



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 (Università di Firenze), 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, Clizia Centorrino, Diego Cavallotti, Stella Dagna, Giovanni Grasso, Marco Grifo, Michael Guarneri, Anna Masecchia, Dalila Missero, Marcello Seregini, 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*

Publicazione 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).

Publicazione 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 della Porticella, 13
00067 Morlupo (Roma)

www.airsc.org

ReVIS



Casa Editrice Persiani

BOLOGNA

piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
info@persianieditore.com
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. 69

Massimiliano Gaudiosi
*Pompei resuscitata:
viaggio di un topos narrativo tra lanterne magiche e kolossal storici*
p. 95

Céline Gailleurd
*Ci-gît un visage enfoui.
La condition humaine au cœur des paysages italiens dans les 'dal vero' des années 1910*
p. 121

Ivo Blom
*Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924).
Luoghi, architettura, oggetti di scena*
p. 147

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. 183

Stefano Branca, Simona Busni, Laura Vichi
Il paesaggio di “La Montagne infidèle” di Jean Epstein:
dal reportage alla teoria del cinema
p. 229

Stefano Cracolici
Il paesaggio tattile delle Alpi
nei Bergfilme di Arnold Fanck
p. 255

Dimitrios Latsis
Between Mittel-Europa and the American West:
“Sunrise” as a ‘Landscape Text’
p. 291

Arianna Vergari
Lo spettacolo dei ‘phantom ride’
nelle risemantizzazioni del paesaggio mobile
p. 319

Sinossi e biografie
p. 343

*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 FACCIOLI¹

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 città². 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 riviste³. I legami del cinema muto con la geografia⁴, la cartografia⁵, le culture del viaggio⁶, la rivoluzione dei trasporti avviata con la modernità⁷, il nascente turismo⁸, l'archeologia dei set e delle location⁹; le relazioni tra *film landscape* e le moderne tecnologie di mapping¹⁰; i legami tra paesaggio cinematografico e *visual culture*, i nessi con la geografia emozionale e aptica¹¹; il 'pittoresco' come categoria estetico-politica spesso investita di responsabilità identitarie¹²; l'influenza del cinema muto nella definizione di un'idea di paesaggio urbano tra tradizione e modernizzazione¹³. Molto significative sono anche alcune ricerche sul paesaggio e i luoghi in determinati contesti geostorici¹⁴ e in specifici generi¹⁵.

Attenti allo studio dei paesaggi filmici, inoltre, sono gli studi sulla *non fiction* del primo cinema, consistenti a partire dagli anni Novanta¹⁶, e le ricerche sulle riprese di guerra (dal vero, attualità ecc.), incrementatesi, com'era prevedibile, a partire dal primo centenario del conflitto¹⁷. 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"¹⁸. 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 geografico¹⁹, sociologico²⁰, architettonico²¹, storico-urbanistico²², estetologico²³, 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, odepliche, 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 emanazione²⁴. 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 territoriale²⁵ 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 periodo²⁶. 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 ‘mobilitazione’ 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*²⁷. 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”²⁸.

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 Belotti, 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”²⁹ 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”³⁰. Così concepito, esso è dunque componente indissolubile di ciò che Alberto Magnaghi ha definito “patrimonio territoriale”³¹.

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”³²: il paesaggio trasla così dalla tradizionale veduta di particolare valore estetico, naturalistico o civile e di immediata rappresentatività, all’interezza del territorio, anche alle sue parti ‘degradata’ 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”³³. Attivare la partecipazione della popolazione – o meglio, della “moltiplicità socio-culturale dei luoghi dell’abitare [...] con percezioni differenziate e a volte conflittuali dei valori del paesaggio”³⁴ – rende

necessaria una “trasformazione culturale di riconoscimento condiviso dei beni comuni per ‘agire’ le trasformazioni del paesaggio e la fruibilità collettiva di beni [paesistici]”³⁵. Tale coinvolgimento presuppone, allora, diffusa consapevolezza e conoscenza dei luoghi, e, a monte, una specifica didattica del paesaggio³⁶: 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”³⁷, 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”³⁸. 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”³⁹. 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”⁴⁰ 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 antiche⁴¹, 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”⁴². Sono livelli conoscitivi che si dimostrano basilari nella ricognizione – ad esempio – degli “ambiti di paesaggio” previsti dal *Codice*⁴³, delle ‘invarianti strutturali’⁴⁴, delle ‘unità di paesaggio’⁴⁵ 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 recupero⁴⁶ 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 Assisi⁴⁷, 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 1939⁴⁸. I documenti di tale natura contenuti nei PPR ad oggi approvati⁴⁹, 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”⁵⁰ 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"⁵¹. 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 Berque⁵², rappresenta il superamento della moderna separazione tra soggetto pensante e oggetto pensato, riconnettendo l'umano al suo *milieu*⁵³: al paesaggio, appunto.

¹ 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*.

² 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, Frank Kessler F. (eds), *Cinéma & Architecture*, "Iris", n. 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, 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.

³ 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.

⁴ 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.

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

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ 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-Editions 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.

⁹ 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).

¹⁰ 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.

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

¹² 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.

¹³ Vedi G. Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, cit.; M. Bertozzi, *Cinegrafie 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-II 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.A. 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. Seregini, “*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.

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

¹⁹ 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*, “Annales de géographie”, nn. 1-2, 2014.

²⁰ Vedi J.P. Garnier, O. Saint-Raymond (dir.), *Ville et cinéma*, “Espaces et Sociétés”, n. 86, 1996.

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

²² 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.

²³ Vedi P. D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010.

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

²⁵ Vedi A. Magnaghi, *Il principio territoriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020.

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

²⁷ R. Canudo, *Le personnage-nature*, “Paris-Midi”, 31 Août 1923.

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

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

³⁰ 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.

³¹ Sul concetto di ‘patrimonio territoriale’ si rimanda ad A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; Id., *Il principio territoriale*, cit.

³² CEP, art. 1, lett. a).

³³ CEP, art. 1, lett. b).

³⁴ 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> (consultato il 10 ottobre 2024).

³⁵ *Ibidem*. 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.

³⁶ 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.

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

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

³⁹ Regione Puglia, *PPTR Piano paesaggistico territoriale regionale, Relazione generale*, cit., p. 39.

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

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

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

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

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

⁴⁶ 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).

⁴⁷ 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.

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

⁴⁹ 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>; 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> (documenti consultati il 10 ottobre 2024).

⁵⁰ 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”.

⁵¹ Regione Puglia, *Piano paesaggistico territoriale regionale, Relazione generale*, cit., p. 40.

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

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