

Tecno-estetica audiovisiva e medium del paesaggio

ALBERTO SPADAFORA

Università di Torino
alberto.spadafora@unito.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.582>

Parole chiave

Godland
Audiovisual Studies
Media audiovisivi
Landscape Theory
Audiovisual Landscape

Keywords

Godland
Audiovisual Studies
Audiovisual Media
Landscape Theory
Audiovisual Landscape

Abstract

Attraverso la considerazione di *Godland* (2022) il presente contributo intende proporre una riflessione congiunta sulla tecno-estetica audiovisiva e sul medium del paesaggio. Nel seguire le vicissitudini di Lucas – giovane pastore luterano danese inviato in una remota comunità nel nord dell'Islanda alla fine del XIX secolo per supervisionare la costruzione di una chiesa – il terzo lungometraggio di Hlynur Pálmason restituisce in maniera emblematica l'esperienza sensibile del paesaggio. Nella narrativa di *Godland*, oltretutto, la passione di Lucas per la fotografia al collodio umido si rivela inadeguata a cogliere la complessità del paesaggio islandese. È invece il medium audiovisivo, attraverso un impiego ragionato della fotografia cinematografica, a favorire il coinvolgimento e l'immersività trans-sensoriali ideali per un'esperienza estetica del medium del paesaggio e una sua conoscenza antropo-cosmo-centrica. Per meglio articolare la densità concettuale del paesaggio audiovisivo il presente contributo integra paradigmi che attingono all'analisi filmica, alla teoria dei media, alla geografia culturale, all'antropologia, agli studi di cultura visuale, all'estetica, alla sociologia e alla letteratura.

By examining *Godland* (2022) this contribution aims to provide a joint consideration of audiovisual techno-aesthetics and the medium of landscape. Through the story of Lucas – a young Danish Lutheran pastor dispatched to a remote northern Iceland's village to supervise the construction of a church at the end of the 19th century – the third feature film by Hlynur Pálmason conveys the perceptible experience of the landscape. In *Godland*'s narrative, moreover, Lucas' passion for wet-plate photography turns out to be inadequate to capture the complexity of the Icelandic landscape. Instead, it is the audiovisual medium, through a carefully considered use of cinematography, that provides the ideal trans-sensory engagement and immersion for the anthropo-cosmo-centric understanding of the medium of landscape. To better express the conceptual solidity of the audiovisual landscape, this contribution combines trans-disciplinary perspectives from film analysis, media theory, cultural geography, anthropology, visual culture studies, aesthetics, sociology, and literature.

*Nessuno di noi sta al di fuori o al di là della geografia,
[...] [che] non riguarda solo soldati e cannoni
ma anche idee, forme, rappresentazioni e meccanismi
[dell'immaginario].*
Edward W. Said

1. Introduzione

In epoca di cambiamento climatico, crisi ambientale e sfide globali improrogabili, la considerazione vicendevole dell'ambiente e della tecnica si rivela doverosa per la comprensione etica ed estetica della cultura planetaria e interconnessa. In tal senso, intendere la tecnica come relazione tra umanità e natura – piuttosto che dominio della prima sulla seconda – risulta ad oggi, dopo l'auspicio formulato un secolo fa da Benjamin (2006),¹ la sola via sostenibile per una mutua comprensione tra essere umano e ambiente naturale.

I media audiovisivi, intesi come mezzi e forme di conoscenza, intrattengono fin dalla loro invenzione una relazione ecologica con il mondo: il cinema e la fotografia riorganizzano l'ambiente nel quale intervengono e trasformano la nostra esperienza sensibile del mondo. Tale linea interpretativa, riassunta nella "tecno-estetica" (Simondon 2021; 2017; 2014), si avvale di una comprensione complessa del medium come ambiente e dell'ambiente come medium.²

Tecnica, natura e cultura – un tempo intenzionalmente contrapposte nella considerazione scientifica³ – concorrono oltretutto a definire il paradigma moderno di paesaggio. Inteso come "associazione di forme, sia culturali sia naturali" (Sauer 1969: 321),⁴ come "prodotto sociale e culturale" (Cosgrove 1990: 34) e come tensione permanente tra realtà e rappresentazione (Wylie 2007: 1-2),⁵ il paesaggio è l'esito di uno sguardo umano culturalmente e storicamente dato, dunque mutevole, ed è notoriamente considerato come "natura vista attraverso una cultura".⁶ Il paesaggio è dunque l'esperienza della natura mediata dalla cultura e dalla tecnica. Nella relazione vicendevole tra gli esseri umani e gli elementi della natura, il paesaggio emerge anche, al contempo, come "manifestazione percepibile della [loro] convivenza" e come "espressione sensibile della [loro] condivisione del tempo e dello spazio" (Simonigh 2020a: 116).⁷

All'interno di tale orizzonte teorico intendiamo proporre una riflessione congiunta sulla tecno-este-

tica audiovisiva e sul medium del paesaggio.

Laddove, come noto, Benjamin (2014) teorizza che "il cinema si caratterizza non soltanto per il modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte [...] alla ripresa, bensì anche nel modo in cui esso si rappresenta, con l'aiuto di quest'ultima, il mondo circostante" (ivi: 28), Lefebvre (2014) conclude che:

Tra tutte le diverse forme medialità attraverso cui il paesaggio può emergere, è nel cinema che questa tensione può manifestarsi più vividamente, e perfino, a un certo livello, risolversi. Al centro della questione c'è la capacità unica del cinema di fare appello tanto allo spazio quanto al tempo, sia all'immagine sia alla narrazione, coinvolgendoli contemporaneamente nella propria modalità di rappresentazione e [...] nella rappresentazione del paesaggio (ivi: 25).

Se "il termine 'paesaggio' è [...] invecchiato rispetto ai concetti chiave dell'ecologia [...] e [...] risolvibile nel termine più 'scientifico' di ambiente" (D'Angelo 2021: 42), esso va, a nostro avviso, recuperato e riposizionato nelle teorie dell'estetica ecologica audiovisiva.

Attraverso la considerazione critica di *Godland* (*Godland - Nella terra di Dio*, Hlynur Pálmason 2022) il presente contributo intende valutare se e in quale misura il cinema e la fotografia rinnovino il loro mandato ambientale e tecno-estetico originario e contribuiscano a forme della conoscenza umana. *Godland*, in particolare, interroga il paesaggio in quanto *medium* e propone un modello emblematico, visuale e metavisuale, di rappresentazione e percezione sensibile della natura attraverso la cultura e la tecnica.⁸ Tramite un inedito senso archeologico del medium audiovisivo e del medium fotografico, *Godland* riesce a collocarsi sia nel tempo passato della narrativa filmica sia nel tempo presente del cambiamento climatico e dell'improrogabile ripensamento ecologico. Attraverso il medium audiovisivo *Godland* stimola una riflessione plurale sull'esperienza estetica del paesaggio, a maggior ragione se "non è di nuove immagini della natura che abbiamo bisogno, quanto di una riflessione che ci aiuti a comprendere in quale relazione si vive o si può vivere con i luoghi che ci circondano" (D'Angelo 2008: 29).

Il presente contributo integra paradigmi concettuali e contributi transdisciplinari che attingono all'analisi filmica, alla teoria dei media, alla geografia culturale, all'antropologia, agli studi di cultura vi-

suale, all'estetica, alla sociologia e alla letteratura. I molteplici richiami teorici suggeriscono – a nostro avviso meglio della prospettiva ecocritica del cosiddetto ecocinema –⁹ riflessioni ecologiche sui media audiovisivi ed elaborano una metodologia di analisi volutamente ampia e multiprospettica, la cui polifonia di voci concorre a far emergere la densità di “quel crocevia tra punti di vista che chiamiamo paesaggio” (Ortoleva 2020: 184). Del resto, il paesaggio “induce la complessità nella ricerca” (Castelnovi 2000: 22) e, se “il paesaggio è culturale, la ricerca sul paesaggio è interculturale” (ivi: 23) e – aggiungiamo noi – interdisciplinare e transdisciplinare.

2. Tecno-estetica audiovisiva: *Godland*

Presentato in anteprima mondiale in concorso nella sezione “Un Certain Regard” del Festival di Cannes nel 2022, *Godland* è il terzo lungometraggio narrativo del cineasta islandese di formazione danese Hlynur Pálmason (1984) dopo *Vinterbrødre* (*Winter Brothers*, 2017)¹⁰ e *Hvítur, Hvítur Dagur* (*A White, White Day - Segreti nella nebbia*, 2019).¹¹

“Una scatola di legno è stata trovata in Islanda, con sette fotografie su lastra bagnata scattate da un prete danese. Queste immagini sono le prime fotografie della costa sud-est. Questo film si ispira a queste fotografie”: introdotto da una didascalia che affida la fonte ispiratrice del film al ritrovamento di sette lastre fotografiche accanto al cadavere di un prete nell'Islanda di fine XIX secolo, l'opera di Pálmason segue le vicissitudini del giovane vicario luterano danese Lucas (Elliott Crosset Hove), inviato nel 1879 presso una remota comunità nel nord dell'Islanda allo scopo di supervisionare la costruzione di una chiesa.

“Devo ricordarti che le persone di lì hanno secoli di esperienza con il tempo, i fiumi e i ghiacciai. L'isola è molto diversa dalla Danimarca. Lì la gente, il tempo, l'inverno, tutto è completamente diverso. È di fondamentale importanza che la chiesa sia costruita e pronta prima che arrivi l'inverno”: così, nel prologo danese del film, il giovane Lucas viene istruito dal suo superiore sulla missione da compiere in Islanda.

La linearità narrativa di *Godland* prosegue distinguendosi in due parti. Nella prima parte del film il viaggio in mare verso l'isola è seguito dall'ancor più lungo viaggio che Lucas sceglie di affrontare via terra, dal sud al nord dell'Islanda: il giovane vicario porta con

sé, sulle sue stesse spalle, la pesante e ingombrante attrezzatura della camera fotografica al collodio umido su lastre di vetro, con la quale documenta ambienti e volti islandesi.¹² Il dispositivo, evoluzione diretta del dagherròtipo, rappresenta per il giovane pastore un alleato tecnologico e un medium di accompagnamento ben più confortante della guida locale Ragnar (Ingvar Sigurdsson).

In *Godland* la passione di Lucas per la modernità fotografica emerge in senso profilmico, come azione mediale lentamente esibita e atto iconico meticolosamente rappresentato. Le numerose sequenze durante le quali Lucas predispone l'apparecchio, studia l'inquadratura e istruisce le figure nel paesaggio circostante includono dettagli della scatola contenente le lastre di vetro, del collodio umido sparso su di esse, del treppiede e dell'otturatore. Ricorda Ortoleva (2020):

Dal tempo di Daguerre in poi, l'idea-guida della fotografia era stata espressa dalla parola [...] ‘obiettivo’. Il termine implica una presunta ‘obiettività’ del mezzo, e sottolinea una altrettanto presunta depersonalizzazione dello sguardo che sarebbe imposta dall'intervento della macchina. Questa stessa idea-guida è stata per quasi due secoli alla base del rapporto tra fotografia e paesaggio, attribuendo alla macchina il compito di oggettivare e fissare nel tempo non solo lo sguardo, ma anche la distanza e l'opposizione tra l'osservatore e il frammento di mondo oggetto dell'osservazione. Questa rappresentazione faceva della fotografia anche la mediatrice tra la valenza estetica e quella descrittiva implicita nel concetto stesso di paesaggio (85).

In verità Lucas impiega la fotografia per porre e opporre una distanza tra sé e l'ambiente circostante, palesando invero una non-obiettività dell'atto iconico. Non a caso, prosegue Ortoleva (2020), il medium fotografico non è, di fatto, un dispositivo che documenta la realtà dal punto di vista meccanico, bensì “prova, dal punto di vista della macchina, della realtà del fotografo” (85).

A bordo di un veliero, in sella a un cavallo, al riparo in una tenda da accampamento, al di sotto di una cascata d'acqua, a piedi nel guado di un fiume, Lucas restituisce oltretutto anche l'originario senso della comunicazione, intesa come movimento di corpi e come trasporto di merci.

Nella parte seconda del film Lucas, arrivato al

villaggio di destinazione, si confronta con il genere femminile dell'Islanda e in particolare con Anna e Ida, le due figlie di Carl (Jacob Hauberg Lohmann) presso cui alloggia. In occasione della loro prima cena insieme, Carl domanda a Lucas come mai non sia giunto dalla Danimarca al villaggio islandese direttamente via mare. "Volevo viaggiare, vedere la terra e conoscerla, fotografarla" risponde il giovane vicario. E alla successiva domanda di Carl su cosa ne pensi di questa "isola spietata", Lucas tace. La progressiva costruzione della chiesa luterana accompagna la celebrazione di un rito nuziale, l'avvicinamento sentimentale tra Lucas e Anna (Victoria Carmen Sonne) e contrasti sempre più violenti tra Lucas, Ragnar e Carl.

Pálmason affida la fotografia cinematografica di *Godland* a Maria von Hausswolff (D.F.F.), cineasta svedese al suo fianco già nei precedenti *Winter Brothers* e *A White, White Day*.¹³ Adottando un approccio medio-logico "archo-modernista", direbbe Debray (2024: 340), regista e autrice della fotografia¹⁴ scelgono di filmare *Godland* su pellicola Kodak 35mm e in formato schermico 1.33:1 – l'*aspect ratio* per antonomasia del cinema muto.¹⁵ Optando per tali specifiche tecniche Pálmason e von Hausswolff compongono il formato schermico dell'immagine semi-quadrata con i bordi degli angoli arrotondati, consueto nel cinema delle origini ma anche nella fotografia dell'epoca. Attraverso la fotografia cinematografica Pálmason e von Hausswolff intendono dunque stilizzare e storicizzare il regime scopico dell'epoca e recuperano una cultura visuale che evoca, nell'era della direzione digitale della fotografia, stilemi del cinema muto e del cinema classico. Ricorda Maria von Hausswolff:

Entrambi [io e Hlynur Pálmason] ritenevamo che filmare *Godland* in 4:3 su pellicola 35mm potesse offrire un approccio più realistico al paesaggio e ai ritratti dei volti, oltre a rievocare le fotografie scattate da Lucas con la sua macchina fotografica al collodio umido (Prince 2023: 60).¹⁶

La macchina da presa si sostituisce alla camera fotografica, ne adotta il punto di vista meccanico in una sorta di soggettiva metavisuale e inquadra l'immobilità dei soggetti in posa per i ritratti fotografici voluti da Lucas. Pálmason e von Hausswolff posizionano il dispositivo fotografico all'interno dei campi della ripresa filmica e simulano, attraverso controcampi di quadri fissi e sguardi in camera, l'immagine statica

scattata.

La simulazione audiovisiva della soggettiva fotografica è particolarmente evidente nella sequenza in cui Lucas ritrae la piccola Ida (Ída Mekkín Hlynsdóttir, figlia del regista) sul dorso di un cavallo. L'immagine filmica è addirittura ribaltata e capovolta per riprodurre la prassi meccanica del procedimento fotografico. Inoltre, per simulare l'otturatore ottico, Pálmason e Maria von Hausswolff impiegano l'effetto iride che, in quanto segno di interpunzione del cinema delle origini, interpella un discorso archeologico sulle modalità di visione e di memoria dello spettacolo cinematografico.¹⁷

La persistente inclusione dell'apparecchio fotografico nella ripresa audiovisiva rende Lucas anche 'vicario' di una cultura tecnica e visuale estranea agli islandesi. La predisposizione colonialista radicata nella missione religiosa si risolve, infatti, non solo nella riluttanza da parte del giovane a imparare la lingua islandese, ma anche nella continua esibizione della modernità tecnologica e di una nuova cultura visuale occidentale.

Se "il territorio è tedesco, ma la Terra è greca" (Deleuze, Guattari 2006: 495), laddove il primo intende una *ratio cognoscendi* giuridica e la seconda esprime una *ratio essendi* archetipica, allora in *Godland* il territorio è danese, ma la Terra è islandese. Ciò è ben espresso dal duplice titolo originale dell'opera – *Vanskabte Land* (in lingua danese) e *Volaða Land* (in lingua islandese) – che, tradito nella versione internazionale, riflette i due idiomi parlati nel film e allude a una terra malformata, infelice o sciagurata.¹⁸ Sotto il dominio coloniale e colonialista del Regno di Danimarca, l'Islanda rimane per Lucas inospitale e impenetrabile per via delle sue identità morfologiche, geologiche e culturali. "La storia dell'Islanda è commovente. [...] L'Islanda, prima, era vuota" (Giunta 2014: 51), a differenza dell'America e dell'Australia.¹⁹

Se il paesaggio è "essenzialmente la natura mediata" (Furia, Siani 2024: 7),²⁰ *Godland* lo rappresenta in maniera esemplare, affatto mimetica bensì dichiarata ed esibita, al punto da renderlo un elemento metavisuale primario nella narrazione e nella messa in scena.

Per filmare l'esperienza del paesaggio Pálmason e von Hausswolff impiegano l'intera scala dei piani, le soluzioni luministiche e i movimenti di camera a disposizione della grammatica filmica: dal campo lun-

ghissimo delle vette in lontananza al campo lungo del confronto finale tra Lucas e Carl; dal primo piano dei volti fotografati da Lucas alla ripresa subacquea che introduce Anna e Ida; dalla camera fissa sul giovane vicario che tenta di officiare il sermone nella nuova chiesa al carrello ottico (zoom) su Anna fotografata da Lucas; dal fuori fuoco sulla donna che si accinge a congiungersi carnalmente con il prete alla carrellata laterale che collega la chiesa all'abitazione di Carl; dalla panoramica sul banchetto nuziale alla ripresa *en-plongée* e in *time-lapse* che inquadra dall'alto la decomposizione del cavallo.

3. Medium del paesaggio

L'Islanda filmata in senso audiovisivo da Pálmason e von Hausswolff e fotografata in senso narrativo da Lucas è un territorio, un luogo, uno spazio, un'ambientazione e soprattutto un paesaggio. Come nota Lefebvre (2014), però, "sorgono [...] alcune complicazioni concettuali allorché ci chiediamo se la semplice presenza di un'ambientazione naturale in un film costituisca [...] un paesaggio" (ivi: 24).

Se un approccio transdisciplinare al paesaggio, inteso come esperienza sensibile dell'ambiente mediato, contribuisce indubbiamente alla comprensione complessa della perpetua tensione tecno-estetica tra natura e cultura, alcune teorie fondative dei media colgono fin da subito l'evidenza ambientale e la vocazione ecologica dei dispositivi mediali, considerati come sistema di relazioni inserito in un ambiente naturale, biologico, sociale e culturale. Per esempio, eleggendo la natura (e la fotografia) a principale fonte di ispirazione, *Godland* evoca le disposizioni estetiche avanzate da Ejzenštejn (2003: 5-43), secondo cui l'opera d'arte si omologa a leggi strutturali proprie dei fenomeni organici, e da Youngblood (2013: 283-287), il quale riflette sull'artista-ecologo, sull'arte come ambiente e sul processo artistico calato nell'ecosistema. L'opera di Pálmason richiama oltretutto l'asserzione di Rohmer (1991), secondo cui il cinema è innanzitutto "arte dello spazio" (ivi: 55-67). Freiburg (2013), nel suo lavoro pionieristico del 1918, intuisce non solo che, con l'invenzione del medium cinematografico, "per la prima volta nella storia delle arti che riproducono le azioni umane lo spettatore può essere proiettato nel luogo preciso in cui avviene l'azione" (ivi: 135), ma, soprattutto, che "il cinema è l'unica arte

di rappresentazione drammatica che si può del tutto esimere dall'uso di scenari artificiali" (ivi: 139). Sebbene non costituisca uno degli specifici filmici della grammatica filmica, la natura – e il paesaggio, nello specifico – si rivela uno dei fattori del linguaggio audiovisivo idealmente più distintivi e più liberi – se non addirittura "l'elemento più libero del film" (Ejzenštejn 2003: 231).

"Verrebbe voglia di cominciare con il sostenere che il cinema nasce dentro il paesaggio" dichiara Guerra (2012: 193), eppure "il paesaggio [...] rimane escluso dalle prime ricerche sul movimento" (ivi: 194). Nella rappresentazione filmica dell'epoca il paesaggio aderisce, infatti, al "prolungamento e perfezionamento della fotografia di viaggio, [...] buono per documentari ed esplorazioni" (ibidem) – e la narrativa di *Godland* sul vicario fotografo pare, in tal senso, allinearsi in maniera emblematica.²¹ Fintantoché, complici prima i Grand Tours realizzati dagli operatori dei fratelli Lumière poi la rivoluzione estetica ed etica del neorealismo italiano, il paesaggio diviene agente narrativo, personaggio, "forma simbolica" (Bernardi 2002) dello sguardo e della visione.

Lo statuto di medium attribuito al paesaggio audiovisivo è intuito sia da Balázs (1987) quando sostiene che la natura diviene "il palcoscenico del cinema" e un "personaggio nuovo" intriso di "sfumature drammatiche" (ivi: 14), sia da Bazin (1999) quando teorizza che "il cinema [è] per sua essenza una drammaturgia della natura" (ivi: 177).

Integrando il noto postulato spaziale di Foucault,²² Jakob (2009) dichiara che "la nostra epoca è decisamente quella del paesaggio, almeno per quanto riguarda la sua riproduzione verbale e iconica" (ivi: 7). Lo studioso di Grenoble, in particolare, sostiene che "il paesaggio non è né il territorio, né il paese né il sito" (ivi: 27), piuttosto l'esito variabile e mutevole di un rapporto culturale con l'ambiente.

Tutto ciò contribuisce al radicale avanzamento teorico compiuto da Mitchell (2002). Il fondatore degli studi di cultura visuale propone, infatti, di intendere il paesaggio non come oggetto statico da osservare, da contemplare o da interpretare, bensì come soggetto attivo, dinamico, autonomo e dotato di un proprio potere culturale: "Il paesaggio, secondo noi, [...] è uno strumento, forse addirittura un soggetto, di potere culturale, [...] indipendente dalle finalità umane. Il paesaggio è un medium culturale" (ivi: 2-3).²³ Attribuire

al paesaggio lo statuto di medium – oltretutto culturale – significa, per Mitchell, elevarlo a un “soggetto sociale” (ivi: 2) che si affranca dal “medium esausto” (ivi: 3) della tradizione raffigurativa europea. Mitchell intende dunque il paesaggio come medium e non come riproduzione di un’espressione artistica:

Il paesaggio può essere raffigurato dalla pittura, dal disegno o dall’incisione; dalla fotografia, dal cinema e dal teatro; dalla scrittura, dal discorso e probabilmente anche dalla musica e da altre ‘immagini sonore’. Prima di tutte queste raffigurazioni secondarie, tuttavia, il paesaggio è un medium materiale e multisensoriale di per sé (terra, pietra, vegetazione, acqua, cielo, suono e silenzio, luce e oscurità ecc.), in cui sono presenti significati e valori culturali. [...] Il paesaggio diviene artificiale nel momento stesso in cui viene contemplato e diventa oggetto di rappresentazione visuale (ivi; 14).²⁴

A svantaggio del linguaggio filmico interviene anche Olwig (1996), il quale esorta a considerare la “natura sostantiva del paesaggio” indipendentemente dall’immagine cine-fotografica che intende rappresentarlo.

Tali riflessioni convergono verso l’elaborazione definitiva di un “pensiero paesaggista” (Berque 2022), ossia di un pensiero *del* paesaggio, che ne garantisca una sensibilità autonoma e libera dall’indagine umana, piuttosto che di un pensiero *sul* paesaggio, che ne sancirebbe lo statuto di oggetto intellettuale. Il geografo francese inserisce la questione ontologica del paesaggio all’interno di una più ampia “médiance” (Berque 1991), che considera un sistema integrato – tecnico, simbolico ed ecologico – nella relazione evolutiva tra società e ambiente: “Il paesaggio non è che una delle mediazioni, tra le altre, che costituiscono la médiance” (Berque 2009: 175).

4. Paesaggio audiovisivo

“Il mondo, ri-naturalizzato nei film, presentato dalle nuove grammatiche del visibile, si offre al cinema come *oggetto*. E il cinema, nomadico e viandante, propone geoscopie del pianeta, trame moderne di immagini riproducibili” (Marabello 2010: 39).²⁵ attraverso l’esperienza audiovisiva il mondo, ossia il paesaggio, si offre anche – aggiungiamo noi – come *soggetto* autonomo e come medium della relazione ecologica e dialogica tra natura, cultura e tecnica.

Antropomorfizzata da Leopardi (1969) nel celebre dialogo con un islandese, la natura in *Godland* è invece sia elemento del cosmo sia “attore” (François 1999) protagonista e antagonista delle vicende di Lucas nonché, per dirla con Bazin (1999), il principale “catalizzatore estetico” (ivi; 177). Il paesaggio narrativo costringe Lucas a un’inedita esperienza sine-stetica e trans-sensoriale che lo obbliga non solo a vedere, ma anche ad ascoltare, toccare, assaporare e odorare l’Islanda. Per riprendere la riflessione di Simmel (2012): “Quando, come nei confronti del paesaggio, l’unità dell’essere naturale cerca di inserirci nella sua trama, la scissione di un lo che *vede* e di un lo che *sente* si dimostra doppiamente sbagliata” (ivi: 151).²⁶ Impreparato alla complessità del paesaggio islandese, Lucas fallisce nel delegare al solo senso della vista e al solo medium dell’immagine statica la considerazione occidentalocentrica e coloniale dell’ambiente circostante. L’ostinazione nel fotografare volti e ambienti del paesaggio islandese genera in Lucas l’illusorio dominio sulla comunità islandese. Il medium impiegato dal giovane vicario restituisce un oggetto-mondo frainteso e incompreso a causa di una visione frontale, distaccata, prospettica, meccanica e proiettiva.²⁷ Non volendo realmente interagire con la lingua, il costume, la tradizione e la “meteorologia”²⁸ del territorio islandese, Lucas non ne considera, di fatto, la cultura, che ignora o sottovaluta. Riprendendo le teorizzazioni di Cosgrove (1990), secondo cui “il paesaggio [...] è un modo di vedere” (ivi: 53), e di Merleau-Ponty (1969), per il quale “è vero che il mondo è ciò che noi vediamo, ed è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo” (ivi: 16), il vicario danese non vede il paesaggio islandese né impara a vederlo. Secondo la distinzione formulata ancora da Cosgrove (1990), Lucas rimane un “outsider” anziché elevarsi a “insider” (ivi: 38-53). Sebbene attrezzato con il più moderno dei media dell’epoca, Lucas ignora la modernità del senso humboldtiano e simmeliano del paesaggio e affida incautamente l’esplorazione dell’Islanda all’invenzione tecnica della produzione dell’immagine statica.

La complessa dialettica ambientale tra cinema e fotografia, tra dispositivo audiovisivo e dispositivo fotografico, tra produzione di immagini cinetiche e di immagini fisse può essere indagata anche attraverso l’ecologia della visione formulata da Gibson (2014) il quale, per una reale comprensione dei processi di

percezione, privilegia l'osservatore in movimento piuttosto che l'osservatore di immagini statiche. È allora emblematico, in tal senso, chiarire che la fonte ispiratrice della narrativa di *Godland* sia del tutto finzionale, ossia inventata: il ritrovamento delle sette lastre fotografiche, menzionate nel cartello di apertura del film, è frutto di invenzione da parte di Pálmason. A ulteriore prova della complessità del discorso, Lucas sperimenta la "contemplazione sentimentale" (Ritter 1994), durante la quale la natura si rivela paesaggio all'osservatore, proprio nel momento in cui egli posa l'apparecchio fotografico. Il suo "atto spirituale" (Simmel 2012) si compie nell'istante in cui il giovane è intento a sopravvivere nelle lande battute dal gelido vento senza la mediazione meccanica e culturale della tecnica. Il fatale isolamento di Lucas, vicario fotografo del paesaggio islandese, evoca apparentemente la celebre riflessione di Rilke (2020), secondo cui "se [...] il paesaggio voleva diventare mezzo e occasione per un'arte autonoma [esso] doveva essere lontano e molto diverso da noi [...]. Si cominciò [...] a capire la natura quando non la si capì più" (ivi: 35).

È invece il paesaggio audiovisivo, di cui *Godland* rappresenta un esempio paradigmatico, a convocare la modernità grazie alla quale "il paesaggio è avvertito come soggetto dinamico, [...] animato" (Simonigh 2020a: 118), con cui relazionarsi o di fronte al quale arrendersi. Le qualità attribuite da Balázs (1954) alla macchina da presa, che "prende con sé il mio occhio e lo conduce nel mezzo dell'immagine" (ivi: 15), sono sistematizzate da Lefebvre (2014), il quale individua le "specificità dei paesaggi cinematografici" nella "contemplazione" e nella "immersione" (ivi: 34) – a quest'ultimo termine preferiamo l'espressione 'immersività'. Similmente, fin dal titolo del suo contributo Ortoleva (2020) ravvisa nell'immersività e nella cinestesia le prerogative sensibili per percepirsi "dentro il paesaggio" audiovisivo (ivi: 183-192).

Laddove il medium fotografico profilmico e il personaggio narrativo falliscono, il medium audiovisivo restituisce la complessità della relazione antropo-cosmo-centrica e il coinvolgimento immersivo tra umanità e paesaggio: l'Islanda attira a sé anche il cineasta, l'autrice della fotografia, l'interprete, lo spettatore e la spettatrice. È il medium audiovisivo a convocare, in maniera più incisiva di altri media, un coinvolgimento trans-sensoriale ampio e integrato, che si dipana "dalla percezione alla comprensione, dall'emozione

all'interpretazione" (Simonigh 2020: 163) del paesaggio. In quanto sistema complesso audio-verbo-visivo, *Godland* elabora "immagini audiovisive capaci [...] di muoverci oltre il diffuso atteggiamento di indifferenza an-estetica nei confronti del paesaggio, ponendo finalmente le condizioni per lo sviluppo di una coscienza cosmocentrica" (ivi: 122).

In una cultura visuale contraddistinta da immagini cinetiche ridondanti e sovraesposte, l'atto contemplativo e il coinvolgimento immersivo convocati dal medium audiovisivo si delineano come esperienze generative di una estetica ecologica e connettiva. Un esercizio trans-sensoriale al paesaggio audiovisivo e una "ecologia dell'attenzione" (Citton 2014; Citton, Doudet 2019) possono distogliere dalla consueta "fruizione nella distrazione" (Benjamin 2014: 35) e indicare la via sostenibile alla conoscenza del mondo e alla sua esperienza sensibile.

Note

* Questa pubblicazione è realizzata nell'ambito del progetto NO-DES, finanziato dal MUR sui fondi M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione europea - NextGenerationEU (Grant agreement Cod. n. ECS00000036) - CUP D17G22000150001.

¹ Scrive Benjamin nel 1928: "La tecnica: non dominio della natura, [ma] dominio del rapporto tra natura e umanità" (2006: 71).

² Lungo tale asse teorico transdisciplinare si susseguono le riflessioni elaborate, nel tempo, da Aristotele (2001), Humboldt (2018), Uexküll (2010), Benjamin (2014), Ejzenštejn (2003), Bazin (1999), Le-roi-Gourhan (1994), Simondon (2021; 2017; 2014), McLuhan (2023), Youngblood (2013), Gibson (2014), Postman (1999), Bruno (2015), Casetti (2015) e Parikka (2019).

³ Febvre (1935), ad esempio, lamenta l'assenza di una disciplina che studi la storia della tecnica. In anni recenti, Latour (2018; 2000) segnala la necessità di un superamento del dualismo natura-cultura e Descola (2021) denuncia la prolungata fallacia della contrapposizione fra natura e cultura nella moderna antropologia occidentale.

⁴ Traduzione mia.

⁵ Il geografo culturale irlandese si domanda: "Il paesaggio è il mondo in cui viviamo o una scena a cui guardiamo da lontano? [...] È meglio che il paesaggio sia concepito in termini artistici e pittorici come un genere culturale e storico specifico, un insieme di strategie e dispositivi visivi, attraverso cui prendere le distanze e osservare?" (Wylie 2007: 1-2). Traduzione mia. Corsivo dell'autore.

⁶ Sebbene sia spesso attribuita a Lynch (2013), l'espressione non è direttamente riconducibile all'urbanista statunitense - il quale, piuttosto, sostiene che la cosiddetta "immaginabilità" di un paesaggio è inscindibile dalla sua rappresentazione culturale.

⁷ Cfr. anche Simonigh (2020b: 193).

⁸ Tra le opere - a cui il film di Hlynur Pálmason si iscrive - che celebrano l'esperienza estetica e audiovisiva del paesaggio ricordiamo: *Stromboli* (Roberto Rossellini 1950), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni 1960), *Ryan's Daughter* (*La figlia di Ryan*, David Lean 1970), *Days of Heaven* (*I giorni del cielo*, Terrence Malick 1978), *Fitzcarraldo* (id., Werner Herzog 1982), *Paris, Texas* (id., Wim Wenders 1984), *A Passage to India* (*Passaggio in India*, David Lean 1984), *The Sheltering Sky* (*Il tè nel deserto*, Bernardo Bertolucci 1990), *Urga* (*Urga - Territorio d'amore*, Nikita Michalkov 1991), *Bād mā rā khāhad bord* (*Il vento ci porterà via*, Abbas Kiarostami 1999), *Io non ho paura* (Gabriele Salvatores 2003), *Sānxiā hāorén* (*Still Life*, Jia Zhangke 2006), *Into the Wild* (*Into the wild - Nelle terre selvagge*, Sean Penn 2007), *Silence* (id., Martin Scorsese 2016), *Nomadland* (id., Chloé Zhao 2020) e *The Power of the Dog* (*Il potere del cane*, Jane Campion 2021).

⁹ Vent'anni fa la pubblicazione di *Toward an Eco-Cinema* (MacDonald 2004) contribuisce a inaugurare la conversazione sull'ecocinema come genere audiovisivo con espliciti contenuti di sensibilizzazione ambientale. La successiva adozione della prospettiva ecocritica, nata in ambito letterario, indaga la rappresentazione del rapporto tra umano e non umano nei media audiovisivi.

¹⁰ Il film viene presentato in anteprima mondiale al Festival di Locarno nel 2017.

¹¹ Presentato in anteprima mondiale nella sezione "Semaine de la Cri-

tique" del Festival di Cannes nel 2019, l'opera conquista nello stesso anno il premio come miglior film al Torino Film Festival.

¹² Il colloidio umido, legante per emulsioni fotosensibili utilizzato tra il 1850 e il 1870, sostituisce lo strato d'argento (impiegato per il dagherrotipo su lastre di rame) e viene poi abbandonato a favore della gelatina (che consente un impiego a secco dei materiali fotografici).

¹³ Hlynur Pálmason e Maria Von Hausswolff si conoscono frequentando la *Den Danske Filmskole* [Scuola Nazionale di Cinema della Danimarca], presso cui si diplomano nel 2013.

¹⁴ In merito ai concetti di autorialità nella fotografia cinematografica e di co-autorialità nell'opera audiovisiva si rimanda a Spadafora (2024: 33-56).

¹⁵ Con il termine formato (o *aspect ratio*) si intende l'ampiezza dell'immagine sia inquadrata sia proiettata. Esso è dato dal rapporto matematico tra la base (variabile) e l'altezza (convenzionalmente 1) dell'immagine.

¹⁶ Traduzione mia. Maria Von Hausswolff allude in realtà al formato schermico 1.33:1 o tutt'al più 1.37:1 (leggermente più ampio per ospitare la pista sonora, utilizzato dal 1932 fino alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, progettato dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e chiamato "Academy ratio"). Spesso fonte di confusione terminologica, l'indicazione 4:3 è di esclusiva pertinenza televisiva, in quanto corrispettivo televisivo del formato schermico cinematografico 1.33:1.

¹⁷ Popolare nell'epoca del cinema muto, l'effetto iride (noto anche con il termine inglese *iris shot*) è una tecnica di ripresa attraverso la quale un mascherino, posto di fronte all'obiettivo, restringe gradualmente e circolarmente una particolare porzione del quadro, in apertura (*iris in*) o in chiusura (*iris out*) di scena. L'effetto è poi adottato nel cinema sonoro classico, in particolare nelle commedie e nei film di animazione. Anche le produzioni moderne e contemporanee si riappropriano dell'*iris shot* come segno di transizione e interruzione: si pensi, ad esempio, alle opere di Jean-Luc Godard, Tony Richardson, Martin Scorsese e Paul Thomas Anderson.

¹⁸ Il titolo *Volaða Land* trae ispirazione dall'omonimo poema (1888) del poeta islandese Matthías Jochumsson.

¹⁹ Corsivo dell'autore. Per una breve disamina storica delle graduali esplorazioni e occupazioni irlandesi, norvegesi e danesi dell'Islanda si veda ancora Giunta (2014: 51-53).

²⁰ Traduzione mia.

²¹ Secondo la ricostruzione elaborata da Mottet (1999: 146), il 73,8% della produzione cinematografica statunitense realizzata tra 1897 e il 1912 afferisce al genere documentarismo di viaggio. Al proposito si vedano anche i dati relativi alle "vedute Lumière" e ai "travel film" analizzati da Costa (2006: 245-266).

²² Foucault, durante la conferenza tenutasi il 14 marzo 1967 al Cercle d'études architecturales di Tunisi, attribuisce allo spazio un ruolo primario nella costruzione dell'immaginario e del pensiero contemporanei: "La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, com'è noto, la storia [...]. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio" (2011: 19). Per approfondimenti sulla cosiddetta "svolta spaziale" si rinvia a Warf, Arias (2009).

²³ Traduzione mia, anche delle successive citazioni da Mitchell (2002).

²⁴ Si veda anche Mitchell (2021). L'elaborazione teorica di Mitchell è ripresa nell'ambito dell'architettura del paesaggio da Nassauer (2017), la quale intende il paesaggio non come l'esito di procedure rappresentazionali bensì come il medium che consente le rappresentazioni stesse.

²⁵ Il corsivo è mio.

²⁶ Corsivo dell'autore.

²⁷ Cfr. Simonigh (2020a: 124).

²⁸ Il cinema narrativo è specificamente in grado di mostrare "spettacolari manifestazioni meteorologiche" (Adams Sitney 1993: 112). Traduzione mia.

Bibliografia

- ADAMS SITNEY P. (1993), "Landscape in the Cinema: The Rhythms of the World and the Camera", in KEMALL S., GASKELL I. (edited by), *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 103-126.
- ARISTOTELE (2001), *L'anima*, Bompiani, Milano.
- BALÁZS B. (1987), *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova* [1949], Einaudi, Torino.
- ID. (1954), *Estetica del film* [1930], Editori Riuniti, Roma.
- BAZIN A. (1999), "Lo schermo e il realismo dello spazio" [1951], in ID., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, pp. 174-178.
- BENJAMIN W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], Einaudi, Torino.
- ID. (2006), *Strada a senso unico* [1928], Einaudi, Torino.
- BERNARDI S. (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- BERQUE A. (2022), *Pensare il paesaggio* [2008], Mimesis, Milano.
- ID. (2009), "Come parlare di paesaggio?", in D'ANGELO P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna, pp. 159-176.
- ID. (1991), *Médiance de milieux en paysages*, Reclus, Montpellier.
- BRUNO G. (2015), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* [2002], Johan & Levi, Milano.
- CASSETTI F. (2015), *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CASTELNOVI P. (2000), "Il senso del paesaggio", in ID. (a cura di), *Il senso del paesaggio*, Ires Piemonte - Istituto di ricerche economico-sociali del Piemonte, Torino, pp. 21-40.
- CITTON Y. (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Seuil, Paris.
- CITTON Y., DOUDET E. (sous la direction de) (2019), *Écologies de l'attention et archéologie des média*, UGA Éditions, Grenoble.
- COSGROVE D. (1990), *Realtà sociali e paesaggio simbolico* [1984], Unicopli, Milano.
- COSTA A. (2006), "Landscape and Archive", in LEFEBVRE M. (a cura di), *Landscape and Film*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- D'ANGELO P. (2021), *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari-Roma.
- ID. (2008), "Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?", in *Fata Morgana*, 6, pp. 25-42, poi in ID. (2014), *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata, pp. 47-66.
- DEBRAY R. (2024), *Introduzione alla mediologia* [2000], Meltemi, Milano.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2006), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], Castelvecchi, Roma.
- DESCOLA P. (2021), *Oltre natura e cultura* [2005], Raffaello Cortina, Milano.
- EJZENŠTEJN S. M. (2003), *La natura non indifferente* [1945-1947], Marsilio, Venezia.
- FEBVRE L. (1935), "Réflexions sur l'histoire des techniques", in *Annales d'histoire économique et sociale*, 36, pp. 531-535.
- FOUCAULT M. (2011), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* [1984], Mimesis, Milano-Udine.
- FRANÇOIS G-C. (1999), "Au cinéma, le paysage est un acteur", in MOTTET J. (sous la direction de), *Les paysages du cinéma*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, pp. 87-91.
- FREEBURG V. O. (2013), *L'arte di fare film* [1918], Diabasis, Parma.
- FURIA P., SIANI A. L. (2024), "Introduction: Landscape and Media", in *Aesthetica Preprint*, 127, pp. 7-11.
- GIBSON J. J. (2014), *L'approccio ecologico alla percezione visiva* [1979], Mimesis, Milano-Udine.
- GIUNTA C. (2014), *Tutta la solitudine che meritate. Viaggio in Islanda*, Quodlibet, Macerata.
- GUERRA M. (2012), "Il paesaggio in azione: note su alcune idee filmiche di paesaggio", in IACOLI G. (a cura di), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 195-208.
- HUMBOLDT VON A. (2018), *Quadri della natura* [1808], Codice Edizioni, Torino.
- JAKOB M. (2009), *Il paesaggio* [2008], il Mulino, Bologna.
- LATOUR B. (2018), *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica* [1991], Elèuthera, Milano.
- ID. (2000), *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze* [1999], Raffaello Cortina, Milano.
- LEFEBVRE M. (2014), "Sul paesaggio nel cinema narrativo" [2011], in *Imago. Studi di cinema e media*, 9, pp. 23-42.
- LEOPARDI G. (1928), "Dialogo della Natura e di un Islandese" [1824], in ID., *Operette Morali*, Laterza, Bari, pp. 75-82.
- LEROI-GOURHAN A. (1994), *Ambiente e tecniche* [1945], Jaca Book, Milano.
- LYNCH K. (2013), *L'immagine della città* [1960], Marsilio, Venezia.
- MACDONALD S. (2004), "Toward an Eco-Cinema", in *ISLE. Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11, pp. 107-132.
- MARABELLO C. (2010), "Terre sublimi. Spazio, etnostorie, macchine che vedono", in *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e di visioni*, 11, pp. 35-48.
- MCLUHAN M. (2023), *Gli strumenti del comunicare* [1964], il Saggiatore, Milano.
- MERLEAU-PONTY M. (1969), *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano.
- MITCHELL W. J. T. (2002), "Imperial Landscape" [1994], in ID. (edited by), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 5-34.
- ID. (2021), "Reframing Landscape", in *ARTMargins*, 1, pp. 14-19.
- MOTTET J. (1999), "Elementi per una genealogia del paesaggio americano (1897-1912)", in BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti. Volume 2 Tomo 1*, Einaudi, Torino, pp. 143-174.
- NASSAUER J. I. (2017), "Landscape as Medium", in *Landscape Architecture Frontiers*, 6, pp. 42-47.
- OLWIG K. R. (1996), "Recovering the Substantive Nature of Landscape", in *Annals of the Association of American Geographers*, 4, pp. 630-653.
- ORTOLEVA P. (2020), "Dentro il paesaggio. Immersivi e cinestetici?", in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 17, pp. 183-192.
- PARIKKA J. (2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione* [2012], Carocci, Roma.
- POSTMAN N. (1999), *Ecologia dei media. L'insegnamento come attività conservatrice* [1979], Armando Editore, Roma.
- PRINCE R. (2023), "Maria Von Hausswolff DFF: Godland", *Cinematography World*, 14, pp. 60-61.
- RILKE R. M. (2020), "Del paesaggio" [1902], in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, Adelphi, Milano, pp. 29-36.

- RITTER J. (1994), *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* [1963], Guerini e Associati, Milano.
- ROHMER É. (1991), "Il cinema arte dello spazio" [1948], in ID., *Il gusto della bellezza* [1984], Pratiche, Parma, pp. 55-67.
- SAID E. W. (2023), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* [1993], Feltrinelli, Milano.
- SAUER C. O. (1969), "The Morphology of Landscape" [1925], in LEIGHLY J. (edited by), *Land and Life: A Selection from the Writings of Carl Ortwin Sauer*, University of California Press, Berkeley, pp. 315-350.
- SIMMEL G. (2012), *Saggi sul paesaggio* [1911-1913], Armando Editore, Roma.
- SIMONDON G. (2021), *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici* [1958], Orthotes, Nocera Inferiore.
- ID. (2017), *Sulla tecnica* [1953-1983], Orthotes, Nocera Inferiore.
- ID. (2014), *Sulla tecno-estetica* [1982], Mimesis, Milano.
- SIMONIGH C. (2020a), *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*, Meltemi, Milano.
- EAD. (2020b), "The Audio-visual Landscape. Aesthetics and Complexity", in *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 17, pp. 193-206.
- SPADAFORA A. (2024), *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale*, Meltemi, Milano.
- UEXKÜLL VON J. J. (2010), *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* [1934], Quodlibet, Macerata.
- WARF B., ARIAS S. (2009) (edited by), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- WYLIE J. (2007), *Landscape*, Routledge, Abingdon (UK) - New York City (USA).
- YOUNGBLOOD G. (2013), *Expanded Cinema* [1970], Clueb, Bologna.