Sono livelli conoscitivi che si dimostrano basilari nella ricognizione – ad esempio – degli “ambiti di paesaggio” previsti dal *Codice*<sup>43</sup>, delle ‘invarianti strutturali’<sup>44</sup>, delle ‘unità di paesaggio’<sup>45</sup> e di quelle ‘regole di lunga durata’ che, tutt’ora operanti oppure scomparse, hanno presidiato alla formazione dei paesaggi regionali. Confronto temporale e fortuna visiva possono concorrere nel processo di *planning*, oltre che nella parte ‘identitaria’, anche nella componente operativa, ovvero nella scrittura delle norme d’uso e progettuali. Normazione che può assumere, ad esempio, la forma di manuale del recupero<sup>46</sup> o di “linee-guida [...] per progetti di conservazione, recupero, riqualificazione, valorizzazione e gestione di aree regionali” previste dal *Codice* (art. 143, comma 8), utili tanto nella tutela attiva, quanto nella costruzione di nuove fisionomie paesaggistiche (laddove sia attestata la definitiva perdita dei lineamenti storici e dei valori ambientali).

Le inquadrature sul tipo standardizzato della cartolina si rivelano particolarmente adeguate nella ‘analisi della visibilità’ che, fin dal PRG di Assisi<sup>47</sup>, rientrava nello strumentario del piano. Oggetto dell’analisi sono anche quelle “bellezze panoramiche considerate come quadri naturali” e “quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze” a difesa delle quali si pose la ‘seconda’ legge Bottai, n. 1497 del 1939<sup>48</sup>. I documenti di tale natura contenuti nei PPR ad oggi approvati<sup>49</sup>, procedono nell’analisi scenico-percettiva attraverso il riconoscimento, descrizione e valutazione di: coni visuali, bacini visivi, intervisibilità, zone di influenza visiva, fulcri visivi, *landmark*, skyline ecc.; ma anche di quei fattori di detrazione che possono agire negativamente sulle vedute profonde o di contesto. La ricognizione di questi elementi – positivi e detrattivi – contribuisce a normare la tutela evolutiva del ‘paesaggio scenico’, la quale si concentra sulla salvaguardia dei luoghi privilegiati di osservazione (punti e percorsi di valore panoramico, fruitivo, ambientale) e delle bellezze panoramiche; e, viceversa, sul raggiungimento degli “obiettivi di qualità paesaggistica”<sup>50</sup> riguardanti le aree caratterizzate da criticità e detrazioni visive.

Altri spazi di utilizzo del patrimonio filmico del muto si collocano infine nell'ambito della domanda sociale di conoscenza e di fruizione dei paesaggi. Si pensi, ad esempio, all'elaborazione e messa in opera di progetti collaterali al PPR: mobilità 'dolce' e percorsi paesaggistici (con la collaborazione di enti e realtà associative locali attive nella tutela); progetti educativi tramite diffusione di film 'di paesaggio' e loro didascalica argomentazione nei presidi didattico-culturali territoriali, dalle scuole alle case del popolo; progetti di 'adozione' e di presidio di paesaggi, volti all'accrescimento di consapevolezza territoriale presso le popolazioni insediate; costruzione di atlanti patrimoniali ed iconografici; istituzione di 'osservatori del paesaggio', ecc.

Crediamo che questa pur rapida trattazione abbia reso evidenti le ampie potenzialità di impiego del cinema nella decodificazione della percezione del paesaggio, nella riappropriazione e rappresentazione dei 'valori patrimoniali' territoriali, nella "partecipazione alla costruzione degli obiettivi di qualità paesaggistica e degli scenari di trasformazione"<sup>51</sup>. E, in ultimo, nell'attivazione dei "saperi contestuali per la cura quotidiana del paesaggio e dell'ambiente", ovvero nell'elaborazione collettiva di un "pensiero paesaggistico" (*pensée paysagère*) che, come teorizzato da Augustin Berque<sup>52</sup>, rappresenta il superamento della moderna separazione tra soggetto pensante e oggetto pensato, riconnettendo l'umano al suo *milieu*<sup>53</sup>: al paesaggio, appunto.

<sup>1</sup> Gli autori hanno discusso congiuntamente l'impostazione e la stesura del saggio. Sillvio Alovisio ha redatto i paragrafi *Alla ricerca del paesaggio del cinema muto e il progetto Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922 (revis)*. Stella Dagna ha redatto i paragrafi *Frammenti di paesaggio tra filologia e found footage, Paesaggi nel/del tempo, Paesaggio e racconto*, Alessandro Faccioli ha redatto i paragrafi *Dissolving Silentscapes e Paesaggi verticali*, Ilaria Agostini ha redatto il paragrafo *Il possibile contributo del cinema muto alla pianificazione del paesaggio*.

<sup>2</sup> Sulle relazioni tra cinema muto e città esiste ormai una bibliografia molto estesa. Vedi almeno: G.P. Brunetta, A. Costa (a cura di), *La città che sale: cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Trento, Manfrini, 1990; P. Cherchi Usai, F. Kessler (eds), *Cinéma & Architecture*, "Iris", no. 12, 1991; G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton, Princeton University Press, 1993 (tr. it. *Rovine con vista*, Quodlibet, Macerata, 2023); D.B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*, London-New York, Routledge, 1997; M. Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini*, Bologna, CLUEB, 2001; C. Arnwine, J. Lerner (eds), *Cityscapes 1*, "Wide Angle", 19, 4, 1997 / *Cityscapes 2*, "Wide Angle", Vol. 20, no. 3, 1999; M. Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001; A. Webber et al. (a cura di), *Cities in Transition: The Moving Image and The Modern Metropolis*, London-New York, Wallflower Press, 2008; R. Koeck, L. Roberts (eds), *The City and the Moving Image. Urban Projections*, London, Palgrave, 2010.

<sup>3</sup> Vedi Jean Mottet (dir.), *Les paysages du cinéma*, Champ Vallon, Seyssel, 1999; Antonio Costa (dir.), *Paysage et cinéma*, "Cinémas", n. 1, 2001. Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, Routledge, London-New York, 2006; G. Harper, J. Rayner (eds), *Cinema and Landscape*, Chicago, Intellect, 2010; J. Hallam, L. Roberts, *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

<sup>4</sup> M. Locatelli, *Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo*, "Cinergie", n. 10, 2016; S. Alovisio L. Mazzei, *Vedere lontano. Cinema ed educazione alla geografia nell'Italia degli anni Dieci*, "Cinergie", n. 10, 2016.

<sup>5</sup> T. Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; T. Castro, *La pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.

<sup>6</sup> J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, London, Duke University Press, 2006; L. Porter, B. Dixon (eds), *Picture Perfect: Landscape, Place and Travel in British Cinema Before 1930*, Exeter, Exeter University Press, 2007.

<sup>7</sup> R. Cosandey, *Automobile, train et caméras, ou la mesure du paysage (Mutoscope & Biograph Co. in Switzerland, 1903)*, "Ciné-Bulletin" (Zurich), n. 217, 1993; G. Eamon, *Farmers, Phantoms and Princes. The Canadian Pacific Railway and Filmmaking from 1899-1919*, "Cinémas", Vol. 6, no. 1, 1995; L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997; P. Keiller, *Tram Rides and Other Virtual Landscapes*, in S. Popple, P. Russell, V. Toulmin (eds), *The Lost World*

of Mitchell & Kenyon: *Edwardian Britain on Film*, London, BFI, 2004; P. Keiller, *Phantom Rides: The Railway and Early Film*, in M. Beaumont, M. Freeman (eds), *The Railway and Modernity: Time, Space, and the Machine Ensemble*, Oxford, Peter Lang, 2007; D. Heald, *All Aboard: Travel Films, Railroads, and the North American West, 1897- 1910*, “American Review of Canadian Studies”, Vol. 45, no. 1, 2015; M. Guarneri, *L'attrazione della corsa fantasma. Phantom ride: dalla novità al 1904*, “Im-magine. Note di storia del cinema”, n. 12, 2015; P.S. Moore, *Spaces In-Between: The Railway and Early Cinema in Rural, Western Canada*, in D. Treveri Gennari et al. (eds) *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*, London, Palgrave, 2018.

<sup>8</sup> Vedi D. Levy, *Sentimental Journeys of the Big-Eyed Sightseer: Tourism and the Early Cinema*, in R. Cosandey, F. Albera (dir.), *Cinéma sans frontières 1896-1918*, Québec-Lausanne, Nuit Blanche Editeur-Éditions Payot, 1995; À. Quintana (ed.), *Imatge i viatge. De le vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic*, Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntment de Girona, 2004.

<sup>9</sup> Vedi C. Gaberscek, *Sentieri del western*, Gemona, Cineteca del Friuli, 1995; M. Snickars, P. Björkin, *Early Swedish (Non-fiction) Cinema and Cartography*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, Vol. 22, no. 3, 2002.; D. Bowen, *On Location: Place and Region in Forgotten Films*, “The Moving Image”, Vol. 5, no. 1, 2005; M. Sandberg, *Location, ‘Location’: Place Substitution in Danish Silent Cinema*, in J. M. Bean (ed.), *Silent Film and the Politics of Space*, Bloomington, Indiana University Press, 2014; R.F. Lack, *Local Film Subjects: Suburban Cinema, 1895-1910*, in P. Hirsch, C. O’ Rourke (eds), *London on film*, London, Palgrave Macmillan, 2017; R.F. Lack, *Lumière, Méliès, Pathé and Gaumont: French filmmaking in the suburbs, 1896-1920* in D. Schilling, P. Met (eds.), *Screening the Paris suburbs: From the silent era to the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2018. Vedi anche, per la sua esemplarità metodologica, l'imponente studio di R. Bossons, *Man with a movie camera: the film locations*, Opinionated Designer Blog, 2018, disponibile online all'indirizzo <<https://opinionateddesigner.com/2020/06/29/man-with-a-movie-camera-the-film-locations/>> (consultato il 10 ottobre 2024). Molto utili sono anche le iniziative di studiosi e appassionati che sulla rete si impegnano nell'identificazione delle location di film del muto: si veda per esempio l'ottimo canale Instagram *Silentfilmlocations*, specializzato in cinema muto nordico, disponibile online all'indirizzo <<https://www.instagram.com/silentfilmlocations/?igsh=MTVxNDJ0NWtzB2Rwcg%3D%3D>> (consultato il 10 ottobre 2024).

<sup>10</sup> Vedi J.B. Manbeck, R. Singer (eds), *The Brooklyn film: essays in the history of filmmaking*, Jefferson-London, McFarland & Company, 2003; J. Klenotic, *Putting Cinema History on the Map*, in R. Maltby et al. (eds), *Explorations in New Cinema History*, Malden (MA), Wiley & Sons Ltd, 2011; J. Hallam, *Civic Visions: Mapping the ‘City’ Film 1900-1960*, “Culture, Theory and Critique”, Vol. 53, no. 1, 2012.

<sup>11</sup> Vedi G. Bruno, *Atlas of Emotion*, London, Verso, 2002 (tr. it. *Atlante delle emozioni*, Milano, Joahn & Levi, 2015).



<sup>12</sup> Vedi G. Bertellini, *Italy in Early American Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2010; I. Blom, *Picturesque Pictures: Italian Early Non-fiction Films within Modern Aesthetic Visions*, "Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies", Vol. 19, no. 1, 2021.

<sup>13</sup> Vedi G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, cit.; M. Bertozzi, *Cinegrafe di una capitale. L' "Itala" fra l'urbs e la metropoli*, in P. Bertetto, G. Rondolino (a cura di), *"Cabiria" e il suo tempo*, Torino-Milano, Museo Nazionale del Cinema-Il Castoro, 1998; M. Bertozzi, *La città europea nel primo cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999; M. Bertozzi, *Pathé 'ville ouverte': l'imaginaire urbain, de la vue au film*, in M. Marie et al. (dir.), *La firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004; L. Di Girolamo, *Il cinema e la città. Identità, riscritture e sopravvivenze nel primo cinema napoletano*, Pisa, ETS, 2014; Vincenzo Trione, *Effetto città: arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014.

<sup>14</sup> Vedi J. Mottet, *L'invention de la scène américaine*, Paris, L'Harmattan, 1998; M. Cinquegrani, *Of Empire and the City: Remapping Early British Cinema*, Oxford-Bern, Peter Lang, 2014; S. Dellmann, *Images of Dutchness. Popular Visual Culture, Early Cinema and the Emergence of a National Cliché, 1800-1914*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018.

<sup>15</sup> Vedi S. Simmon, *The Invention of the Western Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; N. Veroeff, *The West in Early Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006; R. Abel, *Our Country/Whose Country? Early Westerns and Travel Films as Stories of Settler Colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2024.

<sup>16</sup> Vedi D. Hertogs, N. de Klerk (eds), *Nonfiction from the Teens*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1994; T. Lefebvre (dir.), *Images du réel. La non fiction en France (1890-1930)*, "1895", n. 18, 1995; R. Cosandey (dir.), *Cinéma sans frontières: 1896-1918*, Lausanne, Payot-Nuit Blanche, 1995; D. Hertogs, N. de Klerk (eds), *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction-Film*, Amsterdam, Nederlands Filmmuseum, 1997; I. Blom, *Travelogues' italiani, un genere da riscoprire*, in M. Canosa (a cura di), *A nuova luce*, Bologna, CLUEB, 2000; A. Bernardini, *Cinema italiano delle origini: i film dal vero 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002; E. Dagrada et al. (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrame, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Cineteca Italiana – Il Castoro, 2007; A. Bernardini, *Il cinema delle origini in Italia. I film dal vero di produzione estera 1895-1907*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008; L. Mazzei, I. Agostini, *Travelogue italiani. Paesaggi e itinerari 1905-1930*, "Immagine", n. 10, 2014; A. Faccioli, L. Mazzei, *Gloria e la cinematografia-popolo*, "Fata Morgana", n. 32, 2017; M. Bertozzi, *Le attualità girate in Italia tra il 1896 e il 1904*, in A. Bernardini (a cura di), con la collaborazione di A. Aprà, *Storia del cinema italiano, vol. 2: 1895-1911*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2018.

<sup>17</sup> La bibliografia sulle immagini cinematografiche delle prime guerre novecentesche è molto estesa. Ci limitiamo qui a segnalare: L. Veray, *Les films d'actualité français de la*

*Grande Guerre*, Paris, AFRHC/SIRPA, 1995; S. Popple, “*But the Khaki-Covered Camera Is the Latest Thing*” – *The Boer War cinema and visual culture in Britain*, in A. Higson (ed.), *Young And Innocent? The Cinema in Britain, 1896-1930*, Exeter, The Exeter University Press, 2002; P. Kardjilov, D. Mossop, *Commentarii Belli Balcanici*. “Cinema and Time”, Vol. 27, no. 1, 2006; L. Fabi, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I ‘dal vero’ del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2006; I. Christie, *The Anglo-Boer War in North London: A Micro-Study*, in L. Porter, B. Dixon (eds), *Picture Perfect. Landscape, Place and Travel in British Cinema before 1930*, Exeter, The Exeter University Press, 2007; J. Hodkins, *Hearts and Minds and Bodies: Reconsidering the Cinematic Language of The Battle of the Somme*, “Film & History”, Vol. 38, no. 1, 2008; S. Bottomore (ed.), *Cinema during the Great War*, “Film History”, Vol. 22, no. 4, 2010; A.H. Fraser et al., *Ghosts on the Somme: Filming the Battle, June-July 1916*, Barnsley, Pen and Sword, 2016; B. Soto Vázquez, *La guerre de Cuba au cinéma vue depuis l’Espagne*, in F. Amy de la Bretèque et al. (dir.), *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2010; S. Berruti, D. Pesenti Campagnoni, *Luca Comerio in Libia: documenti non ufficiali di una pagina di storia*, “Immagine”, n. 4, 2011; V. Festinese, *Immagine dalla Libia (1911-1912)*, “Bianco e Nero”, n. 571, 2011; L. Mazzei, S. Berruti, “*Il giornale mi lascia freddo*”: *i ‘dal vero’ dalla Libia del 1911-’12 e il pubblico italiano*, “Immagine”, n. 3, 2011; M.A. Pimpinelli, M. Seregni, “*Il cielo in un globo di fumo*”. *I film ‘dal vero’ nella guerra italo-turca: il caso Cines*, “Immagine”, n. 4, 2012; P. Kardjilov, D. Mossop, *Cinematograms of a Balkan Conflict: Charles Rider Noble in Bulgaria, 1903-1904*, “Film History”, Vol. 24, no. 3, 2012; S. Pesenti Campagnoni, *wwI La guerra sepolta. I film girati al fronte tra documentazione, attualità e spettacolo*, Fondo di Studi ‘Parini-Chirio’, Torino, Università di Torino, 2013; S. Berruti, *Viaggi di guerra. Primi esperimenti di cinematografia di viaggio durante la conquista italiana dell’Egeo (1912)*, “Immagine”, n. 10, 2014; J. W. Castellan et al., *American Cinematographers in the Great War 1914-1918*, New Barnet, John Libbey, 2014; G. Alonge, *Paesaggio senza la battaglia*, “Immagine”, n. 12, 2015; L. Veray, *L’image d’actualité de la Grande Guerre*, in S. Denis, X. Sené (dir.), *Images d’armées 1915-2015*, Paris, Ministère de la Défense/Ecpad-CNRS Éditions, 2015; A. Quintana, J. Pons (eds), *La Gran Guerra 1914-1918. La primera Guerra de les Imatges*, Girona, Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntment de Girona, 2016; A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, vol. 1, Torino, Kaplan, 2020; A. Faccioli, L. Mazzei, *Une nation non préparée? Les trois phases de construction du service cinématographique des armées en Italie (1916-1919)*, in S. Denis, B. Rochet, X. Sené (dir.), *Naissance des cinémas militaires (1914-1939)*, Villeneuve d’Ascq – Namur, Presses Universitaires du Septentrion – Presse Universitaire de Namur, 2023.

<sup>18</sup> Vedi L. Bonasio, *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2007.

<sup>19</sup> C. Aitken, L.E. Zonn, *Place, Power, Situation, and Spectacle*, London, Rowman

& Littlefield Publishers, 1993; D. Cosgrove, *Geography and visions*, London, L.B. Tauris & C. Ltd, 2008; J.-F. Staszak, *Géographie et cinéma: modes d'emploi*, "Annales de géographie", n. 695-696, 2014.

<sup>20</sup> Vedi J.P. Garnier, O. Saint-Raymond (dir.), *Ville et cinéma*, "Espaces et Sociétés", n. 86, 1996.

<sup>21</sup> M. Casavola et al., *L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema*, Torino, Testo & Immagine, 2001.

<sup>22</sup> Vedi ad esempio A. Berrino, A. Buccaro (a cura di), *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per l'immagine del paesaggio*, Napoli, Ciride, 2016; G. Belli, A. Maglio (a cura di), *Città e cinema*, "Storia dell'Urbanistica", n. 11, 2019.

<sup>23</sup> Vedi P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010.

<sup>24</sup> Per ulteriori approfondimenti vedi il sito web del progetto: <<https://silentscapes.eu/>>.

<sup>25</sup> Vedi A. Magnaghi, *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

<sup>26</sup> Cfr. N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001, in particolare pp. 13-27.

<sup>27</sup> R. Canudo, *Le personnage-nature*, "Paris-Midi", 31 Août 1923.

<sup>28</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, in Id., *Ecrits complets II*, Paris, Les Editions de l'œil, 2019, pp. 132-133.

<sup>29</sup> Vedi F. Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.

<sup>30</sup> A. Marson, *La pianificazione del paesaggio: qualche speranza per la qualità della vita nel territorio*, in Ead. (a cura di), *La struttura del paesaggio. Una sperimentazione multidisciplinare per il Piano della Toscana*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. 4.

<sup>31</sup> Sul concetto di 'patrimonio territoriale' si rimanda ad A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; Id., *Il principio territoriale*, cit.

<sup>32</sup> CEP, art. 1, lett. a).

<sup>33</sup> CEP, art. 1, lett. b).

<sup>34</sup> Regione Puglia, *PPTR Piano paesaggistico regionale territoriale, Relazione generale*, resp. scientifica A. Magnaghi, 2015, p. 23, <[http://paesaggio.regione.puglia.it/PPTR\\_2015/1\\_Relazione%20Generale/01\\_Relazione%20Generale.pdf](http://paesaggio.regione.puglia.it/PPTR_2015/1_Relazione%20Generale/01_Relazione%20Generale.pdf)> (consultato il 10 ottobre 2024).

<sup>35</sup> *Ibid.* Si vedano le esperienze della costruzione dei piani paesaggistici pugliese e toscano, in: A. Magnaghi (a cura di), *La pianificazione paesaggistica in Italia. Stato dell'arte e innovazioni*, Firenze, FUP, 2016.

<sup>36</sup> Su didattica e conoscenza del paesaggio come strumenti di emancipazione e di democrazia, svolge un ruolo rimarchevole la Scuola di Paesaggio ‘Emilio Sereni’ che, diretta da Rossano Pazzagli, su questi temi coinvolge scuole, università, amministrazioni locali e attori sociali diversificati.

<sup>37</sup> Regione Puglia, *PPTR Piano paesaggistico territoriale regionale, Norme tecniche di attuazione*, titolo II.

<sup>38</sup> V.E. Genovese, *Il ruolo della ‘médiance’ culturale nella rappresentazione del paesaggio*, in A. Marson, *La struttura del paesaggio*, cit., p. 126.

<sup>39</sup> Regione Puglia, *PPTR Piano paesaggistico regionale territoriale, Relazione generale*, cit., p. 39.

<sup>40</sup> Questa citazione e le seguenti riportano brani del *Codice*, art. 143, comma 1.

<sup>41</sup> Nelle pagine che seguono, approfondisce il tema della ricostruzione di antichi paesaggi urbani e domestici il saggio di Ivo Blom.

<sup>42</sup> V.E. Genovese, *Il ruolo della ‘médiance’ culturale nella rappresentazione del paesaggio*, cit., p. 126.

<sup>43</sup> Sulle ripartizioni territoriali strumentali alla pianificazione del paesaggio, si vedano: D. Poli, *Proposte e criteri per l’articolazione del territorio a livello sub-regionale: gli ambiti di paesaggio*, in Ead. (a cura di), *Regole e progetti per il paesaggio*, Firenze, FUP, 2012, pp. 43-56; I. Agostini, C. Greppi, *Dal paesaggio ai paesaggi regionali: la delimitazione degli ‘ambiti’*, in A. Marson (a cura di), *La struttura del paesaggio*, cit., pp. 42-58.

<sup>44</sup> Il concetto di “invarianti strutturali”, che l’urbanistica ha preso a prestito dal pensiero strutturalista, è proposto nella redazione del *PTPR Piano territoriale paesistico regionale* della Regione Emilia-Romagna (1993), redatto a seguito delle prescrizioni dettate dalla legge Galasso (431/1985). Esso ha conosciuto largo impiego nei più recenti PPR.

<sup>45</sup> Vedi G. Gisotti, *Le unità di paesaggio. Analisi geomorfologica per la pianificazione territoriale e urbanistica*, Palermo, Flaccovio, 2011.

<sup>46</sup> Tra i manuali del recupero urbano si segnalano: P. Marconi, *Manuale del recupero del centro storico di Palermo* (1989), Palermo, Flaccovio, 1997; F. Giovanetti (a cura di), *Manuale del recupero del Comune di Roma*, Roma, Dei-Tipografia del Genio Civile, 1997. Tra le guide al recupero dell’architettura rurale intesa come elemento cardine dei paesaggi regionali: V. Piccinno, E. Pascolo, *Guida al recupero dell’architettura spontanea*, Udine, Forum, 2006; I. Agostini, *La casa rurale in Toscana. Guida al recupero*, Milano, Hoepli, 2011. Insiste sull’ambito chiantigiano, fornendo proposte di pratiche di recupero alla scala territoriale: P. Baldeschi, *Il Chianti fiorentino. Un progetto per la tutela del paesaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2000. Si vedano infine i ricchi *Manuali per il recupero dei centri storici della Sardegna* che, nati dalla collaborazione

tra Regione Autonoma della Sardegna e le università sarde, sono liberamente consultabili su <<https://www.sardegna.territorio.it/cittacentristorici/manualirecupero.html>> (consultato il 10 ottobre 2024).

<sup>47</sup> Al Piano regolatore generale (PRG) del Comune di Assisi, coordinato da Giovanni Astengo, è dedicato il numero doppio monografico della rivista “Urbanistica”, n. 24-25, 1958.

<sup>48</sup> Immobili ed aree definiti di notevole interesse pubblico *ex lege* 1497/1939 sono oggi ricompresi nei “beni paesaggistici” del *Codice* (art. 136).

<sup>49</sup> Si vedano, in particolare, gli elaborati annessi ai PPR di Piemonte, Puglia, Toscana. Rispettivamente: Regione Piemonte, PPR *Piano paesaggistico regionale, Linee guida per l'analisi, la tutela e la valorizzazione degli aspetti scenico-percettivi del paesaggio*, <<https://www.regione.piemonte.it/web/sites/default/files/media/documenti/2018-12/lineeguida.pdf>>; Regione Puglia, PPTR, *Piano paesaggistico territoriale regionale, Atlante del patrimonio ambientale, territoriale e paesaggistico. Descrizioni strutturali di sintesi*, in part. *La struttura percettiva e della visibilità*, pp. 86-91, <[https://pugliacon.regione.puglia.it/documents/96721/706101/3.2\\_descrizioni+strutturali+di+sintesi.pdf/2d6cc652-fdff-cf4e-e9b3-cf2acce036cd](https://pugliacon.regione.puglia.it/documents/96721/706101/3.2_descrizioni+strutturali+di+sintesi.pdf/2d6cc652-fdff-cf4e-e9b3-cf2acce036cd)>; Regione Toscana, PIT *Piano di indirizzo territoriale con valenza di piano paesaggistico, Visibilità e caratteri percettivi*, <[https://www.regione.toscana.it/documents/10180/12604226/visibilita\\_caratteri+percettivi.pdf/49399cd8-58a5-4fe3-bf63-510d27d2aca8](https://www.regione.toscana.it/documents/10180/12604226/visibilita_caratteri+percettivi.pdf/49399cd8-58a5-4fe3-bf63-510d27d2aca8)> (documenti consultati il 10 ottobre 2024).

<sup>50</sup> CEP art. 1, lett. c): “Obiettivo di qualità paesaggistica designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti, per un determinato paesaggio, delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro contesto di vita”.

<sup>51</sup> Regione Puglia, *Piano paesaggistico territoriale regionale, Relazione generale*, cit., p. 40.

<sup>52</sup> Vedi A. Berque, *Pensare il paesaggio*, a cura di M. Maggioli e M. Tanca, Udine, Mimesis, 2022 [ed. or. 2016].

<sup>53</sup> Sulla definizione di *milieu* si rimanda ad A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

## Dreamwork of Empire: Landscape in Early Westerns

RICHARD ABEL

This essay explores the relationship between the landscapes of 19<sup>th</sup>-century visual culture and those of early westerns in the ideological construction of American national identity. Even if there may not have been any direct influence of one on the other, both assumed a shared sense of what most characterized landscapes in the West. At the time, photographs, lithographs, paintings, and murals mainly accepted the dominant narrative of American history as one of ‘Manifest Destiny’ and its ‘Doctrine of Discovery’<sup>1</sup>. Two concepts frame this analysis of that narrative. One is *settler colonialism*. Its “primary objective”, argued Patrick Wolfe, was white settlers’ “ceaseless expansion” across the North American continent, governed by an “insatiable dynamic” of the need for more and more land<sup>2</sup>. Although not unique to the United States, settler colonialism structured the formation of the nation through the invasion of a huge continent already inhabited by millions of Indigenous peoples. That also assumed the *dispensability* of Indigenous peoples, even their erasure from that land, through extermination, enclosure within reservations, forced assimilation, and disease. The other concept is what is meant by the *West*. Patricia Nelson Limerick defined that concisely as much of the continent west of the Mississippi River, from the plains of the Midwest to the Rocky Mountains and the deserts of the Southwest<sup>3</sup>. This landscape of “vast spaces, untouched wilderness, and unique geological formations”, claimed Anne Farrar Hyde, represented “the potential and originality” of American national identity<sup>4</sup>. The following pages single out particular instances of 19<sup>th</sup>-century visual culture and analyze their reciprocity with selected early westerns, from one-reelers by Selig, Essanay, Biograph, and Pathé as well as multiple-reel films from *Bison-101* and *Universal-Bison* to the shorts and features of William S. Hart and Douglas Fairbanks.

## *The Western Desert as a Waste Land*

The title of this essay slightly revises a concept devised by W.J.T. Mitchell in his edited volume, *Landscape and Power*: landscape as “the ‘dreamwork’ of imperialism”<sup>5</sup>. In his own essay for this second edition, Mitchell focuses on the desert as an iconic space beyond North America, yet he feels compelled to invoke his childhood memory of the Great Basin areas of the western United States, “the scenery that flashes by in thousands of Hollywood Westerns”<sup>6</sup>. [Fig. 1] Much earlier, it had been through John C. Van Dyke’s *The Desert* (1901) that “the nation ‘discovered’ the Southwest” as an unlivable place<sup>7</sup>. Joel Snyder confirms this sense of the desert as a trope of the West in his analysis of largescale 19<sup>th</sup>-century black and white photographs. Working with several geological expeditions, Timothy O’Sullivan, for instance, portrayed the Great Basin as “a bleak, inhospitable land [. . .] a boundless place of isolation [. . .] astonishing, often alienating, at times gruesome”<sup>8</sup>. [Fig. 2] A good example is *Alkali Lake, Nevada* (1867), which reveals what looks like an inviting lake in the center of a flat desert of scattered sage brush, with a small figure sitting far away from the lake’s poisonous water<sup>9</sup>. [Fig. 3] Perhaps the most iconic photograph, *Sand Dunes near Carson City, Nevada* (1867), has the small dark figure of an immobile, horse-drawn wagon dwarfed within a huge expanse of sand almost indistinguishable from an equally empty sky<sup>10</sup>. The effect, Snyder writes, is of an alien landscape and “its incapacity to support life, about its inhospitability”<sup>11</sup>. Later oil paintings such as Frederic Remington’s are comparable: *Fight for the Water Hole* (1903), for instance, frames five soldiers dispersed along the edges of a large depression surrounding a small oval of blue water in the midst of a broad expanse of sand and background low mountains, with a few, barely visible Indians, circling in the distance<sup>12</sup>. In a felicitous phrase, Jane Tompkins described such western landscapes as a kind of blank space, “a field where a certain kind of mastery is possible”<sup>13</sup>. Such mastery, as a chief tenet of Manifest Destiny, was the privilege of white people, in spaces where Indians were either absent or, if threatening, forced to flee. More specifically, they were “white, male, and Anglo-Saxon”, which naturalized the most privi-

leged as “a certain racial, gender, and ethnic type”<sup>14</sup>. Long ago, Frederick Jackson Turner had made this a succinct point of national identity: as white emigrants moved westward on the continent, crossing one frontier after another, they were transformed into new Americans allegedly “born of a free land”<sup>15</sup>. In their choice of landscapes, early westerns increasingly sought to give that ‘free land’ a strong sense of authenticity<sup>16</sup>. That is, several film companies took to shooting on location in the Rocky Mountain foothills and deserts of the Great Basin and Southwest to stage stories of violent conflicts involving settlers and outlaws and sometimes Indians. Selig, for instance, shot a series of westerns in Colorado. One of those was *Across the Plains* (1910), a story of white settlers attacked by Sioux that emulated popular paintings of the conflict between pioneers and Indians, such as Carl Wimar’s *Attack on an Emigrant Train* (1856)<sup>17</sup>. At the end, Joanna Hearne argues, the central white couple and baby typify how “familial disruption” in the West (the Sioux had killed the woman’s parents) forced settlers to reimagine the identity of the American family<sup>18</sup>. As head of Essanay’s western unit, G.M. Anderson shot a number of ‘good bad man’ films on location around Morrison, Colorado. *Under Western Skies* (1910) is a fine example of mastering the land in the West<sup>19</sup>. Drunken cowboys make a woman the stake in a poker game, and, after a gun battle, the survivor forces her to marry him. He turns to mining, with some success, but she refuses to accept him until her former fiancé (who had been away in the East) finds them, gets her to go away with him, then abandons her when they lose their way in the desert. After the miner tracks them down, she pledges herself to him anew and persuades him not to shoot the coward she once promised to wed. The miner’s skill at being able to live and work in such a hostile desert prompts the woman’s forgiveness, the man’s redemption as a ‘good bad man,’ and new family bonds.

[Fig. 4] For Biograph, D.W. Griffith also sometimes set white settlers in barren, inhospitable landscapes. *The Last Drop of Water* (1910), for instance, was shot on location to ensure a sense of the desert’s “barren solitudes and sandy wastes with their utter desolation”<sup>20</sup>. According to the *Biograph Bulletin*, the opening intertitle, “The Great Desert,”



leads into an image recalling O'Sullivan: dominated by white sands in the foreground, a distant wagon train rolls slowly across the top of the frame. Two men, rivals for a woman who marries one, join a wagon train crossing the plains, and the husband turns into "a weakling given to drink". When they reach the desert, hostile Indians rise up out of nowhere and attack; as desperation sets in, the two men volunteer to search for water. Near collapse, the husband gives his rival the last drop from his canteen; partly revived, they find a small pool and fill their canteens, but the husband perishes from the heat. In the end, the new couple cradle the body of the man who died so his friend could live. Within this bleak landscape, the film's white men are pushed to the limits of endurance in an effort, the company claimed, to eventually settle "a new and wonderful land" and demonstrate the "heritage of the American character" — or so went the mythical claim<sup>21</sup>. In Vitagraph's *The Greater Love* (1912), a settled ranch already defines the western landscape. The local sheriff finds an injured stranger in the desert hills and brings him to the ranch<sup>22</sup>. Attracted to the sheriff's sweetheart but rejected, the stranger pens a note revealing that he is the "Kansas Kid" and rides off pursued by the lawman. In a tense desert encounter, they circle one another on horseback, and the Kid wounds the sheriff in a shootout. Finding a photo of the young woman in the latter's hand, the Kid relents and carries him back to the ranch. As another 'good bad man', the Kid graciously gives a cup of water to the sheriff, who shakes his hand; after the young woman also thanks him, the Kid accepts being arrested and led away. The gunfight in the desert hills, wrote one impressed exhibitor, is "the best thing in the picture"<sup>23</sup>.

In the move to multiple-reel westerns, Bison-101 set similar stories of that heritage on the Great Plains, in order to reenact the violent struggles, in Louis Reeves Harrison's dismissive words, "between the primitive red man and the all-conquering white race"<sup>24</sup>. [fig. 5] In *The Post Telegrapher* (1912), Sioux destroy a number of scattered settlements and then ambush a small search party of soldiers sent out from a nearby fort<sup>25</sup>. The badly wounded telegrapher barely reaches a telegraph pole, connects his small instrument to the wires and warns

the fort, but another clever ruse, contradicting Harrison, allows the Sioux to deflect a larger troop of soldiers and race off to attack the fort. Ignored in the film's title, the Colonel's daughter is especially heroic, donning a uniform first to rescue the collapsed telegrapher and then, later during the attack on the fort, to knife a warrior about to kill him<sup>26</sup>. Equally pushed to the limits of endurance, here a white woman too could evidence the alleged superiority of 'the American character.' In the final tableaux of two slightly earlier Bison 101 westerns, *Blazing the Trail* and *The Deserter* (both 1912), "all-conquering" white figures seem to merge with and dominate the landscape, silhouetted on the distant horizon after leaving the foreground crosses marking the graves, respectively, of parents and a rehabilitated soldier. By contrast, in his initial two-reelers from Broncho and Kay-Bee, Hart's 'good bad man,' with his striking 'stone face,' embodies a heightened sense of male superiority, often in desert landscapes. In *The Scourge of the Desert* (1915), he is a gambling house owner, somewhere on "the Arizona staked plains", but secretly an outlaw known as the "Desert Scourge," who falls for a pastor's daughter and assumes the guilt of her brother, who has robbed a stagecoach to recover money lost gambling<sup>27</sup>. The desert plays a much larger role in *The Man from Nowhere* (1915), which begins with Buck Farley looking down from a ridge on the town of Snake River, Arizona, a stranger "from nowhere" and without a past<sup>28</sup>. Misreading saloon owner Johnson's pretense of friendship, Farley is surprised to find the latter a rival for a young woman's love. Using a ruse, Johnson gets Farley to join him searching for allegedly stolen horses in the desert. Abandoning his rival and shooing away their only horse, Johnson tries to retrace his steps but can't find the waterskins he has buried and dies drinking from an alkaline-poisoned water hole—like the lake in O'Sullivan's photograph. Farley also backtracks on foot, luckily finds one buried waterskin, and struggles to finally reach the town, where he learns Johnson's "true character" and will soon wed the young woman<sup>29</sup>. In this brutalist world, men like Johnson live by "force and fraud," while a hero like Farley is "constrained by other rules"<sup>30</sup>. Like the 'good bad man' in *Under Western Skies*, Farley's mastery of the desert now

makes him welcome in a white settler community, as a ‘man from somewhere’.

### *The Western Landscape as a Promised Land or Paradise*

In 19<sup>th</sup>-century visual culture, not all western landscapes were boundless wastes that white settlers had to confront. They also lured them into what seemed an unspoiled, uninhabited paradise. For a perfect example of what might be called an American Eden, see Alfred Bierstadt’s stunning *Emigrants Crossing the Plains* (1867)<sup>31</sup>. This large oil painting depicts a peaceful line of wagons, horsemen, and other men managing cattle and sheep moving toward the left background, between a stand of tall trees and steep mountains in the right background. Here, the setting sun’s distant golden light again evokes a ‘promised land’ at the settlers’ journey’s end. For a rather different vision of a western landscape with a kind of muted promise, see Thomas Moran’s enormous painting of the Grand Canyon, *The Chasm of the Colorado* (1873-1874), which seeks to capture the sheer grandeur of the land itself<sup>32</sup>. While some of the rough rock formations seem lit by the sun, clouds of rain darken those rocks in the center foreground and left background. “The active components in the picture are water and light, elements that sustain life”, writes Nancy K. Anderson, the “storm and river threaten and nourish simultaneously”<sup>33</sup>.

Few early westerns seem to invoke this sense of a ‘promised land’. One is Biograph’s *The Red Girl* (1908), which unites a white woman and an Indian woman against a Mexican woman<sup>34</sup>. The white woman is a lone miner whose gold the Mexican woman first steals and then seduces the ‘half breed’ husband of the Red Girl. The miner befriends the Red Girl, and they pursue and capture the thieves, retrieving the gold. The final tableau, according to the *Biograph Bulletin*, is unexpected: the two women stand on a cliff, “enfolded in each other’s arms, bathed in the golden rays of a setting sun”<sup>35</sup>. Could this picturesque image (perhaps enhanced by tinting?) represent the potential union of whites and Indians in the West, in the figures of two women seemingly bonded as sisters? [Fig. 6] Another is Vitagraph’s *How States Are Made* (1912), which dramatizes an epic story of the 1893

Cherokee Land Rush in Oklahoma, but at the cost of silence about the territory's violent history<sup>36</sup>. As a demoralized white settler family joins hundreds of covered wagons, an intruder harasses the wife and later shoots and wounds the husband. That forces the woman to take the reins of their wagon, race with the others, and find an ideal plot to claim, which the intruder contests — but unsuccessfully. Although the film doesn't end with any western golden light, the final scene offers the fruitful image of such a 'promised land': years later exuberant children surround the couple on their fertile farm.

### *The Western Landscape with Resources for Exploitation*

Many more westerns instead follow another tradition of 19<sup>th</sup>-century visual culture in which the landscape is an “empty land there for the taking”<sup>37</sup>. In short, it was supposedly rich in resources, with white settlers hungering for its exploitation. [Fig. 7] A good example is Fanny Palmer's lithograph, *Across the Continent: “Westward the Course of Empire Takes Its Way”* (1868)<sup>38</sup>. Filling the foreground are a small white settlement of bustling activity, covered wagons starting to follow a dirt track into the distance, and a locomotive departing on tracks that parallel the road, angling left into a background of nearly empty plains, lakes, mountains, and billowing clouds. Opposite the train cars on the right, two tiny Indians on horseback are barely visible. Several paintings also offer widely disparate images of exploitation, all of which relied on railroad expansion<sup>39</sup>. If William Hahn's *Harvest Time* (1875) spreads out a peaceful threshing party in the tawny colors of a wide landscape, Mrs. Jonas W. Brown's *Mining in the Boise Basin in the Early Seventies* (1870-80) reveals the huge rock canyon cut out by an extensive mining operation at the bottom of a gentle landscape of tree-covered hills<sup>40</sup>. Tiny supervisors in black suits stand atop the canyon of lifeless brown earth while below workers in white raincoats seem alike in their anonymity<sup>41</sup>. Commissioned by railroad and mining interests as well as geological surveys, photographers also were committed to the technology and invested capital of American progress in the West. A member of the Hundredth Meridian Excursion Party, sponsored by the Union Pacific Railroad, John Carbutt

produced stereograph photographs like the aptly titled “Westward the Monarch, Capital Makes Its Way” (1866)<sup>42</sup>. A lone male figure stands on a bank of railroad ties stretching into the far distance on a vast empty plain. [Fig. 8] Documenting the Union Pacific’s progress laying track in Wyoming, Andrew Joseph Russell produced artfully arranged photographs like *Temporary and Permanent Bridges and Citadel Rock, Green River* (1868)<sup>43</sup>. In the right foreground, a wooden trestle supports crew members and a smoking train engine, with a few other men posed on stone battlements in the center foreground, all framed in a bleak desert landscape by the distant towering sandstone butte of Citadel Rock. “As a mediating image,” Anderson writes, “the natural and technological sublime could co-exist”<sup>44</sup>. [Fig. 9] O’Sullivan occasionally also introduced signs of settler development, as in *Echo Canyon, Utah* (1869), in which thin telegraph poles — like that in *The Post Telegrapher* — edge a dirt road that winds into the distance, dwarfed by huge, striated rock formations<sup>45</sup>.

As *The Red Girl* and *Under Western Skies* already have shown, many other films involved white settlers in one of several kinds of exploitation in the deserts and mountains of the West. Selig’s *In Old Arizona* (1909), for instance, sets a cattle ranch “in the very heart of the Apache country,” with its expected dangers<sup>46</sup>. A Mexican horse-trader, enamored of the rancher’s daughter, provokes the Apaches to attack a band of cowboys protecting her, but the US cavalry arrives in time to scatter the Indians, capture the Mexican, and secure the ranch as white settler property. A story of gendered upheaval initially marks Bison’s *A Range Romance* (1911). After quarreling with his wife, a man heads west, taking along his young daughter disguised as a boy<sup>47</sup>. Ten years later, father and daughter, the latter still disguised, are working on a ranch, until the foreman discovers her secret, and falls in love, which prompts her to don a woman’s clothes. This western “crystalizes fantasies of the West”, Laura Horak writes, where not only another broken white family can be restored (the wife shows up too) but also “a girl could spend her adolescence as a boy [and then] move smoothly into the role [and ‘normalized’ identity] of wife and mother”<sup>48</sup>. Much like *Across the Plains* and *Under the Western Sky*, *A Range Romance* reimagi-

ness the identity of a renewed American family, but within the context of a gendered fluidity.

Another trope of exploitation perhaps more frequently depicted than ranching was mining, especially for gold, whether driven by an individual's obsession or a company's largescale extraction. Biograph's *The Gold-Seekers* (1910), for instance, pits a desperate miner against two scoundrels in staking a claim in a deep canyon, and it's his wife and young son who evade the latter and reach a claim agent's office in time to thwart the thieves' plans<sup>49</sup>. In Essanay's *Way Out West* (1910), which reprises and shifts the ending of *Under Western Skies*, one partner betrays another as they search for a dying old man's gold mine; then, his conscience awakened, this 'good bad man' tracks and rescues his former partner, who has lost his way in the desert<sup>50</sup>. Essanay's *The Stage Driver's Daughter* (1911) has Old Lacey and his daughter Nell, who run a stagecoach between mountain mining towns, take on a young prospector who needs to claim his gold strike<sup>51</sup>. When the "rascally Riley boys" spike the father's drink, Nell has to drive the stage with enough skill and speed to outdistance the pursuing rascals. In Kay Bee's *In the Sage Brush Country* (1915), a skilled gunman, Jim Brandon (Hart), realizes that a mine owner, fearing the robbery of a stagecoach strong box, has entrusted his daughter with a weekly payroll meant for his miners<sup>52</sup>. Brandon joins her on the stage, but she is abducted by a Mexican, who, in robbing the passengers, thwarts his own plans. After shooting the thief and retrieving the payroll (and his watch), he escorts the young woman on horseback to a ridge overlooking the mine, where the miners are awaiting their pay. The final shot epitomizes the barren landscape of the film's action, as Brandon turns away from the young woman, disavowing any sense of love, and slowly walks off alone, on an empty road cut into a steep hillside, and into an uncertain future.

### *Counter Visions of the Western Landscape*

Surprisingly, a good number of westerns call into question or even undermine the dominant ideology of American progress and white settlers' supremacy in mastering an allegedly 'free land. Some films

focus their attention on the actions of Native Americans. [Fig. 10] Pathé's *The Legend of Lake Desolation* (1911) has Indians find a lost "golden-haired little white girl" and raise her as one of their own<sup>53</sup>. After she grows up, her brother chances to find and persuade her to leave the people who had come to admire her<sup>54</sup>. Unexpectedly, the film doesn't end with the reunion of brother and sister but instead with the suffering of the old chief who had become devoted to the white girl. He goes off alone in a canoe, sets it alight, and drifts "until he and the frail bark of birch are consumed by fire". A trade press production photo of the grieving old chief represents a stunning image of the Indian, once master of the continent, as the 'Vanishing American'. As one of Kay-Bee's Indian pictures, *The Invaders* (1912) traces two interrelated story lines, one of which explicitly condemns white settlers<sup>55</sup>. In one, a Sioux chief's daughter is attracted to a white man in a railroad survey crew; in the other, the Sioux protest that the survey crew is violating a recent treaty and mount an uprising. Unexpectedly, an intertitle confirms the Sioux's claim by naming the surveyors as the real "invaders" on the land. In the end, the chief's daughter, having abandoned her tribe, is injured riding to warn the army fort of the Sioux attack and dies, mourned by fort's opposing family of a colonel and his daughter. [Fig. 11] At the end of Universal-Bison's *The Massacre of the Fourth Cavalry* (1912), another story of violent conflicts between Indians and whites, Apache warriors literally become one with the landscape, burying themselves in the desert sand, only their rifle barrels showing like stubble. When the unsuspecting cavalry ride by, the Apache spring up and annihilate them: "All that is left the next day are the naked bodies of the dead troopers"<sup>56</sup>. Sprung by Indians secretly hidden underground, this massacre boldly counters those frequent images of an empty landscape that white settlers could exploit. In Hart's westerns, following *In the Sage Brush Country*, his good badman's mastery of desert landscapes also can be either far from certain or else deeply compromised. In *The Taking of Luke McVane* (1915), Luke shoots a saloon gambler cheating at cards and flees into a sandy desert; and Mercedes, a Mexican dancer he has protected from a bully, misleads a sheriff's posse onto a false trail<sup>57</sup>. The sheriff later catches up

with Luke, who shoots him and then cares for his head wound. Once Luke explains why he fled (afraid of lynching), the two men ride back toward town, only to be waylaid by marauding Apaches and die in the desert. Yet the film ends with Mercedes, an 'alien' figure in a hostile white settler community, the one left alone with an uncertain future. [Fig. 12] Set in a lawless town in another desolate desert, *Hell's Hinges* (1916) is equally bleak in pitting a newly erected church vs. a popular saloon, with Hart's Blaze Tracy, a known "badman," caught between them<sup>58</sup>. Eventually, a gunfight erupts between the congregation and men in the saloon, the drunken pastor is killed, and the church set on fire. In vengeful retaliation, Blaze sets the saloon on fire, which destroys the town. In the end, he and the pastor's sister go off alone, but where can they find "a new life" in such a bleak landscape? In the end, *Hell's Hinges* critiques any assumed authority and legitimacy of a white settler community<sup>59</sup>.

Finally, some comic westerns set in desert landscapes, now crossed by train tracks and roads, also begin to critique the sense of national identity bound up in Manifest Destiny. In Biograph's *The Tourists* (1912), Mabel Normand and her white friends step off a Santa Fe train in Albuquerque to gawk at Navajos and treat them and their wares as salable commodities<sup>60</sup>. When the train departs without her, Mabel wanders through the pueblos, assumes a chief is merely part of a living history exhibit, and, as added satirical commentary, is chased away by a mob of "Indian suffragettes on the war-path." [Fig. 13] Triangle's *The Lamb* (1915) has great fun spoofing the figure of a white male hero, along with villainous Indians and Mexicans, in a ramshackle plot that seems to thumb its nose at Manifest Destiny<sup>61</sup>. The foppish son of the idle rich in New York (Douglas Fairbanks), Gerald is about to wed Mary, when confronted by Bill Cactus, "a young giant from Arizona," who persuades her and her friends to visit his ranch. Gerald follows, gets off a train to buy some Indian trinkets, and, like Mabel, is left behind, then wanders in the desert until he is captured by Yaqui Indians and taken across the border. Bill and Mary lead an automobile search party to rescue Gerald, but the Indians seize Mary, and Bill turns coward and flees. Gerald and Mary



escape, only to face the angry Indians; now a “giddy little lamb,” he finds a machine gun the Indians have taken from Mexicans and mows down many of them, weakly trying to attack. In the nick of time, US troopers arrive, scatter the Indians, and Gerald and Mary are left in one another’s arms. *The Lamb* messes gleefully with history and dismissively turns the Yaquis into cowering stereotypes too stupid to recognize a machine gun<sup>62</sup>. By the time Gerald escapes the Indians, Fairbanks’s “healthy and magnetic personality” emerges, and he suddenly becomes an athletic hero, leaping from the ground onto village roofs and tossing Indians left and right. In the end, *The Lamb* may be the first western feature film to debunk the myth of the West in an outrageous tongue-in-cheek parody.

### *Conclusion*

This essay argues that 19<sup>th</sup>-century visual culture and early westerns shared not only a vision of landscapes in the West but also the impact those landscapes had on what it meant to be *American*. Bleak, desolate deserts and rugged mountains or foothills often served as empty spaces to demonstrate the supremacy of white settlers in their conflicts with Indians and Mexicans. But they also could be envisioned as ‘promised lands’ rich in resources that settlers, with a superior technology, had the ‘right of discovery’ to exploit and transform into ‘developed,’ inhabited spaces. If typical settlers could include heroic men and women, some also had to face the disruption of families and then reimagine new family bonds. Another typical figure was the ‘good bad man’ who overcame a disreputable past — as if displacing white settlers’ guilty conscience for dispossessing Indians and Mexicans — yet could still be excluded from a settler community, as Hart often was, forced to go off alone into an uncertain future. Some Indian pictures, however, at least in the early 1910s, could either render that assumption of white supremacy ambiguous or else upend it. Finally, as Manifest Destiny on the North American continent became more and more secure, a star like Fairbanks could subject the heroic American male to parody, but without diminishing his supposedly innate white superiority.

## *Illustrations*

Fig. 1.

*Silence and Desolation*, photograph from John C. Van Dyke's *The Desert*, New York, C. Scribner's sons, 1901.

Fig. 2.

Timothy O'Sullivan, *Akali Lake, Carson Desert, Nevada* (1867), us Library of Congress.

Fig. 3.

Timothy O'Sullivan, *Sand Dunes, Carson Desert, Nevada* (1867), us Library of Congress.

Fig. 4.

Biograph, *The Last Drop of Water* (1911), *Moving Picture World*, 29 January 1911.

Fig. 5.

Bison 101, *The Post Telegrapher* (1912), *Moving Picture World*, 27 April 1912.

Fig. 6.

Vitagraph, *How States Are Made* (1912), Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Fig. 7.

Fanny Palmer, *Across the Continent* (1868), Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.

Fig. 8.

Andrew Joseph Russell, *Temporary and Permanent Bridges and Citadel Rock, Green River* (1868), Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Fig. 9.

Timothy O'Sullivan, *Echo Canyon, Utah (1869)*, us Library of Congress.

Fig. 10.

Pathé, *The Legend of Lake Desolation* (1911), "Moving Picture World", 29 July 1911.

Fig. 11.

Universal-Bison, *The Massacre of the Fourth Cavalry* (1912), "Motion Picture News", 23 November 1912.

Fig. 12.

Triangle, *Hell's Hinges* (1916), Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Fig. 13.

Triangle, *The Lamb*, 1916, "Moving Picture World", 9 October 1915.



Silence and Desolation

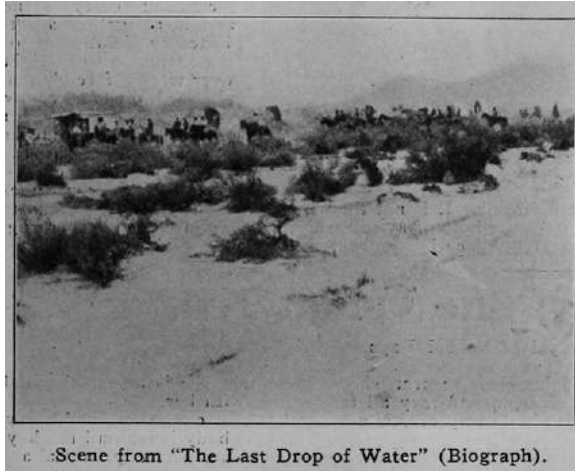
Fig. 1



Fig. 2

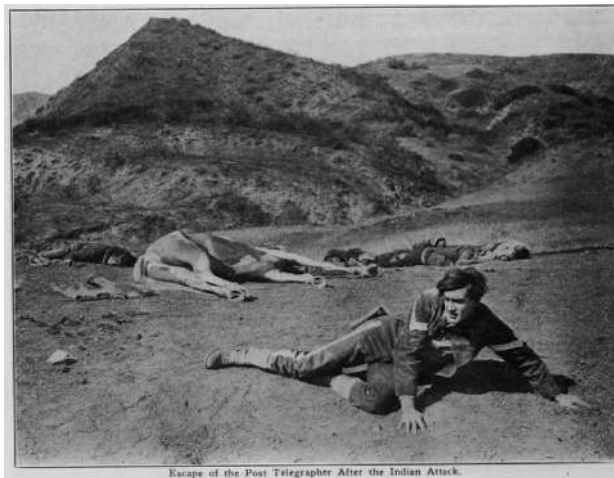


Fig. 3



Scene from "The Last Drop of Water" (Biograph).

Fig. 4



Escape of the Post Telegrapher After the Indian Attack.

Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

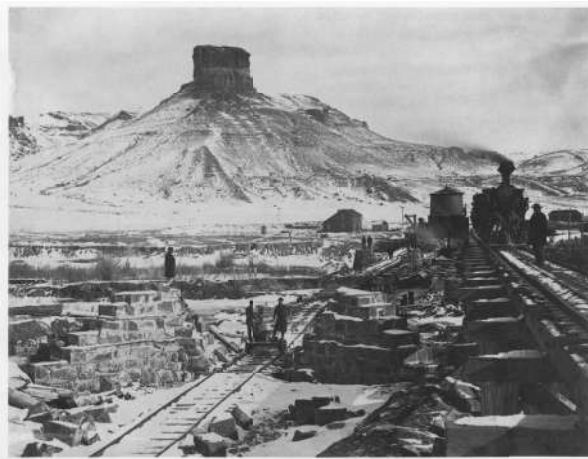


Fig. 8



Fig. 9





Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

<sup>1</sup> This essay reframes some material from my book, *Our Country/Whose Country?: Early Westerns and Travel Films as Stories of Settler Colonialism*, New York, Oxford University Press, 2023, to make an argument about landscapes in the West and American national identity. I am grateful to the anonymous reviewers and their valuable questions and suggestions as I revised this essay into its final form. Thanks also to Elisa Uffreduzzi, a member of the editorial board, for her thorough copyediting of the manuscript. John L. O'Sullivan may have coined the term in 1845, but George H. Hill, as 'Yankee Hill', popularized it a year later in a stage routine. See J.L. O'Sullivan, *State to Jackson*, "United States Magazine and Democratic Review", July-August 1845, p. 5; Maura L. Jortner, *Playing 'America' on the Nineteenth-Century Stage*, Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh, 2005.

<sup>2</sup> Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology*, London, Cassell, 1999, p. 163. For more on the 'Doctrine of Discovery', see R. Dunbar-Ortiz, *Not 'A Nation of Immigrants': Settler Colonialism, White Supremacy, and a History of Erasure and Exclusion*, Boston, Beacon Press, 2021, pp. 32-34.

<sup>3</sup> For Native Americans and Mexicans, however, the West was a meaningless concept for the land they knew was 'home', which encompassed "a remarkable convergence of languages" and peoples. P.N. Limerick, *Making the Most of Words: Verbal Activity and Western America*, in W. Cronon et. al. (eds), *Under an Open Sky: Rethinking America's Western Past*, New York, W.W. Norton, 1992, pp. 174 and 176.

<sup>4</sup> A.F. Hyde, *An American Vision: Far West Landscape and National Culture, 1820-1920*, New York, New York University Press, 1990, p. 6.

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, in Id. (ed.), *Landscape and Power*, 2<sup>nd</sup> ed., Chicago, University of Chicago Press, 2002 [1994], p. 10.

<sup>6</sup> W.J.T. Mitchell, *Israel, Palestine, and the American Wilderness*, in Id. (ed.), *Landscape and Power*, cit., p. 268.

<sup>7</sup> P. Wild, *Editor's Introduction*, in *The Autobiography of John C. Van Dyke*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1933, p. xvii.

<sup>8</sup> J. Snyder, *Territorial Photography*, in W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, cit. pp. 191, 196. Most of the essays in the volume deal with visual culture in Europe and its colonies. For an informative essay on O'Sullivan's photography, see K.F. Davis, *Clarence King's Fortieth Parallel Survey*, in K.F. Davis and J.L. Aspinwall, *Timothy H. O'Sullivan: The King Survey Photographs*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum, 2011, pp. 37-69.

<sup>9</sup> Plate 13 in *Timothy H. O'Sullivan*, cit., p. 99. This photograph comes from either the Library of Congress or the George Eastman Museum.

<sup>10</sup> Plate 22 in *Timothy H. O'Sullivan*, cit., p. 111. This photograph comes from the us Library of Congress.

- <sup>11</sup> J. Snyder, *Territorial Photography*, cit., p. 193. This turns out to be a posed construct; the wagon was O'Sullivan's portable darkroom, and he set up his camera at a great distance to minimize its size.
- <sup>12</sup> This large oil painting is reproduced in A. Nemerov, "Doing the 'Old America': the image of the American West, 1880-1920, in W.H. Truettner, *The West as America: Reinterpreting Images of the Frontier, 1820-1920*, p. 286.
- <sup>13</sup> J. Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 75. See also V. Wright Wexman, *The Family on the Land: Race and Nationhood in Silent Westerns*, in D. Bernardi (ed.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1996, p. 141.
- <sup>14</sup> J. Tompkins, *West of Everything*, cit., p. 73.
- <sup>15</sup> F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History*, in the American Historical Association's *Annual Report for the Year 1893*, Washington D.C., Government Printing Office, 1894, pp. 199-227.
- <sup>16</sup> For good information on the 'cult of authenticity' at the time, see G. Adamson, *Craft: An American History*, New York, Bloomsbury, 2021, p. 147.
- <sup>17</sup> Because this film and others that follow do not survive, information comes largely from publicity in the trade press. *Manufacturers' Bulletins*, "Film Index", 12 March 1910, p. 15; and Selig Supplement No. 226, William H. Selig Collection, Folder 554, Margaret Herrick Library. Wimar's large painting is reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 166.
- <sup>18</sup> J. Hearne, *Native Recognition: Indigenous Cinema and the Western*, Albany, SUNY Press, 2012, p. 48.
- <sup>19</sup> *Comments on the Films*, "Moving Picture World", 20 August 1910, p. 406. According to this exhibitor's comment, the graphic portrayal of "the desert and the environments of Western life" made the story "seem more plausible or real". A 35mm print of this film survives at the US Library of Congress, Washington DC.
- <sup>20</sup> *Reviews of Notable Films*, "Moving Picture World", 29 July 1911, p. 193. A 35mm nitrate positive print survives at the US Library of Congress.
- <sup>21</sup> *Ibid.* See also *The Female of the Species* (1911), which sets its grim story of a weakened miner, his wife, her sister, a younger woman, and a dead Indian mother's baby in an equally hostile desert.
- <sup>22</sup> *Licensed Film Stories*, "Moving Picture World", 11 May 1912, p. 560. A tinted 35mm print survives at the Eye Filmmuseum, Amsterdam.
- <sup>23</sup> *Comments on the Films*, "Moving Picture World", 1 June 1912, p. 829.

<sup>24</sup> L.R. Harrison, *The "Bison-101" Headliners*, "Moving Picture World", 27 April 1912, pp. 320-322.

<sup>25</sup> A 35mm print of the film's first reel survives at the Eye Filmmuseum, Amsterdam. Information about the second reel comes from *The Post Telegrapher - "101" Bison Headliner*, "Moving Picture World", 20 April 1912, p. 8.

<sup>26</sup> L.R. Harrison does single out Anna Little, "full of vim in action", who plays the daughter.

<sup>27</sup> *Independent Film Stories*, "Moving Picture World", 16 January 1915, p. 432.

<sup>28</sup> *Stories of the New Photoplays*, "Reel Life", 24 April 1915, p. 12; and *Mutual Program*, "Motography", 15 May 1915, p. 762. A 35 mm print of this film survives at the George Eastman Museum, Rochester, New York.

<sup>29</sup> The surviving print is missing several scenes at the end, so the resolution has to be gathered from Mutual's publicity.

<sup>30</sup> S. Simmon, *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 117.

<sup>31</sup> Bierstadt's painting is housed in the National Cowboy Hall of Fame's collection (Oklahoma City) and is reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., 124.

<sup>32</sup> This painting can be found in the Office of the Secretary of the US Department of the Interior and is reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 253.

<sup>33</sup> N.K. Anderson, "The Kiss of Enterprise", in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 252.

<sup>34</sup> *Vedi Stories of the Films*, "Moving Picture World", 9 September 1908, p. 221; T. Gunning, *The Red Girl*, in P. Cherchi Usai (ed.), *The Griffith Project*, Vol. 1, London: British Film Institute, 1997, pp. 93-95.

<sup>35</sup> These lines come from the final intertitle of the surviving 35mm paper print in the us Library of Congress, Washington, DC.

<sup>36</sup> H.F.H., *How States Are Made*, "Moving Picture World", 17 February 1912, p. 565; and *Reviews of Licensed Films*, "New York Dramatic Mirror", 13 March 1912, p. 29. A 35mm print survives at the Eye Filmmuseum, Amsterdam. For concise information on the 1893 land rush, see R. Dunbar-Ortiz, *An Indigenous People's History of the United States*, Boston, Beacon Press, 2016, pp. 112-114.

<sup>37</sup> S. Simmon, *The Invention of the Western Film*, cit., p. 53.

<sup>38</sup> Palmer designed this lithograph for printing by Currier and Ives, and it is reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., pp. 130-131.

<sup>39</sup> "The importance of the railroad to American perceptions of the Far West cannot be overestimated", A.F. Hyde, *An American Vision*, cit., p. 54.

- <sup>40</sup> *Harvest Time and Mining in the Boise Basin* are reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., pp. 225 and 232, respectively.
- <sup>41</sup> E. Johns, *Settlement and Development: Claiming the West* in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 224. Two women stand by the supervisors like tourists gazing at the spectacle.
- <sup>42</sup> P. Hills, *Picturing Progress in the Era of Westward Expansion*, in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 131. Carbutt's photograph is reproduced on the following page.
- <sup>43</sup> Russell's photograph is reproduced in W.H. Truettner, *The West as America*, cit., p. 245.
- <sup>44</sup> N.K. Anderson, *The Kiss of Enterprise*, cit., p. 244.
- <sup>45</sup> Plate 69 in *Timothy H. O'Sullivan*, cit., p. 173. This photograph comes from the US Library of Congress, Washington DC.
- <sup>46</sup> *Film Stories*, "Moving Picture World", 9 January 1909, pp. 45-46. The film was shot in Colorado, with Sioux Indians acting as Apaches.
- <sup>47</sup> *Manufacturers' Synopses of Films*, "Moving Picture World", 16 December 1911, p. 836. A 35mm print survives at the US Library of Congress, Washington DC.
- <sup>48</sup> L. Horak, *A Range Romance*, *Le Giornate del cinema muto 34*, Pordenone, 2015, pp. 141-142.
- <sup>49</sup> *Manufacturers' Bulletins*, "Film Index", 7 May 1910, p. 10.
- <sup>50</sup> *Essanay Features*, "Film Index", 4 June 1910, p. 23.
- <sup>51</sup> C. Weldon, *A Western of Unusual Strength*, "Motography", Vol. VI, No. 3, September 1911, pp. 120-121.
- <sup>52</sup> *Brief Stories of the Week's Film Releases - In the Sage Brush Country*, "Motography", Vol. XII, n. 26, 26 December 1914, p. 912; and *Interesting Film Reviews - In the Sage Brush Country*, "Motion Picture News", Vol. X, No. 25, 26 December 1914, p. 51. A 35mm print of this film, a reconstruction drawn from versions at the Eye Filmmuseum and the George Eastman Museum, was shown at the 2019 *Giornate del cinema muto*, Pordenone, Italy.
- <sup>53</sup> *Reviews of Notable Films - The Legend of Lake Desolation*, "Moving Picture World", Vol. IX, no. 3, 29 July 1911, p. 191.
- <sup>54</sup> Historical evidence indicates that white women often chose to remain with their captives—Joseph Norman Heard, "The Assimilation of Captives on the American Frontier in the Eighteenth and Nineteenth Centuries" (doctoral dissertation, Louisiana State University 1977).

<sup>55</sup> L.R. Harrison, *The Invaders*, "Moving Picture World", 9 November 1912, p. 542. S. Simmon offers an extended analysis of the film in *The Invention of the Western Film*, cit., pp. 55-78. A 35mm print from the US Library of Congress is included in the *More Treasures from American Film Archives, 1894-1931*, DVD (2004).

<sup>56</sup> *Independent Film Stories - The Massacre of the Fourth Cavalry*, "The Moving Picture World", Vol. xiv, no. 9, 30 November 1912, p. 912. See also *Manufacturers' Synopses of Films - The Massacre of the Fourth Cavalry*, "Motion Picture News", Vol. vi, no. 21, 23 November 1912, p. 30.

<sup>57</sup> See *Stories of the New Photoplays*, "Reel Life", 24 April 1916, p. 12. A 35mm print survives at the Museum of Modern Art, New York.

<sup>58</sup> L.R. Harrison, *Hell's Hinges*, *Moving Picture World*, 5 February 1916, pp. 1146-1147; and H.F. Thew, *Hell's Hinges*, *Motion Picture News*, 19 February 1915, p. 1029.

<sup>59</sup> The film, writes Scott Simmon, "hasn't the slightest interest in the Western's standard theme of civilization's advance via America's westward progress", S. Simmon, *Hell's Hinges (1916)*, in *Treasures from the American Film Archives*, DVD booklet, San Francisco, National Film Preservation Foundation, 2000, p. 14. A 35mm print at the Museum of Modern Art is included in the *Treasures from the American Film Archives*, DVD (2000).

<sup>60</sup> S. Simmon, *The Tourists (1912)*, in *Treasures 5: The West, 1898-1938*, DVD booklet, San Francisco, National Film Preservation Foundation, 2011, pp. 1-3. A 35mm print survives at the Museum of Modern Art, New York.

<sup>61</sup> *Triangle's Auspicious Opening*, "Moving Picture World", 9 October 1915, p. 233.

<sup>62</sup> The film also makes a mockery of a concurrent historical event, 'La Matanza' or Massacre, in which the US Army killed hundreds of Mexicans and Mexican-Americans in retaliation for an uprising against white settlers in south Texas. See K. Lytle Hernández, *Bad Mexicans: Race, Empire, and Revolution in the Borderlands*, New York, W.W. Norton, 2022, pp. 298-300.

Il traforo del Sempione e l'Esposizione di Milano 1906.  
Fratture epistemiche nei meccanismi di visione  
e rappresentazione del panorama motorio

MATTEO CITRINI

Poche tratte ferroviarie possono vantare un'inaugurazione pari a quella che ebbe, nel giugno del 1906, la linea che collega Domodossola a Briga attraverso il traforo del Sempione. Da subito presentato come il capolavoro della nascente industria italiana, il tunnel lungo quasi venti chilometri non fu solo celebrato come trionfale impresa ingegneristica, ma anche come punto di svolta nei collegamenti tra l'Italia e l'Europa continentale: dalla decina di ore necessarie alla corriera svizzera per percorrere la tratta si passava a meno di sessanta minuti, di cui venticinque circa nell'oscurità della montagna<sup>1</sup>.

I fasti per la "vittoria del moto sul colosso immobile delle Alpi"<sup>2</sup> sfociarono nella realizzazione di un'apposita esposizione milanese che, in contemporanea con l'apertura della tratta, avrebbe dovuto sancire l'ingresso del capoluogo lombardo tra le grandi metropoli del mondo<sup>3</sup>. Figlia della difficile collaborazione tra diversi enti e iniziative, l'evento si andò progressivamente allargando dall'iniziale idea di mostra dedicata al tema dei trasporti per assumere i connotati di esposizione internazionale, la prima in Italia<sup>4</sup>. Dal 28 aprile all'11 novembre 1906 le due aree fieristiche del Parco Sempione e di Piazza d'Armi, connesse tra loro da uno studiato sistema di collegamenti (tramvia, taxi, treno...), videro un afflusso complessivo di oltre sette milioni di visitatori<sup>5</sup>.

La caratura internazionale dell'evento non dipese solo dal coinvolgimento di quasi venti Paesi, ma anche dalla sua poliedricità. A fianco di temi inerenti al viaggio moderno, come per esempio quelli della sicurezza e dell'igiene sul lavoro, non mancarono padiglioni dedicati alle arti, ai mezzi di comunicazione e ad altri settori della nascente industria italiana. Nondimeno, il mondo dei trasporti rimase il cuore



pulsante dell'Esposizione, che non solo mantenne nel nome il riferimento al Sempione, ma dedicò le sue più importanti aree all'opera e all'evoluzione dei mezzi di locomozione. Il traforo finì quindi per assumere un'importanza iconica di primo piano, divenendo il riferimento visivo su cui far convergere le profonde istanze di ammodernamento che l'Esposizione catalizzava<sup>6</sup>.

Nell'essere uno riflesso dell'altro, tunnel ed Esposizione costituiscono un'affascinante e ricco caso di studi per intercettare i profondi cambiamenti nei rapporti tra il passeggero/osservatore e il paesaggio attraversato. Nel parlare di una frattura epistemica dei modi di visione e rappresentazione del panorama in moto intendiamo porre l'enfasi sui processi che coinvolsero/sconvolsero le pratiche visuali (ma non solo) di un individuo sempre più sottoposto alle logiche del trasporto macchinico. La proliferazione di immagini ed esperienze ottiche che caratterizza l'Esposizione non è solo eco di una popolarizzazione del tema, bensì la spia di un decisivo scarto di cui questa ricca iconografia sembra essere al contempo sintomo e rimedio. Si va così rafforzando quel nesso inestricabile tra il viaggio e la sua rappresentazione, che Tom Gunning individua come tratto saliente di quel periodo: "in the modern era the very concept of travel becomes intricately bound up with the production of images. The image becomes our way of structuring a journey and even provides a substitute for it"<sup>7</sup>. Il problema del vedere in movimento, e in particolare del guardare l'ambiente circostante, appare come posta in palio determinante per l'ingresso della modernità nelle abitudini percettive degli individui: il formarsi di uno sguardo che sia panoramico e motorio rimanda a una tensione urgente, di cui l'Esposizione di Milano è un barometro privilegiato. Tanto l'esperienza concreta del viaggio attraverso il traforo, quanto la costruzione e diffusione di esperienze che a esso si legano (padiglioni, attrazioni, paratesti...) vanno a formare un interessante spazio di ricerca in cui rintracciare i tratti salienti di questo cambiamento.

Nel comunicare il nuovo paesaggio e il ruolo dell'osservatore in moto emerge una serie di spaccature non solo con la tradizione precedente, ma anche all'interno delle nuove soluzioni adottate. Ad affiorare è un quadro in fibrillazione, segnato da profonde incompatibilità. Nello

specifico, dalla parte del paesaggio si assiste alla generazione di pratiche in grado di restituire visivamente l'immagine del viaggio. Quando si passa al modo con cui mostrare il viaggio attraverso il tunnel, sorge per opposizione un'aporia rappresentativa: alla cavità oscura, inospitale e indifferente si predilige lo sguardo nostalgico verso gli idilliaci paesaggi alpini abbandonati. Al contempo, sull'osservatore convergono molteplici istanze che mettono in gioco, non solo la sua dimensione ottica, ma il suo corpo *in toto*: si sensibilizza l'attenzione verso le stimolazioni cinestetiche che il viaggio comporta per ottemperare a questa caligine visiva. Contemporaneamente, la libertà d'azione e controllo del viaggiatore è sempre più vincolata a una logica di imbrigliamento e perimetrazione del corpo, limitandone i movimenti e accentuando l'impressione di essere separati dall'ambiente che si sta attraversando.

*Il panorama motorio: la velocità macchinica come nuova condizione del vedere*

Un visitatore dell'Esposizione vagante per le vie di Piazza d'armi e desideroso di prendersi una pausa e assaporare gli svaghi che la fiera propone, non deve far altro che addentrarsi tra il salone dell'Austria e la Mostra Ferroviaria per trovarsi di fronte al *Panorama ferroviario Giordano*, altresì denominato *Ferrovia-Panorama* o *Treno Express Simplon-Paris*<sup>8</sup>. L'edificio appare da fuori come una regolare stazione e, una volta entrato, il visitatore vede dinanzi a sé una sala d'ingresso per la distribuzione dei biglietti, una d'aspetto e la galleria per l'accesso ai treni, da cui si sentono provenire fischi e scampanellii. Seguendo il corridoio, l'interessato visitatore accede al vagone di viaggio, prendendo posto parallelamente all'asse del treno. Di fronte a lui, un finestrino mostra l'immagine dell'ipotetico paesaggio che si vedrebbe dalla stazione di partenza. Al fischio del capotreno la carrozza inizia a gemere e il panorama dipinto a scorrere lentamente, raggiungendo poi la velocità di crociera ed infine rallentando una volta giunti alla città di destinazione<sup>9</sup>.

L'invenzione di Giordano non è in realtà una novità del 1906, poiché da più di un decennio la si trova in altre esposizioni italiane; per esem-

pio a quelle Riunite di Milano 1894 e in quella Nazionale di Torino del 1898<sup>10</sup>. Per garantire un ricircolo di visitatori, il viaggio simulato non è fisso ma cambiava occasionalmente, presentando nuove tratte (sempre chiaramente propense a mostrare panorami di grande fascino, come gli scorci di Napoli o delle Alpi svizzere). Nello specifico dell'Esposizione 1906, a fare da protagonista è però la simulazione del viaggio che a partire dal traforo del Sempione avrebbe condotto gli spettatori fino a Parigi. L'attrazione offre quindi un simulacro del reale percorso che si inaugura in quegli stessi giorni, rendendolo accessibile a tutti coloro che non possono permettersi di prendere il vero biglietto.

La simulazione del viaggio dura una quindicina di minuti ed è ottenuta attraverso due stratagemmi. Il primo è lo srotolamento a differenti velocità di tre tele dipinte (a cui si aggiunge la presenza più ravvicinata di arbusti, fili, e altri binari), così da ricreare l'illusione di un paesaggio che scivola lateralmente in accordo con l'effetto di parallasse. Il secondo è l'ondeggiamento ciclico del vagone tramite due molle che simulano il moto effettivo di un treno in corsa. Regolando la velocità di entrambi gli effetti, il risultato è una simulazione del viaggio ferroviario efficace e apprezzata tanto per la bellezza delle vedute dipinte che per la verosimiglianza degli effetti prodotti<sup>11</sup>.

Simili esperienze ottiche, in cui si simula un viaggio in treno, sono particolarmente di moda in quegli anni, a partire dalle soluzioni cinematografiche dei *Phantom rides* e degli *Hale's Tours*<sup>12</sup>. La loro genesi precorre però l'invenzione filmica, ponendosi piuttosto – come è il caso del Panorama Giordano – nel solco di una tradizione di “illusioni in movimento” di cui Erkki Huhtamo ha esplorato le pratiche ottocentesche<sup>13</sup>. Come altri dispositivi coevi e configurati per situarsi negli ambienti delle grandi esposizioni (si pensi al *Maréorama* o al *Panorama Transisibérien* di Parigi 1900), il Panorama Giordano ripropone i *tòpoi* del *Moving panorama*, declinandoli in un apparato tecnologicamente più complesso, di maggiori dimensioni e automatizzato; in grado quindi di “bombardare sensorialmente” lo spettatore<sup>14</sup>.

Questa classe eterogenea di dispositivi è accomunata da una precisa tensione che non ne esaurisce il senso, ma certamente lo definisce in

maniera significativa: il tentativo di restituire l'esperienza del viaggio moderno per coloro che ne sono impossibilitati. "Il Panorama Giordano concederà a prezzo ridottissimo un viaggio a Parigi attraverso il nuovo valico del Sempione, senza uscire da Milano!"<sup>15</sup> è la promessa ricorrente. Questa condivisa tensione è definibile come *motoria*, in quanto prevede la messa in campo di soluzioni e tecniche volte a restituire in maniera credibile la visione panoramica del paesaggio circostante di un pilota o di un passeggero a bordo dei mezzi di locomozione meccanica; familiarizzando l'osservatore (in maniera non ingenua) con una condizione mobile del guardare al territorio<sup>16</sup>.

L'associazione tra viaggio meccanizzato e sguardo panoramico è al centro di una pietra miliare negli studi sulla locomozione moderna, ovvero la *Storia dei viaggi in ferrovia* di Wolfgang Schivelbusch<sup>17</sup>. Nel confrontare l'esperienza ottica dei tradizionali viaggi rispetto all'emergente modo di spostarsi in treno, lo studioso tedesco ha definito quest'ultimo come esperienza *panoramica*; in essa, contrariamente a prima, l'osservatore coglie l'ambiente non come spazio definito, ma come immagine sfuggente. Il finestrino del vagone è sia cornice che tela, mentre la velocità e la traiettoria del moto ferroviario impongono due nuove condizioni alla vista: l'impossibilità di afferrare pienamente quanto osservato e l'acuirsi di un distacco percepito tra lo spazio cinetico, segnato dai binari, e quello osservato nei dintorni. Il primo geometrizzato, rettilineo e stabile; il secondo naturale, ondulato e mutabile<sup>18</sup>. Sono i prodromi di quella "danza del paesaggio" che Jean Epstein legge negli anni Venti come esperienza eminentemente cinematografica e moderna<sup>19</sup>. L'accelerazione radicale della velocità implica quindi una nuova relazione tra osservatore e paesaggio sempre più tesa verso un'astrazione dell'ultimo; una sua percezione come immagine cangiante ed eterea ravvisabile non solo in campo filmico, ma anche nelle sperimentazioni di fine Ottocento nel campo della fotografia da treno<sup>20</sup>.

Nanna Verhoeff ha ripreso le osservazioni di Schivelbusch attualizzandone sia il senso che l'applicazione, anche a partire dagli studi di Anne Friedberg sulla "messa in moto dello sguardo" nell'esperienza cinematografica<sup>21</sup>. Secondo la studiosa olandese, il panorama è da in-

tendersi come un “complesso” (*complex*) composto da una triade di elementi: punto di vista, campo e linee visive (dettate dagli *eye-catchers*, gli elementi di interesse)<sup>22</sup>. Pur condividendo le osservazioni di Schivelbusch e Verhoeff, che hanno il merito di emancipare il discorso sullo sguardo panoramico da qualsiasi dipendenza tanto da uno specifico medium quanto dalla sola pratica spettacolare per metterne in enfasi il suo definirsi come particolare relazione tra l’osservatore e il paesaggio, riteniamo necessario definire simili esperienze visive non solo come ‘panoramiche’, ma appunto anche come ‘motorie’ per distinguerle dalla più ampia gamma di esperienze che, pur presentandosi fatalmente come panoramiche, non sono risolvibili nella sola dimensione del viaggio meccanizzato<sup>23</sup>.

Il Panorama ferroviario Giordano costituisce un caso particolarmente significativo di questa tensione panoramica all’interno dell’Esposizione del Sempione, ma non l’unico. Presso il Parco, appena dietro alla Retrospectiva sui Trasporti, troviamo il *Viaggio all’estremo Nord*. Anziché per treno, la scelta macchinica questa volta ricade su una barca che non simula il movimento, ma lo condensa: seguendo la corrente di un canale si entra in una “magica” grotta, lunga circa un chilometro e da cui è possibile ammirare alcune delle più belle vedute che si ammirerebbero, “come in un nitido scorcio”<sup>24</sup>, se da un porto del Mediterraneo si partisse in nave per raggiungere Capo Nord. A completare l’esperienza, un piccolo recinto con animali polari e una camera visitabile, in cui sono conservati i cimeli della spedizione del duca d’Aosta al Polo Nord<sup>25</sup>. Il sottile gioco tra verosimiglianza e sintesi spazio-temporale è riscontrabile anche nella *Ferrovia ad aria compressa*, appena dietro al Padiglione del Sempione. Pensata per i più piccoli, è composta da un tracciato che attraversa la parte nord del Parco. I carrelli su cui possono salire i bambini sono gli stessi usati dagli operai per la costruzione del cantiere, riadattati ora a un uso ludico che promette un viaggio in scala ridotta attraverso le meraviglie della fiera<sup>26</sup>.

Per i più audaci è invece disponibile l’ascensione aerea in mongolfiera. Nello spiazzo dell’Arena Civica è possibile fare brevi voli non solo per testare i propri nervi, ma anche per ammirare dall’alto le meraviglie

dell'Esposizione. Luca Comerio, tra i più celebri "occhi" dell'Esposizione, ne ha lasciato diverse tracce fotografiche e cinematografiche (fig. 1)<sup>27</sup>. Il mezzo filmico gioca d'altronde a sua volta un ruolo di primo piano nell'Esposizione, agendo come efficace "surrogato di un viaggio conoscitivo attraverso il paesaggio alpino e nella recente storia degli scavi del tunnel"<sup>28</sup>.

Frequenti sono poi le esibizioni e le gare celebranti il mito della macchina e della velocità. Da quelle aeree, tra cui l'importante trasvolata alpina sul Monte Bianco per mano di Spelterini, a quelle automobilistiche. La condizione di mobilità della visione è dunque pervasiva nella realtà espositiva del Sempione, penetrandone tanto la sfera tematica che quella esperienziale; introducendo con questo un'abitudine al vedere in movimento. Nel farlo, innesca una serie di modifiche nei rapporti con il paesaggio che si rivelano essere profondamente problematiche poiché, nel tentare di restituire un'immagine quanto più efficace del viaggio macchinico, ne rivelano la principale contraddizione: non un potenziamento visivo, ma la necessaria ricerca di nuovo modo di guardare (percepire, rappresentare, comprendere) il territorio<sup>29</sup>.

### *Quel che resta del paesaggio: verso una rappresentazione topologica del territorio*

Nella ricca produzione di paratesti iconografici che circonda l'Esposizione del traforo compare anche la locandina ufficiale delle Ferrovie dello Stato per l'inaugurazione della tratta (fig. 2). L'immagine vede campeggiare sullo sfondo il Monte Leone, con le cime nevose tinte dalla luce del tramonto. Al di sotto si apre lo scorcio di una valle contraddistinta da diversi riferimenti a un idillio alpino: un torrente dalle acque cristalline, cascate rutilanti, verdi clivi e una baita bianco lucente. Continuando a scendere con lo sguardo, l'antica strada della Val d'Ossola segue armoniosamente il terreno, offrendo ai pedoni che la percorrono lo straordinario panorama. Poco a lato dell'antica via, quasi a turbare l'immagine bucolica, appare infine quello che dovrebbe essere il protagonista della locandina: l'imboccatura del tunnel, due antri oscuri che penetrano nelle profondità della montagna. L'evidente stonatura tra il soggetto da promuovere e il suo peso nella

raffigurazione è sintomatica di un'aporia che accompagna le logiche di visione e rappresentazione del tragitto attraverso il Sempione: nel celebrare la moderna forma di viaggio, in grado di oltrepassare i limiti imposti dalla natura, ci si trova di fronte a un'esperienza ottica brutalmente impoverita. Non si tratta solo di quanto già segnalato da Schivelbusch in merito alla nuova velocità di scorrimento dell'immagine del paesaggio, che ne impedisce una precisa messa a fuoco, ma anche di un nuovo ambiente – il sottosuolo – del tutto spoglio da qualsiasi interesse visivo. Ripensando alla definizione del complesso panoramico di Verhoeff, nell'esperienza del viaggio in galleria vengono meno quegli *eye-catchers* fondamentali per modulare la visione in moto<sup>30</sup>. L'osservatore è lasciato di fronte a un'immagine immiserita e scialba, la cui perdita di fascino è tanto più evidente se messa a confronto con la ricchezza visiva della precedente.

Ne troviamo ulteriore traccia in una delle rare (anche ciò sintomatico) testimonianze sull'attraversamento del tunnel:

In pochi istanti giungiamo sul ponte di legno, coperto a riparo dei venti, che imbocca la galleria; un altro fischio acutissimo ed eccoci al buio, mal grado i nostri lumicini, in bocca al traforo, avvolti nel caldo vapore della locomotiva, che lambe il basso soffitto della galleria di direzione e ci penetra completamente, inumidendo in un tiepido bagno il viso, le mani e le vesti, ed appannando inesorabilmente l'obbiettivo della macchina fotografica. [...] I fanali delle macchine rischiarano alquanto l'interminabile sequela delle pietre quadrate che formano i piedritti e la volta della galleria. Vi risparmio la descrizione del viaggio, del sussulto continuato pel violento traballare dei carri senza molle e su rotaie primitive, del fracasso assordante che ferisce i timpani e romba nel cranio, perché abbiamo fretta di giungere all'estrema avanzata<sup>31</sup>.

Il passaggio è tratto da un resoconto dell'ingegner Alessandro MALLADRA, incaricato dalle stesse Ferrovie di illustrare i traguardi raggiunti con l'apertura del traforo. Dotato di apparecchio fotografico, l'ingegnere non ha comunque modo di mostrare visivamente l'effettivo viaggio attraverso la montagna. A farsi protagonisti del suo resoconto sono piuttosto le sensazioni cinestetiche indotte (traballio, fracasso...) e i punti liminali di accesso e uscita al tunnel.

Il medesimo imbarazzo rappresentativo è diffuso per tutta l'Esposizio-

ne. Il Sempione è certamente protagonista, ma del suo attraversamento non si trova quasi mai traccia diretta. Lo stesso Panorama Giordano, da quanto lasciano ipotizzare le testimonianze, sembra elidere i venticinque minuti di buio che pure sono, vale la pena ricordarlo, la grande conquista raggiunta. Se anche si passano in rassegna le serie di vedute fotografiche o paesaggistiche ritraenti la tratta e vendute durante i mesi dell'Esposizione, si trova la medesima soppressione. Un esempio paradigmatico: nelle vedute celebrative pubblicate da Fernet-Branca nessuna delle dodici immagini mostra il punto di vista interno al tunnel, limitandosi a raffigurare l'imboccatura o preferendo addirittura ritrarre l'antica via carovaniera (fig. 3).

In effetti, l'ingresso al traforo diviene l'unico ambiente mostrabile in cui far convergere per sineddoche l'intera opera ingegneristica. La duplice apertura luciferina diventa immagine *pars pro toto*, catalizzando tutta l'attenzione rappresentativa sui momenti di partenza e arrivo ed eclissando quindi il tragitto stesso. Una dinamica che Paul Virilio ritiene tipica della rivoluzione dei trasporti tra XIX e XX secolo, la quale ha posto l'enfasi sugli estremi del movimento, "a svantaggio del 'viaggio' propriamente detto"<sup>32</sup>. È una messa in crisi dell'idea stessa di viaggio come attraversamento di una distanza. Non a caso, Stephen Kern ha individuato proprio nella "crisi delle distanze" uno dei tratti salienti per cogliere gli stravolgimenti legati alla percezione di tempo e spazio in corso in quei decenni<sup>33</sup>. Non sfugge a questa logica il padiglione stesso del Sempione, ingresso ufficiale all'area espositiva: attento calco delle prime decine di metri del traforo, la struttura è finalizzata, osserva Giacomo Magistrelli, "a illustrare plasticamente, con il massimo realismo possibile, la cronistoria dei lavori e a stupire il pubblico interpretando in termini insieme pedagogici e spettacolari l'annullamento delle distanze"<sup>34</sup>.

Non meno significativa è la programmazione delle vedute cinematografiche promosse nell'adiacente *Cinematografo-Chalet* ed eseguite dalla ditta Calzolari e Ferrario di Milano. Concepita come tappa conclusiva della sezione sul Sempione, la sala prevede la proiezione di tre diverse serie:

1.° i quotidiani episodi, le epiche gesta, i tragici incidenti, le sventure



- e le feste, sia nell'interno del tunnel, sia nelle linee e zone adiacenti, da Arona a Briga;
- 2.° le pittoresche vedute dell'antica strada napoleonica del Sempione, col caratteristico passaggio delle diligenze nell'estate, delle slitte nell'inverno;
- 3.° le vedute panoramiche ed orografiche della montagna vinta, prese dal pallone del capitano Spelterini nella famosa traversata alpina<sup>35</sup>.

Dalla scaletta si evince come nuovamente la rappresentabilità del viaggio passi solo attraverso punti di vista alternativi a quello effettivo; da una parte ritornando sulle orme dell'antica strada napoleonica e, dall'altra, individuando una nuova prospettiva – quella aerea – che, contrariamente al viaggio subalpino, offre ricchi stimoli percettivi.

La messa in crisi della distanza non è però risolvibile unicamente in un impoverimento dell'esperienza di viaggio, poiché implica anche l'emergere di un nuovo modo di mostrare il panorama circostante. A fornirne un esempio è ancora una volta la locandina della Ferrovie dello Stato. La veduta sulla Val d'Ossola e l'ingresso del tunnel si accompagna infatti con una riduzione grafica delle nuove tratte percorribili grazie al traforo: i punti rappresentanti le città di Torino, Genova e Milano convergono nello snodo di Arona, passano per Domodossola e da lì superano il tunnel (segnalato da una linea tratteggiata), giungendo in territorio svizzero. Si arriva quindi a Losanna, per poi diramarsi verso Ginevra o proseguire a nord e raggiungere Parigi e Londra.

Anziché ritrarre il territorio attraversato dalla nuova tratta in chiave topografica, si è optato per ridurlo schematicamente così da porre in enfasi le connettività tra le varie città europee a discapito delle qualità morfologiche degli spazi attraversati. Si tratta di una rappresentazione del territorio spiccatamente topologica, definita da snodi e segmenti. A farsi immagine non è il paesaggio visibile bensì le sue proprietà infrastrutturali, ciò che non appare al primo sguardo ma che nondimeno lo qualifica<sup>36</sup>. La lontananza tra partenza e destinazione non si misura più in chilometri effettivi o tenendo conto degli impedimenti naturali, quanto osservando i gradi di separazione tra i due estremi. Ecco quindi che Arona, punto di congiuntura del settentrione italiano, assume visivamente una centralità non sospetta. Come osservato

da Stephen Graham e Simon Marvin, si tratta di una dinamica intimamente legata allo sviluppo dei sistemi di reti infrastrutturali che segnano in profondità la realtà urbana novecentesca e di cui il traforo si pone come esempio significativo, pur non collocandosi nell'immediato spazio metropolitano<sup>37</sup>.

Lo scarto tra una percezione topografica e una topologica dell'ambiente circostante è ravvisabile anche all'interno dell'Esposizione stessa, sul piano infrastrutturale. Tra le più celebri costruzioni vi è la *Ferrovia elettrica elevata* (fig. 4), che collega rapidamente le due aree espositive valicando diversi impedimenti terrestri, come i binari della stazione di Milano Nord (oggi Cadorna). La Ferrovia, nata per superare le scomodità di un'Esposizione scissa in due luoghi separati, diviene fin dall'apertura ben più che un modo per spostarsi; un'attrazione vera e propria in grado di offrire un'affascinante vista aerea sulle meraviglie della fiera seguendo un percorso prima impossibile. La sua affinità con l'emergente sensibilità topologica nel viaggiare è evidenziata da diversi studiosi; per Davide Boviello "traforo del Sempione e ferrovia elevata evocano la potenza del progresso, che supera qualsiasi ostacolo, permettendo all'uomo di raggiungere ciò che vuole il più velocemente possibile"<sup>38</sup>. Mentre Ornella Selvafolta è ancora più esplicita quando osserva "come il tunnel del Sempione si opponeva ai serpeggiamenti della 'vecchia strada' di valico, così il collegamento diretto tra le due zone espositive si opponeva alla esistente topografia cittadina"<sup>39</sup>.

### *Il corpo viaggiante tra stimolazione cinestetica e disciplinamento*

L'impovertimento visivo implicito nella tratta sotterranea del Sempione non ha come unico corollario la stimolazione di un nuovo modo topologico di considerare il territorio, ma porta con sé diverse conseguenze in riferimento al passeggero. In particolare, l'eclissarsi delle sue possibilità osservative sembra essere inversamente proporzionale a una maggiore attenzione agli stimoli cinestetici. La velocità raggiunta con la potenza dei cavalli vapore e l'evanescenza dell'immagine dal finestrino, troppo sfuggente per poter esser catturata, accentuano tanto la dimensione adrenalina del moto quanto la percezione del vibrare dei cingoli, del traballare dei vagoni e dello sbuffare del motore. Come

già individuato nella testimonianza di Malladra, questi stimoli appaiono tanto più pregnanti nel momento in cui la visibilità è negata o, perlomeno, limitata<sup>40</sup>. L'Esposizione abbonda di simili esperienze. Dal *Toboga* (fig. 5) alle *Montagne russe*, diverse attrazioni non guardano al tema della locomozione come spostamento da un luogo a un altro bensì lo traducono come eccitamento e sconvolgimento dei sensi: "A che cosa mirano il toboga e le montagne russe se non a darci l'illusione del precipizio e della caduta?"<sup>41</sup>. Dalla mobilità l'accento passa sulla velocità, altro sintomo di un reale che si vuole il più "moderno" possibile, a partire dall'accelerazione nei ritmi di vita urbana, e il cui parallelo con simili attrazioni non sfugge ai visitatori; è chiaro infatti ai presenti come queste giostre rinnovino "per gioco i brividi e gli affanni della nostra vita turbinosa"<sup>42</sup>.

Il dispositivo che però pone maggiormente l'enfasi sulla stimolazione cinestetica a scapito di una visione sul paesaggio è l'*Aeroplano*, talvolta designato anche come *Flying Machine* (fig. 6). Forma ancestrale del moderno ottopolante, l'attrazione consta di dieci navicelle allacciate a un perno centrale, azionabile elettricamente per ruotare su sé stesso a grande velocità. Una volta messo in moto il meccanismo, le navicelle iniziano a vorticare elevandosi progressivamente da terra per la forza centrifuga, in un inseguimento apparente senza capo né coda. L'Aeroplano è stato ideato da Hiram Maxim, celebre inventore statunitense specializzato nella costruzione di apparecchi militari, per studiare l'aerodinamica. Compreso il potenziale ludico dello strumento, Maxim non esita a trasformare il simulatore in attrazione nel 1904, presentandolo successivamente in diverse fiere ed esposizioni, tra cui appunto quella del Sempione. Contrariamente al Toboga e alle Montagne russe, l'Aeroplano di Maxim arriva non solo a porre tra parentesi l'idea di uno spostamento verso un altro luogo, ma anche a eliminarla introducendo un'esperienza motoria basata su un movimento rotatorio perfettamente ridondante. Non si ha più a che fare con una traiettoria, bensì con un obnubilamento dei sensi tramite una loro iperstimolazione: "Tutt'intorno gli uomini e gli edifici pare che si pieghino da un lato. Pare che tutto debba cadere, precipitare, rovesciarsi e confondersi"<sup>43</sup>.

Questo apparente trionfo della dinamicità non è però privo di contraddizioni interne. Al netto di un'esaltazione del 'sé in movimento', infatti, tanto questi apparecchi adrenalinici quanto i viaggi macchinici stessi implicano una rinnovata logica di imbrigliamento del passeggero<sup>44</sup>. Tratto comune a quasi tutte le esperienze motorie finora osservate è la tendenza ad aggioicare il corpo dell'osservatore in moto, limitandone la libertà di movimento e di azione. Il vagone del treno con i suoi sedili e finestrini, così come gli abitacoli delle varie attrazioni, convergono nel fornire un preciso e marcato perimetro che separa lo spazio abitabile dal passeggero dall'ambiente esterno, divenuto inospitale. Questa demarcazione si giustifica a partire da una realtà dinamica che rende di fatto ostile, alieno, il territorio attraversato. Se infatti in entrambi i casi esso si presenta come luogo composto di ambienti parzialmente non vivibili (le profondità della terra, il cielo), allora da una parte la velocità del mezzo rende impossibile altri movimenti (il vagone che sfreccia sui binari), mentre dall'altra un'ipotetica libertà d'azione andrebbe a minare la simulazione visiva (lo studio prospettico delle tele panoramiche che scorrono oltre i finestrini del Panorama ferroviario). Come osservato da Ralph Harrington, diretta emanazione di questa "salvaguardia" del passeggero è il suo qualificarsi sempre più come una componente del mezzo di locomozione: "just as all the movements of the mechanical components had to be controlled if the machine was to operate effectively, so the behaviour of the human traveller had to be regulated with mechanical efficiency"<sup>45</sup>. Si coglie qui un ulteriore paradosso legato alla modernità del viaggio: alla sovrastimolazione sensoriale di chi viaggia si contrappone il rafforzarsi di misure restrittive che ne vincolano la mobilità stessa. Lauren Rabinovitz trae la medesima conclusione, cogliendo in questa ambiguità un elemento decisivo nel definire l'esperienza percettiva degli *Hale's Tours*: "they attempted to dematerialize the subject's body through its extension into the cinematic field while they repeatedly emphasized the corporeality of the body and the physical delirium of the senses"<sup>46</sup>.

All'interno della cornice dei trasporti, questa condizione è sintomatica di un'altra ancora: l'abitudine a trovarsi in condizioni di moto in

cui né la direzione né la velocità dello spostamento sono di proprio appannaggio. Il passeggero, in quanto tale, si distingue per una passività d'azione che non afferisce solo al proprio spazio fisico, ma anche alle condizioni del viaggiare: la conquista delle distanze sembra implicare l'abbandono dell'esperienza di viaggio non solo come durata, ma anche come serie di scelte<sup>47</sup>. Articolandosi lungo diverse giustificazioni, di volta in volta attinenti a sicurezza e godibilità del servizio, si assiste a un ribaltamento dei rapporti tra uomo e macchina. Di nuovo Rabinovitz: "the person surrendered to the machine, which, in turn, liberated the body in some fashion from its normal limitations of placement and movement in daily life"<sup>48</sup>.

Per concludere: offuscamento della vista, crisi delle distanze, stimolazione cinestetica, imbrigliamento del corpo; la definizione di viaggio moderno che emerge dall'esperienza del Sempione 1906 sembra articolarsi lungo queste quattro direttrici, le cui traiettorie, si è detto, sono tutt'altro che convergenti. Più che fondersi armoniosamente, cozzano una con l'altra instaurando evidenti contraddizioni che, in definitiva, rendono l'esperienza del viaggio macchinico sempre più complessa e stratificata. L'apertura del traforo sembra catalizzare tutte le avvisaglie di una modernità che, nelle parole di Verhoeff, vede nel paesaggio uno specifico ruolo rappresentativo, "mediating in the ideological opposition, strongly present in the culture, of nature versus culture"<sup>49</sup>. Ne sono riflesso le due soluzioni rappresentative del panorama in moto che appaiono in filigrana. Da una parte una sorta di riesumazione iconica di quanto appena sepolto; un ritorno nostalgico alla veduta pre-macchinica, agli scorci indisturbati sulle bellezze paesaggistiche. Dall'altra, la diffusione di immagini del territorio che ne enfatizzano le proprietà topologiche, spostando l'accento dalle qualità morfologiche a quelle infrastrutturali e connettive. Per entrambe è però evidente come si renda necessaria una nuova relazione tra il passeggero e il paesaggio osservato, il cui equilibrio non sembra reggersi su uno scioglimento delle singole tensioni evidenziate, bensì su un loro intrecciamento gordiano in cui la presenza umana è sempre più assorbita e asservita alle necessità macchiniche.

## *Apparato iconografico*

Fig. 1.

Fotogramma preso da *Gare di palloni all'Arena di Milano* (L. Comerio, 1906). Si può notare non solo la folla che assiste alle ascensioni, ma anche la calca di gente che circonda gli aerostati per poter prendere parte al successivo volo (© Cineteca di Milano).

Fig. 2.

Locandina inaugurale della tratta del Sempione realizzata dalle Ferrovie dello Stato (© Comune di Milano – Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”).

Fig. 3.

Copertina della serie di vedute sul Sempione sponsorizzata da Fernet-Branca (© Comune di Milano – Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”).

Fig. 4.

Carta generale dell'Esposizione di Milano del 1906. Al centro si può notare evidenziata la tratta della ferrovia sopraelevata che connette le due aree superando i limiti dell'urbanistica precedente (© Comune di Milano – Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”).

Fig. 5.

Tra le più amate attrazioni del Parco, il Toboga prevede un'emozionante discesa in canoa che regala il brivido della velocità (© Archivio Palazzina Appiani – FAI).

Fig. 6.

Vignetta comica che ritrae un'insolita compagine a bordo della *Flying Machine* di Southport del 1904, sorella dell'*Aeroplano* presente all'Esposizione del Sempione (© Mary Evans Picture Library).



Fig. 1

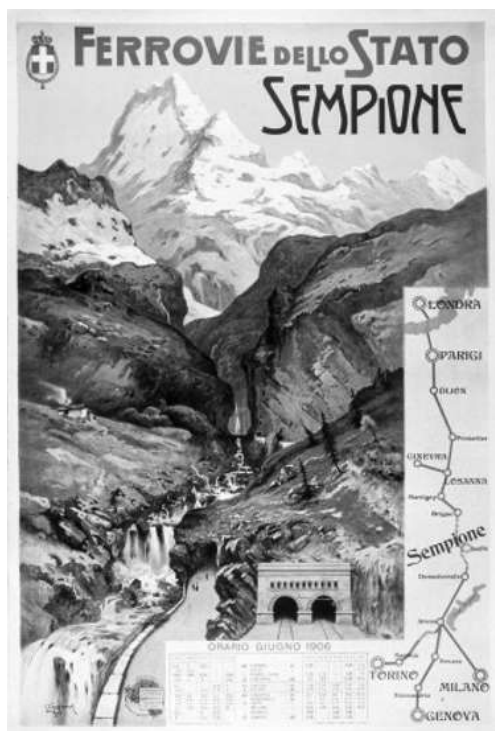


Fig. 2





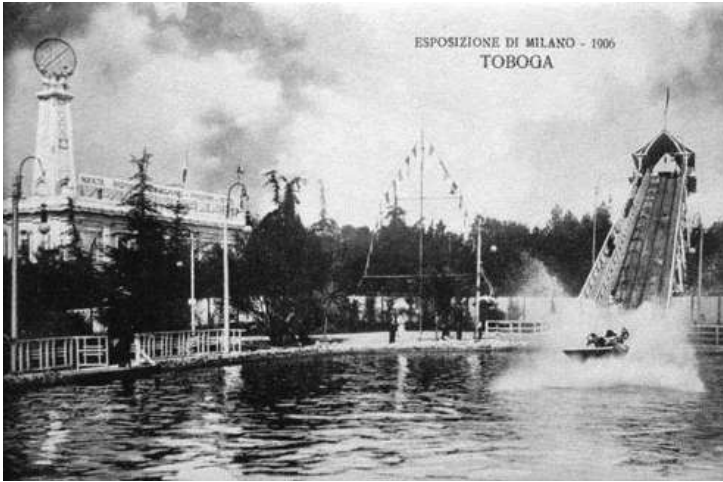


Fig. 5

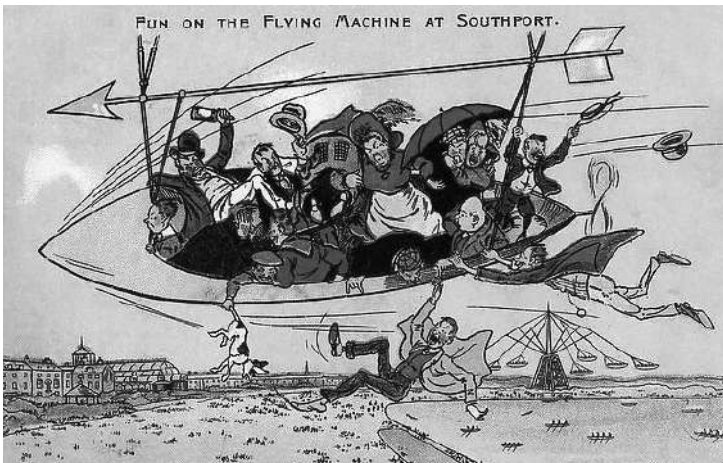


Fig. 6

<sup>1</sup> M.V., *La linea d'accesso al Sempione*, "La domenica del Corriere", 6 settembre 1903, p. 3.

<sup>2</sup> *Guida "ufficiale". Esposizione di Milano 1906*, Milano, Max Franck, 1906, p. 4.

<sup>3</sup> Vedi *Mondi a Milano. Culture ed esposizione 1874-1940*, catalogo della mostra tenuta presso il MUDEC – Museo delle Culture di Milano dal 27 marzo al 19 luglio 2015, pp. 33-37.

<sup>4</sup> Per uno studio sulla genesi dell'Esposizione e sul suo significato per la città meneghina, si veda: F. Misiano, *Milano prima dell'Expo. L'esposizione internazionale del 1906*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2015.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 163-174.

<sup>6</sup> Per uno studio generale sull'Esposizione, si vedano: P. Redondi, D. Lini (a cura di), *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, l'Esposizione internazionale del Sempione*, Milano, Skira, 2006; P. Redondi (a cura di), *Città effimera. Arte, tecnologia, esotismo all'Esposizione internazionale di Milano del 1906*, Milano, Mazzotta, 2015; G. Magistrelli, *L'Esposizione internazionale del Sempione del 1906: fotografia, pubblicitaria illustrata e propaganda della modernità*, "Rivista di studi di fotografia", 2015, n. 2, pp. 32-49. Sul fenomeno espositivo come messa in scena della modernità, si rimanda a: L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi & Co., 1990.

<sup>7</sup> T. Gunning, 'The Whole World Within Reach'. *Travel Images without Borders*, in J. Ruoff ed., *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 27.

<sup>8</sup> Il nome del suo inventore, E. Giordano, è in diverse occasioni indicato come "Giordani", creando non poca confusione.

<sup>9</sup> Vedi M. Morasso, *S.t.*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906. Cronaca illustrata dell'Esposizione*, Milano, Fratelli Treves, 1906, pp. 135-138.

<sup>10</sup> La descrizione della Ferrovia-panorama si ritrova in più fonti dedicate alle singole esposizioni. In particolare: *Guida del visitatore nelle Esposizioni Riunite del 1894 in Milano*, Milano, Sonzogno, 1894, p. 8; R. Ferrini, *Il panorama Giordano*, "Natura ed Arte. Rassegna illustrata", Vol. II, 1893-1894, pp. 344-345; *Esposizione nazionale del 1898*, Torino, Roux Fossati, 1898, p. 65.

<sup>11</sup> Cfr. R. Ferrini, *Il panorama Giordano*, cit., p. 345.

<sup>12</sup> Si veda in merito almeno: C. Hayes, *Phantom Carriages. Reconstructing Hale's Tours and the Virtual Travel Experience*, "Early Popular Visual Culture", Vol. VII, July 2009, n. 2, pp. 185-198.

- <sup>13</sup> E. Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (MA), MIT Press, 2013.
- <sup>14</sup> Ivi, pp. 287-330.
- <sup>15</sup> E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906*, cit., p. 138.
- <sup>16</sup> Per un approfondimento sul concetto di *tensione motoria* mi permetto di rinviare al volume: M. Citrini, *Lo sguardo panoramico. Tecnologia, media e cultura visuale (1870-1918)*, Sesto San Giovanni, Meltemi, 2023, pp. 145-204.
- <sup>17</sup> W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Monaco, Carl Hanser Verlag, 1997; tr. en. *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1986.
- <sup>18</sup> Ivi, pp. 52-69.
- <sup>19</sup> J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, Parigi, La Sirène, 1921, p. 95.
- <sup>20</sup> Sulle tecniche della fotografia in treno (in particolare quelle *flou* e della *serie panoramica*) si veda: C. Chéroux, *Vues du train. Vision et mobilité au XIXe siècle*, "Etudes photographiques", Novembre 1996, n. 1, pp. 1-10.
- <sup>21</sup> Vedi N. Verhoeff, *Mobile Screens. Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, pp. 44-46. Sul concetto di "mobilized gaze", si veda invece: A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley (CA), University of California, 1993.
- <sup>22</sup> N. Verhoeff, *Mobile Screens*, cit., p. 47.
- <sup>23</sup> Sulle differenti genealogie dei dispositivi panoramici, che pur afferendo al medesimo termine ombrello rimandano a pratiche visuali profondamente diverse, vedi E. Huhtamo, *Illusions in Motion*, cit., pp. 1-15.
- <sup>24</sup> M. Morasso, *s.t.*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906*, cit., p. 138.
- <sup>25</sup> *Ibidem*.
- <sup>26</sup> E. Draghi, *Come ci si diverte all'Esposizione*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione 1906*, cit., p. 416.
- <sup>27</sup> Il film è consultabile online all'indirizzo <<https://www.cinetecamilano.it/film/5115>> (consultato il: 22 febbraio 2024).
- <sup>28</sup> E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Paccioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro, 2007, p. 39. Sul ruolo del mezzo cinematografico nell'offerta ricreativa dell'Esposizione vedi R. De Berti, *Milano tra*

*i due secoli. Cinema, esposizioni, spettacoli, divertimenti* in Id. (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Milano, Il Castoro, 1996, pp. 19-28.

<sup>29</sup> Sulla commistione tra sguardo e pensiero e la gravidanza di questa dualità nei processi cognitivi che vanno a formare l'idea, culturalmente situata, di paesaggio si vedano, tra gli altri: A. Berque, *La Pensée paysagère*, Parigi, Archibooks - Sautereau Editeur, 2008; T. Castro, *La Pensée cartographique des images*, Lione, Aléas, 2008.

<sup>30</sup> In questo il traforo sembra mostrare le prime avvisaglie di *nonluogo*, così come definito da Marc Augé in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Parigi, Seuil, 1992; tr. it. *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 2018.

<sup>31</sup> A. Malladra, *Il traforo del Sempione*, conferenza tenuta al Circolo Filologico Milanese, Milano, Tipografia Editrice L.F. Cogliati, 1904, p. 44.

<sup>32</sup> P. Virilio, *La vitesse de libération*, Parigi, éditions Galilée, 1995; tr. it. *La velocità di liberazione*, Roma, Strategia della lumaca, 1997, p. 71.

<sup>33</sup> Vedi S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1983; tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, versione digitale, cap. VIII.

<sup>34</sup> G. Magistrelli, *L'Esposizione internazionale del Sempione del 1906*, cit., p. 42.

<sup>35</sup> *L'Esposizione illustrata di Milano del 1906. Giornale ufficiale del Comitato esecutivo*, Milano, Sonzogno, 1906, p. 86.

<sup>36</sup> Per un confronto tra rappresentazione topografica e topologica, vedi N. Starosielski, *The Undersea Network*, Durham, Duke University Press, 2015, pp. 26-63. L'emergere di riflessioni intorno alla dimensione topologica dei media è intimamente legato agli studi sulle geografie della rete, in cui la dimensione topografica appare immediatamente come deficitaria. Si veda in merito: L. Parks, N. Starosielski (eds), *Signal Traffic. Critical Studies of Media Infrastructures*, Urbana, University of Illinois Press, 2015. Un'altra metodologia topologica, che opera sul piano temporale prima che spaziale, è quella presentata dal filosofo Vincenzo Vitiello in *Topologia del moderno* (Genoa, Marietti, 1992) e ripresa da Teresa Castro nelle sue note introduttive (vedi T. Castro, *La Pensée cartographique des images*, cit., pp. 10-11).

<sup>37</sup> Vedi S. Graham, S. Marvin, *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, London, Routledge, 2001, pp. 90-136.

<sup>38</sup> D. Baviello, *L'immagine della modernità nell'Esposizione internazionale di Milano 1906*, in A. Pellegrino (a cura di), *Viaggi fantasmagorici. Lodeporica delle esposizioni universali (1851-1940)*, Milano, FrancoAngeli, 2018, p. 207.

<sup>39</sup> O. Selvafolta, *Milano 1906. L'Esposizione Internazionale del Sempione e le arti decorative al "principio di un'epoca nuova"*, Milano, Comune di Milano, 2009, p. 10.

<sup>40</sup> Vedi A. Malladra, *Il traforo del Sempione*, cit., p. 44.

- <sup>41</sup> M. Morasso, *Dal Toboga al Cairo*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione 1906*, cit., p. 611.
- <sup>42</sup> M. Morasso, *I divertimenti dell'Esposizione*, in E.A. Marescotti, E. Ximenes (a cura di), *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione 1906*, cit., p. 466.
- <sup>43</sup> E. Draghi, *Come ci si diverte all'Esposizione*, cit., p. 416.
- <sup>44</sup> Affiora nuovamente una somiglianza con l'esperienza cinematografica, in cui la condizione fisica dello spettatore è segnata da medesime logiche stringenti e disciplinanti, come evidenziato in diversi studi, a partire da: V. Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- <sup>45</sup> R. Harrington, *The Railway Journey and the Neuroses of Modernity*, in R. Wingley, G. Revill (a cura di), *Pathologies of Travel*, Amsterdam, Rodopi, 2000, pp. 261-278. Ma si confrontino anche le osservazioni in merito di Tom Cresswell in T. Cresswell, *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, New York, Routledge, 2006, pp. 4-6.
- <sup>46</sup> L. Rabinovitz, *From 'Halè's Tours' to 'Star Tours'. Virtual Voyages, Travel Ride Films, and the Delirium of the Hyper-Real*, in J. Ruoff (a cura di), *Virtual Voyages*, cit., p. 42.
- <sup>47</sup> Sebbene non manchino le eccezioni, come per esempio il viaggio in automobile che nel corso dell'Esposizione ebbe un certo rilievo (per quanto ancora appannaggio di pochi rispetto al più popolare viaggio in treno).
- <sup>48</sup> L. Rabinovitz, *Electric Dreamland. Amusement Parks, Movies, and American Modernity*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 34.
- <sup>49</sup> N. Verhoeff, *Mobile Screens*, cit., p. 58.



Pompei resuscitata:  
viaggio di un topos narrativo  
tra lanterne magiche e kolossal storici

MASSIMILIANO GAUDIOSI

Nel marzo del 1907, su diversi quotidiani americani appare una riduzione di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Edward Bulwer-Lytton. Il testo, che condensa in una sola pagina il best-seller pubblicato nel 1834, descrive così il momento in cui il malefico Arbace ricorre alla sua magia per sedurre la greca Ione:

finally he conducted her to the gardens and from there to a little temple erected in one corner, where by his art, which in those days passed for magic, but which in these is the common possession of every one, 'he showed her a series of dissolving views' thrown in a recess of the temple which, he said, represented her fate<sup>1</sup>.

In questa volgarizzazione del romanzo, i trucchi impiegati da Arbace per leggere il futuro di Ione sono equiparati a delle *dissolving views*, ovvero a quell'innovazione tecnica che nel XIX secolo aveva fatto compiere un notevole passo avanti, in termini di spettacolarità, alle fantasie materializzate dalla lanterna magica, implementate da un sofisticato effetto di transizione tra le immagini. Perfezionati da Henry Langdon Childe, che nel 1826 aveva già proiettato dissolvenze col Vesuvio in eruzione<sup>2</sup>, e resi popolari nelle esibizioni presso la Royal Polytechnic Institution, questi *fondus enchainés* ante litteram prevedevano "l'utilizzo di due (o più) lanterne per proiettare sullo stesso schermo delle vedute perfettamente sovrapposte e per creare fantasiose trasformazioni"<sup>3</sup>. Se nel 1834 era obiettivamente troppo presto perché si potessero menzionare artifici ancora in via di diffusione – nell'edizione originale di *Gli ultimi giorni di Pompei* l'impostura di Arbace è infatti descritta come una "fantasmagoria", l'apparato di proiezione reso popolare alla fine del Settecento da Étienne-Gaspard Robertson –, è degno di nota che, dopo decenni di progressi nel campo della fotografia,



della stereoscopia e degli apparecchi ottici, la definizione fosse ormai entrata nella nomenclatura comune, al punto da venire impiegata in un'operazione di divulgazione del celebre romanzo storico. Nel 1907, anno in cui un medium come la lanterna magica era tutt'altro che morto, per illustrare le arti oscure e ingannatrici del sacerdote egiziano sembra naturale ricorrere a quel gioco di sovrimpressioni che dalla metà dell'Ottocento, grazie a perfezionamenti come il *chromatope* o come le lanterne *biunial* e *triunial*, permetteva di ottenere complessi passaggi dal giorno alla notte, visioni di fuochi d'artificio ed emissioni laviche<sup>4</sup>. La distanza, evidente nella riduzione del romanzo, tra la razionalità scientifica delle *dissolving views* e le credenze nel soprannaturale dell'età classica era stata sottolineata in un articolo del 1849 sul valore educativo dell'«ottica magica». Il testo si compiaceva del fatto che nell'era dei dispositivi di proiezione i poteri della scienza non si prestassero più alla corruzione della mente con l'ignoranza e la superstizione: «Lungi dal provare terrore, oggi persino un bambino riderebbe di fronte a quello che un tempo faceva tremare i cuori più forti nei templi greci e romani – l'apparizione della cosiddetta 'divinità' sul muro dell'edificio, o tra i fuochi dei riti sacrificali»<sup>5</sup>.

D'altra parte, negli adattamenti di *Gli ultimi giorni di Pompei* precedenti all'avvento del sonoro, il cinematografo avrebbe fatto ricorso a trucchi come lo *split screen* e la sovrimpressione proprio per restituire gli inganni di Arbace, o per ricreare emozionanti risvegli del Vesuvio<sup>6</sup>. Dopo il precoce *The Last Days of Pompeii* prodotto da Robert William Paul (W. Booth, 1900), una 'attualità ricostruita' che si concentrava sulla fuga di Glauco e Ione durante il cataclisma del 79 d.c.<sup>7</sup>, seguiranno la trasposizione diretta nel 1908 da Luigi Maggi (S. A. Ambrosio) e quelle del 1913 dirette da Euleterio Rodolfi (S. A. Ambrosio) e Giovanni Enrico Vidali (Pasquali Film), senza dimenticare il progetto della Film Artistica Gloria mai portato a termine e l'ultimo adattamento della stagione del muto, firmato da Carmine Gallone e Amleto Palermi nel 1926. Rifacimenti che negli anni Dieci andavano di pari passo con l'aumento degli investimenti e della competizione industriale nella settima arte, con l'estensione del metraggio delle pellicole, lo sviluppo di strategie formali nel campo della costruzione dei

set e dei trucchi cinematografici: scelte ambiziose che puntavano a ottenere quella legittimazione culturale in grado di vincere le resistenze del pubblico borghese<sup>8</sup>. Accanto ai film di finzione, tra i quali vanno annoverati titoli come *La rivale (Scene di vita a Pompei)* della Cines (1908) e *Martire pompeiana* della Saffi-Comerio (G. De Liguoro, 1909)<sup>9</sup>, la città vesuviana è protagonista in quegli anni anche di diverse produzioni ‘dal vero’ italiane ed estere. Almeno fin da *Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* di William Kennedy-Laurie Dickson (1898) [Fig. 1], le rovine archeologiche catturano da subito l’obiettivo della macchina da presa<sup>10</sup>. Se da un lato il cinema guarda agli scavi per incuriosire il pubblico con finalità educative, dall’altro non perde di vista l’abbinamento di Pompei con le fuoriuscite piroclastiche del Vesuvio, rilanciando un *topos* narrativo che già nel Settecento aveva messo in mostra il carattere polimodale e intermediale del vulcano<sup>11</sup>, e che nel secolo successivo si sarebbe definitivamente cristallizzato grazie alle *dissolving views*.

Come cercherò di verificare nelle prossime pagine, accanto alle fonti letterarie, teatrali e figurative che sono state in più sedi richiamate – dal romanzo storico al melodramma musicale, dai giochi circensi ai riferimenti all’Art Nouveau e a pittori come John Everett Millais, Arnold Böcklin e Lawrence Alma-Tadema<sup>12</sup> – questa produzione di fama internazionale sembra inglobare tutta una serie di strategie iconografiche e narrative adottate già negli spettacoli di lanterna magica. Il sito archeologico di Pompei costituiva infatti un classico tema dei lanternisti attivi tra il vecchio e il nuovo continente, soprattutto in seguito all’applicazione della fotografia, che avrebbe affiancato i vetrini dipinti consolidando definitivamente il legame tra le proiezioni e il tema del viaggio verso mete lontane<sup>13</sup>. Gli spettacoli ottici si cimentavano perfino in un restauro virtuale delle rovine, oltre che nell’immane esplosione vulcanica:

Nei vetri delle lanterne magiche la più tragica ma la più scenografica delle eruzioni dello ‘sterminator Vesevo’ era raffigurata in sequenze di impianto didattico ma di progressione drammatica che delineavano la storia geologica della terra e i fenomeni vulcanici e che culminavano nell’esemplificazione pompeiana, oppure veniva rappresentata nella ‘sezione calamità’ di più generiche proiezioni [...]. Quando,

all'inizio del xx secolo, la vita e la morte di Pompei giungono al cinema, incontrano dunque uno sguardo spettatoriale tutt'altro che vergine<sup>14</sup>.

Come conferma Antonio Costa, i modelli di rappresentazione dell'antichità adoperati nei primi film epici sono pienamente radicati nell'iconosfera popolare del diciannovesimo secolo, e il successo dell'eruzione "giunge direttamente al cinema delle origini dalle feste di corte rinascimentali e dagli spettacoli ottici ottocenteschi"<sup>15</sup>. Anche per tale ragione è facile supporre che gli spettatori dei kolossal avessero una particolare consuetudine con lotte dei gladiatori, interni domestici pompeiani, abluzioni termali, ecc., ovvero con tutti gli stereotipi sul mondo antico che, dal Grand Tour in poi, ci si aspettava di ritrovare per godere di un'impressione 'autentica' e accessibile del passato.

Stando ai resoconti di alcune performance, durante le proiezioni luminose non ci si limitava soltanto a un esame dei ritrovamenti, ma si proponeva un'esperienza adatta a una platea in cerca di forti emozioni, facendo ricorso a una forma di narrazione non dissimile da quella cinematografica: molteplici riferimenti a *Gli ultimi giorni di Pompei*, citazioni di opere d'arte dedicate alla città, una successione di vedute culminanti con la lava del Vesuvio contribuivano a evocare un universo diegetico. Esplorando fonti, soprattutto di area anglosassone, come programmi di conferenze, quotidiani e cataloghi per proiezioni, cercherò da un lato di comprendere i modi in cui gli show realizzati con la lanterna magica potevano confezionare un innovativo tour virtuale della città, e dall'altro di arricchire il bagaglio di riferimenti dei primi adattamenti da Bulwer-Lytton. Come ha ricordato Ivo Blom, queste rappresentazioni di grande successo dell'antichità non erano soltanto il frutto di una ricostruzione archeologica, ma erano anche la conseguenza di un saldo repertorio visivo che nel XIX secolo superava i confini nazionali per radicarsi dappertutto. Nel cinema muto italiano si può riconoscere una pratica di appropriazione transmediale e transnazionale che, in maniera diretta o indiretta, ha per oggetto quella cultura visuale ottocentesca fatta di libri illustrati, incisioni, litografie, fotografie e lastre per lanterne<sup>16</sup>.

### *In principio era il Vesuvio*

Nell'estate del 1638, pochi anni dopo la spaventosa eruzione del 1631 e prima della pubblicazione del suo trattato sulla lanterna magica, Athanasius Kircher salì sulla sommità del Vesuvio per osservare i comportamenti del cratere, esperienza di cui avrebbe fatto tesoro per la redazione di *Mundus subterraneus* (1665) e per la comprensione degli sconvolgimenti causati in superficie da terremoti e vulcani. Se per Kircher la natura poteva essere equiparata a un teatro, il Vesuvio era il suo palcoscenico: osservare l'interno del cratere diventava per lui "come sbirciare dietro le quinte, e scoprire tutto le meravigliose macchine sceniche"<sup>17</sup>. All'epoca del padre gesuita Kircher, il Vesuvio era già un mito proprio per la possibilità che offriva di analizzare nel cuore dell'Europa le manifestazioni del sottosuolo, e nel Settecento l'interesse entrerà nel vivo grazie al richiamo delle scoperte di Ercolano e Pompei, alla pittura di paesaggio e a intellettuali come Goethe. Ma è nel panorama mediale ottocentesco che questo attore della natura troverà una consacrazione universale sul proscenio del golfo di Napoli, fondendo definitivamente la sua mole con il destino infausto dei pompeiani. Come dimostrano i numerosi i vetri per macchine ottiche conservati nei musei e nelle raccolte del pre-cinema, dalla Cinémathèque Française alla Library of Congress, il vulcano e Pompei finiscono al centro di una vera e propria *Ars Magna Luci et Umbrae*, elevandosi a quintessenza della cultura ottocentesca della trasparenza nell'epoca degli *armchair travels*<sup>18</sup>. Il catalogo della collezione Minici Zotti di Padova, ad esempio, contiene alcuni supporti da proiezione di manifattura inglese dedicati alla zona archeologica vesuviana, come le serie della seconda metà del XIX secolo *L'incendio di Pompei*, due slide dipinte con meccanismo a rotazione per ottenere l'effetto eruzione, e *Pompeii Past & Present*, gruppo di venticinque fotografie su vetro<sup>19</sup> su cui avrò modo di tornare nelle pagine successive. Il fondo Barnes del Museo del cinema di Torino conserva, tra le altre cose, un *polyorama panoptique* dal titolo *Pompei - son dernier jour* e immagini con il Vesuvio animate da un sistema a cremagliera, che sovrapponeva un vetro fisso raffigurante il vulcano e un vetro mobile su cui era colorata la lava<sup>20</sup>.

Attrazioni di questo tipo erano tutt'altro che sporadiche e se ne trova traccia un po' dovunque: senza alcuna pretesa di esaustività, e limitando lo sguardo ai soli 'orama' dell'epoca, esse avevano luogo in Germania, con i panorami pompeiani di Carl Georg Enslen (1826)<sup>21</sup>, e in Italia, con i tableaux dell'Aletoscopio, il Teatro Meccanico di Antonio Cardinali<sup>22</sup> e con il Pompeiorama, sorta di articolato *peep show* che da Napoli avrebbe fatto tappa a Roma, Firenze, Milano, Londra, Parigi, Philadelphia e New York<sup>23</sup>. È soprattutto Londra a offrire delle testimonianze, all'interno delle vedute preparate per l'*Eidophusikon* (1824), con il golfo partenopeo illuminato dal vulcano incandescente; nei due panorami di Pompei dipinti da Burford fra il 1823 e il 1824 ed esposti a Leicester Square e allo Strand; nell'opera musicale *The Destruction of Pompeii* del compositore francese Jullien (1844), che alle scenografie dipinte fondeva un'esplosione sonora per rievocare l'effusione lavica dal cratere<sup>24</sup>; nel panorama di Napoli ancora di Burford (1845), "tentativo di combinare i vari effetti del chiaro di luna e il Vesuvio in eruzione"<sup>25</sup>. Al di fuori dell'Europa non si possono tralasciare l'Australia, con la combinazione di dipinti e fuochi d'artificio che a Melbourne riproponevano le fontane di lapilli del vulcano (1856)<sup>26</sup>, e ovviamente gli Stati Uniti, dove oltre ai *pyrodrama* di James Pain che mettevano in scena *The Last Days of Pompeii*, si mostravano le rovine archeologiche in un'ampia varietà di esibizioni, come il *Great Stereopticon Panorama* di Pyle & M'Donald (1880-1889) e la *Grand Combination of Chemical & Mechanical Dissolving Dioramas* (1860) [Fig. 2].

### *Pompei in dissolvenza*

Se nella maggioranza dei panorami e dei diorami il momento dell'esplosione era centrale, con gli show itineranti di lanterna magica la distruzione di Pompei poteva finire compressa in una miscellanea di temi molto diversi tra loro, quali la descrizione dell'era dei dinosauri e degli abitanti delle caverne [Fig. 3]<sup>27</sup>. Insieme al memorabile disastro del 79 d.c., le proiezioni lanciavano inoltre uno sguardo sulle principali domus e sugli edifici pubblici portati alla luce dagli scavi. Una possibilità che aveva gradualmente inondato il mercato planeta-

rio delle pubblicazioni accademiche e soprattutto di quelle turistiche: attraverso un dispositivo come lo stereoscopio, che nella seconda metà dell'Ottocento aveva raggiunto cifre di vendita vertiginose, si poteva passeggiare virtualmente nelle strade di Pompei guidati da prodotti del calibro di *Italy through the Stereoscope*<sup>28</sup>.

Grazie a progetti come il *Lucerna Magic Lantern Web Resource* e alle collezioni disponibili nella *Media History Digital Library* di Internet Archive è possibile accedere a un altissimo numero di lastre e di cataloghi realizzati dai principali produttori dell'epoca. La fiorente industria delle lanterne magiche vede brillare gli Stati Uniti, la Francia e soprattutto l'Inghilterra, dove il business era conteso da più di cento ditte<sup>29</sup>. In questi elenchi la città di Pompei era spesso inclusa nelle parti dedicate all'Italia così come in paragrafi pensati per l'arte, la storia romana, l'archeologia e la vulcanologia, prova di quella tendenza all'enciclopedismo visivo cui puntavano le camere delle meraviglie ottocentesche. Prendendo in esame un catalogo del 1906 di Newton & Co., Gian Piero Brunetta nota come le sezioni più ricche fossero riservate alla storia e alla geografia, e che, nelle collezioni sull'Italia, a Napoli e Pompei fosse riservato un posto rilevante con un centinaio di lastre<sup>30</sup>.

I manuali venduti da produttori come L.J. Marcy, Welford e Sturmey, Molteni, Mazo, ecc. contenevano serie tra le venti e le trenta lastre di edifici pubblici e privati del parco archeologico, inclusi i famigerati calchi in gesso delle vittime. Tutte slide che, accompagnate da libretti descrittivi per facilitare il lavoro del conferenziere, immortalavano luoghi che circolavano da tempo nel secondo volume del *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1782) dell'abate di Saint-non, nelle varie edizioni di *Pompeiana* (1817-1832) di William Gell, fonte di riferimento per le ambientazioni del romanzo di Bulwer-Lytton, ne *Les Ruines de Pompéi* (1824-1838) di François Mazois oltre che nei primi album fotografici dedicati alle rovine vesuviane. Se si guarda ai film 'dal vero' di inizio Novecento, si intuisce quanto queste escursioni turistiche presentate in sequenza dalla lanterna magica sarebbero state immediatamente assorbite dai primi *travelogues*, il cui montaggio era concepito sul modello seriale

delle lastre proiettate nelle esibizioni itineranti così come nei corsi di archeologia e storia dell'arte. Secondo il catalogo Pathé, l'episodio *De Naples au Vésuve* della serie *Excursion en Italie* (1904), includeva differenti tappe che seguivano l'ascensione sul Vesuvio, dal percorso in funicolare al giro del cratere fino alla discesa dei turisti a bordo di una portantina<sup>31</sup>. *Pompei* di Giovanni Vitrotti (Ambrosio, 1906) e un altro esempio dal catalogo Pathé, *Pompeï* (1907)<sup>32</sup>, condividevano vedute di quegli stessi monumenti che i lanternisti descrivevano ai loro uditori decenni prima.

Le immagini elencate nei cataloghi richiamavano Pompei soprattutto attraverso la citazione di celebri dipinti e sculture di epoca romantica, spesso ispirate al romanzo di Bulwer-Lytton. Basti pensare alle splendide lastre di Paul Hoffmann, che oltre al Vesuvio in eruzione ricopiavano il dipinto di Karl Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei*<sup>33</sup>; a opere dedicate agli ultimi istanti della città e alle sue rovine firmate da artisti come Edouard Sain, John Martin, Pierre Olivier Joseph Comans, Frederick Henry Schopin, Hector Leroux, Nathaniel Sichel, Giovanni Maria Benzoni, ecc. Il personaggio di Nydia era piuttosto ricorrente, grazie alle copie di *Nydia the Blind Girl of Pompeii* di Cuno Baron von Bodenhausen<sup>34</sup> e soprattutto per via del successo dell'omonima scultura di Randolph Rogers, uno dei marmi americani più noti del diciannovesimo secolo, riprodotto ben centosessantasette volte mentre l'artista era ancora in vita<sup>35</sup>. Il catalogo di J.W. Queen testimonia di come i dipinti potessero contribuire alla costruzione di un intreccio debitoro nei confronti delle note vicende di Nydia, Glauco e Ione. Il set per *dissolving views* dal titolo *The Destruction of Pompeii* era così descritto:

- a. *La casa del Poeta*, Pompei. L'inizio dell'eruzione del Vesuvio.
- b. *L'ultima notte a Pompei*. Gli abitanti fuggono a causa della tempesta ardente.
- c. *Fuga dei pompeiani*. La popolazione terrorizzata sale su una collina in primo piano; il Vesuvio in eruzione, e Pompei ed Ercolano sul lato della grande montagna, appaiono a distanza<sup>36</sup>.

L'uso di opere d'arte è confermato dal resoconto di una conferenza tenuta a Detroit nel 1884. Nell'introdurre Pompei al suo pubblico,

Edward L. Wilson - editore della rivista *The Philadelphia Photographer* che si diletta nella proiezione di fotografie scattate personalmente nei posti che visitava – ricorreva a slide con la statua di Rogers<sup>37</sup>. D'altra parte, quando presentava la città nel suo libro di viaggi concepito appositamente a uso dei lanteristi, per stimolare l'immaginazione dei lettori Wilson menzionava esplicitamente *The Last Days of Pompeii*<sup>38</sup>, come tra l'altro facevano le guide locali che lavoravano negli scavi. Tutti esempi che, anticipando le citazioni iconografiche di quei kolossal italiani che conquisteranno i mercati esteri, dimostrano quanto le lanterne magiche progettassero un percorso architettonico e allo stesso tempo narrativo e immaginifico, in cui si mescolavano curiosità archeologica e rimembranze del passato.

### *Ritorno al passato*

Si può affermare che l'esperienza del viaggio nel passato fosse uno degli obiettivi più evidenti dei produttori di queste immagini, come confermano alcuni set che alternavano fotografie delle rovine con visualizzazioni di quello che doveva essere il loro aspetto di un tempo, ricostruito con tanto di fontane, marmi e soggetti umani. Una strategia in atto già nella prefazione del romanzo di Bulwer-Lytton e messa poi in pratica in alcune delle sue versioni cinematografiche. Le *dissolving views* realizzavano il sogno impossibile di riportare in vita la città sepolta dalla cenere, una prova di quanto la popolarità di Pompei si fondasse sull'impulso romantico di viaggiare nel tempo e nello spazio. Questo tipo di operazione sarebbe stato agevolato dall'applicazione della fotografia alle proiezioni, che dalla metà del XIX secolo si trasformò rapidamente nel principale sistema di descrizione delle rovine attraverso le lanterne. La straordinaria coincidenza tra lo sviluppo della moderna archeologia e l'avvento della fotografia ha contribuito in modo considerevole a riposizionare la città vesuviana nella cultura moderna: i fotografi divennero una parte integrante delle squadre di scavo e, contemporaneamente, entrarono prepotentemente nel mercato dei souvenir con ditte come quella di Michele Amodio e soprattutto con il tedesco Giorgio Sommer, che dopo il 1857 avrebbe dato forma al modo in cui, ancora oggi, tendiamo a visualizzare i siti



archeologici<sup>39</sup>. Questi professionisti si sforzarono di tradurre con poche varianti i topoi compositivi delle vedute dipinte amalgamandoli con la vocazione documentaria del nuovo mezzo, dando così vita a un singolare caso di convergenza tra fotografia, pittura e incisione i cui echi si sarebbero ritrovati nel cinematografo<sup>40</sup>.

Una conferma di questa convergenza è suggerita dalla ditta Radiguet et Massiot, che nel catalogo Molteni di sua proprietà presentava ben cinquanta vedute della serie *Pompéi. Son passé et son présent*, che intercalava fotografie degli scavi nella situazione attuale e ricostruzioni ipotetiche dei monumenti, sul modello delle illustrazioni che accompagnavano *Pompeiana* di Gell. La stessa serie, rinominata *Pompéi la Ressuscitée*, era pubblicizzata da Mazo, e girava col titolo *Pompeii Past and Present* in cataloghi come quello di York & Son [Fig. 3] e di James W. Queen, con immagini che mostravano “le case e i templi così come apparivano prima della distruzione della città”<sup>41</sup>. Queste lastre dialogavano naturalmente con operazioni editoriali quali il volume dell’architetto Luigi Fischetti, che affiancava vedute riprese in loco con disegni che ne suggerivano l’aspetto originario<sup>42</sup>. Un esteso repertorio di stampe che passava senza soluzione di continuità da un medium all’altro, e che poteva costituire allo stesso tempo un possibile modello iconografico per i film a soggetto pompeiano e un retroterra visivo per l’immaginario spettatoriale. Nel finale di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Luigi Maggi, la scenografia con il fornice di ingresso dell’anfiteatro e il Vesuvio in eruzione che richiama “la pirotecnia delle visioni delle lanterne magiche e dei *pyrodrama*”<sup>43</sup>, adotta un punto di vista identico a quello presente nelle illustrazioni del libro di Fischetti [Fig. 5] e nelle innumerevoli fotografie che circolavano nel fiorente commercio delle cartoline:

La cavea dell’anfiteatro di Pompei, completamente scavata tra il 1813 e il 1814, con il Vesuvio sullo sfondo e l’arena completamente libera dai detriti vulcanici, efficacemente illustrava le caratteristiche del sito archeologico, i cui monumenti emergevano integri dal passato e privati solo della vita. Le cartoline della ditta Scrocchi, attraverso il confronto tra lo stato attuale e la ricostruzione ipotetica del monumento, soddisfacevano la curiosità di vedere con gli occhi di un antico pompeiano la cavea ricolma di spettatori, l’arena occupata da gladiatori e belve e il Vesuvio fumante<sup>44</sup>.

La versione Ambrosio del 1913 sceglie invece di immortalare il vulcano in eruzione da un'angolazione altrettanto classica e diffusa dalle fotografie, ovvero quella che include il Foro e il tempio di Giove in lontananza.

### *La Pompei degli imbonitori*

Se cataloghi e fotografie mettevano a disposizione del pubblico una mole considerevole di vedute, più complicato è avere un'idea definita del modo in cui queste diapositive fossero legate in una performance dal vivo, manifestazione di un medium di comunicazione di massa presente tanto nei teatri quanto nelle università, nelle scuole e nelle chiese in una forma che ibridava erudizione archeologica, educazione e intrattenimento. Un primo fattore da non trascurare è che l'insegnamento di discipline come la storia dell'arte e l'archeologia conoscerà una vera e propria rottura epistemologica con la proiezione di lastre fotografiche, che nelle scuole e nelle università si istituzionalizza intorno al 1890 grazie ad apparecchi come lo *sciopticon* e grazie alla moda delle conferenze illustrate. Attraverso la decomposizione visiva e l'affiancamento sequenziale di dettagli diversi di un sito archeologico così come di un dipinto, questo tipo di visione dei monumenti permetteva di isolare l'oggetto artistico dal suo contesto, ingrandendolo e facendone la sola fonte luminosa all'interno della sala immersa nella penombra. Il lavoro di *connoisseurship* si vedeva rivoluzionato con l'adozione di un metodo comparativo e analitico, uno slittamento da una mediazione puramente verbale a una mediazione visiva delle opere il cui potenziale si esprimeva chiaramente proprio con l'architettura, esplorata ora da punti di vista che andavano dal frammento di un fregio allo sguardo d'insieme su una città<sup>45</sup>.

Queste premesse sono indispensabili per immaginare l'impatto che la lanterna magica può aver avuto sulla divulgazione delle meraviglie pompeiane. Alcune collezioni digitali consentono di recuperare le cronache apparse sui quotidiani di area angloamericana, che suggeriscono la costruzione di una narrazione complessa, nella quale i ricordi personali dell'imbonitore convivevano con le illustrazioni accurate delle scoperte e le tante storie romantiche che circolavano sulle

vittime dell'eruzione. Questa catastrofe era raccontata attraverso le vedute del Vesuvio in attività e squarci sulla vita privata dei pompeiani tradotti dai capolavori della pittura romantica. Un canovaccio di questo tipo emerge dagli articoli che riportano il successo delle *lectures* su Pompei presso istituzioni culturali e religiose in varie città inglesi, tenute da conferenzieri come R.G. Raper<sup>46</sup>, Charles Gatty<sup>47</sup> e il comandante Williams. La dimostrazione di Williams, ad esempio, era illustrata da fotografie a colori acquistate sul posto che erano state poi trasferite su vetro a beneficio dei partecipanti. La seduta iniziava con la proiezione di una mappa del sito archeologico, scorci del Vesuvio e del golfo di Napoli, e proseguiva con una scalata del vulcano, vedute dell'Osservatorio vesuviano e della funicolare. Gli scavi erano esposti attraverso i monumenti principali e i calchi in gesso di un uomo e di un cane recentemente recuperati. Williams raccontava quindi una storia resa nota dalle ricerche di William Gell, da Bulwer-Lytton e dal dipinto di Edward John Poynter *Faithful unto Death* (1865): quella dell'eroica sentinella il cui scheletro era stato trovato all'interno di una garitta, dimostrazione – questa era l'ipotesi - che avesse preferito morire piuttosto che abbandonare il suo posto di guardia. Due diapositive dell'anfiteatro davano quindi all'imbonitore la possibilità di descrivere i crudeli giochi cui erano sottoposti i gladiatori (e anche i cristiani durante le persecuzioni), mentre due slide dell'eruzione del Vesuvio del 1872 fornivano lo sfondo per concludere con la distruzione di Pompei del 79 d.c. e con un ponte tra presente e passato<sup>48</sup>. Un'impostazione che si ritrova con piccole variazioni anche negli Stati Uniti nelle conferenze del già citato Wilson e in quelle del reverendo Henry G. Spaulding, che si specializzerà su Pompei con *dissolving views* a colori presentate tra New York e il Massachusetts<sup>49</sup>. Spaulding si intratteneva in modo particolare sul privato e sulle occupazioni comuni della popolazione, così come sui contrasti tra la Pompei di un tempo e la 'città morta' degli scavi. La presentazione di architetture e affreschi era accompagnata da classiche dissolvenze del vulcano *by day / by night* e, dopo aver passato in rassegna alcune iscrizioni in latino e i supporti che si usavano per scrivere, terminava con l'affresco noto come la *cosiddetta Saffo*, in cui una fanciulla è ritratta mentre impu-

gna una tavoletta e appoggia con naturalezza uno *stylus* sulle labbra. Un finale che, in una sorta di piano emblematico, si congedava dagli astanti con un volto femminile tra i più umani dell'antichità romana, perfetto modo per avvicinarsi alla vita quotidiana della città e dei suoi abitanti. Come si ricorda in un articolo, studiato in questo modo il dramma del Vesuvio era come "la storia ben raccontata di un romanzo realistico"<sup>50</sup>, e con l'aiuto della scienza si poteva essere testimoni della distruzione di Pompei.

### *Conclusioni*

Gli spettacoli di lanterna magica dedicati a Pompei prevedevano l'uso di variegate fonti in larga parte preesistenti, quali testi letterari e studi archeologici, fotografie, cartoline, stampe e vetri colorati, la cui combinatoria intermediale e sequenziale dava però luogo a una forma di esperienza del sito davvero unica. Un montaggio di slide in dissolvenza la cui successione si muoveva a cavallo tra i più disparati argomenti: romance, melodramma, attualità e finzione, erudizione archeologica e vulcanologica, ricostruzione storica, percorso turistico, effetti di luce, citazioni di opere d'arte, scene di massa, vedute di eruzioni dipinte o riprese dal vero. La sperimentazione di una pluralità di soggetti e di forme di intrattenimento in cui attrazione e narrazione si compene-travano contando sulla notorietà e sul fascino irresistibile di Pompei, un territorio che sarebbe stato perlustrato dalle prime pellicole ambientate in epoca romana. Tutti gli adattamenti cinematografici e i *travelogues* che nell'era del muto hanno raccontato di Pompei e del suo destino ricorrevano indirettamente a questa combinatoria capace di stabilire un cortocircuito tra ieri e oggi. Esattamente come avveniva con le lastre delle serie *Pompeii Past & Present*, l'incipit di *Gli ultimi giorni di Pompei* di Gallone e Palermi è scandito da un gruppo di panoramiche delle rovine, che in dissolvenza lasciano spazio alle stesse *locations*, opportunamente ricreate e ripopolate per resuscitare la città di un tempo. Se già la sceneggiatura per la versione Ambrosio del 1913 presentava una simile formula, poi trascurata in fase di realizzazione, in tutti i casi "c'è il desiderio di suggerire l'autenticità della ricostruzione e anche di stabilire un ponte tra presente e passato"<sup>51</sup>.

Le *dissolving views* si inserivano, per appropriarsene immediatamente, tra quei due fondamentali progressi che avevano cambiato la percezione di Pompei e cui si è più volte accennato nelle pagine precedenti: da una parte la fotografia, che era divenuta il mezzo più usato per disseminare le informazioni sugli scavi, e dall'altra il procedimento di realizzazione dei calchi in gesso dei corpi delle vittime, introdotto da Giuseppe Fiorelli nel 1863 e destinato a eclissare perfino il vulcano nell'immaginario collettivo. Proprio come le fotografie, "i calchi in gesso resero permanente ciò che avrebbe dovuto essere temporaneo – un corpo morto – attraverso l'intervento di una nuova tecnologia"<sup>52</sup>, e in quanto simulacri degli abitanti dell'antichità divennero estremamente popolari perché la società, anche grazie alla diffusione del collezionismo di repliche artistiche prima e del mezzo fotografico poi, era pronta ad accoglierli come autentici sostituti degli originali di cui riproducevano le forme. Combinandosi con queste due tecniche che sembravano fatte l'una per l'altra e che avevano dato vita a un nuovo e potente tipo di arte figurativa, gli spettacoli di lanterna magica su Pompei rafforzavano l'impressione di un contatto diretto con l'antichità. Un esempio perfetto di quella "soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione"<sup>53</sup> garantita dalla riproduzione meccanica che André Bazin faceva risalire al cosiddetto complesso della mummia. Nel suo celebre saggio sull'ontologia dell'immagine fotografica, il critico francese riconosceva all'origine delle arti plastiche la pratica dell'imbalsamazione egizia, la quale, come i calchi in gesso che secoli dopo raccontavano di una popolazione 'mummificata' sotto metri di cenere, mirava a strappare l'essere al flusso della durata. Parafrasando Bazin si potrebbe affermare che le lastre in dissolvenza che riportavano in vita la città sepolta dal Vesuvio non si contentavano più di sottrarre il tempo alla sua corruzione e a conservare l'oggetto bloccato nel suo istante: forse per la prima volta, e senz'altro prima del cinema, l'immagine di Pompei era anche quella della sua durata.

## *Apparato iconografico*

Fig. 1.

*Neapolitan Dance at the Ancient Forum of Pompeii* (William Kennedy-Laurie Dickson, 1898). Screenshot.

Fig. 2.

*Grand Combination of Chemical & Mechanical Dissolving Dioramas* (1860 circa). Volantino pubblicitario per uno show itinerante che mostrava immagini da vari angoli del globo e scene di soggetto storico. Richard Balzer Pre-Cinema Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

Fig. 3.

*Denton's Illustrated Scientific Lectures* (1880). Volantino pubblicitario per uno show itinerante. Richard Balzer Pre-Cinema Collection, Margaret Herrick Library, Los Angeles.

Fig. 4.

*North end of the Forum. Restored, Pompeii. Past and Present* (York & Son, 50 slides, in-before 1890). Lucerna Magic Lantern Web Resource, [lucerna.exeter.ac.uk](http://lucerna.exeter.ac.uk), item 5029911.

Fig. 5.

*Entrata dell'anfiteatro di Pompei*. L. Fischetti, E. Neville Rolfe, *Pompeii, Past and Present*, London, William Clowes and Sons, 1884.



Fig. 1





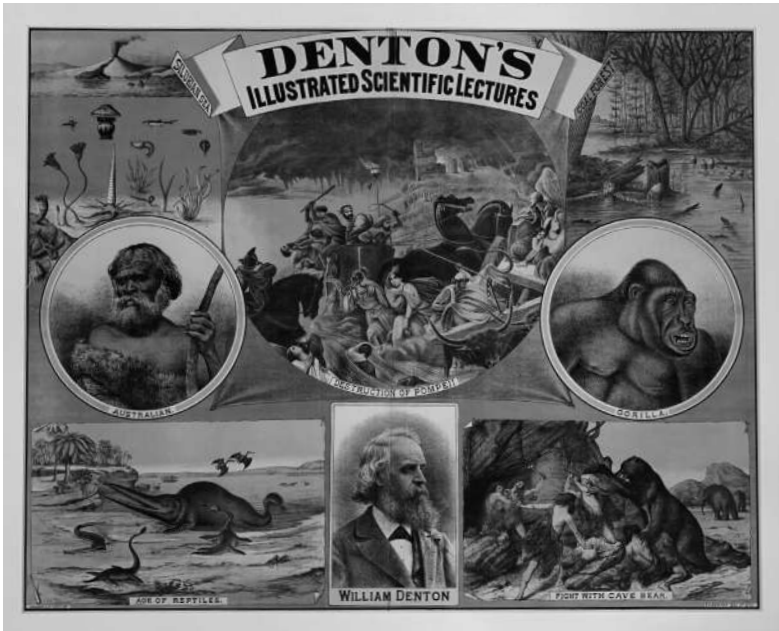


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

<sup>1</sup> *The Last Days of Pompeii. A Famous Story Told in Brief*, “The Boston Globe”, 10 March 1907, p. 81 (enfasi mia). La riduzione appare nello stesso giorno su altri quotidiani statunitensi, come “Lexington Herald-Leader”, “Buffalo Courier”, “Star Tribune”, “Pittsburgh Post-Gazette”, ecc.

<sup>2</sup> Vedi L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, Milano, Il Castoro, 2009, p. 218.

<sup>3</sup> L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, D. Robinson, *Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata. 1420-1896*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 1995, p. 134.

<sup>4</sup> Vedi R. Altick, *The Shows of London*, Cambridge (MA), London, Belknap Press, 1978, p. 220.

<sup>5</sup> *Optical Magic of Our Age*, “Chambers Edinburgh Journal”, 28 aprile 1849, citato in S. Herbert, *A History of Pre-Cinema*, vol. II, London, New York, Routledge, 2000, pp. 241-242 (traduzione mia).

<sup>6</sup> Nella sua analisi degli adattamenti del 1913, Silvio Alovio si sofferma sul rito divinatorio allestito per sedurre Ione, che nella versione Ambrosio è risolto con uno *split screen* che divide il quadro diagonalmente in due settori, separando lo spazio del tempio da quello delle allucinazioni indotte dal sacerdote. Vedi S. Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 337-341.

<sup>7</sup> Vedi I. Christie, *Ancient Rome in London: Classical Subjects in the Forefront of Cinema's Expansion after 1910*, in P. Michelakis, M. Wyke (eds), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 111-112.

<sup>8</sup> Vedi M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, New York, London, Routledge, 1997, pp. 56-57.

<sup>9</sup> Vedi A. Stähli, *Screening Pompeii. The Last Days of Pompeii in Cinema*, in V.C. Gardner Coates, K. Lapatin, J.L. Seydl (eds), *The Last Days of Pompeii. Decadence, Apocalypse, Resurrection*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, p. 80; V. Martinelli, *Sotto il vulcano*, in R. Redi (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Napoli, Electa, 1994, p. 37. Nel 1913 negli Stati Uniti si cercò per breve tempo di lanciare anche un *The Last Days of Pompeii* che mescolava brani del film di Luigi Maggi con sequenze di una pellicola di ambientazione medievale. Vedi V. Martinelli, *Il cinema italiano nel 1913*, “Griffithiana”, n. 50, maggio 1994, p. 50.

<sup>10</sup> Vedi A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film “dal vero”. 1895-1914*, Gemona, Cineteca del Friuli, 2002; A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia. I film “dal vero” di produzione estera*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2008. L'esplosione del Vesuvio del 1906 giustifica la realizzazione di numerose documentazioni di quella catastrofe, filmata in quell'anno, tra gli altri, dai fratelli Troncone e da Giovanni Vitrotti.

<sup>11</sup> Vedi N. Daly, *The Volcanic Disaster Narrative. From Pleasure Garden to Canvas, Page, and Stage*, "Victorian Studies", Vol. LIII, no. 2, 2011, pp. 255-285. Le pregevoli illustrazioni del volume *Campi Phlegraei, Osservazioni sui vulcani del Regno delle Due Sicilie* (Napoli, 1776) di William Hamilton confermano il precoce impatto avuto dal Vesuvio sull'immaginario settecentesco.

<sup>12</sup> La bibliografia sul tema è molto vasta. Per ragioni di spazio mi limito qui a ricordare, tra i tanti studi apparsi in Italia, G. De Vincenti, *Il kolossal storico-romano nell'immaginario del primo Novecento*, "Bianco e Nero", gennaio-marzo 1988, pp. 9-20; S. Parigi, *La rievocazione dell'antico*, in R. Redi (a cura di), *Gli ultimi giorni di Pompei*, cit., pp. 67-70; F. Di Chiara, *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, Donzelli, 2016, pp. 11-17.

<sup>13</sup> Vedi J. Ruchatz, *Travelling by Slide. How the Art of Projection Met the World of Travel*, in R. Crangle, M. Heard, I. van Dooren (eds), *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*, London, The Magic Lantern Society, 2005, pp. 34-41.

<sup>14</sup> M.G. Bertani, "Gli ultimi giorni di Pompei" e i primi passi della decima Musa: l'antico sulla pagina e sullo schermo (nel 1908), "Dionysus ex machina", Vol. v, 2014, pp. 326-327.

<sup>15</sup> A. Costa, *Forme della messa in scena e racconto (1905-1911)*, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1895/1911*, Venezia, Roma, Marsilio, Bianco & Nero, 2018, p. 441.

<sup>16</sup> Vedi I. Blom, "Quo Vadis?", "Cabiria" and the "Archaeologists". *Early Italian Cinema Appropriation of Art and Archaeology*, Torino, Kaplan, 2023, pp. 29-38.

<sup>17</sup> S. Cocco, *Watching Vesuvius. A History of Science and Culture in Early Modern Italy*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2013, p. 142 (traduzione mia).

<sup>18</sup> Vedi I. Armstrong, *Victorian Glassworlds. Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 262.

<sup>19</sup> Vedi C.A. Zotti Minici (a cura di), *Magiche visioni prima del cinema. La collezione Minici Zotti*, Padova, Il Poligrafo, 2001, pp. 180-182; p. 267.

<sup>20</sup> Vedi P. Bertetto, D. Pesenti Campagnoni (a cura di), *La magia dell'immagine. Macchine e spettacoli prima dei Lumière nelle collezioni del Museo Nazionale del Cinema*, Milano, Electa, 1996, pp. 212-228.

<sup>21</sup> Vedi V. Kockel, *Pompei 360°. I due panorami di Carl Georg Enslin del 1826*, Milano, Electa, 2006. In Germania una riproduzione del Vesuvio torreggiava anche nei settenteschi giardini di Dessau-Wörlitz.

<sup>22</sup> Vedi C.A. Zotti Minici, *Il fascino discreto della stereoscopia. Venezia e altre suggestive immagini in 3D*, Rubano, Grafiche Turato Edizioni, 2003, p. 25; C.A. Zotti Minici,

*Dai venditori di immagini agli spettacoli ottici dell'800*, in A. Bernardini (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1895/1911*, cit., p. 52.

<sup>23</sup> Vedi M. Gaudiosi, *As it is and as it Was: Pompeiorama and the Resurrection of a Buried City*, "International Panorama Council Journal", Vol. II, 2018, pp. 48-54.

<sup>24</sup> Vedi R. Altick, *The Shows of London*, cit., pp. 209-214.

<sup>25</sup> *The Illustrated London News*, 11 January 1845, p. 25. Un'esperienza immersiva era offerta ai visitatori della *Pompeian Court*, replica a grandezza naturale di un interno pompeiano costruita nel 1854 al Crystal Palace a Sydenham. Vedi K. Nichols, *Greece and Rome at the Crystal Palace. Classical Sculpture and Modern Britain. 1854-1936*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

<sup>26</sup> Vedi M. Colligan, *Canvas Documentaries. Panoramic Entertainments in Nineteenth-Century Australia and New Zealand*, Melbourne, Melbourne University Press, 2002, pp. 129-130.

<sup>27</sup> Un testo pubblicitario dell'ottico W. Cox di Londra testimonia che, già nel 1848, vedute in dissolvenza sulla distruzione di Pompei potevano essere noleggate insieme agli apparati da proiezione per feste pubbliche o private. Vedi *Evening Parties – Dissolving Views*, "The Morning Post", 24 January 1848, p. 1.

<sup>28</sup> Vedi D.J. Ellison, *Italy through the Stereoscope*, New York, London, Underwood & Underwood, 1900. Questo set di più di cento vedute italiane era applicabile alle lanterne per proiezione. Coordinate con una guida descrittiva, esse consentivano di localizzare su mappe dotate di segnaposto il punto dell'osservatore all'interno dei luoghi rappresentati. Sulla stereoscopia vedi G. Fiorentino, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopia all'immagine digitale*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

<sup>29</sup> Vedi L. Mannoni, *La grande arte della luce e dell'ombra: archeologia del cinema*, Torino, Lindau, 2000 [1995], p. 310.

<sup>30</sup> Vedi G.P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 223-224.

<sup>31</sup> A. Bernardini, *Cinema delle origini in Italia*, cit., p. 121.

<sup>32</sup> Vedi Ivi, p. 133 e p. 184. Un 'dal vero' di produzione francese che segue un gruppo di turisti negli scavi è stato presentato col titolo *Visit to Pompei* al Cinema Ritrovato di Bologna nel 2008. Vedi P. Iaccio, *Mito sullo schermo. Roma alla conquista del mondo*, in P. Iaccio, M. Menichetti (a cura di), *L'antico al cinema*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 63-80. Una pellicola conservata alla Library of Congress di Washington con il titolo *Pompeii and Vesuvius*, alterna riprese degli edifici distrutti dall'eruzione del 1906 con panoramiche degli scavi archeologici prese in prestito da un *travelogue* del 1901. Vedi M. Wyke, *Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema*, "Classical Receptions Journal", Vol. XI, no. 4, 2019, pp. 453-454.

<sup>33</sup> Vedi D. Hoffmann, A. Junker, *Laterna Magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin, Frölich&Kaufmann, 1982, p. 86.

<sup>34</sup> A proposito della Nydia di Bodenhausen, nel catalogo di T.H. McAllister si precisava che i lettori di *The Last Days* “saranno compiaciuti da questa bella illustrazione di uno dei personaggi principali di quell’avvincente romanzo”. T.H. McAllister, *Catalogue and Price List of Stereopticons, Dissolving Views, Apparatus, Magic Lanterns, and Artistically Colored Photographic Views on Glass*, New York, Bulletin no. 4, February 1887, p. 62.

<sup>35</sup> Vedi A.J. Pomeroy, *The Peplum Era*, in A.J. Pomeroy (ed.), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*, Malden (MA), Wiley Blackwell, 2017, p. 146. Una statua, dedicata a Nydia dieci anni dopo la nefasta eruzione, appare anche nell’ultima inquadratura di *Jone o gli ultimi giorni di Pompei* (1913) della Pasquali. Il finale rispetta la chiusura del romanzo - con la lettera all’amico Sallustio in cui Glauco afferma di aver eretto una tomba in memoria di Nydia -, ma potrebbe anche aver tenuto conto della notorietà della statua di Rogers.

<sup>36</sup> J.W. Queen & Co., *Photographic Illustrations for Projection, plain or colored*, Philadelphia, 1897, p. 75 (traduzione mia).

<sup>37</sup> Vedi *Through the Old World. A Trip with Mr. Wilson among Temples, Palaces and Piles Stupendous*, “Detroit Free Press”, 6 May 1884, p. 7. Le lastre dei viaggi di Wilson erano comprese anche nel catalogo della ditta di Chicago McIntosh Battery and Optical Co.

<sup>38</sup> Cfr. E. L. Wilson, *Wilson’s Lantern Journeys. A Series of Descriptions of Journeys at Home and Abroad*, Philadelphia, 1880, p. 108.

<sup>39</sup> Vedi V.C. Gardner Coates, *On the Cutting Edge. Pompeii and New Technology*, in V.C. Gardner Coates, K. Lapatin, J. L. Seydl (eds), *The Last Days of Pompeii*, cit., pp. 44-46.

<sup>40</sup> Vedi M. Falzone del Barbarò, *Guida all’iconografia fotografica di Pompei*, in *Fotografi a Pompei nell’800 dalle collezioni del Museo Alinari*, Firenze, Alinari, 1990, p. 32.

<sup>41</sup> J.W. Queen & Co., *Photographic Illustrations for Projection, plain or colored*, Philadelphia, 1897, p. 24.

<sup>42</sup> Vedi L. Fischetti, E. Neville Rolfe, *Pompeii, Past and Present*, London, William Clowes and Sons, 1884. Il volume aveva edizioni anche in italiano e in francese.

<sup>43</sup> M.G. Bertani, “*Gli ultimi giorni di Pompei*”, cit., p. 328.

<sup>44</sup> S. Foresta, *Cartoline di Pompei ed Ercolano nella Biblioteca del Museo Archeologico di Napoli: spunti di riflessione per impossessarsi del passato*, in P.G. Guzzo, M.R. Esposito, N. Ossanna Cavadini (a cura di), *Pompeii ed Ercolano. Visioni di una scoperta*, Ginevra, Skira, 2018, p. 178.

<sup>45</sup> Vedi V. Robert, *L'Histoire de l'art prise de vues*, in V. Robert, L. Le Forestier, F. Albera (dir), *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 40-42.

<sup>46</sup> Vedi *Literary Society and MechanicsInstitute*, "Hampshire Telegraph and Naval Chronicle", 14 January 1865, p. 7; Chichester, "Hampshire Telegraph and Naval Chronicle", 26 May 1869, p. 4.

<sup>47</sup> Vedi *Mr. Charles Gatty on Pompeii*, "Dover Express", 13 March 1891, p. 5.

<sup>48</sup> Vedi *Sports Deadlier than War. Lecture on Pompeii*, "Dorking Advertiser", 26 April 1890, p. 8.

<sup>49</sup> *Risen Pompeii. Marvels Revealed in the Once Buried City*, "The Independent Record", 17 April 1879, p. 1; *How Pompeii was Destroyed*, "The Berkshire County Eagle", 2 December 1880, p. 2; *Spaulding Lectures. Destruction of Pompeii – the Drama of Mt. Vesuvius*, "The Buffalo Commercial", 11 January 1882, p. 3; *Lectures and Readings*, "Boston Evening Transcript", 23 November 1892, p. 7.

<sup>50</sup> *How Pompeii was Destroyed*, cit.

<sup>51</sup> A. Marlow-Mann, "Gli ultimi giorni di Pompei", or the Evolution of the Italian Historical Epic (1908-1926), "La Valle dell'Eden", n. 6, 2000, p. 74 (traduzione mia).

<sup>52</sup> Vedi V.C. Gardner Coates, *On the Cutting Edge. Pompeii and New Technology*, cit., p. 47 (traduzione mia).

<sup>53</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999 [1958-1962], p. 6.





Ci-gît un visage enfoui.  
La condition humaine au cœur des paysages italiens  
dans les *dal vero* des années 1910

CÉLINE GAILLEURD

À Adriano Aprà

Rien n'est peut-être plus émouvant que les premières vues documentaires. Elles saisissent le regard des passants qui se figent devant l'objectif de la caméra, enveloppés par la beauté surréelle de paysages, faisant revivre, au présent, tout un passé englouti. Mais au-delà de la mystérieuse fascination qu'ils exercent, que peuvent nous apprendre les films muets italiens, de non fiction, du territoire dans lequel ont vécu les hommes, les femmes et leurs enfants immortalisés, une centaine d'années plus tôt, par les opérateurs qui arpentaient le pays du Nord au Sud pour en saisir, de manière fragmentaire, les spécificités? L'Italie, dès les débuts du cinéma, s'est imposée comme un pays 'ciné-génique'. Les étendues maritimes et les pics montagneux, les ruelles grouillantes de vie, les monuments célèbres des grandes villes, les vestiges antiques esseulés, les petites places de villages écrasées par la lumière du midi, les maisons accrochées aux falaises, les terres sauvages des zones marécageuses, les puissantes cascades, les sommets enneigés, les couchers de soleil dont les reflets s'étirent à l'horizon comme pour suspendre le cours du temps, sont instantanément devenus une ressource pour célébrer le *Bel paese* et ses modes de vie par-delà ses frontières. Ces splendeurs qu'elles soient naturelles ou urbaines ont été étudiées par plusieurs chercheurs et responsables de fonds d'archives qui se penchent depuis bientôt deux décennies sur le genre *dal vero*, offrant, grâce à l'intérêt qu'ils y portent, une véritable redécouverte. En témoignent les travaux sur le documentaire de Marco Bertozzi, de Ivo Blom, l'ouvrage répertoire d'Aldo Bernardini (2008), le numéro spécial de la revue *Immagine – Note di storia del cinema* coordonné par

Luca Mazzei et Ilaria Agostini (2014) ou encore le coffret DVD *Grand Tour Italiano. 61 film dei primi anni del '900*, édité par la Cineteca di Bologna et coordonné par Andrea Meneghelli (2016)<sup>1</sup>. Autant d'approches qui partent à la redécouverte des paysages italiens eux-mêmes pris dans une tension permanente entre tradition et modernité. Le projet universitaire *Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922* ainsi que le nouveau projet de recherche-crédation *Paysages italiens. Cento anni dopo (1896-1930)*<sup>3</sup> que nous développerons au sein de l'Université Paris 8, en collaboration avec Silvio Alovisio et Luca Mazzei, sont tous deux consacrés au paysage italien du début du xx<sup>e</sup> siècle et ils s'inscrivent dans le prolongement de ces approches<sup>4</sup>.

Comme le constate l'historien Ernesto Galli Della Loggia dans *L'identità italiana*, depuis des siècles, la pauvreté semble forger une image d'Épinal de la péninsule, un lieu commun conditionnant profondément l'identité du pays et de ses habitants : "la réalité et l'image d'une Italie pauvre et paysanne, d'une Italie 'humblé', constituent l'une des représentations (et auto-représentations) les plus répandues et les plus diffusées du pays"<sup>5</sup>. Les questionnements sociaux et la représentation des classes les plus défavorisées sont présents dès les origines de la cinématographie italienne, bien que le film social ne s'impose pas encore un genre cinématographique en soi. Il faudra attendre l'avènement du néoréalisme pour qu'il prenne pleinement son essor. Pour autant, dans tous les genres, du documentaire au mélodrame, en passant par la reconstitution historique ou encore la comédie, la misère sociale est présente et montrée sous des jours variés.

L'hypothèse que nous voudrions mettre à l'épreuve ici est la suivante : si les paysages nous atteignent et nous bouleversent tant c'est, avant tout, parce qu'ils sont intrinsèquement liés à des visages et des corps qui leur donnent vie et plus spécifiquement à des êtres humains venant des franges les plus défavorisées de la société italienne<sup>6</sup>. Dans quelle mesure alors l'étude de ces lieux, filmés au cours des deux premières décennies, permet-elle d'interroger une part enfouie de l'histoire sociale du pays?<sup>7</sup>

### *Comment animer un paysage pittoresque?*

Durant les premières années qui suivent la naissance du cinéma, les opérateurs italiens parcourent la péninsule et filment des vues 'd'après nature'. Ces films de courte durée, cultivant un goût certain pour la carte postale et le tableau animé, cherchent à faire découvrir les splendeurs d'un pays dont seules les classes privilégiées peuvent s'offrir le Grand Tour<sup>8</sup>. Si des traits communs reviennent d'une vue à l'autre, il est important de souligner les différences notables entre les films tournés dans les villes, en particulier celles du Nord de l'Italie, et ceux tournés à la campagne, notamment dans le Sud. Les personnes qui s'inscrivent à l'intérieur même de ces paysages cinématographiques sont filmées de manière très différente en fonction de leur environnement. Le simple fait de vivre en ville a entraîné des changements tant dans les tenues vestimentaires que dans les modes de vie. C'est donc principalement dans les *dal vero* tournés dans le Sud que la dimension pittoresque du paysage s'impose avec le plus de force. C'est là qu'au détour d'un plan, entre deux vues de paysage, apparaît un peuple qui vit encore selon des traditions ancestrales, éloigné de toute modernité, parfois dans des conditions particulièrement dures. L'intention même qui animait les opérateurs lorsqu'ils filmaient la pauvreté mérite d'être questionnée.

Prenons comme premier exemple le superbe *dal vero* intitulé *Sicilia illustrata* (*La Sicile illustrée*, Arturo Ambrosio, 1907) dont la longueur initiale était de 235 mètres et dont il ne subsiste qu'un fragment de 90 mètres<sup>9</sup>. En l'espace de cinq minutes, le film présente les paysages somptueux de Messine, de Taormina, des îles des Cyclopes, ou encore l'intérieur des terres et les ruines majestueuses de temples dont les colonnes doriques surplombent la mer. La caméra est à deux reprises embarquée à l'arrière d'un train qui met en mouvement ces images dont la beauté subjugue immédiatement. L'opérateur n'hésite d'ailleurs pas à utiliser les reflets de l'eau et les jeux de lumière pour sublimer le tout. La présence des Siciliens apparaît surtout dans le plan sur lequel s'ouvre le film tel qu'il est parvenu jusqu'à nous aujourd'hui. Un lent panoramique contemplatif nous fait passer de quatre modestes barques flottant paisiblement sur l'eau, au bord de la jetée où

attendent, de dos, deux hommes aux tenues élégantes, coiffés de chapeaux haut-de-forme et munis d'une ombrelle pour se protéger du soleil. Ils semblent complices avec celui qui tourne. Soudain, rompant l'atmosphère flottante et suspendue de cette scène, des enfants arrivent en courant, face caméra, le long de la jetée. Cette course insufflé une vitalité nouvelle au paysage saisi en plan large. Ils courent pieds nus, vers nous, en riant. À leurs vêtements poussiéreux, on devine leur condition très modeste. Tout porte à croire que leur déplacement a été mis en scène par l'opérateur, dans la mesure où le premier enfant jette un coup d'œil vers celui qui tourne la manivelle et semble attendre son signal avant de se mettre à courir. Manifestement, cette dizaine d'enfants refait plusieurs passages devant l'objectif, créant l'illusion d'une masse indistincte et répétitive et produisant la sensation qu'ils ne sont pas identifiables, qu'ils se ressemblent tous. Incontestablement, l'opérateur se sert de ces visages d'enfants tannés par le soleil pour conférer une dimension pittoresque à ses images et plus largement à l'île méditerranéenne qu'il veut célébrer. Le déplacement joyeux de ces garçonnets nus pieds véhicule l'impression d'un été sans fin, la sensation qu'ils vont courir pour l'éternité, que rien ne changera jamais. La pauvreté est ici utilisée à des fins esthétiques par l'opérateur qui cherche avant tout à sublimer le paysage.

Dans *Napoli* (*Naples*, 1911)<sup>10</sup>, l'opérateur commence par nous présenter les places et les rues de Naples, dans des plans généraux montrant une société plutôt bourgeoise et des passants vêtus élégamment qui s'affichent devant des monuments comme le musée national de la Via Foria et la Galleria Principe di Napoli, ou sur la Piazza Dante et la Piazza del Plebiscito. Une fois ce cadre posé, nous découvrons un autre quartier, beaucoup plus populaire. Le cadre se resserre alors sur les gestes et les visages de Napolitains travaillant à de petits métiers de rue, comme des rétameurs assis à même un sol poussiéreux jonché de détritrus, pieds nus, adressant un sourire à la caméra. Ils tapent à l'aide d'outils bien sommaires sur des casseroles cabossées comme pour les redresser, sous le regard curieux d'une petite fille aux cheveux décoiffés. Ceux qui occupent le bas de l'échelle sociale font partie du paysage attendu de la ville. Ils en sont le pittoresque, essentiel à

la réussite du sujet. Tout comme les enfants qui mangent à pleines mains des spaghettis. Marmaille nombreuse et affamée, pâtes : en un plan sont réunis tous les clichés que l'on peut attendre sur la cité parthénopéenne. S'ils sourient, c'est sûrement que, grâce à l'opérateur, ils mangent à en être rassasiés. Mais ils sourient sans doute aussi d'être soudainement, et contre toute attente, les protagonistes d'un film, un sujet en soi – eux, les déclassés.

*Une représentation édulcorée de la misère : de la ruralité au tourisme*

Le film *Paludi pontine* (*Marais Pontins*, 1909) présente un autre aspect de la pauvreté, cette fois rattachée à des paysages ruraux<sup>11</sup>. Ces images simples et bouleversantes restituent la vie dans les marais Pontins: un enfant, au milieu d'un champ, garde son troupeau et tient fièrement dans ses bras, face à la caméra, une chèvre; un homme âgé, installé sur une petite barque à fond plat, rame et glisse sur une eau trouble en transportant son gros chien blanc; des paysans aux vêtements fouettés par le vent posent debout devant les cabanes aux toits de chaume qui leur servent d'habitation [Fig. 1-2]. Mais que cherche véritablement à montrer le réalisateur anonyme de ce film? Loin d'être une destination touristique de rêve, les marais Pontins, situés près de Rome, étaient une zone marécageuse considérée dès l'Antiquité comme inhospitalière, du fait de la malaria qui décimait ses habitants. Le cinéma arrache à l'oubli ce quotidien ancestral – sujet particulièrement vendeur à l'étranger. Il n'est peut-être pas surprenant que la seule copie de ce film encore existante soit conservée au British Film Institute de Londres. Le regard posé sur ces paysages et sur ces êtres n'est donc pas innocent: la misère intéresse l'industrie du cinéma, elle fait vendre.

Ainsi en témoignent certains plans issus de *Manfredonia* (1912, Cines) comme celui, magnifique, de cette paysanne au visage brûlé par le soleil, qui prend la pose, dans ses jupes couvertes de poussière [Fig. 3]<sup>12</sup>. Elle se met à sourire à pleine dents, tandis que surplombe, derrière elle, la vue d'une citée qui semble encore appartenir aux siècles passés. Citons encore ce plan montrant un couple de vieux paysans aux vêtements miteux mais aux visages traversés par la grâce. Ils tendent

fièrement leurs chaussures élimées vers l'objectif de la caméra qui les saisie en un insert insistant. Dans ces images, où la marche du temps semble s'être miraculeusement arrêtée, ne sont jamais montrées les inégalités entre la ville et la campagne qui se creusent, ni les difficultés quotidiennes que rencontrent les classes laborieuses, ni l'exploitation des paysans journaliers qui dépendaient des grands propriétaires terriens. Ainsi, les opérateurs talentueux de ces *dal vero* qui montrent les paysages de la ruralité, témoignent avant tout d'une survivance anachronique chargée d'une véritable aura, dans une Italie en pleine mutation. Ce monde est en train de basculer dans la modernité, il faut donc produire des archives. Tout se passe comme si le cinéma enregistrait les derniers instants d'un mode de vie voué à disparaître. Dans ces premiers exemples de *dal vero*, toute confrontation sociale entre les sous-prolétaires et la bourgeoisie est laissée de côté. Ce n'est pas toujours le cas. Il est donc intéressant de revenir sur les deux copies qui tranchent avec le reste de notre corpus, dans la mesure où elles ont été commanditées par des compagnies françaises. Ces films de voyage posent sur le tourisme un regard pour le moins surprenant. Dans *Excursion en Italie. De Naples au Vésuve* (Camille Legrand, 1904) de la société Pathé Frères, le rapport de domination est presque caricatural<sup>13</sup>. Les malheureux villageois transportent sur des chaises à porteurs rudimentaires des bourgeois désireux de faire l'ascension du Vésuve sans trop d'efforts<sup>14</sup>. Dans *Excursion dans les Abruzzes* (1910), ils tirent sur des pentes rocailleuses des touristes fortunés assis sur des luges<sup>15</sup>. L'opérateur porte-t-il un regard critique sur une société de loisirs naissante et les injustices qu'elle produit? C'est peu probable. Il est bien plus crédible que la scène lui semble pittoresque et, somme toute, acceptable. Incontestablement, ces vues documentaires, réalisées en Italie pour être exportées, font de la misère sociale une forme de spectacle dont on peut se divertir. Elles révèlent aux autres pays européens une Italie encore plongée dans un quotidien régi par des relations sociales archaïques. Incontestablement, l'industrie touristique et l'industrie du cinéma, toutes deux naissantes, se nourrissent l'une l'autre. Il n'en reste pas moins que l'on peut se demander comment le public populaire recevait, lui, de telles images.

### *Les gestes des travailleurs et des enfants*

D'autres *dal vero*, plutôt que de se centrer sur la description d'un lieu, s'attachent à présenter un métier. Les paysages n'en sont pas moins absents. Ils contribuent incontestablement à donner de la valeur au sujet filmé. Certains, surtout à destination des étrangers, décrivent des savoir-faire ancestraux et exotiques, tandis que d'autres célèbrent l'entrée – que l'on sait difficile – de l'Italie dans l'ère industrielle. *L'industria dell'argilla in Sicilia* (*L'Industrie de l'argile en Sicile*, Piero Marelli, 1910)<sup>16</sup>, montre, lui, une filière prise justement dans une tension entre tradition et modernité. Dans les années 1910, des carrières d'argile étaient en activité près de la ville de Cefalù, dont le nom apparaît dans l'un des intertitres. Après avoir contextualisé l'espace dans lequel vont se dérouler les actions que nous allons découvrir, en un traditionnel beau plan large, entièrement dévolu au paysage de Cefalù et de ses petites maisons rectangulaires couvrant le bord de mer, le court-métrage documentaire restitue, en quelques minutes, les différentes étapes du processus: l'extraction de l'argile dans les mines, puis le façonnage et la décoration d'amphores, de vases ou encore d'assiettes joliment peintes par les artisans [Fig. 4-4bis]. Le teintage jaune, couleur dominante du film apporte une dimension solaire, propre aux productions de l'opérateur si talentueux Piero Marelli<sup>17</sup>. Au début du film, dans la partie consacrée aux mines, on aperçoit les conditions de travail très éprouvantes des ouvriers: en plein soleil, en haillons, ils chargent à mains nues des blocs d'argile dans des wagonnets. Dans des plans à la fois beaux et inquiétants, ils poussent ensuite ces wagonnets dans des sortes de hangars, le jeu subtil du contre-jour transformant en ombres les silhouettes des mineurs. Ces êtres fantomatiques, comme des damnés, semblent condamnés à pousser éternellement ces wagons infernaux. Le film est trompeur: l'industrie ne réside pas tant dans les méthodes d'exploitation minière, qui reposent encore exclusivement sur la force humaine, que dans le développement d'une production artisanale d'objets faits main, en partie destinés aux touristes. Une industrie est en train d'éclorre, mais le film ne montre à aucun moment la fabrication d'autres types d'objets nettement moins séduisants, comme des briques de construction par



exemple. Tout se passe comme si cette misère ne servait in fine qu'à produire du beau, pour des clients qui ignoreront tout du travail et de la souffrance qu'il a fallu pour l'obtenir. Il n'est d'ailleurs pas anodin de souligner que le dernier plan est un insert sur un paysage balnéaire en train d'être artistiquement peint sur une assiette en argile évoquant une vue de Cefalù. La boucle est bouclée: la ville vue au début clôt aussi le film, cette fois sur de l'argile.

Dans cette production documentaire, une des réalités sociales les plus marquantes à nos yeux est celle qui montre le travail des enfants dans des conditions rudes au cœur de paysages, le plus souvent, somptueux. Dans ce corpus filmique, les enfants issus des classes sociales les plus populaires sont comme arrachés à leur destin par la caméra, qui les soustrait à leur statut d'invisibles pour en faire au contraire une figure privilégiée, voire incontournable, de cette représentation du paysage imprégnée d'une dimension folklorique<sup>18</sup>. *Exploitation du sel en Sicile* (1912)<sup>19</sup>, s'ouvre par un panoramique qui balaie l'étendue impressionnante des marais salants de la zone côtière située dans la province de Trapani en Sicile, tandis que de petites figures se déplacent le long des immenses bassins de récolte du sel. Ce sont deux enfants qui suivent des adultes qui traversent l'horizon, le long de la petite langue de terre qui borde les bassins. Leurs silhouettes animent l'image de l'intérieur, introduisent le sentiment du mouvement et marquent aussi une échelle de plan permettant de mesurer l'étendue. L'opérateur se rapproche ensuite pour filmer les gestes du travail. 'L'or blanc' est en effet recueilli dans de grands bassins par des adultes avec l'aide des enfants. Ensuite, de très jeunes garçons, pieds nus, soulèvent et vident sur la jetée de pesants sacs. Il est important de noter que, dans ces *dal vero*, la représentation du paysage est sans cesse articulée à la présence de figures humaines qui en sont comme l'émanation. Nous sommes face à "des scénographies naturelles où l'humanité se place au premier plan"<sup>20</sup>. Par ailleurs, cette production documentaire montre très rarement les patrons, tandis que le contremaître, lui, est toujours bien présent. Il veille à ce que règnent l'ordre et la discipline. Le plus étonnant est qu'à plusieurs reprises, dans le film, ces différentes étapes de l'extraction et du traitement du sel sont présentées à

des personnes dont on devine à leurs tenues élégantes qu'elles appartiennent à la haute société. Ces bourgeois observent tranquillement les différents gestes exécutés par les travailleurs, faisant ainsi de leur labeur un spectacle éducatif. À l'intérieur même des images se mesure le fossé qui sépare les prolétaires des classes privilégiées, qui pourtant partagent le même espace [Fig. 5-6].

Dans *Industria dei cappelli di paglia* (*Industrie des chapeaux de paille*, 1911), tourné en Toscane, à Florence, l'ambiance est très différente. Les enfants suivent en rythme les gestes précis et mécaniques des plus âgés qui trient la paille servant à la fabrication des chapeaux<sup>21</sup>. Les images sont étrangement paisibles; la violence et la pénibilité de ces travaux ne se devinent que dans la répétition des mêmes gestes exécutés le plus rapidement possible, un travail à la chaîne qui fait la promotion d'une industrialisation naissante. Le choix d'avoir installé, face caméra, le groupe de fillettes et de femmes plus âgées, dans un plan soigneusement composé, témoigne de cette volonté de sublimer la réalité du travail. Ces jeunes ouvrières sont assises sur des chaises installées sur un trottoir ou se tiennent debout. Elles tressent la paille tout en jetant discrètement de petits coups d'œil vers la caméra tandis qu'à l'arrière-plan se dessine le clocher de la petite commune de Signa, visible depuis le point de vue de Ponte a Signa, situé sur les rives de l'Arno, un emplacement idéal pour observer les paysages environnants. Elles-mêmes, sans chapeau, ne portent rien pour protéger leur teint, le laissant brûler au soleil [Fig. 7].

Cette capacité à sublimer le travail par la présence d'un paysage séculaire revient avec force dans la vue qui vient conclure *Attraverso la Sicilia* (191?)<sup>22</sup>. Le film s'ouvre sur des images pleines de modernité, montrant dans le port de Messine, le train débarquant du ferry après avoir traversé le détroit, et s'élançant directement sur les rails – la ligne Rome-Messine n'ayant été achevée qu'en 1899. Les lignes de la locomotive, fonçant vers nous, ainsi que celles du ferry, donnant aux plans une dimension particulièrement graphique basée sur une composition architectonique. Le film se poursuit ensuite par une traversée spectaculaire de l'île, emportée par la vitesse d'une caméra, par moments, embarquée sur les rails d'une locomotive à vapeur. Les

paysages défilent, laissant entrevoir de manière presque accidentelle quelques visages de pêcheurs ou de jeunes Siciliens assis le long d'un mur dominant la mer. L'image finale, en revanche, est d'un tout autre registre [Fig. 8-8bis].

On y voit, surplombés par le célèbre temple antique de Ségeste, deux bergers, un adulte et un enfant – probablement son fils – suivis par leur troupeau de moutons qui avancent, dans la poussière des siècles, vers la caméra, dessinant une perspective parfaite. Le travail pastoral, lui-même séculaire, est sublimé par la splendeur immuable du site archéologique. La composition de ce plan, avec son cadrage et sa ligne de fuite, ainsi que le travail de la lumière et l'utilisation du teintage jaune, si spécifique à Piero Marelli, confèrent au réel des allures de conte. Nous sommes ici littéralement enivrés par le paysage dont on devine à quel point la traversée de ces figures est savamment orchestrée par l'opérateur qui renoue pleinement avec l'esprit romantique du voyage en Italie, et participe d'un cliché touristique directement hérité du Grand Tour que pratiquèrent les artistes et bourgeois depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. La Sicile, et à travers elle l'Italie, semble, dans cette image, immortelle.

La manière dont les franges les plus modestes de la société italienne apparaissent dans les premières images de non fiction tournées en Italie au début du xxe siècle révèle une vision édulcorée, presque touristique, bien loin d'un regard engagé. Un filtre s'est posé sur la réalité. Les cinéastes n'adoptent pas de posture dénonciatrice face aux conditions de vie éprouvantes des classes les plus défavorisées. Il ne s'agit pas encore de faire surgir les profondes injustices sociales qui agitaient l'Italie. Le documentaire n'opère pas encore comme il le ferait aujourd'hui, c'est-à-dire en dénonçant et en démontant les mécanismes qui contribuent à créer de la pauvreté. La vulnérabilité humaine et l'exploitation y sont décrites comme faisant totalement partie des éléments naturels du paysage italien. Elles sont non seulement l'une des composantes, mais aussi une part romantique de son identité. Toujours souriants, capables de produire de l'artisanat avec presque rien, ces pauvres n'ont rien de menaçant, rien de revendicatif. Aucun signe de désespoir n'apparaît sur leurs visages. On pourrait même dire que

ces images enjoignent aux plus nécessiteux de ne surtout pas se révolter, et de trouver leur condition très acceptable. Après tout, ne sont-ils pas essentiels à ce beau pays qu'est l'Italie? Il s'agit ici au contraire de conjurer la pauvreté, de la neutraliser, de la rendre sympathique, séduisante pour la rendre acceptable: au fond, ne fait-elle pas partie intégrante du paysage?

## *Illustrations*

Fig. 1

*Paludi pontine* (1909, Helios Film), un homme âgé, installé sur une petite barque. British Film Institute (London).

Fig. 2

*Paludi pontine* (1909, Helios Film), les cabanes aux toits de chaume. British Film Institute (London).

Fig. 3

*Manfredonia* (1912, Cines), British Film Institute (London).

Figg. 4-4bis

*L'industria dell'argilla in Sicilia* (Piero Marelli, 1910, Tiziano Film), Museo Nazionale del Cinema (Torino).

Figg. 5-6

*Exploitation du sel en Sicile* (1912, Milanese Film / Pathé Frères). Eye Filmmuseum (Amsterdam).

Fig. 7

*Industria dei cappelli di paglia* (1911, Cines), British Film Institute (London).

Figg. 8-8bis

*Attraverso la Sicilia* (Piero Marelli, 191?, Tiziano Film). Museo Nazionale del Cinema (Torino).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 4bis



Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 8bis

<sup>1</sup> I. Agostini, L. Mazzei, *Sulle rotte dei travelogue. Primi itinerari italiani dal cinema al paesaggio e viceversa*, "Immagine. Note di Storia del Cinema", n. 10, 2014; G. Alonge, *Paesaggio senza la battaglia. Il cinema di 'non fiction' di fronte alla Grande Guerra*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 12, 2015; A. Bernardini, *Non-Fiction Production*, in G. Bertellini (ed.), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, John Libbey, 2013; G. Bertellini, *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2010; M. Bertozzi, *Cinografie di una capitale. L'Italia fra l'Urbs e la metropoli*, dans P. Bertetto, G. Rondolino (a cura di), "Cabiria" e il suo tempo, Milano, Il Castoro, 1998; M. Bertozzi, *Moderno eppur italiano. "La compagnia dei matti" di Mario Almirante / Modern, yet Italian: Notes on "La compagnia dei matti"*, "Fotogenia", n. 4/5, 1997/1998; M. Bertozzi, *Lo sguardo e la rovina. Appunti per un itinerario su Roma nel cinema*, dans E. Bruscolini (a cura di), *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, Roma, Scuola Nazionale di Cinema, 2000; M. Bertozzi, *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, Bologna, CLUEB, 2001; M. Bertozzi, *Giardini al nitrato. Il paesaggio nel cinema muto italiano*, dans M. Canosa (dir.), *A nuova luce. Cinema muto italiano*, Vol. 1, Bologna, CLUEB, 2001, pp. 75-87; M. Bertozzi, *Paradigmi indiziari. Auspici di modernità nel cinema italiano fra muto e sonoro*, dans M. Bertozzi, *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Dedalo, 2001; I. Blom, *'Travelogues italiani': un genere da riscoprire*, dans M. Canosa (dir.), *A nuova luce*, cit., pp. 63-74; I. Blom, *Picturesque Pictures: Italian Early Non-Fiction within Modern Aesthetic Visions*, "Acta Universitatis Sapientiae", "Film & Media Studies" series, no. 19, 2021; A. Meneghelli, *Grand Tour italiano. 61 film dei primi anni del 900*, livret et DVD, Bologna, Cineteca di Bologna, 2016; A. Faccioli, L. Mazzei, "Gloria - Apoteosi del Milite Ignoto" e la cinematografia-popolo, "Fata Morgana", a. XI, n. 32, 2017; L. Mazzei, *Il disastro di Messina*, "I quaderni del CSCS", n. 5, 2009.

<sup>2</sup> Il sera très intéressant de croiser les premières hypothèses formulées dans ce texte avec les résultats qui seront obtenus par le projet de recherche *Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*, qui permettra d'enrichir ce corpus et d'ouvrir la réflexion à d'autres films de non fiction, mais aussi de fiction, dans lesquels les thèmes sociaux investissent pleinement ou partiellement la représentation du paysage italien.

<sup>3</sup> Ce nouveau projet s'inscrit dans le prolongement du précédent projet de recherche et création *Le cinéma italien muet à la croisée des arts européens (1896- 1930)*, dirigé par Céline Gailleurd, soutenu par le Labex Arts-H2H et l'École universitaire de recherche ArTeC, l'Université Paris Lumières et le laboratoire de recherche "Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel" (ESTCA) de l'Université Paris 8.

<sup>4</sup> Je remercie chaleureusement Silvio Alovisio, Olivier Bohler et Luca Mazzei pour leurs précieuses relectures et les échanges que nous avons eus, qui ont permis de nourrir les perspectives de ce texte.

<sup>5</sup> Nous traduisons E. Galli Della Loggia, *L'identità italiana*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 25.

<sup>6</sup> Citons ici d'importants travaux consacrés au cinéma italien, ayant ouverts une confrontation fructueuse avec l'histoire sociale et économique: E. Mosconi, *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945* (2006); E. Mosconi, *Lo spettacolo della messa in scena nel cinema muto italiano*, dans U. Volli (a cura di), *La cultura italiana. Vol. IX: Musica, spettacolo, fotografia e design*, (section sur le cinéma, dir. G. Canova), Torino, UTET, 2009; P. Sorlin, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Mantova, Tre Lune, 2009; P. Sorlin, *Il cinema nella società italiana del primo Novecento*, dans A. Aprà, A. Bernardini, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. II, 1895-1911, Venezia/Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco & Nero, 2018; S. Alovisio, *La scuola dove si vede. Cinema ed educazione nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan, 2016; S. Alovisio, J. Cusano, *Visible Mothers, Children in the Spotlight. Representations and Stereotypes of Motherhood and Childhood in the Italian Silent Cinema*, dans À. Quintana, J. Pons (dir.), *The Visible Woman. On-screen presences of femininity 1895-1920*, Girona, Museu del Cinema, 2020; S. Alovisio, L. Mazzei, "Materia grigia sensibile ai segni". *L'esperienza cinematografica nella riflessione psicologica degli anni Dieci*, dans R. De Berti, M. Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, ETS, 2008.

<sup>7</sup> La réflexion qui sera développée ici puise ses racines dans le film *Italia, Il Fuoco, La Cenere* (C. Gailleurd, O. Bohler, 2021) qui propose, en partie, de poser un regard social et politique sur le cinéma muet italien et entend traquer ce qui fait symptôme, à même le portait cinématographique que les Italiens proposent d'eux-mêmes, cherchant à faire ressortir une forme d'inconscient de la société, enfouie sous la splendeur des paysages, qu'il s'agisse d'étendues grandioses ou de lieux modestes. La collecte importante du matériau filmique dont bénéficie ce texte est liée à la création d'une base de données que nous avons réalisée avec Olivier Bohler, l'aide précieuse de plusieurs archivistes et d'Alessandro Marotto, qui nous a permis de croiser et rassembler l'ensemble des données. Elle propose de recenser l'ensemble des copies de films italiens tournés entre 1896 et 1930, et sauvegardés, à ce jour, dans huit centres d'archives : Eye Filmmuseum (Amsterdam), Museo Nazionale del Cinema (Turin), Cineteca di Bologna (Bologne), csc – Cineteca Nazionale (Rome), Cineteca Milano (Milan), Cineteca del Friuli (Gémone), Istituto Luce Cinecittà (Rome), Direction du patrimoine cinématographique du CNC (Bois-d'Arcy). Durant plusieurs années, avec Olivier Bohler, nous avons ainsi recensé l'existence de 1260 titres différents de films muets italiens, conservés au sein de ces huit centres patrimoniaux. La constitution de ce corpus a ensuite permis d'entreprendre le montage de notre long-métrage documentaire *Italia, Il Fuoco, La Cenere* qui a obtenu le prix Flat Parioli du meilleur film à la 39<sup>e</sup> édition du Torino Film Festival.

<sup>8</sup> Voir les textes proposés par le livret du DVD *Grand Tour italiano. 61 film dei primi anni del 900* (a cura di Andrea Meneghelli, Bologna, Cineteca di Bologna, 2016).

<sup>9</sup> *Sicilia illustrata* (Arturo Ambrosio, 1907, prod.: Ambrosio Film), Museo Nazionale del Cinema, restauration en collaboration avec l'Österreichisches Filmmuseum (Vienne).

<sup>10</sup> *Napoli* (1911), Deutsche Kinemathek (Berlin), restauration en collaboration avec la Cineteca di Bologna.

<sup>11</sup> *Paludi pontine* (Helios Film, 1909), British Film Institute (Londres).

<sup>12</sup> *Manfredonia* (Cines, 1912), restauré par la Cineteca di Bologna au laboratoire L'Immagine Ritrovata à partir d'un tirage positif teinté, tonifié et pochoir conservé aux BFI National Archive et appartenant à la collection Joye. Les intertitres sont en allemand.

<sup>13</sup> *Excursion en Italie. De Naples au Vésuve* (Camille Legrand, 1904, prod.: Pathé Frères), restauré par la Cineteca di Bologna. Il est possible de visionner le film en ligne sur le site Gaumont Pathé Archives (référence: 1904PDoc00317).

<sup>14</sup> Grâce au travail de recherche de Jitka de Préval réalisé au sein des archives Pathé Frères conservées à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, nous savons désormais que l'opérateur était Camille Legrand, l'un des premiers employés de la société Pathé Frères. Voir Jitka de Préval, *Camille Legrand (1872-1940), opérateur Pathé inconnu*, dans *Métiers, savoir-faire et techniques dans le cinéma des premiers temps*, 16<sup>e</sup> colloque international Domitor, 17-20 novembre 2020, disponible en ligne à l'adresse <[https://domitor2020.org/wp-content/uploads/2020/11/Jitka-de-Préval-CamilleLegrand\\_opérateur\\_Pathé\\_JitkadePréval\\_14\\_octobre\\_2020.pdf](https://domitor2020.org/wp-content/uploads/2020/11/Jitka-de-Préval-CamilleLegrand_opérateur_Pathé_JitkadePréval_14_octobre_2020.pdf)> (dernière consultation: 8 novembre 2024).

<sup>15</sup> *Excursion dans les Abruzzes* (Société des Films Éclipse, 1910), British Film Institute.

<sup>16</sup> *L'industria dell'argilla in Sicilia* (Piero Marelli, 1910, prod.: Tiziano Film), restauré par le Museo Nazionale del Cinema.

<sup>17</sup> Les combinaisons de teintes et de tonalités qu'utilise Marelli dans ses films magnifient le pittoresque de ses œuvres, atteignant un sommet d'expression à travers ses panoramiques, ses split-screens et ses couchers de soleil emblématiques, qui rendent son style immédiatement reconnaissable.

<sup>18</sup> Il serait intéressant d'interroger la manière dont sont représentés les enfants des classes sociales les plus défavorisées à l'intérieur d'un paysage dans les films de fiction, tout particulièrement *Gli spazzacamini della Val d'Aosta (Les Ramoneurs du Val d'Aoste)*, Umberto Paradisi, prod.: Pasquali & C., 1914), dans lequel le petit Tonino est contraint de travailler comme ramoneur, et plus tard *Dagli Appennini alle Ande (Des Apennins aux Andes)*, Umberto Paradisi, 1916), dont le début saisissant nous montre un enfant qui, après avoir embrassé son père, embarque sur un paquebot avec pour seul bagage un petit sac "qui contient toute sa fortune", ainsi que le précise l'intertitre. Sur le lien entre enfance, pauvreté et réalisme cinématographique dans le cinéma de fiction, voir F. Pezzetti Tonion, *Preliminary Observations on the Struggle for Realism in "Gli spazzacamini della Val d'Aosta"*, in Á. Quintana, J. Pons (dir.), *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*, Girona, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona, 2015.

<sup>19</sup> *Exploitation du sel en Sicile* (Milanese Film / Pathé Frères, 1912), restauré par le Eye Film Instituut Nederland à partir d'une copie appartenant à l'Universiteitsmuseum Groningen.

<sup>20</sup> Nous traduisons Andrea Meneghelli, livret du DVD *Grand Tour italiano*, cit.

<sup>21</sup> *Industria dei cappelli di paglia* (Cines, 1911), intertitres en allemand, restauré par la Cineteca di Bologna à partir d'un tirage positif en noir et blanc conservé à la BFI National Archive et appartenant à la collection Joye. Citons également le film *Fabrication des charrettes siciliennes* (France, 1910), qui montre le travail des enfants dès l'ouverture.

<sup>22</sup> *Attraverso la Sicilia* (Piero Marelli, 191?, prod.: Tiziano Film) restauré par le Museo Nazionale del Cinema de Turin au laboratoire Hagefilm à partir d'une copie positive teintée.



Roma antica, reale e ricostruita,  
nei film della Cines (1909-1924).  
Luoghi, architettura, oggetti di scena

IVO BLOM

Ogni montaggio di scena prende un tempo prezioso, perché ogni elemento sia al suo posto: poi, finalmente incomincia l'esecuzione del film, lunga, paziente, faticosa, che dirigo sempre da solo.

Enrico Guazzoni<sup>1</sup>

*Premessa*<sup>2</sup>

Partendo da un'idea di paesaggio 'ibrido' – ovvero reale ma anche costruito, narrativo ma anche pittorico – questo testo si propone di esaminare il paesaggio urbano di Roma antica nei film prodotti tra il 1909 e il 1924 dalla casa cinematografica romana Cines e da realtà produttive ad essa legate, quali la Palatino Film e l'Unione Cinematografica Italiana (UCI).

Uno degli obiettivi dell'analisi è capire come in queste produzioni cinematografiche la rappresentazione del paesaggio si inserisca in quella strategia italiana di inizio Novecento volta a presentare la capitale del giovane regno d'Italia quale nuova *caput mundi*, ovvero come città in grado di conservare, nella sua giovanile modernità, valori e prerogative già appannaggio delle due capitali del passato, la Roma imperiale e la Roma della cattolicità.<sup>3</sup> Nell'analisi si prenderanno in considerazione da un lato siti reali, come i resti dei monumenti e delle infrastrutture di Roma antica e i loro 'simulacri' di età neoclassica, dall'altro le ricostruzioni scenografiche realizzate appositamente dalla Cines, strutture spesso costruite assemblando fra loro oggetti di scena, scenografie e fondali già usati in altri film o comunque in altri contesti.

Per verificare in che misura queste scenografie e questi oggetti di scena



fossero fedeli ai loro modelli storici, la ricerca si è avvalsa, oltre che della letteratura esistente, anche della consulenza di alcuni esperti di archeologia pompeiana e romana come il prof. emeritus Eric Moormann e il prof. Stephan Mols della Radboud Universiteit di Nijmegen, e il dr. Ernesto De Carolis della Soprintendenza Archeologica di Pompei.<sup>4</sup> È stato inoltre preso in considerazione il legame fondamentale che questi set ricostruiti stabiliscono con la pittura ottocentesca di genere, intesa come “stato intermedio” nella trasmissione della tradizione iconografica di Roma antica, dalla sua epoca fino ai primi del Novecento<sup>5</sup>.

*Tra paesaggio narrativo e paesaggio pittorico: ibridismo nel ‘tempo dei giochi’*

Nel suo libro *Il paesaggio nel cinema italiano*, Sandro Bernardi, propone un’analisi tipologica basata sulla distinzione tra paesaggio *narrativo* e paesaggio *pittorico*:

Con il primo intendo il paesaggio integrato e funzionale alla narrazione e alla drammaturgia del film, il tradizionale paesaggio diegetico; con il secondo intendo quello caratterizzato a uno sguardo riflessivo, meta-narrativo in cui, come nella pittura, il senso non è tanto la storia raccontata quanto l’apertura sulle storie possibili che stanno dietro o accanto a quella. Parallelamente osserveremo la differenza tra *luoghi e spazi*. Lo sguardo pittorico è interessato alla descrizione di luoghi senza storia o con tante storie possibili, quello narrativo tende invece alla trasformazione del luogo in uno spazio di un’azione, attribuendogli un senso definitivo, chiuso e funzionale alla storia raccontata.<sup>6</sup>

Sulla base di questa distinzione Bernardi identifica, nel rapporto fra cinema italiano e paesaggio, cinque grandi momenti: il tempo dei ‘panorami scheletrici del mondo’; il tempo ‘dei giochi’; il tempo ‘dei miti’; il tempo del ‘paesaggio come apertura ai possibili’, e il tempo del ‘paesaggio come riflessione.’<sup>7</sup> Non si tratta, spiega lo studioso, di categorie storiografiche. Anche se l’emersione di ognuna di esse è legata a un determinato periodo storico, nessuna di categoria scompare mai del tutto al sopraggiungere della nuova, ma coesiste sempre con le precedenti.

Prendiamo ad esempio, la seconda fase, ovvero quella del “tempo dei giochi”, che corrisponde in qualche modo – ma non del tutto - a quello che oggi chiameremmo il cinema di transizione, o “*transitional cinema*”<sup>8</sup>. Dopo i primi anni, segnati dal predominio delle vedute Lumière (o ‘alla Lumière’), emerge un nuovo tipo di cinema che mette in rapporto in modo ancora incerto ma comunque nuovo, personaggio e sfondo. Qui, come ricorda sempre Bernardi: “i luoghi usati per la messa in scena di una storia non sono ancora pienamente rielaborati e trasformati in spazi diegetici, narrativi, anzi conservano ancora una certa autonomia rispetto alla narrazione”<sup>9</sup>.

Per spiegare meglio il suo discorso, lo studioso prende in esame il film storico-letterario *L'Inferno* (Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan, Milano Films 1911):

Nel cinema italiano questo passaggio da un codice all'altro (Paesaggio come veduta dal vero e paesaggio come sfondo per una storia) procede in modo più lento, forse per l'effetto ritardante del vedutismo e delle sue ricchezze pittoriche. *L'Inferno* della Milano Films (1911) ci mostra forse la più interessante coesistenza di questi due codici. Le Alpi sono usate come scenografia del viaggio dantesco, ma emerge chiaramente una differenza, un contrasto fra gli ambienti ricostruiti, che sono strettamente funzionali alla storia, e quelli ripresi dal vero, che invece sembrano estranei, scelti più per la loro bellezza pittorica che per la funzionalità narrativa.<sup>10</sup>

Ebbene, secondo noi, le affermazioni di Bernardi riguardanti questo film sono estensibili anche ai film Cines sull'antica Roma, di cui affronteremo l'analisi nelle pagine seguenti. In particolare, ci interessa il ruolo del vedutismo, inteso qui come ineludibile elemento ereditario. All'epoca infatti, come lo stesso Bernardi ben sottolinea, non ci si poneva il problema di una ibridazione tra vedutismo e narrazione, tanto che lui stesso ne trova tracce anche in film come *Pinocchio* (Giulio Antamoro, 1911), *Cenere* (Febo Mari, 1916) e *Malombra* (Carmine Gallone, 1917).

### *Roma caput mundi*

Nel suo studio *L'occhio e la pietra* (2003)<sup>11</sup>, Marco Bertozzi ricorda come Roma fosse già ampiamente rappresentata prima che arrivassero

le prime immagini cinematografiche della città. A partire dal XVIII secolo, centrale fu la proliferazione di stampe destinate a diffondere, semplificandole, le vedute della città dipinte, incise o disegnate da Piranesi, Panini, Van Wittel e altri. Ma la città di Roma fu anche soggetto per numerosi panorami. Per non parlare poi delle migliaia di foto di Alinari e di altri fotografi italiani e stranieri scattate nell'Urbe. Al contrario, stranamente, i fratelli Lumière non girarono molte vedute a Roma e anche quando lo fecero lasciarono sempre paesaggi, edifici o altri luoghi tipici sempre sullo sfondo. Come hanno notato in un loro recente contributo anche Céline Gailleurd e Maria Assunta Pimpinelli, concentrandosi su soggetti come la famiglia reale o il traffico urbano, i Lumière posero dunque scarsa attenzione ai monumenti antichi.<sup>12</sup> È quindi sorprendente che *La presa di Roma* (1905), primo film di finzione italiano con ambizioni industriali - nonché prima produzione cinematografica romana - abbia dato risalto proprio al famoso episodio dell'assalto alla breccia di Porta Pia del 1870, già rappresentato in pittura da un artista come Michele Cammarano.,<sup>13</sup> Com'è noto, dal punto di vista simbolico la conquista della Roma papale da parte dell'esercito italiano, concluse il segmento più importante del lungo, faticoso e sanguinoso processo del Risorgimento italiano.<sup>14</sup> È dunque di diritto un momento importante, anzi potremmo dire centrale, nella storia recente dell'Italia e di Roma. Ma a quel punto, conquistata la città, lo spostamento dei ministeri e della macchina pubblica, da Firenze (precedente capitale anche se *ad interim*), nella sua nuova sede dell'Urbe, comportò non solo un nuovo status politico, ma anche la risistemazione di vecchi edifici o l'edificazione di nuovi. Il trasferimento nella nuova sede di funzionari, ma anche di borghesi e operai al servizio di queste, richiese inoltre ulteriori nuovi spazi abitativi. Ciò comportò l'espansione della città oltre le vecchie mura. Il nuovo Stato però era alla ricerca non solo di nuovi spazi urbani in cui distendersi, ma anche di una nuova mitologia, di un nuovo paesaggio urbano simbolico, basato cioè non tanto sul vecchio, politicamente imbarazzante, passato di sede papale, quanto piuttosto su quello ben precedente, della *Roma caput mundi* di imperiale memoria. Ed ecco dunque il ruolo dei monumenti simbolo della città

papalina abbattuti, a quelli, ancora scomparsi o ancora in piedi, di epoca romana.

Scrive infatti Bertozzi:

Nell'arcipelago di culture della giovane Italia, orfana di grandezze lontane, la rielaborazione tematico-figurativa del cinema nascente traccia nuove frontiere mentali. In una gigantesca opera di risemantizzazione della tradizione artistica precedente, il cinema consegna i fecondi paesaggi della storia romana all'edificazione di una laica e auspicata architettura dello spirito, quell'identità di capitale ancora sfuggente negli anni di fotoritratto scattati su pascolanti armenti ai Fori.<sup>15</sup>

E proprio in questo contesto che le rovine della città antica divennero sempre più importanti come palcoscenico per celebrare un passato glorioso, ma anche come memoria viva al servizio del presente. Bertozzi cita a questo proposito *Roma antica* (Pathé, 1908), un raro dal vero sulla Roma imperiale.<sup>16</sup>

Al contrario dei dal vero, muovendosi sulla scia ispiratrice del Dannunzianesimo, del Simbolismo e dell'Ecllettismo, i film di finzione nella loro variante epica e storico-mitologica si appoggiano invece su riprese fatte per lo più in studio, combinando con un paesaggio architettonico ricostruito figurazioni di origine letteraria o mitologica. Il cinema italiano, ricorda sempre Bertozzi, ha avuto un ruolo importante nel creare un denominatore comune, un passato unitario e glorioso, al cui centro ci fosse Roma, essenziale per la giovane Italia, specialmente negli anni del crescente nazionalismo. A differenza della Roma del Grand Tour (una Roma per stranieri), questa era una Roma che aiutava gli italiani a sentirsi parte del nuovo Stato. "Ancor prima di parlare la stessa lingua, gli italiani d'inizio secolo imparano a costruire al buio – sembra un paradosso – in quel regno delle ombre di gorkiana memoria, una comune appartenenza al Paese reale."<sup>17</sup>

Da un punto di vista urbanistico e architettonico il passaggio al regime fascista fu però forse meno radicale di quanto si immagini, in quanto il nazionalismo estremo del fascismo riprese quasi "naturalmente" i legami con l'antica Roma, "ripulendo" i territori circostanti i monumenti antichi – come il Foro Romano, il Foro di Traiano, il Teatro di Marcello e la Tomba d'Augusto – dall'architettura costruita

in epoca post-imperiale (ovverosia, papale).<sup>18</sup> Allo stesso modo, tipico dell'architettura moderna italiana sotto il regime fascista è però anche l'uso combinatorio di forme ed elementi classici. E qui sorge davvero il dubbio che le scenografie cinematografiche degli anni precedenti ne abbiano in qualche modo tracciato la strada o, come si preciserà meglio a breve approfondendo il caso di *Quo vadis?* (1924) almeno si siano mosse nello stesso solco di questi.

### *Quo vadis?* (1924)

Per il *Quo vadis?* (Gabriellino D'Annunzio & Georg Jacoby, 1924), film prodotto dall'UCI, cartello monopolistico di cui la Cines faceva parte, e che utilizzò i teatri di posa della Cines, solo poche riprese furono effettuate in luoghi reali, peraltro concentrandosi sempre fra la Via Appia e i suoi dintorni. Come nella versione di Enrico Guazzoni del 1913, in questa zona è infatti girata la scena nella quale Cristo appare a San Pietro e lo convince a tornare a Roma a sacrificarsi anziché fuggire. La versione del 1913 usa come sfondo la torre diroccata della Tomba dei Curiazii e la cosiddetta piramide (in realtà anch'essa una tomba), nella versione del 1924 invece lo sfondo è occupato dal Casale di S. Maria Nuova con la torre, dalla Via Appia con i muretti realizzati all'inizio del xx secolo, ma anche dalla famosa curva del "quinto miglio". La penultima sequenza, quella della morte di Nerone, è stata invece girata alla Torre di Centocelle, una torre medievale che si erge nella campagna romana.<sup>19</sup>

Gran parte degli esterni di *Quo vadis?*, incluso l'impressionante palazzo di Nerone, sono stati invece ripresi in una struttura fittizia ma preesistente, ovvero nello spazio di Roma Antica ricreato alla Mostra del Lazio (1923) dal noto architetto Armando Brasini.<sup>20</sup> Si trattava, come ha chiarito Aurora Roscini Vitali<sup>21</sup>, di uno spazio creato all'interno della Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate del 1923 (comunemente nota come Mostra del Lazio), situata presso il Galoppatoio del parco di Villa Borghese a Roma. Precorrendo il set televisivo di Roma Antica, realizzato in anni recenti dalla HBO a Cinecittà, qui fu costruita una vera e propria "città espositiva" in stile romano. I pezzi forti erano il Padiglione delle Feste (che faceva

pensare a un palazzo imperiale), un teatro romano che stava sul retro del palazzo in cui si tenevano spettacoli teatrali, e un gigantesco arco di trionfo rivestito di ogni tipo di emblemi. Al centro si trovava una sorta di Foro chiamato Piazza della Lupa Capitolina. Qui vi erano copie della famosa statua di bronzo della Lupa, della statua di Augusto di Prima Porta (di proprietà dei Musei Vaticani) e del Pugilatore seduto (di proprietà del Museo Nazionale Romano). Un edificio più basso, di tipo brunelleschiano (una sorta di basilica romana, ma alta solo un piano), fiancheggiava invece la piazza e fungeva da "mercato", per esporre prodotti orticoli e floreali. In un pittoresco groviglio di vicoli si moltiplicavano le "botteghe", spazi espositivi dalle facciate cangianti, allusive dei portici delle piazze e dei mercati medievali, con fregi e bassorilievi che simulavano il riuso di frammenti archeologici.<sup>22</sup> Tuttavia, il 'pièce de résistance' era la struttura imponente del Palazzo dei Festeggiamenti.

Come scrive Roscini Vitali<sup>23</sup>, l'organizzazione della mostra accolse con favore l'acquisto da parte dell'UCI delle scenografie pensate per l'esposizione, mentre dal canto suo la casa di produzione era ben felice di poter risparmiare sui costi, specialmente in un momento nel quale, nonostante le difficoltà finanziarie, si cercava di realizzare un nuovo kolossal che facesse rivivere gli anni di gloria del *Quo vadis?* del 1913. Ad essere ampiamente utilizzati non furono d'altronde solo il palazzo imperiale ma anche l'arco di trionfo e la piazza: lo si può vedere nel momento in cui nel film Vinicio attraversa la città sulla sua biga o anche nei vari quadri dedicati all'incendio di Roma. La pubblicazione di Roscini Vitali, in realtà, contiene solo alcune foto della Mostra, ma un esame più attento delle foto scattate sul set, così come un'analisi di quelle realizzate all'interno del Palazzo dei Festeggiamenti, fa propendere per l'uso di queste scenografie. Per molte riprese in esterni ci si è avvalsi del padiglione, con la sua imponente facciata e le sue scale, mentre la scena in cui Nerone recita davanti ai suoi cortigiani è stata girata nel teatro romano della Mostra.

Ma, Brasini oltre a progettare padiglioni per conto dell'Italia alle esposizioni estere, in una fase iniziale della sua carriera, aveva anche sviluppato progetti per eliminare il 'disordine' intorno ai veri monu-

menti romani nella città di Roma, idee che trovarono spazio solo nel prosieguo dell'era fascista. Fin dalle origini, dunque la scenografia delle esposizioni e l'urbanistica si influenzarono reciprocamente. Ma, accanto ad esso, il riuso è stato una pratica molto usata nella scenografia dei film destinati a rappresentare antichità italiana.

### *Roma antica come costruzione cinematografica. La "domus"*

Prima del *Quo vadis?* del 1924, a partire dal 1909, la Cines realizzò film sull'antichità romana, riutilizzando spesso gli stessi oggetti di scena, gli stessi interni ricostruiti, le stesse scene di strada e talvolta persino le medesime inquadrature. Uno degli esempi più antichi rintracciabili nella produzione Cines<sup>24</sup> è il film *Patrizia e schiava* (1909), il cui regista è sconosciuto (potrebbe trattarsi di Mario Caserini, come di Enrique dos Santos o di Enrico Guazzoni). Il film racconta di Marcella, una nobildonna romana, che affida la piccola figlia Lucina ad Afra, una schiava africana, che però si rivela essere un'orgogliosa regina nubiana e rapisce la bambina quando i suoi fedeli la soccorrono, portandola via su un'imbarcazione. Quando Marcella viene a sapere che la barca è stata affondata da una tempesta, impazzisce per il dolore. Ma un'offerta alla dea del mare (che vediamo come una sorta di proiezione cinematografica su una parete) rivela che le Najadi hanno salvato la bambina. La madre si reca alle grotte sul mare e recupera la figlia; tutti sono felici. Mentre il complesso di grotte alla fine del film potrebbe essere quello delle 'Grotte di Nerone', che sono ad Anzio, (dopotutto non lontano da Roma), la casa della patrizia è chiaramente basata su esempi pompeiani, anche se con l'aggiunta di elementi di fantasia, come la sirena decorata sulla parete.

Il portico a colonne (peristilio) di *Patrizia e schiava*, con le sue colonne, gli architravi e le figurine dei due putti<sup>25</sup> che spruzzano acqua – uno da una sacca sulla schiena, l'altro da un delfino che tiene in mano – è fortemente ispirato alla cosiddetta Casa dei Vettii di Pompei, una casa oggetto di scavi già dalla fine del XIX secolo e la prima ad essere ricostruita completa di copertura.<sup>26</sup> Per questo motivo è diventata presto famosa attraverso le riproduzioni. Le riproduzioni dei putti come fontane di *Patrizia e schiava* furono spesso riutilizzate nei film della

Cines, rispettivamente in *Bruto* (Guazzoni, 1911), *Marcantonio e Cleopatra* (Guazzoni, 1913), *Cajus Julius Caesar* (Guazzoni, 1914) e, per la Palatino Film, in *Fabiola* (Guazzoni, 1918). Il peristilio di *Patrizia e schiava* divenne un modello per i successivi film di antichità della Cines, come *Marcantonio e Cleopatra*, *Cajus Julius Caesar*, ma anche della Palatino Film, come *Fabiola*. Tuttavia, la costruzione di architravi e triglifi non è stata eseguita correttamente, poiché i triglifi erano sempre esattamente all'altezza delle colonne. Inoltre, le colonne di *Patrizia e schiava* sono scanalate, mentre quelle dei film successivi spesso non lo sono. Nei film successivi, le colonne appartengono piuttosto al cosiddetto *ordine tuscanico*, con piastre piatte invece di *echinus/abacus*, elementi architettonici presenti in effetti a Pompei. Mentre nella Roma d'inizio del Novecento non si poteva vedere quasi nulla delle case di epoca antica, a parte le rovine della vicina Ostia, a Pompei molto infatti era già riportato alla luce, e varie erano le pubblicazioni scientifiche e divulgative che parlavano di questo scavi.<sup>27</sup> Le immagini scattate dai fotografi locali di Pompei (fra tutti, Giorgio Sommer e Roberto Rive<sup>28</sup>) così come le stampe, le fotoincisioni, le litografie, e le loro copie in libri e riviste, cartoline, stereofotografie e diapositive, avevano assicurato un'ampia diffusione alle immagini delle case pompeiane. In aggiunta a questo, dopo vari studi *in situ*, artisti come Luigi Bazzani, fra gli insegnanti di Guazzoni all'Accademia d'Arte<sup>29</sup>, o come Lawrence Alma-Tadema, avevano a loro volta creato rappresentazioni pittoriche dell'antica Pompei, provando a immaginare come dovevano presentarsi quelle case all'epoca dell'Antica Roma.<sup>30</sup> È da notare, infatti che le pitture murali scoperte nell'Ottocento presentavano colori ancora freschi e dunque ad esempio nelle tavole delle opere di riferimento di Niccolini, venivano rappresentate come tali.<sup>31</sup> Si aveva insomma ormai un'idea chiara della disposizione della casa romana (*domus*).<sup>32</sup> Sul lato della strada si trovavano spesso piccole botteghe (*tabernae*), a sinistra e a destra della grande porta d'ingresso (*ostium*) c'era il corridoio (*vestibulum*) che conduceva all'atrio con il bacino (*impluvium*) in cui veniva raccolta l'acqua piovana attraverso un tetto aperto (*compluvium*). Nell'atrio venivano accolti gli ospiti e i clienti. Spesso qui si trovava anche l'altare della casa (*lararium*). Ai lati



dell'atrio si trovavano poi le camere da letto (*cubicula*), piccole e destinate solo al riposo. Attraverso l'atrio si entrava in una stanza intermedia: il *tablinum*, spesso uno studio dove il padrone di casa (*dominus*) si rivolgeva ai clienti, con accanto la sala da pranzo (*triclinium*). Da lì si accedeva al giardino (*hortus*), se semplice, o, più tardi nelle case più ricche, al *peristylum*<sup>33</sup>, un cortile circondato da colonne, con il luogo di ricevimento (*exedra*), sul retro, spesso riccamente decorato. Intorno al peristilio c'erano poi altre stanze, ma non con funzioni fisse. Spesso qui si trovava la cucina (*culina*) e talvolta anche la *latrina*.

Anche i film tendono ad attenersi a questa disposizione classica. Le scene si svolgono spesso negli spazi centrali dell'atrio, del tablino o del *peristylum*. A volte, come nel film *Fabiola*, i pasti si svolgono all'esterno, nell'esedra del *peristylum*. Il colonnato aperto di *Fabiola* che conduce a una terrazza rialzata, con la parete di fondo decorata, ricorda la villa di Sallustio a Pompei, ma anche l'imitazione ottocentesca del Pompeianum di Aschaffenburg in Germania, realizzato su ordine del re Ludwig I di Baviera.<sup>34</sup> In *Fabiola* si vede bene anche un larario simile a larari di Pompei<sup>35</sup>, salvo che qui le divinità protettrici sono dipinte accanto e non dentro ad esso, mentre i lari vi sono presenti solo come statuette. I mobili del film si rifanno spesso a prototipi originali, come il massivo tavolo *cartibulum* con la sua base di teste e gambe di grifone con teste di leone, o la più piccola *mensa delphica* con il suo piano rotondo e tre gambe di teste e zampe di leone. Il MANN possiede diversi esemplari di entrambi, provenienti da Pompei. Ricorrono spesso, sia pure in forma semplificata, anche le cosiddette sedie a *cathedra*, di origini greca e romana, che conosciamo soprattutto grazie alle raffigurazioni su vasi e dipinti murali, o attraverso rappresentazioni ottocentesche, come i quadri di Alma-Tadema.<sup>36</sup>

Proprio come nelle raffigurazioni di quest'ultimo, sono presenti qui gruppi di grandi portarotoli (*scrinium/capsa*), di cofanetti portagioielli, di lampadari per lampade ad olio, ma anche oggetti figurativi più importanti, come la Minerva Giustiniani (conservata nei Musei Vaticani), la lampada del Sileno ubriaco (conservata al MANN). Sono inoltre presenti crateri greci, anche se la decorazione è poco greca, al massimo etrusca.<sup>37</sup> Questi oggetti sono stati utilizzati dall'epoca di

*Patrizia e schiava* fino al *Quo vadis?* (1924). Ciò vale anche per due prototipi di tende.<sup>38</sup> Il primo, con motivi diagonali e due fasce orizzontali di meandri in alto e a metà (i meandri come motivi decorativi furono spesso impiegati in epoca romana), è utilizzato a partire dal 1911 in *Agrippina*, *Santa Cecilia*, *Bruto* (tutti di quell'anno), ma anche *Quo vadis?* e *Marcantonio e Cleopatra*, entrambi del 1913, e infine nel 1918 in *Fabiola*. Il secondo tipo di tenda presenta invece un altro motivo, con grandi cerchi nella parte inferiore. Era già stato utilizzato in *Patrizia e schiava* e ritorna in *Virginia* (1911), *Santa Cecilia* (1911) e *Quo vadis?* (1913). In realtà, in una scena di *Virginia*, non solo l'intera ambientazione e tutti gli oggetti di scena ma anche il punto di vista della macchina da presa sono identici a quelli di *Santa Cecilia*. Ci si chiede quindi se i realizzatori abbiano utilizzato la stessa inquadratura per i due film, o se invece abbiano solo ripreso la stessa ambientazione. Solo un'analisi più approfondita potrà forse garantire una risposta attendibile. Gli arredi di questa scena, presente in entrambi i film, sono simili inoltre a quelli di un'altra produzione della Cines del 1911, *Agrippina*, diretta da Enrico Guazzoni. Nella prima inquadratura di questo film, quando si mette in scena la morte dell'imperatore Claudio a causa della moglie Agrippina, vediamo le stesse pitture murali alla parete, tipo Quarto Stile di Pompei.<sup>39</sup> Guazzoni o altre persone coinvolte nella produzione potrebbero aver consultato con attenzione le illustrazioni nei libri di Niccolini, o altre successive fonti allineate ad essi. Ma potrebbero averlo anche fatto indirettamente, attraverso l'enorme diffusione multimediale delle immagini pompeiane ricordata poc'anzi. Riviste illustrate, cartoline, fotografie (anche stereoscopiche), stampe e altri supporti visivi che ritraggono Pompei o l'antica Roma, proliferarono infatti in gran copia a inizio Novecento, facilitando la documentazione e l'ispirazione dei registi. Difficile d'altronde dire oggi se alcune ambientazioni e certi oggetti di scena ricorrono ripetutamente per motivi economici, ovvero di mero risparmio, o se per l'assuefazione di autori e pubblico a un immaginario comune già proposto nelle pitture ottocentesche dell'antica Roma e di Pompei, così come nelle scenografie teatrali e nei romanzi di Sienkiewicz e Bulwer-Lytton dedicati allo stesso tema. Alcuni oggetti

compaiono anche in luoghi diversi all'interno dello stesso film, quasi come se l'intera Antichità avesse avuto un solo designer per mobili, tende, articoli per la casa, oggetti d'arte. Persino la tipica portantina o lettiga (*lectiga*) con il suo tetto in tondo con rosette e i suoi ornamenti a forma di Nike, che non risale a un originale e sembra piuttosto ispirata al dipinto *Le Torce di Nerone* (1877) di Henryk Siemiradzki, è stata tirata fuori dal deposito della Cines più volte, da *Patrizia e schiava* a *Quo vadis?* (1924). In quest'ultimo, la lettiga viene distrutta nella rapina di Lygia, e laddove, nei film precedenti, era presente solo questa portantina, nel film di Gabriellino D'Annunzio e Jacoby ne compaiono di diversi tipi, anche contemporaneamente.<sup>40</sup>

*Esterni: la strada, il Foro Romano, l'esterno e l'interno della Curia*

È ora il momento di uscire dalla *domus* e scendere nelle strade di Roma antica.<sup>41</sup> È chiaro che i registi e gli scenografi della Cines devono essersi ispirati particolarmente alle case e alle strade di Pompei che, soprattutto a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, furono sistematicamente scoperte e catalogate con mezzi sia tradizionali (disegni, acquerelli) che moderni (fotografia). Come anticipato, gli uomini di cinema di inizio Novecento potevano informarsi facilmente, attingendo alla letteratura sia accademica sia popolare, su come le città romane apparissero nell'antichità. Per esempio, nel film *Fabiola* (1918) si distinguono sui muri riproduzioni di veri graffiti pompeiani, anche se la storia si svolge a Roma.<sup>42</sup>

Nella messa in scena dei film, tuttavia, ci si permetteva anche una certa libertà. Nelle produzioni Cines, per esempio, ritornano spesso i balconi sporgenti sul lato della strada. Li ritroviamo, con identiche decorazioni anche se in contesti stradali diversi, in *Virginia* e in *Bruto*, due film del 1911. Sette anni dopo, anche le scenografie di *Fabiola* si fregiano di balconi riccamente decorati, anche se poco originali e piuttosto ispirati alle decorazioni murali delle *domus* pompeiane. In *Fabiola* sono presenti molte scene di strada, con architetture ricche di motivi ornamentali, tra cui, ad esempio, non è insolito il motivo della banda a scacchiera. Anche nel *Quo vadis?* del 1924 molte inquadrature sono ambientate negli esterni cittadini di Roma, in questo caso

rappresentati attraverso un intrico di strade tortuose, piene di negozi con tende che affacciano sulla strada. Come anticipato, è probabile che anche in questo caso siano state utilizzate come riferimento le scenografie della Mostra del Lazio.

Nelle scene di strada di *Virginia* e *Quo vadis?* (1913) appare una fontana decorata con una piccola tettoia, tipologia che normalmente si trovava solo negli interni delle *domus*. In *Quo vadis?* la fontana è presente nella scena in cui Ursus è attaccato dal gladiatore Crotone, ma anche in quella dell'incendio di Roma. Senz'altro fu ispirata da esempi pompeiani, alcuni dei quali ancora più decorati, come quelli nella Casa della Piccola Fontana. Le fontane pubbliche nelle strade di Pompei, invece, erano semplici vasche d'acqua rettangolari, in cui l'acqua fuoriusciva da un semplice rubinetto o, in modo un po' più fantasioso, da teste scolpite di uomini o animali, ma nelle scenografie del *Quo vadis?* del 1924, si riconosce solo un semplice bacino stradale ispirato a questo tipo.

Oltre che sulle scene di strada, i primi registi della Cines si sono spesso concentrati sul Foro Romano, inteso come centro della Roma antica e come *pars pro toto* in grado di rappresentare l'Antichità romana in generale. Se in alcuni film storici del primo periodo di produzione italiana, come il già ricordato *Agrippina* il Foro è assente, in *Bruto* una parte del complesso è visibile durante la scena che mostra la cremazione di Giulio Cesare e l'appello alla vendetta di Marco Antonio: a sinistra del quadro si riconosce infatti il Tempio di Saturno, a destra una basilica<sup>43</sup> e dietro il Campidoglio col Tempio di Giove. In mezzo a due colonne isolate, una rostrata. Tali colonne libere non erano insolite. Tra l'altro, la composizione è una citazione abbastanza fedele del dipinto di Prospero Piatti, *Funerali di Cesare* (1898, Museo nazionale delle belle arti di Santiago del Cile). Nel film *Cajus Julius Caesar* (E. Guazzoni, 1914), quando Cesare deve fuggire da Roma a causa del dittatore Silla, lo vediamo dare l'addio alla città sullo sfondo di un panorama del Foro e del Campidoglio, chiaramente un fondale dipinto. In *Fabiola* (E. Guazzoni, 1918) si vedono i malfattori Fulvio, Eurota e Corvino incitare il popolo di Roma contro i cristiani. Si affacciano da una sorta di balcone, accanto a una basilica che potrebbe essere la

basilica Giulia, con un arco di trionfo (architettura allora non di rado collegata alle basiliche) e a destra una colonna libera. L'arco assomiglia all'Arco di Druso a Roma.

In *Marcantonio e Cleopatra* (E. Guazzoni, 1913), *Cajus Julius Caesar* e *Fabiola*, la Cines riutilizzò la stessa scenografia (o forse addirittura le stesse inquadrature) di un edificio che assomiglia solo vagamente a una basilica a due piani ma che, considerando che i senatori vi entrano e vi escono, probabilmente deve rappresentare una curia, anche se non assomiglia alla Curia Iulia del Foro e nemmeno alle ricostruzioni della Curia di Pompeo. La grande parete laterale spoglia con i suoi archi, inoltre, ricorda le architetture medievali o rinascimentali, mentre l'ingresso monumentale accanto ad essa sembra una chiesa barocca: è dunque possibile che per l'occasione siano state riutilizzate scenografie esistenti, realizzate per film storici ambientati in altre epoche. Dopo l'incendio della vecchia Cura Hostilia al Foro (denominata Cura Cornelia dopo l'80) nel 52 a.C., dal 48 a.C. Giulio Cesare fece costruire una nuova curia, la Curia Iulia, che fu aperta nel 29 a.C. da Augusto, dunque dopo la morte di Cesare. Nel frattempo, il Senato si riuniva alla cosiddetta Curia di Pompeo, nel complesso che Pompeo fece costruire sul luogo dove ora si trova l'area di Largo Argentina. Fu qui che nel 42 a.C. Cesare fu assassinato, sotto la grande statua di Pompeo che ancora oggi si può vedere a Palazzo Spada a Roma. In *Bruto* è stata riprodotta accuratamente proprio la parte inferiore della statua, badando a ricostruire anche le scaglie del tronco d'albero a cui l'uomo è appoggiato.

È strano come i film muti della Cines su Roma antica presentino l'interno del Senato come emisferico, mentre sia la Curia di Pompeo sia la Curia Julia non lo erano. Quest'ultima aveva una disposizione simile a quella del Parlamento britannico contemporaneo, o meglio, è il Parlamento britannico ad essersi ispirato alla curia romana, con due ali laterali allungate e la sedia del magistrato, poi dell'imperatore, al centro. La fonte principale per la rappresentazione del Senato alla Cines devono essere state le due grandi tele di Cesare Maccari, conservate a Palazzo Madama, attuale sede del Senato della Repubblica Italiana: *Cicerone denuncia Catilina* (1880) e *Appio Claudio Cieco nel*

*Senato* (c. 1882-1888). Entrambe le opere suggeriscono che l'interno dell'edificio del Senato avesse una forma semicircolare. Maccari potrebbe essersi ispirato al fatto che la Curia di Pompeo si trovava nel complesso del suo teatro e che i teatri romani avevano questa forma emisferica, ma potrebbero aver giocato un ruolo anche altri motivi (come era stato, come vedremo a breve, per Jean-Léon Gérôme). Inoltre, in *Cicerone denuncia Catilina*, vediamo la stessa enorme colonna che domina la parte sinistra dello schermo nei set di *Bruto* durante l'assassinio di Cesare e di *Agrippina* durante la presentazione al Senato di Nerone come nuovo imperatore. Per inciso, i due film, prodotti nello stesso anno, sono stati girati nello stesso identico set, cambiando solo gli oggetti di scena. Anche in *Cicerone denuncia Catilina* vediamo le stesse sedie (*cathedra*), con gli schienali pesanti e curvi e le gambe sottili e ricurve. Invece, in *Appio Claudio Cieco nel Senato*, vediamo la stessa fascia con un motivo a onde e il fregio con i cavalieri. Tra l'altro, i cavalieri riprodotti nel fregio sono molto simili a quelli che ornano i vasi presumibilmente greci che appaiono nel *Quo vadis?* di Guazzoni. In breve, sembra che alla Cines per la messa in scena dell'interno del Senato romano abbiano guardato alla pittura ottocentesca di Maccari piuttosto che alle fonti archeologiche.

Curiosamente, nei film *Marcantonio e Cleopatra* e *Cajus Julius Caesar*, il verso dell'Eneide, "Parcere subiectis et debellare superbos", è riprodotto sulla parete del Senato, circostanza impossibile dal momento che la famosa opera di Virgilio fu scritta dopo la morte di Cesare; ma in questo caso manca qualunque riferimento alla pittura ottocentesca. Anche in questi due film, l'interno del Senato è rappresentato come spazio emisferico, con la statua di Pompeo a sinistra (in questo caso diversa da quella oggi a Palazzo Spada), l'uscita al centro sul fondo (quasi come un arco trionfale, molto più monumentale di quelli apparsi in *Bruto* e in *Agrippina*) e le tipiche sedie a *cathedra*, identiche a quelle di Maccari. Queste ultime si vedono già nel quadro *Mort de César* (1867, Walters Art Museum) di Jean-Léon Gérôme, modello per molti film muti che rappresentano la morte di Cesare, come il *Bruto* della Cines. Nell'opera di Gérôme, però, accanto all'uscita è raffigurato un gruppo di colonne, anziché una parete. È possibile che

Maccari abbia ripreso certi elementi dal quadro del pittore francese, cosicché l'immagine filmica della Cines risulterebbe frutto di una duplice 'appropriazione'.

Nel cinema muto italiano vi è una terza struttura di Roma Antica che è diventata simbolo dell'Impero Romano: una singolare sintesi tra l'anfiteatro romano, struttura ovale senza tetto (come il famoso Colosseo, costruito per i giochi dei gladiatori), e il Circo Massimo, destinato soprattutto alle corse di bighe e quadrighe. Il Colosseo, detto anche Anfiteatro Flavio, ad esempio, nei film viene spesso rappresentato come luogo di persecuzione dei cristiani sotto Nerone, anche se fu costruito anni dopo la morte dell'imperatore incendiario, tra 70 e 80 d. C., sotto gli imperi di Vespasiano e Tito. Durante l'impero di Nerone esistevano altri luoghi di spettacolo, per esempio l'anfiteatro di Statilio Tauro, mezzo in pietra e mezzo in legno. Tuttavia, insoddisfatto di quella struttura, Nerone fece costruire un nuovo anfiteatro, tutto di legno; Tacito ne data la costruzione dal 57 d. C in poi. I circhi, invece, a Roma erano due: l'appena citato anfiteatro di Statilio Tauro e il Circo Flaminio, luogo dove non si svolgevano corse di bighe ma solo giochi con bestie selvagge o corse di cavalli senza carri e che era stato edificato al Campo Marzio, dove si trovavano pure vari teatri romani come il Teatro di Marcello, il Teatro di Balbo ed il Teatro di Pompeo. Il Circo Massimo, invece, ebbe la sua forma definitiva sotto Giulio Cesare nel 46 a.C., anche se strutture più modeste erano già *in situ* nel III a.C. Vari restauri ebbero luogo sotto gli imperatori Augusto, Tiberio e Nerone, mentre Tito fece costruire un arco al centro del lato corto come entrata monumentale, coronata in alto da una quadriga di bronzo. Nel corso dell'Ottocento vari quadri hanno raffigurato il Circo Massimo con le sue corse di quadrighe, per esempio *The Chariot Race* (c. 1882, Manchester Art Gallery) di Alexander von Wagner e *Carrera de carros romanos* (c. 1890, Museo Ulpiano Checa, Colmenar de Oreja) dell'artista spagnolo Ulpiano Checa, tutti e due assai riprodotti e diffusi, oltre a *Circus Maximus* (1876, The Art Institute, Chicago) di Jean-Léon Gérôme.<sup>44</sup>

Le matrici ottocentesche per la rappresentazione del Colosseo furono proprio i quadri di Gérôme: *Ave Caesar, morturi te salutant* (1859,

Yale University Art Gallery, New Haven) e *Pollice verso* (2872, Phoenix Art Museum, Phoenix) per i gladiatori nell'arena e *The Christian Martyr's Last Prayer* (1863-83, Walters Art Museum, Baltimore) per la persecuzione dei cristiani in epoca neroniana.<sup>45</sup> Soprattutto *Pollice verso* fu spesso citato nel primo cinema, non solo dalla Cines: tra i riferimenti più evidenti c'è quello presente nel *Quo vadis?* di Guazzoni, in cui un'inquadratura ravvicinata interrompe l'azione per esplicitare il più possibile la citazione. Su *The Christian Martyr's Last Prayer*, Mark Gotlieb ha scritto che chi guarda bene può vedere passato, presente e futuro sintetizzati nel quadro. Le tracce dei carri suggeriscono ciò che è accaduto 'prima', mentre le torce umane che vengono incendiate, i leoni e la tigre che escono di campo, fanno pensare al dopo: al destino dei martiri cristiani. Analogamente, Gotlieb analizza *Pollice verso* come una combinazione di elementi del prima, del durante e del dopo della 'trama' del dipinto, ma anche delle diverse mini-storie interconnesse suggerite dalle molteplici tracce visibili, come il sangue nell'arena, l'imperatore che mangia i suoi fichi, le Vestali indignate e le fasce luminose che sono così coinvolgenti da suggerire un 'racconto-mondo'. Inoltre, la posizione centrata dello spettatore all'interno dell'arena rafforza l'idea non solo della visione cinematografica come immersione, ma anche quella condizione di onniscienza dello spettatore cinematografico che conosciamo bene.<sup>46</sup>

Il set dell'arena nel *Quo vadis?* del 1913 era enorme e impressionante - con le sue quadrighe e i gladiatori, le centinaia - se non migliaia - di comparse sulle tribune e autentici leoni che balzavano fuori dai sotterranei pronti a massacrare i cristiani.

Ancora più ampio fu il Circo Massimo nel *Quo vadis?* del 1924, dove l'anziana Pomponia, presente nella versione del 1913, viene sostituita dalla giovane madre Domitilla, interpretata dall'attrice tedesca Elga Brink (che diventò una star grazie a questo film). L'attrice rappresenta una cristiana che, dopo essere stata legata a una quadriga e trascinata in una folle corsa, riesce a liberarsi, salire sul carro e mettersi alla guida della quadriga, tra la stupefazione e la gioia del pubblico. Questo, poco prima che fosse girato *Ben-Hur* (1925) di Fred Niblo, e in particolare la sequenza ambientata nel celebre set del Circo Massimo - scenografia



ricostruita in modo più fantasioso rispetto a quella del film di Gabrielino D'Annunzio e Jacoby. Tutto l'episodio della corsa dei carri con Domitilla, nel romanzo *Quo vadis?* non è presente, ma il, blocco narrativo fu aggiunto nel film sia perché offriva un mezzo per lanciare la Brink come donna 'action hero', sia perché rappresentava un'opportunità per ricreare l'intero Circo Massimo. In seguito allo smantellamento della scenografia della Mostra del Lazio, il circo fu probabilmente ricreato sul terreno della Cines, o forse fu perfino sfruttato come *location* il galoppatoio di Villa Borghese, che ha lo stesso ovale.

### *Luoghi veri e 'sostituti' neoclassici*

Come osservato poc' anzi, la Cines non ha solo filmato in via Vejo nei suoi teatri di posa o appena fuori dagli studi, ma ha anche realizzato una piccola parte di riprese "in situ", anche se non sempre in luoghi rappresentativi dell'Antichità romana.

In aggiunta all'abbondanza di immagini non filmiche della via Appia che già circolavano a inizio Novecento, la Cines stessa nel 1909 aveva realizzato un breve 'dal vero' dal titolo *Monumenti della campagna romana – La via Appia*. Come riportato nella rivista "The Bioscope", il film mostrava l'Arco di Druso, la Fontana della Ninfa Egeria, le rovine del circo di Massenzio, la tomba di Cecilia Metella, vari tumuli presenti nella strada, le rovine della Villa dei Quintili e la Porta Furba.<sup>47</sup> La società romana conosceva molto bene le potenzialità cinematografiche della via Appia anche prima di utilizzare quest'ultima come *location* per i propri film a soggetto. Come anticipato, sia nel *Quo vadis?* del 1913, sia nella versione del 1924, il momento culminante del romanzo di Sienkiewicz fu girato nella vera Appia Antica. Nella versione di Guazzoni si vede anche Vinicio galoppare verso la città sulla via Appia durante l'incendio dell'urbe, ma è ripreso lontano da Roma, senza che siano visibili le tombe e i muretti che l'architetto Antonio Muñoz aggiunse nel 1908, separando la strada pubblica dai terreni privati. Più difficile è invece risalire ai luoghi dove furono girate le inquadrature in cui si vedono i cristiani andare e venire dalle catacombe, dal momento che attorno alla via Appia non ci sono coline a fare da punto di riferimento.

Oltre che nei due *Quo vadis?*, la via Appia ritorna anche in *Fabiola*. Nelle didascalie del film è indicato come Fabiola fugga con Agnese dalla città attraverso la Porta Appia (ora Porta San Sebastiano), dove in effetti la scena sembra essere stata girata. Quando invece, in una sequenza precedente, Pancrazio e Cecilia attraversano una porta monumentale, la scena sembra piuttosto raffigurare l'Arco di Dolabella. Poco dopo, seguendo la reale conformazione della città, i due attraversano il famoso Clivo di Scauro, una vera strada di epoca romana (Clivus Scauri), sormontata da archi ricostruiti in epoca medievale. In *Fabiola* questi famosi archi del Clivo di Scauro appaiono anche in un'altra scena, nella quale Fulvio ed Eurota passano sotto ad essi. Poco dopo, Quadrato, il fortissimo centurione, butta l'invadente Corvino, che perseguita la cieca Cecilia, nel bacino di una fontana la cui forma ricorda, almeno in parte, quella di una delle due fontane del Vittoriano, anche se non è possibile stabilire con certezza se questa sia stata effettivamente la fonte della ricostruzione. In un altro momento del film, dopo la fuga da Roma, Fabiola ed Agnese si stabiliscono nella villa di Fabiola sul Lago di Nemi. Anche se in questo caso la *location* in cui approdano Fabiola e il suo seguito è difficile da identificare, potrebbe trattarsi della riva del vero Lago di Nemi: l'argine infatti è basso, con vegetazione a canna da lungolago, tutte caratteristiche assenti, per esempio, nel panorama del Lago Albano, altro possibile luogo adatto alle riprese e comodo da raggiungere da Roma. A proposito del Lago di Nemi, segnaliamo che negli anni Dieci del Novecento, anche se si dovevano ancora recuperare i resti delle navi romane adagate sul suo fondo, si era già al corrente della loro esistenza.

In altri casi, Guazzoni e i suoi colleghi della Cines utilizzarono anche architetture neoclassiche per evocare i luoghi della Roma imperiale. Posizionando la macchina da presa in modo che tenesse fuori campo gli elementi che potevano distruggere l'illusione. Guazzoni così filmò a Villa d'Este a Tivoli, e a Villa Torlonia e al parco di Villa Borghese a Roma. Tivoli era già stata ripresa, per esempio, nel 1907 in un "dal vero" della Cines intitolato *Le cascate di Tivoli*, prima che Guazzoni la scegliesse come *location* per *Agrippina* (1911): nella scena in cui Agrippina rimprovera a Nerone il suo rapporto con Poppea, l'inqua-

dratura fu chiaramente girata proprio nei pressi della statua della dea Roma Vittoriosa, parte del gruppo Rometta al giardino cinquecentesco di Villa d'Este a Tivoli. Roma è rappresentata come una amazzone armata di elmo e lancia, mentre appoggia simbolicamente il piede su un globo. Guazzoni, per girare il suo film, fece coprire il bacino e la fontana ai piedi della statua, ma il luogo risulta comunque riconoscibile. I pini che appaiono sulla sinistra dell'inquadratura sarebbero presto scomparsi, come dimostrano le cartoline postali dagli anni Trenta. Per conferire al set un'atmosfera classico-romana, si aggiunsero come elementi scenografici le tipiche recinzioni romane e le erme.

Più tardi, durante il banchetto nel quale Britannico viene avvelenato, attraverso le tende semiaperte, si intravede dietro Nerone un balcone e, ancora più in fondo, del fogliame, una fontana e un busto di quella che potrebbe essere Minerva. Siamo di nuovo a Tivoli?

Guazzoni ritorna poi a Villa d'Este per *Quo vadis?* (1913). Quando, in una delle prime sequenze del film, Pomponia apre la tenda che dà sul giardino della casa, per mostrare ai visitatori, Petronio e Vinicio, la bella Lygia intenta a giocare in giardino col figlioletto di Pomponia e Plauto, è visibile un viale fiancheggiato da alberi ad alto fusto, alla fine del quale una scalinata monumentale conduce a una fontana dall'alto zampillo. Siamo alla cosiddetta Rotonda dei Cipressi alla Villa d'Este. Abilmente, Guazzoni evita di inquadrare la villa stessa subito dietro la fontana, per mantenere l'illusione che la scena si svolga in ambiente classico-romano. È evidente che Guazzoni ha costruito l'intero set nel giardino di Villa d'Este in funzione di questo "colpo di scena", provocato dal notevole effetto di profondità che viene svelato dallo scostarsi della tenda; una prova che ormai il cinema italiano aveva superato la stagione dei fondali dipinti tipica dei film a breve metraggio. Come ha osservato Bruno Grimm, d'altra parte l'effetto era già suggerito dalla descrizione presente nel romanzo di Sienkiewicz, "Sollevata la tenda lo sguardo giungeva fino al giardino, che spiccava come un quadro luminoso in una scura cornice."<sup>48</sup>

Anche in altri momenti del *Quo vadis?*, Guazzoni sceglie di utilizzare come location luoghi neoclassici invece di luoghi classico-romani. Quando Chilo, per esempio, fugge nel giardino di Nerone, pentito

del suo tradimento, dopo aver smascherato l'imperatore come piromane e responsabile della persecuzione di cristiani innocenti, viene battezzato da Paolo di Tarso prima di essere catturato. Nel momento in cui Chilo cade esausto sul sentiero, vediamo sullo sfondo un tempio dall'aspetto romano, seminascolato tra gli alberi. Si tratta del cosiddetto Tempio di Saturno, costruito da Giovan Battista Caretti tra il 1836 e il 1838 a imitazione dei templi antichi, ispirato al Tempio di Esculapio di Asprucci, realizzato nel 1786 per Villa Borghese. Nell'inquadratura successiva, Paolo battezza Chilo con l'acqua di una grande fontana, ornata da una statua classica rappresentata in piedi su una roccia. Si tratta della cosiddetta Fontana della Venere a Villa Borghese, una struttura ottocentesca costruita dove prima sorgeva la fontana di Narciso, presunta opera di Bernini. Anche in questo caso, diplomaticamente, Guazzoni riprende la fontana in modo che non sia visibile come la statua si trovi proprio davanti all'attuale Galleria Borghese, già Villa Borghese Pinciani<sup>49</sup>. A margine, va detto che una cartolina del film *Quo vadis?* mostra il battesimo di Chilo ripreso accanto a una vasca molto più piccola, anch'essa forse situata nel parco di Villa Borghese, senza scultura in mezzo. In fondo invece si vede l'architrave di un edificio, con dei soldati 'romani' davanti.

### *Conclusioni*

Nell'epoca del "transitional cinema" o nel *tempo dei giochi*, per citare ancora Bernardi, è evidente come la rappresentazione del paesaggio urbano antico sia dominante. Anche quando qualche volta si propongono delle ambientazioni in campagna, quasi sempre si tratta comunque di ambienti antropizzati. Le fonti letterarie sono state determinanti per la messa in scena dei film ambientati nella Roma antica, soprattutto i romanzi popolari, molto conosciuti e per questo, come ritiene Grimm, forse ancora più importanti delle fonti teatrali.<sup>50</sup> Tuttavia è anche chiaro che lo stile dei primi film storici dedicati all'antichità romana si focalizzò molto su quello che Bernardi definisce *paesaggio pittorico*. Per una personalità come Guazzoni, realizzare una visione della Roma d'epoca neroniana era più importante che costruire una narrazione regolata da un'inflessibile logica causale. Per

questo motivo, per esempio, certi personaggi appaiono e scompaiono dalla storia senza troppe spiegazioni - anche se la versione di Guazzoni segue il romanzo più fedelmente della versione del 1924. Invece, per ricreare la città antica, Guazzoni sfrutta sia luoghi famosi come il Foro e la Curia, sia ricostruzioni di interni ed esterni della *domus* romana, queste ultime basate in gran parte sugli scavi di Pompei, ma anche sulle raffigurazioni ottocentesche. Come ha scritto Bertozzi, sono scelte ispirate non solo alla volontà di impressionare un pubblico internazionale, ma anche al tentativo di creare una ideologia collettiva nazionale per il proprio paese appoggiandosi al mito di *Roma caput mundi*. È da notare che, dopo aver sfruttato architetture neoclassiche in *Agrippina* e *Quo vadis?*, Guazzoni ne ha fatto poco uso in *Fabiola*, anche se alcune scenografie del film, come quelle degli esterni della Curia, sembrano indicare il riutilizzo di set destinati a rappresentare altri periodi storici. È anche evidente che le riprese girate in loco erano davvero minoritarie nel cinema dell'epoca, dal momento che la maggior parte delle sequenze era comunque ambientata all'interno o nei dintorni dei teatri di posa. La Roma antica del cinema italiano dell'epoca è quindi principalmente una Roma 'costruita', che assimila non solo le influenze dello stato dell'archeologia dell'epoca, ma anche quelle dell'immaginario pittorico dell'Ottocento e dunque si trova a metà strada tra *costruzione* e *ri-costruzione*. Le scenografie sono spesso realizzate a grandezza naturale, a differenza di quanto avverrà nei film do anni successivi, come *Ben-Hur* (1925) di Niblo o *Il Gladiatore* (2000) di Ridley Scott, dove solo la parte inferiore del set è stata realmente costruita, mentre il resto è stato inserito con l'aiuto di effetti speciali ottici o CGI. Senza dubbio, in questo, il basso costo della manodopera ha giocato un ruolo decisivo. D'altro canto, la Cines non esitava a risparmiare, riciclando addirittura interi set, come si è visto per le scenografie dei film del 1911-1918 *Agrippina*, *Bruto*, *Virginia*, *Santa Cecilia*, *Marcantonio* e *Cleopatra*, *Cajus Julius Caesar* e *Fabiola*. Nelle pellicole della Cines si nota anche il persistente riutilizzo di oggetti di scena "antichi": mobili, tende, manufatti, balconi e lettighe. Devono esserci stati dei magazzini in cui tutti questi oggetti venivano stoccati e prelevati più volte, oppure ci si basava sugli stessi disegni in

modo da potere ricreare gli oggetti di scena in modo rapido e semplice. Infine, l'acquisto delle scenografie della Mostra del Lazio per la versione del 1924 di *Quo vadis?* è stato senza dubbio un affare redditizio per la Cines, perché ha consentito di risparmiare molto sui costi di costruzione del set.

Il cinema, si sa, non è solo un'arte ma anche un'impresa commerciale, e dunque oltre che delle ambizioni di registi e produttori bisogna tener conto anche dell'esigenza di far tornare i conti. Ma accanto a questo si può anche immaginare che il pubblico, a causa della familiarità con una sorta di 'bibbia' d'immagini dell'Ottocento, si aspettasse un certo immaginario visuale, per cui i direttori di scena, al di là dei motivi economici prima citati, cercarono comunque, per citare Jauss,<sup>51</sup> di uniformarsi a questo 'orizzonte d'attesa'. Alcuni direttori di scena erano inoltre espressione diretta di quella cultura. Guazzoni infatti si era formato inizialmente come pittore e uno dei suoi docenti all'Accademia delle Belle Arti a Roma, Luigi Bazzani, aveva dedicato decenni di attività artistica proprio alla raffigurazione sia degli scavi di Pompei sia delle rappresentazioni di scene di vita quotidiana nella città vesuviana prima dell'eruzione. Tanto che Guazzoni direttore di scena fu anche spesso presentato come regista-pittore. Come rileva Grimm, anche se in certi rari momenti chiave - come le scene dell'arena in *Quo vadis?* - il regista dimostra di poter sperimentare il *montaggio analitico*, è evidente che per Guazzoni l'espressione "montaggio" non significasse il collegamento tra immagini in successione, ma piuttosto ciò che noi oggi chiamiamo "composizione", ovvero la l'assemblaggio interno dell'inquadratura.<sup>52</sup> Sceglieva cioè uno stile più sintetico che analitico, un po' come mezzo secolo dopo farà Luchino Visconti.<sup>53</sup>

## *Apparato iconografico*

Fig. 1

*Quo vadis?* (UCI, 1924). Riutilizzo della Mostra del Lazio di Brasini. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 2

*Patrizia e schiava* (Cines, 1909). Il peristilio con i putti. Cineteca del Friuli (Gemona del Friuli)

Fig. 3

*Fabiola* (Palatino Film, 1918). Il peristilio con la terrazza. Cineteca Nazionale (Roma)

Fig. 4

*Agrippina* (Cines, 1911). Statuette, mobili, pitture murali e tende ricorrenti. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 5

*Virginia* (Cines, 1911). Balcone e fontana sulla via. British Film Institute (London)

Fig. 6

*Bruto* (1911). Forum Romanum. British Film Institute (London)

Fig. 7

*Cajus Julius Caesar* (Cines, 1914). Curia, esterno. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 8

*Bruto* (Cines, 1911). Curia, interno, assassinio di Cesare al senato. British Film Institute (London)

Fig. 9

*Quo vadis?* (Cines, 1913). Circus/ arena, inquadratura riciclata in *Fabiola*. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 10

*Quo vadis?* (Cines, 1913). Via Appia. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 11

*Quo vadis?* (Cines, 1913). Tempio di Saturno, Villa Torlonia. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 12

*Quo vadis?* (Cines, 1913), Fontana di Venere, Villa Borghese. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 13

*Agrippina* (Cines, 1911). Villa d'Este, Tivoli. Eye Filmmuseum (Amsterdam)

Fig. 14

*Quo vadis?* (Cines, 1913). Villa d'Este, Tivoli. Eye Filmmuseum (Amsterdam)





Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

<sup>1</sup> E. Guazzoni, *Mi confesserò*, “In Penombra”, luglio 1918, p. 56, citato in B. Grimm, *Tableaus im Film – Film als Tableau. Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2016, p. 137.

<sup>2</sup> Per questa ricerca ho potuto disporre delle copie restaurate e digitalizzate dei film *Patrizia e schiava* (1911) della Cineteca del Friuli, *Agrippina* (1911), *Quo vadis?* (1913), *Cajus Julius Caesar* (1914) e *Quo vadis?* (1924) dell’Eye Filmmuseum, *Virginia* (1911) e *Santa Cecilia* (1911) del British Film Institute, e *Marcantonio e Cleopatra* (1913) e *Fabiola* (1918) della Cineteca Nazionale. Solo il film *Bruto* (1911) del BFI è ancora in fase di restauro. Tutte le immagini sono prese da queste copie. Le copie inglesi fanno parte del corpus filmico su cui è incentrato il progetto di ricerca Museum of Dream Worlds, mentre le altre sono state oggetto di analisi nelle giornate di studio nate in seno a questo stesso progetto.

<sup>3</sup> L’idea di *Roma caput mundi* sembra essere stata formulata per primo da Ovidio: “Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur, Roma triumphati dum caput orbis erit”, Ovidio, *Amores*, I, 15, 25-26.

<sup>4</sup> E. Moormann, *Pompeii’s Ashes: The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music, and Drama*, De Gruyter, Boston, 2015; S. Mols, *Wooden Furniture in Herculaneum: Form, Technique and Function*: Leiden, Brill, 2020/1999. E. De Carolis, *Il mobile a Pompei ed Ercolano: letti, tavoli, sedie e armadi: contributo alla tipologia dei mobili della prima età imperiale*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 2007.

<sup>5</sup> I. Blom, “Quo vadis?”, “Cabiria” and the ‘Archaeologists’: Early Italian Cinema’s Appropriation of Art and Archaeology, Torino, Kaplan, 2023.

<sup>6</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 38.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>8</sup> C. Keil, S. Stamp (eds), *American Cinema’s Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley, University of California Press, 2004. Vedi anche R. E. Pearson, *Transitional cinema*, in G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 23-42. Pearson individua nel 1907 e nel 1913 gli estremi temporali del periodo “transitional”, quindi un arco di tempo un po’ più ristretto rispetto a quello proposto da Bernardi.

<sup>9</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 38.

<sup>10</sup> Ivi, 49.

<sup>11</sup> M. Bertozzi, *L’occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Torino, Lindau, 2003. Si veda anche il suo recente saggio *Forme del sensibile. Sguardi sul paesaggio e culture della non fiction*, in: C. Gailleurd (a cura di), *L’oro di Atlantide. Il cinema muto e le arti*, Torino, Kaplan, 2022, pp. 252-268.

<sup>12</sup> A. Bernardini, *I film ‘dal vero’ di produzione estera. Cinema delle origini in Italia*, Cineteca del Friuli, Gemona:2008; C. Gailleurd, M. A. Pimpinelli, *Fontane e monu-*

menti di Roma. *Un'iconografia cinematografica del Grand Tour*, in C. Gailleurd (a cura di), *Loro di Atlantide*, cit., pp. 217-251.

<sup>13</sup> I. Blom, "Quo vadis?", "Cabiria" and the 'Archaeologists', cit., pp. 10-11. La Cineteca Nazionale ha effettuato un restauro completo del film nel 2005 e lo ha pubblicato in DVD in occasione del centenario del film. Sul film vedi A. Bernardini, *La presa di Roma*, *prototipo del cinema italiano*, in: A. Costa (a cura di), *La macchina del visibile: il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La casa Usher, 1983, 117-125; R. del Porro, R. Bovani, 'La presa di Roma': contributo alla storia di un film, "Immagine", n. 10, 1985, pp. 21-24; M. Canosa, 1905, *La presa di Roma: alle origini del cinema italiano*, Le Mani, Recco, 2006; S. Toffetti (a cura di), *Da 'La presa di Roma', a 'Il piccolo garibaldino'. Risorgimento, massoneria, istituzioni: l'immagine della Nazione nel cinema muto (1905 – 1909)*, Roma, Gangemi, 2007; R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Persiani, 2009.

<sup>14</sup> Una parte della Venezia Giulia, Trieste e Gorizia incluse, rimase terra austriaca fino alla fine della Prima Guerra Mondiale.

<sup>15</sup> M. Bertozzi, *Locchio e la pietra*. cit., pp. 127-128.

<sup>16</sup> Il titolo indicato da Bertozzi, tuttavia, sembra non esistere. Non è chiaro qui se l'autore intenda *Rome antique* (1911) oppure *Rome antique et moderne* (che fa parte di *Excursion en Italie*, Camille Legrand 1904), ambedue della Pathé Frères. Il secondo è stato presentato al Festival del Cinema Ritrovato di Bologna nel 2024 <<https://festival.ilcinemaritrovato.it/film/rome-antique-et-moderne/>>, datato come 1905. Si veda anche C. Gailleurd, M. A. Pimpinelli, *Fontane e monumenti di Roma. Un'iconografia cinematografica del Grand Tour*, cit., pp. 219, 224.

<sup>17</sup> Ivi, 129.

<sup>18</sup> Uno studio classico al riguardo è quello di Antonio Cederna, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari, Laterza, 1979. Ovviamente, già in epoca umbertina si susseguirono varie demolizioni del centro storico, si pensi, per esempio, alle grandi demolizioni per l'Altare della Patria (1885-1911), oppure alle demolizioni lungo l'asse centrale di Via del Corso. Il Foro romano fu oggetto di scavi in varie fasi durante l'Ottocento, ma con attività sistematiche solo dal 1898 per iniziativa di Giacomo Boni. Vedi A. Russo et al. (a cura di), *Giacomo Boni: l'alba della modernità*, Electa, Milano, 2021, catalogo della mostra al Complesso di Santa Maria Nova, Tempio di Romolo, Uccelliere Farnesiane, Chiesa di Santa Maria Antiqua, Roma (2021-22).

<sup>19</sup> Le foto delle due location nel loro stato attuale sono pubblicate sul sito *Il Davinotti Location* <<https://www.davinotti.com/forum/location-verificate/quo-vadis/50052761>>.

<sup>20</sup> Secondo Vittorio Martinelli, lo scenografo del film fu il noto pittore Camillo Innocenti, ma altri fonti non concordano. Vedi I. Blom, *The Pictorial Turn: Intervi-*

*suality and Recycling in Fabiola (Enrico Guazzoni, 1918)*, in M. Blos-Jáni, et al. (eds) *Intermedial Encounters: Studies in Honour of Agnes Pethő/ Intermediális találkozások: Tanulmányok Pethő Ágnes tiszteletére*, Cluj-Napoca/Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2022, pp. 125-136; V. Martinelli, *Il cinema muto italiano. 1918*, Roma, La Nuova ERI/Centro Sperimentale di Cinematografia, 1991, p. 72; R. Redi, *L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora*, in P. Bertetto, G. Rondolino (a cura di), *Cabiria e il suo tempo*, Milano, Il Castoro, 1998, pp. 335-341.

<sup>21</sup> A. Roscini Vitali, *Uno scenario da film: la "Mostra del Lazio" di Armando Brasini*, "Ricerche di S/Confine", Vol. 6, n. 1, 2015 <[www.ricerchedisconfine.info](http://www.ricerchedisconfine.info)>; M. Pisani, *Le architetture di Armando Brasini*, Roma, Officina edizioni, 1996. R. De Berti, E. Gagetti, Théodora *al cinema: Bisanzio non è a Costantinopoli*, in M. Cambiaghi, S. Feloj et alii (a cura di), *Victorien Sardou. Polifonie della rappresentazione*, Milano-Udine, Mimesis, 2009, 77-172.

<sup>22</sup> A. Roscini Vitali, *Uno scenario da film*, cit., p. 43.

<sup>23</sup> Ivi, 46.

<sup>24</sup> Da 1908, Cines inaugura il filone dei film sull'Antichità romana con due titoli: *La rivale. Scene di vita di Pompei* (1908) e *Idillio romano* (1908), quest'ultimo forse ispirato dal quadro omonimo di Giovanni Muzzioli. Nel 1909 seguono *Patrizia e schiava* (1909) e il documentario *Monumenti della campagna romana – La via Appia*.

<sup>25</sup> Le statuette originali dei due putti sono ora nella collezione del MANN (Museo Archeologico Nazionale, Napoli).

<sup>26</sup> Si tratta di una delle rare case di Pompei di cui si conoscono i proprietari grazie al rinvenimento di due sigilli. A. M. Sodo, G. Zuchtriegel (a cura di), *Il restauro della Casa dei Vettii*, Artem, Napoli, 2015. La Casa dei Vettii fu scavata tra il settembre 1894 e il gennaio 1896. Per un quadro introduttivo, si veda: A. Sogliano, *La Casa dei Vettii in Pompei*, in "Monumenti Antichi", VIII, 1898, pp. 233-388.

<sup>27</sup> Vedi F. e F. Niccolini, *Houses and monuments of Pompeii = Häuser und Monumente von Pompeji = Maisons et monuments de Pompei*, Köln, Taschen, 2016, ristampa delle varie edizioni tra il 1854 e il 1896. E. Presuhn, *Pompeji : die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878*, Leipzig, T.O. Weigel, 1878. P. Gusman, *L'art décoratif de Rome de la fin de la République au IVe siècle*, Paris, Morel, [1908-1914] ; C. F. W. Weichardt, *Pompeii vor der Zerstörung: Reconstructionen der Tempel und ihrer Umgebung*, Leipzig/ Napoli, K.F. Koehler/ E. Prass, 1898, ristampato nel 1909. Fonti più recenti sul *domus* pompeiano sono: F. Pesando, M. P. Guidobaldi, *Pompeii, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Roma, Laterza, 2006.

<sup>28</sup> I. Blom, "Quo vadis?", "Cabiria" and the 'Archaeologists', cit., 143. Per un catalogo delle immagini di Sommer, si veda per esempio <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue\\_of\\_Giorgio\\_Sommer%27s\\_pictures](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_Giorgio_Sommer%27s_pictures)>.



<sup>29</sup> Su Bazzani e Guazzoni, si veda I. Blom, “*Quo vadis?*”, *“Cabiria” and the ‘Archaeologists’: Early Italian Cinema’s Appropriation of Art and Archaeology*, cit., pp. 69-72. Inoltre: D. Scagliarini, A. Coralini, R. Helg (a cura di), *Davvero! La Pompei di fine Ottocento negli acquerelli di Luigi Bazzani, Catalogo della Mostra (Bologna, Napoli, 2013)*, Bologna, Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, 2013.

<sup>30</sup> G. Leardi (a cura di), *I Bazzani a Pompei. Disegni e acquerelli nell’Archivio di Stato a Terni*, Archivio di Stato di Terni, Terni, 2016. D. Scagliarini, A. Coralini, R. Helg (a cura di), *Davvero! La Pompei di fine ’800 nella pittura di Luigi Bazzani*, cit. E. Prettejohn, P. Trippi (a cura di), *Lawrence Alma-Tadema: At Home in Antiquity*, Prestel, München, 2016. Il volume comprende anche I. Blom, *The Second Life of Alma-Tadema*, pp. 187–199. Su Alma-Tadema ed il *Quo vadis?* di Guazzoni, si veda anche I. Blom, “*Quo vadis?*”, *“Cabiria” and the ‘Archaeologists’*, cit.

<sup>31</sup> F. e F. Niccolini, *Houses and monuments of Pompeii*, cit.

<sup>32</sup> R. Laurence, A. Wallace-Hadrill (eds), *Domestic Space in the Roman World: Pompeii and Beyond*, Portsmouth, JRA, 1997; P. Morachiello, V. Fontana, *L’architettura del mondo romano*, Roma, Laterza, 2009. Vedi anche F. Pesando, M. P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Roma, Laterza, 2006.

<sup>33</sup> S. Simelius, *Pompeian Peristyle Gardens*, New York-Abingdon, Routledge-Oxon, 2022.

<sup>34</sup> A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1994; K. Reichold (ed.), *Pompeianum Aschaffenburg: Castor and Pollux on the Main River*, München, Prestel, 2003.

<sup>35</sup> F. Giacobello, *Larari pompeiani: iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano, LED, 2008.

<sup>36</sup> Nel mio “*Quo vadis?*”, *“Cabiria” and the ‘Archaeologists’*, ho indagato in profondità i mobili ‘antichi’ nei film della Cines, mettendoli a confronto con oggetti originali d’epoca romana e la loro rappresentazione nella pittura ottocentesca (per esempio di Lawrence Alma-Tadema). In quella sede ho rilevato come fosse intenso il riciclaggio di questo mobili ‘antichi’, vedi I. Blom, “*Quo vadis?*”, *“Cabiria” and the ‘Archaeologists’*, cit., pp.143-158 (pp. 143-149 sulle tavole *cartibulum* e *mensa delphica*, p.151 sui vari tipi di sedie, pp. 153-158 su riciclaggio di mobili ed oggetti come la lettiga). Si veda pure Blom *The Second Life of Alma-Tadema*, cit.

<sup>37</sup> I. Blom, “*Quo vadis?*”, *“Cabiria” and the ‘Archaeologists’*, cit., pp. 143-158. Si veda per esempio *A Roman Art Lover* (1870, Milwaukee Art Museum), *Catullus at Lesbia* (1870, collezione privata), *A Roman Scribe Writing Despatches* (1865, collezione privata) di Lawrence Alma-Tadema.

<sup>38</sup> Queste considerazioni su tendaggi e pitture murali nei film della Cines sull’Antichità romana sono il risultato parziale di una ricerca recente, finora inedita, rientrante

nel progetto scientifico *Museum of Dream Worlds*: <<https://www.ucl.ac.uk/classics/research/research-projects/museum-dream-worlds>>.

<sup>39</sup> William C Archer, 'The Paintings in the Alae of the Casa dei Vettii and a Definition of the Fourth Pompeian Style', *American Journal of Archaeology*, vol. 94, n.1, 1990, 95-123. Un gruppo di pitture murali a Pompei e dintorni è stato identificato come appartenente al Quarto Stile, eseguito dal 60 d.C, ma usato soprattutto dopo la ricostruzione della città subito dopo il terremoto del 62 d.C. Le pitture più importanti di questo gruppo sono quelle nelle *alae* della Casa dei Vettii. Si distingue degli stili precedenti per il grande illusionismo prospettico e l'inserimento di architetture fantastiche.

<sup>40</sup> Blom "Quo vadis?", "Cabiria" and the 'Archaeologists', cit., p. 153-158.

<sup>41</sup> Per la ricerca sull'architettura romana pubblica, sia per costruzioni pubblici come la Curia, i Fori, gli anfiteatri e circhi, che per elementi per strada come fontane, è molto utile lo studio di P. Gros, *L'architecture romaine. du début du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. Vol. 1. Les monuments publics*, Paris, Picard, 2002, <<https://archive.org/details/LarchitectureRomaine/page/n1/mode/2up>>.

<sup>42</sup> L'iscrizione 'Acceptus rog.', visibile su un muro in *Fabiola*, potrebbe originare da Pompei. Nel 1881 fu esplorata la casa di Acceptus e Euhodia. Secondo Della Corte, quattro tavolette bianche ai lati dell'ingresso riportavano due raccomandazioni elettorali simultanee per i candidati MM. Licini Romanus e Faustinus, raccomandati dalla coppia di coniugi Acceptus ed Euhodia, che vivevano qui - Acceptus rog(at); Euhodia rog(at) [CIL IV 3595]. Cfr. <<https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R8/8%2005%2039.htm>>.

<sup>43</sup> La famosa Basilica Julia fu finita solo dopo la morte di Giulio Cesare.

<sup>44</sup> Ci sono varianti pure da Ettore Forti, che ne fece tutta una serie, Raffaello Sorbi e Alfredo Tominz.

<sup>45</sup> I. Blom, "Quo vadis?", "Cabiria" and the 'Archaeologists', cit., pp. 37-41.

<sup>46</sup> M. Gotlieb, *Gérôme's Cinematic Imagination*, in A. Scott, M. Morton (eds) *Reconsidering Gérôme*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010, pp. 54-64. Vedi I. Blom, "Quo vadis?", "Cabiria" and the 'Archaeologists', cit., pp. 97-98.

<sup>47</sup> A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero", 1895-1914*, cit., pp. 135-136. La Latium Film, nello stesso anno 1909, realizzò *Roma antica*. In un melodramma moderno del 1915 della Cines, *Per amore di Jenny*, interpretato da Amleto Novelli e Pina Menichelli, il personaggio di Pina viene dapprima portato a Roma con il padre, percorrendo la Via Appia e passando davanti alla Tomba di Cecilia Metella, mentre in seguito, durante il viaggio di nozze, visita Roma con il neo-marito, mostrando ampie riprese di una visita al Colosseo. Mentre le spiegazioni storiche del padre non la interessano, le piace l'antica Roma come sfondo della sua storia d'amore.

<sup>48</sup> B. Grimm, *Tableaus im Film – Film als Tableau*, cit., p. 125.

<sup>49</sup> Villa e giardino divennero nel 1901 proprietà dello Stato Italiano e furono ceduti alla Città di Roma nel 1903.

<sup>50</sup> Ivi, p. 119.

<sup>51</sup> H.-R. Jauss, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, in Id., *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, pp. 18-19.

<sup>52</sup> B. Grimm, *Tableaus im Film – Film als Tableau*, cit., p. 137.

<sup>53</sup> I. Blom, *Reframing Luchino Visconti*, cit., pp. 255, 273.

“Per vivere fra le nevi eterne”.

“La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello” (1916)  
tra ricostruzione di un *silentscape* perduto,  
luoghi della memoria e paesaggi d’archivio

SERENA BELLOTTI, DANIELA PERA, SIMONE VENTURINI

### *Introduzione*

Fin dalle origini del suo toponimo moderno, nella *Carte Generale du Theatre de la guerre en Italie et dans les Alpes* (1797) [Fig. 1], l’Adamello è stato un paesaggio conteso, disposto lungo il confine geopolitico tra più nazioni europee e rappresentato da più media visuali (dalla cartografia alla cinematografia). Un territorio divenuto vettore di memorie culturali, campo di tensioni politico-morali e luogo dell’immaginario in cui si intrecciano il racconto epico delle conquiste alpinistiche, il teatro dei drammi eroici delle vicende belliche e la loro decostruzione storiografica, archivistica ed estetica.

Il XIX secolo sarà segnato dal susseguirsi di campagne topografiche e descrizioni cartografiche dei rilievi, dei ghiacciai, delle cime del massiccio dell’Adamello-Presanella a opera di austriaci e italiani, sino alla conquista della vetta dell’Adamello nel 1864. All’indomani della Terza guerra d’Indipendenza (1866) diventerà uno dei territori di disputa e divisione tra Regno d’Italia e Impero austro-ungarico. Durante il primo conflitto mondiale il massiccio sarà uno degli epicentri della cosiddetta *Guerra Bianca* (1915-1918). Combattuta ad alta quota sul fronte alpino, la guerra in montagna si sviluppa attraverso scontri di piccola scala e la difesa delle posizioni raggiunte attraverso plurime azioni e fatiche di stampo alpinistico, a differenza delle offensive che provocavano morte e distruzione su larga scala nell’Europa continentale. Un contesto bellico impensabile al tempo, in cui il protagonismo esclusivo delle brigate di Alpini e Kaiserjäger (i cui uomini sono in

gran parte provenienti dai territori di montagna investiti dalla guerra) è messo in discussione da un paesaggio sublime e terrificante.

Tra il 15 aprile e il 2 maggio 1916 Luca Comerio e altri operatori cinematografici<sup>1</sup> [Fig. 2], al seguito delle brigate alpine, realizzano le riprese che saranno alla base di *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, proiettato per la prima volta in pubblico il 13 giugno del 1916<sup>2</sup> e ampiamente circolato nelle sale italiane e all'estero durante il periodo bellico.

Come accaduto per la quasi totalità dei 'dal vero' che hanno documentato il primo conflitto mondiale, l'*Adamello* di Comerio, già durante gli anni Dieci e poi a più riprese tra anni Venti e Novanta, è stato profondamente alterato da riusi, riedizioni, rimediazioni. Più amnesie ed entropie d'archivio hanno compromesso la piena riconoscibilità del panorama cinematografico e discorsivo della Guerra Bianca che per primo aveva inscenato. La sua identità storica e formale è così inestricabilmente legata alla sua tradizione novecentesca e l'edizione del 1916 sembrava irrimediabilmente destinata a "vivere fra le nevi eterne"<sup>3</sup>, mentre - a più di un secolo dalla sua prima circolazione - meritava di essere riconosciuta non solo come 'capitale territoriale', un atlante visuale e memoriale più volte sfruttato, ma anche come punto di origine di un più ampio "patrimonio territoriale"<sup>4</sup> cinematografico collettivo. Un' "eco-memoria"<sup>5</sup> intermediale, incrementata e replicata nel corso del tempo su più scale e territori mediali proprio in virtù dei suoi riusi. Il primo passo da compiere era quindi il ritorno alle origini, la *restitutio textus* dell'*editio princeps*, e con essa fondare i presupposti per una più ampia restituzione a più comunità scientifiche, culturali e territoriali del suo paesaggio storico-culturale e d'archivio:

a tutt'oggi non esistono versioni lontanamente comparabili – quanto a metraggio e ordine dei quadri – a quella 'originale' [...] *La guerra d'Italia a tremila metri sull'Adamello* (1916) [...] di cui sopravvivono oggi copie assai lacunose e frammentarie, è uno dei film 'dal vero' della Grande guerra più importanti e un articolato progetto di restauro sarebbe d'interesse nazionale<sup>6</sup>.

L'auspicio, fondato su un solido retroterra di ricerche<sup>7</sup>, si è concretizzato in un progetto di ricostruzione, restauro conservativo e studio

storiografico dell'edizione del 1916 di *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, finanziato dal Ministero della Cultura e condotto da un gruppo interdisciplinare di ricerca in collaborazione con più archivi del film, musei, società storiche, collezionisti e privati<sup>8</sup>. Il presente articolo è quindi un primo resoconto del paesaggio visuale, culturale, archivistico e memoriale disassemblato e in parte ricomposto dal progetto<sup>9</sup>.

Adottando un approccio che intreccia *cinema history*, archivistica, restauro e filologia del film, storia militare e storia culturale, il contributo affronta su più livelli i temi della ricostruzione e dispersione del paesaggio visuale e culturale del cinema muto italiano di non-fiction. Il primo livello presenta il film di Comerio come *silentscape* da ricostruire e restaurare, un complesso di vedute di eccezionale estensione e valore (con i suoi 2237 metri, è il più lungo film realizzato da Comerio) e in via di restituzione in un'edizione critica digitale. Il secondo inquadra il film come 'luogo della memoria', le cui immagini diventano via via più nitide e presenti a contatto con molteplici fonti scritte (diari, resoconti, ecc.) e nel dialogo interdisciplinare con esperti e studiosi del paesaggio geografico, storico e militare adamellino. Ciò ha consentito di identificare pratiche, eventi e luoghi e riconsiderare la percezione del territorio e le geografie del suo immaginario. Il terzo esamina il 'paesaggio d'archivio', in particolare la storia culturale e produttiva delle riedizioni del film e la preservazione, manomissione e riuso di sue parti (le incertezze delle origini; il riuso cinetelevisivo, amatoriale e domestico avviato negli anni Sessanta e Settanta; il riuso sperimentale e d'artista di fine Novecento).

Volendo anticipare delle prime e provvisorie conclusioni, l'*Adamello* 'veduto' per la prima volta da Comerio e dagli altri operatori nella primavera del 1916 diviene un luogo plurale: 'dal vero' che documenta la fotogenia sublime del paesaggio alpino e propaganda l'epica degli eventi della Guerra Bianca; straordinario innesco della memoria collettiva storico-visuale e monumentalizzazione del primo conflitto mondiale; riserva di immagini d'archivio per riedizioni e antologie celebrative e decostruzioni dell'episteme visuale del periodo; infine patrimonio territoriale e cinematografico delle geografie documentarie del muto italiano.

*Un paesaggio silente: la ricostruzione e il restauro conservativo di  
“La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello”*

Il progetto di ricostruzione dell’edizione del 1916 ha avuto avvio con il censimento internazionale dei materiali sopravvissuti che ha restituito una tradizione diretta e indiretta di copie, frammenti e documenti non-filmici correlati, di significativa rilevanza<sup>10</sup>. Tra i materiali filmici [Fig. 3] vanno posti in evidenza i 35mm provenienti da Archivio Storico Luce (quattro testimoni rinominati ASL1, ASL2, ASL3 e ASL4), Cineteca del Friuli (CDF), Cineteca Milano (CMI1, CMI2, CMI3), Cineteca Bologna (CBO), il repertorio digitale da 35mm della Library of Congress (LOC) e due 16mm conservati rispettivamente dalla Società Storica per la Guerra Bianca di Buccinasco (SSGB) e dalla famiglia del Generale Antonio Mautone (MAU). Quest’ultimo è l’unico testimone pressoché integrale dell’omonima riedizione sonora del 1960, realizzata da Luciano Viazzi e Paolo Granata<sup>11</sup>. Sono state inoltre censite e descritte le edizioni *home video* dell’antologia della storia del corpo degli Alpini *Penne Nere* (Luciano Viazzi, 1972), il cui secondo capitolo è riconducibile al film di Comerio e più copie 35mm e video di opere della filmografia di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

A esclusione di alcune inquadrature conservate presso l’Archivio Storico Luce, in nessun caso si tratta di elementi di prima generazione e le lezioni riconducibili ai quadri del 1916 risultano fortemente alterate e contaminate. La fase di raccolta delle fonti è stata estesa a documenti essenziali per la ricostruzione, in particolare per comprendere il contesto geografico-militare e le modalità di produzione del 1916. Tali materiali riportavano in più casi resoconti scritti, tavole e grafici degli scenari geografico-militari o documentazione fotografica sulle riprese<sup>12</sup>. In altri offrivano testimonianze e descrizioni fondamentali per comprendere riusi e riedizioni nel dopoguerra e durante il periodo del cinquantenario (1964-1968).

Più criteri hanno guidato la ricostruzione entro la cornice di base del metodo storico-filologico. Il primo è stato il programma di sala distribuito nel giugno del 1916, in occasione delle proiezioni presso il Teatro Dal Verme di Milano (da qui in avanti ‘Dal Verme’) e conservato presso la Società Storica per la Guerra Bianca [Fig. 4]<sup>13</sup>. Il programma

ha agito da testo base per la ricostruzione e quindi da *pivot* attorno al quale avviare la fase di collazione. Riporta la struttura del film (6 parti: *Il lavoro di rifornimento; Per vivere fra le nevi eterne; La lotta fra gli uomini e la montagna; Vigilia d'armi; Tra neve e fuoco; La vittoria*); il numero dei quadri (276, corrispondenti al numero dichiarato in sede di censura); la descrizione dei 90 intertitoli; i contenuti delle sequenze che “si susseguono senza alcun titolo allo scopo di non interrompere l'interessante azione” in occasione dei macro-quadri riconducibili alle due offensive (rispettivamente composti da 34 e 36 quadri).

I testi delle didascalie descritti nel programma di sala sono stati confrontati con gli intertitoli italiani sopravvissuti in più testimoni (MAU, CDF, ecc.), e con quelli bilingue italiano-inglese (LOC) e svedesi (prossimi a quelli italiani) [Fig. 5]<sup>14</sup>. La comparazione ha permesso di identificare concordanze e discordanze, come nel caso dell'edizione 1960 che presenta una variante in corrispondenza dell'intertitolo n. 45 (“La più alta vetta raggiunta dalle grosse artiglierie nella guerra presente” nel Dal Verme; “E mai così grandi altezze videro da vicino così formidabili strumenti di guerra”, nel testimone MAU).

Il secondo elemento è stato di ordine storico-analitico, ancorato allo studio filologico e dei modi di produzione delle differenti edizioni e copie del film. In particolare, il processo di ricostruzione è stato guidato dalla ricerca della corrispondenza didascalia-inquadratura all'interno di MAU. Ciò ha consentito di ripristinare la continuità dei movimenti laddove Viazzi e Granata avevano rielaborato con “criteri moderni”<sup>15</sup> i materiali di Comerio, frammentando inquadrature e sequenze e tagliandone porzioni per sintetizzare e dare più ritmo al montaggio. L'integrazione delle inquadrature provenienti dal testimone 16mm sRGB (attestante con ogni probabilità le rimozioni del 1960) nel testimone MAU ha permesso di ricostruire parte dell'assetto editoriale precedente al loro intervento, restituendo archi narrativi, sequenze e totali panoramici ripresi da Comerio e i suoi operatori<sup>16</sup>.

La collazione ha tenuto ovviamente conto e incluso altri testimoni e materiali. Per favorire la leggibilità delle immagini e la comprensione delle sequenze, si è deciso di evitare un'eccessiva e rapida successione tra materiali significativamente differenti tra loro per dimensione e



qualità dell'immagine, privilegiando il testimone di migliore qualità, seppure parzialmente lacunoso, anche a costo di perdere qualche fotogramma.

Lo studio critico delle coordinate geografiche e cronologiche è stato il terzo criterio-guida per validare la ricostruzione. L'incrocio tra fonti filmiche e documentazione non filmica è stato qui decisivo per risolvere più *loci critici*. Esperti di storia militare e culturale della Prima guerra mondiale, in particolare afferenti al Museo della Guerra Bianca in Adamello di Temù e alla Società Storica per la Guerra Bianca<sup>17</sup>, hanno sia confermato corrispondenze, sia identificato e riconosciuto più inquadrature inizialmente incerte. Hanno inoltre contribuito alla decisione di non inserire sequenze montate in più testimoni ma solo superficialmente riconducibili all'*Adamello*, così come alcuni CLL e panoramiche di difficile attribuzione, poiché privi di elementi caratterizzanti del paesaggio che potessero comprovare l'aderenza ai luoghi della guerra o agli eventi del 1916<sup>18</sup>. Il quarto e ultimo criterio è di ordine strettamente ermeneutico e corrisponde allo studio stilistico del film e della sua più generale organizzazione formale, ritmica e sintattica in relazione al periodo storico, al genere, alla produzione di Comerio, ecc., inclusa la valutazione della posizione, corrispondenza e coerenza di più sequenze e intertitoli.

Dati i criteri citati, sono stati in particolare il programma Dal Verme e il testimone MAU a orientare la ricostruzione, con il primo ad agire da 'sinòpia' e il secondo frequentemente decostruito, ricomposto o sostituito quando la medesima inquadratura era presente in testimoni complementari o di maggiore qualità. Tra questi, prossimo ai frammenti di prima generazione, CDF è risultato essere il testimone con la qualità fotografica migliore, trattandosi di un controtipo di ottima fattura ottenuto da nitrati del 1916; seguono ASL2, un positivo 35mm riconducibile agli anni Venti, seppure montato con sequenze non riconducibili all'*Adamello* e privo di intertitoli, e ASL3, composto da materiali intermedi di *Il piave mormorò* (Guerrasio, D'Incerti, 1964) e contenente sequenze di ottima qualità ottenute da originali del 1916 e degli anni Venti<sup>19</sup>.

La parte quinta (*Tra neve e fuoco*) si è rivelata un diffuso *locus criticus*

del film, nonostante si fosse ipotizzato (in base alla documentazione del 1960) un minore rimaneggiamento da parte di Viazzi e Granata. Sono invece evidenti più interventi di montaggio, forse antecedenti al loro intervento, che hanno raggruppato le inquadrature riconducibili alle due battaglie (intertitoli n. 74 - *Il Comando segue le fasi del combattimento* e n. 84 - *Il Generale comandante del Settore osserva lo svolgimento dell'azione*; Dal Verme) e posticipato quelle corrispondenti al blocco che va dall'intertitolo n. 75 (*I primi prigionieri*) all'intertitolo n. 83 (*Il cannone continua la sua opera vigile e poderosa*). Si è dunque reso necessario riposizionarle per ristabilire la corrispondenza con le didascalie. Il montaggio attestato da MAU in questa parte corrisponde parzialmente a ASL4 e CBO e pienamente a CMI1 (un duplicato Safety 35mm)<sup>20</sup>, che ha quindi sostituito MAU dove necessario.

La mediocre qualità fotografica, la morfologia eterogenea di più materiali (guasti sedimentati e trasferiti da una generazione alla successiva, modifiche all'*aspect ratio* e del quadro originale) e la frammentarietà degli elementi di qualità migliore, sommatasi alle esigue informazioni certe sull'uso del colore, ha orientato l'intervento di restauro in direzione di un approccio 'archeologico' e conservativo e verso una sorta di 'anastilosi eccentrica'. La ricomposizione delle parti smembrate ha dovuto infatti tenere conto di materiali diversi per proporzioni e dimensione dell'area dell'immagine (mascherino muto, Academy, 16mm). Data la necessità di ricostruire singole inquadrature e sequenze a partire da siffatte sorgenti, si è deciso di valorizzarne la provenienza piuttosto che mascherarla. Le immagini sono state riallineate e i materiali 35mm *full frame* (ASL2, ASL4, CDF, CMI1) sono stati lasciati a tutto schermo, mentre quelli provenienti dai due 16mm (MAU e SSGB) e dalla copia 35mm sonora (ASL3) sono stati riproposti secondo i rispettivi mascherini di proiezione [Fig. 6].

Il restauro conservativo ha privilegiato inoltre la leggibilità del documento, introducendo degli interventi di ripristino per favorirne la comprensibilità. Le immagini sono state stabilizzate tenendo come riferimento il mascherino di ripresa originale laddove presente; le micro-vibrazioni impulsive sono state attenuate, così come gli sbalzi di luminosità causati dall'inevitabile deterioramento delle pellicole<sup>21</sup>.

Particolare attenzione alla chiarezza dell'immagine è stata riservata nel restauro dei quadri fissi – comprensivi di indicazioni di passi e rilievi altimetrici dei luoghi in cui si svolsero gli assalti descritti dal comunicato dell'agenzia di stampa Stefani – realizzati da Comerio all'interno del film utilizzando fotografie a stampa<sup>22</sup>. Il loro intento attrazionale/spettacolare offriva al pubblico una lettura immediata della 'verticalità' del contesto geografico degli eventi, attraverso una rimediazione di dispositivi di origine 'panoramica'. Questo elemento, centrale della narrazione della guerra bianca, diventava funzionale a magnificare e intensificare l'immaginario eroico e sensazionale in cui operavano i soldati italiani.

In un caso, il quadro fisso ricavato dalle stampe fotografiche di Comerio (il "Dosson di Genova") era fortemente compromesso nell'unica copia in cui sopravviveva, per cui si è optato per riprodurlo digitalmente simulando il procedimento di origine, in altre parole attingendo dalla stampa fotografica originale, riprodotta nel diario del capitano Nino Calvi [Fig. 7]. Seguendo il medesimo principio, i cartigli originali e il font degli intertitoli sono stati replicati digitalmente laddove mancanti o scarsamente leggibili per via di ripetute ed erranee duplicazioni, a partire da una testimonianza ben conservata in CMI1 e riportando i testi di Dal Verme. Infine, per quanto concerne le componenti rimaste 'perdute', le lacune sono state segnalate da pochi secondi di nero ed essendo sopravvissute solo scarse informazioni delle colorazioni utilizzate nel 1916, si è adottato un B/N generalizzato, per non azzardare ipotesi al riguardo.

Allo stato attuale, la versione restaurata presenta la totalità dei 90 intertitoli del 1916 e una lunghezza di 1536 metri, pari a circa il 70% del metraggio originale del film, per una durata pari a 84' a 16 ftg/s. L'edizione digitale restaurata si offre al pubblico in un'estensione, coerenza narrativa e qualità complessiva mai raggiunta in precedenza, disseppellendo dalle "nevi eterne" uno dei più significativi esempi del cinema italiano dal vero della Grande Guerra.

Ciò nonostante, l'intento non era di istituire un nuovo monumento e la ricostruzione resta lacunosa, se non collocata all'interno di un più ampio e flessibile dispositivo critico, capace di contestualizzarla

storicamente assieme ai materiali e alle fonti, nonché di documentare le scelte e i segni delle trasformazioni che ogni restauro porta con sé. Di conseguenza, quanto raccolto e oggetto di studio confluirà in un'edizione critica digitale comprensiva di un apparato che guiderà la visione del film, chiarendo la provenienza d'archivio dei materiali che compongono l'edizione e punteggiandola di annotazioni utili a posizionare il 'dal vero' di Comerio rispetto ai luoghi di ripresa e alla memoria di quei luoghi; a condividere scelte editoriali e *loci critici* e segnalare snodi storici.

Ulteriori approfondimenti permetteranno di inquadrare *Guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* nel contesto storico-documentale d'origine, così come in quelli successivi che hanno rimodellato, talvolta eroso e disgregato il girato di Comerio, generando una ricca tradizione diretta e indiretta di edizioni, riedizioni e riusi di grande fascino e valore storico, memoriale ed estetico. In particolare, l'edizione critica dà spazio alla riedizione del 1960, proposta sotto forma di restauro conservativo digitale del testimone appartenente al Generale Antonio Mautone, con l'intenzione di mettere in luce un momento decisivo di riscoperta dell'*Adamello* e riuso dei suoi materiali di origine. Gli anni Sessanta hanno infatti costituito un periodo storico-culturale di recupero memoriale e di ripensamento critico della documentazione cinematografica della Guerra Bianca e del primo conflitto mondiale. I prossimi paragrafi cercheranno così di ripercorrere la memoria dei luoghi storico-geografici della guerra bianca ripresi da Comerio e di ricomporre i paesaggi d'archivio disegnati dal riuso e dalla riedizione del film da parte di figure molto distanti le une dalle altre, quali quelle di Viazzi, Vico D'Incerti, Gianikian e Ricci Lucchi.

*La conquista dell'Adamello: la memoria dei luoghi e il paesaggio storico-geografico in "La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello"*

Agli Alpini ficcati nella neve come dannati dei gironi danteschi, giungeva quel che giungeva, anche per il fatto che tutto quel poco che arrivava, se lo dovevano portare in spalla su per i canaloni già ghiacciati e tutti i veci di quell'inverno si ricorderanno le lunghe file di alpini con una tavola in spalla, veri Cristì nella tormenta, con la

loro croce o un rotolo di filo spinato che, ogni tanto, ti graffiava il muso<sup>23</sup>.

Così Gianmaria Bonaldi – sottotenente del battaglione Edolo, che la Prima guerra mondiale la vivrà tutta sull'Adamello - ricorda le salmerie di soldati che trasportavano in quota il materiale per costruire le strutture che avrebbero abitato per mesi, mentre salivano verso “le nevi eterne” [Fig. 8]. Queste poche righe, che si fanno immagini in movimento nelle mani di Comerio, sono esemplari dei molteplici contributi alla costruzione della memoria e dell'immaginario della Guerra Bianca.

Negli anni immediatamente successivi alla fine delle ostilità i protagonisti degli avvenimenti della Guerra Bianca hanno raccolto, e in molti casi pubblicato, le loro memorie. I ricordi di Gadda, Calvi, Bonacossa, Cavaciocchi, Flores, solo per citarne alcuni, sono stati fondamentali per inquadrare la temperie storica nella quale si inserisce il film e per comprenderne l'ordito narrativo e geografico-militare, in un lavoro continuo di confronto e intreccio tra parola scritta e immagine. Il diario di Aldo Bonacossa<sup>24</sup>, incaricato di accompagnare la squadra Comerio durante le riprese, costituisce l'unica testimonianza diretta dell'attività cinematografica sul posto da parte del documentarista milanese e dei suoi collaboratori. Da alcuni brani emergono le pratiche di ripresa degli operatori e i rapporti tra Comerio, le truppe e i vertici militari sul campo. Il manoscritto ha consentito inoltre di identificare date e luoghi di alcune riprese e il periodo di permanenza della troupe sulla fronte dell'Adamello. Ugualmente importanti per la ricostruzione del film sono state le note del capitano Natale (Nino) Calvi<sup>25</sup>, figura chiave delle vicende militari del periodo e protagonista di più quadri di Comerio che descrivono le fasi di addestramento dei reparti speciali e di preparazione degli attacchi, tutti momenti salienti che ritroviamo nel lungometraggio.

Rispetto ad altri ambienti di scontro della Grande guerra, il panorama d'alta montagna rappresentava un unicum “per il contrasto tra la solennità e il senso di pace e di purezza originato dal paesaggio, e il sentimento della guerra, della morte e della distruzione”<sup>26</sup>. Una simile condizione sublime si ritrova nel paesaggio costiero turco immortalata-

to dalle forze britanniche e australiane durante la campagna di Gallipoli del 1915, dove la bellezza del mar Egeo contrasta con l'aspetto desolato delle trincee di Capo Hellas o Suvla<sup>27</sup>.

Bisogna infatti considerare che l'arco alpino presentava peculiarità fino a quel momento sconosciute a chi si accingeva a dovervi combattere e a maggior ragione per chi ne sarebbe stato spettatore. La guerra in alta montagna fu caratterizzata da estreme condizioni e le opposte fazioni si ritrovarono collocate in punti avanzati posti a quote superiori ai 2500 metri che potevano arrivare ai 3500 nella zona dell'Adamello. Più che per i proiettili o le granate, buona parte dei soldati perì su quelle creste a causa dell'ambiente glaciale che li circondava, con il suo portato di malattie, innevamento perenne, assideramenti e valanghe.

Ulteriore peculiarità del territorio del conflitto di alta montagna era l'essere considerato un fronte 'verticale', dove le distanze erano espresse in dislivelli piuttosto che chilometri. Gli obiettivi militari erano spesso quote o passi, distanti poche centinaia di metri dalla base di partenza degli attaccanti. Tuttavia, per altitudini e caratteristiche orografiche degli scenari, le distanze da coprire diventavano ostacoli difficili da superare. L'impiego operativo di reparti in ambiente ostile e la valutazione della realizzabilità di un'azione, dove il terreno in pendenza, nevoso e ghiacciato, era puntellato di strapiombi e crepacci, richiedeva adeguata preparazione e attrezzatura (ramponi, racchette da neve o *ski*), che implicavano una pianificazione tipica dell'alpinismo più che della strategia militare<sup>28</sup>.

La ricerca di controllo formale rispetto a tali condizioni e prospettive di attraversamento del territorio alpino si ritrova nelle immagini topografiche, nei campi lunghi, ma anche nelle molteplici riprese della fatica compiuta dai soldati durante le ascese, i trasporti, le azioni offensive, sempre impeccabili in termini di organizzazione dello spazio. In particolare, Comerio inserì quadri fissi realizzati con immagini fotografiche annotate con toponimi e altimetrie, per offrire al pubblico un'illustrazione panoramica e topografica dei luoghi in cui si svolsero gli assalti principali descritti dal comunicato dell'agenzia di stampa Stefani dell'11 maggio. Le immagini delle cime e dei passi investiti

dagli eventi bellici magnificavano e intensificavano in termini attrazionali l'immaginario epico, eroico e sensazionale in cui operavano i militari italiani e contribuivano a ricomporre in una visione unitaria la percezione di un paesaggio altrimenti disorientante.

Non diversamente, l'addomesticamento del sublime è esemplificato nel film dall'attenzione data all'antropizzazione dell'ambiente, alla costruzione delle infrastrutture, alle routine militari e civili. I canali e le creste dell'area dell'Adamello furono teatro di lavoro incessante. Durante tutto il periodo bellico, il territorio montano venne progressivamente plasmato dalle esigenze militari. Al trasporto a mano e dorso di mulo di materiali e armamenti si affiancarono le teleferiche costruite in diversi punti, alle baracche dei soldati i casotti per i cani impiegati nei piccoli trasporti con le slitte, agli edifici in pietra di fondo valle o bassa quota le strutture difensive in cemento armato poste in alto, fino ad arrivare alla creazione di piazzole per le bocche di fuoco.

Inoltre, la percezione del territorio da parte dei combattenti fu nettamente differente rispetto a quella odierna delle medesime zone e solo l'obiettivo che catturò quel tempo lo può documentare, a riprova della necessità di riconsiderare lo statuto testimoniale delle riprese da punti di vista disciplinari differenti. Le riprese mostrano avvallamenti, cime e passi coperti da uno strato di neve spesso diversi metri del quale abbiamo contezza soprattutto nelle inquadrature corrispondenti agli intertoli "36 - Ricoveri scavati nella neve" e "53 - Camminamenti tagliati nella neve" [Fig. 9]. A causa del cambiamento climatico in corso e del drammatico ritiro dei ghiacciai, quei luoghi non si imbiancano quasi più e le nevi imperiture non hanno più una prospettiva di eternità. Tale situazione ha reso difficoltosa l'identificazione dei punti di ripresa del film, il paesaggio così mutato ha reso necessario avvalersi dell'aiuto di altre fonti documentarie.

Il sublime del film di Comerio si avvicina ai limiti del visibile, non potendo ostentare le ferite profonde inferte ai corpi degli Alpini e dei soldati austriaci dai combattimenti e dall'asperità del territorio fisico, né i corpi dei dispersi [Fig. 10]. Lungo tale limite, Comerio, da poco arrivato in quota, non mancherà di fissare su pellicola i corpi, spesso

congelati, degli Alpini caduti durante l'attacco del 12 aprile mentre sono ricondotti a valle. Anni dopo, la montagna restituirà altre spoglie e vestigie, divenendo innesco nel Secondo dopoguerra per il ritorno di quel rimosso, sotto forma di soggetto per nuove rappresentazioni cinematografiche<sup>29</sup>. È un contesto questo che lo spettatore può solo pallidamente immaginare. Chiunque si spinga oggi su quelle vette può infatti ripercorrere le tracce lasciate dai combattenti: camminamenti scavati nella roccia, resti di casupole in legno, proiettili inesplosi, crateri inferti al terreno dalla deflagrazione delle granate. Corpi e residuati di guerra riaffiorano e trasmettono al nostro presente una forte memoria di luoghi di vita e di morte, che chi non può salire su quelle vette può trovare colti dagli scatti di fotografi contemporanei<sup>30</sup>. La versione del 1916 mostra diversi momenti della vita militare (costruzione dei baraccamenti e linee telegrafiche, rifornimenti, ranci, conforti spirituali) [Fig. 11] e di preparazione degli armamenti che serviranno per l'avanzata italiana. Ecco allora gli equipaggiamenti bellici che dai paesi dell'alta Val Camonica si dispiegano verso i punti di appoggio dislocati nell'ambiente della Conca di Montozzo e del Rifugio Garibaldi, dove sorgeranno dei veri e propri villaggi. Numerose scene sono dedicate all'artiglieria: dall'allestimento di diversi cannoni da montagna e cannoncini da sbarco alle esercitazioni con mitragliatrici; dalla preparazione delle cariche fino alla leggendaria ascesa oltre i 3000 metri di un cannone calibro 149mm in ghisa da per la conquista delle Lobbie. L'ippopotamo', così soprannominato per il peso complessivo di sei tonnellate, la cui destinazione era il Passo di Venerocolo<sup>31</sup>, venne prima portato attraverso la Valle Camonica, poi smontato, posto su slitte e trainato a forza di braccia dai soldati. L'opera impiegò quasi tre mesi per compiersi e l'impegno di circa trecento uomini, durante i quali si frapposero continui ostacoli e non mancarono difficoltà imposte da tormente e valanghe che bloccarono più volte il trasporto. Tutti momenti esemplificati nella seconda parte del film (*La lotta fra gli uomini e la montagna*)<sup>32</sup>, con Comerio presente nel filmare le fasi finali del traino e la collocazione del 149 in batteria nella "più alta vetta raggiunta dalle grosse artiglierie nella guerra presente"<sup>33</sup> [Fig. 12].



Durante la loro permanenza, Comerio e i suoi fanno capo ai baraccamenti cresciuti intorno al Rifugio Garibaldi, dove nel vecchio magazzino viene allestita una camera oscura per lo sviluppo delle fotografie. Si spostano a piedi tra la valle e le cime, ma raramente in teleferica, dove nemmeno l'ingombrante e pesante attrezzatura trova posto<sup>34</sup>. Arrivati in linea dopo l'azione di conquista delle Lobbie dell'11 e 12 aprile, possono salire all'omonima vedretta e fissare sulla pellicola l'apertura della vista oltre i 3000 metri, costituita da neve e cielo. Nel frattempo, anche alle Lobbie vengono velocemente approntati dormitori e depositi dove soldati e ufficiali si organizzano per l'azione corale del 29 aprile, con l'obiettivo della conquista delle posizioni del Crozzon e Passi di Lares, Folgorida e Passo Fumo fino al Cavento. Il film illustra le fasi preparatorie della manovra: dalla distribuzione dell'attrezzatura e la vestizione con le tute bianche agli alpini che si avviano ai luoghi di combattimento. Dal giorno precedente Comerio è a Punta Venezia con gli alti ufficiali di settore, che hanno raggiunto quel punto per dominare e dirigere il combattimento e che vengono infatti ripresi armati di binocolo. Un'altra cinepresa è al Passo del Venerocolo per cinematografare gli spari del calibro 149. Il combattimento verrà così rappresentato nel film in un'alternanza di quadri tratti dal girato delle due cineprese. Per rafforzare la descrizione dell'azione, Comerio enfatizza la tensione del momento con l'inserimento del fermo immagine delle già citate fotografie panoramiche, per dare conto dell'ampiezza geografica del paesaggio nel quale si muovono i reparti italiani, composto di avvallamenti e vette innevate.

Le descrizioni di luoghi e fatti sopra accennate si basano inoltre su delle solide fondamenta, fornite dal confronto con gli esperti e gli studiosi degli episodi bellici in Adamello<sup>35</sup>, che hanno contribuito a identificare buona parte delle sequenze in base alle caratteristiche dei luoghi. I resoconti militari ufficiali hanno infine coadiuvato l'analisi delle inquadrature poiché, oltre a descrivere le fasi di preparazione, esecuzione ed esito delle azioni, danno contezza del numero di uomini e della tipologia di armamenti impiegati e portati in quota. Tali dati, confrontati con altre fonti, hanno orientato verso l'esclusione di alcune inquadrature, inserite in più copie reperite, ma non risalenti al

girato di Comerio del 1916. Inoltre, sono stati identificati momenti di azioni simulate o sostitutive, cioè scene che non testimoniano un'azione bellica ma sono di richiamo alla stessa o la evocano per analogia. Comerio e collaboratori arrivarono in quota a primo assalto già avvenuto, inoltre non poterono filmare direttamente alcuni eventi, per evidenti limiti tecnici e militari. Tali espedienti, più che rendere inautentico o puramente spettacolare il lungometraggio, permisero di enfatizzare l'esperienza cinematografica e attrazionale di azioni effettivamente messe in opera e di offrire allo spettatore un *training* sensoriale del conflitto bellico sullo schermo. Tecniche e dispositivi di costruzione 'dal vero' del 'reale' e di superamento dei limiti visuali, simbolici e politico-morali della "guerra cieca"<sup>36</sup> che Comerio, con la sua lunga carriera di cineasta esploratore e *metteur en scène* di territori 'altri' e conflitti bellici, conosceva molto bene.

*Paesaggi d'archivio: riedizioni e riusi della no film's land di "La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello"*

Fin dalla sua genesi l'*Adamello* mostra uno statuto editoriale incerto, esposto alle polemiche e al riuso. La prima edizione è tanto ben accolta – dal Re, dai Generali<sup>37</sup>, dal pubblico e dai recensori ("la nostra anima di italiani [...] percossa da un fremito di emozioni"<sup>38</sup>, "splendida"<sup>39</sup>, "magnifica"<sup>40</sup>) quanto oggetto delle controversie sull'affidamento ai privati della propaganda di Guerra prima dell'istituzione nel gennaio del 1917 del Reparto foto-cinematografico del Regio Esercito<sup>41</sup>. Il film arriva nelle sale a giugno 1916 ed è inizialmente proposto all'estero da Tito Ricordi e Kodato Rossi<sup>42</sup>, "vampiri del sangue nazionale" nella citata polemica. Tra la fine del 1916 e il 1917 circola tra Europa, Russia, Asia, Nordamerica e Sudamerica per tramite di Umberto Scariola e dell'Unione Commerciale Italo-Nord-Americana<sup>43</sup>. Anche in questo frangente la produzione bellica di Comerio, seppure riconosciuta di qualità, è bersaglio di accuse: favoritismi nell'esportazione, speculazioni commerciali, affidi a concessionari di dubbia moralità, versioni contenenti scene "fittizie" e "ridicole" o diluite in antologie<sup>44</sup>. Fin dalle origini, l'*a priori* dell'*Adamello* sembra esplicitare una condizione dialettica (autentico/inautentico, commerciale/propagandisti-

co, ecc.) esemplare della “natura proteiforme della non-fiction italiana della Grande guerra”, una “*no man’s land* all’interno del panorama cinematografico italiano degli anni Dieci. Uno spazio liminale, punto di incontro e di scontro tra forze divergenti”<sup>45</sup>.

Una tale allegoria epistemica ben si presta a descrivere le logiche di riuso che caratterizzeranno il corpus bellico nel periodo 1918-1933 (applicate dallo stesso Comerio al proprio archivio, si pensi a *Resistere* e a *Dal Polo all’Equatore*), una fase decisiva per la costruzione di “modelli iconici sedimentati nei decenni [...] e la loro sopravvivenza in corpi testuali sempre più ibridi”, in cui trovano posto “luoghi tematici e paradigmi iconografici entrati presto nel canone delle immagini auspicate della guerra bianca [anche] grazie alle celebrate riprese di *Guerra a tremila metri sull’Adamello*”<sup>46</sup>. Messo sotto pressione, il paesaggio d’archivio dell’*Adamello* si sgretola fin dalle origini. Più momenti di *recadrage* e riedizione ne hanno fatto una *no film’s land*, soggetta, come il suo autore, ad amnesie e riaffioramenti lungo tutto il Novecento.

Già i materiali degli anni Venti riportano indizi di una seconda edizione o un reimpiego prossimo alla “febbre del compendio”<sup>47</sup> che coinvolgerà il film nella seconda metà del decennio. Più frammenti ASL attestano un *Adamello* ristampato su Ferrania; mentre il testimone CDF presenta un cartello “in onore di Carlo Giordana conquistatore dell’Adamello”, in cui Comerio risulta insignito del titolo di Commendatore (attribuitogli nel 1925) e con un cartiglio posteriore alla chiusura della Comerio Films & C. nel 1921-22<sup>48</sup> [Fig. 13].

Negli anni Cinquanta, Luciano Viazzi, figura fondamentale per lo studio della Guerra Bianca e del corpo degli Alpini<sup>49</sup>, conosce Paolo Granata e accede all’archivio Comerio, ‘riscoprendo’ al suo interno “l’intero film in questione”<sup>50</sup>. In collaborazione con Granata, Viazzi realizza una versione in 16mm rimontata e sonorizzata, proiettata nell’ottobre del 1960 al “Festival internazionale film della montagna e dell’esplorazione” di Trento, all’interno della “mostra retrospettiva del film di montagna e dell’esplorazione dedicata al cinema italiano (1900-1930)”<sup>51</sup>. Viazzi ha ricordato le difficoltà di recupero e ristampa, un “paziente e meticoloso lavoro, durato diversi anni”<sup>52</sup>. Propo-

nendolo al Festival, lo definisce “un film prodotto ex-novo” con un montaggio “completamente rielaborato”<sup>53</sup> in cui “tutte le parti ad eccezione della Quinta, lasciata intera” sono “selezionate e rielaborate pur conservando inalterato lo spirito e le intenzioni di montaggio dell’autore”<sup>54</sup>.

Seppure alterata e ridotta, la riedizione ripercorre la struttura originaria in sei parti (nota a Viazzi, che la trascrisse desumendola dalla copia d’epoca di partenza e pressoché corrispondente al programma *Dal Verme*)<sup>55</sup> [Fig. 14]. Al contempo, la riedizione introduce significativi slittamenti discorsivi, proponendosi come documento storico e lirico-poetico del mito ascensionale della conquista dell’Adamello e della celebrazione delle azioni degli Alpini<sup>56</sup>. La sua reiterata condizione di extra-territorialità semantica e di genere si palesa in più direzioni. Innanzitutto, nel tentativo di integrare il documentario nel film di montagna, collocazione che produrrà recensioni positive così come polemiche per la componente ‘guerresca’ e il contrasto con lo spirito alpinistico<sup>57</sup>. Si consideri inoltre che la ricerca di opere per la retrospettiva presso musei e cineteche italiane si era dimostrata insoddisfacente, spingendo i curatori a cercare altrove (privati, collezionisti). Ciò a conferma della parziale estraneità della ‘terra di nessuno’ della non-fiction rispetto al canone storiografico che accompagnò la nascita dei primi archivi del film<sup>58</sup>. Non sorprende così che Viazzi ritenesse opportuno sottolineare al curatore della rassegna l’“alto valore documentario e storico” di un “film importante ‘anche’ per lo storico del cinema”<sup>59</sup>. E passerà quasi inosservata l’inclusione nella retrospettiva di “‘Dal Polo all’Equatore’ [...] inedito per gli schermi almeno da 39 anni [...] la più completa selezione del lavoro di reportage esplorativo di Comerio e Granata”<sup>60</sup>, occasione eccezionale e forse unica di visione dell’antologia realizzata da Comerio negli anni Venti<sup>61</sup>.

La riedizione anticipa la stagione cine-televisiva dedicata alla Grande Guerra che farà uso di materiale d’epoca<sup>62</sup>, lungo la quale Alberto Caldana (già curatore di *Caporetto*) realizzerà nel 1968 per la RAI *Guerra Bianca in Adamello*, basato sulle testimonianze dei reduci e sulle ricerche e materiali 16mm di Viazzi<sup>63</sup>. Tale fase si conclude idealmente con la produzione di *Penne Nere* (Viazzi, 1972, 8/s8mm, in

seguito ‘riversato’ in VHS e DVD) per il Centenario della fondazione del Corpo degli Alpini, compendio con un secondo capitolo dedicato alla Guerra Bianca ricavato dall’edizione 1960 e ulteriormente manipolato<sup>64</sup>.

Nel medesimo periodo è all’opera su materiali di archivio dell’*Adamello* un’altra figura di primo piano: Vico D’Incerti, talentuoso ingegnere della Ferrania, numismatico di fama, consigliere della Cineteca Italiana. Non a caso, la nota biografica su Comerio nel catalogo della retrospettiva trentina è un estratto di un più ampio e documentato articolo a sua firma<sup>65</sup>. D’Incerti, “fascio della prima ora”<sup>66</sup>, amico di Comerio e dal secondo dopoguerra uno dei primi storici del muto italiano<sup>67</sup> è un collezionista di cinema muto, in particolare di documentario bellico:

finita la grande guerra, m’ero dato pena di raccogliere le pellicole documentarie girate al fronte da operatori privati [...] Mi fu preziosa [...] l’amicizia con Luca Comerio. Conservai quelle pellicole con estrema cura, studiando metodi per evitare il loro deperimento [...] Avevo sempre pensato di ricavarne un giorno un film [...] L’occasione [...] si presentò nel cinquantenario della guerra<sup>68</sup>.

Prodotto da Rizzoli e uscito nelle sale nel 1964, *Il Piave mormorò* è un ragguardevole *found footage film* basato sulla collezione D’Incerti<sup>69</sup>, con un secondo rullo composto da più sequenze dell’*Adamello* e dal cui ordine di montaggio è possibile risalire a quello di origine grazie al confronto tra la numerazione autografa impressa sui materiali di lavorazione<sup>70</sup> e le annotazioni per le musiche<sup>71</sup>. D’Incerti ricavò personalmente i “nuovi negativi con il ritmo corretto [...] Fu un lavoro lungo e paziente, al quale mi dedicai la sera”<sup>72</sup>. Del “trasferimento” delle immagini dal “film muto” attraverso una speciale “stampatrice D’Incerti” venne dato ampio risalto nei titoli di testa e nei paratesti promozionali. Nei materiali di *Il Piave mormorò* è stato rinvenuto un breve test su “alcune sequenze del film ‘Quando la patria chiamava’ (titolo di lavorazione)<sup>73</sup>, dimostrativo delle proprietà della “stampatrice D’Incerti”. Un sistema di duplicazione artigianale e sperimentale in grado di riproporre il materiale d’archivio “al ritmo normale e alle dimensioni originali” [Fig. 15]. L’operato di D’Incerti, sorprendente

per il suo carattere anticipatorio rispetto a temi e preoccupazioni che emergeranno diffusamente solo in seguito, si incarna così in una sorta di “camera filologica”, idealmente antitetica alla più nota “camera analitica” di Gianikian e Ricci Lucchi che anni dopo rifilmeranno l’*Adamello*<sup>74</sup>. Il metodo storico-filologico e tecnico-ingegneristico adottato da D’Incerti fa sì che in *Il Piave mormorò* convivano preoccupazioni per la preservazione e restituzione del materiale di provenienza e ambizioni di riorientamento discorsivo della memoria culturale del conflitto.

La *no film’s land* dell’*Adamello* riemerge ancora a inizio anni Ottanta. Gianikian e Ricci Lucchi acquistano, a un passo dal macero, ciò che resta dell’archivio Comerio (“quasi cinquantamila metri di pellicola infiammabile”), non “un archivio considerato perduto” ma “un archivio passato inosservato, rimasto per anni sotto gli occhi di tutti”<sup>75</sup> e dove “l’amnesia [...] è lo stato che circonda i materiali”<sup>76</sup>. Ulteriore evidenza della persistenza, per quanto riguarda la salvaguardia della non-fiction del muto italiano, di un’insoluta dialettica tra pulsioni mnestiche e amnesiche che chiama in causa più istituzioni patrimoniali, scientifiche e culturali.

Al pari della precedente ‘riscoperta’ di Viazzi, il momento del secondo ‘ritrovamento’ non è casuale in termini epistemici e storico-culturali: Comerio “fotografo e cineasta” è oggetto di recupero fin dal 1979<sup>77</sup>. Il rinnovato interesse verso il suo archivio va ricondotto a una dialettica più ampia tra attenzioni storiografiche, patrimoniali e collezionistiche post-Brighton verso il cinema muto e delle origini e le pratiche (estetiche) di decostruzione delle grandi narrazioni e riciclo tipiche della condizione postmoderna. Gianikian e Ricci Lucchi scaveranno a lungo nella “miniera” Comerio, riproponendo parti dell’*Adamello* in film seminali e di riferimento per il ripensamento dell’episteme visuale e discorsiva di inizio Novecento, quali *Dal Polo all’Equatore* (1987) e *Su tutte le vette è pace* (1998)<sup>78</sup>.

Il valore estetico e la forza critica dell’opera del sodalizio artistico sono oggi pressoché unanimemente riconosciuti<sup>79</sup>, mentre più sullo sfondo resta la *querelle* sui “cacciatori di teste” e sulla potenziale mancata preservazione degli originali, inaugurata negli anni Ottanta, più re-

centemente ripresa, e oggi riverberata nell'impossibilità ad accedere per scopi di studio ai materiali della collezione e alla documentazione redatta al tempo<sup>80</sup>.

Di fronte a tale aporia, per ricomporre quest'ultima fase del paesaggio d'archivio dell'*Adamello* viene in soccorso un breve video di Gianikian e Ricci Lucchi, *Trasparenze* (1998), "costruito sui resti di una bobina in decomposizione, filmata in origine [...] sul Monte Adamello, durante la Prima Guerra Mondiale" e recentemente riproposto come "racconto di questa reliquia, memoria cancellata di un tempo ritrovato"<sup>81</sup>. Più che la retorica sul lirismo del nitrato e il fascino delle rovine, interessa qui inquadrarne l'essenza: *Trasparenze* è la documentazione dell'ispezione materiale di un frammento di *Guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*<sup>82</sup>.

Condotta il 4 agosto del 1998, documenta un positivo nitrato che manifesta un evidente bisogno di cura. In particolare, la registrazione sonora dei suoni secchi emessi dalle spire del film tra loro colliquate, al momento della loro separazione durante lo svolgimento in passafilm, è un'evidenza sintomatica che impone da prassi l'arresto del movimento per evitare il distacco dell'emulsione e l'applicazione di un trattamento di rigenerazione, finalizzato alla sua, per quanto possibile, salvaguardia e duplicazione<sup>83</sup>.

Le immagini, seppure decadute, conservano e restituiscono quadri del paesaggio adamellino di indubbia eloquenza per lo storico, mentre l'occhio clinico del restauratore e filologo si concentra sulle informazioni secondarie (mascherino, giunte a colla, segni di stampa, ecc.) stabilendo associazioni con la tradizione del film. Un dato indiziario colpisce su tutti in *Trasparenze*: la camera si sofferma sul bordo di un fotogramma, evidenziando l'*edge code* Eastman Kodak del 1916 ("KODAK •")<sup>84</sup>. Tale codice permette di datare la "bobina" e di identificarla come un frammento di prima generazione della prima edizione. Impegnati nella realizzazione della "Trilogia della guerra", Gianikian e Ricci Lucchi realizzano con *Trasparenze* una 'primitiva' documentazione *edge-to-edge*<sup>85</sup> (oggi diffusa in campo storico-archivistico) che permette di accedere, seppure in via indiretta, mediata, a un'evidenza materiale di significativa importanza per lo studio del film, più volte

evocata nei loro scritti e sopravvissuta almeno fino a fine Novecento. Occorre attendere un quarto di secolo per assistere nuovamente alla riemersione dello strato più antico del nostro paesaggio d'archivio. Un frammento positivo nitrato, recentemente ritrovato tra i materiali di *Il Piave mormorò*, presenta alcune inquadrature in ottime condizioni, imbibite e riportanti il codice "KODAK •" risalente al 1916. Stock, mascherino, segni di stampa, perforazioni, tutto corrisponde tra la copia ascrivibile alla collezione D'incerti e la copia Gianikian-Ricci Lucchi [Fig. 16]. Il frammento collezionato con cura storico-filologica da D'Incerti per preservare e celebrare la memoria della Grande Guerra e quello della collezione Gianikian-Ricci Lucchi, sottoposta nel tempo a *reframing* analitici e an-archivali convergono tra loro: copie 'sorelle', forse sezioni diverse di una stessa copia, generate direttamente dal negativo camera impresso sul fronte adamellino.

Due differenti *archival accidents*<sup>86</sup> hanno riavvicinato dopo più di un secolo gli unici materiali 'visibili' e 'accessibili' di prima generazione dell'*Adamello*. Un gesto 'riparatore' rispetto a un "patrimonio territoriale" disperso, dettato dalla ricerca della 'provenienza' e 'territorialità' delle immagini. Una "restituzione" che ricomponne per un attimo, nella *no man's land* del cinema di non-fiction bellico italiano, le differenti forze e vettori che hanno periodicamente ridisegnato il paesaggio d'archivio del film di Comerio.



## *Apparato iconografico*

Fig. 1.

*Carte Generale du Theatre de la guerre en Italie et dans les Alpes* (1797), dettaglio.

Fig. 2.

Luca Comerio (al centro dell'immagine, di spalle) riprende la messa celebrata ad alta quota, Società Storica per la Guerra Bianca di Buccinasco (SSGB), Fondo fotografico Aldo Bonacossa.

Fig. 3.

Quadro sinottico dei principali testimoni censiti e raccolti.

Fig. 4.

Programma di sala della proiezione al Teatro dal Verme di Milano che riporta l'elenco dei quadri (al centro), e le informazioni inerenti alla macrostruttura del film (a sinistra).

Fig. 5.

Card n. 18549 del visto svedese del 24 ottobre 1917 conservato presso lo Svenska Filminstitutet di Stoccolma, per la prima parte (di quattro) del film *Pa Krigsstrat Bland Alperna* (letteralmente, "Sul campo di battaglia delle Alpi") della casa di produzione di Luca Comerio. Prima del taglio, misurava 508mt dei 1724 complessivi. La traduzione degli intertitoli corrisponde alle didascalie presenti nella prima parte della versione italiana.

Fig. 6.

Esempi di cambio di mascherino all'interno della stessa scena (intertitolo 14 "Trasporto di materiali per costruire i baraccamenti"); in alto, il passaggio dal mascherino 16mm (a sinistra) a quello Academy (a destra); in basso, il proseguimento della stessa inquadratura in 35mm con mascherino Academy (a sinistra) e infine il passaggio a full aperture (a destra).

Fig. 7.

Processo di recupero dell'immagine fissa inserita da Comerio per mostrare i luoghi del combattimento. In alto, la sua sopravvivenza all'interno dell'unica copia (MAU) in cui è stata ritrovata, fortemente compromessa e ritagliata; al centro la stampa fotografica panoramica originale con marchio Comerio 'embossato' e conservata nel diario del capitano Nino Calvi. In basso, la sua sostituzione e ripristino digitale a partire dalla stampa fotografica.

Fig. 8.

Intertitolo 38 (ricostruito) e relativa inquadratura "I soldati della più Grande Italia tra le vette nella neve eterna".

Fig. 9.

A sinistra, l'inquadratura corrispondente all'intertitolo "36 - Ricoveri scavati nella neve" (dal testimone MAU); a destra, all'intertitolo "53 - Camminamenti tagliati nella neve" (da ASL3). Sebbene la qualità delle immagini sia nettamente differente, è possibile in entrambi i casi notare i diversi metri di neve presenti.

Fig. 10.

Una delle riprese dei feriti ricondotti a valle, fotogramma estratto dal testimone CDF (intertitolo 81 "Con ogni cura i feriti vengono condotti ai posti di medicazione").

Fig. 11.

Alcuni frammenti della vita militare: in alto, il trasporto di legna e attrezzi (ASL3) per la costruzione dei baraccamenti (SSGB) e delle linee telegrafiche (CDF); in basso, i rifornimenti con salmerie (ASL3), la preparazione e la distribuzione dei ranci (MAU) e la messa per il conforto spirituale (SSGB).

Fig. 12.

Alcuni fotogrammi provenienti dalla "Parte seconda" del film (*La lotta fra gli uomini e la montagna*): a sinistra, il traino del 149 e, a destra,

il suo arrivo in batteria come indicato dalla didascalia precedente (al centro, ricostruita): "La più alta vetta raggiunta dalle grosse artiglierie nella guerra presente".

Fig. 13.

Fotogramma estratto dal testimone CDF, riportante la dicitura "Comm. Luca Comerio".

Fig. 14.

Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 11 novembre 1959.

Fig. 15.

Test "Stampatrice D'Incerti", Archivio Storico Luce, Roma.

Fig. 16.

Frammenti positivi dalla copia Gianikian-Ricci Lucchi, a sinistra; dalla copia D'incerti, a destra, riportanti il codice "KODAK •" risalente al 1916.





Fig. 2

LA GUERRA D'ITALIA A 3000 METRI SULL'ADAMELLO. CENSIMENTO E DESCRIZIONE MATERIALI [ENI 15744: 2009]												
TESTIMONE (SIGLA)	RULLI	TITOLO	FORMATO	ELEMENTO	LUNGHEZZA (metri)	DURATA (hh:mm:ss)	VERSIONE	ANNO	SUPPORTO	SISTEMA COLORE	SISTEMA SONORO	TRADIZIONE
ASL1	6 di 9	[La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello]	35mm	POS	735	[01:41:15]	[Documentario di Viaggi Granata]	[post. 1960]	Safety	B/N	muto	Diretta
ASL2	1 di 1	senza titolo	35mm	POS	280	15:19	[1916?]	?	Nitrato	B/N	muto	Diretta
ASL3	1 di 9 (parte 2)	Il piave mormorò	35mm	POS	126	06:54	[1964] Il Piave mormorò	[1964]	Safety	B/N	muto	Indiretta
ASL4	1 di 1	[Scena di guerra alpina] [Fondo Donato]	35mm	POS	221	12:05	[1916? Scena di guerra alpina]	?	Safety	B/N	muto	Indiretta?
CB0	1 di 1	[Scena di guerra alpina]	35mm	CTN	312	17:04	[1916? - 1918 in Molifolice / l'istone p.215]	[1960]	Safety	B/N	muto	Indiretta
CDP	1 di 1	La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello	35mm	CTN	204	11:28	[1916?]	[anni 90]	Safety	B/N	muto	Diretta
CM1	1 di 1	[Guerra sull'Adamello]	35mm	POS	499	24:03	[1916?]	1959	Safety	B/N	muto	Diretta
CM2	1 di 1	[Guerra sulle Alpi]	35mm	N/D	N/D	08:19	[1916?]	N/D	Safety	B/N	muto	Indiretta?
CM3	1 di 1	[Guerra sulle Alpi]	35mm	CTN	200	02:18	[1916? Scena di guerra alpina]	N/D	Safety	B/N	muto	Indiretta?
LOC	1 di 11 (DVD n. 9)	N/D	DVD	POS	N/D	05:00	[Miscellanea Grande Guerra - Frammenti versione inglo-italiana]	N/D	N/D	B/N	muto	Diretta
MAU	1 di 1	[La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello]	16mm	POS	470	42:53	[Documentario di Viaggi Granata]	[1960]	Safety	B/N	sonoro	Indiretta
MGRT1	1 di 1	Pennine nere	VHS/DVD	POS	N/D	79:00	Pennine nere	[1972]	magnetico	B/N	sonoro	Indiretta
MGRT2	1 di 1	[Almanacco Rai - Viaggi e Caldane]	16mm	POS	374	34:04	Almanacco RAJ, 1968	1968	Safety	B/N	sonoro	Indiretta
SS686	1 di 8	senza titolo	16mm	POS	265	24:02	Documentario di Viaggi Granata	[1960]	Safety	B/N	muto	Indiretta
SS68A	1 di 8	[Episodio Almanacco]	BETACAM	POS	N/D	33:21	Almanacco RAJ, 1968	1968	magnetico	B/N	sonoro	Indiretta
GR11	1 di 1	Dal Polo all'Equatore	16mm	POS	[2770]	01:41:00	Ganikian - Ricci Lucchi	1987	Safety	Colore	sonoro	Indiretta
GR12	1 di 1	Su tutte le vette e pace	16 e 35mm	POS	[1790]	01:12:00	Ganikian - Ricci Lucchi	1999	Safety	Colore	sonoro	Indiretta
OLI	1 di 1	La guerra sull'Adamello 1915-1918	video	pos	N/D	01:16:00	Olimpia Cinematografica	1986	magnetico	B/N	sonoro	Indiretta

Fig. 3

# La Guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello

Film Autorizzata dal Comando Supremo  
Eseguita personalmente dal  
Cav. LUCA COMERIO

6 Parti - 276 quadri

Voltare il foglio per leggere  
la Descrizione dei Quadri.

TEATRO  
D'ALVERME  
SOC. AN. SILVANI ZEBBONI

## DESCRIZIONE DEI QUADRI

### PARTE PRIMA Il lavoro di rifornimento

- 1 - I rifornimenti con valigie
- 2 - Un incidente sul terreno ghiacciato
- 3 - I rifornimenti con le teleferiche
- 4 - Passaggio presso da una teleferica in azione
- 5 - Costruzione d'una linea telegrafica
- 6 - Riparazione d'una teleferica
- 7 - Il telefono sul carrello d'una teleferica
- 8 - Comandi da campagna trasportati con una teleferica
- 9 - I due agenti tedeschi ma rannona che porta 20 Kg.
- 10 - L'Carretta linea telegrafica
- 11 - Mulo che arriva d'una teleferica
- 12 - Più le albe della teleferica. Uomo ultimo mezzo di trasporto dei rifornimenti
- 13 - L'arrivo al rifugio Garibaldi in piena tempesta

### PARTE SECONDA Per vivere fra le nevi eterne

- 14 - Trasporto di materiali per costruire baraccamenti
- 15 - I primi tentativi a i primi i Caralli di Franks
- 16 - Ripida costruzione di baraccamenti
- 17 - Soldati e portatori nei grandi baraccamenti
- 18 - I soldati della più grande Italia tra le vette della neve eterne
- 19 - In vista del valico più alto
- 20 - Il valico
- 21 - Al di là del valico
- 22 - La posta di primo soccorso
- 23 - Preparazione d'una valigia da inviare alle alte e di tornante
- 24 - I comandi di settore costruiscono il piano d'azione
- 25 - Gli aiuti destinati alle prime linee si avviano verso i baraccamenti
- 26 - All'azione di oltre 3000 metri è distribuito il nostro calcio

- 27 - Il compito scritto - La preparazione di un albero di neve
- 28 - Una caccia a 300 metri
- 29 - Prodotti destinati verso comandi dei monti - nei due grandi settori
- 30 - Anziani con valigie il vostro valigie, entrare per gli aiuti nella storia d'Italia

### PARTE TERZA La lotta fra gli uomini e la montagna

- 31 - Una valanga in agguato su grande lavoro d'artiglieria
- 32 - Il lavoro di scavo per il riapprodo
- 33 - Colonnamento di i Cavalieri di Franks
- 34 - Una linea di rifinita
- 35 - Parapetto di neve e roccia
- 36 - Un fucile a 3000 metri di altezza
- 37 - Obiezioni scavalci nella neve
- 38 - Volontà in osservazione
- 39 - La montagna d'una montagna
- 40 - Un albero di guardia sotto la tormenta

- 41 - Il tramo dell'albero d'una grande pezzo di artiglieria
- 42 - L'attacco arrivato la batteria
- 43 - Il inizio del cannone dopo il inizio dell'attacco
- 44 - Il artiglieria la condotta degli uomini
- 45 - Anche il cannone arriva la batteria
- 46 - La più alta vette raggiunta dalla grande artiglieria nella guerra presente

### PARTE QUARTA Vigilia d'armi

- 47 - Confusione dei cartoni per le cartucce di cannone
- 48 - Distribuzione dei proiettili
- 49 - I proiettili sono arrivati la batteria
- 50 - Colonna per trasporto della munizioni
- 51 - Una sezione di mitragliatrici
- 52 - Il balzo dei cannone a montagna
- 53 - Energie e volontà
- 54 - Comandamenti tagliati nella neve

- 55 - Continua l'arrivo dei cannoni
- 56 - Tratti sotto la tormenta
- 57 - Un cannone s'infanna all'altro
- 58 - A valle il rancio attende i portatori
- 59 - Quando rapidamente al monte in pieno
- 60 - Prima del comatamento le truppe si accolgono per essere evaspiaggiate
- 61 - La po' di fucile a 10 gradi sotto zero
- 62 - La distribuzione delle cariche
- 63 - Gli aiuti partono per l'azione
- 64 - Un passo difficile
- 65 - Gli aiuti si avviano ai luoghi di comatamento
- 66 - Il lavoro di preparazione completa
- 67 - Nella notte - Demoni ostili vi somigliano le postazioni oculari o 300 metri d'altitudine

### PARTE QUINTA Tra neve e fuoco

- 68 - Dal comatamento - Mofani - dell'11 Maggio 1918
- 69 - L'attacco e gli aiuti sono della Adamello - l'Adamello - nella gloriosa dell'11 e 12 Aprile, Impero - venendo forse fermati i nostri aiuti impegnano le poste un numero nella valle di Lobbia alta e lungo le Crede del bosco di "Corno di Mercurio" al ghiacciaio con oltre 300 metri di altitudine.
- 70 - Il 11 medesimo reparti occupano il passo di il Falco
- 71 - Il 12 si aprono le artiglierie volute della Lobbia e di Fiume e l'acqua barriera della Caduta, disprezzare i gauri di economia lotta sul ghiacciaio, occupando le posizioni del "Corno di Polverina" (m. 3000) e del "Corno di Lanza" (m. 3000) del passo di Lanza (m. 3000) e di Cavone (m. 3000)
- 72 - All'Alba la grossa artiglieria apre il fuoco
- 73 - I dati di tiro
- 74 - Un ufficiale ferito e morto dalla artiglieria gli ordini di agguantare
- 75 - La graduazione dei proiettili

- 76 - Il Comando spiega le fasi del combattimento
- 77 - Una grande lotta e il seguente della lotta fra le montagne
- 78 - A valle il rancio attende i portatori di osservazione, agguantare di posizioni, senza di fuoco, avanti di scendere e di salire, avanti di scendere, sotto la protezione della artiglieria di ogni settore
- 79 - Sono 24 quadri che si scontrano senza alcuna tregua alle soglie di una inferno (Fitzcaraldo azione)
- 80 - I primi prigionieri
- 81 - Un gruppo di prigionieri di Rifugio Garibaldi
- 82 - Come vengono trattati i prigionieri
- 83 - La prima operazione dei prigionieri
- 84 - Nella oscura e piccoli disappati i prigionieri vengono condotti al piano
- 85 - Il Generale interroga un ufficiale austriaco prigioniero
- 86 - Con ogni nome il fatto vengono conosciuti ai punti di osservazione
- 87 - Ma tra le nevi
- 88 - Il cannone continua la sua opera - gli e polverosa

### PARTE SESTA La Vittoria

- 89 - Il Generale comandante del Settore ordina lo svolgimento dell'azione
- 90 - Il 12 questo inizio il seguito di un'operazione come nella grande lotta fra gli 24 quadri, nuovo di salire da 3000 metri, non intervenendo mai, ma comprendere al
- 91 - Il Generale si fida del Comando del Battaglione che ha occupato la cima
- 92 - Il Comandante agguanta la punta del "Corno di Lanza" (m. 3000) del passo di Lanza (m. 3000) e di Cavone (m. 3000)
- 93 - L'opera della Battaglia Vittoria
- 94 - Il trasporto di fucili austriaci
- 95 - I prigionieri
- 96 - Italiani, tedeschi, sono ammirati e ammirano il lavoro di questi soldati che viene a rivelare fra le nevi le nevi per conquistare alla Patria i suoi confini

Fig. 4

Granskn.-N:r	<b>18549</b>	Tillverkn.-N:r
<i>Skand. film.</i> Tillverkn.-firma: <i>Luca Comerio</i>		
Filmens svenska titel (och den utländska): <i>På krigssträt bland Alperna.</i>		
Filmens längd, före klippning: <i>508 mlt</i> ; efter klippning: Granskn.-avgift erlagd med: <i>5.50</i>		
Ovanstående film godkännes för offentlig föreläsning i Sverige, även för barn. Stockholm den <i>24 okt. 1917.</i> / <i>H. Sandström</i>		
Statens Biografbyrå. <i>S. Sjögren</i>		
Anmärkingar:	<i>Åkt.</i> <i>Forsta delen i en serie.</i>	
Beskrivning å andra sidan. <small>Åren 1916-18-19, 20-21. Specialiser. Serier 1916-1918. 5</small>		

Fig. 5





Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

rimane il Film da me ritrovato, che può considerarsi il primo esempio nel mondo di lungometraggio documentario che narra in modo organico un determinato fatto.

Il film infatti non è altro che la documentazione filmata del Comandato Stefani dell' 11 Maggio 1916 : -

" Nell'aspra e ghiacciata zona dell'Adamello ( Valcamonica ) nelle giornate dell' 11 e 12 Aprile imperversando forte tormenta i nostri alpini espugnavano le posizioni nemiche sulle vette di Lobbia Alta e lungo le creste del Dosson di Genova emergenti dai Ghiacciai ad oltre 3300 M. di q. Il film inoltre non è la semplice registrazione della battaglia ma narra razionalmente tutta la fase di preparazione con mille episodi ( il pezzo da 149 mm. sepolto dalla valanga , la messa di padre Semeria sull'altare di neve ecc.) Le parti sono :

- 1° -Il lavoro di rifornimento
- 2° - Per vivere fra le nevi eterne
- 3° La lotta fra gli uomini e la montagna
- 4° Vigilia d'armi
- 5° L'Attacco
- 6° La vittoria

Tutte le parti ad eccezione della Quinta sono state selezionate e rielaborate pur conservando inalterato lo spirito e le intenzioni di montaggio dell'autore

*Intiera*

Fig. 14

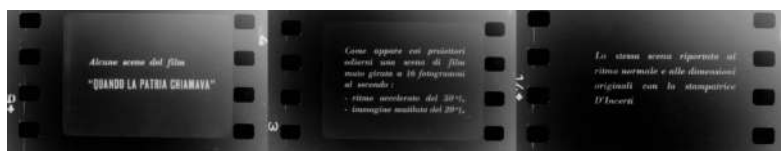


Fig. 15

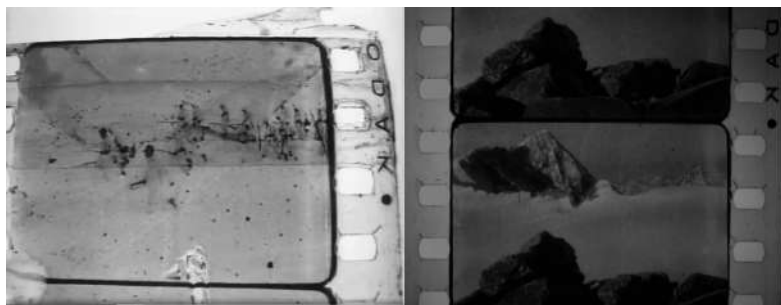


Fig. 16



<sup>1</sup> Diario di A. Bonacossa, *Ascensioni di guerra durante la campagna 1915-1916-1917*, collezione privata. Bonacossa, ufficiale del Genio ed istruttore di sci del Regio Esercito, incaricato di accompagnare la squadra di Comerio durante le riprese e autore egli stesso di alcuni scatti in alta quota, cita come cineoperatori al seguito di Comerio il fratello Pietro e “Bianchi” (del quale non conosciamo il nome di battesimo) e specifica che la troupe ha potuto fotografare e riprendere eventi dal vero, esercitazioni e simulazioni tra il 15 aprile e il 2 maggio 1916. Paolo Granata, operatore con Comerio e figura chiave per la riscoperta dell’archivio lungo gli anni Cinquanta, è collocato sulla scena adamellina da lui stesso e da Luciano Viazzi in più occasioni e in particolare durante l’intervista RAI del 1968. Il manoscritto del diario di Bonacossa è stato gentilmente messo a disposizione dal collezionista Marzio Govoni.

<sup>2</sup> Visto di censura n. 11640 del 30 maggio 1916, m 2237; *Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia*, 28 agosto 1916, n. 202, p. 4354: “data della pubblicazione stabilimento del dichiarante, Milano, 31 maggio 1916 – proiettata per la prima volta il 13 giugno 1916. Depositati, pel visto, 276 fotogrammi col sunto edito dell’azione”.

<sup>3</sup> “Per vivere fra le nevi eterne” è il titolo della seconda parte (di sei) del film, dedicata in particolare al trasporto e alle opere di costruzione delle infrastrutture di difesa e sostentamento, si veda più avanti il programma di sala del Teatro Dal Verme.

<sup>4</sup> A. Magnaghi, *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

<sup>5</sup> A. Tarpino, *Paesaggio, antropologia e storia: eco-memoria, condizione preliminare dei processi di riterritorializzazione*, in A. Magnaghi, O. Marzocca (a cura di), *Ecoterritorialismo*, Firenze, Firenze University Press, 2023.

<sup>6</sup> A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, Torino, Kaplan, 2020, p. 55.

<sup>7</sup> Come potrà emergere dal contributo, i debiti storiografici e storico-culturali nei confronti degli esperti di un campo vastissimo sono enormi e buone porzioni di tale campo rimangono per noi ancora oscure. Limitandoci agli studi di cinema, siamo profondamente riconoscenti agli scritti e ricerche, tra gli altri, di Giaime Alonge, Silvio Alovasio, Sila Berruti, Gian Piero Brunetta, Gabriele D’Autilia, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Sarah Pesenti Campagnoni, Pierre Sorlin. Per un primo inquadramento e sicuri di dimenticare nomi di primo piano, preferiamo quindi rimandare a A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, cit.

<sup>8</sup> Il progetto *La “Guerra Bianca”. Ricostruzione e restauro di La Guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello (Comerio, 1916)* è stato finanziato dal Ministero della Cultura - Direzione Generale Archeologia, Belle arti e Paesaggio. Il progetto è stato condotto dall’Università degli Studi di Udine (Serena Bellotti, Daniela Pera, Gianandrea Sasso, Simone Venturini) in partenariato con la Cineteca del Friuli e Archivio Storico Luce-Cinetecità, in collaborazione con Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali – Provincia autonoma di Trento e grazie ai materiali messi

a disposizione da Fondazione Cineteca di Bologna, Fondazione Cineteca Italiana di Milano, Società Storica per la Guerra Bianca di Buccinasco, Museo della Guerra Bianca in Adamello di Temù, Famiglia del Generale Antonio Mautone, La Cineteca del Friuli e Archivio Storico Luce - Cinecittà. Si ringraziano in particolare La Cineteca del Friuli (Livio Jacob, Elena Beltrami, Andrea Tessitore), Archivio Storico Luce - Cinecittà (Enrico Bufalini, Patrizia Cacciani, Fabrizio Micarelli, Benedetta Bellesia, Serena Picone, Mario Damico, Massimiliano Forcina, Nathalie Giacobino, Maurizio Prece), Fondazione Cineteca Italiana (Matteo Pavesi, Roberto Della Torre), Fondazione Cineteca di Bologna (Andrea Meneghelli, Carmen Accaputo, Anna Fiaccarini), Società Storica Guerra Bianca di Buccinasco (Marco Balbi, Paolo Baccolo), Museo della Guerra Bianca in Adamello - Temù (Walter Bellotti, John Ceruti, Marco Ghizzoni, Nicola Romano), RAI FVG (Guido Corso, Barbara Saksida), Rai Teche (Sila Berruti), Museo Nazionale Storico degli Alpini – Trento (Ten. Col. Giulio Lepore e Grd. ca. Luca Basset), Svenska Filminstitutet (Magnus Rosborn), Unità di missione strategica soprintendenza per i beni e le attività culturali – Provincia autonoma di Trento (Franco Marzatico, Luca Gabrielli), Università di Udine (Mariapia Comand, Cosetta Saba, Andrea Mariani, Mary Comin). Un particolare e dedicato ringraziamento va ad Alessandro Faccioli il quale, con Livio Jacob, è stato il primo a indicare come percorribile la via di ascesa all'Adamello. Si ringraziano inoltre Giancelso Agazzi, Silvio Alovisio, Stefania Carta, Marco Cimmino, Luca Mazzei, Marco Gramola, Gabriele Perrone, Marco Pizzo.

<sup>9</sup> Il presente saggio è stato concepito e organizzato collegialmente dai suoi autori, in particolare il paragrafo *Un paesaggio silente* è da attribuire a Serena Bellotti; *La conquista dell'Adamello* a Daniela Pera; infine i paragrafi *Introduzione* e *Paesaggi d'archivio* a Simone Venturini.

<sup>10</sup> Di grande aiuto sono stati i suggerimenti e le intuizioni provenienti da Alessandro Faccioli, Elena Beltrami, Patrizia Cacciani, Nathalie Giacobino, Livio Jacob e Fabrizio Micarelli, tali da permetterci di identificare e recuperare ulteriori testimoni, documenti e materiali che altrimenti sarebbero rimasti dispersi.

<sup>11</sup> Gli autori ringraziano la moglie Bruna Cattani e i figli Daniela, Laura e Paolo per aver messo a disposizione del progetto la copia privata appartenuta al Generale Antonio Mautone. Mautone ricevette con ogni probabilità copia del film perché collaboratore di Viazi nel 1960 “al commento [...] per la parte storico-militare”, si veda A. Mautone, *Fronte di ghiaccio*, Cremona, Persico, 1996, p. 207.

<sup>12</sup> Si vedano fra gli altri, M. Cimmino (a cura di), *La conquista dell'Adamello. Il diario del capitano Nino Calvi*, Gorizia, LEG, 2014 [2009]; A. Cavaciocchi, *L'impresa dell'Adamello. Monografia sulla guerra alpina*, Torino, Arti grafiche Giachino, 1923; Q. Ronchi, *La guerra sull'Adamello*, Tione di Trento (TN), Rendena, 2019 [1921]; V. Martinnelli, *Guerra alpina sull'Adamello 1915 - 1917*, Pinzolo (TN), Edizioni Povinelli, 1997.

<sup>13</sup> Gli autori ringraziano Marco Balbi, Paolo Baccolo e la Società Storica per la Guerra Bianca di Buccinasco per aver messo a disposizione del progetto il documento.

<sup>14</sup> Contenuti nel visto di censura del 24 ottobre 1917, conservato presso lo Svenska Filminstitutet di Stoccolma e attestante una versione di 1724 metri.

<sup>15</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi al Comitato Organizzatore Festival della Montagna, 21 ottobre 1959.

<sup>16</sup> Dal confronto puntuale tra ssgb e MAU è emerso che i due testimoni risultano integrarsi perfettamente nel completare le inquadrature. Da ciò si è ipotizzato che ssgb sia un assemblaggio di scarti di montaggio, confluito tra i materiali utilizzati da Viazzi per successive opere antologiche e documentarie sulla Guerra bianca, quali l'episodio dell'Almanacco Rai del 1968 firmato da Alberto Caldana, si veda nota n. 64.

<sup>17</sup> Preziose indicazioni sono pervenute al riguardo da più studiosi ed esperti interpellati, tra cui i componenti del Comitato scientifico del Museo della Guerra Bianca in Adamello di Temù, nella figura del suo presidente Walter Bellotti, Marco Gramola, della Commissione storico culturale e biblioteca della Società degli Alpinisti Tridentini di Trento e Marco Cimmino, curatore della pubblicazione del diario di Nino Calvi, capitano degli alpini e figura chiave delle vicende militari del periodo considerato. Le loro expertise, unite alla raccolta e studio dei materiali filmici ed extra-filmici, ha permesso di identificare numerosi momenti e luoghi del film.

<sup>18</sup> È il caso dei pezzi di artiglieria da 65mm il cui inserimento è opinabile all'interno dell'intertitolo n. 74. Tale artiglieria era in uso nei reparti di alta montagna fin dal 1913 e l'analisi delle copie e dei materiali indurrebbe a mantenerlo. Tuttavia, gli esperti dello specifico contesto bellico (Adamello 1916), affermano che il calibro da 65mm non sarebbe stato impiegato in quel frangente.

<sup>19</sup> Si veda il § *Paesaggi d'archivio*.

<sup>20</sup> Si noti che il testimone CM11, già correlato alle fasi di lavorazione della riedizione del 1960 per la sua complementarità con ssgb, risulta entrato in Cineteca Italiana nel 1959 come "deposito Granata" in concomitanza con l'avvio del progetto di riedizione di Viazzi. Si veda E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrame, Comerio e Pacchioni tra fotografia e Cinema*, Milano, Il Castoro, 2007.

<sup>21</sup> Hanno collaborato al restauro digitale gli studenti della Laurea magistrale in Scienze del patrimonio audiovisivo e dell'educazione ai media dell'ateneo di Udine Ilaria Bearzi, Gaetano Dimita, Alessandro Mantoan, Giulia Salvagni, Tamara Sandrin, Dafni Thomaidou, Morena Tosi, Ilaria Zanelotto.

<sup>22</sup> Comunicato Agenzia Stefani, 11 maggio 1916, Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, n. 112 del 12 maggio 1916, p. 2524, parzialmente ripreso nel film, "Parte quinta-Tra neve e fuoco", intertitoli n. 67-69.

<sup>23</sup> V. Martinelli, *Guerra alpina sull'Adamello 1915 - 1917*, cit., p. 198.

<sup>24</sup> A. Bonacossa, *Ascensioni di guerra durante la campagna 1915-1916-1917*, cit.

<sup>25</sup> M. Cimmino (a cura di), *La conquista dell'Adamello. Il diario del capitano Nino Calvi*, cit.

<sup>26</sup> M. Cimmino, *La battaglia dei ghiacciai. La Grande guerra tra le nevi perenni*, Fidenza (PR), Mattioli 1885, 2017, p. 10.

<sup>27</sup> Si veda ad esempio *Heroes of Gallipoli*, 1920, <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060023379>, consultato il 30 aprile 2024.

<sup>28</sup> Molti ufficiali impegnati in Adamello portarono nel Corpo degli Alpini la preparazione tecnica e fisica accumulata nelle esperienze presso le sezioni del Club Alpino Italiano o praticando privatamente alpinismo ed escursionismo. Furono loro a formare quelli che sarebbero diventati i reparti specializzati impiegati negli assalti delle cime in tuta mimetica bianca e sci ai piedi, come mostrato nel film di Comerio. Il legame tra comandanti e sottoposti contribuì a formare un forte spirito di gruppo, come nel caso dei fratelli Nino - comandante della compagnia autonoma "Garibaldi" - e Attilio Calvi, la cui morte nell'azione del 29 aprile suscitò sgomento nelle truppe e successive controversie. Prima di essere riportato nella memorialistica, Comerio vi dedica un episodio del film (intertitolo n. 86: "Il Comandante apprende la morte del fratello avvenuta durante la stessa azione").

<sup>29</sup> Cadaveri di soldati intrappolati nei ghiacci sono emersi non solo recentemente. Nel corso degli anni i ritrovamenti di morti in combattimento o colti da "morte bianca" e in molti casi lassù rimasti sono stati numerosi. Nel 1952 il ritrovamento delle salme di alcuni soldati caduti nel 1916, illustrato in una delle copertine di "La domenica del Corriere" ("La domenica del Corriere", 24 agosto 1952) divenne, due anni dopo, il soggetto del film *I cinque dell'Adamello*, per la regia di Pino Mercanti.

<sup>30</sup> Vedi S. Torrione, *La Guerra Bianca. 1915-18: vivere e morire sul fronte dei ghiacciai*, [Roma] National Geographic Italia, 2016; S. Torrione, M. Gramola, *Grande Guerra Bianca*, Milano Editore Stefano Torrione, 2018.

<sup>31</sup> Successivamente con l'avanzata italiana il cannone verrà spostato a Cresta Croce dove si trova ancora oggi.

<sup>32</sup> Comerio riprende anche gli otto metri di neve che, a causa di una valanga, sommergono un obice da 280mm e lo scavo degli uomini per cercare di liberarlo.

<sup>33</sup> È il testo dell'intertitolo n. 45 e della relativa scena di collocazione del "149" sul Passo del Venerocolo a 3289 metri di altezza a conclusione della parte terza del film "La lotta fra gli uomini e la montagna".

<sup>34</sup> Sulle attrezzature e sulle difficili condizioni logistiche e di trasporto si veda L. Viazzi, *I diavoli dell'Adamello. La guerra a quota 3000 (1915-1918)*, Milano, Mursia, 1981, p. 216 e gli appunti dello stesso Viazzi citati in G. Baldassari, *Le 'attualità' di Luca Comerio ed il giornalismo italiano nella grande guerra, tesi di laurea*, Università degli studi di Urbino, a.a. 1998-1999, cit., pp. 183-185.

<sup>35</sup> Si ringraziano in particolare gli organi direttivi del “Museo della Guerra Bianca in Adamello” di Temù, capitanati dal Presidente Walter Bellotti.

<sup>36</sup> G. D’Autilia, *La guerra cieca. Esperienze ottiche e cultura visuale nella Grande guerra*, Milano, Meltemi, 2018.

<sup>37</sup> L. Viazzi, *I diavoli dell’Adamello. La guerra a quota 3000 (1915-1918)*, cit., pp. 216-217.

<sup>38</sup> “Film”, 26 settembre 1916, p. 1.

<sup>39</sup> “Film”, 31 luglio 1916, p. 9.

<sup>40</sup> “Film”, 30 novembre 1916, p. 17.

<sup>41</sup> Sugli attacchi politici alle ditte private si vedano almeno gli studi di Maria Adriana Prolo (M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Milano, Poligono, 1951) e soprattutto di Luca Mazzei e Alessandro Faccioli, in particolare A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra Volume I*, Torino, Edizioni Kaplan, 2020, pp. 136-138: “«Il Giornale d’Italia» e altre testate, tuonano contro gli approfittatori, vampiri del sangue nazionale [...] Non viene risparmiato Luca Comerio, tacciato di esser stato palesemente privilegiato e di aver fatto guadagni illeciti, oltre a esser colpevole di aver nel complesso favorito una rappresentazione estetizzante della guerra [...] mettendo letteralmente in scena l’azione a favore del suo obbiettivo”, p. 136.

<sup>42</sup> Archivio Storico Ricordi, Lettera del 19.6.1916 indirizzata da Tito Ricordi a Luca Comerio; telegrammi indirizzati a Stanley Meadows (s.d., Londra), Odette Bernard (s.d., Parigi), Oscar Ossovetsky (8.9.1916, Stati Uniti), destinatario non noto (s.d., Buenos Aires).

<sup>43</sup> Si veda la preziosa e approfondita ricerca dottorale di Alessandro D’Aloisio, *Il cinema non-fiction della Grande guerra italiana, tra propaganda e mercato. Produzione, distribuzione, circolazione*, Università Roma La Sapienza, xxxiv Ciclo.

<sup>44</sup> Ivi, in particolare p. 298.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 14 e segg.

<sup>46</sup> A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra Volume I*, cit., p. 224.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 209-221.

<sup>48</sup> Si vedano A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, pp. 93-112, in E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l’istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Milano, Il Castoro 2007; C. Manenti, N. Monti, G. Nicodemi (a cura di), *Luca Comerio, fotografo e cineasta*, Milano, Electa, 1979. Il cartiglio è il medesimo utilizzato nella versione originale di *Dal Polo all’Equatore*, secondo la testimonianza di Gianikian e Ricci Lucchi “ogni titolo intermedio era firmato da Comerio con una sovrainpressione: ‘Comm. Luca Comerio, Milano Cinematografia’”,

S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci (Su Dal Polo all'Equatore)*, in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema, anni, vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci*, Milano, Il Castoro, 2000, p. 17 (prima pubblicazione in S. MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1998).

<sup>49</sup> Luciano Viazzi (1930-2019), autore di numerose monografie e scritti sull'argomento, presidente della Società Storica per la Guerra Bianca ha lasciato presso quest'ultima un importante archivio, comprensivo dei materiali filmici censiti e preservati in digitale (si veda ssgv e altri ancora, <http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/archivio-luciano-viazzi/>, ultima consultazione 30 aprile 2024).

<sup>50</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi al Comitato organizzatore, 21 ottobre 1959.

<sup>51</sup> Presso l'Archivio del Trento Film Festival è conservato il fascicolo riguardante l'organizzazione della mostra retrospettiva e in particolare la corrispondenza tra Claudio Bertieri (curatore), Giuseppe Grassi (organizzazione) e Viazzi; mentre il trattamento del film e il testo composto e annotato da Viazzi per lo speakeraggio sono conservati presso la Società Storica per la Guerra Bianca di Buccinasco.

<sup>52</sup> L. Viazzi, *I diavoli dell'Adamello. La guerra a quota 3000 (1915-1918)*, cit., pp. 215-216. Dagli appunti dello stesso Viazzi (si veda G. Baldassari, *Le 'attualità' di Luca Comerio ed il giornalismo italiano nella grande guerra*, cit.) il racconto del ritrovamento, delle condizioni dei materiali, delle figure coinvolte e l'invasività stessa dell'intervento restituiscono un diverso quadro (un rullo decomposto perché conservato in un secondo luogo dall'"Ing. Uccelli"; la copia smembrata in due e privata delle didascalie da parte di Viazzi, ecc.).

<sup>53</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 20 maggio 1960.

<sup>54</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 11 novembre 1959.

<sup>55</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 11 novembre 1959: "1° Il lavoro di rifornimento; 2° Per vivere fra le nevi eterne; 3° La lotta fra gli uomini e la montagna; 4° Vigilia d'armi; 5° l'Attacco; 6° La vittoria". Si veda anche il prezioso commento analitico del film, che ne descrive la struttura e di aiuto per la ricostruzione, contenuta in L. Viazzi, *I diavoli dell'Adamello. La guerra a quota 3000 (1915-1918)*, cit., p. 218.

<sup>56</sup> Si pensi alla componente sonora, con il coro degli Alpini e il testo di Viazzi e Mautione: "Questo Film, viva testimonianza di un glorioso fatto d'arme del 5° Reggimento Alpini, è dedicato alle fiamme verdi che portarono, portano e porteranno il cappello dalla lunga penna nera", Società Storica per la Guerra Bianca, Archivio Viazzi.

<sup>57</sup> Si veda la polemica di Leone Comini conservata nella Rassegna stampa della retrospettiva: “La montagna con i cannoni, le trincee e con le baionette non è infatti montagna”.

<sup>58</sup> Lo testimonia Bertieri in un comunicato stampa e in un articolo conservati nella Rassegna stampa della retrospettiva, così come la ricerca da lui istruita a mezzo stampa per sopperire alle difficoltà nel reperimento film (Archivio Trento Film Festival). Si noti infine che l'unica copia finora ritrovata della riedizione 1960 proviene dall'archivio privato del Generale Mautone.

<sup>59</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Claudio Bertieri, 17 maggio 1959.

<sup>60</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 20 maggio 1959.

<sup>61</sup> Archivio Trento Film Festival, Lettera di Viazzi a Giuseppe Grassi, 1° giugno 1960: “Io non ho ancora visto il film che è completamente inedito si può dire, fu proiettato intorno al 1920 poi tolto dalla circolazione quando Comerio si ammalò e conservato sin ora dal suo operatore Granata il quale mi ha assicurato che non è mai stato tolto dalle scatole da più di 35 anni e dall'aspetto esteriore delle scatole quasi sigillate dalla ruggine devo purtroppo credergli. In ogni modo il lavoro che io mi riprometto di fare nelle prossime settimane sarà di revisionarlo, controllarlo e misurarlo, ci sarà da ridurlo in negativo 16 e poi stamparlo, un lavoro delicatissimo data la fragilità della pellicola; ma io penso venga bene perché un lavoro simile l'ho già fatto con il film sull'Adamello”. Il programma della retrospettiva accredita così il film: “regia e fotografia: Luca Comerio e Paolo Granata - didascalie: Gabriele D'Annunzio e Arnaldo Fraccaroli”.

<sup>62</sup> Sull'argomento e sulla rielaborazione critica e dei traumi ‘visuali’, si vedano almeno, A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra Volume I*, cit.; L. Mazzei, S. Berruti, *Celebrare e inaugurare: le immagini della IGM nella serata di lancio del Secondo Programma RAI, il 4 novembre 1961*, “Immagine”, n. 13, 2016, pp. 149-180; A. Faccioli, L. Mazzei *Lo specchio spezzato: lacerazioni e rimozioni nel cinema italiano della Grande guerra*, in S. Contarini, D. De Santis, F. Pitassio (a cura di), *Documentare il trauma*, Pisa, ETS, 2019, pp. 169-182.

<sup>63</sup> I documenti e i materiali filmici contenenti interviste e altro ancora, reperiti presso RaiTeche e presso la Società Storica della Guerra Bianca si sono rivelati di grande utilità per comprendere tali snodi storico-culturali, chiarire filogenesi e stato di conservazione al tempo dei materiali filmici. Caldana dedicherà a Paolo Granata un'intervista all'interno del suo laboratorio milanese, decisiva per la successiva “riscoperta” dell'archivio Comerio e preziosissima per comprendere lo stato dei materiali di Comerio e come erano conservati, ispezionati e visionati da Granata stesso.

<sup>64</sup> Il film, prodotto dalla New Record Film, è ampiamente pubblicizzato su più numeri dell'annata 1972 di *L'Alpino*, rivista dell'Associazione Nazionale Alpini.

<sup>65</sup> V. D'Incerti, *Ricordo di Luca Comerio*, "Ferrania", n. 6, 1950, pp 19-23, nel quale è riprodotto un fotogramma di *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello*, accompagnato dalla didascalia "Aprile 1916 – corvée a 3000 metri sull'Adamello", a conferma non solo delle relazioni tra Comerio e D'Incerti, ma anche del periodo di riprese.

<sup>66</sup> V. D'Incerti, *Carpi. Fascio della prima ora*, Carpi, L'Ardita, 1935.

<sup>67</sup> Si vedano gli articoli pubblicati nella rivista "Ferrania" dedicati al cinema muto italiano, poi confluiti in V. D'Incerti, *Vecchio cinema italiano*, Milano, Ferrania, 1951-1954.

<sup>68</sup> V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, Milano, Bazzi, 1974, pp. 151-152.

<sup>69</sup> Al riguardo, grazie allo studio di articoli a sua firma, di fonti autobiografiche dello stesso D'Incerti e della moglie Marsilia (si veda il prezioso N. Manicardi, *Vico D'Incerti. Un secolo d'amore, di politica e di industria*, Modena, Il Fiorino, 2014), è in corso un'operazione di riscoperta e studio. La testimonianza e l'archivio privato di D'Incerti sono inclusi inoltre nel documentario RAI *Da Caporetto a Vittorio Veneto* (1968) di Arrigo Petacco e Amleto Fattori.

<sup>70</sup> Conservati presso l'Archivio Storico Luce.

<sup>71</sup> Il Fondo Rizzoli, conservato presso la Biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, riporta le note di montaggio del film per la sua sonorizzazione e contenenti una doppia serie di annotazioni decifrabili come ordine di montaggio del 1964 e come ordine della sorgente editoriale del 1916 o di una sua edizione prossima, almeno per quanto riguarda la sezione del film antologico del 1964 costituita da sequenze appartenenti al film di Comerio. Si ringrazia Patrizia Cacciani per l'intuizione e il prezioso lavoro di scavo e riordino delle informazioni.

<sup>72</sup> V. D'Incerti, *Carriera e fortuna*, cit., p. 153.

<sup>73</sup> Archivio Centrale dello Stato (ACS), Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema, cf 4475 – "Quando la patria chiamava", titolo provvisorio. Nel fascicolo del film sono conservati inoltre documenti e informazioni riguardo alla provenienza dei materiali ascrivibili all'edizione del 1916.

<sup>74</sup> Sulla "camera analitica" si vedano Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, "Griffithiana", nn. 29-30, 1987, pp. 95-100; S. Toffetti, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Firenze/Torino, hopefulmonster/Museo Nazionale del Cinema/Cinemazero, 1992; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Notre camera analytique*, "Trafic", n. 13, 1995, pp. 32-40; Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *La nostra camera analitica*, in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema, anni, vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci*, cit., pp. 49-58. La "camera analitica" (un cross-over artigianale tra una stampatrice a contatto e un banco ottico) va collocata lungo la tradizione sperimentale analitica e alchemica basata sull'uso di stampatrici ottiche e altri dispositivi di *reframing* costruiti o modificati *ad hoc* per rifilmare materiale d'archivio, quale quella di Ken Jacobs, Al Razutis, etc. Si noti inoltre che figure molto distanti le une dalle al-



tre hanno lavorato sull'archivio *Adamello/Comerio* adottando una medesima postura *hands-on* e sperimentale, manipolando di persona i materiali d'archivio e sviluppando tecniche e strumenti dedicati per il loro recupero e riuso: Viazzi con intenti di rielaborazione corporativa e modernizzazione; D'Incerti con fini storico-filologici e celebrativi; Gianikian e Ricci Lucchi con intenti sperimentali, post-coloniali e antibellicisti.

<sup>75</sup> G.P. Brunetta, *I cacciatori di teste Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian*, in Id., *Avventure nei mari del cinema*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 31-32. Il racconto del ritrovamento è noto, si veda tra gli altri S. MacDonald, *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (Su Dal Polo all'Equatore)*, cit., in cui si può leggere che il sodalizio artistico vi trovò anche "nastri" probabilmente relativi alle interviste Viazzi e RAI di fine anni Sessanta: "Nel 1982 ci ha dato alcuni nastri - registrazioni di conversazioni con operatori che hanno ripreso la Prima guerra mondiale - realizzati molti anni fa per la radio; nei nastri c'era anche Paolo Granata, il primo operatore di Luca Comerio durante la Prima guerra mondiale.", p. 16. Dal resoconto sullo stato della copia unica di *Dal Polo all'Equatore* contenuto in Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all'Equatore*, "Griffithiana", cit., si deduce che gli autori del suo rifacimento non erano a conoscenza del lavoro di Viazzi e Granata e della proiezione trentina del 1960.

<sup>76</sup> P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema, anni, vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci*, cit., p. 38.

<sup>77</sup> Vedi C. Manenti, N. Monti, G. Nicodemi, *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Milano, Electa, 1979; *Luca Comerio (1878-1940) primi documenti di fotocinegiornalismo*, Milano, Padiglione d'Arte contemporanea, 1979.

<sup>78</sup> Più brani dell'*Adamello* presenti nei due film sono stati ottenuti direttamente dai negativi non montati (ad esempio la scena della preparazione dell'altare di neve) e da positivi nitrati colorati di prima generazione: "Nell'archivio, i materiali che riguardano la guerra erano in piccoli rulli da dieci, venti, trenta metri, o a volte in sequenze separate di meno di un metro. Tutti i positivi sono colorati, e anche alcuni dei negativi. C'è solo un rullo di positivo, quattrocento metri, già montato, con le didascalie (da questo rullo abbiamo tratto le scene di guerra danneggiate dalla muffa)"; "ripresa dai negativi originali, dai positivi da proiezione virati", in P. Mereghetti, E. Nosei (a cura di), *Cinema, anni, vita. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucci*, cit., rispettivamente p. 20 e p. 46. Lo stato del sito a inizio anni Ottanta probabilmente risentiva già di scavi e contaminazioni precedenti, vedi la riedizione Viazzi-Granata, non menzionando la copia "inedita" del 1959, mentre appaiono coerenti con 'strati' precedenti i negativi non montati e altri indizi discorsivi.

<sup>79</sup> Anche in ambito archivistico: nel 2015, oltre al Leone d'Oro alla Biennale di Venezia, riceveranno il premio FIAF (Federazione Internazionale Archivi del Film).

<sup>80</sup> Si vedano G.P. Brunetta, *I cacciatori di teste Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian*, cit., pp. 29-33; A. Faccioli, *Visioni della Grande guerra. Immagini sopravvissute, ritrovate, riutilizzate*, cit., pp. 47-59.

<sup>81</sup> Dal programma della retrospettiva del MAXXI, *Yervant Gianikian, Angela Ricci. Angeli e guerrieri del cinema* (Roma, 6-25 luglio 2021, a cura di Bartolomeo Pietromarchi e Irene de Vico Fallani). *Trasparenze* è posto in testa alla sezione “Conflitti”, dedicata alla celebre “Trilogia della guerra” (*Prigionieri della guerra*, 1995; *Su tutte le vette è pace*, 1998; *Oh! uomo*, 2004), <[https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2021/06/angeli\\_e\\_guerrieri\\_del\\_cinema\\_parte\\_II\\_booklet.pdf](https://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2021/06/angeli_e_guerrieri_del_cinema_parte_II_booklet.pdf)> (ultimo accesso: 30 aprile 2024).

<sup>82</sup> Vedi nota n. 77.

<sup>83</sup> L’analfabetismo diffuso in ambito accademico rispetto alla cultura materiale del film e alle pratiche storico-archivistiche è ben esemplificato in un recente saggio, in parte dedicato alla riflessione media-archeologica sulle pratiche gesturali di *Trasparenze*, le cui premesse ed esiti in termini di studio archeologico e analitico sono viziati da tale vuoto metodologico e paradigmatico, che non permette di comprendere “lo strano suono”: vedi P. Löffler, *Hands-on Film: Media Archaeology as Gestural Practice*, in A. Ackerman, B. Grespi, A. Pinotti (eds), *Mediatic Handology: Shaping Images, Interacting, Magicking*, Cinema & Cie, vol. 20, n. 35, 2020.

<sup>84</sup> “Le pellicole usate negli originali positivi e negativi di guerra sono Kodak”, Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all’Equatore*, “Griffithiana”, cit., p. 96. Si badi che la conoscenza delle proprietà delle pellicole in nitrato e delle emulsioni non era ben conosciuta dai due autori, che andavano apprendendoli mentre applicavano le proprie tecniche sperimentali e così interpretavano come guasti biologici (“muffe”) specifici decadimenti chimici e gli effetti delle cariche elettrostatiche sui negativi camera non ancora sviluppati, molto evidenti nel girato del 1916, come decadimenti chimici e biologici “a forma di rami”, *Ibidem*.

<sup>85</sup> S. Venturini, *From Edge to Edge: The Restoration of La battaglia dall’Astico al Piave (1918) and the Search for a Digital Historical-Critical Infrastructure*, “Cinergie”, n. 20, 2021, pp. 45-68.

<sup>86</sup> Sui concetti di “accidental archivism” e “archival accidents” si veda Schulte Strathaus, Vinzenz Hediger (eds), *Accidental Archivism: Shaping Cinema’s Futures with Remnants of the Past*, Lüneburg, Meson Press, 2023.



## Il paesaggio di “La Montagne infidèle” di Jean Epstein: dal reportage alla teoria del cinema<sup>1</sup>

STEFANO BRANCA, SIMONA BUSNI, LAURA VICHI

*La Montagne infidèle* di Jean Epstein (1923) si presenta come il primo lavoro in cui per l'esigenza dell'incarico, il paesaggio viene a trovarsi al centro di un lavoro del giovane Jean Epstein, già assunto dalla Pathé Consortium Cinéma<sup>2</sup>. Il regista ventiseienne forma una piccola troupe con Paul Guichard e Léon Donnot, con cui ha già girato *Cœur fidèle* e con cui collaborerà anche dopo la rottura con Pathé<sup>3</sup>. L'esperienza di Epstein sul vulcano è conosciuta grazie al suo famoso testo apparso prima su “Comœdia”<sup>4</sup>, poi sulle prime pagine di *Le Cinématographe vu de l'Etna* e alla lunga intervista raccolta da Daniel Brané per “Ciné-Miroir”<sup>5</sup> poco dopo il rientro della troupe in Francia.

Rosa Cardona e Daniel Pitarch hanno ricostruito la cronologia del film e della sua distribuzione in diversi formati che includono, oltre al 35mm destinato alle sale<sup>6</sup>, altri formati diffusi nell'ambito della cinematografia domestica ed educativa, tra cui anche il Pathéorama<sup>7</sup>. In particolare, il film, considerato a lungo perduto, ritrovato in una sua variante ridotta (Pathé KOK con titolo e didascalie spagnoli) e poi restaurato nel 2022 dalla Filmoteca de Catalunya, ha rappresentato per molti anni un misterioso tassello mancante, poiché quell'esperienza, com'è noto, ha dato origine al famoso testo teorico *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926)<sup>8</sup>. Benché a rischio di una certa eterogeneità, vorremmo quindi proporre in questa sede uno studio del film considerandolo come punto d'incrocio tra prospettive diverse, tra le quali anche, ma non esclusivamente, il succitato libro di Epstein.

### *Le riprese dell'eruzione del 1923 dal punto di vista scientifico*

I primi decenni del xx secolo furono caratterizzati da importanti eruzioni laterali, avvenute nel 1910, 1911, 1923 e 1928, che ebbero un

notevole impatto sul territorio etneo e sulla popolazione, causando significativi danni al tessuto urbano<sup>9</sup>. L'eruzione del 1923 [Fig. 1], iniziata il 17 giugno e conclusasi il 18 luglio, fu caratterizzata dall'apertura di un sistema di fessure eruttive, fra quota m 2500 e m 1750 s.l.m. Dalle bocche effusive principali, localizzate a m 2000 s.l.m., fu generata una colata lavica che raggiunse una lunghezza massima di km 11,5, i cui fronti più avanzati si attestarono ad una quota di m 620 e che causò notevoli danni distruggendo prima la stazione ferroviaria di Castiglione di Sicilia e interrompendo le vie di comunicazione (la ferrovia e la strada Linguaglossa-Randazzo) e poi devastando le borgate di Cerro e Catena, minacciando da vicino l'abitato di Linguaglossa che distava circa km 2 dal fronte lavico<sup>10</sup>. A causa degli ingenti danni, i luoghi dell'eruzione furono visitati dal Re d'Italia, Vittorio Emanuele III, il 20 giugno, e dall'allora Presidente del Consiglio, Benito Mussolini, il 21 giugno<sup>11</sup>. L'eruzione del 1923 sarà il preludio di quello che accadrà cinque anni dopo. Infatti, nel 1928 si verificò l'unico evento eruttivo dal XVIII secolo ad oggi che abbia causato la distruzione di un centro abitato dell'Etna, quello di Mascali.

Queste importanti eruzioni laterali dell'Etna furono monitorate e studiate da numerosi scienziati, fra cui Gaetano Platania, Annibale Riccò, Ottorino De Fiore e Gaetano Ponte, e i relativi fenomeni eruttivi furono immortalati da numerose immagini fotografiche fra cui spiccano quelle di Ponte, che fu il fondatore dell'Istituto di Vulcanologia dell'Università di Catania<sup>12</sup>. Per quanto concerne, invece, i documenti cinematografici relativi a questi eventi, ricerche accurate restano da fare. Cosicché, se non sembrano disponibili filmati sull'eruzione del 1911, il più datato accessibile oggi riguarda l'eruzione del 1910<sup>13</sup> e sintetizza perfettamente tutti gli aspetti del fenomeno da quelli scientifici a quelli antropologici, come ad esempio il rito della processione delle reliquie dei santi per fermare l'avanzare della colata. In particolare, sono documentate le fasi principali di un'eruzione laterale e i suoi effetti sul territorio. Infatti, si passa dalle riprese dell'attività esplosiva alla fessura eruttiva, all'effusione lavica lungo il canale di scorrimento fino all'avanzamento del fronte lavico caratterizzato dal rotolamento tipico del carapace scoriaceo solidificato. A questi aspetti di carattere

prettamente scientifico, si aggiunge anche una breve ripresa del lavoro dei tecnici sul campo che misurano la velocità di avanzamento del fronte lavico attraverso l'installazione di una serie di paletti di legno a distanze fisse. Il documentario si conclude con la popolazione in processione presso il fronte lavico in avanzamento con la statua di Sant'Antonio da Padova, patrono di Nicolosi, il cui abitato fu minacciato durante i primi giorni dell'eruzione.

Per quanto riguarda l'eruzione laterale del 1923 sono reperibili diversi filmati che ne mostrano la fase preparatoria, con delle immagini straordinarie – riprese da m 3000 di quota – del cratere centrale e dell'attività esplosiva stromboliana del cratere di NE (*Etna in Eruption*)<sup>14</sup> e l'impatto distruttivo della colata lavica sulle abitazioni e le infrastrutture (*The Etna Disaster, Mount Etna* e un cinegiornale Pathé)<sup>15</sup>. In particolare, i filmati britannici mostrano una brevissima sequenza dell'attività esplosiva della fessura eruttiva e soprattutto l'avanzare della colata nella frazione di Catena, con toccanti immagini dello sgombero delle abitazioni da parte della popolazione inerme. Fra queste riprese c'è anche un breve frammento della visita del vescovo Cento nelle frazioni investite dalla colata<sup>16</sup>. Il filmato francese<sup>17</sup> mostra l'avanzare della colata nell'area rurale di Linguaglossa e la distruzione di alcuni edifici fra cui la stazione ferroviaria di Castiglione di Sicilia. Anche *La Montagne infidèle* è focalizzato sugli effetti della colata sul territorio rispetto a quelli prettamente scientifici, forse perché le riprese furono eseguite durante la fase regressiva dell'evento. Epstein ottenne appunto il permesso di accesso alla zona dell'eruzione il 24 giugno e il lavoro fu concentrato in pochi giorni<sup>18</sup>. In particolare, si vede il fronte lavico fermo nei pressi di M. Santo: secondo i dettagliati resoconti di De Fiore e Ponte, il fronte della colata aveva raggiunto la zona di M. Santo il 21 giugno, mentre il 24 giugno “era fermo o quasi avendo percorso solo m 3 in 24 h”<sup>19</sup> e si sarebbe fermato definitivamente solo il 29 giugno<sup>20</sup>. Il film prosegue con la ripresa ravvicinata del canale di scorrimento lavico subito a valle delle bocche effusive principali, presso il M. Ponte di Ferro a quota m 2000. L'autore doveva essere posizionato ad una quota di circa m 1950 in quanto dalle immagini si osserva sia il profilo del M. Nero che gli *hornitos* della

fessura eruttiva del 1911 che furono circondati dalla colata lavica del 1923. In questa documentazione, realizzata ad alta quota nei pressi delle bocche effusive, mancano del tutto le riprese sia dell'attività esplosiva della fessura eruttiva, sia dell'attività del Cratere Centrale, che fu interessato da un'intensa emissione di cenere durante l'eruzione, con formazioni di nubi vulcaniche alte diversi chilometri e abbondante ricaduta di cenere sui versanti dell'Etna. In particolare, nei giorni in cui Epstein realizzava le riprese fu segnalata caduta di cenere il 24 e 25 giugno a Viagrande<sup>21</sup>. Nel seguito del film si mostrano gli effetti della colata lavica sul territorio nei pressi di Linguaglossa, con la distruzione dei campi coltivati, delle abitazioni della frazione di Catena e della ferrovia; mancano invece le consuete processioni religiose. Nelle riprese la colata lavica è praticamente ferma e si osserva solo il rotolamento di blocchi dovuti all'instabilità del carapace scoriaceo della colata. Nella terza e nella quarta parte del documentario sono mostrate e riproposte immagini sia del canale di scorrimento lavico principale, ripreso nei pressi di M. Nero, che della porzione frontale della colata ferma, sempre caratterizzata dal rotolamento di blocchi lavici, come se l'autore volesse descrivere una cronologia degli eventi. Tutto questo sebbene sebbene le riprese fossero state concentrate nell'arco di pochi giorni. Infatti, anche i testi delle didascalie del filmato conferiscono un senso cronologico al racconto dell'evento eruttivo, con alcune informazioni di tipo tecnico fortemente esagerate, come il caso in cui viene riportata una velocità di avanzamento della colata lavica da km 2 a 6 l'ora. Dai resoconti di Ponte e De Fiore risulta invece una velocità massima di avanzamento il giorno 17 giugno di m 700 l'ora che si ridusse drasticamente il giorno successivo, tantoché il 20 giugno fu misurata una velocità di avanzamento del fronte lavico di soli m 10-15 l'ora. Complessivamente, la colata lavica raggiunse la sua lunghezza massima di km 11.5 nei primi sei giorni dell'eruzione, mostrando pertanto una velocità media di avanzamento di circa m 80 l'ora fino al 23 giugno, il giorno in cui probabilmente Epstein giunse a Catania. Durante le riprese, invece, sempre dai resoconti scientifici, risulta che l'avanzamento dei fronti lavici attivi era mediamente di pochi metri l'ora.

Nel 1924, come si sa, nasce L'Unione Cinematografica Educativa e la produzione di documentari e cinegiornali italiani, oltre che stranieri, sulle successive eruzioni diventa una consuetudine, cosicché cinque anni dopo, le drammatiche vicende dell'eruzione del 1928 sotto tutti i suoi aspetti furono documentate in dettaglio in diversi filmati<sup>22</sup>.

### *Etna 1923: tra rappresentazione e ri-presentazione*

La presenza del giovane Epstein sulla scena del disastro sancisce un accordo immaginifico abbastanza singolare tra cinema e territorio siciliano, consacrando storicamente l'Etna come clamoroso “vulcano di celluloidi”<sup>23</sup>.

Per una faticosa congiunzione (al contempo nefasta e propizia), uno dei padri della teoria del cinema si trova a documentare l'evento eruttivo del 1923, su commissione della casa di produzione Pathé Consortium Cinéma. Il dato non sarebbe di per sé così rilevante (non è la prima volta che il vulcano viene immortalato, come evidenziato in precedenza), se non fosse per una circostanza abbastanza singolare: oltre al reportage, l'esperienza di Epstein si traduce successivamente in uno dei suoi saggi in assoluto più celebri, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, punto di riferimento imprescindibile per la riflessione sull'ontologia del cinema e sul concetto di fotogenia. La portata teorica del saggio è stata analizzata in varie sedi<sup>24</sup>, pertanto ci limitiamo qui ad alcune considerazioni per introdurre il discorso sulle rappresentazioni: il capriccioso ‘divo’ Etna si staglia sull'ambiente circostante in tutto il suo potenziale spettacolare di ‘natura-personaggio’, in grado di rivelare il “lato divino”, il “profilo simbolico” e il “più vasto senso analogico” della realtà ripresentata sullo schermo<sup>25</sup>. È come se le immagini di quella devastazione, nella loro doppia occorrenza filmica e linguistica, avessero l'effetto di catalizzare un nuovo ordine di verità attraverso cui riscrivere il rapporto tra essere umano e mondo, verità che pertiene puramente al potere metamorfico dello sguardo cinematografico<sup>26</sup>. Come due specchi che si fronteggiano in uno spazio-tempo metaforico, l'Etna e il cinema rimandano a un'unica messa in abisso: la cinepresa cambia la materia – come la colata lavica che si abbatte sul paesaggio –, la trasfigura e ne rivela l'essenza più recondita,



invisibile, imponderabile<sup>27</sup>. Il *Kaos* che si “credeva addomesticato”<sup>28</sup> è di nuovo percepibile e rivive di una sua peculiare autonomia: la centralità dell’uomo risulta soppiantata e si impone una nuova ipotesi di armonia, aperta alla combinatoria infinita delle possibilità euristiche e non più legata alla finzione limitante del *Kosmos*, ma alla piena manifestazione delle potenze naturali nel loro carattere più elementare e multisensoriale<sup>29</sup>. A tal proposito, la *scrittura audiovisiva* di Epstein reinquadra l’evento traumatico eccedendo i canoni rappresentazionali adottati dai media e, allo stesso tempo, configura il panorama narrativo, tipicamente ibrido, associato all’elaborazione delle grandi catastrofi naturali del paesaggio meridiano italiano e al loro eterogeneo immaginario visuale<sup>30</sup>.

Come si è detto, l’eruzione del 1923 è stata oggetto di un certo clamore mediatico, pur non raggiungendo i livelli di copertura della successiva tragedia di Mascali, che può contare anche sui filmati dell’Istituto Luce<sup>31</sup>. Non ci sono certezze sull’esistenza di altri filmati, la memoria di quelle immagini apocalittiche resta disseminata nell’intricato dedalo, ancora tutto da districare, degli archivi, inclusi quelli locali<sup>32</sup>. Meno farraginoso il prospetto relativo alle riviste – regionali, italiane e internazionali<sup>33</sup>. Il racconto di quei momenti si articola in tre grossi capitoli, declinati attraverso una gamma abbastanza stereotipata di stili e registri: la devastazione dei territori e il dolore degli abitanti; l’aspetto mistico legato al presunto miracolo compiuto dal bastone di Sant’Egidio (che riesce a fermare l’avanzata della lava e a salvare il paese di Linguaglossa); la presenza del Re Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini, che accorrono sui luoghi del disastro, contendendosi la ‘ribalta calamitosa’ a suon di titoli – particolarmente emblematica, da questo punto di vista, la prima pagina della “Domenica del Corriere” del 1 luglio 1923<sup>34</sup>, in cui la tavola a colori di Achille Beltrame propone sullo sfondo il profilo minaccioso, avvolto nel fumo bianco, di un “Etna Sterminatore” ai cui piedi è assiepata la moltitudine dei miseri sfollati, venuti a ricevere il conforto del sovrano, come fosse un santo<sup>35</sup>.

Se, dunque, una verbosa patina retorica sembra pervadere la fibra del corpus testuale scaturito dalla tragedia, sono ben altre le macerie im-

plicate nella violenza spettacolare del cataclisma ed è proprio l'opera di Epstein a rivendicarne l'impatto estetico ed anacronistico: la forza creatrice del *Kaos* si fonde con l'immagine cinematografica vivificando il reale in un eterno presente di rivelazione, che va al di là delle logiche rappresentative. Per dirla con l'autore di *Le Cinématographe vu de l'Etna*: "Bisognava ricominciare tutto daccapo"<sup>36</sup>.

### *La nozione di paesaggio negli scritti di Jean Epstein*

Al momento in cui Epstein viene inviato in Sicilia, è già un intellettuale conosciuto e integrato nell'ambiente artistico e letterario parigino<sup>37</sup> e ha già pubblicato diversi libri, tra cui *Bonjour cinéma* (1921)<sup>38</sup>, in cui fa cenno, se non ad una teoria propriamente detta del paesaggio cinematografico, poiché di questa mancano l'articolazione e la messa a sistema, almeno ad una concezione, o più concezioni. Infatti, al paesaggio sono dedicate alcune considerazioni proficue per quel che riguarda la costruzione dell'idea di cinema di Epstein e quindi della nozione di fotogenia<sup>39</sup>.

L'attenzione di Epstein al paesaggio non nasca dal nulla: si tratta infatti di un argomento, diffuso sulle riviste francesi per tutti gli anni Venti, sia da un punto di vista estetico che commerciale, di solito abbinato a considerazioni sul *décor naturel* come elemento di qualità non sufficientemente sfruttato<sup>40</sup>. Ad esempio, "Cinéa" – rivista con cui il cineasta collabora – indice un concorso fotografico al fine di sensibilizzare i lettori alle risorse paesaggistiche della Francia in quanto queste, nell'ottica di una ricostruzione della potenza cinematografica nazionale, possono rappresentare un punto di forza rispetto alle cinematografie concorrenti<sup>41</sup> [Fig. 2]. Alcuni anni più tardi, una rubrica intitolata *Paysages* e dedicata ad immagini del paesaggio tratte da film internazionali comincia ad essere pubblicata su "Cinéa-ciné pour tous"<sup>42</sup>.

Rispetto a queste iniziative, che promuovono spesso quadretti da Touring Club (il quale a sua volta si associa all'iniziativa di "Cinéa")<sup>43</sup>, Epstein segue però una via autonoma<sup>44</sup>, collocandosi in una prospettiva vicina alla ricerca letteraria.

Alcune idee sul paesaggio compaiono, infatti, sin dal suo primo libro, dedicato alla letteratura moderna, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*<sup>45</sup>. Epstein ne parla relativamente a Blaise Cendrars, del quale cita alcuni versi nell'ambito del capitolo dedicato alla metafora. Quest'ultima, mettendo in relazione due idee che subito si attirano o si respingono, si presenta, nel suo dinamismo – Epstein parla di “compréhension en mouvement”<sup>46</sup> – come modalità di percezione delle cose e forma di pensiero rapida che ha l'immagine al suo centro<sup>47</sup>. Si tratta di un'immagine, come la fotogenia epsteiniana che in quel momento non è ancora stata teorizzata, risultante da un confronto, il quale non avviene mai staticamente: “Pourquoi s'étonner si deux idées qui ne s'étaient encore jamais frôlées sans exploser, sont accouplées dans la même image. [...] Il s'agit de surprendre l'attitude d'une seconde. [...] la métaphore est instantanée”<sup>48</sup>.

In questa sua visione, il teorico francese integra l'immagine fotografica con la letteratura moderna, affermando che “L'instantanée, seul mode de photographie sincère, devient aussi le mode prépondérant en littérature”<sup>49</sup>. Da qui il passo è quindi breve per giungere ad una delle prime definizioni della fotogenia, intesa come “une valeur de l'ordre de la seconde” che “n'admet pas l'état”<sup>50</sup>.

Per Epstein, la metafora, alla cui base si trova quindi un'immagine capace di riunire le analogie tra elementi eterogenei, è una forma di pensiero che può generare idee nuove e di cui si nutrono perfino le scoperte scientifiche<sup>51</sup>. Cosicché, la citazione da Cendrars relativamente alla sua visione del paesaggio, è subito chiarita: “Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage”<sup>52</sup>.

Il paesaggio, cioè, diventa interessante (leggi fotogenico) per il tramite della metafora della danza, quando lo spettatore, con il suo “occhio corporeo”<sup>53</sup>, può sperimentare “le vertige du chemin de fer”<sup>54</sup>. E infatti Epstein non tarda – lo fa in *Bonjour cinéma* – a riprendere questa prima riflessione che implica un coinvolgimento sensoriale dello spettatore:

“la danse du paysage” est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. [...] Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de

mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons.  
Mes genoux plient. Ce domaine reste à exploiter<sup>55</sup>.

A questo brano segue poi quello famosissimo della descrizione della visione vertiginosa dall'alto di una giostra in movimento, altamente fotografica. Questa “danza del paesaggio”, realizzata poi in *Cœur fidèle*<sup>56</sup> e ancora presente negli ultimi scritti<sup>57</sup>, è anche un indice dell'integrazione da parte di Epstein dell'idea romantica del paesaggio come proiezione emotiva ed espressione del sublime<sup>58</sup> alla dimensione tecnologica del cinema, che prevede l'esperienza sensoriale dello spettatore<sup>59</sup>. Infatti, sempre in *Bonjour cinéma*, dopo alcune note riflessioni sul primo piano, si legge che “le paysage peut être un état d'âme”<sup>60</sup>, un'idea connessa con quella dimensione soggettiva, emozionale e affettiva che connota la ricerca epsteiniana. Si tratta però anche di una nozione che, seppur messa in pratica nei film di Epstein<sup>61</sup>, nello stesso tempo va gestita con precauzione, in quanto lo *stato* d'animo presuppone appunto la stasi, la quale, secondo il cineasta, espone la rappresentazione al rischio dell'immagine pittoresca<sup>62</sup>.

Sappiamo che una cura particolare sarà riservata, nei suoi film, al trattamento del paesaggio, che non è mai una semplice cornice, ma un prolungamento dell'interiorità<sup>63</sup> o la metafora di una natura inglobante e metamorfica in cui l'umanità si fonde – si pensi a *Finis terrae* (1929) e alla scena in cui Ambroise, allungandosi sfinito sulla sabbia si confonde visualmente con l'ambiente, scomparendo in quanto umano, trasformato dal cinema in minerale<sup>64</sup>. Lo schermo diventa cioè quella superficie fluida che finisce per coincidere con il paesaggio<sup>65</sup>, cosicché, ad esempio, “les collines durcissent comme des muscles”<sup>66</sup> il che rinvia, tra l'altro, anche all'idea epsteiniana del paesaggio come corpo (e viceversa)<sup>67</sup>, dove l'Etna è un “attore”, una “bestia”<sup>68</sup>, un “mostro”<sup>69</sup>.

Epstein sostiene inoltre che il paesaggio vada adattato, in modo da restituire a chi guarda “la vie, [...] la vérité”<sup>70</sup>: l'immediatezza, garante di quell'autenticità del *décor naturel* di cui tanto si discute sulle riviste sin dalla fine della prima guerra mondiale e soprattutto dall'uscita di *Nanuk l'eschimese* (*Nanook of the North*, R. Flaherty, 1922), rappresenta una soluzione. E se il *film de paysage* è da lui criticato aspramente<sup>71</sup>,

tuttavia i film a valore documentaristico e perfino le attualità, possono diventare straordinarie fonti di fotogenia contribuendo a nuovi modi di pensare e di praticare il cinema<sup>72</sup>.

Benché Epstein quindi sembri valorizzare film che colgono la realtà in flagrante e non fanno sentire la presenza della cinepresa, nondimeno, insiste sulla necessità di soggettivizzare la visione in modo che attraverso il primo piano produca – il brano è notissimo – anche sensazioni olfattive e tattili (“Je regarde, je flaire, je palpe”)<sup>73</sup>, una riflessione che in *La Montagne infidèle* sembra riverberarsi nelle riprese ravvicinate tanto della lava nel suo movimento di mortifera trasformazione del paesaggio quanto dei fiori nella loro incarnazione della rinascita della natura.

### *La Montagne infidèle o l'attrazione della materia*

Il film di Epstein, benché includa, in particolare all'inizio e alla fine, vedute illustrative della Sicilia, non si presenta, dal punto di vista visuale, come un film puramente didattico, in quanto, come si è detto sopra, mancano informazioni importanti.

*La Montagne infidèle* appare interessante come inizio, per il cineasta, di una nuova ricerca, almeno a due livelli: quello dell'estetica e quello della riflessione teorica; una riflessione espressa per il tramite del film stesso, la quale coinvolge, ma allo stesso tempo eccede, quanto scritto in *Le Cinématographe vu de l'Etna*.

Dal punto di vista dell'estetica del film, Epstein afferma che non si tratta di altro che di un reportage<sup>74</sup>, ma, a ben guardare, quest'ultimo affida buona parte dei fatti raccontati alle didascalie insistendo invece in modo quasi ossessivo sulla lava e sul fumo [Fig. 3]<sup>75</sup>.

L'abbiamo detto, dal punto di vista scientifico e didattico manca nel film la documentazione dell'evento eruttivo, come l'attività esplosiva, le enormi nubi che si formarono (e che si vedono in parte nelle foto di documentazione delle riprese<sup>76</sup> oltre che nelle attualità relative allo stesso evento<sup>77</sup>), la caduta copiosa della cenere e le processioni religiose, che sono anche elementi potenzialmente fotogenici e non estranei alla sensibilità epsteiniana, sia per quel che riguarda la visione e la rappresentazione degli ambienti naturali che per l'attenzione alla

dimensione antropologica<sup>78</sup>. Epstein si documenta anche attraverso la raccolta degli articoli dei quotidiani locali relativi all'evento<sup>79</sup>, riducendo però all'essenziale o omettendo alcune informazioni, anche rilevanti, come la visita del Re e di Mussolini<sup>80</sup>. La presenza fascista nel film è indicata da due inquadrature: nella prima due camicie nere si affacciano ad un balcone contemplando l'avanzamento della lava e nella seconda un militare, di spalle, si allontana in un'inquadratura "neo-oggettiva" che lascia in primo piano le macerie valorizzando più i volumi che la figura del passante. Dal punto di vista delle immagini, l'attenzione alla forza della natura, quindi, prevale tanto sulle attività e sui drammi umani, quanto sul presidio delle autorità. Quanto alla religiosità locale in funzione apotropaica, sebbene la fotografia di una processione chiuda le pagine della lunga intervista di "Ciné-Miroir", in realtà il film mostra solo alcuni santini sulle finestre e la facciata della chiesa su cui compare S. Egidio. Sembra cioè che anche in questo caso abbia il sopravvento la legge della natura, che il cinema è capace di valorizzare soprattutto attraverso il pericoloso<sup>81</sup> avvicinamento dell'obiettivo alla lava colante e traspirante di fumo, rivelando la dimensione visionaria di una realtà già esistente<sup>82</sup>.

Infatti, la "danza del paesaggio" è totalmente assente in *La Montagne infidèle*, sostituita da inquadrature statiche e panoramiche orizzontali non molto diverse dalle immagini che si possono vedere nelle attualità relative alla stessa eruzione. Manca quell'articolazione linguistica del film segnata dalla rapidità fotogenica teorizzata e praticata da Epstein fino a quel momento e che poco dopo diventerà secondo lui "une vogue retardataire"<sup>83</sup>. Come sappiamo, questa svolta, sinora attribuita a *La Belle Nivernaise* (1924), troverà un'ampia e più articolata espressione nella realizzazione dei documentari "bretoni", alla cui base è una concezione della fotogenia come ricerca, attraverso il cinema, dell'essenza profonda e continuamente mutevole delle cose e degli esseri (il che non impedirà comunque l'impiego di soluzioni "d'avanguardia")<sup>84</sup>.

In *La Montagne infidèle* i primi piani e i piani ravvicinati sono riservati ad elementi vegetali e minerali, mentre le rare figure umane si trovano solitamente in campo lungo o completamente decentrate, in modo

da non risultare mai come elementi preponderanti della figurazione, il che di conseguenza, come dicevamo, rinvia all'idea sviluppata da Epstein a partire da *Le Cinématographe vu de l'Etna*, di un mondo non antropocentrico. Il film è costruito secondo uno schema canonico, cioè per contrasto: immagini di una Sicilia ridente seguite dalla devastazione dell'eruzione per poi tornare alle immagini della vita che continua, salvo ricordarci, nel finale, che la minaccia del vulcano incombe sempre e mostrandoci, in chiusura, l'Etna con il suo pennacchio di fumo. Apprezzatissimo nelle recensioni e commenti d'epoca<sup>85</sup>, esso si presenta, con tutta la suggestione che un vulcano in attività può suscitare<sup>86</sup>, come luogo per una riflessione teorica e infatti è indicato come raro esempio francese del *personnage-nature* dallo stesso Ricciotto Canudo<sup>87</sup>, di cui Epstein accoglie l'idea romantico-simbolista del paesaggio e del vulcano come "attore"<sup>88</sup>.

La suggestione scaturita dallo spettacolo naturale, che non è di per sé nuova ed è presente negli scritti dei critici dell'epoca, spinge Epstein ad una riflessione sulla fotogenia che coinvolge l'elaborazione del concetto di animismo cinematografico, il quale può anche rivelare la sacralità della natura:

Ces vies qu'il crée, en faisant surgir des objets des ombres de l'indifférence [...] n'ont guère de rapport avec la vie humaine. [...] Je crois que si l'on veut comprendre comment un animal, une plante, une pierre peuvent inspirer le respect, la crainte, l'horreur, trois sentiments principalement sacrés, il faut les voir vivre à l'écran leurs vies mystérieuses, muettes, étrangères à la sensibilité humaine<sup>89</sup>.

Come si è detto, le immagini dell'Etna, di cui, ad eccezione del finale, mancano visioni d'insieme, sono perlopiù piani ravvicinati e insistenti della lava in movimento, viscosa, fumante, in piena metamorfosi, ossia materia che, soggetta alle condizioni particolari dell'eruzione, non è più stabile. L'attrazione e la resa cinematografica di questo universo fluido – cui contribuiscono senz'altro le numerose dissolvenze incrociate nel passare da una scena (o inquadratura) all'altra del film – sembra allora una messa a tema e un'articolazione di quell'instabilità che caratterizza l'istantanea fotogenia, la quale si indirizza, appunto, con *Le Cinématographe vu de l'Etna*, verso una dimensione filosofica.

La figura della metamorfosi è centrale nella produzione epsteiniana, a diversi livelli<sup>90</sup>, ma anche e soprattutto in un'ottica teorica, quella che lo porterà a chiedersi – in *L'Intelligence d'une machine* (1946) – se il cinema, con la sua possibilità di eliminare i confini, oltre che tra gli stati della materia, tra le categorie fondamentali del pensiero (continuo/discontinuo, causa/fine, ecc.), arriverà a incidere sul mondo modificando i parametri della nostra percezione<sup>91</sup>.

*La Montagne infidèle*, pertanto, non è solo un reportage “réalisé avec abnégation et témérité”<sup>92</sup> o un film che si presenta come un primo passo incerto di quel filo rosso che costituisce l'approccio epsteiniano al reale, ma si configura soprattutto come un varco aperto verso stimoli nuovi.

Tentando un provvisorio bilancio dell'esperienza di Epstein sull'Etna, senza contare che il cineasta darà le sue più importanti definizioni della fotogenia subito dopo l'esperienza siciliana includendole, come si sa, in *Le Cinématographe vu de l'Etna*, si potrebbe concludere sottolineando come l'incontro con quel paesaggio specifico della Sicilia appaia di particolare importanza in quanto marca un momento di scostamento dalla ricerca legata alle avanguardie storiche<sup>93</sup> configurandosi come il luogo che catalizza, sviluppandola, la visione animista del cineasta<sup>94</sup>. Per quest'ultimo il cinema, conferendo una parvenza di vita a tutti gli oggetti che designa, è in grado di modificare i rapporti o eliminare le differenze gerarchiche tra i regni della natura, un'idea che Epstein elaborerà più tardi, anche con connotazioni di naturalismo antropologico, e che lo proietta ben oltre la sua epoca, giungendo ad influenzare il lavoro di cineasti contemporanei<sup>95</sup> e creando suggestivi incroci, ancora da esplorare, con i dibattiti sull'antropocene<sup>96</sup> e le riflessioni recenti sul paesaggio<sup>97</sup>.



## *Apparato iconografico*

Fig. 1

Mappa dell'eruzione laterale del 1923 nel versante nord-est dell'Etna, in cui sono riportati i principali luoghi in cui Epstein ha realizzato le riprese dell'evento. C.C.= Cratere Centrale. Equidistanza delle curve di livello: m 200.

Fig. 2.

Il bando del "Grand concours du décor naturel": *L'enquête photographique du décor naturel*, "Cinéa", n. 93, 1923, p. 6.

Fig. 3.

*La Montagne infidèle* (J. Epstein, 1923). Copia Pathé KOK della Filmoteca de Catalunya, che ringraziamo per la gentile concessione.

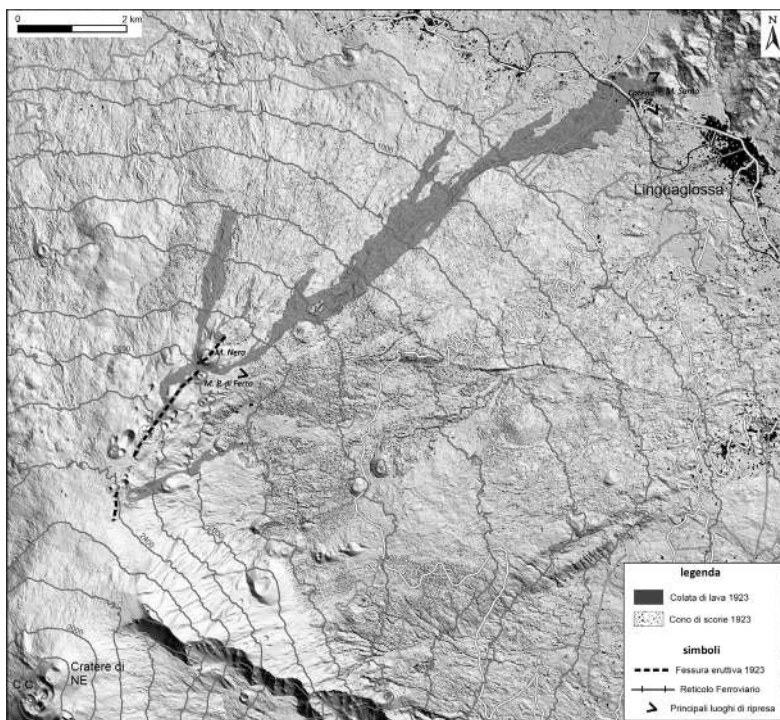


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

<sup>1</sup> La redazione di questo testo è stata coordinata da Laura Vichi, che ha scritto i paragrafi *La nozione di paesaggio negli scritti di Jean Epstein* e *“La Montagne infidèle” o l’attrazione della materia*, mentre *Le riprese dell’eruzione del 1923 dal punto di vista scientifico* è di Stefano Branca e *Etna 1923: tra rappresentazione e ri-presentazione* di Simona Busni.

<sup>2</sup> Vedi J. Daire, *Epstein alla Pathé Consortium Cinéma*, in M. Patané, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall’Etna*, Catania, Fondazione G.B. Morgagni, 2023, pp. 95-104, in cui è riprodotto il suo contratto.

<sup>3</sup> Vedi *ibid.* Con Donnot lavorerà fino al 1924 (*La Goutte de sang*, film interrotto e girato da capo da Maurice Mariaud) e con Guichard fino al 1930 (*Mor Vran*).

<sup>4</sup> 4 Décembre 1925, p. 4.

<sup>5</sup> N. 32, 15 Août 1923, pp. 250-251.

<sup>6</sup> Attualmente in restauro, in quanto a partire dalla copia Pathé kok si sono potuti identificare elementi del film presenti in diverse cineteche europee. Vedi R. Cardona, D. Pitarch, *Il ritrovamento e il restauro di “La Montagne infidèle”*, cit.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 107-112.

<sup>8</sup> In *Ecrits complets II*, Paris, Les Editions de l’œil, 2019, pp. 277-306, tr. it. *Il cinematografo visto dall’Etna*, in *L’essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, SNC, 2002, pp. 45-62 e M. Patané, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall’Etna. Jean Epstein e l’eruzione del 1923*, cit., pp. 133-169.

<sup>9</sup> S. Branca, P. Del Carlo, *Types of Eruptions of Etna Volcano AD 1670-2003: Implications for Short-term Eruptive Behaviour*, “Bulletin of Volcanology”, Vol. LXVII, no. 8, 2005, pp. 732-742.

<sup>10</sup> S. Branca, *La fotografia e le eruzioni dell’Etna. Dalle prime immagini del 1865 alla fotografia scientifica di Gaetano Ponte*, in C. Addabbo, S. Casati (a cura di), *L’occhio della Scienza. Un secolo di fotografia scientifica in Italia (1839-1939)*, Pisa, ETS, 2022, pp. 132-137; S. Branca, *L’eruzione dell’Etna del 1923 e la fotografia di Gaetano Ponte*, in M. Patané, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall’Etna*, cit., pp. 7-16.

<sup>11</sup> A. Patané, *L’intervento del vescovo Fernando Cento*, in M. Patané, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall’Etna*, cit., pp. 29-44.

<sup>12</sup> Vedi A. Bonaccorso, S. Branca, *Fotografia storica alla luce del vulcano. Fondo Fotografico Gaetano Ponte (1876-1955)*, Catania, Le Nove Muse, 2010 e S. Branca, *La fotografia e le eruzioni dell’Etna*, cit.

<sup>13</sup> Le didascalie recano il marchio della Pathé e il filmato (indicato come n. 1001213) è consultabile online all’indirizzo: <<https://www.huntleyarchives.com/results.asp?tx-tkeys1=etna&decade=1910>> (consultato il 23 agosto 2024). Vi si riconoscono alcuni luoghi, come il rifugio Casa Cantoniera, raggiungibile da Nicolosi tramite una mu-

latteria, poco a monte del quale si trovavano le bocche eruttive. Da questo cinegiornale potrebbe essere derivato, almeno in parte, il film  046a *Etna in Eruption* (link: <<https://www.youtube.com/watch?v=MUMFnSLahUo>>, (consultato il 23 agosto 2024) del catalogo inglese Path   Educational, disponibile online all'indirizzo: <<http://www.pathefilm.uk/twentyeight/28ukfedalpa.htm>> (consultato il 23 agosto 2024).

<sup>14</sup> Catalogato come *Mt. Etna Erupts after 10 Years of Inactivity*, *Path  -Gazette* no. 1272: <<https://www.britishpathe.com/asset/151809/>> (consultato il 23 agosto 2024).

<sup>15</sup> *Path  -Gazette* n. 993 del 2 luglio 1923 <<https://www.britishpathe.com/asset/50138/>> (consultato il 23 agosto 2024), *Path  -Gazette* del 6 agosto 1923 <<https://www.britishpathe.com/asset/50271/>> (consultato il 23 agosto 2024) e *Path  -Journal* 1923 catalogato come *Eruption de l'Etna en 1923*, Archivio Gaumont-Path   <<https://gparchives.com/>> (consultato il 23 agosto 2024).

<sup>16</sup> Vedi A. Patan  , *L'intervento del vescovo Fernando Cento*, in M. Patan  , L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., pp. 29-44.

<sup>17</sup> *Eruption de l'Etna en 1923*, cit.

<sup>18</sup> R. Cardona, D. Pitarch, *Il ritrovamento e il restauro di "La Montagne infidèle", il tassello mancante*, in M. Patan  , L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., 2023.

<sup>19</sup> O. De Fiore, *Diario dell'eruzione dell'Etna 1923*, "Annali dell'Osservatorio Vesuviano", vol. III, 1926, p. 69.

<sup>20</sup> G. Ponte, *L'eruzione dell'Etna*, "Bollettino dell'Accademia Gioenia di Scienze Naturali", Catania, vol. LII, 1923, p. 53.

<sup>21</sup> O. De Fiore, *Diario dell'eruzione dell'Etna 1923*, cit., pp. 68 e 70.

<sup>22</sup> Vedi per esempio i tre *Giornale LUCE* del novembre 1928 rispettivamente A/A0200, A/A0221 e A/A0224, disponibili sul sito <<https://www.archivioluce.com/>> (consultato il: 23 agosto 2024).

<sup>23</sup> S. Ges  , *L'Etna nel Cinema. Un vulcano di celluloido*, Catania, Maimone, 2005, p. 13. Impossibile ricostruire in poche righe la portata della relazione tra terre etnee e cinema. Per una ricognizione sui passaggi pi  emblematici, relativi alle origini, si rimanda a N. Genovese, S. Ges  , *E venne il cinematografo. Le origini del cinema in Sicilia*, Catania, Maimonee, 1995, pp. 69-99. Si veda inoltre M. Patan  , *L'Etna, un set sempre fedele*, in M. Patan  , L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., pp. 53-71.

<sup>24</sup> Vedi almeno S. Liebman, *When the Light of Sense/Goes out in Flashes... il cinematografo visto dall'Etna*, in G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia. La bellezza del cinema*, "Cinema e Cinema", n. 64, 1992, pp. 83-94, S. Liebman, *Sublime et d  sublimation dans*

la théorie cinématographique de Jean Epstein: *Le Cinématographe vu de l'Etna*, in J. Aumont (dir.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp. 125-137; L. Vichi, *Jean Epstein*, Milano, Il Castoro, 2003, pp. 32-40; S. Keller, J. N. Paul (eds), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012; C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel: l'archipel Jean Epstein*, Torino, Kaplan, 2020.

<sup>25</sup> Vedi J. Epstein, *Il cinematografo visto dall'Etna*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., p. 137.

<sup>26</sup> Vedi C. Tognolotti, "La notte era un occhio colmo di sguardo". *L'influenza di Il cinematografo visto dall'Etna sulla produzione teorica di Jean Epstein*, in *ivi*, p. 93.

<sup>27</sup> Vedi J. Epstein, *Photogénie de l'impondérable* (1935), tr. it. *Fotogenia dell'imponderabile*, in *Jean Epstein. L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, SNC, 2002, pp. 74-77.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>29</sup> Vedi S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 160.

<sup>30</sup> Vedi A. Faccioli, S. Parigi, *Immagini della catastrofe*, in *Apocalissi italiane. Il cinema e la televisione di fronte ai disastri del Novecento*, "Immagine", n. 21 (2020), pp. 9-10. Il "paesaggio meridiano" è stato oggetto di varie pubblicazioni, nate nell'ambito del progetto PRIN 2017 *Archives of the South. Non-Fiction Cinema and Southern Landscape in Italy 1948-1968*, che ha coinvolto le Università della Calabria, di Catania, di Palermo e Suor Orsola Benincasa di Napoli, vedi R. De Gaetano, D. Dottorini, N. Tucci (a cura di), *Il paesaggio degli autori. Cinema e immaginario meridiano*, Cosenza, Pellegrini, 2023; A. Sainati, M. Federico (a cura di), *Le vie del Sud. Transiti e confini nel cinema meridiano*, Pisa, ETS, 2023. Inoltre, l'eruzione etnea del 1923 è uno dei quattro *key-events*, insieme ai terremoti di Reggio e Messina (1908), del Belice (1968) e dell'Irpinia (1980), del progetto PRIN 2022 PNNR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters (CAOS)*, condotto in sinergia dalle Università della Calabria e di Catania.

<sup>31</sup> "L'interesse delle *Cineattualità Luce* nei confronti dell'Etna fu assai vivo dagli inizi fino agli anni Sessanta. Ma in modo particolare tra il 1928 e il 1929 e tra il 1934 e il 1938. Nel dopoguerra, tra il 1949 e il 1950, l'interesse si riaccese con la *Settimana INCOM*. A puntare l'attenzione della cinepresa sull'Etna sono principalmente le sue continue eruzioni.", S. Gesù, *L'Etna nel cinema*, cit., p. 19.

<sup>32</sup> Per esempio l'Archivio Chiesa Madre di Linguaglossa, che sembra raccogliere molto materiale relativo a quei giorni fatidici (testimonianze di vario genere, componimenti letterari, reportage giornalistici internazionali, studi accademici). Vedi O. Barbarino, *Il patrocinio di Sant'Egidio abate, memoria sovversiva per un presente da vivere e raccontare*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., pp. 17-28.

<sup>33</sup> Tra le testate coinvolte, si possono annoverare: “Il Giornale d’Italia”, “Il Messaggero”, “Il Mattino”, “La Tribuna Illustrata”, “La Domenica del Corriere”, “L’Illustrazione”, “L’Illustrazione Italiana”, “Giornale dell’Isola”, “Corriere di Sicilia”, “Zelatore Cattolico”, “Bollettino Ecclesiastico”. Anche a livello internazionale, numerosi giornali dedicano spazio all’eruzione, come “The Illustrated London News”, “Daily Mail”, “Excelsior”, vedi Ibid. e A. Patanè, *L’intervento del vescovo Cento*, in *ivi*, pp. 29-44.

<sup>34</sup> Vedi “La domenica del Corriere”, n. 26, 1° luglio 1923.

<sup>35</sup> Al riguardo vedi A. Del Puppo, *Dai santi protettori ai sovrani sulle macerie*, in C. Belmonte, E. Scirocco, G. Wolf (a cura di), *Storia dell’arte e catastrofi*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 79.

<sup>36</sup> J. Epstein, *Il cinematografo visto dall’Etna*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall’Etna*, cit., p. 143.

<sup>37</sup> J. Daire, *Jean Epstein, une vie pour le cinéma*, Paris, La Tour verte, 2014.

<sup>38</sup> In *Ecrits complets II*, cit., pp. 37-168, tr. it. Roma, Fahrenheit 451, 2000 e *L’essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, SNC, 2002, pp. 25-35. Per una visione completa degli scritti precedenti il 1923, cfr. *Ecrits complets I*, Paris, Les Editions de l’œil, 2019 e *Ecrits complets II*, cit.

<sup>39</sup> Vedi almeno G. Pescatore (a cura di), *Fotogenia, Cinema e Cinema*, cit., pp. 5-134, L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel*, cit., S. Keller, J.N. Paul (eds), *Jean Epstein*, cit.

<sup>40</sup> Vedi L. Vichi, *Le documentaire, libérateur du cinéma et source de photogénie*, “Studies in French Cinema”, Vol. XIV, no. 3, pp. 232-247.

<sup>41</sup> Il “Grand concours du décor naturel” è annunciato sulla copertina di “Cinéa-ciné pour tous”, n. 93, 1 Juin 1923. Sullo stesso numero, a p. 6, la dichiarazione d’intenti e il bando. Vedi Anche *Le premier prix de notre concours du “décor naturel”*, “Cinéa-ciné pour tous”, n. 2, 1 Décembre 1923, p. 20.

<sup>42</sup> Ad esempio, sul n. 114, 1 Août 1928, p. 18, si tratta di un fotogramma tratto da *White Shadows in the South Seas* (R. Flaherty e W. Van Dyke, 1928).

<sup>43</sup> Vedi “Cinéa-ciné pour tous”, n. 99, 1 Septembre 1923, p. 3. Del “Grand concours du décor naturel”, la rivista pubblica alcune fotografie sul n. 101, 1 Octobre 1923, pp. 12-13.

<sup>44</sup> Come avviene d’altra parte rispetto al “Concours de photogénie”, un concorso per volti fotogenici nel senso corrente del termine, i cui risultati sono pubblicati sempre su “Cinéa-ciné pour tous” n. 101, cit., pp. 2-3. La forma del concorso sembra in quel momento una strategia frequente della rivista per coinvolgere e rendere assidui i lettori, si veda ad esempio il “Concours du costume de bain photogénique” menzionato sul n. 99, cit., p. 22.



<sup>45</sup> In *Ecrits complets I*, cit., pp. 92-316, tr. it., *La poesia di oggi, un nuovo stato dell'intelligenza*, Imola, CUE Press, 2024, in corso.

<sup>46</sup> *Ecrits complets I*, cit., p. 231

<sup>47</sup> Ivi, p. 233.

<sup>48</sup> Ivi, p. 234

<sup>49</sup> Ivi, p. 173

<sup>50</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, in *Ecrits complets II*, cit., pp. 132-133.

<sup>51</sup> *La Poésie d'aujourd'hui*, cit., p. 238. Mia l'enfasi.

<sup>52</sup> Ivi, p. 236.

<sup>53</sup> C. Wall-Romana, *Jean Epstein. The Corporeal Eye*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2012.

<sup>54</sup> *La Poésie d'aujourd'hui*, cit., p. 237.

<sup>55</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., p. 135. Queste riflessioni vanno nella stessa direzione di quelle sull'autonomia e la superiorità del cinema rispetto al teatro per la molteplicità e la mobilità del punto di vista del primo rispetto al secondo. Si veda L. Guido, *Vers une "danse photogénique". Dispositifs portatifs et imaginaire du mouvement corporel dans les premières théories françaises du cinéma*, "CinémaS", vol. xxx, n. 1, été 2022, pp. 13-32.

<sup>56</sup> Laurent Guido ha scomposto la struttura teorizzata e messa in pratica da Epstein nella sequenza di *Cœur fidèle*. Vedi L. Guido, "The Supremacy of Mathematical Poem": *Jean Epstein's Conception of Rhythm*, in S. Keller, J. N. Paul (eds), *Jean Epstein*, cit., pp. 150-151.

<sup>57</sup> Vedi per esempio *Le film et le monde* (1951), in *Ecrits complets V*, Paris, Indépendance éditions, 2014, p. 237 in cui l'autore esprime la difficoltà di tradurre verbalmente la visione cinematografica di un paesaggio in cui un "village tourne autour de son clocher", o di "un paysage de maisons pivotantes [...] de rues qui importent leurs passants, d'arbres en nutation, de jardins contractiles et déployables, de monuments à phases et à éclipses, de places basculantes".

<sup>58</sup> R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 101-106.

<sup>59</sup> Vedi. R. Moore, *A Different Nature*, in S. Keller, J. N. Paul (eds), *Jean Epstein*, cit., p. 178.

<sup>60</sup> Cit., p. 135.

<sup>61</sup> Per esempio nella sequenza in cui Jean attende invano Marie in *Cœur fidèle*, vedi L. Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 58.

<sup>62</sup> Epstein identifica il pittoresco nel suo senso corrente, come immagine da cartolina. Sull'ideale estetico del pittoresco, viene fatto il punto in modo sintetico ed efficace da R. Milani, *L'arte del paesaggio*, cit., pp. 95-100.

<sup>63</sup> Per es. in *Cœur fidèle* (1923), *La Belle Nivernaise* (1924) o *La Chute de la maison Usher* (1928), vedi L. Vichi, *Jean Epstein*, cit. pp. 55-72 e 111-123; P. Hillairet, *Cœur fidèle*, Crisnée, Yellow Now, 2008, C. Tognolotti, *La caduta della casa Usher*, Milano, Mimesis, 2020.

<sup>64</sup> C. Tognolotti, L. Vichi, *La cinéaste et le sacré dans l'œuvre de Jean Epstein*, "Textimage", Hiver 2021, p. 2 del testo disponibile online all'indirizzo <[https://www.revue-textimage.com/conferencier/11\\_stase/tognolotti\\_vichi1.html](https://www.revue-textimage.com/conferencier/11_stase/tognolotti_vichi1.html)> (consultato il 23 agosto 2024).

<sup>65</sup> G. Bruno, *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2014, p. 133.

<sup>66</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., p. 81.

<sup>67</sup> Il paesaggio etneo è a tratti descritto da Epstein come un corpo sensuale, perfino erotico: "J'étais couché à même la cendre qui était tiède et mobile comme un poil de grande bête". J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna, Ecrits complets II*, cit., p. 282. Il corpo come paesaggio, sempre pervaso di sensualità ed (omo)erotismo è invece rinvenibile, ad esempio nelle descrizioni dei volti e dei corpi di *Bonjour cinéma*, cit. e soprattutto in uno scritto come l'ancora inedito *L'autre ciel* come ha messo in evidenza D. Pitarch in *Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings*, "Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies", no. 7, 2013, pp. 49-63; questo tema viene incrociato inoltre in C. Tognolotti, *'Amour de Sessue'. Desiderio omoerotico e fotogenia delle immagini divistiche nel cinema di Jean Epstein*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 23, 2021, pp. 107-123.

<sup>68</sup> *Il cinematografo visto dall'Etna*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., pp. 135 e 139.

<sup>69</sup> In una didascalia di *La Montagne infidèle*.

<sup>70</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., pp. 136-137.

<sup>71</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., p. 138.

<sup>72</sup> Vedi L. Vichi, *Le documentaire, libérateur du cinéma* cit. e C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel*, cit., pp. 26-62.

<sup>73</sup> J. Epstein, *Bonjour cinéma*, cit., p. 138.

<sup>74</sup> Ivi, p. 110.

<sup>75</sup> Questo non avviene evidentemente nel Pathéorama, la cui vocazione è l'istruzione ludica. La dimensione narrativa e informativa del Pathéorama, forse anche per una

questione di volume, è rinforzata dalle didascalie (i cui testi globalmente corrispondono a quelli del film) in calce ad alcune immagini.

<sup>76</sup> In particolare la fotografia conservata presso la fototeca della Cinémathèque française (dossier 00013340) e pubblicata in copertina a M. Patanè, L. Vichi, (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit.

<sup>77</sup> Per esempio *Mount Etna Erupts after 10 Years of Inactivity*, cit.

<sup>78</sup> Vedi L. Vichi, *Filmer le réel, élaborer une théorie*, in R. Hamery, E. Thouvenel (dir), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 87-100.

<sup>79</sup> Vedi Cinémathèque française, EPSTEIN 50-B75GF.

<sup>80</sup> Alcuni giornali menzionano, oltre alle visite ufficiali (di cui parlano anche giornali francesi, come “Excelsior”, 26 juin 1923, p. 1), l’arrivo di un gran numero di giornalisti e curiosi provenienti dall’estero di cui non c’è traccia nel film di Epstein, vedi *La Stampa*, 22 giugno 1923, pp. 1 e 5.

<sup>81</sup> Vedi D. Brané, *Un sensationnel reportage cinématographique*, cit., p. 251.

<sup>82</sup> R. Chiesi, *Epstein e la realtà 'visionaria' de "La Montagne infidèle"*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., pp. 121-130.

<sup>83</sup> J. Epstein, *Pour une avant-garde nouvelle* (1924) in *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1924), in *Ecrits complets II*, cit., p. 301.

<sup>84</sup> C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel*, cit.

<sup>85</sup> R. Jeanne, *La montagne infidèle*, “Paris Soir”, 20 Octobre 1923, p. 5: “relation extrêmement intelligente d’un drame formidable et dont l’ampleur est sensible à travers chaque image du film”; R. Canudo, *Le personnage-nature*, “Paris-Midi”, 31 Août 1923, p. 2: “il nous touche profondément avec le rythme mortel, capté par M. Jean Epstein” e *Films sans images*, “Paris-Midi”, 12 Octobre 1923, p. 2: “M. Jean Epstein a capté la terreur de l’Etna homicide”, ora in *L’Usine aux Images*, Paris, Séguier, 1995, pp. 305 e 324; rubrica “Les plus beaux films” di “Le Cinéopse”, n. 49, Septembre 1923, p. 698: “Ce grand sujet a été traité avec une maîtrise réelle par M. Jean Epstein qui en impose ainsi la vue à tous les amateurs de cinéma”.

<sup>86</sup> Vedi L. Delluc, *Aux îles Hawaï* (1920), in *Ecrits cinématographiques*, t. 2, vol. II, Paris, Cinémathèque française-Cahiers du cinéma, 1990, p. 148 o E. Faure, *De la cinéplastique* (1922), in M. L’Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d’aujourd’hui, 1977, p. 276.

<sup>87</sup> *Le personnage-nature*, cit. p. 305.

<sup>88</sup> R. Canudo, *Le personnage-nature* e *Films sans images*, cit. L’Etna come “mostro” figura sin da Pindaro e come “attore”, è già presente in letteratura, vedi J. Wild, *Di-*

stance *Is [Im]aterial: Epstein Versus Etna*, in S. Keller, J.N. Paul, (eds), *Jean Epstein*, cit., pp. 115-142.

<sup>89</sup> *De quelques conditions de la photogénie* (1925), in *Le Cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 288. Sulla questione del sacro vedi C. Tognolotti, *Jean Epstein e la fotogenia del sacro*, "Bianco e Nero", n. 552, 2005, pp. 165-172 e C. Tognolotti, L. Vichi, *La cinéaste et le sacré dans l'œuvre de Jean Epstein*, cit.

<sup>90</sup> Vedi C. Tognolotti, L. Vichi, *De la photogénie du réel*, cit.

<sup>91</sup> In quest'ottica metamorfica, vedi E. Thouvenel, *Les Images de l'eau dans le cinéma français des années 20*, Rennes, PUR, 2010, pp. 200-210.

<sup>92</sup> Annuncio promozionale per l'uscita del film in "Apollo Journal", no. 13, 1923, p. 4.

<sup>93</sup> D'altra parte, se nel discorso modernista di *Bonjour cinéma* e di altri lavori della filmografia epsteiniana degli anni Venti sono rinvenibili accenti che potrebbero far pensare ad un avvicinamento alla visione futurista, in *Le Cinématographe vu de l'Etna* il cineasta chiarisce la propria distanza dal movimento italiano: "je crains les futuristes qui ont la démangeaison de remplacer les vrais drames par de faux, faits avec n'emporte quoi". J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, cit., p. 280. Vedi L. Vichi, *Jean Epstein: l'Etna visto dal cinematografo, il cinematografo visto dall'Etna*, in M. Patanè, L. Vichi (a cura di), *Il cinema(tografo) visto dall'Etna*, cit., p. 78.

<sup>94</sup> *Il cinematografo visto dall'Etna*, cit., p. 151. Si veda T. Castro, *Penser le cinéma animiste avec Jean Epstein*, in R. Hamery, E. Thouvenel (a cura di), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, cit., pp. 247-260.

<sup>95</sup> Vedi per esempio il capitolo "Formes filmiques contemporaines: une postérité epsteinienne?" in R. Hamery, E. Thouvenel (a cura di), *Jean Epstein. Actualité et postérités*, cit., pp. 245-308.

<sup>96</sup> Vedi per P. Missiroli, *Teoria critica dell'antropocene*, Milano, Mimesis, 2022.

<sup>97</sup> Vedi in particolare A. Berque, *La Pensée paysagère* (2008), trad. it. *Pensare il paesaggio*, Milano, Mimesis, 2022.



## Il paesaggio tattile delle Alpi nei 'Bergfilme' di Arnold Fanck

STEFANO CRACOLICI

In *Sils Maria* (2014) di Olivier Assayas si trovano interpolate alcune sequenze di un film muto del 1924<sup>1</sup>. Il regista vi esibisce il 'pedigree cinematografico' di un fenomeno naturale che si ripete uguale ogni qual volta si presentano le condizioni atmosferiche che lo determinano: il serpente nebbioso del Maloja. Arnold Fanck (1889-1974) ne aveva catturato il sinuoso movimento ormai un secolo fa con la sua cinepresa. Le immagini di nuvole che avanzano strisciando a mezza altezza tra le montagne impadronendosi della Val Bregaglia, nei Grigioni svizzeri, possono per molti aspetti proporsi come indice del suo modo dinamico di guardare al paesaggio alpino. Nel suo breve documentario, *Das Wolkenphänomen in Maloja* (1924), il punto di vista è posto in alta quota, al di sopra le nuvole, che con il loro movimento tolgono alla vista il pittoresco mondo della valle. Mai prima di allora si era prestata tanta attenzione alla spiccata fotogenia delle nuvole in movimento<sup>2</sup>.

Al di là dei documentari, che in tempi recenti si sono moltiplicati; delle mostre, i cui cataloghi hanno diffuso anche documenti inediti; e della serie di benemeriti restauri che hanno consentito nuova circolazione al cinema di Fanck, l'interpolazione di Assayas ha fatto conoscere al grande pubblico il nome di un regista che nelle storie del cinema passa come l'indiscusso pioniere del film di montagna<sup>3</sup>. Ciò che ne ha fatto un 'caso', ben oltre il ristretto ambito del genere, è stata la scelta, a quanto pare suggerita da uno spettatore, di inserire questo suo dinamico modo di catturare il paesaggio delle Alpi in trame di finzione<sup>4</sup>. Cento anni fa, il pubblico delle sale cinematografiche poteva ammirare quelle nuvole non solo nel breve documentario sul serpente del Maloja, che avrà avuto limitata circolazione, ma nel primo vero *Naturspielfilm* ("film di fiction sulla natura") per cui Fanck

sarebbe poi diventato noto: *Der Berg des Schicksals* (*La montagna del destino*, 1924)<sup>5</sup>.

Tra gli spettatori di questo primo *Bergfilm* (“film di montagna”), dal termine tedesco con cui il genere è più correntemente noto anche in altre lingue, c’era Siegfried Kracauer, che prima di diventarne il massimo detrattore, avrebbe avuto espressioni di entusiasmo e ammirazione per “le splendide inquadrature degli scenari naturali”, per lo “spettacolo caleidoscopico” di quei “mari di nuvole che ribollono e lentamente si placano”, per le “scalate in camino e in parete” che avrebbero reso esteticamente appagante “l’agilità dell’alpinista”, come pura “espressione spiccatamente corporea”<sup>6</sup>. Questo aspetto tattile, immersivo, incarnato del paesaggio cinematografico di Fanck trova espressione ancora più immediata nella reazione, poi carica di conseguenze, di una giovane ballerina di Berlino, Leni Riefenstahl: “Non avevo mai visto montagne come queste, le conoscevo solo in cartolina, dove sembravano rigide e senza vita [...] ancor prima che il film finisse, ho deciso di conoscerle”<sup>7</sup>.

I *Bergfilme* di Fanck sono sempre stati visti, pur con qualche anticipazione svizzera, come espressione del cinema tedesco<sup>8</sup>. Dal punto di vista iconografico, si sono letti, da un lato, come antologie di figurazioni proto-naziste, come anticipazioni superomistiche dell’esaltazione del corpo e della natura, dall’altro, come trasposizioni cinematografiche del sublime romantico, dal mito di uno stato naturale di innocenza alla mistica simbolica dell’ascesa<sup>9</sup>. Tra l’uno e l’altro polo, si è fatta strada un’interpretazione più storicamente situata, che ha visto quei film come radicati nella cultura post-bellica della Repubblica di Weimar, quali balsami emblematici nel processo di guarigione spirituale (“Gesundung”) dai traumi della sconfitta<sup>10</sup>. Sia che la si veda come proiettata al futuro, come un ritorno al passato in chiave antimoderna o come prerogativa identitaria del suo sofferto presente storico, la matrice figurativa del paesaggio filmico di Fanck rimarrebbe comunque tedesca.

Ciò che è mancato, nella pur notevole serie di studi che si sono via via accumulati, è una più attenta considerazione dell’alpinismo moderno e delle sue manifestazioni ottocentesche. Che le Alpi – le loro valli,

le loro foreste, finanche le loro cime e le loro storie – siano state un territorio di elezione per la costruzione dell'identità tedesca è fuor di dubbio<sup>11</sup>. Resta, tuttavia, discutibile che lo sia stata, per inerzia, anche la pratica sportiva dell'alpinismo. Non è un caso che proprio Kracauer, in calce alla sua recensione di *Der Berg des Schicksals*, avesse notato quanto il film mostrasse il “fascino delle rocce” da un’“angolazione particolare”, esibendo un diverso e “appassionato legame tra uomo e natura” che solo “chi davvero si è dedicato all'alpinismo è ancor più in grado di percepire”. L’“affascinante ebbrezza visiva” dei film di Fanck non è solo dovuta ai fenomeni atmosferici che animano la montagna ma a quanto tali effetti devono all’“occhio dell'esperto rocciatore” moderno<sup>12</sup>.

### *Il fascino tattile delle rocce*

Il cinema di montagna è un cinema di nicchia<sup>13</sup>. La sua cifra più esteriore, che di per sé gli garantisce una più ampia attrattiva, coincide con la fotogenia del paesaggio d'alta quota, non a caso ben sfruttata in film di tutt'altra natura e scopo. Ciò che lo vincola alla sua nicchia è il contatto immersivo con il territorio. Gli amanti del genere – l'unico genere cinematografico a riferirsi esplicitamente a un paesaggio – sono anzitutto amanti della montagna, sono spettatori che la frequentano, che la toccano, che istaurano con quel territorio una relazione corpo a corpo. Guardare un film di montagna significa entrare in un rapporto fisico con la morfologia ruvida di quell'ambiente. Direi di più: se quel contatto non si dà, se quel piacere non si avverte, non stiamo guardando un film di montagna ma solo una montagna al cinema.

È questo un postulato assiomatico che definisce il genere confinandolo euristicamente in un contesto esperienziale. Il cinema di montagna è un cinema per conoscitori. Il paesaggio di questi film, specie quelli etichettati come di arrampicata, è costruito sullo schermo dal corpo allenato dell'alpinista, che mossa dopo mossa ne svela allo spettatore i dettagli tecnici e materiali: la mano esperta che tasta la parete di una roccia, il piede che vi fa presa sfruttandone le rugosità di superficie, il corpo che si contorce per cercare un varco tra cime invalicabili sono elementi che conferiscono senso e valore a una forma inorganica altri-



menti inerte. Senza lo scalatore, la montagna resta mera morfologia: l'elemento di sfondo di un paesaggio pittoresco da ammirare dalla finestra di uno chalet.

Merleau-Ponty ne ha fatto, non a caso, il cardine della sua fenomenologia della percezione: “Un rocher infranchissable, un rocher grand ou petit, vertical ou oblique, cela n'a de sens que pour quelqu'un qui se propose de le franchir”<sup>14</sup>. Quando ciò accade, quando il progetto di un'ascensione viene intrapreso, quella banale sporgenza di roccia non è più un ostacolo alla mia libertà di movimento, ma si pone invece come un'opportunità da cogliere. È così che dalla massa informe delle cose emerge un mondo: “un monde orienté, un sens des choses”<sup>15</sup>. La montagna acquista senso e prende corpo – diventa essa stessa un corpo con il quale si istaura un rapporto esclusivo, un rapporto passionato. La passione per la montagna sta tutta in questa direzionalità di intenti: in una percezione orientata che dà senso al paesaggio.

Passione e bellezza sono i termini usati per definire il cinema di montagna in uno dei testi chiave – testo cruciale e fin troppo trascurato – per la storia critica del genere:

La beauté de la montagne est faite comme le cinéma de réalité immédiate. Elle s'impose, sans nécessiter l'interprétation que d'autres spectacles réclament. Elle est matérielle et directe. Mais le spectacle de la montagne n'est qu'un aspect du problème. Sa beauté éveille une passion. C'est donc qu'il existe, au delà des impressions qu'elle laisse, une sorte de pouvoir que le cinéma se doit à son tour de déceler et de rendre sensible. À la beauté de la montagne s'ajoute l'amour de la montagne. À l'aspect plastique de la question se joint un côté sentimental. On ne saurait négliger l'un ou l'autre pour exprimer la réalité de la montagne, puisque aussi bien toute expression part toujours d'une sensibilité humaine, mesure toute chose du point de vue de l'homme<sup>16</sup>.

Il teorema non va disgiunto dal suo corollario: “le cinéaste – pas plus que l'écrivain ou le peintre – ne saurait parfaitement exprimer la montagne, s'il n'est d'abord lui-même un montagnard, un alpiniste”<sup>17</sup>. Si istaura, così, un corto circuito fra operatore e spettatore – entrambi vincolati a un tipo speciale di *connoisseurship* ambientale, intimamente legata alla fotogenia tattile delle rocce.

Il libro di Leprohon esce nel 1944, tre anni prima, dunque, di quello

senz'altro più influente di Kracauer, *From Caligari to Hitler*, in cui i *Bergfilme* di Fanck sarebbero diventati il bersaglio delle sue tesi anticapazioniste<sup>18</sup>. La storia del cinema di montagna è narrata a partire da esempi soprattutto francesi e in parte italiani e anglo-americani, in una prospettiva, dunque, meno germano-centrica; ma la fotogenia del paesaggio alpino, così come vi è definita nel primo capitolo, è riconoscibilmente debitrice del cinema di Fanck, presentato come un pioniere: “Arnold Fanck a compris la photogénie de la montagne. Il l’a trouvée, non dans le pittoresque des paysages, mais dans l’harmonie blanche et noir des hauts lieux, dans l’éclat de la lumière sur les glaces”<sup>19</sup>. Si sottolineava come gli attori fossero campioni di sci e alpinismo, indulgendo anche sul dettaglio di tecniche innovative di arrampicata, come la “descente en rappel” o discesa in corda doppia, introdotta da poco<sup>20</sup>.

### *Purismo alpino*

Per Leprohon, la fotogenia della montagna invita a un’esperienza sublimata: “Il y a dans ce sentiment quelque chose de religieux, au moins par la qualité”, il che porterebbe a valutarne la portata riducendone la visione cinematografica a trite declinazioni del sublime romantico<sup>21</sup>. Ciò che però Leprohon fa, a questo punto, è buttare lì – di passata e senza esplicitarne gli estremi bibliografici – la frase di un pittore: “Quand nous descendons de la montagne, dit le peintre Ozenfant, nous sommes un moment meilleure”<sup>22</sup>. L’uso allegorico della discesa dalla montagna era servito a Amédée Ozenfant, il fondatore con Le Corbusier del purismo modernista, per definire la bellezza non più e solo come ciò che piace (“Ce qui plait”, nel senso di “Être agréable, flatter l’esprit ou les sens”) ma come un momento di pura elevazione spirituale: “le beau est le sentiment d’une élévation”<sup>23</sup>. E questo in uno scritto per tanti versi teorico e fondativo.

Leprohon non fa altro che riciclare l’allegoria di Ozenfant rovesciandola: lasciando agire in filigrana le implicazioni astratte e puramente fenomeniche della fonte. L’aggancio modernista – anzi, qui, più specificamente purista, in senso insieme pittorico e architettonico – gli torna utile per sottolineare la novità precipua del cinema di montagna,

fin dalla sua prima meditata apparizione in Fanck: l'alterità della sua geometrica fotogenia da qualsiasi effetto pittoresco ("Le pittoresque du site, on le conçoit, n'a rien à faire dans la question")<sup>24</sup>. La fotogenia montana è fatta di luce e movimento; e i paesaggi vuoti, quelli più puri, più spogli, più lineari sono i più belli che si possono ritrarre su uno schermo ("Une ligne de crêtes, un plateau nu apportent plus de valeur, plus d'émotion qu'une vallée au charme paisible")<sup>25</sup>.

Sta tutta qui l'abilità del cineasta e la sua pazienza: "Cette constante recherche, cet œil qui sait juger, voilà le sujet de l'expression de la montagne à l'écran"<sup>26</sup>. Il segreto della riuscita sta dunque nell'attendere pazientemente il manifestarsi – plastico e ritmico insieme – di un movimento di luce, nel togliere al paesaggio tutto ciò che è pittoresco, che è culturale, che è umano: "A mesure que les détails de la végétation, c'est-à-dire ceux du pittoresque, disparaissent, les grandes lignes s'ordonnent, se construisent. L'œil en saisit d'un coup le mouvement. L'architecture de la montagne apparaît tout entière, sans aucun ornement décoratif"<sup>27</sup>. È qui, in questa riduzione purista del paesaggio alpino, che si manifesta il sublime: quel sentirsi migliori quando si scende dalla montagna è un sentimento analogo a quello che si prova quando ci si confronta con una grande opera d'arte.

E che di opere d'arte si tratti, quando si parla delle figurazioni che compongono il cinema di montagna, Leprohon lo ha ben chiaro. Centrale, in questa concezione purista del sublime alpino, è la presenza attiva, in quelle desolate altitudini, della cinepresa: di una macchina che cattura le immagini e di un occhio che le sa valutare, selezionare e manipolare. Vi si indovina un aggancio con l'"occhio dell'esperto rocciatore" elogiato da Kracauer in margine a *Der Berg des Schicksals* di Fanck e i "mesi di paziente perseveranza" per girarne le scene in alta quota<sup>28</sup>. In quei contesti aspri, l'operatore ingaggia con la montagna una lotta ("Chaque expression photographique de la montagne est ainsi une lutte")<sup>29</sup>. Il suo soggetto è per sua natura sfuggente, informe, sconfinato: catturarne le immagini vuol dire starci dentro ("Il est au cœur même de la matière qu'il doit exprimer"), con tutte le difficoltà ambientali che questo comporta<sup>30</sup>.

Non si tratta di lasciare che il paesaggio entri nell'obiettivo in modo

passivo; la montagna non si mette in posa (“Il ne lui suffit pas de se poser devant le modèle”): bisogna girarci intorno (“Il en fait le tour”) – bisogna girarci dentro<sup>31</sup>. Il paesaggio del cinema di montagna si trova così attivato da una prossemica dei corpi – corpi solidi, corpi fluidi, corpi gassosi – che conferisce alla scena una spettacolarità tattile, incarnata, immersiva, anche quando la cinepresa indugia su momenti di fotogenia astratta o puramente fenomenica<sup>32</sup>. Le nuvole che lambiscono le cime, le ombre che ne rivelano i contorni, l’acqua dei ghiacciai che si anima in torrenti, le linee disegnate sulla neve dallo sciatore, la silhouette dell’alpinista che muove i profili delle rocce: sono questi gli agenti che rendono dinamico il paesaggio cinematografico della montagna, esaltandone la sua fotogenia con sequenze a contatto.

### *Ritorno alla natura*

Sebbene non siano mancati, anche recentemente, interventi critici volti ad ampliare il genere fino a includervi film girati in alta quota o in ambienti polari, resta classico il “caso del Dr Fanck” e dei suoi *Bergfilme*<sup>33</sup>. Certo le scene a contatto non sono le uniche a renderli immediatamente riconoscibili, ma la presenza pervasiva del rapporto corpo a corpo con la roccia, con il ghiaccio, con la neve, con l’aspra fisicità materica e atmosferica della montagna, ha fatto dei suoi *Natur-Spielfilme* un repertorio di figurazioni ottiche (“Bildvisionen”) di imprescindibile riferimento<sup>34</sup>. Chiamato, sulla soglia dell’avvento del sonoro, a pronunciarsi sul futuro del genere, Fanck poteva asserire, con scoperto orgoglio, che quel repertorio era ormai tutto esplorato: da lì in poi, il cinema di montagna avrebbe offerto solo varianti di quanto da lui pionieristicamente girato<sup>35</sup>.

Che di lì a qualche anno le varianti di quel repertorio avrebbero assunto un’impronta nazionalsocialista è noto. Le nuvole che tanto erano piaciute a Sigfried Kracauer in *Der Berg des Schicksals* avrebbero funto da modello, replica dopo replica, per gli auratici cumulonemi che accompagnano l’aeroplano di Hitler in volo sopra Norimberga, nella sequenza di apertura del *Triumph des Willens* (*Il trionfo della volontà*, 1935), il film di propaganda nazista commissionato dal Führer a Leni Riefenstahl. Nell’influentissimo libro dell’altrettanto influen-

te critico tedesco, quel fenomeno atmosferico, con tanto di tavole a confronto, veniva proposto come spia metonimica per individuare, retrospettivamente, elementi proto-nazisti nell'immaginario cinematografico di Fanck<sup>36</sup>.

Come già anticipato, era stata proprio la visione di *Der Berg der Schicksal*, il primo *Natur-Spielfilm* del regista tedesco in cui la fotografia alpina delle nuvole era tutta ampiamente esibita, a indurre Leni Riefenstahl, giovane e promettente ballerina di Berlino, a tentare di intraprendere la carriera di attrice. Fanck l'avrebbe diretta con successo in *Der heilige Berg* (*La montagna dell'amore*, 1926), *Der große Sprung* (*Il grande salto*, 1927), *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (*La tragedia di Pizzo Palù*, 1929, in co-direzione con Wilhelm Pabst), *Stürme über dem Mont Blanc* (*Tempesta sul Monte Bianco*, 1930) *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (*Ebbrezza bianca*, 1930-31) e *s.o.s. Eisberg* (*sos Iceberg*, 1932-33, in co-direzione con Tay Garnett), prima produzione tedesco-americana.

È assai probabile che la collaborazione intensa e continuata con Riefenstahl, unita agli sviluppi che il Bergfilm avrebbe assunto sotto la regia di Luis Trenker, abbia fatto da traino, quantomeno in virtù delle circostanze, alla formulazione delle fortunate, quand'anche non sempre accolte senza riserve, tesi anticipazioniste di Kracauer<sup>37</sup>. Ma se è vero che una lettura attenta degli scritti editi e inediti di Fanck getta una luce cupa sui rapporti del regista con il regime, è vero anche che l'ascesa del nazismo in Germania coincide di fatto con il crepuscolo della sua attività cinematografica<sup>38</sup>. Non è un caso che i brevi documentari degli anni Trenta e Quaranta venissero prodotti solo grazie all'intervento della stessa Riefenstahl e che i suoi ultimi lungometraggi, *Die Tochter des Samurai* (*La figlia del samurai*, 1937) e *Ein Robison – Das Tagebuch eines Matrosen* (*L'incrociatore Dresda*, 1940) non sortirono l'effetto sperato presso gli agenti della propaganda nazista<sup>39</sup>.

Nonostante il costante successo di pubblico, mai davvero venuto meno, la critica di regime avrebbe lamentato nei film di Fanck un certo pessimismo che mal si adattava alla visione ottimistica e glorificante del suo progetto politico<sup>40</sup>. È possibile interpretare quel sentimento – o meglio l'effetto cinematografico che col termine di pessimismo

si voleva descrivere – alla luce di quanto la critica più recente ha evidenziato sui *Bergfilme* degli anni Venti: interpretandoli come tipiche espressioni della cultura postbellica di Weimar, che facendo leva su un bisogno di riscatto dai traumi della sconfitta, si sarebbero offerte come balsami identitari per un ritorno tonificante all'incontaminata natura alpina, generalmente avvertita come culla dell'*Heimat* tedesco<sup>41</sup>. Non è un caso se l'anno in cui Fanck faceva uscire nelle sale *La montagna del destino* era il medesimo in cui Thomas Mann pubblicava *La montagna incantata*<sup>42</sup>.

Si è fatta solo sporadica e corriva attenzione al fatto che *Der Berg der Schicksals* è ambientato nelle Dolomiti del Brenta, in Trentino, che sebbene fosse passato da pochi anni all'Italia, continuava a rimanere per il pubblico tedesco il *Welschtirol* ('Tirolo italiano') di identitaria memoria<sup>43</sup>. Il filo della storia traeva spunto dalla vicenda dell'alpinista trentino Carlo Garbari (Carbarie, nel film di Fanck) e della sua fallimentare, per quanto eroica, ascesa al Campanile Basso nel 1897, conquistata due anni più tardi da Otto Ampferer e Kart Berger di Innsbruck<sup>44</sup>. Se è forse troppo leggere nella storia di riscatto – il figlio che riesce a scalare la montagna risultata fatale al padre – una gara fra le due etnie del Tirolo, va comunque ricordato che di lì a poco Fanck avrebbe prodotto un documentario – questo sì identitario e a quanto pare scopertamente antifascista – dedicato al Sudtirolo come baluardo della cultura tedesca (*Südtirol. Ein Vorposten deutscher Kultur*, 1926, Dr. Wollenberg)<sup>45</sup>.

Nel film, oggi perduto, Fanck avrebbe funto oltre che da produttore anche da operatore. Indubbiamente sue saranno state le riprese paesaggistiche delle Dolomiti tirolesi, ravvivate da corsi d'acqua a regime torrentizio, da giochi di nuvole in movimento, da scalatori ripresi in audaci arrampicate, cui si intervallavano scene più scopertamente politiche e militanti sul conflitto culturale tra italiani e tedeschi ("Aufnahmen, die es mit dem Kulturkampf zwischen Italienern und Deutschen in Südtirol zu tun haben")<sup>46</sup>. Un'idea di quanto quelle scene politiche potessero contenere si può ricavare dal pamphlet del 1927 di Hans Fingeller, la cui versione inglese avrebbe dovuto sensibilizzare il Regno Unito, contro gli abusi fascisti perpetrati contro la popolazione

sudtirolese: interdizione delle scuole in lingua tedesca, l'obliterazione della toponomastica locale, italianizzazione dei nomi sulle tombe nei cimiteri, l'alterazione del carattere asburgico dell'architettura, proibizione del folklore autoctono<sup>47</sup>.

È questo un aspetto politico sul quale ci si è soffermati troppo poco. Ma è un aspetto che non fa che confermare quella fuga rigenerante dalla modernità che spesso si è voluta associare ai film di Fanck – specie a quelli dell'epoca di Weimar. L'*Heimat* ferito di una nazione sconfitta avrebbe trovato conforto nel paesaggio incontaminato delle Alpi. Basilari se non addirittura archetipici sono i fili delle trame sentimentali che spesso partono da uno spunto di cronaca locale, in cui una tragedia alpina si trasforma in rivalsa, in una lotta corpo a corpo con la montagna che diventa terra di conquista e rigenerazione, come già anticipato in alcuni documentari: primo fra tutti *Im Kampf mit dem Berge* (*La lotta con la montagna*, 1921, Arnold Fanck), con le musiche di Paul Hindemith (accreditato come "Paul Merano", dal luogo in cui il film venne montato)<sup>48</sup>.

### *Romanticismo kitsch*

Si è detto – e si continua a dire, forse anche per nobilitarne gli esiti – che per rendere più efficace l'immagine di quel ritorno salutare alla natura Fanck si sarebbe ispirato al canone della pittura romantica tedesca: da Caspar David Friedrich a Joseph Anton Koch, da Carl Gustav Carus a Philipp Otto Runge o Ludwig Richter<sup>49</sup>. Ma sono troppe le distinzioni che si dovrebbero fare, storiche e stilistiche, per ridurre i paesaggi sublimi di Friedrich, quelli nazareni di Koch, quelli mistici di Runge a un qualche denominatore comune buono per essere trasferito sullo schermo<sup>50</sup>. Pur volendo chiamare in causa il filtro di una possibile confluenza con il romanticismo kitsch dell'epoca di Weimar, il riferimento al paesaggio romantico tedesco resta generico, anche laddove i contatti sembrano a primo acchito degni di considerazione. Il nome di Friedrich, per esempio, è stato avanzato da più parti. Tralascio qui di discutere le analogie puramente tematiche tra i ghiacciai della Groenlandia di *s.o.s. Eisberg* e il celebre *Il mare di ghiaccio* (1823-24) della Kunsthalle di Amburgo, nel quale il relitto di una

nave evoca un passato che getta quel paesaggio in una storia, cosa del tutto assente nel film di Fanck<sup>51</sup>. Mi concentro, invece, sull'altrettanto celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia* (1818), nella medesima galleria [Fig. 1], messo a confronto con l'immagine dell'alpinista giunto su una cima del Monte Rosa in *Im Kampf mit dem Berge* [Fig. 2]<sup>52</sup>. L'inquadratura esibisce in effetti una *Rückenfigur* ("figura vista da dietro") tipica di Friedrich, per quanto vi siano del tutto assenti i dettagli pittoreschi<sup>53</sup>. Ma qui è proprio lo *Staffage* a fare la differenza: nulla sappiamo di come quel gentiluomo, in tenuta borghese con tanto di bastone da passeggio, sia arrivato fin lì, mentre sappiamo molto del personaggio di Fanck, le cui prodezze alpinistiche sono esibite nell'abbigliamento e nell'attrezzatura di cui fa sfoggio – sue e solo sue sono le orme lasciate sul manto nevoso, altrimenti incontaminato, che si confonde con le nuvole.

Non si tratta solo di una variante dovuta all'attualizzazione del modello, ma di una trasformazione del concetto stesso di paesaggio. Le due immagini a confronto, quella di Friedrich e quella di Fanck, esemplificano in modo direi quasi manualistico la distinzione tra paesaggio come modo di vedere ("landscape as a way of seeing") e paesaggio come modo di vivere ("landscape as a way of living") che gli studi anglosassoni di geografia culturale ci hanno abituato a distinguere<sup>54</sup>. Il gentiluomo di Friedrich è estraneo al paesaggio che ammira, per quanto quella visione possa generare in lui un effetto sublime; potrebbe benissimo essere appena uscito da un caffè alla moda e trovarsi di fronte a uno dei tanti panorami di cartone che di lì a qualche anno avrebbero invaso le città d'Europa<sup>55</sup>. L'alpinista di Fanck, invece, è immerso nel paesaggio alpino, lo vive direttamente e lo plasma per viverci; le sequenze tecniche, quasi didascaliche, su come affrontare una parete di ghiaccio, sull'uso corretto della picozza, dei ramponi, delle corde, degli occhiali per proteggersi dalla luce abbagliante sono elementi che pertengono a quel paesaggio e a quello solo<sup>56</sup>.

Tra Friedrich e Fanck, insomma, aveva preso piede l'alpinismo – una pratica sportiva segnatamente inglese, che nel corso dell'Ottocento si sarebbe diffusa in Francia, Italia, Svizzera, Austria e Germania, con la fondazione dei vari club alpini nazionali: tutti esemplati, chi più



chi meno, sul modello di quello inglese, aperto a Londra nel 1857. Negli anni che vanno dalla prima ascesa del Wetterhorn nel 1854, per opera di Alfred Wills, a quella, con fatali conseguenze, del Matterhorn (Cervino) nel 1867, condotta da Edward Whymper, si snoda, con un ritmo incessante di ascensioni, l'epoca aurea dell'alpinismo britannico<sup>57</sup>. All'impresa tragica di Whymper è dedicato il film di Mario Bonnard e Nunzio Malasomma, *Der Kampf ums Matterhorn* (*La grande conquista*, 1928), per il quale Fanck firmava la sceneggiatura, traendone il soggetto dall'omonimo romanzo di Carl Haensel. Il film, le cui riprese in alta quota erano affidate a Sepp Allgeier, operatore di fiducia di Fanck, testimonia quanto la memoria di quell'epoca fosse ancora viva tra gli appassionati della montagna<sup>58</sup>.

### *Matrici inglesi*

Nobile e smagliante consuntivo dell'intrepido spirito di avventura che aveva caratterizzato l'epoca d'oro dell'alpinismo britannico è senz'altro *The Playground of Europe*, che Leslie Stephen pubblicava nel 1871, raccogliendo e riadattando articoli previamente usciti in rivista<sup>59</sup>. In uno di questi, Stephen entrava in aperta polemica con John Ruskin intorno alla bellezza delle Alpi. Ruskin vedeva le montagne come luoghi sacri, come scuole e cattedrali da avvicinare con reverenza e devozione; per lui le Alpi andavano ammirate da lontano. Stephen, invece, proponeva una visione cinestetica della montagna; per lui le Alpi andavano viste da vicino, come esito finale di un rapporto fisicamente incarnato con l'ambiente naturale<sup>60</sup>.

Entrambi i critici prendevano le distanze dal modello romantico, il quale, alterando la natura, puntava tutto sull'effetto sentimentale, aprendo la contemplazione del paesaggio a fantasie soggettive che avevano poco a che fare con la realtà empirica dei luoghi. Ciò che di quel modello andava comunque ritenuto era l'effetto sublime che la contemplazione delle Alpi poteva suscitare. Per Ruskin tale effetto doveva derivare da una percezione critica ("critical perception"), consapevolmente geologica e puramente ottica, da sostituirsi alla percezione immaginativa ("imaginative perception") dei romantici; la poesia sublime delle montagne si doveva cogliere per via scientifica,

ricapitolando le fasi della loro storia come oggetti mirabili prodotti dalla natura<sup>61</sup>. Per Stephen, invece, non era possibile distinguere tra occhio e corpo. Byron, Scott, Wordsworth e Shelley avevano offerto una visione semplicistica, soggettiva, metafisica, per non dire impertinente delle Alpi; l'effetto del sublime non sarebbe emerso da un senso di impotenza solo immaginato ma dall'esperienza incarnata, vissuta sul proprio corpo, della propria insufficienza in un contatto fisico e diretto con la montagna<sup>62</sup>.

Il valore alpinistico di una montagna non si misura, per Stephen, in termini matematici, né in quelli geologici dei suoi lunghi processi di litificazione, né tantomeno in quelli soggettivi di un immaginario romantico: il valore di una montagna si misura in termini di sforzo muscolare ("in terms of muscular exertion"), dei minuti, delle ore, dei giorni che ci vogliono per scalarla. Lo sforzo muscolare offre un'unità di misura più tangibile di altre ("a more tangible unit of measurement") e rende l'alpinista edotto su cosa siano effettivamente 500 o 1000 metri di dislivello, sulla base delle strategie di movimento che si devono mettere in atto per infrangerli:

To him, perhaps, they recall the memory of a toilsome ascent, the sun beating on his head for five or six hours, the snow returning the glare with still more parching effect; a stalwart guide toiling all the weary time, cutting steps in hard blue ice, the fragments hissing and spinning down the lung straight grooves in the frozen snow till they lost themselves in the yawning chasm below; and step after step taken along the slippery staircase, till at length he triumphantly sprang upon the summit of the tremendous wall that no human foot had scaled before. The little black knobs that rise above the edge represent for him huge impassable rocks, sinking on one side in scarped slippery surfaces towards the snowfield, and on the other stooping in one tremendous cliff to a distorted glacier thousands of feet below<sup>63</sup>.

È questa esperienza vissuta, tattile, totalmente immersa nel paesaggio montano che bisogna tenere a mente quando si guarda un film di montagna. Questa è l'esperienza incarnata che dà ragione all'assioma euristico proposto all'inizio di questo saggio. Come ha ben intuito Kevin Morrison, Stephen anticipa Merleau-Ponty nel conferire al paesaggio una direzionalità<sup>64</sup>. Di qui l'importanza, nei film di Fanck, delle silhouette degli alpinisti all'azione: queste silhouette muovono

la montagna, dandogli senso e misura. Il passo di Stephen potrebbe ben leggersi come la descrizione di un soggetto documentaristico di Fanck.

### *Campi di gioco*

Non mi pongo il problema se Fanck avesse o meno letto Stephen, cosa che tuttavia non mi sentirei di escludere, dato il prestigio del nome e il successo del libro, anche se, stando ai dati bibliografici, *The Playground of Europe* avrebbe trovato una sua prima traduzione tedesca solo negli anni Trenta<sup>65</sup>. Ciò che conta e che fa dell'alpinismo britannico una tappa imprescindibile per comprendere l'immaginario moderno delle Alpi non è tanto la lunga trafia di nomi inglesi che i *palmarès* alpinistici registrano sotto le voci delle prime ascensioni, ma il dilagare davvero rimarchevole di pubblicazioni, anche illustrate, che avrebbero accompagnato fino alla Prima guerra mondiale l'attività alpinistica di quella nazione. Alle cime di montagne che venivano conquistate si accompagnavano montagne di libri.

Già nel 1859, un articolo anonimo apparso sul *Fraser's Magazine*, molto probabilmente scritto dallo stesso Stephen, notava come la letteratura alpina stampata in Inghilterra fosse cresciuta a tal punto che i turisti si trovavano incerti su quali pubblicazioni scegliere, portare con sé o evitare<sup>66</sup>. Con l'avvicinarsi della fine del secolo, la moltiplicazione dei volumi sulle Alpi aveva reso necessaria la confezione di guide alle guide stesse, per orientarsi nella crescente offerta di pubblicazioni alpine<sup>67</sup>. La Svizzera, così come veniva rappresentata in questi scritti, si trasformava in un "campo di gioco" (*playground*) per un'impresa distintamente britannica: "una sorta di palestra per la mente e il corpo" ("a kind of gymnasium for mind as well as body")<sup>68</sup>.

Che le Alpi siano state un terreno di elezione per la formazione dell'immaginario identitario germanico è fuor di dubbio; di qui, come è stato anticipato, l'insistenza a leggere il genere del *Bergfilm* come un fenomeno genuinamente tedesco. L'alpinismo però non nasce come attività precipuamente tedesca, né unicamente tedesca è l'etichetta sportiva che vi si associa e che all'origine presentava un marchio segnatamente inglese. Stephen non aveva dubbi al riguardo:

“It is a sport which, like fishing or shooting, brings one into contact with the sublimest aspects of nature [...] Still it is strictly a sport – as strictly as cricket, or rowing, or knurr and spell – and I have no wish to place it on a different footing”<sup>69</sup>. L’intrepida pioniera dell’alpinismo al femminile, Aubrey Le Blond, poteva ancora asserire nel 1902, che la sua passione per la montagna non era altro che “sport purely for the sake of sport”<sup>70</sup>.

Nel 1875, Douglas Freshfield, che di lì a breve sarebbe diventato segretario della Royal Geographical Society e quindi presidente dell’Alpine Club, avrebbe così descritto il tipico alpinista inglese:

Our Alpine Clubman affords while in the Alps an example of almost perpetual motion [...] He dashes from peak to peak, from group to group, even from one end of the Alps to the other, in the course of a short summer holiday. Exercise in the best of air, a dash of adventure, and a love of nature, not felt the less because it is not always on his tongue, are his chief motives. A little botany, or chartography, may come into his plans, but only by the way and in a secondary place. He is out on a holiday and in a holiday humour<sup>71</sup>.

Ben diverso, invece, è il ritratto dell’alpinista tedesco, che da quando nel 1873 era stato fondato il Deutsche und Österreichische Alpenverein veniva avvertito come il concorrente più accreditato di quello inglese:

Far different is the scheme and mode of operation of the German mountaineer. To him his summer journey is no holiday, but part of the business of life. He either deliberately selects his ‘Excursions-gebiet’ [*sic*] in the early spring with a view to do some good work in geology or mapping, or more probably has it selected for him by a committee of his club. About August you will find him seriously at work. While on the march he shows in many little ways his sense of the importance of his task. His coat is decorated with a ribbon bearing on it the badge or decoration of his club. He carries in his pockets a notebook, ruled in columns, for observations of every conceivable kind, and a supply of printed cards ready to deposit on the heights he aims at<sup>72</sup>.

Si tratta, sia ben chiaro, di caricature. Ma è sintomatico come gli inglesi non avessero alcun problema a legare l’alpinismo a un diporto sportivo da vivere nel tempo di una breve vacanza e di sceglierlo come cifra di una propria caratteristica nazionale.

### *Turismo sportivo*

I primi documentari di Fanck sono dettati dal medesimo spirito sportivo che ormai, negli anni Venti del secolo successivo, non era più una prerogativa soltanto inglese. Hanno colto nel segno, a mio avviso, i critici che hanno sostenuto la tesi di una genesi del *Bergfilm* dallo spirito del turismo, puntando l'attenzione sul filone sciistico di Fanck iniziato con *Das Wunder des Schneeschuh* (*Le meraviglie dello sci*, 1919-20), proseguito con *Das Wunder des Schneeschuh. 2. Teil: Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin* (*Caccia alla volpe in Engadina*, 1921-22), fino a trovare il suo approdo in *Der weiße Rausch – Neue Wunder des Schneeschuhs* (*Ebbrezza bianca*, 1930-31)<sup>73</sup>. Ma andrà ricordato anche *Pömperly's Kampf mit dem Schneeschuh* (*La lotta di Pömperly con gli sci*, 1922, in collaborazione con Holger-Madsen), nel quale la trama documentaristica si tinge dell'ironia burlesca con cui sono ritratti pomposi (*Pömperly*, appunto) e facoltosi cittadini alle prese con il nuovo sport alpino<sup>74</sup>.

La critica ha operato una distinzione tra queste commedie sciistiche, note appunto come *Sportfilme*, in cui lo spirito ricreativo contempla anche a una missione educativa – si pensi a *Der weiße Rausch*, in cui si segue il percorso di una giovane turista berlinese (Leni Riefenstahl), che si trasforma da principiante a sciatrice provetta – e i *Bergfilme* veri e propri, in cui, invece, gli aspetti del pericolo, dello sforzo fisico e del dramma personale sarebbero enfatizzati, aprendosi a reminiscenze romantiche<sup>75</sup>. Guarda caso, il nome di Stephen è stato fatto in merito ai primi, facendo aggio sul titolo del suo libro, *The Playground of Europe*, che avrebbe funto da calzante etichetta per un modo di consumare il paesaggio alpino, lasciando le montagne ferme sullo sfondo. Ma è stato fatto anche per i secondi, seppur di passata, ricordando come per lui le Alpi fossero avvolte da un “web of poetic associations”<sup>76</sup>.

Il fatto è, però, che le montagne per Stephen non sono mai relegate sullo sfondo, il che avrebbe schiacciato la sua posizione su quella di Ruskin; e se è vero che l'epoca vittoriana non conosceva ancora l'ebbrezza dello sci alpino, Ruskin stesso avrebbe anticipato quel mondo per criticare l'alpinismo come atto sacrilego: “The Alps themselves, which your own poets used to love so reverently, you look upon as

soaped poles in a bear-garden, which you set yourselves to climb and slide down again, with 'shrieks of delight'"<sup>77</sup>. Quanto poi alla rete di associazioni poetiche che avrebbero avvolto le montagne, erano proprio queste che Stephen, muovendosi contro Ruskin, voleva superare. È innegabile che il personaggio di Diotima, cucito intorno a Leni Riefenstahl in *Der heilige Berg* fosse ispirato a Hölderlin; ma Diotima, in quel film, è comunque una turista che soggiorna in un Grand Hotel<sup>78</sup>. Fanck in quei film avrebbe sceneggiato un attacco al turismo alpino<sup>79</sup>. Ma l'attacco al turismo e alle sue volgarità non doveva attendere i *Bergfilme* di Fanck: era un topos ben consolidato nella letteratura alpina britannica. La critica di Ruskin si trovava già tutta assorbita in un'offerta turistica assai differenziata che contemplava modi diversi di vivere il paesaggio. Nel transito dall'epoca vittoriana a quella eduardiana, quando al treno si era affiancata l'automobile e facevano la loro comparsa i primi impianti di risalita, Reginald Farrer, il padre del giardino roccioso, poteva permettersi di metabolizzare quel topos rovesciandone le premesse: "And how can mountains be vulgarized? Vulgarity begins at home, in the vulgar, and can live nowhere else. The more people go to the mountains, the better for the people, and no worse for the mountains"<sup>80</sup>.

Le diverse modalità di vivere il paesaggio delle Alpi erano già tersamente espresse in un'efficace analogia formulata in *The Playground of Europe*:

Travellers, like plants, may be divided according to the zones which they reach. In the highest region, the English climber – an animal whose instincts and peculiarities are pretty well-known – is by far the most abundant genus. Lower down comes a region where he is mixed with a crowd of industrious Germans, and a few sporadic examples of adventurous ladies and determined sight-seers. Below this is the luxuriant growth of the domestic tourist in all his amazing and intricate varieties<sup>81</sup>.

Fanck non faceva altro che rendere tedesco ciò che prima era inglese, portando a casa, in quelli che Kracauer, senza poi tutti i torti, definiva "quei polpettoni fra il monumentale e il sentimentale in cui era maestro", un immaginario alpino proprio dei pionieri dell'alpinismo<sup>82</sup>.

### *Immagini di repertorio*

Giudicare i *Bergfilme* di Fanck scavalcando l'esperienza inglese, riducendone le innegabili innovazioni cinematografiche a un'iconografia romantica solo tedesca o al modernismo della *Neue Sachlichkeit* è indubbiamente suggestivo, ma può risultare fuorviante. Non è possibile pensare che nello stendere la sceneggiatura di *Der Kampf ums Matterhorn*, per esempio, Fanck non avesse consultato, oltre all'accreditato *Tatsachenroman* di Haensel, anche *The Ascent of the Matterhorn* di Edward Whymper, che in quel film figura come personaggio, per non parlare delle incisioni animate e drammatiche contenute nel suo celeberrimo *Scrambles Amongst the Alps*, o ancora della sua intensa attività, oltretutto di illustratore anche di pioniere della fotografia in alta quota<sup>83</sup>. Né è possibile pensare che gli fossero del tutto estranei gli scatti dei fratelli Abraham, anche perché figurano tra i primi a fotografare alpinisti aggrappati alle rocce delle Dolomiti<sup>84</sup>.

La strategia di esibire sullo schermo la cinepresa mentre riprende il paesaggio montano, che Fanck impiega in *Im Kampf mit dem Berge* del 1921 [Fig. 3], mettendo alpinista e operatore sullo stesso piano, era già stata sfruttata in un raro cortometraggio che George e Ashley Abraham avrebbero girato nel 1915 fra le cime rocciose del Lake District [Fig. 4]<sup>85</sup>. Nel film, inoltre, l'attrezzatura cinematografica si confonde con quella alpinistica nelle sequenze iniziali del film che vedono i personaggi salire in fila indiana lungo il sentiero che li avrebbe poi portati ai piedi della montagna da scalare. Se anche questo film fosse sfuggito a Fanck, le fotografie delle Dolomiti, che i fratelli Abraham avrebbero pubblicato nel 1919 in *On Alpine Heights and British Crags*, con il pendio roccioso affrontato dagli alpinisti che taglia diagonalmente l'inquadratura possono offrire un precedente per le tante analoghe sequenze a contatto di Fanck<sup>86</sup>.

Il numero dedicato a *Der Berg des Schicksal* dell'"Illustrierter Film-Kurier", la collana di opuscoli monografici prodotta da Alfred Weiner e distribuita nelle sale di proiezione tedesche tra il 1919 e il 1944, contiene spettacolari fotografie con alpinisti presi in pose acrobatiche mentre affrontano le Dolomiti del Brenta<sup>87</sup>. In una di queste immagini, come già aveva notato Kracauer, è raffigurato un camino – la for-

mazione rocciosa che presenta due pareti contrapposte, quasi parallele, ma distanti quanto basta da permettere a chi arrampica di muoversi al loro interno – che richiede dall'alpinista la padronanza della cosiddetta tecnica di opposizione [Fig. 5]. La posa si trova parimenti illustrata in uno dei disegni che accompagnano *Dolomite Strongholds*, il libro del 1894 di Joseph Sanger Davies [Fig. 6], che descrive con particolare pregnanza il sublime tattile delle Alpi:

I felt the cool rock pressed to my cheek, and the contact turned the train of my thought from physical activity to mental reflection; and I realized my isolated position as a tiny insect perched midway up that vast wall, with half the sky cut off above, and an unthinkable abyss sinking far below<sup>88</sup>.

Copie dei libri inglesi sull'alpinismo – come quello di Sanger Davies, senza tralasciare i bestsellers dolomitici di Amelia Edwards, Josiah Gilbert e George Churchill, Walter White, cui nel tempo si erano affiancati anche quelli dell'austriaco Paul Grohmann e dell'italiano Leone Sinigaglia, prontamente tradotto in inglese – si potevano consultare nel cuore stesso delle Dolomiti, nelle sale di lettura dei Grand Hotel, che tempestavano come isole di urbanità mitteleuropea (“urban interzones”) la panoramica *Dolomitenstrasse* aperta da Theodor Christomannos nel 1909<sup>89</sup>. Ma se anche la consultazione o lingua di questi libri, per lo più illustrati, avessero presentato un ostacolo, vi erano album tedeschi che ne diffondevano le immagini: primo fra tutti *Der Alpinismus in Bildern*, che Alfred Steinitzer aveva dedicato nel 1913 a Federico Augusto III, ultimo re di Sassonia, corredandolo con quasi 700 illustrazioni<sup>90</sup>.

In un solo comodo volume, che credo non potesse mancare nella biblioteca di Fanck, si trovavano riuniti i disegni del camino di Sanger Davies, le illustrazioni dell'ascesa al Cervino di Whymper, le fotografie delle prodezze alpinistiche dei fratelli Abraham, con il vantaggio di essere affiancate a quelle di Vittorio Sella e dei fotografi più affermati di tutto l'arco alpino. Il vasto repertorio di Steinitzer comprende anche riproduzioni di artisti che si erano specializzati nel genere alpino quali Elijah Walton o Edward Harrison Compton, nonché pure vignette cronachistiche pubblicate sulle riviste popolari, inclusa la *Domenica*



*del Corriere*. Sfogliare quel libro, con in mente le sequenze dei film di Fanck, offre una sensazione di déjà-vu. Vi si trova anche l'iconografia dell'esplorazione delle grotte a lume di torcia<sup>91</sup>.

Non sarà da escludere la diretta influenza di Edward Harrison Compton, figlio del più noto e talentuoso Edward Theodore, che tra Otto e Novecento divenne il massimo interprete del paesaggio dolomitico in pittura<sup>92</sup>. Ma è soprattutto Elijah Walton a venire in mente pensando ai giochi di nuvole dei film di Fanck. Di questi effetti d'alta quota il pittore inglese, già membro dell'Alpine Club, aveva fatto la sua specialità inondando il mercato dell'arte con montagne immerse tra nebbie e nuvole di ogni forma e specie, indagate nel dettaglio anche in un volume a parte, tutto dedicato agli effetti atmosferici in alta quota<sup>93</sup>. Walton potrebbe, insomma, offrire un'alternativa inglese all'iconografia romantica di Friedrich, portando i cultori dei *Bergfilme* di Fanck a considerare l'apporto di una matrice vittoriana, diffusa attraverso numerose litografie e libri illustrati, in cui il romanticismo tedesco si trovava sostituito da quel "Turnerian mystery" che Ruskin aveva autorevolmente associato all'imprendibile bellezza del paesaggio alpino<sup>94</sup>.

## *Apparato iconografico*

Fig. 1

Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.

Fig. 2

Alpinista su una cima del Monte Rosa che osserva il mare di nuvole in *Im Kampf mit dem Berge* (1921) di Arnold Fanck.

Fig. 3

Sequenza con operatore che sistema la cinepresa sul trepiedi e il gioco di ombre che lo vede insieme all'alpinista in *Im Kampf mit dem Berge* (1921) di Arnold Fanck.

Fig. 4

Sequenza di arrampicata del Napes Needle, nel Lake District, tratta da *Pathe Review* (1915, Fratelli Abraham).

Fig. 5

Pagina dell'“*Illustrierter Film-Kurier*” di Alfred Weiner dedicato a *Der Berg des Schicksals* (1924) di Arnold Fanck, con immagini tratte dal film.

Fig. 6

La tecnica alpinistica di opposizione nelle illustrazioni tratte da *Dolomite Strongholds* (1894) di Joseph Sanger Davies.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

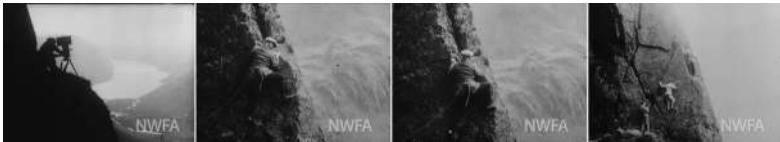


Fig. 4

Schauerlich verhallt ein  
Todeseschrei in den Felswänden  
der Guglia. —

Und mit Grauen starrt  
Hella dem Körper nach, der  
dort in die Tiefe wirbelt.  
Bleiches Entsetzen schüttelt  
die Seele des Mädchens auf  
ihrem einsamen Felsbände  
zwischen Himmel und Erde. —  
Sport und Spielerei waren  
ihr bisher der Fels und das  
Klettern im Fels; ein fröhliches  
Turngerät der lustige Berg.  
Sie wußte noch nicht, wie  
lurchbar diese Berge werden  
können, und unbekannt war ihr  
das erhabene Grauen des Hoch-  
gebirges. Kindlich jubelnde  
Freude war ihr bisher der  
Tiefblick auf sonnige Halden;  
jetzt entdeckt sie mit dumpfem  
Schauer den Abgrund.

Dem dunklen Abgrund,  
in dem Nebel über zers-  
chmettertem Leben brauen.  
Durch alle Glieder rieselt ihr  
ein Ziehen — hinaß in verschwimmende Tiefen.  
Unfähig, auch nur den Anblick des Abgrundes zu  
ertragen, kauert sie auf dem luftigen Felsbände und  
drückt sich hilflos an die leblose Wand.

Und glühend versinkt die Sonne hinter zer-  
rissenen Wolken; drohend ballt sich die mächtige  
Kumulus empor.



Unwetter zieht über den See herauf! . . . . .

Friedlich sitzen Großmutter, Mutter und Sohn am  
großen Kachelofen der Bauernstube. Wohl braust es  
draußen vom Gebirge herab von herannahendem Sturm  
und rüttelt an den Fenstern und singt im Kamin das  
ewige Klageged von Sterben und Vergehen. Wohl zittert  
noch in der Seele der gealterten Frau die Erinnerung an  
eine ähnliche Sturmnacht. Aber heute sitzt ihr letztes  
Glück, ihr großer Sohn, froh und sicher neben ihr in der  
traulichen Stube, und sie hat die ruhige Gewißheit, daß  
kein böser Berg ihn von seiner Mutter weg in seinen  
Bann ziehen wird. Mag also ruhig das Unwetter in den  
Wänden des schrecklichen Berges toben!

Doch kommt da nicht jemand draußen zur Haustüre  
herein? In solcher Nacht?

In lasungloser Verwirrung stürzt Hella's alter Vater  
ins Zimmer, stammelt die Schreckensbotschaft: „Hella  
ist auf der Guglia und gibt das Notsignal.“ Lähmend und  
erstarrend legt sich allen das Bild des Mädchens aufs  
Herz, das schutzlos da oben den entsetzten Elementen  
und dem Grauen der Hochgebirgsnacht preisgegeben ist.

In wahnsinniger Angst flieht der alte Mann zu dem  
großen Bergsteiger. „Du bist der einzige, der hinaß  
könnte, rette mein Kind!“ Schaudernd springt dieser auf,  
mit einem Ruck erfährt er die schreckensvolle Lage. Er  
weiß, daß es menschenunmöglich ist, in solcher Nacht  
die Wände der Guglia zu ersteigen. Aber ein Mädchen  
— sein junges fröhliches Mädchen — dort oben hilflos  
verderben zu lassen, auch das ist unmöglich! Ratlos  
wendet er sich zu seiner Mutter: weiß sie vielleicht,  
was er tun soll?

Da erhebt sich zitternd am Stocke die alte Großmutter  
von ihrem Sessel. Furchbar wurde ihr harter Eiberg  
einst gebrochen, und als entsetzte Warreite vor dem  
schrecklichen Berge wandt sie mühsam heran:

„Keiner kommt lebend von der Guglia! Keiner ist je  
zurückgekommen!“

Doch langsam, aus qualvollem Entschluß wendet sich  
eine Mutter zu ihrem Kinde.

Sinnlos erschien ihr einst das Streben ihres Mannes  
nach untatbaren Zielen über fernem Wolken. Aber aus  
diesem Streben und Sehnen erwuchs der Charakter und

Fig. 5



A CAMINO.



LUIGI BERNARD BEGINNING THE FÜNFFINGERSPITZE.

Fig. 6

<sup>1</sup> C. Schaumann, *Reframing the Bergfilm: Olivier Assayas's "The Clouds of Sils Maria"* (2014), "Colloquia Germanica", Vo. LVI, no. 4, 2023, pp. 359-378.

<sup>2</sup> K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes. Die Wolkenbilder des Dr. Fanck*, "Archiv für Mediengeschichte", a. v, 2006, pp. 117-129; per un primo orientamento, vedi J.-C. Horak, *Dr. Arnold Fanck and the Genesis of the German Bergfilm*, in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, atti del v convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 26-28 marzo 1998), Udine, Forum, 1999, pp. 273-282, versione ridotta di J.-C. Horak, *Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube*, in J.-C. Horak hrsg, *Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm*, München, Bruckmann, 1997, pp. 15-67.

<sup>3</sup> Per i documentari, che hanno diffuso estratti dei suoi film, si vedano quantomeno *Eiskalte Leidenschaft – Leni Riefenstahl und Arnold Fanck zwischen Hitler und Hollywood* (2018, Annette Baumeister), *Drama am Gipfel – Mit Harald Krassnitzer auf den Spuren grösser Bergfilm-Klassiker* (2013, Tilman Achtnich, Claus Hanischdörfer), *Zwischen weißem Rausch und Abgrund – Über Arnold Fanck, den Extremregisseur* (1998, Andreas Berg), *In Eis und Schnee – Der Filmregisseur Arnold Fanck* (1997, Hans-Jürgen Panitz), *Wer war Arnold Fanck? Regisseur in Fels und Eis* (1989, Hans-Jürgen Panitz); fatta la tara delle pur notevoli esposizioni, curate a margine di festival del cinema, vanno segnalate quella del Filmmuseum Potsdam, 31 ottobre 2001-14 aprile 2002, su cui vedi S. König, H.-J. Paintz, M. Wachtler hrsg, *Bergfilm. Dramen, Trick und Abenteuer*, catalogo della mostra, München, Herbig, 2001, e quella di Monaco di Baviera, Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, 21 novembre 1997-11 febbraio 1998, su cui vedi J.-C. Horak hrsg, *Berge, Licht und Traum*, cit.; tra i restauri patrocinati dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung di Wiesbaden, vanno ricordati quello di *Der Heilige Berg* del 2001 e quello recente di *Der Berg des Schicksals* del 2022, presentato anche alle Giornate del cinema muto di Pordenone (vedi la scheda di L. Palumbo, *Riscoperte e restauri: "Der Berg des Schicksals"*, in C.A. Surowiec, P. Patat (a cura di), *Le giornate del cinema muto 42. Catalogo*, Pordenone, Associazione culturale "Le giornate del cinema muto", 2023, pp. 289-290).

<sup>4</sup> B. Balázs, *Der Fall Dr. Fanck*, in A. Fanck, *Stürme über dem Montblanc ein Filmbildbuch, nach dem gleichnamigen Film*, Basel, Concordia Verlag, 1931, pp. v-x, poi incluso in B. Balázs, *Schriften zum Film*, a cura di H. H. Diederichs e W. Gersch, 2 voll., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, vol. II, pp. 287-291; una versione in inglese si legge in B. Balázs, *The Case of Dr. Fanck*, in A. Kaes, N. Baer, M.J. Cowan (eds), *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907-1933*, Oakland (CA), University of California Press, 2016, pp. 68-70.

<sup>5</sup> K. Haque, *10 May 1924: Der Berg des Schicksals Inaugurates the Genre of the "Mountain Film"*, in J. M. Kapczynski, M.D. Richardson (eds), *A New History of German Cinema*, Rochester (NY), Camden House, 2012, pp. 142-147.

<sup>6</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, in S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una*



storia psicologica del cinema tedesco, a cura di L. Quaresima, Torino, Lindau, 2007, p. 423, tratto da “Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt)”, del 9 aprile 1925.

<sup>7</sup> L. Riefenstahl, *Memoiren*, München, A. Knaus, 1987, p. 70 (traduzione mia).

<sup>8</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 162: “un genere di film tipicamente tedesco”, così pure in S. Hake, *German National Cinema*, 2<sup>a</sup> ed., 2 voll., London, Routledge, 2008 [2002], p. 45: “this uniquely German genre”, e in A. Ludewig, *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011, p. 77, che lo definisce un “German phenomenon”; per una spiegazione storico-sociologica del fenomeno, vedi C. Rapp, *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*, Wien, Sonderzahl, 1997, pp. 7-9; per le anticipazioni svizzere, con riferimento particolare a *Der Bergführer* (1917, Eduard Bienz), proposto come antesignano del genere, vedi R. Pithon, *Image et imagerie, idylle et idéologie: le Bergfilm en Suisse et dans les pays de l'arc alpin*, in J. Mathieu, S. Boscani Leoni hrsg, *Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 391-409; R. Pithon, *Le Bergfilm ou l'obsession alpine*, in R. Pithon hrsg, *Cinéma suisse muet. Lumières et ombres*, Lausanne, Editions Antipodes, 2002, pp. 41-54; R. Pithon, *Le guide de montagne dans les fictions cinématographiques: quelques figures fondatrices et paradigmatiques (1915-1945)*, “Babel”, n. 20, 2009, pp. 270-284; sulla fortuna, invece, transculturale dei Bergfilmen tedeschi successivi a Fanck, vedi M. Adorno, M. Fuchs, *Transculturality of the Alps. The Role of Image and Sound in a European “Multiple Bergfilm” of the 1930s*, “Cinéma & Cie. Film and Media Studies Journal”, Vol. 23, no. 40, 2023, pp. 141-164.

<sup>9</sup> Per una visione d'insieme, vedi N. Baer, *Natural History: Rethinking the Bergfilm*, in J. Ahrens et al. (hrsg), *“Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt”. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers*, Wiesbaden, Springer, 2017, pp. 279-305; C. Strathausen, *The Image as Abyss: The Cinematic Sublime in the Mountain Film*, in K.S. Calhoun (hrsg), *Peripheral Visions. The Hidden Stages of Weimar Cinema*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2001, pp. 171-189; C. Schaumann, *“In the Alps There Is No Sin”: Passion and Purity in Erich von Stroheim’s “Blind Husbands”*, “Colloquia Germanica”, Vol. XLII, no. 3, 2009, pp. 213-228; a queste prospettive, si sono affiancate letture etnografiche e ambientaliste, si vedano rispettivamente R. Prime, *A Strange and Foreign World: Documentary, Ethnography, and the Mountain Films of Arnold Fanck and Leni Riefenstahl*, in S.R. Sherman, M.J. Koven ed., *Folklore / Cinema. Popular Film as Vernacular Culture*, Logan (UT), Utah State University Press, 2007, pp. 54-71, e A. Bush, *Moving Mountains: Glacial Contingency and Modernity in the “Bergfilm”*, “Journal of Cinema and Media Studies”, Vol. 59, no. 1, 2019, pp. 1-22; un'intrigante lettura dei film di Fanck, nell'ottica del sublime tecnologico, si legge in E. Leslie, *Liquid Crystals. The Science and Art of a Fluid Form*, London, Reaktion Books, 2016, pp. 122-140.

<sup>10</sup> W. Wilms, *“The Essence of the Alpine World Is Struggle”: Strategies of Gesundung in Arnold Fanck’s Early Mountain Films*, in S. Ireton, C. Schaumann (eds), *Heights of*

*Reflection. Mountains in the German Imagination from the Middle Ages to the Twenty-First Century*, Rochester (NY), Camden House, 2012, pp. 267-284.

<sup>11</sup> S. Ireton, C. Schaumann (eds), *Heights of Reflection*, cit., seguito da un'utile antologia di testi, S.M. Ireton, C. Schaumann (eds), *Mountains and the German Mind. Translations from Gessner to Messner, 1541-2009*, Rochester (NY), Camden House, 2020.

<sup>12</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, cit., pp. 423-424.

<sup>13</sup> È un fatto, specie in Italia, che le pubblicazioni sul genere siano spesso patrocinate dal Club Alpino Italiano o associazioni affini, vedi R. Mantovani, *Ciak, si scala! storia del film di alpinismo e arrampicata*, Milano, Club Alpino Italiano, 2020; A. Audisio, *Cinema delle montagne. 4000 film a soggetto. Montagna, alpinismo, esplorazione, poli e regioni artiche*, Torino, UTET libreria, Museo nazionale della montagna, CAI-Torino, 2004; P. Zanotto, *Le montagne del cinema*, Torino, Museo nazionale della montagna "Duca degli Abruzzi", CAI-Torino 1990; vedi, inoltre, il numero monografico di "L'Alpe", n. 35: *Stars et toiles (des neiges)*, 2006, la rivista è affiliata al Musée Dauphinois.

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, p. 498.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, Paris, Les éditions J. Susse, 1944, pp. 11-12.

<sup>17</sup> Ivi, p. 12.

<sup>18</sup> S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, a cura di L. Quaresima, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2019 [1947], mi sono qui servito della traduzione italiana, S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit.; su Kracauer, vedi da ultimo J. Ahrens (hrsg), "Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt". Beiträge zum Werk Siegfried Kracausers, Wiesbaden, Springer, 2017.

<sup>19</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 55.

<sup>20</sup> Ivi, p. 53.

<sup>21</sup> Ivi, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibid.*; la frase si legge in A. Ozenfant, *Art. I. Bilan des arts modernes en France. Littérature, peinture, sculpture, architecture, science, religion, philosophie. II. Structure d'un nouvel esprit*, Paris, Jean Budry & C.<sup>ie</sup>, 1928, p. 285.

<sup>23</sup> Ivi, p. 287; su Ozenfant e il purismo, vedi S.L. Ball, *Ozenfant and Purism. The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor (MI), University of Michigan Research Press, 1981, nonché F. Ducros, *Ozenfant*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2002.

<sup>24</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 14. Questo aggancio al purismo modernista, espresso nel contesto del cinema di montagna, meriterebbe una più approfondita valutazione proprio in merito al *Bergfilm* di Fanck; il dinamismo del paesaggio alpino del regista tedesco sembrerebbe sulle prime estraneo a una visione per definizione statica delle cose (vedi, appunto, A. Ozenfant, *Art*, cit., p. 300. “Le Purisme exprime non les variations, mais l’invariant. L’œuvre ne doit pas être accidentelle, exceptionnelle, impressionniste, inorganique, protestataire, pittoresque, mais au contraire générale, statique, expressive de l’invariant”).

<sup>25</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 14.

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

<sup>27</sup> Ivi, p. 14.

<sup>28</sup> S. Kracauer, *Montagne, nuvole, uomini*, cit., p. 423.

<sup>29</sup> P. Leprohon, *Le cinéma et la montagne*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> Ivi, p. 14.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> È in questo senso che si è parlato del cinema di Fanck come espressione della Neue Sachlichkeit, vedi da ultimo I. Majer-O’Sickey, *The Cult of the Cold and the Gendered Body in Mountain Films*, in J. Fisher, B.C. Menzel (eds), *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*, Amsterdam, New York, NY, Rodopi, 2010, pp. 363-380; di queste inflessioni moderniste del cinema di Fanck avevano discusso anche T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms. Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende bürgerlicher Fluchtbewegungen im Faschismus*, “Film und Kritik”, a. 1, n. 1, 1992, pp. 28-38, E. Rentschler, *Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm*, “New German Critique”, Vol. 17, no. 51, 1990, p. 148, nonché T. Brandmeier, *Arnold Fanck*, in H.-M. Bock (hrsg), *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München, edition text + kritik, 1984, E3.

<sup>33</sup> Sulla rivisitazione del genere, vedi il numero monografico di “Colloquia Germanica”, su *Beyond the Classical Bergfilm*, a cura di C. Quendler e K. Haque, dei quali vedi *Introduction: Beyond the Classical Bergfilm*, “Colloquia Germanica”, Vol. 56, no. 4, 2023, pp. 137-161, nonché quello del “Journal of the Austrian Association for American Studies” (JAAAS), dedicato a *Mediating Mountains*, a cura di E.-M. Müller e C. Quendler, che firmano *Mediating Mountains: Introduction to the Special Issue*, “JAAAS. Journal of the Austrian Association for American Studies”, Vol. 2, no. 2, 2021, pp. 105-114. Sul “caso” Fanck, è storico il numero monografico di “Film und Kritik”, a. 1, n. 1, 1992, su *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm*, a cura di F. Amann, B. Gabel e J. Keiper, che si apre riproponendo Balázs, *Der Fall Dr. Fanck* (pp. 4-7).

<sup>34</sup> A. Fanck, *Die Zukunft des Bergfilms (1930)*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 149.

<sup>35</sup> *Ibid.*, da integrare con A. Fanck, *Die Zukunft des Naturfilms (1928)*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 143-146.

<sup>36</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 319; le immagini di confronto nella versione inglese sono alle tavv. 59-60, discusse in S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, cit., pp. 257-58.

<sup>37</sup> Sulle tesi anticipazioniste di Kracauer ha fatto giustizia E. Rentschler, *Mountains and Modernity*, cit.; ma vedi, in riferimento alla resistenza della critica anche contemporanea, L. Quaresima, *Rileggere Kracauer*, in S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 29. Sul rapporto con Riefenstahl e Trenker, vedi I. Schenk, *Flucht aus der Moderne? Fanck, Riefenstahl, Trenker*, in T. Koebner, N. Grob, B. Kiefer (hrsg), *Diesseits der "Dämonischen Leinwand". Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München, edition text + kritik, 2003, pp. 327-340.

<sup>38</sup> A. Fanck, *Veröffentlichtes und Unveröffentlichtes*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 143-206, a integrazione di A. Fanck, *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1973; vedi, nel merito, le considerazioni di K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes*, cit., p. 118.

<sup>39</sup> Su questi ultimi film, vedi K. Haque, *Joining the Ranks: Arnold Fanck's Later Films*, in "Colloquia Germanica", a. lvi, n. 4, 2023, pp. 325-340; J. Hansen, "Auf den Wunsch meines Führers". "Die Tochter des Samurai" als deutsch-japanische Filmache?, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 125-141.

<sup>40</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 69, l'osservazione era già stata anticipata in T. Brandlmeier, *Arnold Fanck*, cit.

<sup>41</sup> Sulla distinzione fra *Heimatfilm* e *Bergfilm*, vedi T. Jacobs, *Der Bergfilm als Heimatfilm. Überlegungen zu einem Filmgenre*, "Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft", a. v, 1988, pp. 19-30; G. Steiner, *Vom Bergfilm zum Neuen Heimatfilm. Wie ideologisch ist der Heimatfilm?*, "Modern Austrian Literature", Vol. 30, no. 3/4, 1997, pp. 253-264.

<sup>42</sup> Per un confronto tra Fanck e Mann, vedi N.P. Nenno, *Projections on Blank Space: Landscape, Nationality, and Identity in Thomas Mann's Der Zauberberg*, "The German Quarterly", Vol. 59, no. 3, 1996, pp. 305-321; sul rapporto tra letteratura in lingua tedesca e la montagna, funzionale anche alla definizione del pubblico dei *Bergfilme*, vedi J.G. Lughofer, *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*, Innsbruck, Innsbruck University Press, 2014, nonché M. Ott, *Poetik der Höhe. Der alpine Diskurs und die moderne Literatur*, Padeborn, Brill Fink, 2023.

<sup>43</sup> Non è escluso che sulla scelta del luogo avesse contribuito Luis Trenker, il giovane attore di Ortisei, in Val Gardena, che in quel film trovava il suo lancio e avrebbe preso il testimone di Fanck nella regia di film alpini.

<sup>44</sup> Su Carlo Garbari e l'impresa alpinistica, vedi M. Mila, *I cento anni dell'alpinismo italiano*, in Commissione per il centenario (a cura di), *1863-1963: i cento anni del Club Alpino Italiano*, Milano, Club Alpino Italiano, 1964, p. 30.

<sup>45</sup> J. Schöning, *Filmographie*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., p. 239, con estratti dalla critica contemporanea.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> H. Fingeller, *The Case of German South Tyrol Against Italy*, a cura di C.H. Herford, London, G. Allen & Unwin, 1927; vedi, inoltre, l'opuscolo ampiamente illustrato, H. Fingeller, *The Lost Home. South Tyrol*, Innsbruck, Andreas-Hofer-Bund für Tirol, 1938.

<sup>48</sup> Per un'analisi dettagliata della musica nei film di Fanck, vedi C. Morris, *Modernism and the Cult of Mountains: Music, Opera, Cinema*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 79-113.

<sup>49</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder*, cit., pp. 69-70, in cui si citano come modelli "Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, Carus, Runge oder Ludwig Richter"; la serie di confronti torna tale e quale in J. Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, in P. Mark, P. Helman, P. Snyder (eds), *The Mountains in Art History*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2017, p. 79, con qualche variante era stata anticipata in T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms*, cit., 1992, pp. 28-38 e E. Rentschler, *Mountains and Modernity*, cit., p. 147.

<sup>50</sup> Per il rapporto tra paesaggio artistico e quello cinematografico, vedi G. Harper, J. Rayner (eds), *Cinema and Landscape*, Bristol Chicago (IL), Intellect, 2010; sulle varietà del paesaggio tedesco in epoca romantica, vedi E. Décultot, *Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de "Landschaft" dans les textes de 1802*, "Revue germanique internationale", n. 2, 1994, pp. 39-58; O. Bätschmann, *Landschaftsmalerei*, in H.A. Glaser, G. M. Vajda (hrsg), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche im Überblick*, Amsterdam, Philadelphia (PA), John Benjamins, 2000, pp. 514-541; R. Stalla, *Steile Höhen, sanfte Hügel: Das Motiv "Berg" in der Landschaftskunst des 14.-20. Jahrhunderts*, in R. Stalla (hrsg), *Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motius in der Druckgraphik von Dürer bis Heckel. Aus der Sammlung des Alpinen Museums des Deutschen Alpenvereins, München*, München, Deutscher Kunstverlag, 2001, pp. 15-48.

<sup>51</sup> T. Brandlmeier, *Sinngezeichen und Gedankenbilder*, cit., p. 69.

<sup>52</sup> T. Jacobs, *Visuelle Traditionen des Bergfilms*, cit., pp. 28-38, il confronto è ripreso in K. Kirchmann, *Szenen eines Kampfes*, cit., p. 122.

<sup>53</sup> W. Geismeyer, *Die Staffage bei Caspar David Friedrich*, "Forschungen und Be-

richte”, a. vii, 1965, pp. 54-57; sulla questione, vedi J. Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*, Weimar, vDG, 2001.

<sup>54</sup> Per la distinzione tra i due modi di intendere il paesaggio, tra teoria rappresentazionale e non-rappresentazionale, vedi, per la prima, D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1998, p. 1, per la seconda, K.R. Olwig, *The “Actual Landscape,” or Actual Landscapes?*, in R. DeLue, J. Elkins (eds), *Landscape theory*, New York (NY), Routledge, 2008, pp. 158-177; K.R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, “Annals of the Association of American Geographers”, Vol. 86, no. 4, 1996, pp. 630-653.

<sup>55</sup> Sulla cultura dei panorami ottocenteschi, vedi E. Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2013, con particolare attenzione anche al contesto alpino (pp. 216-43).

<sup>56</sup> Questo aspetto didascalico è particolarmente evidente in *Im Kampf mit dem Berge*.

<sup>57</sup> J. Ring, *How the English Made the Alps*, London, John Murray, 2000; F. Fleming, *Killing Dragons. The Conquest of the Alps*, London, Granta Books, 2000; R.J. Ellis, *Vertical Margins. Mountaineering and the Landscapes of Neoimperialism*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 2001; R. Macfarlane, *Mountains of the Mind. A History of a Fascination*, Pantheon Books, New York (NY), 2003; T. Braham, *When the Alps Cast Their Spell. Mountaineers of the Alpine Golden Age*, Glasgow, Neil Wilson, 2004; F. Besson (a cura di), *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010; M. Gasparetto, *Pioneers. Alpinisti britannici sulle Dolomiti*, Belluno, Nuovi Sentieri, 2012; P.H. Hansen, *The Summits of Modern Man. Mountaineering After the Enlightenment*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2013.

<sup>58</sup> K. Haque, *From “Der Berg ruft” to “The Challenge”: Adapting a “Bergfilm” for the English Market*, in “Seminar: A Journal of Germanic Studies”, Vol. 49, no. 4, novembre 2013, pp. 414-427.

<sup>59</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, London, Longmans, Green, and Co., 1871.

<sup>60</sup> K.A. Morrison, *Embodiment and Modernity: Ruskin, Stephen, Merleau-Ponty, and the Alps*, “Comparative Literature Studies”, Vol. 46, no. 3, 2009, pp. 498-511.

<sup>61</sup> A.C. Colley, *John Ruskin: Climbing and the Vulnerable Eye*, in “Victorian Literature and Culture”, Vol. 37, no. 1, 2009, pp. 43-66., poi sviluppato in A.C. Colley, *Victorians in the Mountains. Sinking the Sublime*, Farnham, Burlington (VT), Ashgate, 2010. Per un orientamento anche bibliografico su Ruskin e le Alpi, vedi E. Sdegno, *The Alps*, in F. O’Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 32-48; per la terminologia citata, vedi K.A. Morrison, *Embodiment and Modernity*, cit., p. 500.

- <sup>62</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., pp. 30-31, 58-63.
- <sup>63</sup> Ivi, p. 278.
- <sup>64</sup> K. A. Morrison, *Embodiment and Modernity*, cit.
- <sup>65</sup> L. Stephen, *Der Tummelplatz Europas*, trad. di W.R. Rickmers, München, Gesellschaft alpiner Bücherfreunde, 1936.
- <sup>66</sup> [L. Stephen], *Alpine Literature*, “Fraser’s Magazine for Town and Country”, Vol. 60, no. 356, 1859, pp. 232-242.
- <sup>67</sup> W. A. B. Coolidge, *Swiss Travel and Swiss Guide Books*, London, Longmans, Green, and Co., 1889; vedi, nel merito, W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains. Peaks of Venice*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020, p. 113.
- <sup>68</sup> L. Stephen, *Alpine Literature*, cit., p. 233.
- <sup>69</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 267.
- <sup>70</sup> A. Le Blond, *True Tales of Mountain Adventure. For Non-Climbers Young and Old*, 2 voll., London, T. Fisher Unwin, 1903<sup>2</sup>, vol. 1, p. ix; vedi D. Moraldo, “*Mountaineering is something more than a sport*”: *Les origines de l'éthique de l'alpinisme dans l'Angleterre victorienne*, “Genèses”, n. 103, 2016, pp. 7-28.
- <sup>71</sup> D. W. Freshfield, *Italian Alps. Sketches in the Mountains of Ticino, Lombardy, the Trentino, and Venetia*, London, Longmans, Green, and Co., 1875, pp. 182-83.
- <sup>72</sup> Ivi, p. 183.
- <sup>73</sup> N. Nenzo, “*Postcards from the Edge*”: *Education to Tourism in the German Mountain Film*, in R. Halle, M. McCarthy (eds), *Light Motives: German Popular Film in Perspective*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2003, pp. 61-83; Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, cit.
- <sup>74</sup> J. Sabes, *Arnold Fanck and German Bergfilm*, cit., pp. 75-78; sulla storia della cultura sciistica, vedi E.J.B. Allen, *The Culture and Sport of Skiing. From Antiquity to World War II*, Amherst (MA), University of Massachusetts Press, Amherst 2007.
- <sup>75</sup> Per i precedenti, anche iconografici, di un approccio didattico al pericolo della montagna, vedi E. Zsigmondy, *Die Gefahren der Alpen. Praktische Winke für Bergsteiger*, Leipzig, Froberg, 1885; l'aspetto avventuroso e drammatico insieme era già tutto spiegato e illustrato con incisioni dell'autore in E. Whympfer, *Scrambles Amongst the Alps in the Years 1860-69*, London, John Murray, 1893.
- <sup>76</sup> N. Nenzo, “*Postcards from the Edge*”, cit., p. 66, con riferimento a L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 268, senza però rilevare il contesto critico di queste stesse associazioni: “Mr. Ruskin has covered the Matterhorn, for example, with a whole web of poetical associations, in language which, to a severe taste, is perhaps a trifle too

fine, though he has done it with an eloquence which his bitterest antagonists must freely acknowledge. Yet most humble writers will feel that if they try to imitate Mr. Ruskin's eloquence they will pay the penalty of becoming ridiculous" (vedi *ibid*).

<sup>77</sup> J. Ruskin, *Sesame and Lilies*, in J. Ruskin, *The Works of John Ruskin*, 39 voll., a cura di E. T. Cook e A. Wedderburn, London, John Allen, 1905, vol. 18, pp. 89-90; sull'attacco di Ruskin ai turisti inglesi in Svizzera, vedi A. Ozturk, *Geo-Aesthetics: Venice and the Architecture of the Alps*, in K. Hanley, E. Sdegno (eds), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venezia, Cafoscarina, 2010, pp. 207-208.

<sup>78</sup> Sugli aspetti neoromantici e wagneriani in *Der heilige Berg*, vedi S. König, *Der Mythos vom heiligen Berg. Kleine genealogische Abhandlung in Sachen deutscher Bergfilmtradition*, in J.-C. Horak (hrsg), *Berge, Licht und Traum*, cit., pp. 105-124; sul rapporto tra il film e il romanzo omonimo di Gustav Renker, che al film ispirò il titolo, vedi S. Peabody, *Image, Environment, Infrastructure: The Social Ecologies of the Bergfilm*, "Humanities", Vol. 10, no. 1.: *Environmental Imagination and German Culture*, 2021, art. 38, <<https://doi.org/10.3390/h10010038>>, riadattato come capitolo quarto in S. Peabody, *Film History for the Anthropocene. The Ecological Archive of German Cinema*, Rochester (NY), Camden House, 2023, pp. 116-38.

<sup>79</sup> N. Nenko, "Postcards from the Edge", cit., pp. 69-74.

<sup>80</sup> R.J. Farrer, *The Dolomites. King Laurin's Garden*, London, Black, Adam and Charles, 1913, pp. 3-4.

<sup>81</sup> L. Stephen, *The Playground of Europe*, cit., p. 184.

<sup>82</sup> S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 319.

<sup>83</sup> P. Berg, *Whymper's Scrambles with a Camera. A Victorian Magic Lantern Show*, London, Alpine Club, 2011.

<sup>84</sup> A. Hankinson, *Camera on the Crags. A Portfolio of Early Rock Climbing Photographs by the Abraham Brothers*, London, Heinemann, 1975; le fotografie delle Alpi dolomitiche trovavano un antecedente di rispetto in W.D. Howard, F.H. Lloyd, *Photographs Among the Dolomite Mountains*, London, s.n.t, 1865, ma rispetto a questo precoce modello, più attratto dagli aspetti pittoreschi del paesaggio con le montagne viste da lontano, gli Abraham presentavano un punto di vista molto più ravvicinato, esibendo il contatto fisico tra l'alpinista e la roccia.

<sup>85</sup> A. Hankinson, *Camera on the Crags*, cit., p. 43; una copia incompleta del film si trova a Manchester, Metropolitan University, North West Film Archive, n. 6960.

<sup>86</sup> Sull'importanza delle inquadrature a pendio e dei loro effetti sul corpo nel cinema di montagna, vedi M. Tortajada, *Der Abhang: eine Berglandschaft?*, "Cinema", n. 47, 2002, pp. 95-104.

<sup>87</sup> *Der Berg des Schicksals. Ein Drama aus der Natur von Arnold Fanck*, "Illustrierter Film-Kurier", n. 21, Berlin, Film-Kurier, 1924.



<sup>88</sup> J. Sanger Davies, *Dolomite Strongholds. The last Untrodden Alpine Peaks. An Account of Ascents of the Croda da Lago, the Little and Great Zinnen, the Cinque Torri, the Fünffingerspitze, and the Langkofel*, London, George Bell and Sons, 1896 [1894], p. 17.

<sup>89</sup> T. Christomannos, *Die neue Dolomitenstrasse, Bozen-Cortina-Toblach und ihre Nebenlinien*, Wien, Reisser, 1909; vedi S. Faggioni, *Theodor Christomannos. Geniale pioniere del turismo nelle Dolomiti*, Trento, Reverdito, 2012; vedi, inoltre, W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains*, cit., pp. 216-18.

<sup>90</sup> A. Steinitzer, *Der Alpinismus in Bildern*, München, Piper, 1913.

<sup>91</sup> Ivi, p. 146.

<sup>92</sup> Sulle influenze di Compton, come di altri pittori alpinisti, sul cinema di Fanck, vedi H.Z. Zebhauser, *Am Anfang war die Camera obscura: Vom eingefrorenen Abbild zur Kinematographie*, in S. König, H.-J. Paintz, M. Wachtler (hrsg), *Bergfilm*, cit., pp. 15-27; su Compton, illustratore anche di vari libri inglesi d'alpinismo (tra tutti, anche quello di R. J. Farrer, *The Dolomites*, cit.), vedi S. Wichmann, *Compton. Edward Theodore und Edward Harrison, Maler und Alpinisten*, Stuttgart, Belser Verlag, 1999; O. Schopf, *Edward Theodore Compton (1849-1921). Bergsteiger und Bergmaler*, Linz, Trauner, 2006.

<sup>93</sup> E. Walton, *Clouds. Their Forms and Combinations*, London, Longmans, Green, and Co., 1868; sul libro, che esibiva anche pionieristiche visioni delle Dolomiti, vedi W. Bainbridge, *Topographic Memory and Victorian Travellers in the Dolomite Mountains*, cit., pp. 183-185, con illustrazioni. Su Walton, vedi E. Astill, *Elijah Walton: His Life and Work*, "The Alpine Journal", no. 108, 2003, pp. 151-162.

<sup>94</sup> Su Turner, indicato da Ruskin come veicolo iconografico per meglio comprendere e rappresentare la bellezza delle montagne, vedi A. C. Colley, *Victorians in the Mountains*, cit., pp. 165-68. Su come Walton si sarebbe inserito nel dibattito iniziato da Ruskin, vedi A. Staley, *The Weisshorn: Elijah Walton, John Ruskin, and the Alpine Club*, "The British Art Journal", Vol. 14, no 3,, 2013, pp. 89-92.

Between Mittel-Europa and the American West:  
Sunrise as a 'Landscape Text'

DIMITRIOS LATSIS

Cinema's place within the constellation of 'experience' in modernity becomes more concrete in scrutinizing the landscapes of one of the most written-about of all silent Hollywood films, F.W. Murnau's *Sunrise* (1927). Rather than resorting to yet another production history or an auteurist analysis, the work's standing as a hybrid 'landscape-text' has far more to contribute to debates about the depiction of place within modernism when we open it up to contemporary photography and art, instead of limiting it to Murnau's vision or to a (loosely defined) poetic realism that represented the summit of artistry in late silent cinema. In this case, the contributions of set designer Rochus Gliese were key in positioning *Sunrise* as one of the chief instances where landscape was an integral part of the visual syntax of a film. This artist's work will also furnish the opportunity to contextualize the film in light of contemporary theories of modern experience as one revolving around a perpetual and perceptual oscillation between the city and the countryside<sup>1</sup>.

*Whose Film? Murnau, Gliese and the Production of Sunrise*

In the same December 1924 issue of *Motion Picture Magazine* where Warren Newcombe was recognized as "a practical dreamer" and his creative contribution in Griffith's *America* was duly noted, another article focused on German emigré director Ernst Lubitsch and his first two years in the United States. Lubitsch declared that America "stirred his blood" and offered him the opportunity to revitalize his art, learned in Europe<sup>2</sup>. A few days later in January of 1925, a different German director and a former colleague of Lubitsch's at UFA, Friedrich Wilhelm Murnau, was signing his first contract with

William Fox in Berlin, a week after the premiere of *The Last Laugh* (1924) which Fox had proclaimed a masterpiece<sup>3</sup>. Yet another émigré, or “German invader” as a film reporter called them at the time, would soon take the road to Hollywood<sup>4</sup>. The four films he would finish there before his untimely death in 1931 would cement his reputation as an artist at the pinnacle of silent film art. When Murnau arrived in New York in June 1926, he brought with him the European sensibility and intellect which Fox meant to capitalize on in his effort to distinguish his company – and American cinema itself – in terms of artistic prestige. Murnau’s work, that of his collaborators, and the locations and studio backdrops they would use later that year all contributed in making his first American work, *Sunrise*, into a film that, more than any other made during the silent period, placed such a pronounced pictorial and narrative emphasis on moving and ‘moving’ landscapes [Fig. 1]. Lotte Eisner, the first to consider *Sunrise* as a visual landmark of silent cinema, insisted on this aspect of the film, singling out the construction for its production of “every kind of landscape, from fields and meadows, through an industrial area and the sparse gardens of the suburbs to the city itself”<sup>5</sup>.

By now Murnau’s creative endeavors on this side of the Atlantic, his collaboration with Fox, the production history of *Sunrise*, its reception and afterlife are well represented in the scholarly bibliography<sup>6</sup>. This is a sign of the importance placed on the film as inaugurating a new era in American cinema, a paradigmatic case of ‘old world’ art produced within a ‘new world’ context. But *Sunrise* was also a hybrid film during the transition of the industry to sound and, above all, an exemplar of visual storytelling, fluid camerawork and minimal textual distractions. Given Murnau’s prior work as one of the chief figures of cinematic expressionism in Germany (alongside others like Carl Mayer – who would write the screenplay for *Sunrise*), it is reasonable that most historical analyses of the film are of a decidedly auteurist bent. What such approaches tend to obscure, however, is the significant contributions of Murnau’s creative partner, especially those who shaped the visual world of the film to a considerable extent. It is only by examining Rochus Gliese’s work as an art director that we can

fully situate *Sunrise* not only within this transitional phase for Hollywood at the end of the 1920s, but also within contemporaneous currents in the fine arts and jazz-age attitudes toward the film's main subject matter: the dialectic between the city and the (fading) American countryside.

This tension between nature and culture represents the second major bias that commentators of *Sunrise* have developed: the interpretation according to which the film represents a pastoral paean to small-town, rural America and the dangers of the big city – coming at the tail-end of a period of unprecedented urban prosperity and the decay of morals resulting from it. This model also casts *City Girl* (1930), Murnau's third US film (after the now lost *4 Devils*), as the other side of the coin, portraying the disappointment of that film's titular character with the more sinister aspects of her agrarian new home community, as opposed to the idealistic (quasi-Jeffersonian) ideals she had previously held for the countryside<sup>7</sup>. However, reducing these two films to the two extremes on an urban-rural scale misses the complexities – narrative but most of all visual – that make location such a prime feature of modern man's experience as theorized by, among others, Murnau's contemporary Georg Simmel. *Sunrise* as a visual text approaches landscape as a dialectic, or *movement* between European and American modernist artistic models, as well as an oscillation between the city and the countryside as *interdependent* spaces. It is therefore imperative, in the words of environmental historian William Cronon, to dissolve “the boundary between the abstraction called city and the abstraction called country”<sup>8</sup>. Such a boundary, as will become apparent, cannot account for the film's imagistic, unabashedly artificial version of natural landscape and the genuine naturalism with which it often represents the city.

Is *Sunrise* Gliese's film, as much it is Murnau's most famous creation, the “only picture Murnau himself counted”?<sup>9</sup> It has certainly not come down to the present day as such; nor can it only be credited to these three artists, given Carl Meyer's or William Fox's contributions (as the initial instigators). A claim can be made, however, for this triumvirate as sharing the creative vision behind the film [Fig. 2]. In fact Gliese

(along with co-cameramen Charles Rosher and Karl Struss) were the only crew members listed alongside Murnau in the programs for the New York and Los Angeles premieres of the film<sup>10</sup>. Eventually all were nominated for Academy Awards for their work, with Struss winning one<sup>11</sup>. In an interview he gave years later, Gliese (whom Murnau had expressly brought over with him from Germany on the same boat) remembered that his own ideas about production design were given more or less “free rein” by Murnau<sup>12</sup>. Edgar G. Ulmer, who was an assistant art director (or “co-architect” as Gliese calls him) on loan from Universal also recalls the “unusually collaborative nature of the enterprise” and Gliese’s “enormous talent” that made him both a great protagonist and an antagonist from Murnau’s point of view<sup>13</sup>.

#### *A Prussian Aristocrat in Lake Arrowhead: Rochus Gliese’s Landscapes*

Gliese’s influence on the film’s representation of landscape was of “capital” importance<sup>14</sup>. By 1926 Gliese was acclaimed as a craftsman within the German film industry and as an illustrious student of Max Reinhardt. He had had a hand in the design of such landmarks of German expressionism as *The Golem* (1920) and Murnau’s own *The Finances of the Grand Duke* (1924)<sup>15</sup>. His background as a ‘scene architect’ meant that his involvement in determining the look of a film was much greater than the corresponding American studio term ‘set designer’ would imply. He had received a classical training in art and architecture (as was the case for Newcombe) in the Academy of Fine Arts in Berlin and then worked extensively in the theater in a style ranging from naturalism to pronounced expressionism<sup>16</sup>.

Gliese’s aforementioned ‘free rein’ for *Sunrise* resulted in the construction of multiple set pieces: from a railroad station, to a Bavarian-looking village complete with cottages, a fully illuminated city plaza, a full-scale electric tram (and the rails it ran on), a fairground, a restaurant, a church (Ulmer’s design) and more, with a reputed “scenic” budget of \$200,000 which was equal to the average *total* budget of a studio feature in the mid-1920s<sup>17</sup>. He produced some two hundred sketches, many of them artworks in their own right, from which scale plaster models were constructed during pre-production. What sur-

vives of them shows that in constructing both exteriors and interiors, Murnau adhered very closely to Gliese's original designs [Figs 3-4]. The attention of those scholars and critics that do consider the film from a visual point of view has disproportionately focused on the claustrophobic expressionist interiors with forced perspectives and painted shadows<sup>18</sup>. Little more than isolated allusions have been made to the filming locations or the film's more general endeavor to recreate an entire world, "an enveloping *Stimmung*"<sup>19</sup>. Austrian film journalist Arnold Höllriegel who was present during production and incorporated some of his observations in his cine-roman *Hollywood Picture-Book* (1927), called this tendency (paraphrasing Schopenhauer): "the world as will and photographic representation"<sup>20</sup>. 'Re-creation' might be a more appropriate term than 'world-creation' with regard to the film's urban and rural vistas. These are the two extremes between which the characters in *Sunrise* are in perpetual oscillation, suspended between nature and artifice – or alternatively, a European and an American aesthetic. This is not least because both the village and the city sets had been designed in Germany, to be subsequently assembled in California and thus bore "no resemblance to American small towns"<sup>21</sup>. Gliese's vaguely 'Mittel Europa' village was constructed in Fox's back lot with additional facades erected on location at Lake Arrowhead, as shown in several production photographs [Figs 5-6]<sup>22</sup>. The same was true for the city plaza where George O'Brien as "The Man" is lured by Margaret Livingston's "Woman from the City". The enormous cityscape complete with an elevated railway was, according to a reporter for the *Motion Picture World*, the largest ever constructed for a motion picture and, in true Hollywood fashion, abutted scenery from every corner of the world on the Fox lot: "from the jungles of the tropics to the steppes of Siberia"<sup>23</sup>. The ambivalence surrounding the story's setting that so marked the film's reception stems from William Fox's negotiations with Murnau and Gliese. The latter recalled that the only thing that Fox asked them before giving them *carte blanche* was that "the city not be Tilsitt" (on the Baltic Sea) as in the original novel, to which the two replied that "it wouldn't be an American city either"<sup>24</sup>. The studio encouraged this

cosmopolitan pastiche: in the studio publicity one finds a graphic map labeled “Where Fox Pictures are Made” that matches the hills in what is now Century City, to the various world locations that they stood for in Fox films: a perfect illustration of Murnau’s own vision for the film “of no place and every place” [Fig. 7]<sup>25</sup>. ‘Fox Hills’ (“the waste-land of Foxhills,” as Lotte Eisner calls it) was promoted by the studio at the time as “180 acres of landscape exteriors where are produced the big scenes you see in Fox Pictures”<sup>26</sup>. The two sets of *Sunrise* were often juxtaposed in photographic accounts published in the press, both during its production and after the release of the film thus priming the audience for a reception dominated by the contrasting locations<sup>27</sup>.

For all its bucolic appearance there was nothing particularly ‘natural’ about Lake Arrowhead, the film’s primary off-set location in the hills of San Bernardino<sup>28</sup>. The ‘lake’ was really a privately-owned artificial reservoir (originally called Little Bear Lake) that was starting to become something of a tourist destination when the film crew arrived there in late 1926<sup>29</sup>. The studio touted the beauty of the exterior locations in its publicity even before filming began: an article for the in-house publication *Fox Folks* that was also sent to exhibitors is entitled “Murnau selects his First American Location”. Lake Arrowhead had been chosen after “a long tour through the United States” and Canada that included many national parks. Murnau spoke eloquently about the scenery of California and emphasized its versatility compared to some better known and more untouched, but less accessible locations: “California, in particular, is Nature’s own perfect location for the consummation of motion picture ideals”. Landscape was thus represented as a useful catalyst for the industry’s own development, rather than something untouched to be featured on the screen<sup>30</sup>.

As far as the city set (the urban pole) in *Sunrise* is concerned, John Orr has argued that it “seems on first sight to be a continuation of the design Murnau had used at Neubabelsberg for *The Last Laugh*”<sup>31</sup>. Indeed, the arrangement of buildings and vehicles is highly reminiscent of photographs of Weimar-era *plätze* in German cities: from Berlin’s Potsdamer Platz to Munich’s Max Weber Platz<sup>32</sup>. Höllriegel,

who particularly praised Gliese as “the most notable art director [*Film Arkitekt*] of our time,” specified that:

this was not a copy of Potsdamer Platz, only of its proportions [...] with plastered facades and asphalt roads. [...] The sum total is no American town square but a European one, though coldly modern without a blade of grass or horse cart in sight<sup>33</sup>.

Judging by these remarks, could one conclude that Murnau was being disingenuous in praising “Los Angeles, the wonder city of your Western coast”<sup>34</sup>, while simultaneously constructing a city that looked like no American downtown anywhere on the coasts or in-between?

It would be accurate – but only partly – to state the obvious: that *Sunrise* is more of a German film produced in an American context than the peak of *American* silent cinema<sup>35</sup>. After all *Sunrise* was attacked by several critics at the time who viewed it as excessively “Teutonic”. One such article under the syntactically suspect title “German Films, Hollywood Style, Not so Good”, singled out for derision “the work of the Westphalian Frederick Wilhelm Murnau”, even going so far as to remind his readers of the director’s service in the German army during the recent war<sup>36</sup>. Another writer was even more condescending: “Fred Murnau” and others of his ilk with provenance “in Central Europe”, hinder the development of “one hundred per cent American films [...] It is doubtless high time for some sort of action by the Klan”. Despite the ad hominem tone of such diatribes, it is telling that this particular writer emphasized the film’s visual style as a mark of its foreign-ness:

While the scheme is well designed to make the pictorial artist happy, the total outcome is unmistakably soggy. I doubt if it will touch even the simple hearts of the American peasantry, brought up with such strict reverence for “The Angelus” and “The Man with the Hoe”<sup>37</sup>.

If the film was too “Teutonic” to appeal to “American peasantry,” it was also too “streamlined” to appeal to traditional European notions of high art. After seeing the film, the screenwriter Carl Mayer complained that Gliese had “slicked up” the original designs once in Hollywood<sup>38</sup>. German critics were also divided on *Sunrise*; for one of them the film failed “in producing a satisfying synthesis of German



and American taste,” with its turn toward pure comedy reminiscent of “a Harold Lloyd or a Buster Keaton film”<sup>39</sup>.

### *Landscapes of Transition: Between City and Countryside*

It is particularly revealing that one of the main justifications for the “double-bind” that the film was caught in with regards to its national origin had to do with its visual style, specifically the way it handled the pastoral and the urban aesthetic<sup>40</sup>. Nevertheless, it is misleading to suggest that this problem stemmed from Murnau’s own status as a misunderstood visionary expat in Hollywood (German vs American identity) dealing with the two extremes of nature and culture (city vs countryside). Rather it is more fruitful to focus on the work of the artists that actively shaped the film’s style and the way they *moved* between those extremes in practice, given their training and contemporaneous artistic references. This way, a more complex and more accurate picture of the film’s genesis arises. There is no better way to trace it than by considering the film’s transitional scenes between the city and the village<sup>41</sup>. These segments are not only transitional as changes of setting and as movements through the landscape, but are also hybrid in that they bear disparate stylistic influences, instead of the single, authorial imprint of Murnau.

One of these rightly famous sequences is the trolley ride of “The Man” and “The Woman” from the forest down to the city. This scene has come to be identified with the film as a whole and is a focal point of *Sunrise* in the opinion of many filmmakers, including that of master cinematographer Nestor Almendros<sup>42</sup>. Quite beside its magnificent beauty, it is an excellent example of technical collaboration that surpasses the director’s control over the film’s style, while also encapsulating the film’s dominant thematic oscillation between nature and culture, revealing their *interpenetration* rather than mutual exclusion. The sequence was simply entitled “THE FOREST!” in Carl Mayer’s screenplay and it plays out over sixteen shots without a single intertitle in the Movietone version of the film that was released in the United States<sup>43</sup>. It begins with a panoramic shot of a cliff whose picturesque appearance (reminiscent of period postcards) conceals the tension in

which the film has arrived at this point in the story [Fig. 8a]. We see the woman speedily ascending the hill towards the camera. The urgency in the motion of her body through the scenery contrasts with the rhythm of the preceding sequence on board a boat headed for the village where “The Man” is rowing against a static background, making for a tense, if barely moving, boat ride. The camerawork and the handling of location signal that the dynamic between bodies, landscape and vehicles will become crucial meaning-making devices – a pattern that holds true for the rest of the film.

“The Man” follows in pursuit, tracing the same trajectory as “The Woman” to the top of the hill. When the scene cuts back to the escaping woman, the camera makes a simple pan that is so concise in its illustrative power that it could well serve as a visual shorthand for the entire film: from her frantic dash in the midst of dense forest, the camera, in one unbroken motion, follows the woman as she comes upon an unmistakable sign of the reach of industrial progress, even in this most isolated of locations – a rail track [Figs 8b-c]. A trolley arrives just in time to pick up “The Woman” and, after a brief interval, her pursuer. In a single shot the film has established the inevitability of technological “progress” and its uneasy but expanding presence in the midst of the natural landscape. The visual power of this dialectic can be compared to the tree stumps in the foreground of George Inness’ painting *The Lackawanna Valley* (1855), or the smoke billowing from the locomotive on the background of Asher B. Durand’s *Progress (The Advance of Civilization)* (1853). Gliese had laid down one mile of tracks, evenly split between Lake Arrowhead, where location shooting took place, and the Fox Hills lot, where the city set was constructed. He thus attempted to literally connect the two settings, without this being explicitly mentioned as a requirement in the script or in Murnau’s notes that had only specified a succession of exterior and interior shots evoking a journey<sup>44</sup>.

Once aboard the trolley, a sequence lasting slightly more than a minute traces the couple’s distance from and the progressive reconciliation with one another (only full achieved once they’re in the city). More than any other moment in the film, these ten shots are given over to

a pure, minimally-mediated contemplation of landscape. Höllriegel described this process:

[Gliese] provided the landscape through which the couple traveled in the tram to the city followed by the camera. The designer rode on the tram and, with the help of the viewfinder, decided on the pictures and angles to use. Only what was strictly necessary was constructed, and the sets never went beyond what the camera itself required<sup>45</sup>.

This is not to say that the scenery is presented as “natural” from a diegetic point of view, or that the filmmakers’ first priority (as it is sometimes assumed) was to hide the sleight of hand by means of which the protagonists are conveyed from the forest into the city. Indeed, the flatness of the background as seen through the trolley’s windows [Fig. 8d], and the frequent incursion of poles and electric lines draw attention to the artificiality of the scene, calling to mind the intermittency of a filmstrip running through a projector.

The background was obviously inserted into the view much in the way Warren Newcombe would use glass shots to transform backgrounds at MGM. “Studio and nature,” Lotte Eisner observed, “complemented and harmonized with each other. [...] The artificial becomes one with the real lake and its limpid shores: we seem to see only a single shot and a single landscape” [Fig. 8e]<sup>46</sup>. The artistic handling of the sequence recalls other shots of *Sunrise* that are explicitly presented as artificial or fantastical: the sequence at the photographer’s studio where the couple is photographed against a typically pastoral, “faux arbor” background with the whole process visible to the spectator [Fig. 8f]<sup>47</sup>; as well as the daydream that the man had earlier shared with the woman of the city, when the city, its sights and sounds had appeared to them, as if in a mirage, during their initial courtship in the marshes [Fig. 8g]. The scenery that is visible throughout the journey by trolley, “unfolding through the window” according to the script, has a similar oneiric quality. Murnau notes that the view was in fact of the opposite side of Arrowhead (from where the village was constructed), but we also see the lake itself, sailboats, the water glistening in the sun, the pines on the shore framing the view, a composition very reminiscent

of turn-of-the-century American pictorial photography or of Albert Pinkham Ryder seascapes, as Luciano Berriatua has suggested<sup>48</sup>.

The camera dwells on “The Woman’s” body confined to a corner of the trolley and immersed, as if floating, in the landscape behind her – her association with nature and the relegation of the conductor and “The Man” to the technological realm associated with the city is one of the main visual patterns established by the scene [Figs 8h-i]<sup>49</sup>. It is particularly noteworthy that a silent version of the film, made for European distribution, has fewer shots during this specific scene and those featuring the lake in the background are significantly shorter<sup>50</sup>. The transition to the city (and therefore the set) is made seamlessly as the scenery – now shown in front of the conductor – changes to urban scenes, ‘suburbs’, then ‘factories’ and ‘storehouses’. In an ironic reversal, the ostensibly natural, unmediated view during this sequence is of the *city*, while the nature views at the trip’s start were *manufactured* with the use of back projection. Gliese used the back side of the built sets [Fig. 8j] to suggest a procession towards the center of the city: what looks like construction scaffolding flashing by, is in fact the support beams on the back of these massive sets, built in false perspective<sup>51</sup>. In this manner, the film seems to be equating industrial infrastructure with a behind-the-scenes-view of Hollywood in operation, both contemporary landscapes given over to the manufacturing of products and dreams<sup>52</sup>.

The zigzag motion of the trolley that enhances the immersive effect of the vehicle and those on board it as they are traversing the scenery was determined not by any narrative exigencies or directorial choices, but by the fact that Gliese had to build around the set of a Tom Mix Western on the Fox lot. In his interview with Bernard Eisenschitz, Gliese clarified that the entire design for the trolley sequence was “determined by the angles of the camera” and constructed accordingly in collaboration with the cameramen and Struss in particular<sup>53</sup>. People, cars and advertising signs whizzing by give the scenes a documentary look, not unlike the city symphonies produced during the same years [Fig. 8k]<sup>54</sup>. The appearance of factories in the scene is equally flat; their geometric rendering evokes that of a precisionist painting

by Charles Sheeler, while the early shots of city streets and bridges closely replicate the New York photography of Alfred Stieglitz and his circle<sup>55</sup>.

The film's famous opening montage "Summertime ... Vacation time," is similarly a testament to the pioneering integration of art direction and camerawork achieved through representations of landscape in *Sunrise*. Its significance as a synthesis of urban and countryside scenes in a 'moving graphic collage' directly anticipates the style of *Menschen am Sonntag* (1930) among other city symphonies – with Gliese being central to the conception of both. Other transatlantic connections can be made: in the transitional scene on the trolley described above the early views of the lake expertly framed by the trolley's windows and the character's bodies, are highly evocative of a Mediterranean seascape like Lake Como or the Amalfi Coast. As the couple approach the city, the streets and the urban infrastructure outside brings to mind photographs published in early issues of *Camera Work*, one of the premier early venues for artistic photography in America.

### *Conclusion: "Sunrise" as a 'Landscape-Text'*

Gliese's career is a case-in-point as to the disparate sources of movie landscapes in the silent period. His contributions made the shores of an artificial lake in the San Bernardino Mountains look like an Alpine village and turned the Fox backlot into a mixture of Berlin and New York. Gliese's central position within German expressionism speak to the different national and aesthetic loyalties that artists working in Hollywood had to balance. Landscape is thus just as much about craftsmanship as it is about idealized nature. This blend of nature and culture is one of the legacies of *Sunrise* for American cinema, evoked in films like *Days of Heaven* (1978), among many others. It is also a unique mélange of American and German artistic tendencies at a particular moment in time with regard to attitudes towards urban and rural life.

This legacy was first cemented by *City Girl*, which should not be viewed as the obverse side of the earlier film, but as its dialectic pair. In one of the early scenes of *City Girl* – also released under the title

*Our Daily Bread* – Kate, the protagonist, returns to her room where the last vestiges of the natural world (a flower pot) have withered away and the concrete jungle all around her looks stifling. She stares out her window where a train passes directly in front of her eyes, just like the train in the opening montage of *Sunrise*. Her attention is caught by one of the billboards on the opposite building advertising a vacation to ‘Minnetonka Shores’ [Figs 9a-e]. Her impulse to escape to the city will eventually lead to her disillusionment about the existence of any and all ‘Arcadian utopias’. For that one moment, however, she is enraptured by the graphic representation of a landscape spread out over the concrete, just like the illicit couple of *Sunrise* was enraptured by the city in their shared daydream during the marsh scene. The billboard in *City Girl* portrays a couple during a boat-ride under the moonlight, very much like the moonlight of Ryder’s seascapes, the fake moonlight of *Sunrise* that Rochus Gliese painted in the Fox studio, and Karl Struss shot and lit and made ‘real’; an ersatz, commercialized version of nature, flattened out and glamorized, to be sure, but a ‘moving’ landscape nonetheless<sup>56</sup>.

*Authenticity, craftsmanship* and *experience*, all converge in the representation of movement in the landscape that artists sought to simulate by building elaborate sets complementing or substituting the natural landscape and bringing it to the foreground of storytelling as a crucial component of the art of filmmaking. This is the very movement that had been long foretold by Emerson when he urged “the Daguerreotypist, with camera-obscura and silver plate now to *traverse the land*, set up his camera also, and let the sun paint the people”<sup>57</sup>.

## *Illustrations*

Fig. 1.

An advertisement for *Sunrise* foregrounding the film's scenery. Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Fig. 2.

Murnau (front center), Struss (left second row behind his camera) and Gliese (seated below Murnau, second from right) during the production of *Sunrise*.

Fig. 3.

One of Rochus Gliese's designs for *Sunrise*.

Fig. 4.

One of Rochus Gliese's designs for *Sunrise*.

Fig. 5.

One of Karl Struss' on-location photographs for *Sunrise* at Lake Arrowhead.

Fig. 6.

One of Karl Struss' on-location photographs for *Sunrise* at Lake Arrowhead.

Fig. 7.

*Where Fox Pictures are Made*, from *Fox Film Corporation* [annual releases] 1926.

Figg. 8a-k.

The trolley sequence in *Sunrise*.

Figg. 9a-e.

*City Girl* aka *Our Daily Bread* (four first frames) and *Sunrise* (bottom frame).



Fig. 1



Fig. 2





Fig. 3

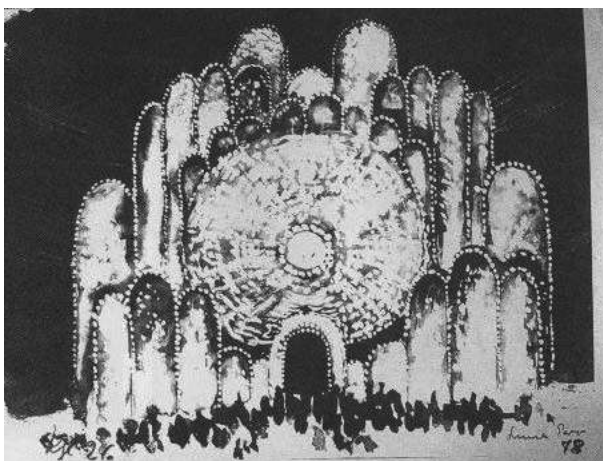


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Figg. 8a-e



Figg. 8f-k



Figg. 9a-e

<sup>1</sup> My reading of *Sunrise* is intended as a corrective to the disproportionate focus on urban geographies and the ‘city’ as a hub of spectatorship and production both in studies of modernity and of early film history – in addition to those that focus critical reception of Murnau and this film.

<sup>2</sup> E. Lubitsch, *My Two Years in America*, “Motion Picture Magazine”, Vol. xxviii, no. 11, December 1924, pp. 24-25, 104.

<sup>3</sup> For the background to the negotiations see L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W.Murnau*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, pp. 268-269 and pp. 377-394. For the first wave emigré directors in Hollywood during the silent period and their influence on the style of American cinema, see J.C. Horak, *German Directors in Hollywood*, San Francisco, Goethe Institute, 1978.

<sup>4</sup> F.J. Smith, *German Films, Hollywood Style, Not ‘So’ Good*, “Liberty”, November 19, 1927. It should be remembered that the anti-German sentiments of a portion of the American population hardly dissipated after the end of ww1. For more on Murnau’s place as a mediator between German film aesthetics and Hollywood see the case study on the backgrounds of *Sunrise* in R.C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York, Alfred A. Knopf, 1985, pp. 91-104.

<sup>5</sup> L.H. Eisner, *Sunrise – the American Début*, in *F.W. Murnau*, Berkeley: University of California Press, 1973, p. 180. Eisner is actually quoting Arnold Höllriegel, a journalist who visited the set of the film, see note 22 below.

<sup>6</sup> The bibliography on the film is vast. For a good précis see L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans*, London, BFI Publishing, 1998 and Id., *Sunrise: A Song of Two Humans*, in R. White, E. Buscombe (eds), *British Film Institute Film Classics*, Vol. 1, London, BFI Publishing, 2003, pp. 72-93. Janet Bergstrom’s original research and Caitlin McGrath, “*Joy in Motion*”: *Sunrise and the Dynamogenic Effect*, in *Captivating Motion: Late-silent film sequences of perception in the modern urban environment* (PhD Dissertation, University of Chicago, 2010) provided important context for my argument here. Some of the reviews, program notes and screening brochures quoted below can be found in the film files of the usc’s Cinematic Arts Library and the Academy’s Margaret Herrick Library.

<sup>7</sup> For the few critical considerations of the film see L.H. Eisner, *Our Daily Bread*, in *F. W. Murnau*, cit., pp. 197-201; R. Koszarski, *City Girl*, “Film Comment”, Vol. vii, no. 2, Summer 1971, pp. 20-22; S. Goudet, *City Girl: Corps Etranger*, “Positif”, no. 523, September 2004, pp. 98-100; N. Droin, *City Girl de Murnau: Ombres et Paysages*, “Jeune Cinéma”, no. 336-337, 2011) pp. 107-111; as well as the essay in the recent DVD releases by Masters of Cinema (UK) and Carlotta Films (FR); see also L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W.Murnau*, cit., pp. 535-562.

<sup>8</sup> W. Cronon, *Nature’s Metropolis: Chicago and the Great West*, New York, Norton, 1991, p. 19.

<sup>9</sup> P. Bogdanovich, *Edgar G. Ulmer: An Interview*, "Film Culture", no. 58-60, 1974, reprinted in *Who the Devil Made it: Conversations with Legendary Film Directors*, New York, Ballantine, 1998, p. 565.

<sup>10</sup> Reproduced in Figs 4 and 11 of J. Bergstrom, *Murnau, Movietone and Mussolini*, "Film History: An International Journal", Vol. xvii, 2005, pp. 190, 198.

<sup>11</sup> N. Isenberg, in his biography of Edgar G. Ulmer notes that Gliese's work was singled out by many American reviewers, something almost unheard of for a set designer working in Hollywood at that time. The *Los Angeles Evening Express* praised "the art and camera effects of Rochus Gliese and Edgar Ulmer", N. Isenberg, *Edgar G. Ulmer: A Filmmaker at the Margins*, Berkeley, University of California Press, 2014, p. 33.

<sup>12</sup> See Interview in *Rochus Gliese*, "Kinemathek", no. 4 (November 1968), pp. 11-14. In an interview with P. Bogdanovich, Ulmer says that Gliese was "Murnau's closest friend", P. Bogdanovich, *Edgar G. Ulmer: An Interview*, "Film Culture", p. 190. Gliese was involved in *Sunrise* from the very beginning, one of his notebooks from a preparatory trip with Murnau to Hollywood, when the Sudermann novella was chosen as the story for the film, survives; See D. Neumann (ed.), *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, Munich, Prestel, 1996, pp. 36-37. One of the best-informed sources on Gliese's contributions to *Sunrise* is an unpublished one: *Programme No. 7: Sunrise*, "Toronto Film Society Silent Film Series, 1986-7", found in the film's file at USC's Cinematic Arts Library.

<sup>13</sup> J.-C. Romer, *Entretien avec Edgar G. Ulmer*, "Midi-minuit fantastique 13", 1965, pp. 1-14.

<sup>14</sup> L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W. Murnau*, cit., p. 418.

<sup>15</sup> It is not at all an exaggeration to say that the stylistic idiosyncrasies of cinematic expressionism are owed as much to designers like Gliese, Walter Reimann and Hermann Warm as to directors like Robert Wiene, Murnau and Paul Wegener. All three art directors are featured prominently in what is, sadly, still one of the only major sources of primary research to focus on silent film set design and art direction on both sides of the Atlantic, B. Eisenschitz's dossier *Le décor de film: Berlin, Londres, Hollywood*, in the February 1982 issue of "Cinématographe"; see also the exhibition catalog D. Neumann (ed.), *Film Architecture*, cit.

<sup>16</sup> For a brief biographical sketch in English and further references see D. Neumann (ed.), *Film Architecture*, cit., p. 197.

<sup>17</sup> Gliese later sued Fox for \$100,000, though this was likely a bid for free publicity. This enmity is probably the reason why he didn't continue working with Murnau in the rest of his American films (see "Moving Picture World", Oct. 1, 1927, p. 20; Dec. 1, 1927, p. 26). Future director Clarence Brown was among the many artists visiting the set during production (others included Howard Hawks and John Ford), and Brown remembered that when he went to Lake Arrowhead where the countryside



scenes were being filmed, he “crawled over it for a day and half. It was wonderful. We all felt it was great”, see R. Koszarski, *An Evening's Entertainment*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 255.

<sup>18</sup> For instance, the interiors' expressionistic quality is the main evidence that Chris Lippard employs to argue for “The German [element] in *Sunrise*”, in J. Raab, J. Wirrer (eds), *Die deutsche Präsenz in den USA*, Berlin, LIT Verlag, 2008, pp. 425-427.

<sup>19</sup> L.H. Eisner, *F.W. Murnau*, cit., p. 201.

<sup>20</sup> A. Höllriegel, *Hollywood Bilderbuch*, Leipzig, E.P. Tal & Co, 1927, p. 46.

<sup>21</sup> Carl Mayer complained that once in America, Gliese “slicked up” the original designs, but it is not clear what changes if any were made and if Mayer had any say in the film's visual planning; see K. Brownlow, *The Parade's Gone By*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 261.

<sup>22</sup> K. Thomas, *Sunrise Opens Karl Struss Series at LACMA*, “Los Angeles Times”, January 3, 1977, E1. One reviewer characterized the village as “medieval”; quoted in S. Kauffmann, B. Henstell (eds), *American film criticism, from the beginnings to Citizen Kane*, New York, Liveright, 1972, p. 195. Fischer finds it resembles “one of Europe's reconstructed open-air folk museums”; L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans*, cit., p. 88.

<sup>23</sup> *Out Where Fox Begins*, “Moving Picture World”, March 26, 1927, pp. 391, 409 and 413.

<sup>24</sup> B. Eisenschitz, *Le Voyage a Hollywood, par Rochus Gliese*, “Cinématographe”, February 1982, p. 15.

<sup>25</sup> See the opening intertitle, “This Song of the Man and his Wife is of no place and every place”; see also R. Herring, *Synthetic Dawn*, “Close-Up”, Vol. II, no. 3, March 1928, p. 44.

<sup>26</sup> L.H. Eisner, *F.W. Murnau*, cit., p. 176.

<sup>27</sup> See A. Chamberlin, Scrapbook no. 23, pp. 118-123 at the Margaret Herrick Library's Special Collections. This juxtaposition of locations is also to be found in the illustrations of L.H. Eisner's, *F.W. Murnau*, cit., pp. 177-178.

<sup>28</sup> Höllriegel called Arrowhead, “a European Alpine landscape”; A. Höllriegel, *Hollywood Bilderbuch*, cit., p. 40; see also W. Lee Cozad, *Sunrise (1927)*, in *Those Magnificent Mountain Movies*, Lake Arrowhead (CA), Rim of the World Historic Society, 2002, p. 110. Indeed, Arrowhead would later provide the setting for the ‘Switzerland’ of *Three Smart Girls* (1936). Additional outdoors photography for *Sunrise* took place at the Columbia River in Oregon (anticipating the locales used for *City Girl*), at Coronado Beach (part of the opening ‘vacation’ montage) and in Mexico. One of the well-known stories about the film's production that Gliese himself repeated in his

interviews and in a letter to Lotte Eisner, reveals the extent of to which every supposedly natural element in the film was carefully designed: a tree that Murnau spotted and wanted placed in a central location of the village set suddenly shed its leaves and the Mexican laborers hired to build the sets had to hand-glue artificial leaves on it which, in turn, also fell off after a while; see R. Gliese, "Kinemathek", p. 12.

<sup>29</sup> Victor Fleming had shot the equally scenic Clara Bow vehicle *Mantrap* (1926) in the vicinity of Lake Arrowhead during the previous spring. Greta Garbo frequently vacationed at Lake Arrowhead where she also met Murnau during the production of *Sunrise*. For illustrated histories of the 'Lake', see Rhea-Frances Tetley, *Lake Arrowhead*, Charleston (sc), Arcadia Publishing, 2004 and R.G. Hatheway, R.L. Keller, *Lake Arrowhead*, Charleston (sc), Arcadia Publishing, 2006.

<sup>30</sup> "Murnau Selects His First American Location and is Honored Guest at Big Hollywood Dinner", *Fox Folks* September 1926, p. 9; reproduced in L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W.Murnau*, cit., p. 468. Later in 1927, Murnau returned to the topic of landscape in an interview, "Nature has given [Hollywood] beautiful and varied landscapes, a variety of life that is not to be found anywhere else, marvelous sunrises and sunsets, the blue of the sea and natural settings in a radius of a thousand miles that are unique in the world", ivi, p. 434.

<sup>31</sup> J. Orr, "Expressive Moments; Hitchcock and Weimar Cinema", in *Hitchcock and Twentieth-century Cinema*, London, Wallflower Press, 2005, p. 72.

<sup>32</sup> *Sunrise's* city sequences are visually prefigured by the square in *The Finances of the Grand Duke*, Gliese's previous collaboration with Murnau. Murnau had visited the United States in 1926 to take reference pictures (some of them in 3D) to use in the building of sets, two of them are reproduced in D. Neumann (ed.), "Film Architecture", pp. 36-37; see also notes no. 23 and no. 24 on p. 38). However, Gliese's own designs must be credited with turning *Sunrise* into a "test bed for current architectural ideas, bringing modern architecture to America, just ahead of Richard Neutra [...] and Le Corbusier" (ivi, p. 104). Gliese did not base his design on New York, but on individual buildings and urban designs in Germany, e.g. Erich Mendelsohn's *Mosse Haus* (1922) in Berlin.

<sup>33</sup> A. Höllriegel, *Hollywood Bilderbuch*, cit., pp. 42-43.

<sup>34</sup> Murnau Selects His First American Location, "Fox Folks", cit., p. 9.

<sup>35</sup> On this topic see the relevant segment on *Sunrise* in episode 10 of Kevin Brownlow's documentary *Hollywood: A Celebration of the American Silent Film* (1980). Brownlow's collection is one of the main visual sources on the production design of *Sunrise*.

<sup>36</sup> F.J. Smith, *German Films, Hollywood Style, Not So Good*, "Liberty", November 19, 1927, p. 29.

<sup>37</sup> P. Reniers, *The Shadow Stage: The Foreign Element*, “The Independent”, Vol. cxix, no. 4040, November 5, 1927, p. 458.

<sup>38</sup> Herbert G. Luft, *Notes on the World and Work of Carl Mayer*, in “The Quarterly of Film, Radio & Television”, Vol. viii, 1954, pp. 387-388.

<sup>39</sup> *Our Films in German Eyes: Sunrise in Berlin*, “New York Times”, January 29, 1928, p. 110. The reference to comedy is most likely to the pig chase scene at the fair which was added at the last minute by Murnau.

<sup>40</sup> In this respect see the diagram in W. Spector, *Sunrise 1927*, “Cinema Texas Program Notes”, Vol. xxii, no. 1, January 28, 1982, p. 70, which, however, ends up being rather reductive in its Manichean treatment of the film’s nature vs city themes. Fischer’s *Sunrise: A Song of Two Humans*, is also structured around such oppositions.

<sup>41</sup> Caitlin McGrath alludes to the need for this comparison in what is a rare scholarly consideration of the film’s sets, but concedes that she primarily focuses “on the city sequence sets not the country sets. A comparison of the two different styles would be interesting, but falls outside the scope of this current project”; C. McGrath, “Joy in Motion”: *Sunrise and the Dynamogenic Effect*, p. 212, note no. 37.

<sup>42</sup> Almendros taught a masterclass on the film at the American Film Institute in 1984. Some of his remarks are transcribed in N. Almendros, *Sunrise*, “American Cinematographer”, Vol. lxxv, no. 4, April 1984, pp. 28-32 and *Lauding a Landmark*, “American Cinematographer”, Vol. lxxxiv, no. 6, June 2003, pp. 94-96; 98-102.

<sup>43</sup> There are some variations in another extant silent version that was released in Europe and which is also discussed below below with respect to landscape. This version is available in the DVD release of the film in the Masters of Cinema collection. The relevant scenes in Mayer’s continuity script (C. Mayer and F.W. Murnau, *L’Aurore* [Sunrise], “Avant-Scène Cinéma”, no. 148 [June 1974], pp. 26-35) are numbered 58 to 61; see also the scene breakdown (*découpage*) in *ivi*, p. 49. See also the film’s continuity script dated “July 13, 1927” at the University of Southern California’s Twentieth Century Fox Collection (copyright number L 25737). Both of these correspond to the Movietone version. The man and woman are still called Ansass and Indre (from Sudermann’s novel) in the script as well as in Murnau’s handwritten notes. I refer to them by the more generic ‘man’ and ‘woman’ or ‘he’ and ‘she’ as in the film.

<sup>44</sup> The continuity script notes simply “visible through the foliage, here comes a trolley”, which presumably could have been represented with the use of back projection, as is the case of with a lot of other scenes in the film; C. Mayer and F.W. Murnau, *L’Aurore* [Sunrise], cit., p. 26. The script as published in *Avant Scène Cinéma* helps in identifying all the shots made in Lake Arrowhead versus the backlot set. All translations are my own.

<sup>45</sup> A. Höllriegel, *Hollywood Bilderbuch*, cit, p. 47. For Gliese’s corroboration of this account, see his interview B. Eisenschitz, *Le Voyage a Hollywood*, cit., p. 15.

<sup>46</sup> L.H. Eisner, *F.W. Murnau*, cit., pp. 179-180. Murnau used a similar process to Warren Newcombe's called "Williams matte shot" (a travelling matte), named after cinematographer Frank Williams; see L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W. Murnau*, p. 425.

<sup>47</sup> On this particular scene see C. McGrath, "*Joy in Motion*": *Sunrise and the Dynamogenic Effect*, cit., pp. 208-211.

<sup>48</sup> C. Mayer and F.W. Murnau, *L'Aurore* [Sunrise], cit., p. 26. L. Berriatua, *Los Proverbios Chinos de F.W. Murnau*, cit., pp. 418-419, where two of Ryder's paintings are juxtaposed to specific shots in *Sunrise*. Other painterly references cited are Käthe Kollwitz, Adolf von Menzel, Edvard Munch and the Blau Reiter (see L. Fischer, *Sunrise: A Song of Two Humans*, cit., p. 8), although these apply more to interiors and the portrayal of individual characters rather than landscapes. The exteriors, I would argue, were influenced by a specifically American aesthetic. For example, the flashback scene of pastoral bliss between the couple is highly reminiscent of E. Hicks' *The Peaceable Kingdom* (1826).

<sup>49</sup> The woman is also shown in close-up against a backdrop that is highly reminiscent of a cowcatcher shot, a ubiquitous camera perspective in early scenics.

<sup>50</sup> This version was made simultaneously with the American one, following the practice of the era, by using cameras placed side-by-side, which accounts for the different angles in several shots.

<sup>51</sup> See the construction photographs reproduced in H. Helmut Prinzler (ed.), *Friedrich Wilhelm Murnau: ein Melancholiker des Films*, Berlin, Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek, 2003, pp. 258-260.

<sup>52</sup> This analogy was also made by A. Höllriegel in his cine-roman, see *Die Filmstadt* and *Das Leben im Traumland*, in *Hollywood Bilderbuch*, cit., pp. 9-19 and pp. 106-116.

<sup>53</sup> B. Eisenschitz, *Le Voyage a Hollywood*, pp. 15-16. The sets of *Sunrise* took two months to construct and, as noted by the "Moving Picture World" (December 1926, p. 408), "certainly went up as rapidly as construction at the heart of New York".

<sup>54</sup> On a direct link between *Sunrise* and *Menschen am Sonntag* (1930) involving Gliese and Ulmer, see note 56 below.

<sup>55</sup> Compare to Strand and Sheeler's *Manhatta* (1921).

<sup>56</sup> In his 1970 interview with Bernard Eisenschitz, Gliese described how this scene (which is also slightly longer in the version released in America) was shot with a combination of real sets, models and camera tricks that resulted "from a fruitful and amicable collaboration with the cameramen", without Murnau's direct involvement. The opening title card/travel poster of the station that then springs into action via a match cut (mimicking a long-established technique of early cinema) was designed by

Gliese; B. Eisenschitz, *Le Voyage a Hollywood*, cit., p. 16. Struss has also confirmed that the scene was done collaboratively, with Rosher handling the camera. However, given the scene's bold superimpositions and the similarity of the beach scenes with some of Struss' earlier photography, it is very likely that he had a hand in it too; see K. Struss, *Dramatic Cinematography*, "Transaction of SMPLE", Vol. XII, no. 34 (1928), p. 318. The opening is thus emblematic of the film's double hybridity, between German and American aesthetics on the one hand, and between representations of nature and the city on the other. The connection with *Men on a Sunday* is justified by the fact that Gliese was involved in planning the latter film for which he was initially to serve a co-director and by the fact that one of the credited directors was Edgar G. Ulmer, Gliese's assistant in *Sunrise*. Almendros also makes the connections with posters of the period, calling the scene "a collage"; N. Almendros, *Sunrise*, cit., p. 29.

<sup>57</sup> R.W. Emerson, *Introductory Lecture*, of the *Lectures on the Times* first published on "The Dial", Vol. III, no. 1, July 1842, p. 4 (my emphasis).

Lo spettacolo dei *phantom ride*  
nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile

ARIANNA VERGARI

*Premessa: paesaggi mobili tra cinema delle origini e avanguardia*

Se il Convegno di Brighton del 1978 ha oramai uno statuto auratico nel porsi come momento cruciale di un ripensamento del cinema delle origini e più in generale della storia del cinema, nell'abolizione di ogni impianto teleologico che apre la strada alla *New Film History*, altrettanto significativo è un simposio tenutosi l'anno successivo al Whitney Museum, dal titolo "Researches and Investigations into Film: its Origins and the Avant-Garde". Una certa storiografia parallasse che crea delle connessioni euristiche tra l'*early cinema* e le pratiche sperimentali, nello specifico il *found footage film* degli anni Sessanta e Settanta, è stata sostenuta da studiosi e studiose quali Tom Gunning, Noël Burch, Bart Testa, Jeffrey Skoller, Catherine Russell, solo per citarne alcuni. Come evidenzia André Habib, questa "impollinazione incrociata"<sup>1</sup> che celebra l'incontro tra teorie e prassi archeologiche, permette attraverso un disorientamento o riorientamento dello sguardo di "rendere di nuovo visibili e leggibili questi primi film facendo emergere nuove potenzialità", e di "considerare modalità alternative di concepire la storia, attraverso una ridefinizione della nostra comprensione della temporalità o dello spazio cinematografico, o più semplicemente, dei possibili usi degli archivi cinematografici"<sup>2</sup>. Sia Gunning che Burch hanno spesso sottolineato l'influenza che alcuni film d'avanguardia hanno esercitato sulla loro analisi del cinema delle origini, a tal punto che le opere di cineasti quali Ken Jacobs, Hollis Frampton o Ernie Gehr sembrano percorrere le traiettorie tracciate a Brighton. Nonostante il focus di questo saggio verta su alcune pratiche di appropriazione e quindi ri-uso e alterazione di forme at-

trazionali di *non-fiction*, è bene comunque rimarcare quanto i nessi che legano questi due momenti storici differenti non si risolvano in un semplice recupero e in una ri-presentazione, per quanto ‘ri-mediata’ possa essere, di vecchio materiale. L’avanguardia, infatti, come sostiene Burch, ha spesso “incorporato nel suo arsenale critico strategie che rimandano chiaramente all’epoca primitiva”<sup>3</sup>: basti pensare al modo in cui certo cinema strutturalista reimpiega la logica autarchica dell’inquadratura o come ritorni sul quel mondo ordinario fatto di pratiche quotidiane, dove la narrazione è al suo minimo grado, se non del tutto azzerata. Quando nel 1964 Jonas Mekas assegna il sesto *Independent Film Award* della rivista “Film Culture” a Andy Warhol, include nella motivazione del premio la capacità di film quali *Sleep* (1963), *Haircut* (1963), *Kiss* (1963), *Eat* (1964), e *Empire* (1964) di riportare il cinema alle sue origini, ai Lumière, in una “registrazione, quasi ossessiva, delle attività quotidiane dell’uomo, delle cose che vede intorno a sé”<sup>4</sup>. Affinità su cui ritorna Thomas Elsaesser qualche decennio più tardi, sostenendo che “Louis Lumière e Andy Warhol hanno più cose in comune tra loro di quelle che avrebbero rispettivamente con Georges Méliès e Stan Brakhage”<sup>5</sup>. Si tratta in definitiva di rivendicare nuove genealogie, oltre che identificare quelle che Gunning definisce delle relazioni pseudomorfe tra due movimenti che non si avvicendano in una tradizione di continuità ma piuttosto vengono tenuti insieme da un abisso<sup>6</sup>.

Attraversare questo abisso ha comportato spesso la discussione di una serie di questioni legate alla temporalità e alla storia, alla memoria e alla nostalgia, agli intrecci tra modernità e post-modernità, facendo passare evidentemente in secondo piano le varie configurazioni spaziali, che informano non solo il piano rappresentativo ma il dispositivo cinematografico stesso. Possiamo allora provare a spostare l’attenzione verso un peculiare modo di riarticolare lo spazio – quello simbolico e referenziale, così come quello plastico e materico che determina una particolare composizione entro i margini del fotogramma della pellicola – come chiave interpretativa per esplorare i nessi che legano alcune “attualità” delle origini con le loro rimediazioni postmoderne e contemporanee.

La natura dello spazio nel *non-fiction film* ha ricevuto sicuramente meno attenzione rispetto al film narrativo di finzione, nonostante, come spiega Michael Chanan, la narrazione non sia l'unico vettore attraverso cui costruire uno spazio rappresentativo sullo schermo<sup>7</sup>. I discorsi teorici oramai assimilati sulla non trasparenza delle rappresentazioni "realistiche" possono essere rievocati in maniera proficua nel momento in cui triangoliamo le nozioni di modernità, spazio e percezione, a partire dall'idea che le geografie mobili del cinema delle origini, e la loro "autenticità", sono in realtà fabbricate come un prodotto<sup>8</sup>. La modernità tecnologica cannibalizza lo spazio, così come il tempo, sempre più denaturalizzati nella forma filmica, producendo quelle visioni itineranti che sfruttando il movimento di treni, barche, ascensori, tram, palloni areostatici o metropolitane vengono poi esibite nelle esposizioni universali. O ancora consumate negli Hale's Tours, l'attrazione fieristica in cui "un ambiente simulatorio tridimensionale ultrarealistico [...] combinava proiezione cinematografica di vedute paesaggistiche, poltrone semoventi, ventilatori ed effetti sonori per fornire al pubblico l'illusione del viaggio reale"<sup>9</sup>. Questo intricato rapporto che unisce mercificazione della visione e sperimentazione estetica e che rivela ancora una volta il connubio endemico tra conoscenza e impulso imperialista, trova probabilmente uno dei suoi punti più significativi nei *phantom ride film*, dove la camera viene posta sulla parte anteriore di qualche veicolo in movimento, solitamente treni, ma anche tram, navi o automobili. Allo spettatore viene offerta così un'esperienza "aumentata", rispetto a quella del turista che durante il viaggio non può godere di un simile privilegio visivo, dovendosi accontentare di uno sguardo laterale dal finestrino. Chiaramente i *phantom ride* erano sensazionali proprio perché stimolavano fisiologicamente lo spettatore, tramite shock e collisioni, andando al di là della mera contemplazione prevista dalla pittura. Secondo Gunning, una simile prospettiva, abolendo la distanza 'panoramica' tra soggetto e ambiente, realizza il desiderio di penetrare nel paesaggio, di inseguire l'orizzonte nella profondità di un'immagine in continua evoluzione<sup>10</sup>. L'aspetto fantasmatico risiede proprio nel fatto che il veicolo non compare mai sullo schermo, rimane fuori campo, ma lo spettatore ne



avverte la forza, la velocità, come se assistesse a una soggettiva di un mezzo tecnologico. Un simile dispositivo, continua Gunning, “realizza quella fantasia di poter esercitare un dominio visivo totale. Sono i nostri occhi, liberati così dalle costrizioni di qualsiasi corpo visibile, a librarsi lungo i binari”<sup>11</sup>.

L’obiettivo di questo saggio, dunque, è quello di approfondire il modo in cui alcuni *phantom ride film* del cinema delle origini sono sottoposti a un processo di risemantizzazione, nel momento in cui, attraverso le pratiche del *found footage*, vengono riproposti e ricontestualizzati nel contemporaneo, e sottoposti a dei processi di manipolazione sofisticata più o meno evidente. Per delineare un percorso teorico sulle metamorfosi che subisce questa strategia discorsiva e sulle ricadute in termini di percezione spaziale, saranno presi in esame, senza nessuna pretesa di esaustività, alcuni esempi, delle opere che appunto recuperano le cosiddette “corse fantasma” dell’*early cinema*, rinnovando quell’esperienza così peculiare della modernità di attraversare lo spazio stando seduti, elemento che accomuna sia il cinema che i viaggi in treno.

In termini spazio-percettivi, un elemento fondamentale che ci aiuterà a comprendere il riutilizzo di questa tipologia di film nelle sperimentazioni di artisti e cineasti quali Jacobs o Gehr, risiede nella complessa dinamica che si instaura tra contemplazione della rovina – la rovina che scaturisce non solo da un paesaggio temporalmente lontano, ma soprattutto dai frammenti decomposti della pellicola riutilizzata – e insieme l’eccitazione psicofisica per una veduta divenuta illeggibile, proprio nei termini di un “offuscamento del visibile”<sup>12</sup>. Proprio quest’ultimo punto, ossia una riduzione di visibilità referenziale, risulta interessante in direzione di un’analisi di quei processi discorsivi che attuano una ri-animazione di una particolare esperienza storica. Secondo le ricostruzioni di Wolfgang Schivelbusch, infatti, la velocità del treno limitava le facoltà visive, costringendo il viaggiatore, che aveva “poche possibilità di guardare avanti”, di vedere soltanto un “paesaggio volatilizzato”<sup>13</sup>. Secondo le descrizioni dei primi viaggiatori, infatti, ad emergere è proprio la difficoltà di riconoscere nitidamente gli elementi del paesaggio attraversato e la necessità di os-

servare le cose, durante il viaggio, “da una certa distanza”. Lo sforzo di focalizzare lo spazio nella mutevolezza della visione comporta un lavoro dell’apparato sensorio, “poiché, con la velocità, gli oggetti si sottraggono allo sguardo il quale tuttavia continua a cercare di afferrarli”<sup>14</sup>. I film qui presi in esame si interrogano proprio su una possibile riproposizione di questa esperienza destabilizzante a distanza di anni, rinnovando quell’intensificazione della vita nervosa di cui parlava George Simmel<sup>15</sup>.

### *Obsolescenza auratica nell’anti-paesaggio di Ken Jacobs*

L’iperproduzione di immagini che proliferano ininterrottamente con l’avvento del digitale, insieme a una moltiplicazione degli schermi, ha chiaramente acceso dei dibattiti sulle metamorfosi dell’immagine e delle sue modalità di fruizione. Non potendo in questa sede restituire tutta la complessità di un simile discorso, è interessante considerare solo un aspetto specifico derivato dalla dialettica vecchio-nuovo: quello di obsolescenza. Il concetto di obsolescenza in sé non è certo nuovo alla teoria dei media e può essere fatto risalire all’era post-fordista. Come sottolinea Watkins, l’obsolescenza tecnologica non è una conseguenza naturale di un passaggio storico, ma un artefatto culturale ed economico, ideologicamente orientato e prodotto<sup>16</sup>. In questo senso, un simile ripensamento concettuale comporta la messa in discussione di narrazioni lineari, di continuità, attraverso delle letture della storia dei media che evidenziano i punti di discontinuità più che le retoriche di un progresso tecnologico. Riprendendo le nozioni di retrofeticismo, nostalgia e anacronismo, molte analisi, come quella di Kim Knowels o Mathias Rollot, pongono l’accento sulle determinazioni temporali dell’obsolescenza, evidenziando come sia

questa qualità dell’anacronismo che sembra guidare gran parte dell’interesse artistico per il cinema. [...] Chiaramente non si tratta semplicemente di rifiutare di stare al passo con i tempi, ma di coltivare una sensibilità più profonda verso il modo in cui le diverse temporalità si sfregano l’una contro l’altra per produrre percezioni e possibilità artistiche alternative<sup>17</sup>.

Possiamo considerare però l'obsolescenza anche in termini spaziali, più precisamente di prossimità percettiva, resa possibile da quell'eccesso di materialità che investe l'oggetto obsoleto<sup>18</sup>. Da un lato la relazione aptica con la superficie materica permette una vicinanza, un contatto differente rispetto alla visione tradizionale basata sullo sguardo. Nel caso studio che approfondiremo in questa sezione, però, la prossimità tattile incontra delle immagini defamiliarizzate fino all'astrazione che comportano anche un distanziamento riflessivo, una lontananza auratica, seguendo Walter Benjamin. L'aura, in quanto esso stesso elemento obsoleto, può essere utile se intesa non come proprietà inerente a persone o oggetti ma come una particolare struttura della visione, come ci ricorda Miriam Hansen<sup>19</sup>. Se l'aura permette all'oggetto di ricambiare lo sguardo, vediamo allora la reversibilità insita in nuove forme di percezione tra soggetto e oggetto, tra chi guarda e chi è guardato. Possiamo intravedere queste dinamiche all'opera in una particolare trasformazione del paesaggio nella pratica artistica di Ken Jacobs.

È usuale che il nome di Ken Jacobs venga associato a una delle sue opere più pregnanti, *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969), una rivisitazione dell'omonimo film del 1905 di Billy Bitzer, un monumentale saggio visivo che attraverso vari processi di decostruzione, frammentazione e radicale manipolazione si interroga in maniera riflessiva sul funzionamento del cinema stesso, nonché sui meccanismi di percezione. Già in questo lavoro, emerge la preoccupazione di Jacobs non solo per questioni filmiche legate alla luce, al movimento, alla narrazione e all'astrazione, ma anche per l'articolazione spaziale e le sue possibilità inesprese. Se nel film originale lo spazio è abbastanza convenzionale e privo di profondità, nella sua rimediazione, invece, una rottura profonda permette ai frammenti di ricreare "uno spazio più radicalmente filmico"<sup>20</sup>. Un interesse, quello per la topologia dell'immagine, che il cineasta coltiva nel corso di tutta la sua carriera, rivolta spesso al recupero di materiale risalente all'*early cinema*, e che nel progetto *The Nervous System*, avviato a partire dagli anni Novanta, trova un oggetto d'indagine proprio nelle prime vedute di viaggi in treno. Nello specifico, possiamo considerare *The Georgetown Loop* (1996),

la rivisitazione di una corsa fantasma del 1903 che ripercorreva l'anello ferroviario costruito nel 1884 per collegare la città di Georgetown, in Colorado, e le miniere d'argento sulle montagne. Jacobs per i primi due minuti ripropone, relegandolo solo alla parte destra del fotogramma – e lasciando nera la parte sinistra – il film originale: la macchina da presa, posta probabilmente su un vagone apposito, è in realtà posizionata in coda al treno, quindi a differenza del canone del genere che implicava la visione totalizzante del paesaggio che si dispiegava nel fotogramma scevro da qualsiasi ostacolo, qui invece include nella ripresa il corpo del treno che appare e scompare ondeggiando sui binari. Se vi può essere una riduzione dell'elemento fantasmatico, che appunto derivava dal non mostrare la locomotiva che di fatto era all'origine e dunque permetteva il movimento e l'attraversamento, rimane comunque l'eccitazione di una collisione tra lo sguardo e il paesaggio, come se il movimento del treno, con la sua forza, riuscisse a produrre lo spazio, fotogramma dopo fotogramma, in un divenire che fluidifica il paesaggio trasformandolo in puro spettacolo, destinato quindi non tanto alla distrazione quanto alla *jouissance*<sup>21</sup>. Dopo i primi due minuti, Jacobs riempie il lato sinistro del fotogramma con una versione speculare del film, creando un effetto di convergenza al centro dell'immagine. Prima di analizzare in profondità le implicazioni spaziali di una simile pratica, è interessante sottolineare quanto il gesto di riproporre il film originale, prima di alterarlo, richiami modalità espositive primigenie ipotizzate da Gunning, nelle quali cui l'imbonitore prima della proiezione del film mostrava "frozen unmoving images" o "still photographs" dello stesso soggetto<sup>22</sup>. Questo conferma quanto sopra accennato, ovvero che l'avanguardia contemporanea – e in questo caso specifico il *found footage film* – non realizza solo un atto di salvataggio, di passione archeologica, ma incorpora costantemente una riflessione critica sul dispositivo stesso.

Il *Georgetown Loop* di Jacobs si interroga di fatto sulla possibilità di rinnovare tramite modalità inedite la percezione di una visione tecnologica che ha sconvolto la modernità tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento ma che poi, come ogni innovazione, ha subito un indebolimento dettato dall'assuefazione. Il cineasta sembra rispon-

dere alla domanda posta da Gunning quando riflette sulla dialettica tra incredulità e familiarità: “cosa accade a quello stupore che inizialmente si manifesta per una nuova tecnologia o un nuovo dispositivo una volta che la sua novità si dissolve nella banalità del quotidiano? [...] Una volta assimilata, la tecnologia è mai in grado di preservare qualcosa della sua originaria meraviglia?”<sup>23</sup>. La risposta ci conduce proprio a quell’obsolescenza auratica che chiama in gioco la materialità di nuove configurazioni spaziali.

Nel momento in cui Jacobs accosta all’interno di un formato panoramico le due versioni del film, l’originale e il suo rispecchiamento, crea un punto cieco, una voragine centrale in cui converge il movimento. Questo implica due elementi fondamentali. In primo luogo, l’effetto visivo generato defamiliarizza il paesaggio, privandolo delle sue connotazioni referenziali, generando “una sorta di Test di Rorschach mobile”<sup>24</sup>, dunque dando vita a una nuova geografia, una geografia sensuale che d’improvviso solleva lo “sfondo” sulla superficie dell’immagine<sup>25</sup>. Una geografia aptica porta a ristabilire un contatto profondo tra il soggetto e il mondo in una reciprocità, poiché “il tatto implica che l’intero corpo raggiunga le cose che costituiscono l’ambiente e che queste, o l’ambiente, entrino in contatto con il corpo”<sup>26</sup>. A livello percettivo, dunque, la perdita della fede visiva nelle proprietà indesicali dell’immagine – perdita che si deduce non solo come un dato culturale extratestuale, ma viene letteralmente rappresentata proprio nel momento in cui nell’opera di Jacobs avviene il passaggio dal film originale alla sua manipolazione – viene compensata da uno spostamento che “riarticola la certezza a livello dell’esperienza corporea del soggetto”<sup>27</sup>. Lo stesso Jacobs ha spesso sottolineato in diverse interviste l’implicazione gnoseologica di una simile strategia filmica, che riesce nella manipolazione a condurre ad “altri tipi di conoscenza, prima non disponibili”<sup>28</sup>, in cui “il cambio di prospettiva altera il modo in cui vediamo e percepiamo le cose. [...] Non c’è nessun trucco, eccetto, ovviamente, la magia cinematografica”<sup>29</sup>. In definitiva, come nota Christa Blümlinger riflettendo sulla ripetizione come principio formale del cinema d’avanguardia, in Jacobs il “loop”, la ri-presentazione dell’archivio del XIX secolo, non implica più delle dinamiche euristiche, volte

a far emergere dettagli precedentemente non visibili o trascurati, ma proprio in termini spaziali la ripetizione “pone lo spettatore di fronte a spazi illusori, simmetricamente dislocati. Lo spettatore sa che questi spazi derivano da una rappresentazione referenziale, ma le loro coordinate possono essere individuate solo in riferimento ai dettagli ricordati piuttosto che a uno spazio prospettico realistico”<sup>30</sup>. In questo modo Jacobs potrebbe non solo rivitalizzare un’esperienza tecnologica ormai sbiadita, ma più radicalmente potrebbe suggerire una nuova relazione tra il soggetto e lo spazio, scalfendo quell’iper-reale postmoderno che “aliena l’individuo dalla completa (e libera) partecipazione a un mondo geografico”<sup>31</sup>. Usando le parole di Jacobs:

Quello che sto cercando di fare è dare forma a una poesia del movimento, attraverso lo studio del tempo/movimento con un’enfasi su come questi elementi vengono percepiti, per aprire nuove vie di esplorazione sensoriale, creando lo spettacolo a partire dalla materia grezza [...] Raccontare una storia in modi nuovi, mettendo in relazione nuove componenti energetiche [...] in un sistema adatto alla loro natura unica<sup>32</sup>.

Il secondo elemento implicato in questo processo di astrazione riguarda proprio la creazione di uno spazio-altro. Come accennato sopra, il movimento del treno, così come il paesaggio stesso, sembra generarsi, così come scomparire, attraverso una sorta di fessura, una piega del fotogramma che tuttavia rimane invisibile, percepita ma non distinguibile. Un effetto simile tra l’altro viene riprodotto anche in un altro film di Jacobs, *Disorient Express* (1996), in cui la corsa fantasma originaria – *A Trip Down Mount Tamalpais* (1906) – una volta ristampata otticamente, viene radicalmente manipolata attraverso la ripetizione, il rispecchiamento, l’inversione direzionale, alterazione che per Jacobs invita lo spettatore all’abbandono a uno stato di coscienza espansa<sup>33</sup>. Questo buco nero non solo altera la percezione del movimento del treno, modificando i rapporti spaziali tra i bordi dell’inquadratura e il centro, ma in qualche modo rielabora in maniera fantasmatica una figura assente nel film originale del 1905, ma cruciale in molti *phantom ride*, ovvero il tunnel. Di fatto, Jacobs crea una soglia al limite tra il visibile e l’invisibile, da cui il paesaggio, o meglio un anti-paesaggio, sembra dispiegarsi in termini heideggeriana come immagine<sup>34</sup>.

### *Dilatazioni temporali, spazi-qualsiasi in Ernie Gehr*

Come sottolinea Russell, uno degli elementi che attrae l'avanguardia degli anni Settanta verso le attualità dell'*early cinema*, specialmente lo strutturalismo, è proprio una peculiare costruzione dello spazio<sup>35</sup>. Sebbene questi film *one-shot* fossero caratterizzati da una frontalità che implicava un appiattimento dello spazio, è pur vero che un certo senso di profondità non era del tutto bandito, specialmente nelle rappresentazioni 'dal vero', in cui non vi era nessuna ricostruzione né l'uso di fondali dipinti<sup>36</sup>. Probabilmente si può trovare una congiuntura che fonde in uno passato e presente nelle pratiche di *found footage* che riutilizzano le prime vedute nella concezione di uno spazio performativo, inteso come "evento" nell'accezione che ne dà Doreen Massey, ovvero come "aperto e intimamente multiplo", qualcosa che non può essere colto come "un punto nel tempo nel senso di una sezione essenziale", né tanto meno come qualcosa di "intrinsecamente coerente"<sup>37</sup>. Questa co-implicazione tra spazio e molteplicità porta anche al riconoscimento del carattere generativo dello spazio, come una sfera di possibilità che accoglie l'eterogeneità dell'aleatorio, del contingente. In questa direzione, possiamo vedere come la dilatazione temporale che effettua Gehr in *Eureka* (1974) faccia esplodere non solo il tempo, ma anche lo spazio. E proprio una ricerca sulle strutture spazio-temporali, quello visive e uditive, così come quelle percettive, è una dominante nel lavoro di Gehr, basti pensare a *Serene Velocity* (1970), una delle opere-chiave del cineasta. Qui Gehr 'defamiliarizza' un corridoio nel seminterrato della State University of New York di Binghamton, lasciando fissa la macchina da presa ma ricalibrando la lunghezza focale ogni 4 fotogrammi per 23 minuti, rimodellando l'ambiente attraverso un'illusione di movimento, in "uno snodo di energia visiva e concettuale"<sup>38</sup>. In qualche modo si può intravedere un forte nesso tra quest'ultima opera ed *Eureka*, nella stessa geometria spaziale, nello stesso effetto di straniamento che si attua nella manipolazione di uno spazio quotidiano, un paesaggio onirico che riesce, come spiega Gehr stesso, a "massimizzare la tensione tra rappresentazione e astrazione"<sup>39</sup>.

*Eureka* ripropone un *phantom ride film* del 1906 intitolato *A Trip*

*down Market Street before the Fire*<sup>40</sup>, una carrellata di circa undici minuti in cui la macchina da presa attraversa la celebre Market Street di San Francisco a bordo del tram che compie il suo viaggio fino al Ferry Building, per poi ruotare velocemente una volta giunto al capolinea – Gehr però interrompe il suo film prima della sterzata finale, con l’obiettivo di concludere con l’inquadratura in cui si può leggere la scritta “Erected 1896”, una chiara allusione agli inizi del cinematografo<sup>41</sup>. Gehr, venuto in possesso della bobina in 16mm, rifilma ogni fotogramma, utilizzando un proiettore Kodak Analyst usato, scattando però dai quattro agli otto fotogrammi per ogni fotogramma dell’originale. In questo modo dagli undici minuti della corsa dei fratelli Miles si passa ai trenta minuti di *Eureka*. Il gesto di ri-filmatura, “un lavoro maniacale di rapina, da miniaturista, da copista egizio, da archeologo”<sup>42</sup>, come lo definisce Yervant Gianikian che sicuramente condivide una certa prassi archeologica con Gehr, unisce due tensioni contrapposte: se la superficie pellicolare viene vivisezionata, rallentata per scoprirne qualche indizio passato inosservato, allo stesso tempo l’aumento del contrasto in fase di sviluppo – e di conseguenza un’accentuazione della materialità che slabbra i contorni ed esalta il carattere spettrale dell’immagine<sup>43</sup> – esclude il desiderio di una pura visibilità. Come ci dice Habib, infatti, ciò che viene salvaguardato è proprio la “virtù dell’opacità”, poiché

[Il film di Gehr] ci costringe a prenderci il nostro tempo, a prendere davvero nota degli strati di storia incorporati nel tessuto del film [...] accentua la sensazione di estraneità e di ipnotico straniamento che si prova di fronte a queste immagini così antiche e la cui lontananza è spesso oscurata da un restauro troppo pulito. *Eureka* dimostra che la nebbia del tempo può diventare un principio estetico, storico e morale<sup>44</sup>.

Dunque Gehr ribalta il senso di eccitazione, di shock viscerale che una corsa fantasma poteva stimolare nei primi spettatori attraverso la velocità che impediva di distinguere e leggere chiaramente il paesaggio – e sebbene un percorso in tram dovesse sembrare sicuramente più “cauto” rispetto a quello in treno, l’estrema mobilità dello spazio urbano popolato dalla folla di passanti, filobus e biciclette, macchine così come cavalli, restituisce comunque tutta l’eccitazione di un am-



biente in continua evoluzione. È interessante però notare come nelle intenzioni di Gehr, che si interroga sul ritmo decidendo di enfatizzare quel confine sottile tra l'immobilità e il movimento, l'operazione che porta a ri-fotografare i fotogrammi originali produca una certa elasticità del tempo, non rallentato ma addirittura accelerato<sup>45</sup>.

Come nota Skoller, se nel film del 1906 lo sguardo mobile che attraversa la strada non è più quello di un *flâneur* ma è un occhio meccanico, una sorta di "*flâneur* cibernetico che produce una memoria registrata e mercificata"<sup>46</sup>, nel rallentamento di Gehr la tecnologia interviene nuovamente per potenziare la visione attraverso la sottrazione – sottrazione che tra l'altro viene replicata sul piano sonoro<sup>47</sup>. Il silenzio quasi sacrale diventa un duplice strumento, utilizzato sia nelle sue implicazioni perturbanti e stranianti, ma anche come elemento critico di riflessione sull'apparato cinematografico stesso, sulla storia del cinema e sul suo salvataggio dall'oblio. Nel silenzio, Gehr trova un punto di profondo equilibrio tra un senso di reverenza dettato dalla ripresentazione di "un artefatto del tempo, della storia dell'umanità e della storia del cinema", come spiega il cineasta stesso, e il tentativo di voler comunque lasciare delle tracce sul film originale, ma "in modo silenzioso, in una forma attenuata"<sup>48</sup>. Il rallentamento, così come l'assoluto silenzio, allora, trasformano quella primigenia forma di cinesurismo in una meditazione che esalta la metropoli come processo<sup>49</sup>.

*Eureka* è un *happening* che in un certo senso richiama il lento movimento in avanti di *Wavelength* (Michael Snow, 1967) e che nella dilatazione temporale riconfigura le relazioni spaziali all'interno del quadro, rendendo plastica una certa idea di contingenza tecnologica, tramite delle "attenzioni supplementari"<sup>50</sup> che portano a una 'foratura' della rigida cornice dell'immagine. Ovvero, l'imprevedibilità del fuori campo si configura come una minaccia che costantemente sfida il senso di ciò che viene mostrato, in direzione anche di un'esibizione metafilmica, poiché "la sensazione che il paesaggio si estenda in tutte le direzioni oltre i bordi dello schermo contribuisce all'illusione della presenza della macchina da presa nel campo visivo"<sup>51</sup>. Proprio in questa potenzialità che scaturisce da una rottura percettiva, in cui la superficie materica della pellicola deteriorata rivendica una qualità

tattile, possiamo intravedere l'idea di "spazio qualsiasi" elaborata da Gilles Deleuze. Per il filosofo francese

uno spazio qualsiasi non è un universale astratto, in ogni tempo, in ogni luogo. È uno spazio perfettamente singolare, che ha soltanto perduto la sua omogeneità, cioè il principio dei suoi rapporti metrici o la connessione delle proprie parti, cosicché i raccordi possono farsi in modi infiniti. È uno spazio di congiunzione virtuale, colto come puro luogo del possibile<sup>52</sup>.

Deleuze, d'altronde, riprendendo Pascal Augé, riconosce l'origine dello "spazio qualsiasi" proprio nel cinema sperimentale, citando in particolare quello strutturale. E se in questo caso specifico il filosofo intravede la possibilità di una percezione pre- o post-umana in uno spazio privo delle sue coordinate umane, è interessante sottolineare come anche in *Eureka* sia presente una certa dose di automatismo<sup>53</sup>. Chiaramente non si tratta di un automatismo ingenuo, ma molto più vicino alla prassi artistica dei surrealisti, dove l'affidarsi a una riproduzione meccanica, eviscerata quindi dalla componente soggettiva, serviva per raggiungere una dimensione-altra, onirica e meravigliosa, a partire proprio dalla registrazione dell'ordinario.

### *Gli archivi del mondo: Gianikian e Ricci Lucchi via Khan e Prelinger*

Habib definisce *Eureka* di Gehr come una sorta di archivio che "contiene la genealogia delle tecnologie e dei dispositivi spettacolari del cinema" e attraverso cui "ogni spettatore crea letteralmente il proprio 'viaggio', a seconda dei dettagli che conserva, del ritmo che coglie, dell'attenzione che presta a una particolare figura o movimento"<sup>54</sup>. Se per un verso e in termini generali la natura archiviale del film è abbastanza intuibile, dall'altro è interessante ragionare su una sua particolare declinazione, accostando quell'impulso di archiviare il mondo – che è intrinseco alla nascita del dispositivo cinematografico stesso – e le forme di collezionismo contemporaneo che tentano di ri-mappare geografie perdute in progetti che ridefiniscono la dialettica possesso-riappropriazione.

La brama di possesso del luogo e dell'immagine risultano entrambe e contemporaneamente costitutive dell'origine del cinema. Nei primi due anni dall'invenzione del cinematografo gli operatori che lavoravano per i Lumière furono spediti in tutti i continenti per collezionare immagini dal mondo, sia le vedute spettacolari delle nuove metropoli, sia gli angoli più esotici. Come evidenzia Les Roberts, il termine stesso "catturare" il mondo in immagini è comprensibile all'interno di un discorso imperialista, in relazione ai viaggi e all'*early cinema*<sup>55</sup>. Ma oltre a una evidente matrice imperialista, molti progetti a inizio secolo cercavano di soddisfare un impulso ad archiviare il mondo in forma visiva, aggiungendo a una logica coloniale gli strascichi del progetto enciclopedico illuminista, utilizzando la mappatura visiva non solo come strumento disciplinare ma anche come mezzo di conoscenza. Oltre all'utopico sogno di Bolesław Matuszewsky, che già nel 1898 nel pamphlet *Une nouvelle source de l'histoire* inneggiava alla creazione di un "deposito di cinematografia storica", sono *Les Archives de la Planète* di Albert Kahn a incarnare in maniera straordinaria e unica il desiderio di creare "un archivio intimo dell'intera esistenza"<sup>56</sup>. Tra il 1912 e il 1931, Khan, un banchiere filantropo francese, manda in spedizione fotografi e cineoperatori affinché documentassero paesaggi, abitudini, persone in ben 48 paesi del mondo. Il primo elemento di interesse, come nota Costa, risiede proprio in una specifica rappresentazione del paesaggio che emerge dal materiale collezionato: se nell'archivio Lumière prevale la configurazione di un paesaggio come "attrazione", negli archivi di Khan il paesaggio appare come "produzione", fortemente modellato dalla concezione di geografia umana di Jean Brunhes che formava i cine-operatori, dando loro indicazioni specifiche sul tipo di eventi da documentare, in modo che una restituzione degli ambienti fosse sempre accompagnata dalla descrizione delle dinamiche economico-sociali e storico-politiche<sup>57</sup>. Nonostante delle regole di classificazione molto rigide, attraverso lo studio degli *Archives* compiuto da Paula Amad, possiamo meglio comprendere, però, la natura contraddittoria di un simile progetto, che minava il modello storicista di archiviazione ereditato dalla fotografia. L'assoluta arbitrarietà della registrazione automatica del mezzo filmico in

grado di poter archiviare senza limiti il regno della contingenza universale sfidava infatti “i bisogni circoscritti dell’evidenza storicista”, mettendo in discussione i “miti sacri dell’ordine, dell’eshaustività e della neutralità oggettiva dell’archivio positivista”. In questa sede è interessante notare come un simile contro-archivio, nell’utopia di possedere “toute la mémoire du monde”, sortisce in realtà l’effetto opposto, ovvero un’incrinatura di una visione totalizzante. Se, come suggerisce Teresa Castro, possiamo considerare *Les Archives de la Planète* come un moderno atlante multimediale, quale “strumento strettamente cartografico” ma anche “mezzo grafico per l’assemblaggio e la combinazione – se non il montaggio – di immagini”, allo stesso tempo possiamo considerare quanto la natura delle immagini e dell’archivio mettano in discussione la logica di uno schema complessivo che mira alla completezza. *Les Archives* si prestano così a nuove strategie di esplorazione del paesaggio filmato e archiviato, attraverso una navigazione frammentaria e “asindotica” che, come suggerisce De Certeau, “seleziona e frammenta lo spazio percorso; ne salta le connessioni e intere parti che omette”<sup>58</sup>. Le potenzialità di questa pratica vengono sicuramente liberate in alcune esperienze contemporanee, correlate a una rinnovata idea di accessibilità e dunque a nuovi modi di navigare in rete e di riappropriarsi dei luoghi, basti pensare al *Prelinger’s Archive* e in particolare alla serie *Lost Landscape*. Dal 1982 Rick Prelinger raccoglie quelli che chiama “ephemera film”<sup>59</sup>, con l’obiettivo non solo di renderli accessibili ma di favorire un loro libero utilizzo, tramite forme politicamente creative, come avviene nei suoi *compilation film* che “mostrano le trasformazioni del paesaggio fisico e antropologico americano e prevedono l’intervento dal vivo dell’autore in veste di ‘narratore’”<sup>60</sup>.

Proprio all’incrocio tra il gesto autoriale politico di riappropriazione e la sovversione di immagini che recano le tracce di un desiderio imperialista di penetrare gli spazi troviamo l’ultima *phantom ride* che analizzeremo. Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, noti come “ostinati collezionisti della memoria del mondo”<sup>61</sup>, nella primavera del 1982 scoprono – e successivamente acquistano – l’archivio di un pioniere del cinema documentario italiano, Luca Comerio. Tra questo

materiale c'è anche un film che Comerio realizzò negli anni Venti, *Dal Polo all'Equatore*, punto di partenza dei due cineasti che portano a compimento nel 1986, dopo cinque anni di lavorazione, l'omonimo film, una delle loro opere più importanti<sup>62</sup>. Suddiviso in dieci sezioni, corrispondenti a differenti spazi geo-antropologici, il film si apre proprio con dei *phantom ride* che molto hanno in comune con il processo di manipolazione e soprattutto rallentamento attuato da Gehr. Qui il paesaggio, però, non è quello urbano, ma montano, e non solo diluito temporalmente ma sottoposto anche a un processo di colorazione che, tra il pop e l'onirico, dissolve ancora una volta ogni chiaro legame referenziale ricreando completamente i luoghi che così "sono restituiti alla loro polisemia originaria"<sup>63</sup>.

Privata della sua velocità, la corsa fantasma funge da prologo ideologico di un film che destruttura lo sguardo violento insito nel materiale di partenza, impregnato dei "valori del periodo, dalla retorica nazionalista a quella colonialista, dalla superiorità dell'uomo sulla natura a quella del bianco sul nero"<sup>64</sup>. Una certa sacralità, enfatizzata probabilmente dall'aggiunta della colonna sonora cadenzata e ritmicamente ossessiva di Keith Ulrich e Charles Anderson, sottrae al film quell'aspetto ludico presente negli altri casi analizzati, specialmente nel film di Jacobs. Permane però, a livello percettivo, quell'inedita modalità di visione che si pone al limite tra l'estasi di una contemplazione consapevole e un coinvolgimento più viscerale e immersivo.

In maniera più radicale rispetto agli altri film, qui lo spazio, sia quello rappresentativo che quello materico-pellicolare, assume maggiormente i caratteri di "rovina". In un saggio del 1907, Simmel riflette sul significato estetico delle rovine, intravedendone la specificità proprio in quel movimento attraverso cui la natura riesce a riappropriarsi di un artefatto plasmato dall'uomo e dal suo spirito, per cui "il fascino delle rovine è che un'opera dell'uomo viene percepita alla fine come un prodotto della natura"<sup>65</sup>. Alcuni passaggi del saggio di Simmel sembrano incredibilmente descrivere quel processo di corrosione e decadimento in atto nella pellicola deteriorata:

La misteriosa armonia, per la quale l'opera umana diviene più bella grazie ad un'azione chimico-meccanica e il prodotto di una volontà

grazie ad un processo libero e involontario si trasforma in qualcosa di nuovo, spesso più bello e con una sua unità: ecco il fascino fantastico e impalpabile della patina<sup>66</sup>.

Di fatto, Gianikian e Ricci Lucchi ridanno voce a delle rovine, chiamando in causa proprio quel processo chimico che porta all'“amnesia” e che si manifesta come muffa e decadimento fisico dell'immagine, come specificano nel cartello posto in apertura del film. Il paesaggio stesso, così dissezionato, non può che esibire un eccesso di temporalità che sconvolge ogni resoconto lineare della storia. Il dinamismo, la velocità, l'eccitazione della corsa fantasma lasciano lo spazio a un movimento inquietante in cui la visione ‘panoramatica’ che caratterizzava il *travel film* si de-spettacolarizza, nel senso che si allontana da quella mercificazione della visione che veniva prodotta sfruttando il movimento dei treni, così come dalle altre “machine of mobility”, per giungere a una contrazione spazio-temporale, nei termini proprio di un “annientamento”<sup>67</sup>. Nel rallentamento attuato da Gianikian e Ricci Lucchi il potere allucinatorio delle immagini è al servizio di uno sguardo critico che riconsidera il portato futuristico della tecnologia, dell'appropriazione aggressiva dei luoghi, e che si allontana da modalità turistiche di fruizione. Affiora quasi una qualità rivelatoria e anche preveggente, laddove le immagini diventano cariche della catastrofe a venire, caratteristica che può essere intravista anche in *Eureka* – che come già detto fu girato proprio qualche giorno prima della distruzione della città – o in altri *found footage* film come *Paris 1900* (1947) di Nicole Védres in cui le immagini d'archivio precedenti allo scoppio della prima guerra mondiale sembrano infestate di una premonizione, più che un sentimento nostalgico, “un sostrato di fallimento e di false promesse”<sup>68</sup>.

In *Dal Polo all'Equatore*, è interessante come la corsa fantasma venga risignificata anche nel momento in cui, attraverso il montaggio, viene posta in apertura e diviene dunque così parte integrante di un “catalogo condensato della violenza e dell'oggettivazione colonialista europea”<sup>69</sup>. La penetrazione del treno nel paesaggio naturale viene assimilato a un atto predatorio, dunque impone un ripensamento delle sue peculiarità primigenie, pur non potendo perdere del tutto una certa

fascinazione. Ritorna allora, anche in questo caso, quell'ambiguità tra vicinanza e distanziamento attraverso cui il film

crea una relazione dialettica tra il fascino delle immagini che aspirano al sublime senza il bisogno delle parole, caratteristica dell'aspirazione modernista alla visione pura, e un senso di disagio, se non di vera e propria repulsione, di fronte a tali significanti razzisti. Il desiderio di uno sguardo sensuale apre lo spettatore alla spinta e all'attrazione del corpo, alla sensualità del cinema. Per lo spettatore critico, l'autoconsapevolezza di poter provare piacere di fronte a immagini così orribilmente stereotipate lo rende partecipe della dubbia moralità di tali immagini e apre la possibilità di una consapevolezza critica. È in questo senso che la bellezza di queste immagini rielaborate crea una condizione di ambivalenza nello spettatore<sup>70</sup>.

Per concludere, possiamo notare ancora una volta come in queste esperienze d'avanguardia la risemantizzazione del *phantom ride film* risulta utile per comprendere le complesse implicazioni di questa particolare strategia retorica che incrocia molteplici traiettorie interpretative, inserendosi in un ampio discorso sulla modernità, sulla fruizione di immagini altamente spettacolarizzate che incorporano le tracce di una mediazione tecnologica. È evidente come il desiderio dell'avanguardia postmoderna di rinnovare la percezione comporti una riflessione sulle configurazioni dello spazio e del tempo come due dimensioni inestricabili. Il collezionismo dei primi operatori che sfruttano le potenzialità riecheggia nel collezionismo dei cineasti che attraverso il *found footage* ridefiniscono la dialettica possesso-riappropriazione non solo delle immagini ma anche dei luoghi, restituendo loro parte di un'eccitazione primigenia attraverso una nuova e rivisitata percezione viscerale o sovversione politica in grado di far collassare tutti i legami tra l'immagine e il referente esterno.

Al di là degli oggetti qui presi in esame, è bene sottolineare infine come l'avanguardia nord-americana ed europea, a partire dagli anni Sessanta, riprendendo esplicitamente materiale d'archivio risalente all'*early cinema* o riproponendone alcune prassi, si sia interrogata sulle modalità di rappresentazione del paesaggio e del viaggio, "offrendo una modalità alternativa di rappresentazione e di spettatorialità [...] documentando al contempo un'intrigante psicogeografia del movimento, degli scenari naturali e delle realtà urbane"<sup>71</sup>.

- <sup>1</sup> A. Habib, *Finding Early Cinema in the Avant-Garde. Research and Investigation*, in J. Bernardi et al. (eds), *Provenance And Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2020, p. 263.
- <sup>2</sup> Id., *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive». L'Exemple de "A Trip Down Market Street" (1906) et "Eureka" (1974)*, in A. Habib, M. Marie (dir), *L'Avenir de la mémoire: Patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, pp. 147-148.
- <sup>3</sup> N. Burch, *Primitivism and the Avant-Gardes. A Dialectical Approach*, in P. Rosen (ed), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 503.
- <sup>4</sup> "Film Culture", 1964, n. 33, p. 1.
- <sup>5</sup> T. Elsaesser, *The New Film History as Media Archaeology*, "Cinemas", Vol. xiv, no. 2-3, 2004, p. 91.
- <sup>6</sup> T. Gunning, *An Unseen Energy Swallows Space. The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film*, in J. L. Fell (eds), *Film Before Griffith*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 355.
- <sup>7</sup> M. Chanan, *The Documentary Chronotope*, "Jump Cut", 2000, n. 43, consultabile online all'indirizzo: <<https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/DocyChronotope.html>> (consultato il 20 febbraio 2024).
- <sup>8</sup> N. Verhoeff, E. Warth, *Rhetoric of Space: Cityscape/Landscape*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. xxii, no. 3, 2002, p. 246.
- <sup>9</sup> M. Guarneri, *L'attrazione della corsa fantasma. Phantom ride: dalla novità al 1904*, "Immagine. Note di storia del cinema", n. 12, 2015, pp. 99-100.
- <sup>10</sup> T. Gunning, *Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides*, in G. Harper, J. Rayner (eds), *Cinema and Landscape*, Bristol-Chicago, Intellect, 2010, p. 57.
- <sup>11</sup> Ivi, p. 58.
- <sup>12</sup> C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, in W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, p. 256.
- <sup>13</sup> W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 58 (ed. or. 1977).
- <sup>14</sup> Ivi, p. 60.
- <sup>15</sup> G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1995 (ed. or. 1903).



- <sup>16</sup> E. Watkins, *Throwaways: Work Culture and Consumer Education*, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 15-40.
- <sup>17</sup> K. Knowles, *Experimental Film and Photochemical Practices*, Cham, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 5-6. Si veda M. Rollot, *L'Obsolescence: Ouvrir l'impossible*, Geneva, Metis Presses, 2016.
- <sup>18</sup> Ivi, p. 6.
- <sup>19</sup> M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Monza, Johan & Levi Editore, 2013, pp. 140-169 [ed. or. 2011].
- <sup>20</sup> L. Mendelson, B. Simon, *Tom, Tom, The Piper's Son*, "Artforum", Vol. x, no. 1, September 1971 p. 49.
- <sup>21</sup> L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours. Virtual Voyages, Travel Ride Films, and The Delirium of The Hyper-Real*, in J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages, Cinema and Travel*, Durham-Londra, Duke University Press, 2006, p. 46, [ed. or. 1996]
- <sup>22</sup> Si veda T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, in L. Braudy, M. Cohen (eds), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 2009, [ed. or. 1989].
- <sup>23</sup> Id., *Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century*, in D. Thorburn, H. Jenkins (eds), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, Cambridge, The MIT Press, 2003, p. 42, p.45.
- <sup>24</sup> C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, cit., p. 253.
- <sup>25</sup> Questo rovesciamento ricorda la definizione di Kern di "spazio positivo-negativo", che rompe con la concezione tradizionale di uno spazio vuoto e inerte, ovvero semplice contenitore, per aprirsi invece alla comprensione della sua capacità agentiva. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 321 [ed. digitale] [ed. or. 1983]. Questa rivalutazione rientra in quella riflessione, affermatasi poi come un vero e proprio "spatial turn", avviata a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta da studiosi quali Harvey, Foucault, Lefebvre, e Soja, per citarne alcuni, il cui sforzo teorico era quello di mettere radicalmente in discussione la trasparenza e neutralità dello spazio.
- <sup>26</sup> P. Rodaway, *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*, Londra-New York, Routledge, 1994, p. 44.
- <sup>27</sup> L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours*, cit., p. 44.
- <sup>28</sup> T. Gunning, D. Schwartz, *Interview with Ken Jacobs*, in D. Schwartz (ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, New York, American Museum the Moving Image, 1989, p. 33.

- <sup>29</sup> J. Hampton, *An Interview with Ken Jacobs*, "Millennium Film Journal", no. 32-33, 1998, <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ32%2C33/hampton.htm>>.
- <sup>30</sup> C. Blümlinger, *Lumière, the Train and the Avant-Garde*, cit., p. 252.
- <sup>31</sup> P. Rodaway, *Sensuous Geographies*, cit., p. 160.
- <sup>32</sup> K. Jacobs, *Program Notes*, in D. Schwartz (ed.), *Films That Tell Time: A Ken Jacobs Retrospective*, cit., p. 24.
- <sup>33</sup> <https://www.eai.org/titles/disorient-express>.
- <sup>34</sup> M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La nuova Italia, 1968, pp. 87-88 [ed. or. 1950]. Per Gunning è proprio il *travel film* a incarnare perfettamente l'idea heideggeriana secondo cui l'uomo moderno occidentale concepisce e s'impadronisce del mondo come immagine. T. Gunning, "The Whole World Within Reach". *Travel Images without Borders*, cit., pp. 32-33
- <sup>35</sup> C. Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham-Londra, Duke University Press, 1999 p. 62.
- <sup>36</sup> N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 155 [ed. or. 1990].
- <sup>37</sup> D. Massey, *For Space*, Londra, Sage, 2005, p. 141.
- <sup>38</sup> S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2006, p. 358.
- <sup>39</sup> Ivi, pp. 374-375.
- <sup>40</sup> La datazione di questo film ha subito molte variazioni nel corso del tempo e solo recentemente si è giunti alla conclusione che il film venne effettivamente girato qualche giorno prima del terremoto che provocò l'incendio e la distruzione di quasi tutta la città. Per una ricostruzione dettagliata si veda almeno A. Habib, *Le cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*. *L'exemple de A Trip Down Market Street (1906) et Eureka (1974)*, cit.; B. Mauer, D. Morton, *A Trip Down Market Street: A Century of 'Eureka' Moments*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", Vol. XLIII, no. 1, 2023, pp. 1-19.
- <sup>41</sup> Nell'intervista di MacDonald, Gehr esplicita la volontà di omaggiare con questo finale le origini del cinema e addirittura nota una somiglianza tra l'uomo in primo piano con la barba bianca ed Eadweard Muybridge. S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, cit., p. 388.
- <sup>42</sup> Y. Gianikian, in R. Censi, *Gianikian e Ricci Lucchi*, Milano, Doppiozero, 2013, pp. 6-7.
- <sup>43</sup> A. Habib, *Le cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> S. MacDonald, *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*, cit., p. 388.

<sup>46</sup> J. Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 12.

<sup>47</sup> Le ampie documentazioni e ricostruzioni storiche hanno evidenziato come i *travel film* proiettati negli Hale's Tours fossero accompagnati da un apparato sonoro finalizzato a enfatizzare e rendere più immersiva e realistica l'esperienza del viaggio, attraverso un vero e proprio "delirio dei sensi" (si veda a proposito L. Rabinovitz, *From Hale's Tours to Star Tours*, cit.). Dunque, nel caso di *A Trip down Market Street*, nonostante come spiega Habib "non si possa stabilire con certezza se gli effetti spettacolari solitamente impiegati negli *Hale's Tours* fossero utilizzati anche per la proiezione di questo sorprendente e affascinante panorama urbano ritratto prima della sua distruzione" (A. Habib, *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.), possiamo a buon ragione ipotizzare che non si trattasse di una proiezione completamente muta, come invece avviene per *Eureka*.

<sup>48</sup> S. MacDonald, *A Critical Cinema 5*, cit., p. 387.

<sup>49</sup> Id., *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films about Place*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2001, p. 229.

<sup>50</sup> M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 203 [ed. digitale].

<sup>51</sup> P. A. Sitney, *Landscape in the Cinema. The Rhythms of the World and the Camera*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 107.

<sup>52</sup> G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 136-137 [ed. or. 1983].

<sup>53</sup> B. Mauer, D. Morton, *A Trip Down Market Street*, cit.

<sup>54</sup> A. Habib, *Le Cinéma de réemploi considéré comme une «archive»*, cit.

<sup>55</sup> L. Roberts, *Film, Mobility and Urban Space. A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool, Liverpool University Press, 2012, p. 18. Il riferimento è a F. T. Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham-Londra, Duke University Press, 1996.

<sup>56</sup> P. Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 4. Per una ricognizione più ampia sull'argomento si veda almeno *Albert Khan 1860-1940. Réalités d'une utopie*, Boulogne, Musée Albert-Kahn, 1995.

- <sup>57</sup> A. Costa, *Landscape and Archive. Trips Around the World as Early Film Topic (1896–1914)*, in M. Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*, New York-Londra, Routledge, 2006, p. 256.
- <sup>58</sup> M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2005, p. 156 [ed. or. 1990].
- <sup>59</sup> C. Russell, Benjamin, Prelinger, and the Moving Image Archive, in A. Habib, M. Marie (a cura di), *L'Avenir de la mémoire*, cit., pp. 101-114, consultabile online all'indirizzo <<https://books.openedition.org/septentrion/2264?lang=it>> (consultato il 20 febbraio 2024).
- <sup>60</sup> P. Simoni, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino, Kaplan, 2018, p. 41.
- <sup>61</sup> L. Farinotti, *Memorie di copertura. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi come catalogo dell'orrore della storia*, in B. Grespi (a cura di), *Locus Solus. Memoria e Immagini*, Milano, Mondadori, 2009, p. 50.
- <sup>62</sup> Si veda M. Bertozzi, *Aporie del dominio planetario: "Dal Polo all'Equatore" di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in S. Chiodi, B. Pietromarchi (a cura di), *Senza margine. Passaggi nell'arte italiana a cavallo del millennio*, Roma-Venezia, MAXXI/Marsilio, 2021, pp. 125-145.
- <sup>63</sup> A. Costa, *Landscape and Archive. Trips Around the World as Early Film Topic (1896–1914)*, cit., p. 252.
- <sup>64</sup> M. Bertozzi, *Documentario come arte: Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 90 [ed. digitale].
- <sup>65</sup> G. Simmel, *Le rovine*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando Editore, 2006, p. 73 [ed. or. 1907].
- <sup>66</sup> Ivi, p. 75.
- <sup>67</sup> L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 2.
- <sup>68</sup> C. Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham-Londra, Duke University Press, 2018 p. 61.
- <sup>69</sup> J. Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, cit., p. 19.
- <sup>70</sup> Ivi, pp. 23-24.
- <sup>71</sup> K. Boczkowska, *Landscape, Travel, and the Gaze in Experimental Film and Video*, "Papers on Language and Literature", Vol. LVII, no. 1, 2021, p. 4.



## Sinossi e biografie

### DOSSIER

REVISUALIZING INTERNATIONAL SILENTSCAPES. PAESAGGI E LOCATION DEL CINEMA MUTO CENT'ANNI DOPO

a cura di Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli

REVISUALIZING INTERNATIONAL 'SILENTSCAPES'. LANDSCAPES AND LOCATIONS OF SILENT CINEMA ONE HUNDRED YEARS LATER

edited by Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli

ILARIA AGOSTINI, SILVIO ALOVIO, STELLA DAGNA, ALESSANDRO FACCIOLI

*Paesaggi perduti, paesaggi ritrovati: per una nuova ricerca su luoghi e territori del cinema muto*

#### *Abstract*

Il saggio si propone di analizzare la complessa interazione tra cinema muto e rappresentazione del paesaggio, attraverso una rassegna dei temi e delle domande centrali esplorate nel progetto Revis (*Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*). Il progetto, sviluppato tra le università italiane di Torino, Padova, Roma Tor Vergata e Venezia IUAV, focalizzato sui film girati in Italia tra il 1896 e il 1922, mira a riscoprire e valorizzare i paesaggi cinematografici del primo Novecento, favorendo un dialogo tra cinema, discipline territoriali e iniziative culturali. Il saggio problematizza diverse questioni: le modalità con cui il cinema muto rappresentava paesaggi reali e immaginari, la sua influenza nella costruzione di un immaginario geografico condiviso, e il ruolo del cinema come testimone delle trasformazioni socio-economiche e ambientali. Un focus particolare è posto sul concetto di 'paesaggio d'archivio' e sul riuso contemporaneo delle immagini storiche. Infine, il contributo esplora come il cinema muto possa contribuire alla pianificazione paesaggistica e alla costruzione di identità territoriali, attraverso una conoscenza storica e visiva che può alimentare politiche di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio paesaggistico.

*Lost Landscapes, Rediscovered Landscapes: Exploring Places and Territories in Silent Cinema*

The article analyzes the complex interaction between silent cinema and landscape

representation, through an overview of the key themes and questions explored in the Revvis project (*Revisualizing Italian Silentscapes 1896-1922*). Developed across Italian universities and focusing on films shot in Italy between 1896 and 1922, the project aims to rediscover and promote the cinematic landscapes of the early 20th century, fostering a dialogue among cinema, territorial studies, and cultural initiatives. The article delves into various issues: the ways in which silent cinema represented real and imagined landscapes, its influence on constructing a shared geographic imaginary, and its role as a witness to socio-economic and environmental transformations. The cultural and symbolic value of cinematic landscapes is further examined through the analysis of connections between iconographic, aesthetic, ideological traditions, and power dynamics. A particular focus is placed on the concept of 'archival landscape', on the contemporary reuse of historical images, and on the influence of scopical technologies and found footage. Finally, the article explores how silent cinema can contribute to landscape planning and the construction of territorial identities, providing a historical and visual knowledge that supports policies for safeguarding and enhancing landscape heritage.

**Ilaria Agostini** è ricercatrice presso il Dipartimento di Beni Culturali dell'Università di Bologna; docente nel corso di dottorato in Ingegneria dell'architettura e dell'urbanistica della 'Sapienza' di Roma, e directeur de recherche nel Centre de recherches interdisciplinaires et humaines, Université Paul-Valéry Montpellier 3. La sua ricerca verte sui temi della vita situata: gli ambienti urbani e rurali che la accolgono, i modi della trasformazione territoriale, le politiche per la città e il paesaggio, le resistenze progettanti che si autorganizzano sul territorio producendo alternative di esistenza.

Ilaria Agostini is Researcher at the Department of Cultural Heritage of the University of Bologna; she teaches at the doctoral course in Architectural and Urban Engineering of the University of Rome 'La Sapienza' and she is Directeur de recherche at the Centre de recherches interdisciplinaires en sciences sociales et humaines, Université Paul-Valéry Montpellier 3. Her research focuses on the themes of situated life: the urban and rural environments housing it, the modes of territorial transformation, the politics concerning cityscapes and landscapes, the self-organized territorial resistances projecting and producing existential alternatives.

**Silvio Alovizio**, professore ordinario di cinema presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, dove coordina la sezione di Media, Musica e Spettacolo, è vicepresidente del Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione e presidente del Circe (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Comunicazione). I suoi interessi di ricerca prevalenti sono la storia culturale e sociale del cinema muto italiano, i rapporti tra cinema e scienze della mente, la storia del pubblico cinematografico, la teoria cinematografica dalle origini al 1930, le forme stilistiche del cinema moderno e contemporaneo. Ha pubblicato numerosi studi in volumi e

riviste e sette monografie. È membro del comitato direttivo delle riviste “Immagine. Note di storia del cinema” e “La Valle dell’Eden”.

Silvio Alovio, Full Professor of Cinema at the Department of Humanities of the University of Turin, where he coordinates the Media, Music, and Performing Arts section, is Vice President of the Bachelor’s Degree Program in Communication Sciences and President of CIRCe (Interdepartmental Research Center on Communication). His prevailing research interests are the cultural and social history of Italian silent cinema, the relationship between cinema and the sciences of the mind, the history of film audiences, film theory from its origins to 1930, and the stylistic forms of modern and contemporary cinema. He has published many studies in books and journals and seven monographs. He is a member of the editorial board of the journals “Immagine. Note di storia del cinema” and “La valle dell’Eden”.

**Stella Dagna** è assegnista di ricerca presso l’Università di Milano. Archivista e restauratrice, dopo la laurea in filosofia e il dottorato di ricerca in Storia delle arti figurative e dello spettacolo, ha lavorato per quindici anni alla Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, dedicandosi in particolare alla collezione di cinema muto. Nel corso della sua vita d’archivio ha co-curato più di un centinaio tra preservazioni e restauri. Nel 2010 ha partecipato all’internship presso il laboratorio Cineco di Amsterdam per il perfezionamento dei professionisti nel settore degli archivi audiovisivi, coordinato dalla Haghefilm Foundation. Ha pubblicato le monografie *Maciste alpino* (2024), *Perché restaurare i film?* (2014), *Ma l’amor mio non muore!* (2014) e numerosi saggi dedicati ai temi del cinema muto e della conservazione audiovisiva. Dal 2009 collabora con l’Università degli Studi di Torino. È vincitrice del premio internazionale Jean Mitry 2022.

Stella Dagna is a research fellow at the University of Milan. An archivist and restorer, she holds a degree in Philosophy and a PhD in History of Visual and Performing Arts. She worked for fifteen years at the Film Archive of the National Cinema Museum in Turin, focusing particularly on the silent film collection. Throughout her archival career, she has co-curated over a hundred preservation and restoration projects. In 2010, she participated in an internship at the Cineco laboratory in Amsterdam, part of a professional development program for audiovisual archive specialists coordinated by the Haghefilm Foundation. Dagna is the author of monographs including *Maciste alpino* (2024), *Perché restaurare i film?* (2014), and *Ma l’amor mio non muore!* (2014), as well as numerous essays on silent cinema and audiovisual preservation. Since 2009, she has collaborated with the University of Turin. In 2022, she was awarded the Jean Mitry International Prize.

**Alessandro Faccioli** è Professore associato presso l’Università di Padova dove insegna *Storia e critica del cinema* e *Forme e teorie dei generi cinematografici*, ed è presidente del Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS).



Ha conseguito a Bologna il Dottorato in Studi teatrali e cinematografici e diretto progetti di ricerca. Per il biennio 2019-2020 è stato nominato componente della Commissione Tecnica di Valutazione delle richieste di contributo a valere sul POR FESR 2014-2020 della Regione Veneto.

Alessandro Faccioli is Associate Professor at the Department of Cultural Heritage – Archaeology and History of Art, Cinema, and Music (DBC) of the University of Padua, where he teaches *Film History* and *Film Genres*. He is the President of the Degree Course in Disciplines of the Arts, Music and Performing Arts (DAMS). He obtained a Doctorate in Theater and Cinema Studies at the University of Bologna and directed research projects. For the two-year period 2019-2020 he was appointed member of the Technical Commission for the Evaluation of fund requests under the POR FESR 2014-2020 of the Veneto Region.

RICHARD ABEL

*Dreamwork of Empire: Landscape in Early Westerns*

*Abstract*

This essay explores the relationship between the landscapes of 19<sup>th</sup>-century visual culture and those of early westerns in the ideological construction of American national identity. Two concepts frame this relationship. One is settler colonialism, which assumed the dispensability of Indigenous peoples as white settlers expanded across the North American continent. The other is what is meant by the West. Defined as much of the continent west of the Mississippi River, this landscape of vast spaces, untouched wilderness, and unique geological formations represented the potential and originality of American national identity. In 19<sup>th</sup>-century visual culture and early westerns, those landscapes had a crucial impact on what it meant to be American. As evidence, the essay singles out particular instances of that visual culture and analyzes their reciprocity with selected westerns, from one-reelers by Selig, Essanay, Biograph, and Pathé as well as multiple-reel films from Bison-101 and Universal-Bison to the shorts and features of William S. Hart and Douglas Fairbanks. Hence, the title, *Dreamwork of Empire*.

*Dreamwork of Empire: il paesaggio nei primi film western*

Il saggio interroga i rapporti fra la cultura visuale del paesaggio del 19° secolo e il western delle origini all'interno del processo di costruzione ideologica dell'identità nazionale americana. L'indagine si articola attraverso due concetti chiave. Il primo è quello di *settler colonialism*, che porta a presumere le popolazioni indigene come 'dispensabili' lungo l'espansione dei coloni nelle regioni del Nord America. L'altra è ciò che si intende con 'West': definito come quella parte del continente che si trova a ovest del Mississippi, questo paesaggio composto di grandi spazi, natura selvaggia e incontaminata e uniche conformazioni geologiche ha rappresentato il potenziale e

l'originalità di un'identità nazionale americana. Nella cultura visuale del 19° secolo e nel western delle origini, questi paesaggi conoscono un impatto cruciale su ciò che avrebbe significato essere 'americani'. A riprova di ciò, il saggio individua specifiche istanze di cultura visuale e le analizza in rimando a una selezione di film western, dai *one-reelers* nei cataloghi Selig, Essanay, Biograph e Pathé ai film a più bobine di Bison e Universal-Bison, fino ad arrivare ai cortometraggi e ai lungometraggi di William S. Hart e Douglas Fairbanks. Da qui il titolo *Dreamwork of Empire*.

**Richard Abel** è professore emerito di International Cinema and Media Studies all'Università del Michigan. Tra i suoi libri più recenti vi sono *Menus for Movie Land: Newspapers and the Emergence of American Film Culture, 1913-1916* (2015), *Motor City Movie Culture, 1916-1925* (2020), la curatela di *Ghostly Fragments*, di Barbara C. Hodgdon (co-curato con Peter Holland, 2021), la raccolta *Movie Mavens: US Newspaper Women Take on the Movies, 1914-1923* (2021) e *Our Country/Whose Country?: Early Westerns and Travel Films as Stories of Settler Colonialism* (2023). Il suo libro più recente, *The Exhibitor as Producer: Stage Prologues in American Movie Theaters, 1917-1926*, è atteso per il 2025.

Richard Abel is Professor Emeritus of International Cinema and Media Studies at the University of Michigan. His most recent books include *Menus for Movie Land: Newspapers and the Emergence of American Film Culture, 1913-1916* (2015), *Motor City Movie Culture, 1916-1925* (2020), Barbara C. Hodgdon's *Ghostly Fragments*, co-edited with Peter Holland (2021), the collection, *Movie Mavens: US Newspaper Women Take on the Movies, 1914-1923* (2021), and *Our Country/Whose Country?: Early Westerns and Travel Films as Stories of Settler Colonialism* (2023). *The Exhibitor as Producer: Stage Prologues in American Movie Theaters, 1917-1926*, will appear in 2025.

MATTEO CITRINI

*Il traforo del Sempione e l'Esposizione di Milano 1906. Fratture epistemiche nei meccanismi di visione e rappresentazione del panorama motorio*

*Abstract*

L'Esposizione del Sempione, tenutasi a Milano nel 1906 per celebrare il completamento del traforo italo-svizzero, costituisce un luogo privilegiato di analisi per rintracciare alcune delle profonde trasformazioni in corso nel primo Novecento per quanto riguarda i rapporti tra un osservatore in moto e il paesaggio che attraversa, sia esso reale o simulato. Tanto nell'oggetto stesso della celebrazione, il traforo, quanto nella composizione dei poli fieristici è possibile ravvisare il contrasto tra una tradizione rappresentativa e fruitiva del viaggio e un suo profondo ripensamento, contraddistinto in primo luogo dalla presenza dei moderni mezzi di locomozione, con i loro corpi di metallo e le inusitate velocità.

A generarsi è una nuova forma di sguardo panoramico segnatamente motorio, per il dinamismo che sottende, e di cui si trovano molteplici tracce nella produzione mediale e visuale dell'Esposizione. Una casistica sfaccettata ed eterogenea, da cui tuttavia emerge una serie coerente di criticità che implicano sia un nuovo modello topologico di rappresentazione del territorio, aggiornando i precedenti canoni di distanza e durata del viaggio, sia un aggiornamento del coinvolgimento cinestetico del passeggero-osservatore, sempre più teso tra input adrenalinici e logiche di imbrigliamento nel corpo macchinico.

*The Simplon Tunnel and the Milan Exhibition of 1906. Epistemic fractures in the mechanisms of vision and representation of the motor panorama*

The Sempione Exhibition, held in Milan in 1906 to celebrate the achievement of the Italian-Swiss tunnel, provides a privileged analytical terrain for tracing some of the profound transformations taking place in the early twentieth century in terms of the relationship between a moving observer and the landscape they pass through, whether real or simulated. Both the object of the celebration itself, the tunnel, and the composition of the exhibition centers reveal a contrast between a representative tradition of travel and a profound rethinking of it, distinguished first and foremost by the presence of modern modes of transportation, with their metal bodies and unusual speeds.

What results is a new form of panoramic gaze that is noticeably motor, due to the dynamism that underpins it, and of which multiple traces can be found in the media and visual production of the Exhibition. A multifaceted and heterogeneous case study, but from which emerges a coherent series of critical issues that imply both a new topological mode of representation of the territory, modernising previous canons of distance and duration, and an update of the kinaesthetic involvement of the passenger-observer, increasingly tense between adrenaline-filled inputs and logics of harnessing in the machinic body.

**Matteo Citrini** è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine e docente di studi cinematografici e di cultura visuale per gli atenei di Udine e Firenze. È autore di saggi e contributi pubblicati su riviste scientifiche di carattere nazionale ed internazionale e del volume *Lo sguardo panoramico. Tecnologia, media e cultura visuale (1870-1918)*, edito Meltemi 2023. Le sue principali aree di interesse sono l'archeologia dei media, la cultura visuale e gli studi storici sulla tecnologia e l'industria cinematografica.

Matteo Citrini is a research fellow at the University of Udine and he teaches film studies and visual culture at the Universities of Udine and Florence. He is the author of essays published in national and international scientific journals and of the volume *The Panoramic Gaze. Technology, Media, and Visual Culture (1870-1918)*, published by Meltemi 2023. His main areas of interest are media archaeology, visual culture, and historical studies on cinema's technology and industry.

*Abstract*

Fin dall'inizio ufficiale degli scavi del 1748, l'antica città di Pompei è diventata rapidamente un laboratorio di sperimentazione di numerose tecniche di rappresentazione, in grado di riprodurre le scoperte in maniera sempre più accurata attraverso disegni, dipinti, panorami, fotografie, stereoscopie e riprese da palloni aerostatici.

Tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento, anche un dispositivo come la lanterna magica partecipa alla diffusione di queste immagini, che superano così i confini italiani viaggiando massicciamente nel vecchio e nel nuovo continente: non si contano le conferenze che ricorrevano alla proiezione di slide (dipinte o fotografate) che arrivavano a proporre perfino un restauro virtuale delle rovine. Stando ai resoconti di queste performance, durante le proiezioni luminose non ci si limitava soltanto a un esame erudito dei ritrovamenti archeologici, ma si proponeva un'esperienza adatta a un pubblico in cerca di forti emozioni, facendo ricorso a una forma di narrazione non dissimile da quella cinematografica: molteplici riferimenti al best seller di Edward Bulwer-Lytton *Gli ultimi giorni di Pompei*, citazioni di opere d'arte dedicate alla città, una successione di vedute culminanti con l'eruzione del Vesuvio contribuivano a evocare un universo diegetico.

Esplorando fonti come articoli di quotidiani e cataloghi per lanterne e dispositivi ottici, l'obiettivo del saggio è da un lato di comprendere i modi in cui gli show realizzati potevano trascinare il pubblico in un innovativo tour virtuale della città vesuviana, e dall'altro di provare ad arricchire il bagaglio di riferimenti dei primi adattamenti cinematografici del melodramma di Bulwer-Lytton.

*Pompeii resurrected: the journey of a narrative topos, between magic lanterns and historical blockbusters*

Since its discovery taking place in 1748, Pompeii was systematically illustrated by artists from all over Europe, and lectures, conferences, magic lantern shows used dissolving views with pictures that even proposed a virtual restoration of the ruins. Between the XIX<sup>th</sup> and the XX<sup>th</sup> century, the site of Pompeii became a lab in which the most important techniques of imagery were verified: a century of excavations comprised perspective views more and more accurate, optical instruments, miniatures of the city and images taken from aerostat balloons.

In order to investigate a fragment of such a complex repertoire, my aim is to analyze how magic lantern shows engaged the audience in a unique tour of Pompeii as never seen before. Exploring sources such as newspapers articles, illustrated catalogues and optical devices, the purpose is to understand the ways in which magic lantern exhibitions instilled in the spectator the impression of entering in the ancient roman city. According to many accounts of public lectures and performances, the experience did not only concern the examination of archaeological findings, it rebuilt them for

people in search for realism and strong emotions. The goal comprised at the same time an evident form of narration: a logical succession of views, multiple references to Edward Bulwer-Lytton's novel *The Last Days of Pompeii*, slides culminating with the eruption of Mount Vesuvius created a vague diegetic universe. The main hypothesis is that magic lantern shows played a special role for the circulation of pictures of the ruins, and contributed to the dissemination of the history of Pompeii as an instructive entertainment.

**Massimiliano Gaudiosi** è ricercatore presso l'Università di Napoli 'Federico II'. È stato assegnista di ricerca presso l'Università Suor Orsola Benincasa e Fulbright Research Scholar presso la University of Texas at Austin. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla rappresentazione del paesaggio allo studio del precinema e dei film subacquei. È autore di *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (2019) e (con Augusto Sainati) *Analizzare i film* (2007) e ha pubblicato numerosi saggi in riviste e opere collettanee. È membro del comitato scientifico del progetto *Cybercene Lab* presso la Rutgers University.

Massimiliano Gaudiosi is Assistant Professor in Film Studies at the University of Naples 'Federico II'. He worked as Research Scholar at the University Suor Orsola Benincasa and, as Fulbright Visiting Scholar, at the University of Texas at Austin. His research interests include the representation of the landscape and underwater cinema. He is author of *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* (2019) and co-author of *Analizzare i film* (2007). He published essays on film journals and edited books. He is member of the Advisory Committee of the project *Cybercene Lab* at Rutgers University.

CÉLINE GAILLEURD

*Ci-gît un visage enfoui. La condition humaine au cœur des paysages italiens dans les 'dal vero' des années 1910*

#### *Abstract*

Taking a cue from the important research work carried out on the 'dal vero' films in recent years, from a perspective that combines social history and film analysis, this study proposes to consider the representation of the working classes within Italian landscapes in Italian non-fiction films in the 1900s and 1910s. The hypothesis we would like to put to the test is the following: if landscapes reach us and move us so much, it is mostly because they are embodied by human beings, faces and bodies that bring them to life. But how, more specifically, are the people and the most disadvantaged sections of Italian society represented within the landscapes themselves? To what extent does the study of the representation of these places, sometimes inhabited by people of modest means, allow us to question a buried part of the country's social history? In other words, what image do the Italian 'dal vero' films convey of the working classes?

*Qui giace un volto sepolto. La condizione umana al centro dei paesaggi italiani nel “dal vero” degli anni dieci*

Sulla scia dell'importante lavoro svolto sui 'dal vero' negli ultimi anni, in una prospettiva che coniuga storia sociale e analisi cinematografica, questo studio si propone di considerare la rappresentazione delle classi lavoratrici all'interno dei paesaggi italiani, in film non fiction di produzione italiana girati nel Novecento e nel decennio successivo. L'ipotesi che vorremmo mettere alla prova è la seguente: se i paesaggi ci raggiungono e ci emozionano così tanto, è soprattutto perché sono incarnati da esseri umani, volti e corpi che danno loro vita. Ma qual è, nello specifico, la rappresentazione delle persone e delle fasce più svantaggiate della società italiana all'interno di questi paesaggi? In che misura lo studio della rappresentazione di questi luoghi, talvolta abitati da persone di modeste condizioni, ci permette di esaminare una parte sepolta della storia sociale del Paese? In altre parole, quale immagine trasmettono i 'dal vero' italiani delle classi lavoratrici?

**Céline Gailleurd** is maîtresse de conférences in cinema at the University of Paris 8. Her volume *Que peut la recherche-création pour l'histoire du cinéma*, (ArTeC - Les presses du reel) was published online in April 2024. She edited the books *Le cinéma muet italien à la croisée des arts* (La Grande Collection ArTeC - Éditions les presses du réel, 2022), *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti* (Edizioni Kaplan, 2022) and co-edited *Sergueï Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde* (Presses Universitaires du Septentrion, 2022). Being involved in research and film-making, she also co-directs films with Olivier Bohler, including *Italia, Le Feu, La Cendre* (2022), which won the Flat Parioli Prize for Best Film at the 39th Torino Film Festival.

Céline Gailleurd è maîtresse de conférences in cinema presso l'Università di Parigi 8. Il suo volume *Que peut la recherche-création pour l'histoire du cinéma* (ArTeC - Les presses du reel) è stato pubblicato online nell'aprile 2024. Ha curato i volumi *Le cinéma muet italien à la croisée des arts* (La Grande Collection ArTeC - Éditions les presses du réel, 2022), *L'oro di Atlantide. Il cinema muto italiano e le arti* (Edizioni Kaplan, 2022) e co-curato *Sergueï Loznitsa, un cinéma à l'épreuve du monde* (Presses Universitaires du Septentrion, 2022). Impegnata nella ricerca e nella pratica cinematografica, è anche co-regista di film insieme a Olivier Bohler, uno dei quali - *Italia, Le Feu, La Cendre* (2022) - ha vinto il Premio Flat Parioli come miglior film al 39° Torino Film Festival.

IVO BLOM

*Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924). Luoghi, architettura, oggetti di scena*

*Abstract*

A partire da un'idea del paesaggio come ibrido tra reale e costruito, narrativo e pittorico, entro quello che Sandro Bernardi ha definito “il tempo dei giochi”, il saggio

esamina il paesaggio urbano dell'antica Roma nei film prodotti dalla Cines (e delle società ad essa legate) lungo il periodo 1909-1924. Si spiega in che misura queste rappresentazioni assecondano la strategia in uso nei primi del ventesimo secolo di diffondere l'idea da "Roma caput mundi" presso gli abitanti della giovane nazione. L'analisi considera da un lato i siti archeologici veri e propri, le rovine antiche sull'Appia e le ricostruzioni neoclassiche che si trovano a Roma e a Tivoli. In secondo luogo, si esamina l'antica Roma costruita dalla Cines, notevolmente caratterizzata dalla presenza di oggetti di scena, set e di intere sequenze riciclate. La ricerca intende verificare quanto i set e gli oggetti del film sono effettivamente legati all'epoca antica che rappresentano, e quanto invece si rifanno alle rievocazioni e ricreazioni di quel passato datate al 19° secolo.

*Ancient Rome, Real and Reconstructed, in Cines Films (1909-1924). Places, architecture, props*

Starting from the idea of the landscape as hybrid, i.e. both real and constructed, both narrative landscape and pictorial landscape, during the so-called 'tempo dei giochi' (Bernardi), the essay examines the urban landscape of ancient Rome in the films of the Roman film company Cines (and closely related companies), and all this in the years 1909-1924. In doing so, the research explains to what extent this fits into the early 20th century strategy of spreading the idea of 'Roma caput mundi' among the inhabitants of the young nation (Marco Bertozzi). The analysis considers on the one hand the actual sites, both Roman remains such as those on the Appian Way, as well as neoclassical 'stand-ins' in Rome and Tivoli. On the other hand, it examines the ancient Rome constructed by Cines, where the recycling of props, sets and even entire shots is a striking feature. The research verifies to what extent sets and props are also linked to the real ancient past, or rather to the 19th century evocation and recreation of that past.

**Ivo Blom** è docente in Comparative Arts and Media Studies all'Università Vrije di Amsterdam. Oltre alle sue monografie *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2000) e *Reframing Luchino Visconti* (2018) ha pubblicato numerosi contributi sul cinema muto italiano e sulle sue relazioni con l'arte e la cultura visiva, raccolti anche nel suo ultimo volume *Quo vadis?, Cabiria and the 'Archaeologists': Early Italian Cinema's Appropriation of Art and Archaeology* (2023). Attualmente partecipa al progetto di ricerca *Museum of Dream Worlds: Silent Antiquity Films in the British National Film Archive* (2023-26), con l'obiettivo di approfondire la ricezione moderna dell'antichità classica, la storia transnazionale e lo status culturale del cinema muto.

Ivo Blom is a lecturer in Comparative Arts & Media Studies at the Vrije Universiteit, Amsterdam. Besides his monographs *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2000) and *Reframing Luchino Visconti* (2018), he has frequently published on Italian silent film and its links to art and visual culture, resulting in his most recent monograph *Quo vadis?, Cabiria and the 'Archaeologists': Early Italian Cinema's*

*Appropriation of Art and Archaeology* (2023). He is currently involved in the research project *Museum of Dream Worlds: Silent Antiquity Films in the British National Film Archive* (2023-26). This aims to better understand both the modern reception of classical antiquity and the transnational history and cultural status of silent film.

SERENA BELLOTTI, DANIELA PERA, SIMONE VENTURINI

*“Per vivere fra le nevi eterne”. La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello (1916) tra ricostruzione di un silentscape perduto, luoghi della memoria e paesaggi d’archivio*

### *Abstract*

Tra il 15 aprile e il 2 maggio 1916 Luca Comerio e altri operatori cinematografici, al seguito delle brigate alpine, realizzano le riprese alla base di *La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello*, proiettato per la prima volta in pubblico il 13 giugno del 1916 e ampiamente circolato nelle sale italiane e all’estero durante il periodo bellico. Come accaduto per la quasi totalità dei dal vero italiani che hanno documentato il primo conflitto mondiale, il film di Comerio è stato fin dagli anni Dieci, e poi a più riprese tra anni Venti e Novanta, soggetto a manipolazioni, riusi, riedizioni, rimediazioni. Più amnesie ed entropie d’archivio hanno compromesso la piena riconoscibilità del panorama cinematico e discorsivo della Guerra Bianca che per primo aveva inscenato. La sua identità storica e formale è così inestricabilmente legata alla sua tradizione novecentesca e l’edizione 1916 sembrava irrimediabilmente destinata a “vivere fra le nevi eterne”. A partire da un progetto finanziato dal Ministero della Cultura e condotto da un gruppo interdisciplinare di ricerca in collaborazione con più archivi del film nazionali ed europei, il contributo presenta il restauro e ricostruzione della prima edizione del film. Inoltre, adottando un approccio che intreccia cinema history, archivistica, restauro e filologia del film, storia militare e storia culturale, offre un primo resoconto del paesaggio visuale, culturale, archivistico e memoriale del cinema muto italiano di non-fiction disseppellito e in parte ricomposto dal progetto.

*“For Living in The Eternal Snows”. The Italian war at 3000 meters on the Adamello (1916) between the reconstruction of a lost ‘silentscape’, places of memory and archive landscapes*

Between April 15 and May 2, 1916, Luca Comerio and other cinematographers, following the Alpini brigades, filmed the footage for *La guerra d’Italia a 3000 metri sull’Adamello*, which was first screened publicly on June 13, 1916, and widely circulated in Italian and foreign theaters during the war period. As happened with nearly all Italian documentary films that chronicled the First World War, Comerio’s film has been subject to manipulation, reuse, re-editions, and remediation since the 1910s, and again repeatedly from the 1920s to the 1990s. Multiple archival amnesias and entropies have compromised the full recognizability of the cinematic and discursive landscape of the White War that it first depicted. Its historical and formal identity is thus inextricably linked to its twentieth-century tradition, and the



1916 edition seemed irrevocably destined to “live among the eternal snows”. Based on a project funded by the Ministry of Culture and conducted by an interdisciplinary research group in collaboration with several national and European film archives, this contribution presents the restoration and reconstruction of the film’s first edition. Furthermore, adopting an approach that intertwines film history, archival studies, film restoration and philology, military history, and cultural history, it offers a preliminary account of the visual, cultural, archival, and memorial landscape of Italian non-fiction silent cinema unearthed and partially reassembled by the project.

**Serena Bellotti** è assegnista di ricerca per il progetto PRIN 2022 PNRR “SAFE – The sustainability of Italian film heritage: archival infrastructures, digital preservation, stewardship strategies” presso l’Università degli Studi di Udine, dove insegna “Laboratorio di restauro e archiviazione digitale del film e del video” presso la LM Scienze del patrimonio audiovisivo e dell’educazione ai media. Collabora a progetti per la ricostruzione e il restauro dei film condotti dall’Università di Udine in collaborazione con archivi e istituzioni nazionali e internazionali.

Serena Bellotti is a research fellow for the PRIN 2022 PNRR project “SAFE – The sustainability of Italian film heritage: archival infrastructures, digital preservation, stewardship strategies” at the University of Udine, where she teaches Film & Video Restoration Digital Archiving Laboratory in the Master’s program in Audiovisual Heritage and Media Education. She collaborates on film reconstruction and restoration projects conducted by the University of Udine in collaboration with national and international archives and institutions.

**Daniela Pera** è assistente storico culturale presso l’Ufficio beni storico artistici della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Provincia autonoma di Trento. Laureata in conservazione dei beni culturali all’Università di Udine, si è specializzata in conservazione e restauro dei beni cartacei, fotografici e cinematografici. Collabora con l’ateneo udinese nel restauro del patrimonio cinematografico nazionale.

Daniela Pera is a cultural history assistant at the Office of Historical and Artistic Heritage of the Superintendence for Cultural Heritage of the Autonomous Province of Trento. She graduated in conservation of cultural heritage at the University of Udine, she specialized in the conservation and restoration of paper, photographic and cinematographic cultural heritage. She collaborates with the University of Udine on the restoration of the national film heritage.

**Simone Venturini** è professore ordinario presso l’Università di Udine, coordina progetti di ricerca di interesse nazionale. Si occupa di storia e filologia del cinema, archeologia dei media e storia produttiva, tecnologica e culturale del cinema italiano. Fa parte del comitato scientifico di *L’Avventura* e del comitato direttivo di *Immagine*. È direttore della collana Plexus (Meltemi). Pubblica per Springer, Manchester

University Press, Berghahn, Amsterdam University Press, Carocci, Il Castoro, Marsilio e riviste scientifiche quali “Synoptique”, “The Moving Image”, “Cinéma & Cie”, “Cinergie”, “Schermi”.

Simone Venturini is a full professor at the University of Udine, where he coordinates nationally significant research projects. His works focuses on the history and philology of cinema, media archaeology and the productive, technological and cultural history of Italian cinema. He is a member of the scientific committee of *L'Avventura* and the steering committee of “Immagine”. He is the director of the Plexus series (Meltemi). He publishes with Springer, Manchester University Press, Berghahn, Amsterdam University Press, Carocci, Il Castoro, Marsilio and in academic journals such as “Synoptique”, “The Moving Image”, “Cinéma & Cie”, “Cinergie” and “Schermi”.

STEFANO BRANCA, SIMONA BUSNI, LAURA VICHI

*Il paesaggio di “La Montagne infidèle” di Jean Epstein: dal reportage alla teoria del cinema*

#### *Abstract*

*La Montagne infidèle* (1923) di Jean Epstein è un film ‘mitico’: considerato a lungo perduto, ritrovato in formato ridotto, restaurato dalla Filmoteca de Catalunya e presentato alle Giornate del Cinema Muto nel 2022, ha alimentato per molti anni l’immaginario di appassionati e studiosi a causa del famosissimo testo *Le Cinématographe vu de l’Etna* (1926), originato dall’occasione di girare un reportage dell’eruzione, assai mediatizzata, del 1923. Partendo dalle relazioni scientifiche dell’evento e confrontandole con i materiali filmici, il testo prende in esame il film di Epstein incrociando le prospettive della rappresentazione delle catastrofi, del paesaggio e delle relative riflessioni coeve. Analizza quindi la nozione di paesaggio negli scritti del cineasta e si conclude sul film, che solo in parte assolve alla sua funzione di reportage e che, concentrandosi sugli elementi naturali e sulla trasformazione della materia come processo reso visibile da quell’occasione eccezionale, costituisce un varco teorico, da un lato, verso quello che sarà, oltre vent’anni dopo, il pensiero di Epstein sul rapporto tra cinema e mondo, così come viene espresso, in particolare, in *L’Intelligence d’une machine* (1946), dall’altro, apre a una riflessione che si ricongiunge con le posizioni più attuali legate all’antropocene e alle teorie del paesaggio.

*The Landscape of Jean Epstein’s “La Montagne Infidèle”: From Reportage to Film Theory*  
Jean Epstein’s *La Montagne infidèle* (1923) is a ‘mythical’ film: long considered lost, it was rediscovered in a small format, restored by the Filmoteca de Catalunya and presented at the Giornate del Cinema Muto in 2022. For many years it fuelled the imagination of film scholars because of the famous text *Le Cinématographe vu de l’Etna* (1926), which originated from the opportunity to shoot a reportage of the highly mediated eruption of 1923. Starting from the scientific reports of the event and comparing them with the filmic materials, the text examines Epstein’s film by

considering the perspectives of the representation of catastrophes, landscape and related contemporary reflections. It then analyses the notion of landscape in the filmmaker's writings and concludes on the film, which only partly fulfils its function of reportage and which, by focusing on the natural elements and the transformation of matter as a process made visible by that exceptional occasion, constitutes a theoretical gateway, on the one hand towards what will be, more than twenty years later, Epstein's thinking on the relationship between cinema and the world, as expressed, in particular, in *L'Intelligence d'une machine* (1946), on the other hand, it opens up a reflection that reconnects with the most current positions related to the anthropocene and theories of landscape.

**Stefano Branca** è ricercatore e direttore dell'Osservatorio Etneo di Catania dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV). Autore di un centinaio di pubblicazioni su e di varie carte geologiche, si occupa inoltre di storia della vulcanologia, ambito in cui ha pubblicato *Terre di fuoco* (Alinari, 2005), *Fotografia storica alla luce del vulcano* (Le Nove Muse, 2010), *Le eruzioni dell'Etna nell'opera di Orazio Silvestri, Il disegno delle eruzioni storiche dell'Etna: percorsi iconografici dal XVI secolo ad oggi* (Caracol 2013 e 2015), *Etna 1971 tra storia e Vulcanologi* (INGV 2023).

Stefano Branca is a researcher and head of the Osservatorio Etneo di Catania of the Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV). Author of about a hundred publications on and some geological maps, he also studies the history of volcanology, a field in which he has published *Terre di fuoco* (Alinari, 2005), *Fotografia storica alla luce del vulcano* (Le Nove Muse, 2010), *Le eruzioni dell'Etna nell'opera di Orazio Silvestri, Il disegno delle eruzioni storiche dell'Etna: percorsi iconografici dal XVI secolo ad oggi* (Caracol 2013 e 2015), *Etna 1971 tra storia e Vulcanologi* (INGV 2023).

**Simona Busni** è ricercatrice all'Università di Catania, dove insegna e svolge il ruolo di Responsabile di unità di ricerca per il PRIN 2022 PNRR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters* (CAOS). Fa parte delle redazioni di "L'avventura", "Fata Morgana" e "Fata Morgana Web". Oltre a numerosi saggi per riviste e in volumi collettanei, ha pubblicato due monografie per Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, *La voce delle donne. Le sconosciute del melodramma, da Galatea a Lucia Bosè* (2018) e *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico* (2019), e una per Edizioni Estemporanee - Infinito Edizioni, *Tre regine per una corona. "The Crown" e la nuova era del 'royal biopic'* (2024).

Simona Busni is a researcher at the University of Catania, where she teaches and is Research Unit Leader for the PRIN 2022 PNRR *Catastrophes of Southern Italy. Photogénie and Remediation of Natural Disasters* (CAOS). He is on the editorial boards of "L'avventura", "Fata Morgana" and "Fata Morgana Web". In addition to many essays for journals and collected volumes, he has published two monographs for Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, *La voce delle donne. Le sconosciute del*

melodramma, da *Galatea a Lucia Bosè* (2018) e *Michelangelo Antonioni. L'alienista scettico* (2019), and another one for Edizioni Estemporanee - Infinito Edizioni, *Tre regine per una corona. "The Crown" e la nuova era del 'royal biopic'* (2024).

**Laura Vichi** insegna Storia del cinema presso organismi e istituzioni francesi e dirige L'Usine aux Images per l'educazione e la sensibilizzazione al patrimonio cinematografico. È autrice di *Henri Storck* (Yellow Now, 2002), *Jean Epstein* (Il Castoro, 2003), *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel. L'archipel Jean Epstein* (con C. Tognolotti, Kaplan, 2020) e di saggi recenti pubblicati in volumi collettanei e su riviste internazionali. Ha curato inoltre, con M. Patanè, *Il cinema(tografo) visto dall'Etna. Jean Epstein e l'eruzione del 1923* (Fondazione Morgagni, 2023).

Laura Vichi teaches film history at French organisations and institutions and directs L'Usine aux Images for film heritage education. She is the author of *Henri Storck* (Yellow Now, 2002), *Jean Epstein* (Il Castoro, 2003), *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel. L'archipel Jean Epstein* (with C. Tognolotti, Kaplan, 2020) and essays published in collective volumes and international journals. She edited also, with M. Patanè, *Il cinema(tografo) visto dall'Etna. Jean Epstein e l'eruzione del 1923* (Fondazione Morgagni, 2023).

STEFANO CRACOLICI

*Il paesaggio tattile delle Alpi nei Bergfilme di Arnold Fanck*

*Abstract*

L'articolo esplora il paesaggio cinematografico nei film di Arnold Fanck, pioniere indiscusso del film di montagna. Sulla scia delle influenti critiche di Stegfried Kracauer, i film di Fanck sono stati spesso interpretati come esaltazioni proto-naziste del corpo e della natura, rappresentazioni neo-romantiche del sublime e riflessi del desiderio di recupero spirituale della Germania dopo Prima Guerra Mondiale. In questo articolo viene ripresa, invece, l'interpretazione modernista che dei film di Fanck aveva dato, prima di Kracauer, Pierre Leprohon, in cui l'estetica del paesaggio si trova conforme ai principi estetici del Purismo. Leprohon sostiene che Fanck si sia distaccato dal romanticismo pittoresco, enfatizzando una fotogenia geometrica della montagna, definita dalla luce, dal movimento e da paesaggi lineari e austeri. Il fuoco continuo sul rapporto intimo tra l'alpinista e la parete rocciosa, evidenziato da numerosi primi piani, sposta l'accento dalla montagna come mero spettacolo pittoresco, tipico dello sguardo transitorio del turista, all'esperienza tattile, corpo a corpo, propria dell'alpinista che quel paesaggio crea e abita. Questa prospettiva tattile, oltreché visiva, sembra fare eco a un celebre dibattito vittoriano tra John Ruskin e Leslie Stephen in merito a come e da dove si dovesse ammirare un paesaggio montano. Sebbene il linguaggio visivo di Fanck sia profondamente legato a un'identità

iconografica tedesca che colloca le Alpi al centro di una guarigione nazionale, le sue fonti iconografiche, nei *Bergfilme* come negli *Skifilme*, rivelano l'influenza dell'alpinismo britannico e dell'immaginario legato alla rappresentazione sportiva ma intrepida degli alpinisti in quella letteratura, ben nota nel contesto tedesco di Fanck.

*The Tactile Landscape of the Alps in Arnold Fanck's Bergfilme*

The article explores the cinematic landscape in the films of Arnold Fanck, undisputed pioneer of the mountain film genre. Following Siegfried Kracauer's influential critiques, Fanck's films have often been interpreted as proto-Nazi glorifications of the body and nature, neo-romantic depictions of the sublime, and reflections of post-World War I Germany's desire for spiritual recovery. This article revisits Pierre Leprohon's modernist interpretation, offered before Kracauer, which aligns the aesthetic of the mountain landscape in Fanck's films with the principles of Purism. Leprohon argues that Fanck distanced himself from picturesque romanticism, emphasizing a geometric photogeny defined by light, movement, and stark, linear landscapes. The continuous focus on the intimate relationship between the climber and the rock face, highlighted by numerous close-ups, shifts the emphasis from the mountain as a mere picturesque spectacle – typical of the transient tourist gaze – to a tactile, embodied experience, unique to the climber who creates and inhabits the landscape. This immersive perspective echoes a famous Victorian debate between John Ruskin and Leslie Stephen about how and from where one should admire a mountain landscape. While Fanck's visual language is tied to a German identity that places the Alps at the centre of national healing, his iconographic sources in both his *Bergfilme* and *Skifilme* reveal the influence of British alpinism and the adventurous, sportive portrayal of mountaineers in British Alpine literature, which was well-known in the German context of Fanck's time.

**Stefano Cracolici** è professore ordinario di storia dell'arte e letteratura italiana presso la Durham University nel Regno Unito. Ha conseguito lauree in Medicina (Friburgo), Letteratura Italiana (Trento) e un dottorato in Italianistica (Toronto). Prima di Durham, ha insegnato al Dartmouth College e alla University of Pennsylvania. La sua ricerca spazia da Leon Battista Alberti al cinema italiano, supportata dall'AHRC e dalla British Academy. È stato visiting professor in Messico e Brasile, e scholar in residence presso prestigiose istituzioni come il Getty Research Institute e Villa 'I Tatti' (Harvard).

Stefano Cracolici is a professor of art history and Italian literature at Durham University. He holds degrees in Medicine (Freiburg), Italian Literature (Trento), and a PhD in Italian Studies (Toronto). Before Durham, he taught at Dartmouth College and the University of Pennsylvania. His research covers topics from Leon Battista Alberti to Italian cinema, supported by the AHRC and British Academy. He has been visiting professor in Mexico and Brazil, and scholar in residence at prestigious institutions like the Getty Research Institute and Villa 'I Tatti' (Harvard).

DIMITRIOS LATSIS

*Between Mittel-Europa and the American West: "Sunrise" as a 'Landscape Text'*

*Abstract*

A reconsideration of F.W. Murnau's *Sunrise* (1927) as the 'landscape text' par excellence of silent Hollywood needs to take into account the film's natural and urban environments, whether built on location or simulated in the Fox lot. These owe a lot to the contributions of production designer Rochus Gliese, the classically trained film architect that Murnau brought with him from Germany. A double movement permeates the discourse of landscape as it unfolds in *Sunrise*: an oscillation between the city and the countryside as spaces emblematic of the demographic and technological transitions in Jazz Age America; and the consolidation of international modernism with a more properly American aesthetic in the depiction of place that marked the late twenties as a unique moment for the motion picture's emergence as a "legitimate" art in the United States. As an artist that had a career long preoccupation with landscape, Gliese can thus help us to redefine *Sunrise* as a hybrid visual text in dialogue with transatlantic currents in interwar art.

*Tra Mittel-Europa e West americano: "Sunrise" come 'testo paesaggistico'*

In una rilettura di *Sunrise* (*Aurora*, 1927) di F. W. Murnau quale 'testo paesaggistico' per eccellenza della Hollywood del muto, il saggio prende in esame gli ambienti naturali e urbani del film, quelli costruiti in esterna e quelli ricostruiti negli studi della Fox. Molto si deve al contributo del designer di produzione Rochus Gliese, l'architetto cinematografico dalla formazione classica che Murnau aveva portato con sé dalla Germania. Un doppio movimento permea il discorso del paesaggio svolto da *Sunrise*: da un lato vi è l'oscillazione fra città e campagna come spazi emblematici delle transizioni demografiche e tecnologiche che interessano l'America durante 'l'era del jazz'. Dall'altro il consolidamento del modernismo internazionale, con un'estetica più propriamente Americana nella rappresentazione degli spazi, che fa dei tardi anni Venti come un momento fondamentale per la legittimazione dell'arte cinematografica negli Stati Uniti. Da artista che si è occupato di paesaggio per tutta la sua carriera, Gliese può aiutarci a ridefinire *Sunrise* come un testo visivo ibrido, in dialogo con le correnti artistiche che attraversano l'Atlantico nel periodo fra le due guerre.

**Dimitrios Latsis** è uno storico e studioso di *digital humanities*, che lavora sull'intreccio fra pratiche d'archivio e cultura visuale. È professore associato alla School of Library and Information Studies dell'Università dell'Alabama, dove coordina il corso di laurea EBSCO in Digital and Audiovisual Preservation. Il suo libro sulla storiografia del cinema americano negli anni del muto, *How the Movies Got a Past*, è stato pubblicato dalla Oxford University Press nell'agosto 2023.

Dimitrios Latsis is a historian and digital humanist working at the intersection of archiving and visual culture. He is Associate Professor at the University of Alabama's

School of Library and Information Studies where he coordinates the EBSCO graduate program in Digital and Audiovisual Preservation. His book on the historiography of American cinema during the silent years, *How the Movies Got a Past*, was published in August 2023 by Oxford University Press.

ARIANNA VERGARI

*Lo spettacolo dei 'phantom ride' nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile*

*Abstract*

Il saggio si propone di approfondire il modo in cui alcuni *phantom ride film* del cinema delle origini sono sottoposti a un processo di risemantizzazione, alterati e ricontestualizzati attraverso alcune pratiche di *found footage* contemporanee. Prendendo in esame alcuni casi significativi, quest'intervento cercherà di analizzare alcune modalità attraverso cui l'avanguardia, specialmente americana, si affida a prassi archeologiche e parimenti autoriflessive per scavare lungo la storia cinematografica della visione itinerante. Se ad esempio in *The Georgetown Loop* (1996) di Jacobs il loop e la manipolazione privano il paesaggio delle sue connotazioni referenziali, attraverso quell'obsolescenza auratica che chiama in gioco la materialità di nuove configurazioni spaziali, Gehr con *Eureka* (1974) o il duo Gianikian e Ricci-Lucchi con *Dal polo all'equatore* (1987), si affidano a dilatazioni temporali che ribaltano il significato primigenio dell'eccitazione e della velocità creando delle tensioni percettive tra l'eccesso materico e l'opacità di un paesaggio-altro fantasmatico, in cui la tecnologia interviene per potenziare la visione attraverso la sottrazione. Altre pratiche d'archivio si muovono invece in direzione di un salvataggio, una preservazione non solo filmica, ma anche del paesaggio. È il caso, ad esempio, del collezionismo seriale di Prelinger nei suoi *Lost Landscape*, che memori degli *archives de la planète* di Kahn, ridefiniscono la dialettica possesso-riappropriazione, riflettendo su inedite possibilità di esplorazioni geografiche frammentarie e asindotiche. Dunque, precise configurazioni archiviali permettono di instaurare nuove forme di visioni partecipative o sensoriali, talvolta anti-paesaggistiche, in cui il potere allucinatorio delle immagini è al servizio di uno sguardo critico. Viene così ridefinita una cartografia performativa in cui determinante è il re-incanto tecnologico che opera plasmando alcuni immaginari legati al senso del luogo, tra passato e presente.

*The spectacle of 'phantom rides' in the resemanticizations of the landscape in motion*

This essay aims to explore how certain *phantom ride* films from early cinema undergo a process of resemanticization, being altered and recontextualized through contemporary *found footage* practices. By examining a few significant cases, this study analyzes the ways in which the avant-garde, particularly in the United States, employs archaeological and self-reflective practices to delve into the cinematic history of itinerant vision. For instance, in Jacobs' *The Georgetown Loop* (1996), the use of looping and manipulation strips the landscape of its referential connotations, invoking

an obsolescent aura that engages with the materiality of new spatial configurations. In contrast, films like Gehr's *Eureka* (1974) or the duo Gianikian and Ricci-Lucchi's *From the Pole to the Equator* (1987) rely on temporal dilations that invert the original meaning of excitement and speed, creating perceptual tensions between material excess and the opacity of an uncanny landscape, where technology enhances vision through subtraction. Meanwhile, other archival practices focus on preservation, not only of the film but also of the landscape. This is evident, for example, in Prelinger's serial collecting in his *Lost Landscapes*, which, reminiscent of Kahn's *Archives de la Planète*, redefine the dialectic of possession and reappropriation, reflecting on new possibilities for fragmented and disjointed geographical explorations. Thus, specific archival configurations establish new forms of participatory or sensory visions, sometimes anti-landscape, where the hallucinatory power of images serves a critical gaze. This redefines a performative cartography, where the technological re-enchantment plays a crucial role in shaping certain imaginaries related to the sense of place, bridging past and present.

**Arianna Vergari** è assegnista di ricerca presso la Link Campus University nell'ambito del Progetto PRIN 2020 *Atlante del giallo*, per il quale si sta occupando della rappresentazione dei personaggi femminili nelle narrazioni *crime* tra televisione e cinema. Altri suoi ambiti di ricerca concernono il cinema documentario, in particolare le forme sperimentali e d'avanguardia, la teoria e l'analisi del film. Ha pubblicato articoli su riviste scientifiche quali "Imago", "SigMa" e "Fata Morgana" e ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali. Sta per pubblicare la sua prima monografia *Caleidoscopi urbani. Metamorfosi del 'city symphony' film tra modernità e postmodernità* (Mimesis, 2024). Svolge attività anche come filmmaker ed educatrice visiva nelle scuole.

Arianna Vergari is a Research Fellow at Link Campus University of Rome, where as member of the research project PRIN 2020 *The Atlas of Italian 'Giallo'* she is working on the representation of female characters in crime narratives within television and cinema. Her other research areas include documentary cinema with a focus on experimental and avant-garde forms, film theory and analysis. She has published articles in academic journals including "Imago", "SigMa", and "Fata Morgana" and has participated in various national and international conferences. She is about to publish her first monograph *Caleidoscopi urbani. Metamorfosi del 'city symphony' film tra modernità e postmodernità* (Mimesis, 2024). She also works as a filmmaker and visual education operator in schools.





Casa Editrice Persiani

BOLOGNA

REVISUALIZING INTERNATIONAL SILENTSCAPES.  
PAESAGGI E LOCATION DEL CINEMA MUTO CENT'ANNI DOPO

a cura di Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli

Ilaria Agostini, Silvio Alovio, Stella Dagna, Alessandro Faccioli

*Paesaggi perduti, paesaggi ritrovati:  
per una nuova ricerca su luoghi e territori del cinema muto*

Richard Abel

*Dreamwork of Empire: Landscape in Early Westerns*

Matteo Citrini

*Il traforo del Sempione e l'Esposizione di Milano 1906.  
Fratture epistemiche nei meccanismi di visione e rappresentazione del panorama motorio*

Massimiliano Gaudiosi

*Pompei resuscitata:  
viaggio di un topos narrativo tra lanterne magiche e kolossal storici*

Céline Gailleurd

*Ci-git un visage enfoui.  
La condition humaine au cœur des paysages italiens dans les 'dal vero' des années 1910*

Ivo Blom

*Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924).  
Luoghi, architettura, oggetti di scena*

Serena Bellotti, Daniela Pera, Simone Venturini

*"Per vivere fra le nevi eterne". La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello (1916)  
tra ricostruzione di un silentscape perduto, luoghi della memoria e paesaggi d'archivio*

Stefano Branca, Simona Busni, Laura Vichi

*Il paesaggio di "La Montagne infidèle" di Jean Epstein: dal reportage alla teoria del cinema*

Stefano Cracolici

*Il paesaggio tattile delle Alpi nei Bergfilme di Arnold Fanck*

Dimitrios Latsis

*Between Mittel-Europa and the American West: "Sunrise" as a 'Landscape Text'*

Arianna Vergari

*Lo spettacolo dei 'phantom ride' nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile*

€ 15,90

ISBN 979-1-259-56159-6



9 791259 561596