

Uno strano geografo: Wes Anderson

Geografia e cinema: un rapporto indisciplinato?

Il rapporto tra geografia e cinema appare a prima vista semplice, essenziale, lineare: si prendono i due termini e ci si ragiona sopra, sforzandosi di trovare dei possibili punti di contatto tra di essi. In quest'ottica geografia e cinema corrispondono rispettivamente agli estremi di un ipotetico segmento AB. Io posso spostarmi liberamente e andare da A a B e viceversa oppure fermarmi quando voglio su un punto qualsiasi del segmento, stabilendo una maggiore o minore distanza tra i due estremi. Presto o tardi però questo schema binario, apparentemente così semplice, è destinato a complicarsi fino ad assumere un ritmo triadico, e questo a causa dell'intrinseca ambiguità che porta con sé la parola "geografia". Con essa noi possiamo infatti designare almeno due cose diverse: tanto la realtà geografica comunemente intesa e ben rappresentata da entità che chiamiamo di volta in volta Sardegna, Milano, Sahara, Danubio, Balcani, Monte Bianco, ecc., quanto il sapere relativo a questi oggetti prodotto da una comunità di studiosi che si riconoscono in determinate teorie e paradigmi scientifici e negli strumenti di indagine ad essi correlati. Inteso in questo modo, il nesso geografia-cinema può essere descritto iconicamente come un triangolo ABC i cui vertici coincidono rispettivamente con il cinema, con la Geografia (ossia con l'insieme delle teorie condivise dalla comunità scientifica dei geografi), infine con la geografia (vale a dire con la serie degli oggetti che compongono la realtà geografica empirica); ciascun vertice del triangolo intrattiene complesse relazioni di senso con gli altri due.

La polisemia sottesa alla parola "geografia" è così all'origine del doppio senso di quella che si potrebbe chiamare la "geografia del cinema". Questa espressione intercetta da un lato la presenza, accanto agli studi e alle ricerche che esplorano le tecniche di montaggio, i fondamenti della sceneggiatura, le poetiche degli autori e in genere quanto attiene al linguaggio e alla prassi cinematografica, di un buon numero di lavori espressamente dedicati ai paesaggi, ai luoghi e agli immaginari geografici del cinema in cui però il peso delle riflessioni che i geografi hanno dedicato a questi temi è nella maggior parte dei casi scarso o nullo. Dall'altro, se questo accade è anche perché prima della svolta culturalista in campo geografico non si è registrato un interesse tale da favorire il consolidamento di una tradizione di ricerca condivisa per lo studio delle connessioni tra Geografia e cinema. Ciò si deve in buona parte al profilo epistemologico della disciplina che in estrema sintesi si è incardinata in un sapere referenziale di tipo posizionale che ha trovato nel riduzionismo cartografico il proprio codice privilegiato di rappresentazione del mondo. Si tratta per intenderci del genere di conoscenza meramente enumerativa su cui tutti abbiamo sbattuto la testa almeno una volta sui banchi di scuola: la Geografia come scienza del "dove" il cui compito si riassumeva nella distribuzione spaziale dei fenomeni che avevano luogo sulla superficie della Terra. L'affermazione secondo cui "buona parte della geografia è l'arte del cartografabile"¹ riassume molto bene l'essenza di un realismo geografico nel quale la mappa giocava il ruolo di criterio ultimo di verità e di parametro dell'oggettività degli enunciati. Nella maggior parte dei casi le competenze del geografo iniziavano (e finivano) dunque là dove cominciava (e finiva) il regno del cartografabile: tutto ciò che oltrepassava i confini di questo regno referenziale – in cui la complessità del mondo risultava di fatto appiattita nella prospettiva

azimutale – come le domande fondamentali sulla *natura*, le *cause* e le *finalità* di ciò che è cartografabile, ma che non sono a loro volta riconducibili al *mapping*, non rientrava nelle competenze del geografo. Con premesse di questo tipo, il cinema restava in buona parte un oggetto misterioso, difficilmente abordabile a causa del suo statuto ambiguo, a metà strada tra mimesis e fiction, un ibrido in cui – per dirla con Edgar Morin – gli attributi del sogno sono rivestiti della precisione del reale².

Per questi motivi non si può che guardare con vivo interesse ai lavori di quanti, muovendo da un'ottica specificamente geografica, hanno dedicato negli ultimi anni i loro sforzi al tentativo di colmare il gap di riflessione della disciplina nei confronti del fatto cinematografico³. Schematizzando, l'approccio prevalente con cui questi contributi affrontano questo campo di ricerca consiste perlopiù nel vedere nel cinema uno strumento utile per mettere a fuoco i sistemi di valori dominanti, le immagini dell'altrove o le relazioni di potere che percorrono al suo interno la società. Il cinema appare in questo tipo di analisi come un archivio di gesti, paesaggi, narrazioni, modelli di comportamento, rappresentazioni geopolitiche, convenzioni e gerarchie sociali e stereotipi sessuali e razziali; un significativo che sempre rimanda, anche quando se ne discosta per criticarlo più o meno apertamente, al sistema di valori condiviso e universalmente accettato; un medium insieme persuasivo e pervasivo che influenza il nostro modo di pensare e di sentire e in cui si riflette a sua volta la visione dominante; un testimone affidabile dello stato di degrado in cui versano i paesaggi o al contrario un efficace veicolo di promozione turistica di un territorio. In queste analisi il baricentro del cinema si trova per così dire “fuori” dal cinema stesso; nella società, nell'ideologia, nei rapporti di dominanza-subordinazione, ecc. di cui il cinema si nutrirebbe e che a sua volta rilancerebbe attraverso i propri prodotti. Una relazione circolare, in cui c'è una corrispondenza più o meno intensa tra filmico ed extrafilmico.

La prospettiva dalla quale vorrei affrontare in questo contributo il rapporto tra Geografia e cinema è però un'altra: saggiare le potenzialità di una lettura geografica del cinema in cui questo è assunto non come significativo eterocentrato, ma come significato avente valore in sé. L'idea di base è provare ad interrogare l'oggetto di studio non per cercarvi in qualche modo la conferma di una “verità” che si suppone stare al di fuori di esso, ad es. nei meccanismi di esclusione e di dominio connaturati alla società, ma per esplicitarne i contenuti geografici focalizzando l'attenzione sulla scrittura filmica della territorialità. L'intento è cioè utilizzare la “cassetta degli attrezzi” che il geografo adopera quando affronta i processi di territorializzazione per vedere nel cinema una narrazione al cui interno le qualità geografiche giocano un ruolo di primo piano, fissandovi le condizioni di possibilità dell'azione. Parafrasando D'Angelo⁴, in questo caso non si tratta tanto (o non solo) di provare a dire che cosa il cinema può fare per la geografia, ma che cosa la Geografia può fare per il cinema; ossia, ragionare sulla specificità dell'approccio geografico e sull'apporto che gli strumenti analitici e i modelli interpretativi maturati in questo campo possono dare alla comprensione del fenomeno-cinema. Il quadro teorico-concettuale di riferimento di questo tentativo, definito dalla teoria geografica della complessità così come si configura nei lavori di Angelo Turco⁵, mi sembra essere il più adatto per l'obiettivo che mi sono prefissato. In esso, il territorio appare infatti sia come *risultato* di un processo di trasformazione e di organizzazione simbolica e materiale della natura originaria dello spazio fisico da parte degli uomini, sia come *condizione* che fonda la possibilità di fare delle scelte e di mettere in atto o programmare azioni future.

Come questo si traduca nella messinscena filmica secondo modalità di volta in volta diverse, è qualcosa che verrà chiarito nel corso del presente lavoro.

“Una versione amplificata della realtà”

La scelta di gettare uno sguardo sulla filmografia di un regista come Wes Anderson costituisce a mio parere un banco di prova per saggiare le potenzialità di un approccio geografico al cinema. Anderson, nato nel 1969 a Houston, nel Texas, emerge nella prima metà degli anni '90 dal variopinto circuito della scena indie per intraprendere, film dopo film, un proprio percorso originale che ne ha fatto uno dei nomi di punta della nuova generazione di cineasti nati tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 (tra i quali vanno ricordati Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Noah Baumbach). Al di là dei rispettivi profili personali, questi autori sono accomunati da un disagio insieme geografico e generazionale di cui si fanno portavoce: la provenienza dalla provincia americana, l'adolescenza negli anni di Reagan (il primo presidente americano con un passato da attore di B-movie), un rapporto con la realtà fortemente filtrato da film, libri, musiche e in genere dai prodotti della cultura pop e dai suoi immaginari. In termini strettamente narrativi questi registi si caratterizzano per un approccio in cui, come è stato osservato, “the real is always visibly fictionally real”⁶, il reale è sempre visibilmente romanzescamente reale. Apparente paradosso in virtù del quale il film è costruito come uno spettacolo nello spettacolo, “una messa in scena (o una rappresentazione) di eventi invece degli eventi stessi”⁷. Si pensi, per pescare qualche esempio proprio dalla filmografia andersoniana, ai romanzi che appaiono nel prologo rispettivamente dei *Tenenbaum* (*The Royal Tenenbaum*, 2001) e di *Grand Budapest Hotel* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) e al vezzo di strutturare la narrazione in capitoli o atti di taglio teatrale; ne *Le avventure acquatiche di Steve Zissou* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004) il titolo del film è anche quello del documentario girato da Zissou, di cui si racconta il “making of” (“Questo è un documentario, tutto quello che succede è vero!” recita una delle battute del film); come dichiarano i titoli di testa, *Fantastic Mr. Fox* (2009) è “basato sul romanzo di Roald Dahl”.



Fig. 1

È come se Anderson avesse bisogno di frapporre una serie di maschere, di stanze narrative, di filtri tra sé in quanto voce narrante e i personaggi narrati. L'autenticità della rappresentazione riesce così ad essere al tempo stesso messa in discussione e ribadita e la natura finzionale del film è dichiarata quanto dissimulata (un meccanismo di questo tipo che tende a moltiplicare i livelli di narrazione, secondo lo schema *a* racconta che *b* racconta che *c*..., ritorna in *Grand Budapest Hotel*). Questo modo di fare cinema è stato etichettato da alcuni critici come "new sincerity"⁸; un'espressione che intende rimarcare il fatto che come narratore il regista texano non può in alcun modo essere annoverato tra i "moderni" – tratti come i continui richiami metafilmici, l'estetizzazione della realtà, l'assenza di universali astratti quali la Società, la Storia, l'Impegno, ecc., la cancellazione del confine tra cultura alta e cultura di massa, ecc. fanno parte del suo background culturale – ma neanche tra i "postmoderni". Se, infatti, da un lato condivide con questi ultimi il gusto per il *pastiche* e il *bricolage*, la ripresa di forme estetiche del passato, l'ironia e l'intertestualità, egli riscopre dall'altro il gusto per la narrazione autentica e sincera, lontana dagli eccessi parodistici e propone precisi modelli costruttivi che non mirano in ultima istanza a disorientare lo spettatore.

Gli elementi fin qui brevemente richiamati sembrano tornare con straordinaria coerenza nella componente "geografica" del suo cinema. La mia tesi è che accanto ai lunghi carrelli laterali che percorrono lo spazio, alla simmetria delle inquadrature, alle panoramiche "a schiaffo", all'uso del grandangolo, al gusto per il vintage e l'umorismo surreale, ecc. – insomma, tutti quegli elementi che hanno reso unico e inconfondibile *l'Anderson touch* – la geografia giochi un ruolo tutt'altro che marginale o secondario nella costruzione delle narrazioni andersoniane. Il regista texano dichiara ad es. ad Antonio Monda che l'amore per una città come New York (che contrappone a Los Angeles, che invece non ama), nato sin dall'infanzia, si è nutrito di fonti letterarie (Francis Scott Fitzgerald), cinematografiche (Woody Allen, *Holiday* di George Cukor, i film di Scorsese) e musicali (i Ramones e i Velvet Underground)⁹. L'unica forma possibile di conoscenza del mondo sembra essere cioè quella indiretta, filtrata dalle rappresentazioni mediatiche e letterarie: ancora prima che vi si trasferisse, il regista ha conosciuto e amato New York attingendo ad un universo culturale preesistente e linguisticamente eterogeneo, fatto di parole, film e canzoni che ne hanno educato l'immaginario: "Non dimenticare che vengo da un posto lontano e molto, molto diverso"¹⁰. Come *homo geographicus* egli incarna un tipo umano che è esattamente agli antipodi dell'*homme-habitant* di Maurice Le Lannou. Per usare un termine settecentesco, Anderson è piuttosto un *Weltmann*, un uomo di mondo: "È interessante essere in grado di uscire e vedere il mondo" afferma¹¹. Il regista si divide tra New York e Parigi, Nuovo e Vecchio Continente: "In America – dice non sono abbastanza texano, anzi mi pare di essere fin troppo europeo"¹². Pur vivendo parte dell'anno in Francia, egli non ne ha mai imparato la lingua ("il mio francese è pessimo"). A Parigi dichiara di sentirsi uno straniero: "Quando sono lì mi sento sempre molto americano, anzi, decisamente texano". Questa ricercata estraneità, cifra esistenziale di un texano atipico – fuori posto ovunque si trovi – ci consegna un primo indizio per metterne a fuoco il rapporto con lo spazio: "A Parigi mi basta svoltare in una via che non conosco per perdersi e scoprire posti nuovi". Tratti come questi sembrano delineare una poetica in cui la relazione affettiva con i luoghi, pur non configurandosi in termini di compiuta estraneità, evita al tempo stesso l'identificazione totale con essi. È come cioè se Anderson praticasse una strategia di difesa per proteggersi

dall'abitudine e dalla routine che possono scaturire da un coinvolgimento troppo stretto con i luoghi che pure ama (ad es. il rifiuto di imparare la lingua) e conservare con la "pulizia percettiva"¹³ del proprio sguardo la capacità di guardare alle cose come se le vedesse per la prima volta. Resta da capire se e come questi elementi ritornino nei suoi film.

Un piccolo indizio sembra provenire dai *Tenenbaum*, il suo primo grande successo che nei primi anni 2000 lo impone all'attenzione della critica e del pubblico, e che ci mostra tra l'altro i limiti connessi ad una lettura del cinema in termini meramente referenziali. Sebbene il film sia girato a New York, questo non viene mai esplicitato nel corso della narrazione; Anderson elude sistematicamente il ricorso agli iconemi¹⁴ più riconoscibili della città come nella scena in cui Pagoda (Kumar Pallana), il fedele servitore di Royal Tenenbaum (Gene Hackman), copre la visuale della Statua della Libertà sullo sfondo, e reinventa di sana pianta la foggia dei bus e dei taxi: "Volevo fare un film che fosse come una versione amplificata di New York, una New York più New York della stessa New York. Tutti i nomi delle strade suonano newyorkesi ma non reali" dichiara¹⁵. E ancora: "Tutto nel film è leggermente diverso dalla realtà. (...) Mi sono divertito a creare una realtà fiabesca, che a mio avviso si adatta alla storia: è un mondo dove gli atteggiamenti estremi dei miei personaggi sembrano perfettamente appropriati"¹⁶.

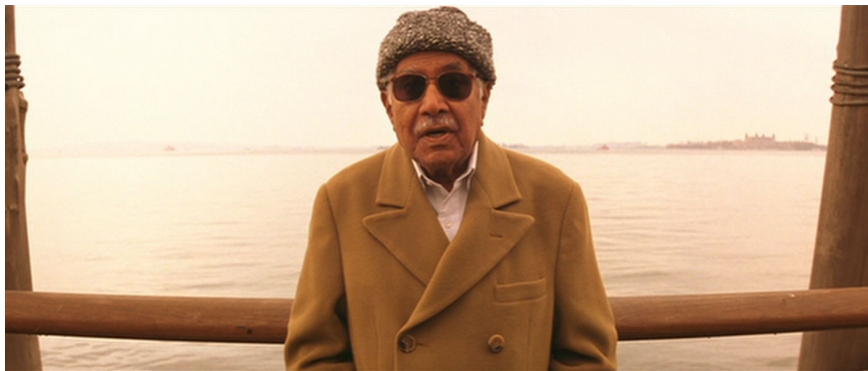


Fig. 2

Siamo nel pieno di una geografia che è *visibilmente romanzescamente reale*, "perfettamente appropriata" e simultaneamente "fiabesca", "leggermente diversa dalla realtà" ma "adatta" al carattere dei personaggi e della storia che vi si svolge. Ragionando in termini strettamente geografici, la pregnanza delle informazioni trasmesse si colloca in una via intermedia tra la piena trasparenza ubicativa e l'opacità totale. L'aderenza topica è mediata, dissimulata, costruita per sottrazione, non completamente cieca ma neanche immediatamente accessibile nella sua verosimiglianza referenziale: la città nella quale sono ambientate le vicende narrate nei *Tenenbaum* risulta al tempo stesso riconoscibile ma non identificabile; è e non è New York, luogo insieme familiare ed estraneo, esattamente come familiari ed estranei appaiono agli occhi dello stesso Anderson tanto il Texas quanto Parigi.

Paesaggi, mappe e luoghi romanzescamente reali

Sappiamo che per effetto dell'arguzia di cui parla Franco Farinelli, l' "artistica rappresentazione figurativa" di un paesaggio è essa stessa paesaggio. Ciò accade

in virtù del carattere biunivoco di questo dispositivo rappresentazionale in grado di evocare “la cosa e allo stesso tempo l’immagine della cosa (...), il significato e il significante, e in maniera tale da non poter distinguere l’uno dall’altro”¹⁷. Viene spontaneo chiedersi quale ruolo esso assuma in un cinema come quello andersoniano in cui il referente dell’immagine filmica non è dichiaratamente il mondo fisico ma, programmaticamente, una sua rappresentazione: un’immagine di natura letteraria o cinematografica se non un vero e proprio testo reale (*Fantastic Mr. Fox*, 2009) o fittizio (*I Tenenbaum, Grand Budapest Hotel*) da cui il film prende le mosse per costruire la propria versione “amplificata” della realtà. Un esempio concreto di come si possa giocare con l’arguzia del paesaggio per farne lo stile peculiare di una narrazione è dato dal già citato *Grand Budapest Hotel*. Questa pellicola è esemplificativa del processo di “iconizzazione” del paesaggio, ossia della tendenza a ridurlo ad un’icona o ad una serie di icone in cui si riassumono le peculiarità di un territorio. Nel corso di una conversazione con Matt Zoller Seitz, Anderson dichiara a proposito dei paesaggi di questo suo lavoro che “la maggior parte di ciò che c’è nel film io non posso asserire che è *inventato*”, ma anche che “in un caso come questo, non siamo in un paese reale”¹⁸. Quella che può apparire a prima vista come una stridente contraddizione – come può qualcosa essere al tempo stesso né reale né inventato? – si spiega proprio con il desiderio di sfruttare le aspettative e le conoscenze topiche dello spettatore per costruire su di esse un mondo nuovo e originale (non del tutto trasparente ma non per questo neanche completamente opaco) attraverso l’inserimento di archetipi paesaggistici in contesti narrativi e geografici inediti. In effetti, per costruire il mondo fittizio della Repubblica di Zubrowka, il paese “all’estremo confine orientale del continente europeo” in cui sono ambientate le vicissitudini del *concierge* monsieur Gustave (Ralph Fiennes) e del suo garzoncello Zero (Tony Revolori) il regista si è rifatto ancora una volta ad un preesistente immaginario mitteleuropeo filtrato da fonti letterarie (*Il mondo di ieri* di Stefan Zweig) e iconiche; tra queste ultime vale la pena ricordare la Photochrom Print Collection della Library of Congress con la sua ricca collezione di immagini paesaggistiche¹⁹. Questa raccolta di fotocromi annovera quasi 6.000 vedute dell’Europa pubblicate tra 1890 e il 1910 in un formato da cartolina (6,5 x 9 pollici) e con colori vivaci dalla Società Photoglob di Zurigo, in un’epoca in cui si ponevano le basi per la creazione e la diffusione di iconemi paesaggistici. Accade così che i paesaggi e le architetture di *Grand Budapest Hotel*, a cominciare dall’edificio che dà il titolo al film e le cui fattezze richiamano tanto quelle del *Musée océanographique* di Monaco quanto quelle del Bristol Palace Hotel di Karlovy Vary nella Repubblica Ceca, e poi dirupi, montagne innevate, funivie, osservatori a picco su gole profonde, monasteri, ecc., nel loro rifarsi ad altrettanti iconemi – vale a dire a “immagini che rappresentano il tutto, che ne esprimono la peculiarità, ne rappresentano gli elementi più caratteristici, più identificativi”²⁰ – instaurino con questi ultimi lo stesso tipo di rapporto che intercorre tra l’immagine della cosa e la cosa: se l’iconema è di per sé una sineddoche, una parte che vale per il tutto, questo “tutto” di cui è parte, vale a dire il paesaggio, è a sua volta una sineddoche.



Fig. 3

Mentre nei *Tenenbaum* l'immagine di New York era ottenuta per sottrazione di iconemi, qui un risultato analogo è raggiunto mediante un percorso speculare ma di segno opposto, basato sul loro addensamento. Questo lavoro di selezione, decostruzione e successivo riassettraggio ci dà in ultima analisi una serie di figure paesaggistiche che di per sé non sono "reali" (perché non sono mai esistite, con quelle configurazioni, in quelle coordinate spazio-temporali), ma che al tempo stesso non sono neanche del tutto "inventate" (perché tali non sono gli elementi costitutivi di cui sono composte). Parafrasando lo stesso Anderson, l'immagine dell'Europa che ci consegna il film è quella di una versione amplificata della realtà: *un'Europa più Europa della stessa Europa*.



Fig. 4

Al contrario, nonostante il forte realismo delle location, una pellicola come *Il treno per il Darjeeling* (*The Darjeeling Limited*, 2007) sembra quasi disinteressarsi all'idea di utilizzare il paesaggio come elemento attivo della narrazione. Questo appare perlopiù come veduta, impressione confusa e fugace colta dal treno in movimento su cui viaggiano i protagonisti (troppo presi da se stessi per dedicargli qualcosa di più che una frettolosa occhiata), oppure viene ricondotto alle sue origini pittoriche (XV sec.) di miniatura, quadro-finestra, natura in cornice, spazio visivo circoscritto e delimitato²¹.



Fig. 5



Fig. 6

Altro elemento emblematico dello stile geonarrativo peculiare di Anderson è poi il particolare utilizzo che egli fa del dispositivo cartografico. La carta geografica introduce nella narrazione elementi di esattezza, verificabilità, evidenza – essa appare chiaramente come “lo strumento di precisione, il documento esatto che raddrizza le nozioni false” per dirla con Paul Vidal de la Blache, il padre della *géographie humaine* francese²². In realtà alle parole di Vidal dovremmo affiancare, come loro negativo, quelle di Wittgenstein secondo cui “la carta geografica può raffigurare la realtà in modo vero o falso, ma mai insensato. Tutto quello che rappresenta è possibile”²³. Coerentemente con la concezione andersoniana della geografia, la mappa ritorna in alcuni film sotto questo doppio registro di strumento di precisione che può – però – essere utilizzato per rappresentare non solo o non tanto l’esistente, ma anche o soprattutto una serie di possibilità narrative: “La carta geografica possiede un potenziale narrativo in sé, proprio in quanto narrazione in nuce di uno spostamento”²⁴. Così nelle *Avventure acquatiche* è lo stesso protagonista, impersonato da Bill Murray, uno degli attorcifici di Anderson, ad illustrare allo spettatore con l’ausilio di una mappa l’itinerario della sua vendetta: la caccia allo squalo giaguaro che ha divorato il suo amico Esteban (“La penisola di Obyamywe, una regione remota ed affascinante, pullulante di una straordinaria vita marina”).



Fig. 7

La geografia intesa come competenza topica²⁵ primeggia in *Moonrise Kingdom - Una fuga d'amore* (*Moonrise Kingdom*, 2012), un film in cui il potenziale narrativo del dispositivo cartografico è dispiegato in tutta la sua efficacia nel personaggio di Bob Balaban, definito nei *credits* “il narratore” (*the narrator*); un narratore che nel descrivere nei minimi particolari le caratteristiche fisiche e le qualità topiche dell’isola (fittizia) di New Penzance, incarna a tutti gli effetti la figura del geografo (“Questa è l'isola di New Penzance. E' lunga 25 km. Coperta di foreste primarie di pini e aceri. Attraversata da canali poco profondi. Territorio Chickchaw. Non ci sono strade asfaltate, ma è intersecata da molti chilometri di sentieri e stradine sterrate, e c'è un traghetto che la collega due volte al giorno da Stone Cove. L'anno è il 1965”).



Fig. 8

La coincidenza delle due figure, quella del narratore e quella del geografo, sta a significare una cosa sola: per Anderson l’unica forma possibile di narrazione è quella geografica e l’unica forma praticabile di geografia è quella narrativa; l’una fornisce gli elementi finzionali, i personaggi e l’intreccio dei loro destini, l’altra l’attitudine a calare questo materiale in contesti puntualmente ricchi di qualità paesaggistiche, topiche ed ambientali²⁶. Ancora prima che come riproduzione di una realtà esterna e preesistente, la mappa funge qui da meticoloso strumento di produzione di realtà: ciò che conta veramente non è che la New Penzance in cui si

svolge la storia non esista e i suoi connotati siano presi in prestito da Rhode Island, nel New England, ma che la sua geografia risulti di fatto “perfettamente appropriata”. Come dichiara lo stesso regista: “è strano perché tu pensi che creare un’isola fasulla e mapparla sia tutto sommato una questione abbastanza semplice, ma farla sentire come reale [*like a real thing*] richiede molta attenzione”²⁷. In queste parole c’è tutta la fatica del narratore che sa che trovare una geografia appropriata alla storia che intende narrare non è mai un’operazione facile, ma anche la consapevolezza dell’importanza capitale di questa ricerca. “Trovare la geografia appropriata” è decisamente un’operazione di primaria importanza per un autore come il nostro per il quale il punto di partenza dell’ideazione del film non risiede nell’elaborazione di una trama compiuta e definita nei minimi particolari, ma nella delineazione dei *characters* e delle ambientazioni in cui questi si muovono: “Ogni film che ho fatto è nato dall’accumulo di informazioni circa i personaggi: chi sono e come è il loro mondo. Solo successivamente immagino cosa potrebbe succedere”²⁸. Giunti a questo punto sappiamo che l’individuazione delle qualità topiche e degli assetti locazionali con i quali i personaggi dovranno interagire non va inteso come scelta di uno scenario inerte che funga da sfondo del tutto avulso dall’intreccio: “il luogo – osserva Angelo Turco – è un posto (...) dove succedono cose che possono succedere solo lì”²⁹. La pertinenza ubicativa del mondo in cui si muoveranno i personaggi andersoniani è una questione che richiede molta attenzione: nella misura in cui la componente geografica interviene nella definizione delle condizioni di possibilità della narrazione, le sue proprietà si tradurranno in altrettante potenziali direzioni che potranno assumere le relazioni che hanno luogo tra i personaggi; il processo descritto non va inteso tanto come produzione di relazioni deterministiche (in cui i soggetti sono costretti a fare qualcosa) bensì come produzione di relazioni aleatorie (nelle quali essi scelgono cosa fare)³⁰.

Quanto detto permette di mettere a fuoco un’altra peculiarità dell’utilizzo di mappe nel cinema andersoniano. Il *mapping* non si esaurisce nell’atto di disegnare i contorni di un’isola per segnarvi la traiettoria di una fuga; esso rimanda ad un particolare modo di pensare, vivere e rappresentare il mondo che, seguendo ancora Turco, chiamerò “spazio paratattico”. Con questa formula si deve intendere uno spazio costituito da certezze, ubicazioni e distribuzioni spaziali ordinate, rintracciabili e perciò prevedibili, corrispettive di un mondo in cui le cose sono tutte al loro posto, là cioè dove ci si aspetterebbe che siano. Anche se lo spazio paratattico ha costituito il modello descrittivo dominante della geografia, esso incarna soltanto uno dei possibili stili rappresentazionali di cui questa può servirsi. Accanto a ubicazioni esatte e prevedibili vi è infatti una spazialità di altro tipo, che si compone e ricomponde incessantemente dando vita a configurazioni precarie, instabili e indeterminate. “Liminare” sarà dunque lo spazio in cui le cose sono sempre meno (o non più) al loro posto, là dove ci si aspetterebbe di trovarle; uno spazio composto, più che da cose materiali, da eventi e pratiche³¹.

Attraverso questi due differenti modelli di rappresentazione del mondo si può provare a leggere in trasparenza il gioco delle figure geografiche della narrazione andersoniana per scoprire che molti dei film del regista texano mettono in scena un’articolata dialettica tra spazialità paratattica e spazialità liminare. Ne è un esempio, di nuovo, il *voyage initiatique* compiuto in India dai tre fratelli Whitman ne *Il treno per il Darjeeling* alla ricerca certo un po’ ingenua di epifanie spirituali che tardano ad arrivare anche a causa delle reciproche diffidenze. Il loro itinerario, minuziosamente programmato da Francis, il maggiore dei tre – interpretato da Owen Wilson, altro amico-collaboratore di Anderson della prima ora – sembra

riecheggiare l'insegnamento che Kant consegnava nelle sue lezioni di geografia: "Chi vuole trarre profitto dal suo viaggio deve essersi già fatto prima un piano"³².

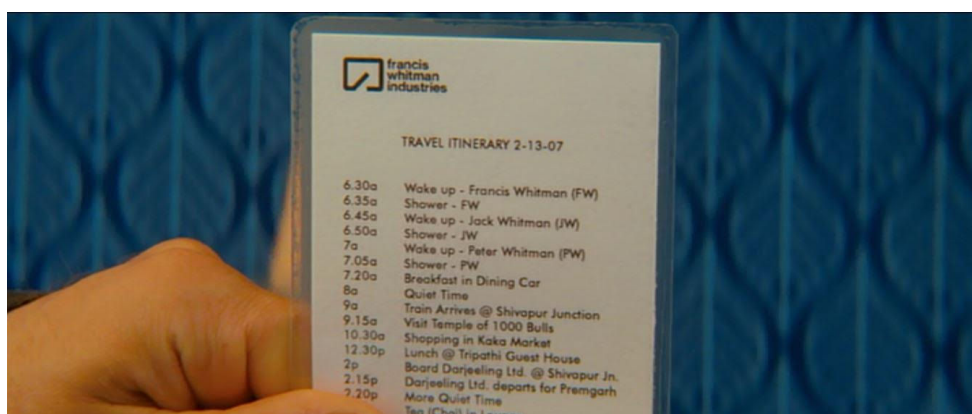


Fig. 9

Inutile dire che la vera svolta arriverà solo quando il meticoloso programma sarà sconvolto e vanificato da un imprevisto: il treno su cui i tre viaggiano prenderà un binario sbagliato. La battuta "come fa a perdersi, viaggia sulle rotaie!" dà voce allo sconcerto di fronte ad un evento non voluto, che manda all'aria le certezze derivanti dalla programmazione lineare del tempo e dello spazio, mettendone a nudo precarietà e inadeguatezza. Si pensi ancora alla fuga d'amore di Sam e Suzy, i due giovani protagonisti di *Moonrise Kingdom* interpretati da Jared Gilman e Kara Hayward, entrambi al loro debutto sul grande schermo. Organizzata in maniera meticolosa e precisa essa poggia su una concezione (implicita) dello spazio come *quadrillage*: "Cara Suzy, cammina per 365 metri a nord di casa tua, fino al sentiero sterrato che non ha nome. Gira a destra e seguilo fino alla fine. Ci incontreremo nel prato" scrive Sam alla sua futura compagna di fuga (e d'amore).



Fig. 10

L'insistenza sulla fuga (si pensi anche alla sequenza dell'evasione dal carcere di monsieur Gustave in *Grand Budapest Hotel*) illustra l'apparente paradosso per cui una concezione paratattica dello spazio fornisce gli elementi essenziali per attuare

il proposito di far perdere le proprie tracce, e smettere di stare al proprio posto (o, meglio, là dove gli adulti hanno deciso che i ragazzi debbano stare); scompaginando così una maniera di concepire lo spazio come serie di aggregazioni topografiche prevedibili e regolari (viene in mente l'aforisma del Perec di *Specie di spazi*: “Vivere, è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male”). In uno spazio finito come quello insulare di New Penzance i nodi però vengono facilmente al pettine e il racconto geografico della fuga dei due protagonisti rivela la sua più intima natura di narrazione di un'infrazione della norma per cui le cose (ma anche, come si è detto, le persone) hanno un posto fisso, predeterminato, che non può né deve essere modificato. Con l'intervento del pittoresco narratore/geografo, che si mostra risolutivo nel favorire la cattura di Suzy e Sam (il geografo come depositario di un sapere che assegna il “dove” a tutte le cose), la spazialità paratattica sembra riprendere il sopravvento – l'ordine infranto viene apparentemente ricomposto: “Sei avvisata: voi due non vi rivedrete mai più”, minaccia Bill Murray, padre di Suzy, sul motoscafo che li riporta a casa.



Fig. 11

Si tratta tuttavia di un trionfo falso e provvisorio. È nel finale che la liminarietà si prende la rivincita quando l'ultimo approdo dei due fuggiaschi, la baia “miglio 3.25 canale di mare” – un toponimo che è un capolavoro di banalità denotativa, privo com'è di qualsivoglia connotazione anche solo minimamente allusiva ai desideri d'azione e quindi ai fondamenti progettuali e simbolici dell'agire umano – si trasforma finalmente nel “Regno della Luna nascente”. L'ultima inquadratura ci rivela infatti l'esito di un vero e proprio atto di topogenesi, il processo in virtù del quale una località, il cui unico attributo è di essere una posizione nello spazio, diviene vero e proprio luogo: il toponimo “Moonrise Kingdom” si sovrappone alla realtà o, meglio – in ottemperanza al principio andersoniano per cui il rapporto con il reale è sempre mediato da una rappresentazione – al quadro che Sam va dipingendo a casa di Suzy. La geograficità del mondo è fatta salva.



Fig. 12

Note

¹ Peter Haggett, *L'arte del geografo*, Zanichelli, Bologna, 1993, p. 7.

² Edgard Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 151. Morin riprende quest'espressione da Paul Válerý.

³ La bibliografia sul tema è sterminata e dominata dai titoli in lingua inglese. Per una rassegna sufficientemente rappresentativa degli orientamenti maturati in seno alla geografia italiana: Nadia Fantuzzi, Marialuisa Gazerro, "Cinema e geografia: la crisi del paesaggio italiano", in *Il tetto*, 219-211, gennaio-aprile (1999), pp. 85-96; Cristiano Giorda, "Cinema ed educazione ambientale: nuovi strumenti per la didattica della geografia", in *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 3, XLV (2000), pp. 59-64, e "Un mondo d'immagini. La forza del paesaggio nel rapporto fra cinema e geografia", in *Piemonte Parchi*, 18 (2003), pp. 6-8; Giacomo Corna-Pellegrini (a cura di), *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, CUEM, Milano, 2004; Claudio Cerreti, Giancarlo Giangrasso, "Cinema Italia", in Sergio Conti (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*, Touring Club Italiano, Milano-Roma, 2004, pp. 175-183; Elena dell'Agnese, *Paesaggi ed eroi: cinema, nazione, geopolitica*, UTET, Torino, 2009; Enrico Terrone, "Cinema e geografia: un territorio da esplorare", in *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, n. s., n. 6 (2010), pp. 14-17; Elena dell'Agnese, Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano, 2011; Enrico Nicosia,

Cineturismo e territorio: un percorso attraverso i luoghi cinematografici, Pàtron, Bologna, 2012.

⁴ Paolo D'Angelo, *Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?*, in Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2010, pp. 47-66.

⁵ Si rimanda a: Angelo Turco, *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano, 1988; e, dello stesso autore, *Configurazioni della territorialità*, Franco Angeli, Milano, 2010.

⁶ André Crous, "True and False. New Realities in the Films of Wes Anderson, Spike Jonze and Charlie Kaufman", in *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 3 (2010), p. 129.

⁷ *Ivi*, p. 124.

⁸ Brannon M. Hancock, "A Community of Characters – the Narrative Self in the Films of Wes Anderson", in *The Journal of Religion and Film*, vol. 9, no. 2 (October 2005); Mark Olsen, "If I Can Dream: The Everlasting Boyhoods of Wes Anderson", in *Film Comment*, 35/1 (gennaio-febbraio 1999).

⁹ Antonio Monda, *La magnifica illusione. Un viaggio nel cinema americano*, Fazi, Roma, 2003, p. 476.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel*, Harry N. Abrams, New York, p. 32. Nelle sue riflessioni Kant contrappone il *Weltmann* (l'uomo di mondo) o *Weltbürger* (il cittadino del mondo) all'*Erdensohn* (il figlio della Terra); mentre quest'ultimo non nutre alcuna curiosità nei confronti del mondo, il vero cosmopolita dà sfogo con i viaggi alla propria *Wanderlust*, la curiosità nei confronti dell'altrove; questo è l'atteggiamento che lo stesso Kant cercava di inculcare agli uditori delle sue lezioni di geografia (mi permetto di rinviare su questo punto al mio *Geografia e filosofia. Materiali di lavoro*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp. 40-48).

¹² Ilaria Feole, *Wes Anderson. Genitori, figli e altri animali. Prefazione di Peter Bogdanovich*, Bietti, Milano, 2014, p. 12.

¹³ Prendo l'espressione dal saggio di Davide Papotti, *Il paesaggio sedentario. La riscoperta dell'osservazione stanziale in Nelle foreste siberiane di Sylvain Tesson*, in Silvia Aru, Marcello Tanca (a cura di), *Dare senso al paesaggio, 2, Convocare esperienze, immagini, narrazioni*, Mimesis, Milano-Udine, 2015, pp. 129-142.

¹⁴ Con "iconema" paesaggistico si intende un *Landmark* identitario, una unità elementare della percezione che meglio di altre incarna il *genius loci*; può essere generico e ripetitivo (la cascina delle campagne lombarde, l'ulivo in Puglia, ecc.) o caratteristico e irripetibile (la piazza del Duomo di Milano). La riflessione sugli iconemi non può prescindere da Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998.

¹⁵ Ilaria Feole, *Wes Anderson. Genitori, figli e altri animali*, cit., p. 56.

¹⁶ Antonio Monda, *La magnifica illusione*, cit., p. 474.

¹⁷ Franco Farinelli, *L'arguzia del paesaggio*, in Id., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci, 1992, p. 209.

¹⁸ Matt Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection*, cit., p. 34. Nel corso della stessa intervista Anderson dichiara che "The countries are all fictional in the movie", per poi precisare però che "So much of our own little version of this region [la Repubblica di Zubrowka] just comes from us travelling around and seeing things" (*Ibidem*).

¹⁹ Howie Kahn, “The Life Aesthetic with Wes Anderson”, *The Wall Street Journal*, February 26, 2014, <<http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304914204579393040751770278>> (ultimo accesso 30 Giugno 2016).

²⁰ Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro*, cit., p. 170.

²¹ Cfr. ad esempio Alain Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo, 2009, pp. 58 e seguenti.

²² Paul Vidal de la Blache, “La Carte de France au 50.000”, *Annales de Géographie*, 13, 1904, p. 120.

²³ Ludwig Wittgenstein, *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna. Colloqui annotati da Friedrich Waismann*, La Nuova Italia, Firenze, 1975, p. 227.

²⁴ Davide Papotti, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell’immaginazione letteraria*, Quodlibet, Macerata, 2012, p. 75.

²⁵ È Turco a distinguere tra competenza topica e conoscenza topica. La prima indica la capacità di comprendere il territorio in tutte le sue componenti (naturalistiche, geografiche, culturali, emotive, ecc.) che scaturisce da un’intimità col contesto cui si riferisce; la seconda un sapere costituito da conoscenze e logiche esterne ai luoghi ai quali si applica. Cfr. Angelo Turco, *Configurazioni della territorialità*, cit., p. 174.

²⁶ Paesaggio, luogo e ambiente sono tre configurazioni concrete attraverso le quali entriamo in contatto con la territorialità del mondo. Il paesaggio non va confuso con la semplice veduta della superficie terrestre, così come il luogo non coincide con il mero valore posizionale di una località né l’ambiente con la natura. Una veduta diventa paesaggio, una località luogo e la natura ambiente nella misura in cui queste tre configurazioni vengono riconosciute e interpretate nella loro sostanza comunicativa come fatti autenticamente geografici, frutto di pratiche e di valori socialmente condivisi. Le qualità paesaggistiche, topiche ed ambientali di un territorio non rappresentano tuttavia soltanto l’esito del processo di territorializzazione ma a loro volta lo alimentano, fornendo le condizioni di possibilità per ulteriori scelte, interventi, interessi, pianificazioni, ecc.

²⁷ Adam Vary, “‘Moonrise Kingdom’ director Wes Anderson on its box office record and casting his young leads”, <<http://www.ew.com/article/2012/06/01/wes-anderson-moonrise-kingdom-maps>> (ultimo accesso 30 Giugno 2016).

²⁸ Ilaria Feole, *Wes Anderson. Genitori, figli e altri animali*, cit., p. 11.

²⁹ Angelo Turco, *Introduzione. La configuratività territoriale, bene comune*, in Id. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Unicopli, Milano, 2014, p. 22.

³⁰ Angelo Turco, *Configurazioni della territorialità*, cit., p. 50.

³¹ *Ivi*, pp. 268 e seguenti.

³² Immanuel Kant, *Physische Geographie. Auf Verlangen des Verfassers aus seiner Handschrift herausgegeben und zum Theil bearbeitet von D. Friedrich Theodor Rink*, in *Kants gesammelte Schriften, herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften*, Reimer, Berlin–Leipzig, 1900 sgg, IX, p. 157. Laddove il termine “piano” [*Plan*] richiama tanto il programma d’azione, l’intenzione pianificata quanto la mappa come rappresentazione in proiezione orizzontale del mondo.