



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Antropologia culturale, etnologia, etnolinguistica

Tesi di laurea

Dove nuotano i caprioli

Filmic geography dentro il paesaggio idroelettrico di Centro Cadore

Relatore

Ch. Prof. Mauro Varotto

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Valentina Bonifacio

Laureanda

Maria Conte

Matricola 850603

Anno Accademico

2019 / 2020

INDICE

INTRODUZIONE	5
“PAESAGGI DI RISONANZA”: UN POSIZIONAMENTO	5
L’ORGANIZZAZIONE DEL LAVORO DI TESI	8
RINGRAZIAMENTI	9
PARTE PRIMA	12
CAPITOLO 1. L'EPOPEA DELL'IDROELETTRICO NELLE ALPI	13
1.1 ORO BIANCO	13
1.2 MONTAGNE DEL '900: TRA MODERNITÀ E PATRIA	14
1.3 ACQUE SOLDATO, ACQUE OPERAIE	17
1.4 PAESAGGI INVISIBILI	18
1.5 PIAVE, LABORATORIO IDROELETTRICO	20
1.6 VALLESSELLA DI CADORE. ETNOGRAFIA DI UN CAMBIAMENTO.	26
1.6.1 <i>La ricostruzione storica</i>	26
1.6.2 <i>Un paese senza (più) anima</i>	30
1.6.3 <i>Lo strappo nel cielo di carta</i>	35
CAPITOLO 2. LA FILMIC GEOGRAPHY TRA PRASSI DI RICERCA E PUBLIC ENGAGEMENT: UN’INTRODUZIONE	39
2.1 TERZA MISSIONE E PUBLIC GEOGRAPHY	40
2.2 FILMIC GEOGRAPHIES	43
2.3 FILM COME STRUMENTO DI RICERCA, COME RESTITUZIONE, COME PROCESSO	48
2.3.1 <i>Il film come strumento di ricerca</i>	48
2.3.2 <i>Il film come output comunicativo</i>	53
2.3.3 <i>Il film come esperienza e processo</i>	54
CAPITOLO 3. TRA ACQUE, MEMORIE, TRALICCI E R-ESISTENZE: FILMIC GEOGRAPHY IN CENTRO CADORE	57
3.1 DOVE NUOTANO I CAPRIOLI: UN PRIMO POSIZIONAMENTO	57
3.2 FILMIC GEOGRAPHY DI UN PAESAGGIO, FILMIC GEOGRAPHY DENTRO UN PAESAGGIO	59
3.3 FILMIC GEOGRAPHY E PUBLIC ENGAGEMENT	61
3.4 I LUOGHI	62
3.5 DALL’IDEAZIONE ALLA PRODUZIONE	67
3.5.1 <i>Il percorso di avvicinamento</i>	67
3.5.2 <i>Metodologie sul campo</i>	69
3.5.2.1 Interviste e focus group	69
3.5.2.2 Sketch maps e camminata	70
3.5.3 <i>Il “limite” nella ricerca sul campo</i>	71
3.5.4 <i>Uso del mezzo filmico</i>	73
3.5.4.1 Fotografia	73
3.5.4.2 Contenuti sonori	75
3.5.4.3 Montaggio	77
3.5.5 <i>Collaborazioni e prospettive</i>	80

PARTE SECONDA	84
DOCUMENTARIO "DOVE NUOTANO I CAPRIOLI"	85
SINOSI	85
LINK AL FILM	85
BIBLIOGRAFIA	86
VIDEOGRAFIA	89

Introduzione

“Paesaggi di risonanza”: un posizionamento

CADORE, 1951

L'acqua in Cadore racconta tante storie. Una di queste risale a un passato non lontano.

Nel 1950 in località Sottocastello, la SADE sbarra il Piave per creare un invaso di 67 milioni di metri cubi d'acqua, destinato alla produzione di energia elettrica per l'alimentazione dei centri industriali della pianura veneta. La frazione di Vallesella diventa l'abitato più vicino al lago, proprio sulle sponde. Sorge su un terreno di formazioni gessose, permeabili, che mal sopporta la pressione di una tale massa d'acqua. Qualche giorno dopo il riempimento dell'invaso iniziano crepe e crolli negli edifici e si aprono profonde spaccature nel terreno, un processo di disgregazione (fisica e sociale) che in alcuni anni cancella l'abitato di Vallesella. Solo la fontana rimane.

Quando Giovanna, 80 anni, mi racconta le vicende del suo paese ha ancora negli occhi l'emozione delle sere d'estate nella sua borgata, con la fisarmonica che faceva danzare i cuori.

L'invaso ha cambiato tutto, al centro della valle ora non c'è un lago, ma un serbatoio...

CROCETTA DEL MONTELLO, 2020

È sera, siamo nella sala riunioni del comune. Remo - 70 anni, alpino, esperto delle Grave del Piave di Ciano che conosce palmo a palmo - tira fuori dalla sua borsa, traboccante di libri, vecchie foto e mappe una cartina dell'alveo del fiume. Traccia con un pennarello rosso quello che è il perimetro del suo incubo, piombato addosso da qualche mese a lui e i suoi compaesani: si tratta di un progetto della regione per la sicurezza idrogeologica del Medio Piave che prevede la costruzione di un bacino di 35 milioni di metri cubi, con muri perimetrali di 13 km alti fino a 8 metri. La cittadinanza non ne sapeva nulla fino a quando un cittadino, spulciando tra le carte per la progettazione di un depuratore nella stessa località, si è imbattuto nel progetto, in procinto di essere finanziato a livello esecutivo. L'opera interesserebbe una superficie pari a un terzo del comune stesso e andrebbe a stravolgere una golena poco antropizzata di grande valore ecologico e naturalistico, protetta da direttive europee...

(...)

Questa introduzione comincia così, in maniera forse un po' anomala, con due estratti da due soggetti di documentario diversi che mi hanno visto coinvolta nell'ultimo anno. Li presento affiancati graficamente perché come tali, affiancati, sono stati vissuti, per cui mi sembra doveroso farne cenno in un'ottica di “posizionamento dello sguardo”.

Quelle sopra sono “fotografie” che ritraggono situazioni apparentemente lontane nel tempo e nello spazio, ma sorprendentemente vicine per molti aspetti.

Il primo estratto contiene l'argomento del documentario di ricerca per mia tesi, che vuole indagare con un approccio geo-etnografico le trasformazioni in “paesaggio idroelettrico” della valle di Centro Cadore. In particolare, ampio spazio viene dato alle vicende di Vallesella di Cadore, borgata scomparsa a seguito di dissesti idrogeologici causati dall'invaso.

Il secondo estratto fa riferimento a una situazione attualissima, che mi è piombata addosso nel periodo in cui lavoravo alla ricerca sul campo e al documentario. Scrivo “mi” per sottolineare che la questione riguarda direttamente un luogo d'affezione e per mesi è entrata a far parte della mia quotidianità, nella veste di membro attivo del comitato per la salvaguardia delle Grave di Ciano in opposizione a

un'incombente quanto inaspettata mega-opera. Questa doccia fredda, con questa tempistica poi, era quanto mai malaugurata, in quanto sentivo che la mia partecipazione avrebbe tolto energie e tempo alla tesi. Ma non è per questo che ne scrivo qui, bensì perché l'affiancarsi in parallelo di queste due situazioni/vicende biografiche ha sicuramente influito sul mio sentire e sull'approccio della ricerca. Anzi, è più corretto dire che l'influenza si dispiega in entrambi i sensi.

Man mano che approfondivo la conoscenza di questi due paesaggi emergevano infatti analogie sempre più forti che non potevano lasciarmi indifferente, e di cui faccio cenno qui.

Innanzitutto, si parla dello stesso fiume, "la" Piave, che vanta il triste primato di essere uno dei corsi d'acqua più artificializzati d'Europa, sottoposto a manipolazioni profonde: bloccato, intubato, imbrigliato, espanso, edificato. Questa profonda alterazione della dinamica fluviale ha portato a conseguenze sul lungo periodo e su grandi distanze. Gli sbarramenti e i sistemi idroelettrici a monte modificano la portata dei deflussi e il bilancio sedimentario del fiume, che ha progressivamente perduto la capacità di espandersi e rimodellare l'alveo, modalità con cui l'energia in caso di piena veniva dissipata. Il minor apporto di sedimenti (dovuto anche ai prelievi di ghiaia) e la minore portata ha determinato una progressiva incisione dell'alveo che rende maggiore il rischio idraulico in caso di piena per quelle zone golenali del medio Piave nel frattempo "invase" da insediamenti e vigneti. Eventualità che ora è necessario mitigare mettendo una "pezza di cemento" che andrebbe a cancellare una zona di grande valenza naturalistica, paesaggistica e storico-culturale. In questo senso i due estratti iniziali si profilano come "paesaggi reciproci", intrinsecamente legati da relazioni di interdipendenza.

In secondo luogo, la relazione tra i due estratti iniziali riguarda la tipologia di intervento e le sue modalità. Con le dovute macro-differenze, si tratta in entrambi i casi di "grandi opere" (ad alta percentuale di cemento) che vanno a stravolgere gli orizzonti di un luogo. Letteralmente, in quanto l'opera in sé cambia i connotati del territorio, ma anche metaforicamente, in quanto essi impattano sul panorama esistenziale di chi quel luogo lo vive e lo ha dotato di significato. Nel caso di Vallesella è il centro delle relazioni che si sgretola e con esso anche la dimensione sociale e cooperativa ("Vallesella non ha più un'anima"). Nel caso di Ciano si tratta di un luogo con valenza diversa: se per molti costituisce una sorta di oasi "fuori dalla civiltà" con funzione esclusivamente ricreativa, comunque importante per il benessere individuale, per abitanti e anziani del luogo è scrigno di vissuti ("Siamo gente di fiume"). In entrambi i casi si può parlare di *perdita traumatica del senso dei luoghi*¹,

¹ VALLERANI F., VAROTTO M. (a cura di), *Il grigio oltre le siepi*, Portogruaro (VE), Nuova Dimensione, 2005, p. 162.

collegata a una inattesa trasformazione (avvenuta o imminente) del paesaggio quotidiano.

Ancora, si presentano dinamiche simili di rapporto tra centro e periferia. Se nel caso di Vallesella negli anni '50 la piccola comunità di montagna era sacrificabile rispetto agli interessi idroelettrici e industriali della Nazione, oggi similmente una zona di alto pregio naturalistico nel territorio di un comune di poche migliaia di abitanti sembra, agli occhi della Regione, un *vuoto* cancellabile per poter salvare i *pieni* delle distese di vigneti che invadono gli spazi del fiume più a sud.

Infine, si tratta di opere calate dall'alto, che non prevedono e non cercano processi di partecipazione e coinvolgimento della popolazione, delineando situazioni lontane da quelli che definiremo "paesaggi democratici".² È interessante notare che spesso i comitati, oltre a denunciare un'emergenza territoriale, mettono in luce conflitti di interesse e di valori sulla gestione del territorio che stentano a trovare spazio di concertazione: in questo senso si trasformano in palestre di partecipazione civile e portavoce di un bisogno di trasparenza e partecipazione.

Queste due situazioni convivevano durante il periodo di ricerca disegnando dentro di me dei "paesaggi di risonanza". La risonanza scattava tra questi luoghi, apparentemente distanti, per le evidenti e profonde (almeno ai miei occhi) analogie e relazioni che si andavano creando; ma uso questo termine anche con l'accezione dell'antropologa Unni Wikan³, come *skill* che evoca l'esperienza umana condivisa. Questi "echi" creavano un terzo panorama, mio, interiore, con cui mi avvicinavo alle persone più o meno consapevolmente e attraverso cui parole ed esperienze entravano, appunto, in risonanza. Era inevitabile che il vivere una situazione percepita come simile attivasse una partecipazione emotiva: le espressioni di *solastalgia*⁴, di cura e riappropriazione del territorio, nelle sue molteplici forme, trovavano ora uno spazio *vivente* condiviso; la volontà di impegnarsi "con un altro mondo" era diventata, mio malgrado, intrecciata al mio primo universo, quello di casa. Per certi versi quella che era nata come un'etnografia attorno a un paesaggio idroelettrico, a cui da lontano mi avvicinavo come laureanda e videomaker, è diventata anche una sorta di auto-etnografia emotiva: mi sono ritrovata talvolta a leggere la situazione passata attraverso gli occhi delle vicende attuali, e viceversa.

² CASTIGLIONI B., DE MARCHI M., FERRARIO V., BIN S., CARESTIATO N., DE NARDI A., "Il paesaggio democratico come chiave interpretativo del rapporto tra popolazione e territorio: applicazioni al caso Veneto", in *Rivista Geografica Italiana*, 117, 2010, p. 103-104.

³ Cfr. "Oltre le parole. Il potere della risonanza", in CAPPELLETTO F. (a cura di), *Vivere l'etnografia*, Firenze, SEID Editori, 2009, pp. 97-129.

⁴ Neologismo coniato nel 2005 dal filosofo australiano Glenn Albrecht che indica il sentimento di nostalgia che si prova per un luogo nonostante vi si continui a risiedere. Questo particolare stato emotivo si manifesta quando il proprio ambiente viene alterato da mutamenti repentini che esulano dal nostro controllo.

L'organizzazione del lavoro di tesi

Terminata questa premessa “di posizionamento” presento il contenuto e l'organizzazione di questo lavoro di tesi. Innanzitutto, l'output principale si identifica con il prodotto audiovisivo, inserito all'interno di un progetto di *filmic* e *public geography* che unisca e crei delle connessioni tra il circuito prettamente accademico, i vari attori del territorio e un pubblico via via più ampio. Il prodotto filmico che costituisce la seconda parte della tesi si concentra dapprima sulle vicende di Vallesella di Cadore, borgo del Bellunese sacrificato al grande progetto idroelettrico sul Piave degli anni '50, costruendone un racconto corale, per poi allargare lo sguardo al paesaggio attuale circostante e indagarne trasformazioni e modelli di sviluppo, dal lago-serbatoio di Centro Cadore alla Val Talagona.

Il documentario è accompagnato da una prima parte di approfondimento volto ad illustrare il quadro conoscitivo, teorico e metodologico del lavoro. La prima parte si divide in tre capitoli.

Il primo capitolo offre un inquadramento teorico sull'avvento dell'industria idroelettrica come uno degli aspetti chiave di colonizzazione e trasformazione della montagna del Novecento. Si presentano alcuni concetti del “modernismo alpino” come progresso, Nazione, tecnica che hanno letteralmente ricostruito il paesaggio delle Alpi sia dal punto di vista materiale, sia nell'immaginario simbolico (par. 1.2). In particolare, lo sfruttamento dell'elemento acqueo riveste un ruolo strategico per lo sviluppo e la modernizzazione del Paese, come viene sottolineato dagli spezzoni dei cinegiornali Luce (par. 1.3): questo porta però con sé anche enormi trasformazioni del paesaggio-mondo montano e il delinearsi di nuovi attori e nuovi conflitti, spesso celati nei “paesaggi invisibili” e nei “paesaggi reciproci” (par. 1.4). Successivamente il campo si restringe al caso del fiume Piave, prendendo in considerazione la sua profonda artificializzazione e le conseguenze che porta con sé su ampia scala, in un'ottica di sistema-fiume (par. 1.5). L'ultimo paragrafo si concentra su Vallesella di Cadore, presentando una trattazione etnografica sul cambiamento della borgata a seguito dei dissesti idrogeologici collegati all'invaso di Centro Cadore, indagati attraverso alcuni documenti d'archivio e le testimonianze degli abitanti (par. 1.6).

Il secondo capitolo inquadra questo progetto come esperienza di *filmic geography* in un contesto più ampio di azioni orientate verso la Terza Missione dell'Università. In particolare, presenta le istanze di rinnovamento proprie della terza missione recepite dalla geografia, presentando il recente e vivace dibattito disciplinare attorno alla *public geography* (par. 2.1). Successivamente viene focalizzato il tema più circoscritto della *filmic geography*, esplorandone aspetti, tipologie, vantaggi e criticità attraverso le esperienze di geografi che utilizzano l'audiovideo come strumento al tempo stesso di ricerca e di restituzione pubblica delle risultanze (par. 2.2). Infine, alla luce degli spunti di letteratura

geografica e antropologica e della mia esperienza, vengono proposte tre valenze del film geografico/etnografico: il film come strumento di ricerca, come output comunicativo e come processo-esperienza (par. 2.3).

Il terzo capitolo costituisce un racconto e una riflessione sull'esperienza di ricerca e produzione del documentario, fornendone alcune ulteriori chiavi di lettura. Partendo dallo svelare il posizionamento che si cela nel titolo "Dove nuotano i caprioli" (par. 3.1), la riflessione declina nello specifico la *filmic geography* "di" e "dentro" un paesaggio, rispecchiando la tensione metodologica tra osservazione e partecipazione/immersione del documentario (par. 3.2). Nel paragrafo successivo (3.3) vengono chiariti obiettivi e motivazioni della scelta dell'audiovideo come metodo di ricerca in questo particolare caso di studio. Avvicinando sempre di più il film, vengono introdotti i luoghi d'acqua su cui si focalizza, illustrandone la stretta relazione con l'idroelettrico e la comunità (par. 3.4), per poi raccontare il processo di avvicinamento al lavoro di campo, le metodologie di ricerca, i limiti riscontrati. Viene infine analizzato l'uso del mezzo filmico nei suoi vari aspetti (fotografia, suono, montaggio), come *layers* che veicolano piani di interpretazione e significazione dell'autore, e le reti di collaborazioni e prospettive di diffusione del prodotto audiovisivo (par. 3.5).

Ringraziamenti

Questo lavoro è frutto di un percorso formativo universitario e biografico, fatto di curiosità, incontri, dubbi, ispirazioni, battute d'arresto. Ma è anche e soprattutto il risultato della collaborazione e della fiducia di molti, a cui devo i miei sinceri ringraziamenti.

A livello accademico è stato possibile grazie alla collaborazione tra docenti dell'Università di Venezia Ca' Foscari - Dipartimento di Scienze Umane e dell'Università di Padova - Dipartimento di Scienze storiche, geografiche e dell'antichità (che ringrazio per aver concesso il patrocinio): avere a che fare con questa "doppia anima" geografica e antropologica ha portato nel tempo a risvolti stimolanti e arricchenti.

Il mio pensiero va quindi a chi per primo ha accolto la sfida di questo percorso, incoraggiandolo in queste forme: il mio relatore e mentore prof. Mauro Varotto, la cui figura è stata fondamentale per sciogliere molti dei numerosi dubbi e far maturare pensieri e prospettive di ricerca. Mi ha accompagnata con competenza e passione attraverso confronti e revisioni sempre precisi e puntuali. Guida sicura e paziente, ha saputo sostenermi e stimolarmi nei momenti di disorientamento, ma anche rispettare i miei tempi e convincimenti. Lo ringrazio per avere valorizzato il progetto e avergli dato

insight e respiro più ampi; nondimeno per la sua straordinaria capacità di far appassionare alla geografia portandola nella vita di tutti i giorni con creatività, spirito di iniziativa e di innovazione.

Ringrazio la correlatrice prof.ssa Valentina Bonifacio per le osservazioni e le critiche che mi hanno portato a vedere aspetti nuovi e non considerati del mio lavoro e, ancora prima, per avermi incuriosita al vastissimo mondo dell'antropologia visiva come "disciplina capace di indagare e svelare relazioni invisibili"; il prof. Gianluca Ligi, per avermi affascinata con le lezioni di Antropologia del paesaggio della Lapponia - dalle quali è nato nel 2015 il primo approfondimento su Vallesella - e per aver appoggiato questo progetto di tesi; la prof. Franca Tamisari per gli incoraggiamenti e per avermi fatto capire che la laurea è soprattutto un punto di partenza. Sfogliando la tesi ritrovo gli illuminanti contributi della prof. Benedetta Castiglioni sul tema dell'idroelettrico e dei paesaggi invisibili; del prof. Francesco Vallerani sul tema dei paesaggi fluviali e dell'*hybris*. Devo inoltre a lui l'onore del patrocinio della rete Unesco Water Museums. Ringrazio i docenti del Laboratorio di Tecnica documentaristica, dove il progetto ha preso forma: il prof. Marco Toffanin e il regista-antropologo Michele Trentini per la disponibilità e gli utili confronti sia durante le lezioni che in seguito; Francesco Ferrarese per i contributi cartografici.

A livello istituzionale e associativo, la mia riconoscenza va al Comune di Domegge di Cadore e in particolare il sindaco Achille Barnabò per l'interesse e la sensibilità verso questo progetto, dimostrata tramite il sostegno alla produzione, ma anche attraverso i numerosi confronti e l'apertura verso altre possibili forme di collaborazione. È stato un po' anche "il mio sindaco", di cui provo sincera stima per la capacità di unire visione e concretezza, che si traduce in un impegno personale - oltre che istituzionale - di presenza e cura costanti per la comunità e il territorio. Per essere stata un ulteriore punto di riferimento a Domegge ringrazio l'associazione San Vigilio; per il patrocinio l'Istituto bellunese di Ricerche sociali e culturali e l'Associazione Tina Merlin, in particolare lo scrittore Toni Sirena per aver condiviso in corso d'opera parte del suo interessante lavoro di ricerca d'archivio su Vallesella.

Per gli ulteriori contributi alla realizzazione del documentario i miei ringraziamenti vanno al Club Alpino Italiano tramite il bando di finanziamento del Comitato Scientifico – Gruppo Terre Alte, all'Unione Montana e al Bacino Imbrifero Montano.

Per la parte tecnica: Andrea Piovesan per assecondare il mio entusiasmo ed avermi dato una mano con le riprese all'inizio di questa avventura; Federico "jolly" Massa e l'associazione Gooliver, supporto nella parte tecnica, di produzione/amministrazione e sempre disponibile per confronti sulle questioni più disparate; Matteo Moretto per essere stato mio "occhio disincarnato" con il suo drone. Per le musiche ringrazio Giovanni ed Ernesto delle Fagherie Marze ed Erica Boschiero per l'utilizzo

delle loro splendide canzoni; l'Istituto Luce per le immagini d'archivio e l'associazione Ragni per le riprese del contest di arrampicata.

Devo poi ringraziare la comunità di Vallesella e Domegge, cuore pulsante di questo progetto. Innanzitutto, per avermi fatto capire più profondamente la frase di Cesare Pavese, letta qualche anno addietro, "Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti". Lungi dall'essere un "paese senz'anima" ha accolto la mia curiosità e fatto sentire un po' a casa, mostrandomi, oltre l'attaccamento alla memoria, uno spirito cangiante che resiste e guarda al futuro. Parafrasando Geertz, "una comunità si incontra faccia a faccia", ringrazio quindi l'umanità di: Giovanna Fedon per avermi fatto viaggiare nel suo sguardo attraverso il vecchio paese e la valle del Piave; Graziosa Coffen, sempre disponibile, attenta e pronta a raccontarsi e raccontare il suo territorio; Giuseppe Coffen per quel primo passaggio in macchina da cui è nata la nostra amicizia; Emilio e Cesira per la simpatia, le informazioni sempre precise e i molti documenti/fotografie fornitemi; Marcello, Angelo, Severino ed Enrico per i fiumi di ricordi e aneddoti da cui venivo traghettata in un altro spazio/tempo; Attilio e Virgilio per le testimonianze, le fotografie e le chiacchierate al bar; Luigi De Silvestro per le testimonianze e gli occhiali; Benvenuta Celotta per le immagini vivide della sua infanzia e il suo importante contributo; Ornella e Roberto, Gianpietro e Jordan per le risate dopo le giornate pesanti, per i consigli di vario tipo e le fotografie; Beniamino David e il gruppo facebook "Il Cadore dal 1900 e ciapelo" per ulteriori documenti fotografici; Giuseppe Giacobbi per l'uscita in pedalò e l'ispirazione dei caprioli; Giovanna Deppi, la "mia" anguana di lago e di torrente, per il tempo e l'impegno dedicatomi, per le leggende e le camminate, per il coraggio e la determinazione con cui ha saputo, ancora una volta, mettersi in gioco.

PARTE PRIMA

Capitolo 1.

L'epopea dell'idroelettrico nelle Alpi

Vista la centralità dell'audiovisivo nella metodologia e nella restituzione di questo lavoro di tesi, credo sia interessante in questo capitolo di introduzione all'idroelettrico confrontarsi con alcuni prodotti mediatici della prima metà del '900, epoca d'oro dei grandi impianti, e fare alcune riflessioni sulle rappresentazioni dell'acqua, della montagna e della Natura e su come queste abbiano contribuito alla costruzione di un immaginario collettivo.

1.1 Oro Bianco

L'acqua affiora tra le rocce, diventa ruscello di montagna da cui alcuni bambini bevono e poi prosegue il suo corso tra salti e cascatelle. Inizia così, presentando la genuinità delle fresche acque di montagna, il documentario *Oro Bianco*¹ del 1939 dell'Istituto Luce, incentrato sulla risorsa idrica e sul suo utilizzo. Esso ben riassume i *discourse* sull'elemento acqua (e più in generale sulla montagna) permeati dai concetti di modernità e natura, che caratterizzano la prima metà del '900.

Da una sommaria analisi filmica emerge come le scelte di regia e montaggio veicolino un certo tipo di messaggio e di concettualizzazione di quanto rappresentato. Si nota innanzitutto l'assenza dell'allora molto in voga commento in *voice off*, sostituito in questo caso da un altrettanto efficace contrappunto musicale, che sembra lavorare sul piano della percezione e dell'emotività piuttosto che su quelli della descrizione e cognizione.

Il documentario inizia dunque a monte presentando zampilli e ruscelli di un'acqua giovane, appena sgorgata. Bambini e giovani bevono a piene mani direttamente dalla fonte, come a creare un'esperienza diretta e attingere alle virtù di naturalità, genuinità e forza di queste acque che, come vedremo, contribuiranno a fare l'Italia e gli italiani. Ma il commento musicale ci ricorda che la natura non è sempre benevola: da disteso e sereno, dal minuto 03'30" vira a toni epici e seri sull'insistere di immagini di cascate sempre più maestose e incontrollabili. È sempre la colonna sonora a sottolineare la normalizzazione dal raccordo successivo (04'10"), in cui lo scroscio delle cascate diventa zampillo di fontana e gioco d'acqua di giardini e ville: una bellezza ordinata, gestita, senza rischi né imprevisti, messa in opposizione all'acqua come *wilderness*. Ma non solo di bellezza e diletto si tratta: le successive sequenze (06'10"- 06'30") su mulini e sistemi di chiuse ricordano che l'acqua è soprattutto utile e necessaria per i trasporti e come forza motrice. Nelle immagini successive di un'alluvione e

¹ *Oro Bianco*, Istituto Nazionale Luce, 1939, <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000083851/1/oro-bianco.html?startPage=580>

inondazioni (6'30"- 7'50"), in un drammatico climax, la natura si mostra in tutta la sua imprevedibilità e potenza. Potenza che, come si è visto, può diventare violenza distruttiva, ma può (e deve) essere arginata, gestita e messa all'opera attraverso la tecnica per creare energia, lavoro e civiltà. Scorrono quindi le immagini su dighe, treni elettrici in corsa, macchinari e operai di reparti industriali, scintille e tralicci e, infine, una piazza cittadina illuminata (da 8'00').

In chiusura (11'15") vengono riproposte le sequenze iniziali dello scorrere del ruscello, a ribadire la vicinanza e interdipendenza dei paesaggi urbani e della produzione con quelli montani, in un circolo reso virtuoso dai saperi tecnici e dal progresso.

Il titolo del documentario *Oro Bianco* ricalca l'espressione *houille blanche* utilizzata dall'industriale e ingegnere idraulico Aristide Berges all'esposizione universale di Parigi del 1889 per illustrare le enormi potenzialità dell'idroelettrico e il suo imponente progetto energetico per la Francia.

1.2 Montagne del '900: tra modernità e patria

Lo sfruttamento idroelettrico è uno degli aspetti chiave e più trasformativi della “colonizzazione della Alpi” che interessa tutta la prima metà del XX secolo, fino agli anni '70. In questo lungo periodo si osserva l'affermarsi di processi di costruzione della montagna e degli elementi che maggiormente la caratterizzano. Costruzione intesa sia dal punto di vista fisico e materiale – attraverso l'infrastrutturazione, lo sfruttamento industriale ed energetico, il turismo - sia dal punto di vista concettuale. Le forme del costruito possono infatti essere considerate come lenti o indizi che permettono di indagare e comprendere le modalità attraverso le quali la montagna viene immaginata, pensata, concettualizzata.

Ed è questo insieme di narrazioni, discorsi, pratiche, intrise dei valori di modernità, sviluppo e Nazione che ha determinato nel corso del '900 un paradigma di uso e costruzione dello spazio montano definito come “modernismo alpino”.²

Questo processo di trasformazione e civilizzazione dei territori di alta quota è ben descritto anche nelle parole di Armiero: «le montagne italiane sono state modellate dalle parole e dalle bombe, dalle retoriche della modernizzazione e dalle tonnellate di calcestruzzo che hanno dato corpo a quelle retoriche sotto forma di dighe, strade, ferrovie». ³

Negli anni '30-'50 la montagna acquista centralità con progetti legati al turismo, all'infrastrutturazione e allo sfruttamento industriale e idroelettrico. Una modernizzazione esogena che mira allo sviluppo

² DE ROSSI A., *La costruzione delle alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma, Donzelli editore, 2016, pp. 3-28

³ ARMIERO M., *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*, Torino, Einaudi, 2013, p. XV

sociale ed economico dell'Italia e delle comunità montane, contrastandone l'abbandono (le Alpi rappresentano, in epoca fascista, i confini-baluardo della Patria).

In realtà, pur riconoscendo da una parte l'importanza dell'energia per il miglioramento delle condizioni di vita locali e per la creazione di offerta di lavoro che portava con sé, la trasformazione radicale delle economie montane e la maggior accessibilità che le nuove strade favoriscono, contribuiscono spesso a rendere più marcate le dinamiche di spopolamento.⁴

Dagli anni '50 si assiste all'intensificarsi dei fenomeni paralleli di urbanizzazione e di esodo dei montanari verso la pianura e la città. La monocoltura dello sci e del turismo di massa come unico antidoto all'abbandono portano a uno sviluppo selettivo dei territori di alta quota e dei fondivalle, mentre spesso i versanti e la media montagna vedono dissolversi i modelli insediativi e organizzativi storici. Interpretato come anacronistico e marginale, lo spazio montano è una pagina bianca in cui deterritorializzazione e riterritorializzazione disegnano densità puntuali e vuoti diffusi.

Il modernismo può essere inteso come spazio di mediazione e di riarticolazione di certi temi e valori con gli spazi montani. Velocità, movimento, razionalismo meccanico – esplorati anche nelle ricerche delle avanguardie artistiche - influenzano una morfogenesi dei territori inedita, in cui la montagna acquista nuova rilevanza nella carta geografica.⁵

Nella nuova visione essa passa dall'essere luogo di contemplazione della natura⁶ a luogo privilegiato dell'esperienza diretta e attiva dei soggetti, dove poter sperimentare il superamento dei limiti imposti dal contesto cittadino. Eroiche strade di montagna, ponti e viadotti da vertigine, gallerie, stazioni invernali e nuovi dispositivi meccanici come funivie, automobili, aeroplani rendono possibile - e sempre più democratica e fruibile - un'esperienza e una visione differenti, all'insegna della velocità, del dinamismo, della simultaneità dello sguardo.⁷

Dalla poltrona del cinema si passa al seggiolino di una funivia: il paesaggio non viene più contemplato, ma *agito* in una sintesi di ambiente e azione.

Nella prima metà del '900 e in particolare nel ventennio fascista lo Stato e la grande impresa caricano la montagna di valenze nazionaliste e sociali. L'obiettivo, condiviso e perpetrato anche da enti come il CAI e TCI era “fare gli italiani”. Se già a fine '800 l'alpinismo era stato presentato in luce nazionalistica, negli anni '30 il regime accentua questo approccio marzializzando gli sport invernali nel quadro di un programma per forgiare gli italiani, temprandone la mente e il corpo. Parallelamente

⁴ SORIANI S., *Energia, modernizzazione e paesaggio*, in (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004, p.392

⁵ DE ROSSI, *op.cit.*, pp. 15-19

⁶ De Rossi definisce “pittoresco alpino” il paradigma di rappresentazione e costruzione della montagna che interessa il periodo da metà '700 al a inizi Novecento, caratterizzato da una proiezione sul paesaggio di valori estetici e culturali legati all'ambiente intellettuale e scientifico e da un crescente avvicinamento alla montagna

⁷ *Ibid.*

al popolo, si trattava anche di “fare il paesaggio”, attraverso l'appropriazione di uno spazio geografico e simbolico. L'interiorizzazione del paesaggio come parte di un'identità collettiva fu resa possibile anche grazie all'organizzazione del tempo libero (colonie, sanatori popolari, competizioni sportive, treni della neve...) e dal ruolo fondamentale dei media e della comunicazione. De Rossi osserva come al modernismo si accompagni un processo di scarnificazione di paesaggi culturali e storici, premessa ad una sursignificazione di pochi elementi e concetti. L'immagine della montagna veicolata dai media subisce un simile processo di rarefazione e astrazione, distillando pochi essenziali elementi legati alla natura e alla tecnica.



Fig. 1: Immagini pubblicitarie vintage di note località montane (fonte: Google images)

A riflettere lo spirito e il linguaggio del periodo sono la fotografia e i manifesti pubblicitari che rappresentano oggetti puri, frutto di cantieri eroici e tecnologici in forme minimaliste e in dialogo con le vette innevate. Automobili, strade, impianti di risalita e stazioni di alta quota, ma anche imponenti dighe e bacini, celebrano il sodalizio tra progresso, nazione e montagna.

1.3 Acque soldato, acque operaie

Anche alcuni servizi del cinegiornale Luce dell'epoca sono eloquenti. Quello del 27 Aprile '49, su un convegno parlamentare sul turismo in Cadore, recita:

(...) In queste vedute in congressisti trovano argomenti capitali per il loro progetto di sviluppo turistico, senza dire che le acque di queste valli, soprattutto dopo l'impianto di Tai contribuiscono a risolvere il nostro faticoso problema dell'elettricità. Qui non si può certo parlare di inutile bellezza!⁸

La gestione dei bacini fluviali costituisce uno degli strumenti di trasformazione della base naturale per il progresso economico e sociale della nazione, secondo una visione funzionalistica e utilitaristica del territorio. Il “sublime tecnologico” è la bellezza che viene dalla natura che viene messa a servizio dall'uomo e della tecnica, dando un apporto essenziale per ridurre il ritardo dell'Italia nei confronti degli altri paesi (e della montagna rispetto alla pianura).

Un altro servizio del cinegiornale del 09/02/1949 sull'inaugurazione degli impianti idroelettrici di Perarolo di Cadore, proclama:

Un giorno questo fiume difese l'Italia, oggi ne aiuta con le sue acque il risorgere! (...) Scintillano le nevi al sole, il buio non ridiscenderà sull'Italia!⁹

In queste retoriche la costruzione del paesaggio, in particolare qui delle acque del fiume Piave, va di pari passo alla costruzione della Nazione. Quest'acqua antropomorfizzata difende l'Italia e ne aiuta il risorgere, diventa nell'immaginario collettivo sentinella eroica e instancabile operaia.

L'energia idroelettrica rappresenta l'occasione rivoluzionaria per liberarsi dalla schiavitù del carbone e altri combustibili fossili importati dall'estero. Nel 1905 l'Italia è al terzo posto nel mondo per la produzione di energia idroelettrica, che copre il 70% del fabbisogno. Altri numeri: tra il 1898 e il 1914 l'elettricità idraulica prodotta passa da 40000 kWh a 850000 kWh. Nel 1921 l'Italia conta 91 laghi artificiali e 41 in costruzione.¹⁰

L'entusiasmo e fiducia verso la risorsa idrica si traducono, oltre che nei numeri di cui sopra, in una profonda trasformazione del paesaggio alpino e riorganizzazione dei rapporti tra pianura e montagna. Quest'ultima viene incisa e sventrata, riplasmata dal calcestruzzo e ferro di dighe, di fiumi deviati, bacini artificiali rimboschimenti che ne cambiano il volto; mentre campi, pascoli e intere località sono

⁸ *Pieve di Cadore: convegno interparlamentare per il turismo*, servizio del cinegiornale Luce del 27/04/1949, Archivio Luce, [Pieve di Cadore: convegno interparlamentare per il turismo. - Archivio storico Istituto Luce \(archivioluce.com\)](http://archivioluce.com)

⁹ *Il ministro Tupini inaugura la centrale idroelettrica sorta nelle valli del Cadore*, servizio del cinegiornale Luce del 09/02/1949, Archivio Luce, [Il Ministro Tupini inaugura la centrale idroelettrica sorta nelle valli del Cadore. - Archivio storico Istituto Luce \(archivioluce.com\)](http://archivioluce.com)

¹⁰ ARMIERO M., *op.cit.*, pp. 31-32.

allagati e comunità locali costrette ad abbandonare le borgate.

L'elemento acqua e le sue morfologie vengono ridisegnate in base a rinnovate e più pressanti esigenze antropiche e delineano una relazione asimmetrica tra la montagna produttrice di energia e pianura urbana e industriale consumatrice.



Fig. 2: tralicci dell'alta tensione nella valle del Piave in Cadore; sullo sfondo il lago di Centro Cadore (foto: Maria Conte, 2018)

I paesaggi idroelettrici si connotano come *reciprocal landscapes*, ovvero legati da «reciprocal relationship of production and consumption in terms of material displacement, ecological change and labour relations»¹¹, vi si dispiegano cioè dei rapporti di interdipendenza: nel caso veneto l'energia del bacino Boite/Piave/Vajont serve innanzitutto per lo sviluppo della zona industriale di Porto Marghera, ma anche per le bonifiche del Veneto Orientale. Tra queste polarità i segni tecnici eloquenti dei tralicci trifase tracciano nuove direttrici delle geografie economiche.

1.4 Paesaggi invisibili

La monocultura idroelettrica ha trasformato intere valli in laghi, stravolto ecosistemi, paesaggi umani

¹¹ HUTTON J., "Reciprocal Landscapes: Material Portraits in New York City and Elsewhere", in *Journal of Landscape Architecture*, 2013, 1, pp. 40-47

e interiori. Malgrado questo, solo parte dell'ingiustizia ambientale sottesa a questo modello è osservabile e comprensibile. Un'altra parte, del tutto rilevante, rimane nascosta, inaccessibile, mascherata o dimenticata.

La componente invisibile di un paesaggio è duplice. Da una parte fa riferimento a quel complesso di significati, attribuzioni di valori, esperienze, memorie e narrative che contribuiscono a formare il “sense of place”. Dall'altra designa le dinamiche territoriali - naturali, storiche, politiche, economiche - che hanno contribuito a plasmare un determinato paesaggio e che si svelano solo andando a indagare oltre le forme del visibile.¹²

Nel caso dell'idroelettrico gran parte del sistema si articola nel sottosuolo (condotte, sifoni, centrali ipogee) per ragioni tecniche o indisponibilità di spazio, mentre a volte si tratta di mimetizzare, travestire gli elementi per renderli più accettabili dal punto di vista estetico e percettivo.¹³

È il caso della diga di Santa Caterina ad Auronzo di Cadore, in cui il manufatto tecnico è stato abbellito con sculture e lampioni a renderlo appetibile dal punto di vista turistico.

La valenza estetica assume quindi un ruolo nel processo di ridefinizione funzionale e simbolica dei paesaggi idroelettrici: l'utenza turistica e ricreativa contribuisce a ricostruire parte di quella familiarità ambientale compromessa dagli interventi tecnocratici, aiutando, in certi casi, a metabolizzare il trauma del cambiamento.¹⁴ I bacini artificiali stessi, circondati da dolomie e boschi resi in immagini da cartolina, diventano quasi un'icona del paesaggio-alpino-bellunese-con-lago. Le prospettive ai tempi della costruzione promettevano che gli invasi avrebbero migliorato il paesaggio, rendendolo più autentico, più “naturalmente montano”, di una bellezza “domestica” che avrebbe incrementato le potenzialità turistiche. Questo, purtroppo, non si è sempre verificato.

Oltre ai paesaggi sotterranei e a quelli mimetizzati, invisibili sono anche i paesaggi *cancellati*: valli con pascoli, casere, mulini, stradelle, intere borgate e località. È la memoria sommersa, che riemerge talvolta negli occhi e nelle parole degli anziani, negli album fotografici e negli archivi.

Attorno a queste perdite - a volte calcolate, altre decisamente no - c'è un'economia che deve ristrutturarsi e nuovi attori - e conflitti - che entrano in campo.

Il potere di un grande gruppo industriale, la resistenza delle comunità locali, la connivenza delle autorità e la politicizzazione della scienza: Armiero individua questi come elementi chiave di un racconto archetipico di ingiustizia ambientale.¹⁵ Il genocidio del Vajont – che non verrà approfondito in questa sede - costituisce la parabola più tragica della stridente dialettica tra centralità e

¹² FERRARIO V., CASTIGLIONI B., “Il paesaggio invisibile delle transizioni energetiche. Lo sfruttamento idroelettrico del bacino del Piave”, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie XIII, vol. VIII, 2015, pp. 531-553.

¹³ *Ivi*, pp. 537-538.

¹⁴ VALLERANI F., “Tra geomorfologia e idea di natura: i paesaggi elettrici come geografia della modernizzazione”, in *Il grande Vajont*, Sommacampagna (VR), Cierre Edizioni, 2013, pp. 93-94.

¹⁵ ARMIERO, *op.cit.*, pp. 190-191

marginalizzazione delle montagne nel secondo dopoguerra.

Sebbene nella retorica modernista la montagna fosse luogo centrale per l'avanzamento del Paese, la vicenda del Vajont non è l'unica in cui gli interessi di attori e comunità locali rimasero sullo sfondo, nemmeno all'interno del bacino del Piave.

1.5 Piave, laboratorio idroelettrico

(...) in pratica quindi non un metro di salto resterà senza la sua corrispondente centrale e soltanto limitate e saltuarie frazioni di portate d'acqua andranno perdute.

Carlo Semenza, 1950

Il Piave, storicamente *la Piave*, presenta lungo il suo corso una rassegna completa di tutte le forme di sfruttamento dell'acqua ideate e realizzate in nome del progresso. Nel dopoguerra il suo bacino costituì una sorta di grande laboratorio idroelettrico: sembra un beffardo presagio che la sua lunghezza, 220 km, corrisponda al voltaggio italiano della corrente.

Con una cinquantina di prese nei torrenti ad alta quota, un sistema di by-pass di oltre 200 km di tubature, in gran parte sotterranee¹⁶, 17 invasi di media grandezza, 30 centrali e un'infinità di altri sbarramenti e interventi, il Piave è il fiume più sfruttato d'Europa per la produzione di energia.¹⁷

Quest'antropizzazione massiccia fu portata avanti con ostinato ottimismo dalla Sade, impresa privata che guidava fin dal 1917 la realizzazione della zona industriale di Porto Marghera, assicurandosi parallelamente l'energia necessaria attraverso lo sfruttamento progressivo delle acque del bacino montano. Gli stessi gruppi economici determinarono quindi, a cavallo tra le due guerre, la direzione dello sviluppo di Porto Marghera, rafforzando comparti produttivi ad altissimo consumo energetico come chimica e metallurgia e derivandone perciò la necessità di altrettanto importanti investimenti a monte, nella rete di produzione idroelettrica. Dal 1927 al 1961 in Veneto veniva prodotta una quantità di forza motrice venti volte superiore al periodo precedente.

Nel '63 la tragedia del Vajont privò il sistema di sfruttamento delle acque di un invaso da 150 milioni di metri cubi. Nonostante questo e per mantenere comunque gli obiettivi di produzione energetica fissati all'indomani della costruzione della diga - e anzi, adeguarli all'onda crescente di sviluppo industriale e civile delle aree di pianura - il subentrante Enel ha messo a punto e realizzato nei decenni successivi un impressionante sistema di artificializzazione del bacino montano, che va a captare gran

¹⁶ FRANZIN R., REOLON S., "L'acqua contesa. Lo sfruttamento a fini idroelettrici e irrigui dell'acqua del Piave", in *Il conflitto dell'acqua. Il caso Piave. Atto secondo*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2009, p. 63.

¹⁷ MARZO MAGNO A., *Piave. Cronache di un fiume sacro*, Milano, Il Saggiatore, 2018, pp. 7-15

parte delle acque dei torrenti affluenti ad alta quota e riutilizza attraverso sistemi di sfruttamento integrati la stessa acqua che viene pompata, incanalata e a volte addirittura indirizzata verso bacini diversi da quello di origine.¹⁸

Per il suo guardare non solo a fini industriali, ma anche irrigui, lo sfruttamento del Piave fu definito *integrale* e ne derivò una intensa opera infrastrutturale che modificò profondamente il funzionamento del fiume, portandolo via via ad assumere i connotati di un corso d'acqua dalla regolazione quasi totalmente artificiale. Attraverso un efficiente sistema di gestione le acque vengono fatte defluire verso i consorzi di bonifica e questo contribuisce alla diminuzione della portata media in tutte le stagioni.

Le grandi derivazioni irrigue riducono il deflusso in alveo nel medio corso per lunghi periodi: molti affluenti e il corso principale si presentano come asciutte distese di sassi: tale situazione colpisce in modo particolare l'alveo del Piave a valle di Nervesa, ma è comune a molte aste minori del Bellunese, ed è essenzialmente da collegare alle portate derivate e accumulate nei serbatoi per garantire il rispetto delle portate irrigue, il cui valore massimo complessivo raggiunge, durante la stagione estiva, il cospicuo valore di 100 mc/s.¹⁹

Il *Piano Stralcio per la gestione delle risorse idriche* del Piano di Bacino (2007) evidenzia che il valore massimo complessivo delle portate irrigue raggiunge e supera la stessa capacità di deflusso naturale del fiume in certi periodi e determina la necessità di ricorrere agli svasi dei bacini del Bellunese.

Sul rapporto tra domanda e disponibilità idrica si legge:

Se si confrontano le portate naturali virtuali disponibili a Segusino con la massima portata che, in base alle concessioni esistenti, dovrebbe poter essere derivata, ci si rende facilmente conto che il sistema delle utilizzazioni irrigue del Piave comporta limiti di derivazione che sono ben al di sopra delle risorse ragionevolmente utilizzabili senza produrre danni ambientali irreversibili e penalizzare altre attività economiche che attorno alla risorsa acqua potrebbero svilupparsi. A Segusino, infatti, per ben 60 giorni all'anno mediamente le portate fluenti sono inferiori alla portata sopraindicata di 100 mc/s: se si considera però l'opportunità di garantire un rilascio di portata a valle della traversa di Nervesa per l'alimentazione della falda di sub-alveo, che il prof. D'Alpaos quantifica in almeno 15 mc/s, ne discende che per poco meno di 180 giorni all'anno le portate naturali sono insufficienti a soddisfare le necessità irrigue, così come sono state fissate nei disciplinari, per quanto riguarda i loro valori massimi consentiti. (...)

Ai limiti attuali delle concessioni, pertanto, solamente attraverso il rilascio di cospicue portate dai serbatoi montani è possibile garantire il soddisfacimento delle richieste d'acqua della pianura, durante un significativo periodo dell'anno. È di conseguenza evidente il ruolo fondamentale che tale sistema di invasi assume nella regolazione delle risorse idriche del Piave per il soddisfacimento del bisogno irriguo. A tal proposito tuttavia è doveroso sottolineare come il sistema degli invasi attualmente esistente non corrisponde a quello che si configurava o che comunque si prevedeva potesse configurarsi al momento in cui furono fissati i limiti delle derivazioni irrigue: mancano infatti al sistema i 9 milioni di metri cubi dell'invaso di Pontesei e, soprattutto, i 150 milioni di metri cubi di invaso del serbatoio del Vajont, nodo cruciale di tutto

¹⁸ FRANZIN, REOLON, *op.cit.*, pp. 60-65

¹⁹ AUTORITÀ DI BACINO DEI FIUMI ISONZO, TAGLIAMENTO, LIVENZA, PIAVE, BRENDA E BACCHIGLIONE, *Relazione del piano di bacino del fiume Piave - piano stralcio per la gestione delle risorse idriche*, D.P.C.M. 21/09/2007, p. 143.

lo schema elettroirriguo, essendo ad essa affidata, grazie alla sua grande capacità di accumulo e alla sua posizione altimetrica, la regolazione pluriennale dei deflussi dell'Alto Piave. Ne consegue che da molti anni ormai è difficile, se non impossibile, soddisfare in pieno ai limiti fissati dai disciplinari delle concessioni irrigue e che per avvicinarli si producono durante i mesi estivi svassi consistenti dei più importanti serbatoi del bellunese, con gravi danni per lo sviluppo socioeconomico di alcune vallate e la riduzione, o addirittura l'annullamento, del flusso superficiale in quasi tutte le aree interessate dalle opere di captazione.²⁰

La profonda artificializzazione dell'ambiente fluviale ha quindi, come vedremo, importanti conseguenze paesaggistiche, sociali, economiche e psicologiche per l'area cadorina su cui si concentra la ricerca etnografica.

È però interessante e spesso utile - usando una metafora cine-fotografica - cambiare focale e alternare una visione tele a una grandangolare, passare da un'immersione nei contesti e dinamiche locali a uno sguardo d'insieme. Se a grande scala ascoltiamo il trauma da perdita di paesaggio a seguito della costruzione di un serbatoio, che cosa accade a una scala più piccola, al fiume come sistema?

Dighe, derivazioni, traverse, sbarramenti e serbatoi, impianti di captazione e restituzione, regimazione delle acque, oltre a una radicale trasformazione territoriale, hanno prodotto fondamentali conseguenze ecosistemiche nella dinamica fluviale, che però diverranno oggetto di attenzione solo decenni più tardi, quando l'euforia "sviluppista" si esaurirà lasciando spazio ad atteggiamenti più critici.²¹ Se da un lato la tecnica idraulica può essere considerata risultato ammirevole di una competenza culturale, è anche vero che in questo e molti altri casi ha in sé i limiti di una presuntuosa ingerenza negli equilibri morfoidraulici.²²

Negli ultimi 30 anni i vari usi del Piave (a quelli di cui sopra vanno aggiunti i prelievi per alcuni grandi acquedotti, aziende e fontanili privati) hanno ridotto la portata di circa 1/3 nella sua parte finale e di circa il 90% in quella dei torrenti di alta montagna.²³

Il sistema idroelettrico a monte modifica il regime idrologico del corso d'acqua, che è oggi sostanzialmente caratterizzato dalla scomparsa delle morbide e piene minori (completamente regolate dai serbatoi) e dalla presenza di persistenti condizioni di portate ridotte sulle quali, con frequenza pluriennale, si sovrappongono solo le grandi piene.

Questi fattori hanno determinato modificazioni nell'evoluzione morfologica: fino agli anni '60 l'ampio letto di ghiaie nel corso mediano era caratterizzato da forte mobilità e l'acqua era in grado di divagare, in momenti successivi, entro tutto l'alveo, modellandolo costantemente.

Attraverso questa struttura dinamica "a bracci intrecciati" il fiume dissipava l'eccesso di energia della corrente, tendendo a mantenere l'alveo in condizioni di stabilità dinamica.

²⁰ *Ibid.*

²¹ SORIANI, *op.cit.*, p. 397

²² VALLERANI F., "Il controllo delle piene e i prelievi irrigui", in (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004, p.366

²³ FRANZIN, REOLON, *op.cit.*, p. 65

Ora, la modificazione spinta del regime delle portate operata dai serbatoi che decapitano morbide e piene minori ha portato il corso a ingessarsi in un andamento unicursale. La corrente non è più in grado di migrare e distribuire il materiale verso valle e tende a incanalarsi in sezioni di limitate dimensioni, incidendole, mentre il letto ghiaioso circostante si è alzato mediamente di 3 mt (7mt a valle dello sbarramento di Busche).

In occasione di portate di massima piena (non modificate dai serbatoi) i materiali depositati tendono a consolidarsi in alveo e solo in parte sono trasportati verso valle durante le fasi successive. Si formano in tal modo isole pressochè stabili, franche dalle acque, dove la vegetazione cresce rapidamente, consolidando ulteriormente i depositi alluvionali e facilitando la canalizzazione delle acque entro sezioni incise e ben più limitate di quelle disponibili. Ne possono derivare erosioni delle rive dei terrazzi alluvionali, danneggiamenti delle difese di sponda e sostanziali riduzioni della capacità di portata delle sezioni durante gli stati di piena. Si tratta di una evoluzione morfologica pericolosa per la sicurezza idraulica, anche per le conseguenze negative che si producono quando la vegetazione è scaricata e, fluendo verso valle, va ad arrestarsi in parte contro le pile dei ponti, mettendone in crisi la stabilità e ampliando gli effetti di ostruzione.²⁴

Dell'alterazione dei deflussi e del bilancio sedimentario risentono anche i litorali a nord della laguna di Venezia dove il mancato ripascimento non è in grado di compensare l'erosione marina.²⁵ Serbatoi e sbarramenti, diminuzione della portata e attività estrattiva hanno contribuito a determinare una diminuzione del sedimento stimata, negli anni '70, di dieci volte rispetto alle misurazioni di inizio anni '30. La necessità di proteggere dall'ingressione marina la bonifica agraria alle spalle della linea di costa e soprattutto gli interessi legati al turismo balneare hanno fatto sì che questo litorale fosse progressivamente irrigidito da una serie di opere di difesa di varia tipologia, estensione ed efficacia: pennelli in roccia, palancole e gradonate in cemento, dune artificiali che rallentano più che fermare gli effetti dell'erosione, facendo prevedere un futuro di interventi sempre più estesi con altissimi costi economici e ambientali.²⁶ Inoltre, dalle dispersioni lungo l'alveo del fiume, oltre che dalle precipitazioni dirette, dipende la ricarica del sistema di falde che alimenta i fiumi di risorgiva della pianura. La stretta relazione tra il regime del fiume e le acque sotterranee dell'alta pianura è evidente dal confronto tra l'andamento delle portate a valle di Nervesa e quello dei livelli piezometrici dei pozzi che attingono nell'acquifero indifferenziato e nella falda freatica più a valle: a fluttuazioni nella portata corrispondono modificazioni nei rilievi di falda.

²⁴ D'ALPAOS L., "Acque di superficie, acque del sottosuolo", in *Il Piave*, pp. 107-111.

²⁵ ZUNICA M., *Lo spazio costiero italiano. Dinamiche fisiche e umane*, Roma, Levi Editore, 1987

²⁶ BONDESAN A., "Il problema della riduzione del trasporto solido fluviale e l'erosione dei litorali", in *Il Piave*, pp. 115-116.

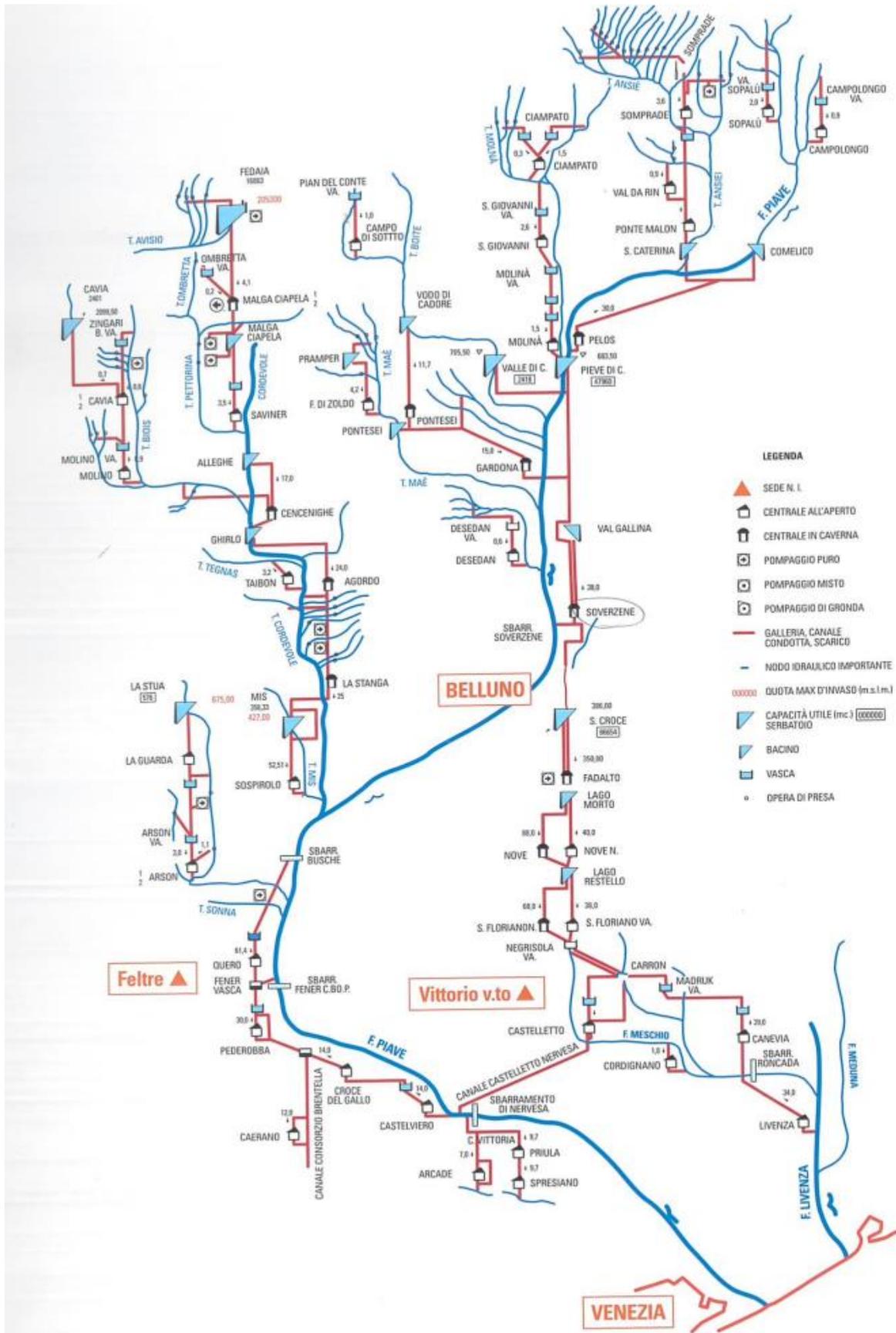


Fig. 3: Schema idraulico del Piave (fonte: Il conflitto dell'acqua. Il caso Piave. Atto secondo, p.53)

Questi rapporti evidenziano la necessità di tutela della quantità e qualità dei deflussi fluenti in superficie a valle di Nervesa, pena un depauperamento nel medio e lungo termine delle risorse sotterranee e una perdita di qualità delle acque di tutto il sistema multifalda alimentato dal Piave.²⁷

Infine, la qualità dell'acqua, fortemente ridotta nell'alto e medio corso, è fortemente compromessa da scarichi biologici e industriali.

Questi accenni della situazione del Piave, necessariamente sintetici e incompleti, tratteggiano i contorni di un quadro complesso e di un sistema interconnesso, attorno al quale ruotano una molteplicità di interessi e questioni tali da delineare un “conflitto dell'acqua” che periodicamente emerge. Una delle questioni tuttora aperte è quella del rischio idrogeologico che ricade nella zona della bassa pianura, dove in caso di alluvione e piene eccezionali si verificano rotture arginali e allagamenti. Scrive Vallerani sul termine “apocalittico” - spesso utilizzato nella narrazione legata al dissesto idrogeologico - che questo dovrebbe essere impiegato nel suo significato originario, ovvero come “annuncio che rende manifeste le cose nascoste”.²⁸ In un disastro gli agenti di impatto fisico sono tanto più dannosi quanto più è alto il grado di vulnerabilità sociale, ovvero dove sono presenti precondizioni per cui gli effetti sono già potenzialmente presenti nel sistema colpito. Nel basso corso del Piave ampie sezioni golenali sono state invase dall'espansione agronomica e insediativa, antropizzando l'alveo di divagazione e inondazione del fiume, confinandolo e innescando una reazione a catena di interventi di protezione dalle acque.

In casi come questo, in cui il dissesto è frutto di una scriteriata urbanizzazione, è tendenzioso parlare di calamità naturale, di imprevedibilità e ineluttabilità della Natura, lo sguardo andrebbe rivolto alle negligenze in fase di progettazione e autorizzazione.

La coesistenza uomo-fiume è caratterizzata nell'ultimo secolo dal bisogno di controllo e di attuazione di interventi tecnici, condizionando anche la percezione sociale per cui è ben radicata l'idea che la trasfigurazione tecnologica di un corso d'acqua sia corretta, necessaria e rassicurante.²⁹

L'equivoco per cui per sicurezza idraulica si intende solo cementificazione e costruire argini sempre più alti è tuttora ben presente nell'opinione pubblica e risponde a una logica dell'emergenza e del pronto intervento con interventi puntiformi, che vanno a rincorrere e riparare - spesso con pezze di cemento - gli effetti, senza riuscire ad aggredire le cause.³⁰ Si individuano quelle che potremmo definire *geografie dell'hybris*, reti di paesaggi reciproci segnati da grandi opere o da interventi di sistemazione tecnica collegati da relazioni di causa-effetto (spesso invisibili) ad altre zone a cui è

²⁷ D'ALPAOS L., *op.cit.*, pp. 102-106.

²⁸ VALLERANI F., “Paesaggi d'acqua e controllo umano: dagli approci adattivi alla tracotanza della modernità”, in *Hybris: i limiti dell'uomo tra acqua, cieli e terre*, a cura di A. Camerotto, S. Carniel, Mimesis Edizioni, 2014, p. 53

²⁹ VALLERANI, “Il controllo delle piene e i prelievi irrigui”, p.367

³⁰ GHETTI P.F., *Manuale in difesa dei fiumi*, Torino, Edizioni della fondazione Agnelli, 1993, p. 25

toccata la stessa sorte.

Negli interventi sull'idrosfera è spesso mancata da parte dei decisori una sensibilità verso le esternalità causate dall'alterazione dei quadri ambientali. Un approccio tecnocratico, che ha la presunzione di affrancarsi dai processi naturali e di mettere in secondo piano le correlazioni con gli ecosistemi, può portare con sé una cascata di effetti collaterali, inefficienze, ulteriori opere in compensazione e i relativi costi aggiuntivi, in termini economici, sociali, ambientali.

Per il Piave la mappatura di queste geografie dell'hybris risulterebbe particolarmente ricca, essendo prevalse per lungo tempo politiche di intervento per la soluzione di problemi specifici, piuttosto che una logica che tenga conto del fiume come sistema unico, complesso e interconnesso.

Oggi le politiche ambientali per la gestione dei corsi d'acqua indicano come preferenziali piani coordinati di bacino che operino in una logica d'insieme e considerino il fiume come un sistema unico e integrato. In questa visione ci sono state diverse esperienze virtuose in Italia e in Europa, che hanno operato interventi in un'ottica di riqualificazione fluviale e di rinaturalizzazione, volte a portare il corso d'acqua in uno stato il più naturale possibile, capace di espletare le sue caratteristiche funzioni ecosistemiche e cercando di soddisfare al contempo anche gli obbiettivi socioeconomici.

1.6 Vallesella di Cadore. Etnografia di un cambiamento

*1.6.1 La ricostruzione storica*³¹

1949, valle del Cadore: in località Sottocastello la diga per sbarrare il Piave e creare un invaso di 67 milioni di metri cubi d'acqua è terminata. La frazione Vallesella di Domegge e in particolare la ridente borgata di Villagrande diventa l'abitato più vicino al lago, proprio sulle sponde.

Nell'inverno dopo il primo invaso già si manifestano i prodromi delle sofferte vicende di questo paese: alcune doline da sempre presenti nella zona si riempiono di acqua in modo del tutto anomalo rispetto al passato, causando preoccupazione negli abitanti. Sono del maggio 1950 i primi danni agli edifici: alcune case e la chiesa iniziano a presentare delle lesioni e nel terreno si aprono profonde spaccature. Essendo nota la natura carsica del terreno in quella zona, nell'opinione pubblica i fenomeni vengono immediatamente messi in relazione con il riempimento del serbatoio e conseguenti modifiche nella circolazione delle acque sotterranee. La Sade rifiuta di prendersi qualsiasi responsabilità in merito,

³¹ Per la ricostruzione storica mi sono basata, oltre che sulle testimonianze orali, sulle ricerche effettuate dallo scrittore e storico locale Toni Sirena, figlio di Tina Merlin e membro dell'omonima associazione. Egli ha esaminato e ordinato una vasta mole di scritti e documenti d'archivio sulle vicende di Vallesella ed è stato così gentile da dividerli con me in fase di ricerca. Recentemente i suoi scritti su questo tema sono confluiti nel libro *Il Paese scomparso. La diga di centro Cadore e i dissesti di Vallesella* di Cierre Edizioni, 2020. A lui vanno sentiti ringraziamenti per l'importante contributo.

appoggiandosi alle perizie del geologo Giorgio Dal Piaz, controversa figura che compare nella duplice veste di storico consulente dell'azienda e capo del Servizio Geologico del Magistrato alle Acque di Venezia. Egli afferma che non c'è una relazione verificabile tra bacino e dissesti e che le lesioni sono da imputarsi alla natura del terreno, alla circolazione sotterranea delle acque (già presente in precedenza e non peggiorata dall'invaso) e dall'inadeguatezza costruttiva degli edifici. Di altro avviso era un altro geologo, il prof. Michele Gortani, secondo il quale i terreni gessosi, molto permeabili, assorbivano l'acqua man mano che il livello veniva fatto salire. L'acqua scioglieva i gessi e poi, durante gli svassi, trascinava con sé tutto il materiale provocando così cavità e crolli sotterranei, in misura e velocità ben maggiori rispetto al passato. Prevedeva quindi un netto peggioramento della stabilità dei terreni sia di Vallesella che di Domegge, quindi più a monte, e non escludeva che si arrivasse alla necessità di abbandonare l'abitato.

Il tempo gli darà ragione. I dissesti continuano. Nell'inverno del 1950 si apre una voragine sulla piazza di Villagrande e una fessura di dieci metri sulla strada comunale, altre case e stalle vengono dichiarate inagibili e fatte sgomberare. Nel febbraio 1951 un'altra voragine, di venti metri, a Domegge capoluogo, e anche lì seguiranno sgomberi, danni alle fognature e lesioni, accompagnati da paurosi boati dal sottosuolo. Visto il crescente numero di famiglie costrette a sgomberare il Comune emette un'ordinanza imponendo alle famiglie di mettere a disposizione locali e stalle disponibili per ospitare chi era costretto ad abbandonare le case lesionate. Interviene anche il Genio Civile, che chiede alla Sade di pagare gli affitti, le indennità, le spese di sgombero, demolizioni e ricostruzioni. Risponde Carlo Semenza della Sade, ancora una volta negando il nesso di causalità tra bacino e dissesti e addirittura additando i danneggiati di voler speculare sulla situazione. Nell'inverno a Domegge si moltiplicano i danni e le segnalazioni alla Sade, che ribadisce che "le cause sono a loro estranee" appoggiandosi a una relazione fornita da Dal Piaz, questa volta nella veste di capo di Magistrato alle Acque, quindi di funzionario pubblico, in cui scrive che si tratta di piccoli frequenti crolli delle masse gessose, a cui potevano aggiungersi gli effetti delle perdite dell'acquedotto, gli scarichi delle grondaie, le vibrazioni del traffico, il peso della neve sui tetti.

Questa relazione fornirà alla Sade un asso nella manica per sostenere in futuro la sua tesi. Lo "Stato nello Stato", come verrà successivamente appellato, non poteva permettersi di riconoscere il coinvolgimento nella questione perché questo avrebbe costituito un precedente valido per ogni altro impianto, soprattutto per il grande progetto del Vajont. Se avesse riconosciuto i danni arrecati alle popolazioni di Vallesella e Domegge questo potrebbe esserlesi ritorto contro nel caso di danni causati da altri impianti, soprattutto nel caso del "grande Vajont". In quegli anni, infatti, la Sade sta costruendo o progettando dighe e bacini in tutta la provincia di Belluno, ma la concessione è unica per tutto il sistema di dighe, gallerie e bacini. E la legge (Testo Unico del 1933) stabilisce che lo

stravolgimento del buon regime delle acque è motivo sufficiente per la revoca (o limitazione o sospensione) della concessione.

Nel 1952 le case lesionate sono una settantina e viene chiusa anche la chiesa perché pericolante. Le celebrazioni si trasferiranno prima in una stanza della scuola, poi in un capannone finanziato dalla Sade, ma solo per “civismo e solidarietà”. In sostanza l'azienda faceva beneficenza alla parrocchia, come ad altri sinistrati verso cui si dimostrava disponibile.

Tra il 1952 e il '54 la faccenda passa nelle mani di una commissione ministeriale che, alla fine, accerta la correlazione diretta tra lago e dissesti per Vallesella, mentre la esclude per Domegge. A questa segue una (ennesima) ordinanza del Genio Civile che obbliga la Sade a riparazioni e interventi a sue spese, ma (di nuovo) questa non accetta il responso della commissione e inoltra una serie di ricorsi. Dal '55 al '58 le scosse e le lesioni continuano; nel '59 si apre una voragine nel campo sportivo. A questo punto anche il ministero dei Lavori Pubblici si pronuncia riprendendo le conclusioni della commissione di quattro anni prima e dà alla Sade 70 giorni di tempo per rendere il serbatoio “conforme al buon regime delle acque pubbliche, perché non si verificchino alterazioni della falda con conseguenti dissesti e cedimenti del terreno”. Dopo una serie di carteggi tra Comune e Sade il Genio Civile redige una relazione in cui per la prima volta si avanza l'ipotesi - per poi respingerla - della revoca o limitazione della concessione. È un documento molto interessante perché contiene una serie di constatazioni che mostrano, alla luce del sole, quello che sta succedendo. È scritto che il potere dell'Amministrazione si limita al “far eseguire opere idonee a rendere la concessione innocua ai diritti altrui precostituiti e conforme al generale interesse e al buon regime delle acque”. Il generale interesse e il buon regime delle acque sono in questo caso però incompatibili. L'ipotesi di una soluzione qui ante risolverebbe il problema a livello amministrativo, ma le preoccupazioni sarebbero di ben altra natura e avrebbero a che fare con una mole enorme di interessi. Vale la pena riportare per intero alcuni passi di questo documento:

il serbatoio di Pieve di Cadore è parte essenziale del razionale sfruttamento delle acque del Piave. Una sua eventuale limitazione nell'esercizio determinerebbe un grave sfasamento di tutto il sistema Piave-Boite-Vajont-Maè con ripercussioni anche nell'esercizio delle utilizzazioni irrigue con la regolazione di detto sistema. Il suo uso, quindi, ai fini economici nazionali è di interesse ben più vasto dei diritti (che pur vanno salvaguardati) particolari dei locali. Dovrà consentirsi pertanto come avviene in tutti gli sbarramenti d'alveo, una certa alterazione del regime delle acque, con conseguenti movimenti a Vallesella. Infatti non è pensabile che possa, su qualsiasi corso d'acqua, costruirsi uno sbarramento del tipo, grandezza, altezza di quello costruito sul Piave in località Pieve di Cadore, con la creazione di un bacino della capacità di 68,5 milioni di metri cubi, senza dare origine ad alterazione della falda freatica. E la richiesta della Commissione ministeriale che impone alla Sade di “studiare e porre in forma concreta i provvedimenti e gli interventi al fine di rendere il serbatoio conforme al buon regime delle acque pubbliche” non potrebbe essere rispettata e attuata se non con un uso limitato del serbatoio stesso e addirittura, al limite, con la sua eliminazione. Tale soluzione conclusiva, dati gli enormi pubblici e generali interessi che verrebbero sovvertiti, non si ritiene possa essere proposta o imposta da parte dell'Amministrazione alla Società concessionaria e tanto meno si

ritiene possa essere accettata da parte della Sade.³²

In queste righe è racchiuso il *modus operandi* dell'epoca, segnato dall'intreccio fatale tra grandi gruppi industriali e politica. Il rispetto delle leggi per un “buon regime delle acque pubbliche” indicherebbe una via – quella della revoca - estremamente scomoda per il grande gruppo industriale, tanto che “l'interesse generale verrebbe sovvertito”. Sirena osserva giustamente come il termine “sovversione” normalmente indica la violazione delle leggi, mentre in questo caso sono gli interessi a farsi legge; inoltre “l'interesse generale” è intrecciato, fino a confondersi, con quello della Sade, che “non potrebbe accettare” questa soluzione, come se spettasse a una società per azioni e non allo Stato la sorte di un bene pubblico. Le alterazioni causate dal bacino vengono quindi *naturalizzate* come normali e ineluttabili vista la portata dell'opera, e in quanto tali vanno accettate, come si fa con una calamità naturale. Non potendo fare altrimenti, sono gli interessi dei locali ad essere sacrificati. Semenza qualche mese prima in un altro documento aveva scritto che essi si riducevano “ad alcuni fabbricati di una modesta frazione di un comune di montagna”, ora il Genio Civile scrive che i diritti dei locali passano in secondo piano rispetto “all'interesse ben più vasto” dell'uso di un bacino con tutte le sue conseguenze, “ai fini economici nazionali”.

È la stessa logica che porterà di lì a pochi anni alla catastrofe del Vajont, dove, nonostante gli enormi rischi oramai evidenti agli occhi di tutti, si procederà verso il baratro.

Viene da chiedersi se, nel caso la legge fosse stata applicata in maniera rigorosa – e quindi fosse stata revocata la concessione o posto un limite più basso agli invasi - anche la storia del Vajont sarebbe stata diversa.

Nel 1960 la situazione continua a peggiorare, gli edifici danneggiati sono un centinaio, i danni ammontano a 300 milioni. Sono passati dieci anni dai primi dissesti e si è al punto di partenza, l'unico risultato è stato il versamento da parte della Sade di alcune decine di milioni, ma solo a titolo di solidarietà sociale. Trattative, richieste, denunce non hanno portato a nulla. L'exasperazione dei cittadini sfocia in uno sciopero del voto dell'intero comune alle elezioni comunali del 1960, come forma di protesta verso le istituzioni.

Ci vuole il disastro del Vajont perché la situazione si sblocchi. Nel 1964 si arriva a un accordo con l'Enel che si accollerà l'acquisto degli edifici lesionati, poi demoliti, e le spese di infrastrutturazione dell'area per la ricostruzione. I risarcimenti dell'Enel sono però calcolati come 75% del valore delle vecchie case, perché il 25% è dedotto per le concause dei dissesti. In molti casi, non erano quindi sufficienti per la ricostruzione con materiali più moderni e secondo norma.

In più non c'è stato nessun piano urbanistico e le case vengono riedificate in maniera diffusa,

³² Relazione del Genio Civile al Ministero LLPP, 22/10/1959.

disperdendo la comunità di Vallesella. I nuclei famigliari trasferiti saranno circa 150.

L'area del borgo, acquistata dall'Enel e completamente demolita, a metà anni '90 passa al Comune e diventerà un parchetto pubblico.

Solo la fontana di pietra e la casa di Giovanni rimangono, testimoni silenziose di un paesaggio e un paese che non c'è più.



Fig. 4: Foto dei primi anni '50. Il paese di Vallesella, in basso a sinistra, è ancora presente. La riva del monte è adibita a coltivi. (fonte: archivio comunale)



Fig. 5: Il nuovo ponte sulla valle e quello vecchio, che verrà sommerso (fonte: archivio comunale)



Fig. 6: La vecchia piazza di Villagrande a Vallesella (fonte: archivi familiari)



Fig. 7: Villagrande oggi (foto: Maria Conte, 2016)

1.6.2 Un paese senza (più) anima

Questa una volta era Vallesella, fino alla fine degli anni 60 qua c'era il paese, questa era la piazza, questa era la fontana che stava in mezzo alla piazza. Qua intorno c'erano le case, la latteria, poi c'erano le case con tutte le viuzze... c'era la vita qua! Qualche negozietto... qua c'era un negozio di alimentari... con un bar sopra...nel dopolavoro la gente andava la sera... e adesso non c'è più niente. [...] è una storia triste. È un paese che non c'è più praticamente, per davvero. Non c'è una piazza. Non ha un'anima. [...] Una volta c'erano tutte case... c'era la mia! Io quando stavo nel giardino di casa mia guardavo giù il paese. Alla sera a volte sentivo i musicisti suonare, ho il ricordo di un'atmosfera molto allegra³³

³³ Video-appunti di campo. Incontro con Paola C., 2016, Domegge di Cadore.

L'invaso dà una nuova forma al paesaggio antropizzato del tratto mediano del Cadore e il paese subisce una trasformazione radicale perché quasi tutto il patrimonio edilizio verrà spostato dall'originario centro di aggregazione.

I fatti narrati rappresentano una cesura temporale nelle coscienze degli abitanti e nella biografia del paese, tanto forte da minarne l'identità stessa, perché nelle interviste emerge più volte che “prima dell'invaso era Vallesella, ora non c'è più”. Si profila quindi una rappresentazione molto umana e relazionale del concetto di “paese”, legato a una trama di scambi e pratiche localizzate, in questo caso, in un ambiente costruito: la piazza.

Oggi questa zona è adibita a parco, risultato di un programma di riqualificazione paesaggistica voluta dal Comune e realizzata in collaborazione con l'Enel tra il 1994-99, dopo aver vissuto lunghi anni di abbandono e degrado durante l'esodo delle famiglie. E' frequentata da sportivi, famiglie, anziani, ragazzi, per passeggiare o rilassarsi in riva al lago.

L'area verde è attraversata da diversi sentieri e trova il suo punto nevralgico nella fontana ottagonale

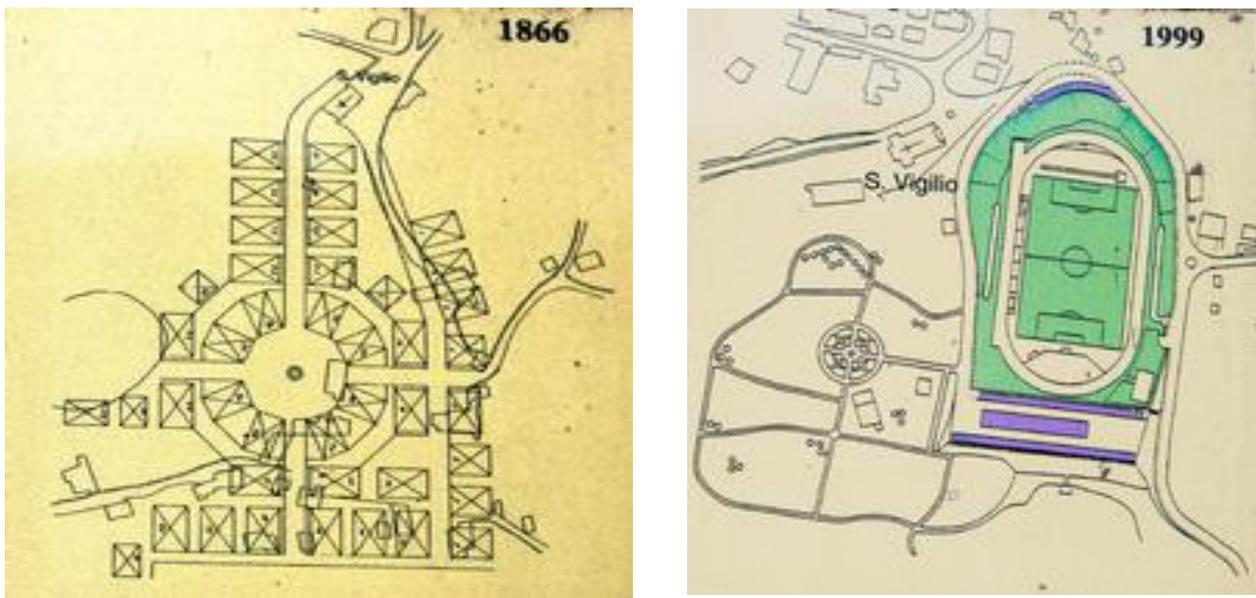


Fig. 8: A sinistra l'assetto della piazza di Villagrande su progetto di Palatin (1866), a destra l'assetto attuale (fonte: totem della Comunità Montana Centro Cadore, Domegge)

in pietra. La struttura a cerchio ricalca la forma della piazza precedente, che dopo un devastante incendio fu riprogettata a opera dell'ingegner Osvaldo Paolo Palatin nel 1866. Il disegno fondeva il modello radiocentrico (piazza ottagonale e fontana al centro) con quello a scacchiera, sul prolungamento degli assi ortogonali.

Un assetto di questo genere, in cui tutte le strade conducono a un'unica piazza, conferisce a questo un'importanza centrale dal punto di vista organizzativo, economico, ma soprattutto sociale.

La nostra piazza era fatta in un modo speciale. Era il centro della vita del paese. Noi laggiù eravamo della gente che si aiutava, si faceva compagnia... la sera si era tutti fuori sulle panchine., perché ogni casa aveva una panchina fuori. Era bello. Per conto mio è stato distrutto tutto. ³⁴

La piazza era il vero fulcro delle attività. Nelle immediate vicinanze sorgevano botteghe e negozietti, così tra le donne era facile incontrarsi anche più volte al giorno, tra una faccenda e l'altra. C'erano anche quattro o cinque osterie, luoghi di aggregazione soprattutto maschile nel dopolavoro o alla sera. Vallesella Vecchia si configura come un microcosmo dove fontana, botteghe, osterie erano nodi significativi in una rete di esperienze e pratiche quotidiane condivise. Dai racconti emerge l'immagine di una comunità compatta, unita, con una trama di relazioni e di scambi molto densa.

La frazione di oggi è il risultato della tumultuosa edificazione che accompagnò progressivamente lo spopolamento della zona di Villagrande (a sud):

Si prendevano quei quattro soldi che dava l'Enel e quasi tutti avevano un pezzettino di terreno qua attorno e lì ci hanno costruito la casa ³⁵

Dal '61 in poi ci fu quindi una crescita diffusa dell'abitato inerpicato a Nord-Ovest, sopra la chiesa e la Statale 51 bis. Sulla ricostruzione:

Tutti se ne sono andati, hanno fatto su altre case. È un paese un po' in disordine, un po' qua e un po' là³⁶

Non è più il paese stretto dove tutti si salutavano...è un po' sparpagliato. Si sta ognuno per i fatti propri ³⁷

È un paese-dormitorio ³⁸

Alla dispersione fisica del tessuto abitativo sembra si sia accompagnato anche uno sfilacciamento di quel senso di comunità e identità così avvertito prima:

Si stava bene, si era più uniti. Adesso così c'è chi è andato a Domegge, chi a Vallesella Alta, chi Bassa...si sono tutti sparpagliati. Non è più com'era una volta, che si stava tutti assieme ed era un altro spirito, tutti si aiutavano. Adesso è tutto cambiato!³⁹

Si era tutti più l'uno per l'altro, se uno aveva bisogno ci si aiutava...adesso si fanno tutti un po' i fatti loro, tutti hanno la macchina... così. Eh sì... anch'io abitavo a Vallesella vecchia da ragazza. ⁴⁰

³⁴ Intervista a Giovanna Fedon, 2016, Domegge di Cadore

³⁵ Intervista a Giorgio Da Vià, 2019, Domegge di Cadore

³⁶ Intervista a Giuseppe Coffen, 2019, Domegge di Cadore

³⁷ Intervista a Giorgio Da Vià, 2016, Domegge di Cadore

³⁸ Intervista a Graziosa Coffen, 2016, Domegge di Cadore

³⁹ Intervista a Giovanna Fedon, 2016, Domegge di Cadore

⁴⁰ Intervista a Paola, 2016, Domegge di Cadore

Gli abitanti avvertono quindi gli effetti del processo di disgregazione di un microcosmo fortemente integrato al suo interno e con l'ambiente circostante. Emerge il carattere “situato” dell'interazione sociale e ambientale e l'interdipendenza della relazione tra individuo e ambiente.

Il progetto urbanistico ottocentesco si forma e cresce in sintonia con le caratteristiche di uno specifico contesto, quello di un abitato di montagna preesistente, distrutto da un incendio. Un certo tipo di costruzioni rispetta la tradizione che qui si è plasmata e la struttura dell'abitato raccoglie e soddisfa efficacemente la peculiarità del momento difficile e il bisogno di una piccola comunità di stringersi, come una famiglia.

Si capisce come lavorare sul “fuori”, sulle architetture, sul costruito sia contemporaneamente anche lavorare sul dentro, sui sistemi di significato e di senso. Usando le parole di Tim Ingold, ogni aspetto della cultura è *embricato* in relazioni con gli altri elementi e ogni mutamento trova risonanza a più livelli.⁴¹ Questo “sistema di ingranaggi” passa anche attraverso l'organizzazione fisica degli spazi, che sono allo stesso tempo prodotti culturali -o meglio, forme emergenti dai processi di vita- ed elementi poietici, che contribuiscono ai processi creativi della vita sociale, relazionale, culturale. Da qui la necessità di una prospettiva di lavoro che tenga conto anche delle persone, dell'*anthropos*, che vada a studiare a fondo le caratteristiche di una comunità colpita e interpretarne il “paesaggio culturale”.

Il momento della ricostruzione di un paese è complesso. Non è sufficiente ricostruire la struttura fisica dei luoghi non considerando anche la struttura di sentimento che li anima; né è possibile occuparsi del recupero affettivo, emotivo, psicologico, relazionale delle persone in modo indipendente da luoghi in cui si trovano, dagli elementi fisici e materiali che hanno orientato la loro vita quotidiana. Emergono diverse problematiche: è meglio ricostruire con le caratteristiche precedenti e privilegiando così il ricordo e la memoria o creare *ex novo* per favorire l'innovazione, il cambiamento, l'andare avanti? ⁴²

Nel caso di Vajont, neo-cittadina costruita nell'alta pianura friulana per ospitare i sopravvissuti di Erto e Casso dopo il disastro, il progetto di ricostruzione è stato seguito dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia che ha dato forma a un paese con edifici moderni e all'avanguardia, che però la gente percepisce come estraneo e dove si fatica a creare un senso di comunità e di identità.⁴³

Nel caso di Vallesella non ci sono stati progetti, nè piani urbanistici. Con il corrispettivo distribuito dalla Sade/Enel molti hanno costruito la casa più a monte, dove il terreno assicurava stabilità o semplicemente dove possedevano un pezzo di terra o potevano comprarlo, altri si sono spostati nei

⁴¹ INGOLD T., *Ecologia della cultura*, Meltemi, 2016, pp. 12-13

⁴² LIGI G., *Antropologia dei disastri*, Laterza, 2009, pp. 80-81

⁴³ *Ibid.*

comuni limitrofi.

Spesso i soldi non erano sufficienti a coprire i costi dei materiali per la casa nuova e per la costruzione:

Nel 1963 la casa fu spostata. Anche se la vecchia abitazione era bella non ci siamo opposti; tuttavia i soldi della liquidazione non furono sufficienti neanche per costruire le fondamenta. Il paese e i rapporti tra le persone cambiarono radicalmente. Ora ci si trova solo in posti pubblici, prima ogni luogo era buono per fare festa⁴⁴Nel 1968 siamo dovuti andare via dalla nostra casa perché l'ENEL che ha imposto lo spostamento. Questo abbandono ha provocato un forte disagio soprattutto in mio padre che era anziano e che ha sofferto molto di nostalgia. Non ci siamo opposti perché le case erano troppo danneggiate per poterle mettere in sicurezza, ma il risarcimento non è stato sufficiente per la costruzione della nuova casa. Fortunatamente il terreno su cui abbiamo eretto quella nuova era di nostra proprietà⁴⁵



Fig. 9: a sinistra la borgata di Vallesella prima dello spostamento del paese, a destra la dispersione abitativa che caratterizza oggi la località (fonte: Carta Tecnica Regionale - Regione del Veneto)

⁴⁴ Intervista a Giovanna Fedon a cura dell'Istituto Comprensivo di Domegge di Cadore, 2013

⁴⁵ Intervista a Cesira Da Vià a cura dell'Istituto Comprensivo di Domegge di Cadore, 2013

1.6.3 *Lo strappo nel cielo di carta*

Nei racconti emerge una profonda amarezza e senso di ingiustizia subita da chi ha dovuto abbandonare la casa e i propri luoghi. Se fino agli anni '50 la comunità era unita e si stringeva attorno alla piazza, il paese di oggi soffre la diffusione del tessuto abitativo e la mancanza di punti forti di aggregazione (piazza, locali tipici, ma anche botteghe, negozi). A questo si riflette un cambiamento nei processi relazionali, nel rapporto con il territorio e le consuetudini sociali.

De Martino parla di *crisi della presenza* quando l'alterazione di riferimenti concreti del paesaggio quotidiano provoca una crisi della soggettività, della capacità di pensare se-stessi-nel-mondo.

Il geografo Francesco Vallerani scrive a questo proposito di *perdita traumatica del senso dei luoghi*, collegata a una progressiva trasformazione del paesaggio quotidiano. Le sue ricerche sul fenomeno della campagna urbanizzata della pianura veneta rilevano l'importanza di poter disporre di una quotidianità ambientale affidabile e riconoscibile, che tuteli il senso di appartenenza e dove di disponga di valide opzioni per il tempo ricreativo. I nuovi assetti territoriali, emergenti da processi di trasformazione rapidi e impattanti, possono risultare illeggibili e incomprensibili e produrre un senso di *displacement*. Per dirla con una metafora pirandelliana, uno “strappo nel cielo di carta”, ovvero un incidente che fa crollare tutte le certezze del vivere e i punti di riferimento, lasciandoci smarriti e paralizzati davanti alla fragilità e inconsistenza delle costruzioni individuali e collettive.

Si può parlare di disastro per Vallesella?

Credo sia utile citare, innanzitutto, due concezioni del concetto di disastro, derivanti dal dibattito teorico sull'argomento.

La prima è la *nozione tecnocentrica*, propria delle scienze fisiche, tecnologiche, ingegneristiche e identifica il disastro con un agente di impatto, naturale o tecnologico, che ha degli effetti dannosi per cose e/o persone. Rientrano in questa categoria terremoti, inondazioni, esplosioni, ecc.: eventi gravi, improvvisi e imprevedibili, la cui gravità è quantificabile e la cui predittività è gestibile attraverso il miglioramento di strumenti di rilevazione e modelli esplicativi.

Questo approccio, storicamente e popolarmente, è quello che va per la maggiore. Seppur importante e necessario, è però limitato e reso più efficace e completo dal contributo delle scienze sociali, che mettono in luce altri aspetti del problema.

Secondo la *nozione socio-antropologica* il disastro è essenzialmente un fenomeno sociale che identifica un certo tipo e grado di disgregazione sociale che segue spesso l'impatto di un agente distruttivo su una comunità umana. Questo può avvenire anche in assenza di morti o di un impatto effettivo: anche la sola minaccia può sortire uguali effetti.⁴⁶

⁴⁶ LIGI, *op.cit.*, 16-18

Rifacendosi solo alla prima nozione (agente di impatto repentino, devastante e mortifero), probabilmente a molti striderebbe parlare di disastro nel caso di Vallesella.

Assistiamo qui a qualcosa che ha una temporalità più estesa, che si configura come un processo, una successione di microeventi (infiltrazioni e poi crolli, crepe, lesioni) che nell'arco di qualche anno svuota e cancella l'anima di un paese.

Il nemico subdolo perché silenzioso, impercettibile, sono le infiltrazioni d'acqua del lago in un terreno friabile e solubile, che inizia a sfaldarsi e a cedere sotto le fondamenta delle case. Il pericolo, la minaccia, si insinua tra le mura domestiche, nel cortile di casa, nella piazza principale della città, quei “luoghi dove il pensiero umano trova il suo habitat naturale”⁴⁷, luoghi a cui normalmente sono associate sensazioni di protezione, comfort, intimità. La casa, in particolare, è “il nostro primo universo”⁴⁸: rappresenta un ulteriore microcosmo entro il più ampio spazio ecosistemico e naturale che lo contiene ed è l'elemento che più di ogni altro conferisce familiarità e connotazioni affettive al paesaggio. Quando l'evenienza disastrosa lambisce la soglia di casa o vi penetra un intero universo crolla⁴⁹:

Dopo lo spostamento le relazioni all' interno del paese cambiarono completamente fino a non avere più quell' affiatamento tra gli abitanti. Fu un cambiamento non solo sociale ma anche ambientale poiché i campi e la vegetazione furono distrutti per fare spazio alle nuove case . Esse offrono nuovi comfort come l'elettricità e il riscaldamento, ma il calore del vicinato venne meno e i rapporti con le altre persone non furono più gli stessi⁵⁰

Dopo lo spostamento la comunità è cambiata, si è completamente disgregata; le persone sono diventate estranee e non ci si aiuta più come prima.

Il fatto più triste, che mi raccontavano i miei genitori, è stata la morte di crepacuore di un anziano quando, tornando dalla spesa, si è visto i sigilli sulla porta di casa sua.⁵¹

Oltre al graduale e letterale sgretolamento dell'universo quotidiano, dall'Ottobre del '63 il disastro del Vajont crea un precedente e su Vallesella incombe la minaccia di qualcosa di molto più grave, per cui la popolazione percepisce l'urgenza di dover abbandonare la propria casa:

[...] Forse se le cose erano ristrutturate un po' meglio e fatte un po' meglio secondo me il paese poteva anche restare qua senza tutti questi cambiamenti. In quel momento c'era stata la storia di Longarone e si temeva che qua succedesse la stessa cosa...tutti hanno visto l'ora di scappare...⁵²

La percezione della minaccia di un disastro può avere lo stesso effetto, psicologicamente e

⁴⁷ GEERTZ C., *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973

⁴⁸ BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2009 [1957], p. 32

⁴⁹ LIGI, *op. cit.*, p. 53

⁵⁰ Intervista a Graziosa Coffen, a cura dell'Istituto Comprensivo di Domegge di Cadore, 2013

⁵¹ Intervista a Lorena Fedon, a cura dell'Istituto Comprensivo di Domegge di Cadore, 2013

⁵² Intervista a Giovanna Fedon, 2016, Domegge di Cadore

socialmente dirompente, di un impatto reale, perché porta allo sconvolgimento delle attività quotidiane, degli equilibri di uno *status quo* e dei sistemi di significato di una società.

I recenti studi di antropologia dei disastri tendono a rifiutare visioni discrete dei fenomeni come qualcosa di separato che “si abbatte” su un sistema indipendente. Sarebbe più utile, forse, mettere in luce una serie di precondizioni *interne* al sistema stesso che costituiscono fattori di vulnerabilità a una situazione disastrosa.

Il primo fattore di vulnerabilità di Vallesella è di tipo geomorfologico. La conformazione del suolo è carsica, con presenza di ampie formazioni gessose, facilmente solubili in acqua. I fenomeni di circolazione idrica sotterranea e di soluzione hanno formato nel tempo profonde doline, forma di paesaggio che è diventata elemento tipico e familiare delle aree carsiche. Come altri elementi caratteristici del paesaggio, la dolina ha un suo corrispettivo dialettale: *ciare*, che significa “che si sfalda, che cede”.

I toponimi locali, nativi, creati dalla comunità che abita un luogo offrono indicazioni sul luogo stesso: i dati della natura vengono inglobati in un processo culturale di sovra-significazione. Dare nomi è un lavoro sociale che risponde a necessità cognitive e funzionali, per l'organizzazione e la gestione dello spazio da parte di chi lo vive.

Indicazioni, quindi.

Se un monte si chiama *Toc* (e *tòc* in dialetto è “guasto”, “marcio” e *ndar in toc* significa “cadere a pezzi”) andare a “bagnargli i piedi” si rivelerà un grosso, enorme problema.

A Vallesella ci sono le *ciare* (“qualcosa che frana”), con cui il paese ha sempre convissuto. 67 milioni di metri cubi d'acqua però, spingono. Una delle tante lettere scritte negli anni '50 da un abitante di Domegge a Dal Piaz ben esprime quanto valore possano avere la conoscenza empirica e vissuta di un luogo e la prospettiva emica:

Non creda che il Cadore produca solo legname e patate.

So che non ci si può improvvisare geologo e ancor meno che si possano affrontare certi problemi con gli elementi appresi sui banchi di scuola da oltre venti anni, ma so che l'osservazione attenta ed assidua, lo studio silenzioso e soprattutto la conoscenza diretta del terreno che ho percorso migliaia di volte fin da fanciullo, sono un indiscusso vantaggio anche di fronte a lei.

(...) Lo scrivente desidera risparmiare al proprio paese danni e lutti ed a lei le conseguenze di questi danni e lutti. Ma per questo dovrebbe essere consenziente anche lei in quanto la sua fama dovrebbe valere qualche cosa di più del piatto di lenticchie della Sade.⁵³

Un altro fattore di vulnerabilità è la situazione di cui si è parlato in precedenza di congiunzione e cortocircuito tra centralizzazione della montagna e sua marginalizzazione. Vallesella, come altre zone alpine, si ritrova stritolata tra le lusinghe del progresso e l'interesse nazionale:

⁵³ Lettera di Ernesto Da Deppo a Dal Piaz, 07/04/1953, archivio comunale di Domegge di Cadore.

Qui una volta c'era il Piave, che scorreva nel fondovalle... e c'erano fienili, segherie e mulini. Adesso sono sommersi, ogni tanto si vede qualcosa quando l'Enel toglie l'acqua. Hanno espropriato, hanno fatto il lago, noi eravamo quattro montanari poveri e ignoranti e ci siamo fatti portar via tutto. Per noi era la civiltà, nessuno ha fatto reclami o cose del genere...oggi non lo farebbero più probabilmente⁵⁴

L'economia tradizionale basata sulle attività di allevamento del bestiame, agricoltura e industria del legname scandiva una vita povera e faticosa e l'industria idroelettrica portava con sé modernità, promesse di lavoro, turismo, energia pulita, uno stile di vita diverso.

Una visione che porta però con sé una dipendenza di quei territori da matrici esogene di sviluppo, mettendo fine alle società alpine storiche, basate sull'interdipendenza e multifunzionalità degli spazi, in nome della disgregazione sociale, specializzazione monofunzionale e del gigantismo produttivo.

Le interazioni profonde tra diversi modelli di società, tecnologia, ambiente in quel momento storico creano una vulnerabilità sociale e fisica, i cui effetti portano a uno sgretolamento del paese: letterale, fisico, ma anche relazionale, sociale, simbolico.

⁵⁴ Video-appunti di campo. Incontro con Sergio, 2016, Domegge di Cadore.

Capitolo 2.

La *filmic geography* tra prassi di ricerca e public engagement: un'introduzione

Nei periodi di soggiorno in Cadore durante la ricerca e le riprese per il documentario mi sono trovata a frequentare assiduamente e in ordine sparso: case private, uffici del comune, boschi, associazioni, torrenti, centraline idroelettriche, enti vari del territorio, bar (in particolare La Casetta, unico punto *social* presente nella vecchia piazza di Vallesella, diventato un po' un "campo base"). Attraverso questo rimbalsare e una buona dose di curiosità e intraprendenza (a volte anche mal dosata), mi sono ben presto trovata embricata in un reticolo di relazioni a doppio senso: *bottom* (informatori, cittadini, collaborazioni con associazioni e gruppi) e *up* (collaborazione con Comune e altri enti del territorio). In questi incroci mi è capitato di intercettare, registrare e traghettare ricordi, impressioni, storie, desideri, visioni di una fetta di cittadini. Nello specifico, particolare enfasi era posta alla mancanza di una piazza o di un luogo-fulcro per la socialità. Un altro desiderio ricorrente era quello di creare qualcosa nell'attuale vuoto del parco di Vallesella che potesse riallacciarsi alle memorie del paese scomparso e alle vicende accadute. A questo proposito, nei numerosi colloqui con il sindaco di Domegge, si è fatta avanti un'ipotesi di progetto nella vecchia piazza che prevedesse la collaborazione dei cittadini e artisti contemporanei per la creazione di opere che andassero a creare degli "indizi" nel paesaggio, affinché un turista o un visitatore fosse portato a farsi delle domande su ciò che vede (e su ciò che non vede).

A un certo punto, durante uno di questi colloqui, mi viene posta la domanda, apparentemente semplice: "E tu come ti vedi all'interno di un progetto di questo tipo? In quale ruolo?".

Questo interrogativo mi ha messo davanti a tre fatti. Il primo: il progetto di tesi-documentario e l'agire in quel contesto stavano piano piano evolvendo, ramificando in idee e azioni "altre" che, partendo da presupposti simili - approccio collaborativo con cittadini ed enti del territorio in primis - potevano sviluppare forme diverse di interazione con comunità e paesaggio. Il secondo: la figura con cui ero stata preferibilmente identificata fino ad allora dai più e per semplicità, quella di videomaker, non sarebbe stata calzante per eventuali sviluppi successivi.

Ho tentato una risposta: un mio eventuale ruolo avrebbe aspirato ad avere a che fare con geografia e antropologia. Silenzio in sala, sopraccigli che si alzano, *coffee break*...

Il terzo: lo spaesamento che ha caratterizzato la parte finale di quella conversazione tradisce una debolezza da diverso tempo al centro del dibattito disciplinare della geografia e dell'antropologia, ovvero una certa opacità/incomprensibilità dei ruoli e delle applicazioni sociali di queste materie,

considerate spesso appannaggio esclusivamente del mondo scolastico o accademico. Questo *displacement* porta direttamente al nocciolo delle questioni che vedono l'Università protagonista di scenari nuovi e differenti rispetto alle due missioni tradizionali di didattica e ricerca: la Terza Missione richiede di assumere altre forme, più liquide, più porose, più osmotiche e contaminate.

L'intenzione, per questo capitolo, è quindi quella di partire da questa 'scomoda' domanda per presentare un quadro sulle proposte della terza missione e sulle sue declinazioni in ambito geografico. In particolare, mi focalizzerò sulla *filmic geography* come pratica dai molteplici risvolti, fortemente orientata in direzione di una *public geography* e che accoglie i contributi della più navigata antropologia visiva. Successivamente, sempre alla luce di spunti dalla letteratura sia geografica che antropologica e della mia esperienza, vorrei riflettere più approfonditamente sul film geografico ed etnografico nelle sue valenze di *strumento di ricerca, output comunicativo ed esperienza-processo*.

2.1 Terza missione e *public geography*

Per Terza Missione si intende l'insieme delle attività con le quali le università entrano in interazione diretta con la società, affiancando le missioni tradizionali di insegnamento (prima missione, che si basa sulla interazione con gli studenti) e di ricerca (seconda missione, in interazione prevalentemente con le comunità scientifiche o dei pari), entrando in contatto con soggetti e gruppi sociali ulteriori rispetto a quelli consolidati e rendendosi quindi disponibili a modalità di forme di collaborazione e scambio dal contenuto e dalla forma assai variabili e dipendenti dal contesto.¹

Il termine inizia a circolare a metà anni '80 e va via via declinandosi in due accezioni: da una parte quella di Università-impresa, grazie alla capacità di attrarre finanziamenti e alle attività di trasferimento tecnologico (valutate secondo indicatori quantitativi come numero di brevetti, spin off e attività conto terzi); dall'altra bene pubblico e relazionale, che prevede lo sviluppo di una rosa di attività a servizio della società (in questo caso, la scelta dei parametri per una valutazione di tipo qualitativo è più complessa e affiancata da linee guida che orientino l'attività universitaria verso il benessere della società).

Queste logiche si ritrovano nel Green Paper *Fostering and measuring Third Mission in higher education institutions*², redatto nel 2012 dalla Commissione Europea che, dopo anni di vivace dibattito, contribuisce a fare chiarezza sul tema. Particolare enfasi viene data alla dimensione sociale

¹ ANVUR, *Rapporto Anvur 2013 Università e Ricerca – La Terza Missione dell'Università*, p.559, http://www.anvur.it/attachments/article/882/8.Rapporto%20ANVUR%202013_UNI~.pdf

² E3M Project, *Green Paper - Fostering and measuring Third Mission in higher education institutions*, European Commission, 30th May 2012, <http://e3mproject.eu/docs>. Questo documento è frutto del progetto *European Indicators and Ranking for University Third Mission*, che ha coinvolto otto centri di ricerca in un progetto finanziato dalla Commissione Europea.

e al concetto di *engagement*, inteso innanzitutto come impegno a condividere la ricerca e il suo valore al di fuori degli steccati della propria disciplina e del mondo accademico, per tentare di andare oltre una certa tendenza all'autoreferenzialità e stimolare un dialogo bidirezionale tra comunità scientifica e società.

Osservano Binotto e Nobile che questo ponte si inserisce in un quadro più ampio di istanze di democrazia partecipativa applicate a diversi contesti a partire dagli anni '90, nonché ai mutamenti strutturali della società e del mondo della comunicazione.³

Focalizzandosi in ambito geografico, alcuni prodromi delle istanze di rinnovamento proprie della terza missione si possono ritrovare già in alcuni momenti di dibattito nella disciplina a partire dagli anni '80, tra cui il convegno di Varese e le riflessioni di Dematteis per una "geografia critica e operativa". Ancor prima, Lucio Gambi denunciava lo scarso grado di impatto sociale della produzione editoriale del settore e auspicava una maggior legittimazione sociale e un'azione orientata verso la società civile, idee condivise anche dai geografi di ispirazione marxista. Queste istanze per una "rivoluzione copernicana della geografia" trovano molti elementi di continuità – e alcuni di discontinuità - con il più recente programma della terza missione.⁴

Il concetto di *engagement* costituisce un *fil rouge* di entrambi i momenti di ripensamento. Se nella riflessione di Dematteis e della Geografia Democratica esso si identifica con una presa di posizione contro la neutralità della scienza e rispecchia una dimensione politico-ideologica, oggi assume contorni più sfumati e variamente declinabili, dal livello individuale, volontaristico e civile, all'impegno politico, a processi di co-creazione e mutuo apprendimento.

La terza missione sembra costituire per la disciplina un'opportunità – in quanto la proiezione sul territorio suggerita rispecchia e può rinsaldare il ruolo della geografia come scienza orientata allo sviluppo del territorio – e un impegno per una ridefinizione delle priorità in relazione alle nuove prospettive.⁵

A tal proposito, Mauro Varotto suggerisce un'agenda in cinque punti per la geografia italiana. Uno dei punti fa luce sull'importanza della multiscalarità dei progetti, intesa come un bilanciamento delle relazioni e degli impatti su scale diverse, dal locale al globale. I processi di internazionalizzazione dell'Università e degli *impact factor* tendono infatti a privilegiare le proposte – sia a livello di ricerca sia di didattica e formazione - che trovano risonanza su scala sovra-nazionale, spesso trascurando le

³ BINOTTO M., NOBILE S., *Università italiana e Terza missione*, in *Unibook - Per un database sull'Università*, a cura di M. Morcellini, P. Rossi, E. Valentini, Milano, FrancoAngeli OpenAccess, 2017, p. 200

⁴ VAROTTO M., "La geografia italiana tra 'vecchia' e 'nuova' terza missione: una riflessione in prospettiva", in *Rivista geografica italiana*, Vol. 123 (2), 2016, p. 218.

⁵ VAROTTO M., "Tertium non datur. La 'terza missione' come strumento di legittimazione pubblica: un'agenda per la geografia italiana", in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, s. XIII, 2014, p. 639

esigenze e aspettative dei contesti locali. A questo si accompagna la necessità di una valutazione integrata dell'attività accademica, che sia in grado di considerare l'interazione e le ricadute sociali e territoriali dei progetti nei vari contesti e di riconoscere attività curricolari alternative a quelle classiche.

Un altro punto importante riguarda l'accessibilità della conoscenza e della produzione scientifica, in quanto spesso *publish* non si identifica con *public* e in molti casi le ricerche rimangono all'interno del circuito elitario delle riviste scientifiche, che spesso ne detengono i diritti in esclusiva. Negli ultimi anni si stanno diffondendo canali alternativi di condivisione di database *opensource*, testi ed esperienze di ricerca che, seppur riconducibili a iniziative personali e non istituzionali, hanno il merito di rendere davvero pubblici gli esiti di un lavoro.⁶

All'impegno a condividere il valore della ricerca anche al di fuori della disciplina e con un pubblico eterogeneo consegue una più ampia articolazione degli strumenti e degli esiti, con particolare attenzione alla loro efficacia comunicativa. Il geografo diventa artigiano del sapere territoriale e può muoversi tra *output* molto diversi: dalla pianificazione territoriale e paesaggistica a progetti di animazione territoriale e festival, dal lavoro cartografico all'educazione e formazione, dai musei alla divulgazione attraverso blog, social networks, alle esperienze di *filmic geography*- che verranno tra poco approfondite.

Ricerca, didattica e terza missione sono temi chiave anche del *Manifesto per una Public Geography*, presentato a Padova in occasione delle Giornate della Geografia 2018 dal Comitato Scientifico delle stesse, che ha riaperto il dibattito interno sulla costruzione del sapere geografico, il ruolo della disciplina e la sua utilità sociale, le relazioni tra mondo accademico ed extra accademico. Nel documento l'aggettivo *public* viene direttamente riallacciato a quel *social engagement* del Green Paper, rinnovando l'impegno e l'orientamento della disciplina verso il bene comune.

Il documento pone le basi programmatiche per una *public geography* che ruoti attorno a un rinnovato impegno a contaminarsi con una dimensione sociale e pubblica. Quello che si propone è una ricerca *con* e *per* la società, aperta al dialogo interdisciplinare e alla collaborazione con i vari enti (solo enti?) del territorio. L'intenzione è inoltre quella di conferire attenzione e valore a pratiche, strumenti e prodotti di ricerca innovativi che favoriscano una maggior accessibilità alla conoscenza.⁷

Alcune delle critiche sollevate in seguito arricchiscono ulteriormente lo scenario interno alla disciplina. Alla formulazione in manifesto, avvertita da alcuni come portatrice di finalità ecumeniche

⁶ VAROTTO M., "La geografia italiana tra 'vecchia' e 'nuova' terza missione: una riflessione in prospettiva", p.223

⁷ COMITATO SCIENTIFICO DELLE GIORNATE DELLA GEOGRAFIA 2018, GOVERNA F., CELATA F., AMATO F., BONAZZI A., DE SPUCHES G., MEMOLI M., SISTU G., ZILLI S., DANSERO E., BORIA E., MARCONI M., ARMONDI S., BOLOCAN GOLDSTEIN M., SALONE C., LANCIONE M., "Per un rinnovato ruolo pubblico della geografia", in *Rivista Geografica Italiana*, 126 (2), 2019, pp. 121-158.

e strumento definitorio di un sapere monolitico e *ab origine*, si preferisce riportare l'accento sulle tante *public geographies* possibili, che rispecchino esperimenti, intuizioni parziali e instabili, disseminino dubbi, scompiglino e movimentino piuttosto che imbrigliare: tante geografie della relazione, dove problemi e soluzioni sono definiti e ridefiniti attraverso la mediazione sul campo.

2.2 Filmic geographies

In un'ottica di rinnovamento metodologico e concettuale della disciplina si inserisce il recente dibattito sulla *filmic geography*, termine incubatore che raccoglie diversi approcci filmici ed esperienze di geografi che utilizzano l'audiovideo come strumento di ricerca e di restituzione.⁸

Diversamente dall'antropologia, la geografia non ha sviluppato una branca dedicata al visuale, in quanto questo sembra essere parte integrante e costitutiva della disciplina e della relativa produzione di conoscenza attraverso strumenti prettamente visivi come mappe e cartine, disegni, sistemi informativi geografici.

Se in passato il paradigma positivista attribuiva alla visione criteri di oggettività e affidabilità per cercare "prove sperimentali" della realtà, a partire dal *cultural turn* nelle scienze umane degli anni '70 e '80 si assiste a un'ondata di riflessioni su questa "dipendenza" dal visuale e a una crescente messa in discussione della possibilità di produrre descrizioni e rappresentazioni definitive ed esaustive del mondo. La geografia fa i conti con la natura momentanea, parziale e soggettiva di qualsiasi descrizione, che significa tenere conto dell'articolazione e della complessità del reale, dando voce ad attori che esprimono percezioni e rappresentazioni diverse dello stesso luogo o fenomeno.⁹

La democratizzazione delle tecnologie digitali, permettendo l'accesso a una strumentazione tecnica gestibile e sufficientemente economica, ha incentivato i geografi a non limitarsi a scrivere e analizzare i film come prodotti culturali, ma a scendere sul campo in prima linea nei ruoli di autori e produttori di audiovisivi.

Si possono enucleare diverse modalità di sperimentazione in questo campo.

Partendo dall'utilizzo più semplice e immediato, la telecamera viene impiegata innanzitutto per raccogliere filmati di ricerca, intesi come appunti di campo audiovisivi che possono rimanere ad uso del ricercatore oppure destinati a essere successivamente montati e condivisi. Ritrarre persone, ambienti e attività permette di raccogliere informazioni sui luoghi, sul loro funzionamento e in generale sul dispiegamento spaziale dei fenomeni. Le riprese possono fare memoria di scenari visivi e uditivi destinati a cambiare oppure, su scala più piccola, sono in grado di far apprezzare piccoli

⁸ BOCCALETTI S., "Geografie mobili. Uno sguardo alle esperienze di filmic geography", in *Semestrale di Geografia* (in stampa).

⁹ BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Roma, Laterza, 2011, p. 11.

gesti, espressioni e momenti, difficilmente comunicabili con la descrizione verbale, ciò che Malinowski definiva “imponderabilia della vita di ogni giorno”. Questo materiale, riguardato successivamente, può permettere di cogliere dettagli, gestualità, componenti non verbali e altri elementi utili, facilitando uno studio approfondito degli aspetti visivi delle culture, nonché delle organizzazioni spaziali e dei sistemi di significato. Per queste potenzialità il filmato è stato largamente utilizzato nella ricerca etnografica in antropologia a partire da Bateson e Mead, che negli anni ‘30-’40 furono i primi a fare un uso sistematico della telecamera, per lo più fissa su treppiede e accesa per molte ore al giorno, quasi a renderla un occhio mimetico in grado di raccogliere il maggior numero di informazioni possibili. In questo caso – facendo riferimento alla distinzione operata da Banks tra film come oggetto e film come concetto¹⁰ – il materiale è considerato come un documento in grado di restituire una rappresentazione, se non oggettiva, molto fedele di ciò che avviene sul campo. Questa aspirazione alla trasparenza del mezzo e del ricercatore si ritrova anche, dagli anni ‘60, nel filone americano dell’*observational cinema*, in cui – attraverso un’osservazione passiva e silente, l’uso di piani sequenza o sequenze lunghe rispettose dei ritmi distesi della vita quotidiana, l’assenza di interviste o commento e un montaggio minimo ed essenziale – gli autori cercano di interferire il meno possibile con la realtà osservata, lasciando al pubblico il compito di formarsi le proprie riflessioni e connessioni.¹¹

Un’altra tipologia filmica di cui si sono avvalsi i geografi è quella del video partecipativo, in cui idealmente la telecamera viene consegnata al gruppo di partecipanti con l’obiettivo di “favorire processi collaborativi di ricerca-azione e stimolare l’interazione sociale attraverso la produzione da parte di un gruppo o comunità di un video su temi che il gruppo stesso ritiene importanti”¹². Se Ruby dichiara che la produzione del video in questi casi dovrebbe coinvolgere tutti i partecipanti allo stesso modo in ogni stadio della ricerca¹³, esistono tuttavia posizioni intermedie in cui ricercatore e partecipanti si ritagliano ruoli diversi: in ogni caso si tratta di un processo dialogico e negoziato, in cui si lavora con copioni relativamente aperti, la cui definizione avviene strada facendo. Questa metodologia è stata utilizzata dalle geografe Sarah Kindon e Esther Parr, le cui riflessioni critiche sono state in seguito pubblicate su riviste internazionali.¹⁴

¹⁰ BANKS M., “Which films are ethnographic films?”, in P. Crawford, D. Turton (a cura di), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992, pp. 116-129

¹¹ PENNACCINI C., *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carrocci Editore, 2005, pp. 35-43

¹² BIGNANTE, *op.cit.*, p. 151

¹³ *Ivi*, p. 152

¹⁴ *Cfr.* KINDON S. L., “Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking?”, in *Area*, 35 (2), 2003, pp. 142–153. [doi:10.1111/1475-4762.00236](https://doi.org/10.1111/1475-4762.00236); KINDON S. L., “Participatory video as a feminist practice of looking: ‘take two!’”, in *Area*, 48 (4), 2016, pp. 496-503. [doi:10.1111/area.12246](https://doi.org/10.1111/area.12246); PARR H., “Collaborative filmmaking as process, method and text in mental health research”, in *Cultural Geographies*, 14 (1), 2007, pp. 114–138. [doi:10.1177/1474474007072822](https://doi.org/10.1177/1474474007072822).

Una terza modalità con cui la geografia può sperimentarsi nel mondo audiovisivo è la produzione di film etnografici e documentari, utilizzati come strumento di indagine e/o restituzione. Questa tipologia raccoglie prodotti variamente concepiti e complessi dal punto di vista tecnico e artistico: una presentazione di metodologie e approcci, per dirsi esaustiva, richiederebbe ben altri spazi e approfondimenti. Mi limiterò quindi a delineare alcune considerazioni qui e nelle prossime sezioni e a portare alcuni esempi dall'ambito geografico.

La definizione di film etnografico ha suscitato nel tempo molti dilemmi e diversi autori si sono espressi a riguardo, ma l'impressione è che quel delicato *limen* tra cosa possa essere considerato film etnografico o meno rimanga sfumato e sfumabile. Nonostante questo, appare utile fare alcune considerazioni.

Sarah Pink definisce etnografico un video in cui lo spettatore ritrova informazioni di interesse di quell'ambito specifico¹⁵. Se in questo caso l'ultima parola è lasciata a chi guarda, Marcus Banks riconosce invece tre momenti in cui ricercare questa "essenza": il primo è l'intenzione, che risiede in primis nel regista e nelle sue domande di ricerca, nella propensione a fare cinema come documento o cinema come concetto; il secondo è l'evento-film: infatti Banks sostiene che, oltre alla coerenza del soggetto con la materia, sia altrettanto importante il metodo e il processo attraverso cui un film si realizza, suggerendo che l'etnografia non si cela solo in ciò che è catturato dalla camera, ma si costruisce in relazione al film e al lavoro sul campo; infine la reazione, intesa sia come accoglienza da parte della critica nei vari ambiti, sia come capacità di suscitare domande e riflessione attiva da parte dell'audience.¹⁶

Heider scrive che il film etnografico volge idealmente a coniugare l'arte e le capacità filmiche del regista con il background teorico e gli obiettivi di ricerca dell'etnografo (o del geografo).¹⁷ Nelle produzioni di antropologia visiva solitamente è lo stesso studioso ad impugnare la camera e a incarnare entrambe le competenze: se in parte questo dipende, anche storicamente, da questioni logistiche e pratiche¹⁸, in parte è causa e conseguenza di precise posizioni linguistiche ed epistemologiche, come la volontà di rivelare uno sguardo posizionato. Credo sia interessante notare come una certa evoluzione del linguaggio del documentario sia conseguenza anche di innovazioni tecniche fondamentali: negli anni '40 la diffusione della telecamera 16mm, più piccola e trasportabile rispetto alla 32mm, permette ai ricercatori di agire in autonomia o con una troupe molto ridotta. La possibilità di usare la macchina a mano rivela l'opacità del mezzo e allo stesso tempo la presenza e

¹⁵ PINK S., *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 79.

¹⁶ BANKS, *op.cit.*, p.120-121

¹⁷ HEIDER K. G., *Ethnographic film* (Revised ed.), Austin: University of Texas Press, 2006, p. IX

¹⁸ Ci si riferisce al fatto che spesso gli antropologi conducono l'esperienza di campo in solitaria e in "immersione" nei contesti di riferimento, non hanno dunque solitamente troupe o aiutanti.

lo sguardo dell'osservatore, dichiarando il prodotto necessariamente come una rappresentazione selettiva, dinamica e relativa che necessita di essere interpretata. Negli anni '60 inoltre il suono sincrono rivoluziona il modo di interagire con gli informatori consentendo interviste, dialoghi e conversazioni che restituiscono un livello di *agency* maggiore ai personaggi/partecipanti al film.

Si può dire che la rappresentazione etnografica e la costruzione della conoscenza siano frutto di una triangolazione dialettica tra la posizione particolare e soggettiva del regista/ricercatore, il ruolo attivo dei partecipanti/informatori alla ricerca e il lavoro di interpretazione del fruitore.

In ambito geografico sono rilevanti alcune esperienze di film realizzati da ricercatori in collaborazione con professionisti dell'audiovisivo.

Un format interessante è costituito, ad esempio, da *Visualising the past, rebranding the present* di Jessica Jacobs, frutto di una ricerca sui processi di gentrificazione nelle città di Damasco e Amman. Se la ricercatrice ha effettuato riprese e interviste in autonomia, per il montaggio si è avvalsa della collaborazione di alcuni laureati alla National Film & Television School: sinergia che, oltre ad aver permesso di ottenere una qualità broadcast, ha favorito alcune scelte di linguaggio e interpretative. Il film è infatti diviso in quattro capitoli autonomi, ognuno dedicato a un tema e caratterizzato da un certo stile di montaggio diverso dagli altri: questo è utile sia a rivelare una presenza autoriale forte, sia a stuzzicare il pubblico a interrogarsi sui meccanismi della rappresentazione.¹⁹

Un altro esempio, questa volta in ambito italiano, è costituito da *Piccola Terra*, documentario sui paesaggi terrazzati di Valstagna realizzato dai geografi Mauro Varotto e Luca Lodatti con il regista e antropologo Michele Trentini. Il lungometraggio restituisce un'interpretazione filmica del paesaggio spazialmente e temporalmente complessa, aperta e mobile, ancorata a elementi materiali, a storie personali e a contesti socioeconomici. Il paesaggio risulta come una sorta di cornice condivisa, ma percepito e praticato dai protagonisti in modi differenti.²⁰ Si può dire che il documentario sia fortemente votato alla *public geography* e rispecchi un approccio collaborativo su più fronti: dalla combinazione già menzionata a livello autoriale, alla collaborazione con gli informatori e con vari tipi di istituzioni sul territorio (amministrazioni locali e regionali, Club Alpino Italiano, casa di produzione e casa editrice), fino al legame con il progetto "Adotta un terrazzamento" che promuove un cambiamento sociale e un concreto impatto sul paesaggio. Una volta terminato, il film ha continuato il suo viaggio e la sua funzione sociale: vincitore di diversi premi, è stato proiettato a

¹⁹ JACOBS J., "Visualising the visceral: using film for research the ineffable", in *Area*, 48 (4), 2016, pp. 480-487. <https://doi.org/10.1111/area.12198>

²⁰ VAROTTO M., ROSSETTO T., "Geographic film as public research:re-visualizing/vitalizing a terraced landscape in the italian alps (Piccola terra/Small land, 2012)", in *Social and Cultural Geography*, 17 (8), 2016, pp. 1140-1164. <https://doi.org/10.1080/14649365.2016.1155731>

festival e serate alla presenza di autori e protagonisti, stimolando la creazione di dibattiti sulle tematiche presentate; è stato infine reso disponibile sui canali social (<https://www.youtube.com/watch?v=yLeQeCipC-s>).

Anche le iniziative collaterali in questo campo sono cresciute nell'ultimo ventennio. Per citarne alcune recenti di particolare interesse: il festival AAG Shorts, nato nel 2017 in seno all'American Associations of Geographers, cui è seguita la creazione nel 2019 di una piattaforma web che raccoglie i corti e film partecipanti al concorso e, in ambito italiano, in occasione delle Giornate della Geografia di Padova 2018, il contest "Geography in a clip" per corti della durata massima di tre minuti, con l'obiettivo di catturare l'attenzione di un pubblico non esperto su tematiche geografiche.²¹

Anche didattica e formazione muovono qualche passo in questo senso e vedono un incremento - anche in area geografica - di corsi e laboratori audiovisivi finalizzati a far esplorare agli studenti forme di produzione accademica alternative. Accanto alle iniziative di università inglesi, svizzere e americane²², l'Università di Padova offre dal 2016 un laboratorio di Tecnica Documentaristica, interessante sia per la compresenza di docenti proveniente da materie geografiche, antropologiche e professionisti dell'audiovisivo sia per l'approccio operativo.

Nonostante il crescente interesse, il processo di legittimazione dei film geografici all'interno del dibattito accademico è tutt'altro che scontato e lineare, soprattutto per le incerte modalità di incorporazione nei processi di revisione alla pari.

A tal proposito, approcci radicali come quello di April Karen Baptiste propongono il film come pubblicazione accademica a sé stante, a condizione che esso rispecchi struttura e caratteristiche dell'articolo scientifico. Altre esperienze suggeriscono, al contrario, l'importanza di liberare il prodotto audiovisivo dalla rigidità del protocollo scientifico e accompagnarlo piuttosto da un testo scritto di commento in cui vengono discusse domande di ricerca, metodologia, obiettivi. Questo permetterebbe al prodotto audiovisivo di avere appeal e maggiori potenzialità di condivisione con un pubblico eterogeneo, mentre il commentario scritto avrebbe come target un'audience più esperta, interessata ad approfondire l'impianto geografico e i vari aspetti del film, dando la possibilità di più livelli di lettura dell'opera. Negli ultimi anni articoli con questo tipo di riflessioni hanno trovato spazio in diverse riviste accademiche internazionali tra cui *Area*, *Geography Compass*, *Cultural Geographies*, *Progress in Human Geography* e *Social and Cultural Geography*.²³ Quello di un prodotto video autonomo destinato a un pubblico generico, eventualmente accompagnato da una

²¹ BOCCALETTI, *op.cit.* (in stampa)

²² In Gran Bretagna: Northumbria University, Cardiff University, Loughborough University; in Svizzera: Université de Genève; negli Stati Uniti: Northern Arizona University.

²³ *Ivi.*

successiva riflessione teorica è una proposta avanzata anche da Varotto e Rossetto a seguito dell'esperienza del documentario *Piccola Terra*, in un'ottica conciliatoria volta a combinare e intrecciare lavoro creativo e impegno sociale con approcci più tradizionalmente accademici.²⁴

2.3 Film come strumento di ricerca, come restituzione, come processo

Quando, ancora nel 2016, ho cominciato a ragionare sulle vicende di Vallesella, non avevo dubbi sulle modalità e sulla forma che volevo la mia ricerca prendesse: quella di un documentario. Questa scelta aveva a che fare, oltre che con il mio interesse per l'audiovisivo, con le potenzialità del film come forma di restituzione e di comunicazione. Ero invece meno consapevole di come un film geografico o etnografico (ma forse, in misura e forma diversa, anche certe produzioni fiction) non sia solo un semplice *output* comunicativo, bensì la scelta di sposare una ricerca all'audiovisivo porti con sé una serie di implicazioni metodologiche di cui è necessario tenere conto. Ultima "rivelazione", non per importanza, ma semmai perché in qualche modo ingloba le altre, è l'interpretare il *film come esperienza e processo*, in tutte le fasi del suo "farsi", come potente incubatore e acceleratore di relazioni, di stimoli e di idee, che origina da una triangolazione fra tre parti che agiscono nella rappresentazione visuale: autore, partecipanti/informatori e pubblico.

2.3.1 Il film come strumento di ricerca

Mettersi nell'ottica di fare ricerca per e con un film influenza inevitabilmente i connotati della ricerca e in particolare le dinamiche della relazione tra ricercatore/autore e partecipanti. Essere sul campo con una videocamera vuol dire fare i conti con una presenza ulteriore, presenza che dichiara inevitabilmente e ricorda costantemente la nostra intenzione di osservare, registrare e utilizzare poi quel materiale. L'affermare di svolgere una ricerca per l'università oppure di girare un documentario viene recepito in maniera ben differente dagli informatori: nel primo caso, solitamente, il pubblico è ristretto a un ambito accademico o di interessati e la partecipazione dagli informatori è avvertita come più discreta e meno impegnativa; nel secondo caso il pubblico può potenzialmente essere più ampio e generico e questo richiede un livello di esposizione e motivazione generalmente maggiore.

Osserva Valentina Bonifacio che, in questo senso, la camera gode di un proprio statuto, diventa un meta-oggetto che rappresenta metonimicamente i potenziali spettatori possibili.²⁵ Ed è in relazione a

²⁴ VAROTTO M., ROSSETTO T., *op. cit.*, pp. 1159-1160

²⁵ BONIFACIO V., "Le status ambigu de la caméra: une réflexion sur l'utilisation de la caméra-vidéo dans le cadre d'une travail de terrain avec les Maskoy dans la région de Chaco au Paraguay", in *Mondes Contemporains*, III, 2013, pp. 15-17

questo agire della camera e di quello che rappresenta che le persone decidono se e come collaborare. Nel mio caso, ad esempio, ho osservato questa proprietà con Giovanna, la signora ambientalista che apre e chiude il racconto. Di carattere è tutt'altro che propensa ad essere al centro dell'attenzione, tuttavia ha accettato "per la causa", ovvero per l'opportunità che il documentario rappresentava per dar voce e spazio a determinate questioni anche al di fuori della scena locale o specifica di certi ambienti. Anche Graziosa, altra fondamentale informatrice, una volta mi ha confidato che "lei fa queste cose per suo papà che, quando era in vita, ha tanto sofferto per lo spostamento del paese, vissuto come un'ingiustizia". In questo caso – e in diversi altri partecipanti più anziani – la possibilità di far emergere e dare importanza alle vicende sembra avere qualche connotazione di riscatto e una liberazione da un senso di amarezza che, dopo tanti anni, gli anziani del luogo ancora avvertono. La maggiore consapevolezza del proprio ruolo all'interno della ricerca, dato dalla presenza della telecamera, può portare a modificazioni del comportamento che Claudine de France definisce come atteggiamenti profilmici e che si manifestano soprattutto durante le prime riprese, oscillando dall'auto-inibizione a un controllo maggiore sul modo di porsi e, in particolare, la preoccupazione e la responsabilità di dire le cose adeguatamente in sede di intervista.²⁶

In questo senso il film è sempre un documento negoziato tra l'auto-messa in scena dei protagonisti e le operazioni di messa in scena dell'autore.²⁷

Passando dalle influenze che ricadono "davanti alla macchina" a quelle che coinvolgono chi sta dietro l'obiettivo si apre un vasto scenario, fatto di scelte continue che investono tutte le fasi, già dalla fase di ricerca – che costituisce essa stessa un processo di selezione, in quanto si decide di approfondire i contatti con certi informatori piuttosto che con altri - alle riprese, al montaggio.

Scrivono Silvia Paggi che «filmare significa già analizzare il reale, scomporre i suoi elementi per ricomporli in seno a un'interpretazione: è nell'allearsi delle esigenze scientifiche con quelle comunicative dell'arte cinematografica che si può situare la specificità di un certo cinema antropologico [e geografico]: l'antropologo/geografo-cineasta dosa e armonizza gli elementi secondo una propria lettura e stile, conferendogli, come quando scrive, lo statuto di autore»²⁸.

Queste scelte, come già accennato, riflettono implicazioni epistemologiche, metodologiche e comunicative.

Per fare alcuni esempi concreti: nel *cinema-verité* di Rouch la macchina a mano è *partecipante*, è una sorta di prolungamento corporeo dell'autore, con cui egli «può camminare e portarla dove è più

²⁶ DE FRANCE C., *Cinéma et Anthropologie*, Parigi, Editions de la Maison de science de l'homme, 1982, pp. 373, 367

²⁷ MARANO F., *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, FrancoAngeli, 2007, pp. 71-77

²⁸ PAGGI S., "Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica", in *Voci. Annuale di scienze umane*, XII, 2015, pp. 97.

efficace e improvvisare un balletto in cui la camera diventa viva come la persona che sta riprendendo»²⁹: il filmato restituisce quindi l'esperienza corporea, sensoriale, emotiva dell'autore dichiarando necessariamente la rappresentazione come qualcosa di relativo e parziale.

Alla *cine-trance* di Rouch e al suo stile partecipativo ed empatico di ripresa si può contrapporre la modalità più razionale, descrittiva e distaccata del cinema di McDougall, più orientato all'osservazione, in cui l'operatore tende idealmente alla trasparenza. Questo si traduce sul campo in tempi lunghi di ripresa, nell'attenzione verso aspetti della vita quotidiana (anche nel dettaglio) e in un montaggio che rispetti i tempi senza comprimere il film o rispecchiare un'autorialità forte.

Anche la scelta dell'obbiettivo non è neutra. L'uso prevalente ed esclusivo di tele può implicare il mantenimento di una distanza dai soggetti, un atteggiamento voyeuristico che annulla la condivisione e la reciprocità dell'esperienza.³⁰ Al contrario, l'uso di 35mm o obiettivi normali costringe ad avvicinarsi e rivelare costantemente il proprio centro di interesse, facendo emergere, a volte, sistemi di valori e significato inediti.

Se il cinema di Rouch e le riflessioni successive costituiscono una svolta è anche grazie all'eredità di quelli che lui stesso definisce "antenati totemici": Robert Flaherty e Dziga Vertov. Il primo, geografo ed esploratore, realizza *Nanook of the North*, considerato il primo documentario etnografico. Flaherty sperimenta per primo un'antropologia condivisa, in cui la telecamera è uno strumento per avviare un dialogo con la famiglia Inuit e per avere un *feedback* su percezione e rappresentazione dei soggetti. L'autore dichiarerà che «Nanook è, in fin dei conti, risultato dei suoi rapporti con gli Inuit», lasciando ben intendere come il film rappresenti la punta dell'iceberg di un processo relazionale molto più profondo e articolato.

L'altro totem è rappresentato dal cinema di Vertov, poeta futurista che in *The man with a camera* opera una meta-riflessione sul linguaggio stesso del cinema e sullo sguardo del *kino-eye* come creazione di una nuova realtà diversa da quella fenomenica. La telecamera diventa un occhio disincarnato, che permette di superare i limiti corporei.

L'immagine dell'occhio disincarnato è una metafora efficace per esprimere le possibilità della telecamera - aumentate oggi da tecnologie come il drone - di ampliare la visione e adottare punti di vista inediti. L'uso alternato di scale diverse, dai primi piani a panoramiche o voli di rondine, non dev'essere necessariamente visto come un onnipotente "occhio di Dio", ma racchiude sempre un'interpretazione e un'attenzione verso un certo tipo di interrelazioni tra i vari piani, dal personale al locale al globale.

²⁹ ROUCH J., "La caméra et les hommes", in Claudine de France (a cura di) *Pour une anthropologie visuelle*, Parigi, Cahiers de l'Homme, Mouton Editeur et EHESS, 1979, p. 89

³⁰ *Ibid.*, pp. 90-91

Anche l'uso di scale e punti di vista diversi può quindi incapsulare piani di analisi geografica e antropologica, ad esempio facendo dialogare racconti e paesaggi interiori con la concreta materialità delle forme del paesaggio visibile.

In questo senso, secondo Jessica Jacobs, l'uso dell'audiovideo sembra particolarmente adatto a "lavorare con l'ineffabile", in altri termini a indagare, rappresentare e interagire con gli elementi invisibili - perché astratti e intangibili oppure viscerali ed emozionali - a volte difficilmente "traducibili" nei termini di una scrittura accademica geografica. Una delle opportunità della filmic geography è quindi proprio quella di tracciare e dare accesso a geografie emozionali, area in passato tralasciata o raramente approfondita dalla disciplina.³¹

Il terzo momento in cui è l'autore che opera sul materiale conferendo la sua impronta linguistica e interpretativa è quello, fondamentale, del montaggio. Esso serve ad aggiungere, banalmente, un'inquadratura alla precedente. Ma non si tratta di una semplice somma: è un'aggiunta che fa procedere la narrazione fornendo nuove informazioni, spazi, personaggi. Nel montaggio – attraverso giustapposizioni, confronti, ripetizioni di immagini, parole, suoni, gesti, durate, movimenti – si produce senso, inteso come direzione, percorso, sviluppo, ma anche come concetto: gli elementi possono farsi segno e comunicare livelli di profondità e di lettura diversi.

Nicholas Bauch e Jessica Jacobs, nel contesto della produzione di un film di ricerca, evidenziano delle analogie tra il momento del montaggio e la scrittura accademica: in entrambi i processi le ipotesi vengono formulate in anticipo, le prove vengono ricercate, raccolte e manipolate ripetutamente fino a quando assumono una struttura coerente e convincente, che sia comprensibile agli altri. Entrambi i processi richiedono un lavoro critico e una capacità di analisi del materiale presente³². Come sottolineato da Jacobs, «il montaggio può essere considerato come un processo dialogico che si traduce nella costruzione di un argomento di ricerca e in un più ampio impegno con l'alfabetizzazione cinematografica»³³.

Un aspetto peculiare del montaggio, che può coinvolgere gli autori/ricercatori che si cimentano personalmente in questa fase, è una sorta di *side-and-boomerang effect* che si riverbera sulle dinamiche relazionali di campo.

Una volta finite le riprese, la revisione del materiale e la fase di montaggio possono durare anche diverse settimane o mesi, in relazione alla complessità del progetto. In questo periodo – a meno che

³¹ JACOBS J., "Visualising the visceral: using film for research the ineffable", in *Area*, 48 (4), 2016, pp. 480-487. [doi:10.1111/area.12198](https://doi.org/10.1111/area.12198)

³² BAUCH N., "The academic geography video genre: a methodological examination", in *Geography Compass*, 4 (5), 2010, pp. 475-484

³³ JACOBS J., *op cit.*, p. 485

non si tratti di un video partecipativo, in cui anche la fase di montaggio viene completamente condivisa – è comune che il montatore lavori per lo più in autonomia, confrontandosi periodicamente con i collaboratori. Ma mentre per questi ultimi la partecipazione al progetto può costituire una parentesi temporalmente limitata, questa fase per il ricercatore diventa un processo lungo e impegnativo. L'autore, lavorando alle clip, può arrivare a riguardarle e ascoltarle così tante volte da memorizzare e interiorizzarne non solo i contenuti, ma anche gestualità, espressioni, intonazioni, suoni della voce dei protagonisti. Impara a riconoscerne *by heart* il modo in cui esprimono emozione, entusiasmo, disagio o disappunto, il tono della voce o un movimento di sopracciglio. Giorno dopo giorno, clip dopo clip, l'esposizione continua dell'autore con l'auto-rappresentazione dei protagonisti si fa "risonanza impregnante"³⁴ e porta il primo a percepire una particolare vicinanza, familiarità ed empatia (o il contrario) nei confronti dei secondi. In un certo senso il materiale audiovisivo si fa presenza. Nel protrarsi del montaggio e di questa osservazione costante, l'affezione dell'autore può evolvere, mentre il sentire dei partecipanti può non subire modificazioni importanti, caratterizzando la relazione in senso asimmetrico.

L'autore, una volta tornato sul campo, agisce e inter-agisce anche in base a questo "spostamento interiore" e lo rimodula nel ritrovato contesto di una relazione reciproca, le cui modalità sono necessariamente condivise e negoziate.

Spesso accade che questa familiarità e vicinanza percepita dall'autore si traduca in una maggiore attenzione, premura e cura nei confronti dell'altro e abbiano ricadute positive sulla relazione, portandola a guadagnare spazi di confidenza e di apertura reciproca. Può accadere però anche che farsi trasportare istintivamente da questo *mood* faccia emergere questa asimmetria e sia causa di equivoci. Un esempio: mi è capitato di reincontrare un anziano che avevo conosciuto e intervistato anni prima. Guidata da questa sensazione di familiarità (e da un entusiasmo mal dosato), l'ho salutato istintivamente in maniera informale, chiamandolo per nome e dandogli del tu, per capire subito dopo, dal suo atteggiamento, che per lui quella confidenza era del tutto ingiustificata ed avvertita come invadente o fuori luogo.

Infine, altra caratteristica interessante dell'audiovideo nella ricerca è che ben si presta a dialogare e fungere da contenitore per altri metodi utilizzati nella ricerca geografica ed etnografica, come la creazione di mappe, la camminata, l'intervista sul campo e la foto/video-*elicitation*.

³⁴ PIASERE L., *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 164

2.3.2 *Il film come output comunicativo*

Il film come restituzione e forma di comunicazione di una ricerca chiama direttamente in causa i propositi della *public geography* e della Terza Missione universitaria. In particolare nel *Manifesto* si sottolinea l'importanza di "riconoscere dignità a prodotti di ricerca diversi da quelli rivolti al mondo accademico, ma utile a favorire la condivisione della conoscenza".³⁵ La *filmic geography* si può considerare una pratica devota a questa mission per le potenzialità di sviluppare un dialogo tra università e società: è interessante, ragionando sull'impatto di un progetto filmico, notare come questo si dispieghi nella fase di ricerca/pre-produzione (attivazione di contatti, reti e collaborazioni, condivisione degli obiettivi), durante (attraverso un atteggiamento collaborativo o partecipativo), ma possa continuare anche in seguito, quando il film "fa la sua strada" e comincia a circolare a festival, eventi, rassegne e infine in rete. Apprezzabile il caso di *Piccola Terra*, che si stima essere stato visto da oltre 10000 persone durante circa 200 proiezioni tra il 2012 e il 2016; inoltre dal 2014 - quando è stato caricato sulla piattaforma Youtube - ad oggi riporta circa 5595 visualizzazioni, a confronto dei 263 download dell'articolo scientifico ad esso relativo.³⁶

A questo proposito Jacobs scrive che la natura mutabile, multiforme e multiformato dell'audiovideo lo rende un prodotto capace di viaggiare in direzioni diverse, su un'ampia gamma di schermi e contesti differenti.³⁷

L'*agire* sull'audience avviene in virtù di alcuni caratteri specifici dell'audiovisivo. La pluralità di codici utilizzata (iconici, grafici, acustici) e le dimensioni che coinvolge (movimento, spazio, tempo) contribuiscono a costruire anche nello spettatore un contatto più profondo con il contesto studiato.³⁸ Inoltre, il linguaggio cinematografico è portato alla rappresentazione di vicende individuali ed esperienze concrete e particolari, mentre non è in grado di produrre generalizzazioni o astrazioni a causa dell'alto indice di indessicalità. Questo effetto di avvicinamento alla dimensione individuale è simile a quello che Roland Barthes, riferendosi alla fotografia, chiama *punctum* di una immagine, ovvero la capacità di creare connessioni e ponti con i vissuti individuali, permettendo di percepire l'umanità condivisa.

L'immedesimazione è facilitata anche dalla multidimensionalità dei media filmici: il contemporaneo coinvolgimento di almeno due dei cinque sensi, che in certi casi acquista potere sinestetico ed evoca sensazioni tattili o olfattive, può restituire una sorta di *fac-simile* multisensoriale di una esperienza *embodied*. Questa potenzialità immersiva risulta particolarmente efficace in progetti di geografia ed

³⁵ COMITATO SCIENTIFICO DELLE GIORNATE DELLA GEOGRAFIA 2018, *op.cit.*, p. 126

³⁶ BOCCALETTI, *op.cit. (in stampa)*

³⁷ JACOBS J., "Listen with your eyes: Towards a filmic geography", in *Geography Compass*, 7 (10), 2013, p. 723; [doi:10.1111/gec3.12073](https://doi.org/10.1111/gec3.12073)

³⁸ BOCCALETTI, *op.cit. (in stampa)*

etnografia dello spazio che si propongono di avvicinare l'audience ai caratteri situati e culturalmente specifici di un luogo.

In particolare, il sonoro sembra giocare un ruolo fondamentale in questo senso: per la capacità di evocare una dimensione e un'esperienza più tattile e corporea, che penetra e annulla (o diminuisce) la distanza con il soggetto, creando empatia.³⁹

I *soundscape*s possono quindi arricchire un output filmico sia rendendo più densa (*thick*) la descrizione etnografica, sia evocando la sensazione di “essere lì”; possono però anche essere utilizzati in maniera meno lineare e più creativa e connotativa, suggerendo connessioni e veicolando interpretazioni. Esempio è in questo senso il lavoro sul sonoro del regista Robert Gardner nei film *Rivers of Sand* e *Forest of Bliss*, in cui i suoni diegetici sono utilizzati e mixati con uno stile creativo e simbolista per enfatizzare e rinforzare determinate sensazioni e concettualizzazioni.⁴⁰

Nella multivocalità e polisemia delle immagini e dei suoni risiede dunque la loro forza e la loro criticità al tempo stesso: un film può comunicare al di là delle intenzioni dell'autore. Se le immagini incorporano un modo di vedere, lo spettatore opera a sua volta delle selezioni arrivando a interpretazioni differenti. Muovendosi in un mondo più ampio e dinamico rispetto a quello delle pubblicazioni accademiche scritte, questi documenti possono sfuggire facilmente al controllo dell'autore, con il rischio che «i loro molteplici intenti estetici e sperimentali possano essere travisati».⁴¹

Altre criticità di un film come output sono legate alla complessità di realizzazione tra cui vincoli temporali, costi elevati, ampio numero di persone coinvolte, maggiore responsabilizzazione legata all'esposizione del progetto, creatività nell'elaborare una narrativa vincente e altri numerosi possibili imprevisti che rendono la gestione di un progetto di questo tipo impegnativa.

Un altro punto fondamentale, già accennato in precedenza e per il quale non è ancora disponibile una risposta univoca, è la questione di come includere i film nei processi di peer-review, recentemente avviata in ambito geografico americano.

2.3.3 *Il film come esperienza e processo*

Dopo aver “zoomato” su alcune delle caratteristiche del film come strumento di ricerca e come output, è interessante allontanarsi e usare uno sguardo “grandangolare”, facendo luce su ciò che avviene “mentre” ed “attorno” alla camera, anche a *rec* spento.

³⁹ INGOLD T., *The perception of environment*, London, Routledge, 2000, pp. 245-246

⁴⁰ HENLEY P., “Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in “Visual” Anthropology”, in *Visual Anthropology Review*, 23, 2007, pp. 54-63; doi.org/10.1525/var.2007.23.1.54

⁴¹ GARRETT B. L., “Creative video ethnographies: video methodologies of urban exploration”, in BATES C. (a cura di), *Video methods social science research in motion*, New York, Routledge, 2014, p. 159

Come osserva Garret, il film può essere concettualizzato anche come un'esperienza in cui l'autore condivide l'*agency* con i partecipanti, perdendo parte del controllo sulla costruzione del progetto: in questo senso contribuisce a destabilizzare le gerarchie e le relazioni di potere insite nella produzione di conoscenza.⁴² Se questo è sicuramente riscontrabile nella metodologia del video partecipativo, è tuttavia presente a vari livelli anche nelle altre forme di documentario perché, come scrivono Taylor e Barbash⁴³, «il documentario è per sua natura collaborativo. Semplicemente, è impossibile pensare di fare un film su altre persone da soli». A tal proposito Ruby afferma che la cosa più importante che accade in un film etnografico è proprio che il film venga realizzato, dando rilevanza al dispiegarsi del processo-film e sottolineando l'importanza di un approccio riflessivo da parte dell'autore-ricercatore. Questo significa portare a galla gli assunti epistemologici che portano a formulare certe domande, i metodi utilizzati per l'indagine, la scelta del modo di presentazione, ma significa *in primis* applicare una certa riflessività sul processo-film in quanto esperienza personale, emozionale e in rete con altri individui. Come etnografia e lavoro di campo, questa esperienza ha innanzitutto a che fare con l'*incontro*, con uno spazio “nuovo” e con (alcune) delle persone che rendono quello spazio un *luogo*, culturalmente connotato, vivo e denso di significati.

Questo incontro non è neutrale: il nostro *agire* non si esaurisce nel raccogliere informazioni e documenti preesistenti – in questo senso anche il termine *informatore* è fuorviante - ma è innanzitutto un *essere* sul campo come individui, con il nostro modo di fare e interagire, il nostro carico di idee, sguardi, corporeità ed emozioni. Siamo spugne pronte a impregnarci delle emozioni ed esperienze altrui, ma allo stesso tempo il nostro sentire altera e influenza a sua volta le relazioni in campo in maniera circolare.

Ancor meglio si può esprimere questa esperienza come una sfera in divenire, in cui i dati si creano *nella* e *dalla* relazione tra intervistatore e intervistato e in cui gli “strumenti” principe di lavoro – molto prima della telecamera o del diario di campo – sono le emozioni e l'empatia. Questi diventano ingrediente attivo e regolatore della pratica: non si tratta quindi solamente di produrre una conoscenza cognitiva e verbale, ma anche e soprattutto una comprensione umana intuitiva e performativa attraverso il *feeling-pensiero*⁴⁴, un'applicazione simultanea di sentimento e pensiero che permette di costruire ponti con il non-noto attraverso analogie e risonanze con il proprio vissuto, in una continua tensione e rimando tra sé e l'altro.⁴⁵

⁴² KINDON S., “Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking?” in *Area*, 35, p. 142

⁴³ BARBASH I., TAYLOR L., *Cross cultural filmmaking: a handbook for making documentaries and ethnographic films and video*, Berkley, University of California Press, 1997, p. 47

⁴⁴ Il termine è utilizzato dall'antropologa Unni Wikan nella sua opera. Cfr. “Oltre le parole. Il potere della risonanza”, in CAPPELLETTO F. (a cura di), *Vivere l'etnografia*, Firenze, SEID Editori, 2009, pp. 97-129

⁴⁵ PUSSETTI C., “Emozioni”, in PENNACCINI C. (a cura di) *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma, Carrocci Editore, 2011, pp. 273-280

Per concludere, “fare un film” – in tutte le fasi - è un potente incubatore e acceleratore di relazioni, stimoli, idee, legami che si instaurano e irraggiano in molte direzioni. Il prodotto finale non è l’unico risultato da considerare: il processo risulta altrettanto importante perché, attraverso azioni di ricerca partecipata e il coinvolgimento di audience diverse, il ricercatore e i soggetti contribuiscono a una costruzione di significati condivisa e possono innestare la creazione di nuove reti, collaborazioni, idee-azioni, con possibili ricadute in termini di consapevolezza e di *agency* sul territorio.

Capitolo 3.

Tra acque, memorie, tralicci e r-esistenze: filmic geography in Centro Cadore

3.1 Dove nuotano i caprioli: un primo posizionamento

(...) cose particolari tipo vedere i caprioli che attraversano, quello sì ci è successo alla mattina presto più di una volta... Vedere questo un capriolo che faceva la traversata del lago. Perché andasse dell'isola o tornasse dall'isola è un mistero...¹

Quando Giuseppe, presidente dell'associazione Pescatori, ci racconta di questi particolari avvistamenti è una mattina di agosto e siamo a bordo di un pedalò sul lago, pieno e liscio come l'olio. Un sole pallido ci accarezza la pelle e intiepidisce l'umidità frizzante, non ancora portata via dalla brezza. Quello è il momento migliore di viverci il lago e infatti ci capita di incrociare diversi avventori, per lo più sportivi in kayak, canoa e *stand up puddle* e pescatori con barchini, pedalò e *bellyboats*. Pedaliamo senza fretta, assorti nella ritmica simil-tribale e ipnotica delle pale nell'acqua.

Oggi niente trote e lucci, oggi con Giuseppe si va a pesca di ricordi. Pedaliamo sopra a coltivi, fienili, mulini, sopra a *Le Rigole*, al *Landro da Ponte*, la strada delle *cioupe*, il vecchio ponte di Vallesella, sopra percorsi e resti di accampamenti di epoca romana. Pedaliamo costeggiando l'isola che una volta era una collina, il *Col de le piazze*, dove Giovanna ricorda stupende fioriture di garofani in primavera e ai cui piedi c'era la *jazera*, una grotta usata come riserva di ghiaccio ad uso della comunità. Dalla ricca toponomastica sommersa emerge un lavoro sociale di appropriazione e semantizzazione del territorio, che trasforma gli spazi in luoghi e in paesaggi vissuti, traduce dati della natura in dati della cultura. Scivoliamo fra le geografie dell'invisibile, lasciando risuonare le parole di Giuseppe cariche di un legame, ancora attivo, con la valle sommersa, investita dalla radicale trasformazione che 56 milioni di metri cubi d'acqua inevitabilmente portano con sé e che ne hanno mutato l'identità geografica: da valle a lago *part time*, per qualche mese l'anno, per il resto un serbatoio idroelettrico.²

C'è qualcosa di poetico che colpisce – forse anche ingenuamente – nell'immagine del capriolo-anfibio che si trova a dover fare la traversata a nuoto di un enorme bacino piuttosto che di un breve

¹ Video-appunti di campo dell'uscita in pedalò sul lago con Giuseppe Giacobbi, agosto 2016. La citazione si ritrova al min. 54'04'' del documentario *Dove nuotano i caprioli*. Da qui in avanti i minutaggi indicati nel testo e nelle note fanno riferimento al file del documentario (link a pag. 85).

² Appunti diario di campo, agosto 2016.

tratto del letto del fiume per passare da un versante all'altro della valle. Questo andare e tornare da un dove o da un qualcosa, lungo tracce e percorsi ora sommersi, portano chi scrive ad associare, per analogia, il suo destino a quello di una comunità che ostinatamente custodisce legami con luoghi che non ci sono più e a cui torna attraverso la memoria. L'ostinata mobilità adattiva del capriolo evoca due tratti fondamentali del rapporto con i drastici cambiamenti del paesaggio-mondo: da una parte, il trauma legato alla perdita di riferimenti concreti della quotidianità, del senso dei luoghi, il *displacement* a seguito di trasformazioni rapide e impattanti; dall'altra, il dispiegamento di un'agency individuale e collettiva, di forme di adattamento creativo e invenzione di nuove forme d'uso e pratiche, nuove identità e sistemi di significati attraverso cui le comunità continuano a vivere i luoghi, reinventandoli e vivificandoli. Che è come dire: una diga blocca un fiume e forma un lago, questo si sa. Ma una diga si può anche arrampicare. Un lago (quel lago) si attraversa in kayak o pedalò, ma se si asciuga lo si esplora camminando, diventa pista di motocross o e ci si fa addirittura archeologia, alla ricerca di reperti di 2000 anni fa.

Se l'immagine del capriolo ad un livello poetico e allegorico vuole evocare una comunanza tra uomo e animale a seguito di un cambiamento del paesaggio-mondo, il titolo strizza l'occhio anche a una lettura più geopolitica dell'argomento, ricalcando il titolo di un docufilm di Werner Herzog, *Dove sognano le formiche verdi*. Ambientato nel deserto australiano, riguarda la vicenda di un territorio conteso tra una compagnia mineraria e i nativi aborigeni che quel luogo lo abitano e lo considerano sacro. Tramite l'espedito narrativo delle formiche verdi che sognano, il regista riesce a esprimere con grande forza poetica la contrapposizione e lo scontro (impari) tra due modelli molto diversi di concepire il territorio: quello occidentale, incarnato dalla società mineraria, votato all'accaparramento e sfruttamento delle risorse in una incessante rincorsa alla crescita e al progresso e, dall'altra parte, il rapporto viscerale degli aborigeni con la propria terra, intriso di rispetto, sacralità e mistero. Nel film, che ricostruisce e interpreta il caso "Milirrpum contro Nabalco Pty Ltd" del 1971, prima grande battaglia legale di questo tipo, alcuni degli aborigeni protagonisti della vicenda vengono coinvolti dal regista come interpreti. Con le dovute e ovvie macro-differenze di contesto, l'incontro/scontro tra civiltà narrato nel film di Herzog ricorda simili aspetti di *hybris* nell'approccio anni '50 dello "sfruttamento integrale e sistematico" delle acque in montagna e in particolare il caso Piave in cui la rincorsa ai valori di modernità e sviluppo e nazione "sculpita" nei paesaggi idroelettrici ha portato con sé conseguenze importanti a breve, medio e lungo termine che vanno dalla perdita di paesaggi culturali e vissuti, all'abbandono dei modelli di economia tradizionali a basso impatto, a una vulnerabilità sociale e fisica, e - a crescere - a vicende come quelle di Vallesella fino alla tragedia del Vajont.

Il titolo incapsula quindi, nelle intenzioni di chi scrive, alcuni elementi interpretativi e di posizionamento che verranno poi sviluppati e declinati in determinate scelte a livello registico e narrativo nel documentario, prese in esame più avanti.

3.2 **Filmic geography di un paesaggio, filmic geography dentro un paesaggio**

Nel dare un sottotitolo a questo lavoro mi sono ritrovata incerta sull'espressione da utilizzare e in particolare sulla scelta della preposizione: *di* o *dentro* fanno riferimento, infatti, a sfumature diverse d'esperienza e offrono l'occasione di sviluppare alcune riflessioni in relazione al concetto di paesaggio.

Filmic geography *di*, l'espressione correntemente in uso e più scorrevole, fa riferimento a un racconto il cui focus sta nel rapporto tra personaggi e territorio. Inoltre, essa sembra descrivere un approccio al paesaggio come oggetto di studio e analisi, qualificandolo come "altro", esterno rispetto al punto di vista dell'osservatore, in un rapporto che potremmo definire cartografico.

Nonostante la preposizione *dentro* non suoni altrettanto bene e possa sembrare impropria, credo essa possa aggiungere e restituire in maniera più efficace alcuni elementi di riflessione e di posizionamento del percorso di ricerca, diventando quasi una dichiarazione programmatica di obiettivi e metodologie. In particolare, richiama il concetto di *immersione*, utilizzabile come chiave di lettura di alcuni elementi di questo progetto. Innanzitutto, ben descrive tratti di esperienza del ricercatore/regista che si avvicina al sentire e ai vissuti altrui, attivando - più o meno consapevolmente - quelli che in etnografia sono descritti come processi di *risonanza* e di *impregnazione* empatica.

Una filmic geography *dentro* il paesaggio rispecchia quindi, in primis, il desiderio di immersione in una visione intima, interiore, emozionale di un territorio trasformato e la volontà di restituire parte di un sentire, espresso bene nelle parole di un'informatrice: «io la mattina, quando vado alla finestra, vedo il paese vecchio». Il proposito è stato quello di avvicinarmi - e *addentrarmi* appunto - in quelle geografie dell'invisibile e nei paesaggi del ricordo e della memoria, che costituiscono una presenza-assenza densa, materica, a tratti quasi ingombrante, nello sguardo di molti, soprattutto anziani.

In secondo luogo, l'idea di una "filmic geography *dentro*" rimanda a una conoscenza performativa, corporea e sensoriale del paesaggio come qualcosa non solo da osservare e conoscere a livello cognitivo, ma anche da sentire, vivere, agire, di cui anche l'osservatore diventa parte. In questa concezione - che attinge da un approccio fenomenologico proprio della geografia culturale e

antropologia dello spazio³ – esso può essere descritto come la sintesi dell’esperienza di tre gruppi di elementi in interrelazione continua. Il primo è costituito dalle dinamiche naturali (geologiche, morfologiche, ambientali, climatiche) che plasmano lo spazio; il secondo è l’insieme delle percezioni (sensoriali, emotive, affettive), idee e rappresentazioni (culturali, simboliche, valoriali, istituzionali) costituente un *layer* esperienziale e narrativo denso, che contribuisce a formare il senso del luogo; queste influenzano anche le pratiche - terzo elemento - messe in atto da individui e comunità, con cui essi inter-agiscono nell’ambiente. Questa relazione si configura come *embodied*, ovvero “impastata” di corporeità, ma anche *embedded*, embricata in connessioni profonde e reciproche.

Nel documentario si trovano alcune situazioni che rimandano a modalità performative di relazione con lo spazio: ad esempio l’esperienza sensoriale di Giovanna di camminare nel lago vuoto si incarna in uno stato d’animo preciso e nello sperimentare una dimensione “altra”:

Quando entro nel lago vuoto entro in un’altra dimensione e mi lascio molto prendere dalla magia di un suolo molto compromesso, articolato, accidentato... tormentato anche... che proprio perché non ha vegetazione lascia intravedere i segni del passato, anche di un passato molto antico...⁴

Anche la rifunzionalizzazione della diga come parete da arrampicata, in cui i rocciatori affrontano corpo a corpo “una valle d’acqua”, può essere pensata come un’incorporazione del paesaggio idroelettrico.

Il paesaggio che emerge nel film si caratterizza dunque come spazio *felt-thought* e *agito*, in cui i luoghi, in una prospettiva emica, non sono (solo) punti in un reticolo di coordinate, ma nodi significativi in un tessuto di esperienze e di relazioni.

In conclusione, il documentario si caratterizza come filmic geography *di* e *dentro* un paesaggio in quanto accosta momenti di osservazione non intrusiva ad altri caratterizzati da uno stile più partecipativo, evocando un’alternanza tra uno sguardo coinvolto e quello di un possibile turista, tra spazio vissuto e spazio principalmente osservato.

Questa dialettica richiama la descrizione di John Wylie del “paesaggio come tensione”, tra prossimità e distanza, dentro e fuori, tra osservatore e abitante, tra sguardo e realtà osservata, corpo e mente, immersione sensuale o osservazione distaccata.⁵ Farinelli sottolinea anche la tensione continua tra materialità e immaterialità, il suo appartenere contemporaneamente alla sfera della realtà e della

³ Alcuni testi di riferimento: RELPH E., *Place and Placelessness*, Pion, Londra, 1976; TUAN Y.F., *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977; FELD S., BASSO K., *Senses of place*, School of American Research Press, Santa Fe, 1996.

⁴ Intervista a Giovanna Deppi, 2020; 48’49’’

⁵ WYLIE J., *Landscape*, Routledge, New York, 2007, pp. 1-10

rappresentazione.⁶ Questa doppia dimensione ci porta a considerare il paesaggio come “interfaccia tra il fare e il vedere quello che si fa”⁷: dal “fare” derivano gli oggetti e la materialità, dal “vedere” dipendono i significati e i valori attribuiti agli oggetti stessi. In altre parole, il paesaggio può essere inteso come luogo di comunicazione tra le persone - che elaborano idee e attribuiscono valori - e lo spazio in cui vivono, nella sua concretezza.⁸

3.3 Filmic geography e public engagement

Obiettivo del documentario è quindi indagare le percezioni, le rappresentazioni, i vissuti e le nuove modalità di interazione relative alla borgata di Vallesella e al paesaggio circostante, protagonisti dagli anni '50 di imponenti trasformazioni legate all'avvento dell'industria idroelettrica. Il proposito, come già detto in precedenza, è quello di avvicinarsi e addentrarsi in una descrizione densa e provare a restituire parte della complessità e della densità di quei luoghi e dei processi che li interessano attraverso lo strumento audiovisivo.

La scelta di realizzare un video documentario ha a che fare con le prime impressioni che ho avuto sul campo e, in qualche modo, con una risonanza emotiva con i primi informatori. Ciò che ho avvertito fin da subito dagli abitanti del borgo “sacrificato” di Vallesella è stato infatti un grande senso di amarezza, impotenza e ingiustizia nei confronti di una vicenda che aveva visto contrapposta una piccola comunità montana agli interessi di un colosso industriale come la SADE. In due parole, prese da una testimonianza di Graziosa: “Siamo come una periferia adesso” (38'15"). Se nell'intervista lei si riferisce principalmente alla dispersione abitativa caratterizzante la frazione dopo lo spostamento e alla perdita di un centro, il “sentirsi periferia” è ascrivibile anche ai processi che hanno prodotto e riproducono marginalità territoriale e sociale, spesso frutto di un processo di *decision making* decisamente top-down, per cui la crescita e i bisogni di alcuni attori sono centrali rispetto ad altri, dalla voce meno forte. Un'altra componente del sentirsi periferia può essere la rilevanza mediatica piuttosto marginale dedicata a queste vicende, soprattutto dopo la tragedia del Vajont che ha catalizzato stampa e media. Al di fuori della valle, la vicenda di Vallesella è poco conosciuta e fino a

⁶ FARINELLI F., “Teoria del concetto geografico di paesaggio”, in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 151- 158.

⁷ TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 16

⁸ CASTIGLIONI B., “La landscape literacy per un paesaggio condiviso”, in *Geotema*, 47(2), 2015, p.19

qualche mese fa, anche nella grande arena del web, bisognava spulciare i risultati della terza o quarta pagina per trovare qualche blog che ne parlava.⁹

È proprio a partire dalla percezione di questo senso di impotenza e dal desiderio di molti di raccontare e far conoscere i vissuti relativi alle vicende del paese e della valle che la ricerca si è configurata nella forma di documentario audiovisivo, per la sua potenziale ubiquità e capacità di diffondersi in circuiti diversi, raggiungendo un pubblico più ampio ed eterogeneo. In altre parole, realizzare un lavoro corale sul tema significa creare un'occasione in più per far emergere certe storie e certe voci, in passato in parte sommerse dal volume della Storia con la maiuscola e da intrecci di interessi, dinamiche ed eventi di portata “macro”. Come già accennato, iniziative come questa (ma anche come la recente uscita dei due libri sull'argomento) sembrano essere vissute da alcuni testimoni quasi come forme di riscatto a posteriori per un sentimento di ingiustizia e di amarezza che tuttora persiste. Per altri questa componente è meno forte, ma resta sentito come importante il fatto di portare a galla e creare interesse su certe tematiche.

Inoltre, l'audiovideo sembra ben adattarsi, per le sue potenzialità a livello espressivo e in particolare per le caratteristiche di multi-sensorialità e polisemia, al desiderio di rendere visibile (ancor meglio, *condivisibile*) parti di geografie dell'invisibile e di creare relazioni tra elementi in una dialettica tra pieno/vuoto, prossimità/distanza, passato/presente. Attraverso determinate scelte di regia e montaggio, il documentario intende restituire una rappresentazione sicuramente “ridotta, approssimata, simbolica”, ma anche autoriale, complessa e negoziata del territorio in questione.

Infine, il prodotto finale costituisce una sorta di contenitore che permette di utilizzare e restituire più forme di narrazione e metodologie utilizzate sul campo: intervista tradizionale, osservazione e partecipazione, camminata, materiali d'archivio, cartografie, *sketch maps*.

3.4 I luoghi

Nel documentario l'attenzione è focalizzata su tre luoghi dell'area di centro Cadore e in particolare del comune di Domegge di Cadore, che si caratterizzano per una stretta relazione con l'elemento acqueo, prima ancora che idraulico.

Il primo microcosmo indagato, che è anche quello a cui viene dedicato maggior minutaggio nel film, è la frazione di Vallesella, la cui storia è intrecciata all'acqua in molteplici modi: nella morfologia

⁹ Da segnalare che la situazione web, ad oggi, è leggermente mutata a seguito dell'uscita, nel 2020, di due libri sull'argomento: il già menzionato *Il paese scomparso. La diga di centro Cadore e i dissesti di Vallesella* di Toni Sirena e *Il paese che non c'è più*, a cura di Claudia De Mario.

carsica delle doline di crollo, localmente dette *ciare*, che suggeriscono la presenza di una circolazione sotterranea delle acque in prossimità all'invaso, che ha modificato gli equilibri di questa circolazione ipogea con i conseguenti dissesti in paese dal 1951. Facendo un passo indietro all'epoca storica anteriore alla progettazione del bacino, è da sottolineare anche come sia stata proprio la presenza di corsi d'acqua - e quindi di forza motrice - a dare impulso iniziale all'industria dell'occhiale, che negli anni '60-'70 trasforma radicalmente l'economia e anche l'organizzazione spaziale del territorio; questo permette inoltre di fugare uno schema eccessivamente manicheo che vede la manipolazione idraulica della modernità facilmente contrapposta ad una idea di natura incontaminata collegata alle pratiche e alle economie tradizionali.

Siamo diventati tutti grandi a far occhiali per finire di pagare le case nuove...per fortuna che avevamo le occhialerie a quel tempo! Se nel paese giù in fondo c'era la casa con la stalla, in alto nelle case nuove c'era la casa e il garage dove si faceva laboratorio...alla sera si lavorava a casa e pian piano si costruivano le case.¹⁰

Tanti ci tenevano ad avere un fondo, l'orto, coltivavano... invece l'occhiale ha spazzato via tutto quanto, chi aveva un terreno ha venduto, si è fatto la casa... poi sa, l'occhiale... sono venuti i cinesi, poi è venuto il Vajont e i più grandi sono andati a Longarone e qua siamo rimasti non dico morti, ma tramortiti.¹¹

Il boom economico di Domegge e dei comuni limitrofi porta con sé l'abbandono della precedente struttura economica tradizionale agro-silvo-pastorale e di un modello di occupazione e gestione del territorio polifunzionale e distribuito a quote diverse (fondovalle, mezza costa, pascoli alti); la crescita veloce del settore dell'occhialeria si configura come una "monocoltura" diffusa nella parte inferiore dei versanti e nei fondovalle, lungo l'arteria stradale della Statale 51bis. Ancora, è da notare come anche nella crisi del distretto dell'occhiale cadorino, sia coinvolto, su scala regionale – al di là dei macro-fenomeni di globalizzazione e delocalizzazione - un "fattore acqua": il Vajont. Gli incentivi della legge per il Vajont¹², volti a favorire la ricostruzione e ripresa economica di Longarone, indussero infatti molte aziende a trasferire produzione e uffici in quella zona, dove potevano godere di incentivi e sgravi fiscali decisamente vantaggiosi, penalizzando ulteriormente l'area cadorina e configurandosi come un'esternalità negativa dell'imperialismo idroelettrico portato avanti dalla Sade.

Un altro elemento "di narrazioni liquide" centrale per la frazione di Vallesella è la fontana di Villagrande, fulcro fisico e simbolico della vita sociale della comunità e ora ultima testimonianza

¹⁰ Intervista a Graziosa Coffen, 2020

¹¹ Intervista a Luigi De Silvestro, 2020

¹² La legge 357/1964 prevede che ogni abitante dei comuni colpiti in possesso di una licenza commerciale, artigianale o industriale al 9 ottobre 1963, possa godere di un contributo a fondo perduto del 20% del valore dell'attività distrutta, a un mutuo pari all'80% a tasso fisso per la durata di 15 anni e all'esenzione per 10 anni dal pagamento delle tasse. Ha inoltre il diritto di cedere la licenza a terzi, che beneficiano delle stesse esenzioni e vantaggi a condizione di operare nell'area del disastro.

(assieme alla casa di Giovanni, ancora in piedi) del vecchio borgo¹³. Ed è proprio dalla voce di questa “osservatrice privilegiata” che cominciano a sgorgare, nel film, le narrazioni dei protagonisti sul paese.

Il secondo luogo d’acqua analizzato nel documentario è il lago “part-time” di Centro Cadore che, per diversi mesi all’anno, mostrando le sue “gengive bianche”¹⁴, rivela la sua natura di serbatoio idroelettrico. A differenza, ad esempio, del bacino di Santa Caterina nella vicina località di Auronzo, il progetto non prevedeva un programma di sviluppo turistico di più ampio respiro per l’area. Infatti nella realtà è un lago, se va bene, nella stagione estiva, e “per concessione”.

Perché il lago non è nostro, c’ha la proprietà e la proprietà lo usa come meglio crede... quindi cala e cresce, cala e cresce, secondo le piogge, secondo le esigenze...¹⁵

Mi rendo conto di vivere in un paesaggio idroelettrico quando il lago si abbassa e allora vedo non un lago bensì un serbatoio, qualcosa che non arricchisce il territorio, ma un elemento di servitù sul quale praticamente il territorio non ha la possibilità di decidere niente.¹⁶

L’effetto è infatti quello di potersi svegliare da una settimana all’altra con una distesa d’acqua oppure con una specie di cava, un paesaggio lunare, variazione che rende difficile identificarlo come un “elemento chiave del benessere individuale e sociale”¹⁷; come fanno notare alcuni testimoni, la variazione continua del livello intacca fortemente le potenzialità di sviluppo turistico della zona, oltre ad impattare più o meno consapevolmente, forse proprio in ragione della imprevedibilità del suo cambio di status, sul paesaggio quotidiano e quindi sul benessere degli abitanti. Tutti i testimoni concordano invece nel ritenere il lago, quando pieno, un elemento importante per avere un “bel paesaggio” (“è una cartolina!”) e quindi un possibile volano di sviluppo per il territorio.

La creazione e la gestione passata e attuale dell’invaso sembrano disegnare paesaggi di centro e di periferia che riflettono dinamiche di potere, perpetrando - nella percezione degli abitanti - logiche di ingiustizia territoriale e alimentando una retorica oppositiva del noi (montagna) contro loro (pianura),

¹³ Da precisare che la struttura urbanistica di Vallesella a cui fanno riferimento gli intervistati è ad opera dell’ing. Palatini che, dopo l’incendio del 1859, riprogettò il borgo secondo le norme dei Piani di Rifabbrico del 1845. Il Rifabbrico mutò l’aspetto dei villaggi cadorini colpiti da incendi: la dimora rurale alpina, la cui pluralità di funzioni e linguaggi rispondeva alle esigenze multiple dell’abitare e del lavoro, fu sostituita da un’architettura che prevedeva la separazione di case e rustici e l’uso della pietra al posto del legno nell’edilizia.

¹⁴ L’espressione è utilizzata dal geografo Lucio Gambi nell’articolo “L’escursione del XVI Congresso Geografico Italiano agli impianti idroelettrici del Cadore e del Trentino”, in *Rivista Geografica Italiana*, 61, 1954, pp. 226-229.

¹⁵ Video-appunti di campo, incontro con Giovanni Da Vià, 2016, Domegge di Cadore.

¹⁶ Intervista a Giovanna Deppi, 2020, Domegge di Cadore; 44’38’’.

¹⁷ L’espressione si ritrova nel preambolo della Convenzione Europea del Paesaggio, firmata nel 2000 a Firenze dal Comitato dei Ministri della Cultura e dell’Ambiente del Consiglio d’Europa.

rompendo la possibilità di un patto e di una collaborazione (antica e necessaria) tra mondo urbano e mondo alpino.

La situazione come si è presentata negli ultimi anni sembra essere agli antipodi dell'idea di "paesaggio democratico": un territorio percepito dagli attori locali come bene comune, fondato su una rilettura dei concetti e delle pratiche di democrazia e comunità applicate ai processi di territorializzazione, dove i cittadini si sentano parte di un processo di costruzione e condivisione.¹⁸

Recentemente una maggiore consapevolezza e determinazione è stata dimostrata dagli *stakeholders* del territorio e qualcosa si muove in questo senso. Nel 2020, ad esempio, si è costituito un Comitato per la valorizzazione del lago in collaborazione coi Comuni rivieraschi, con il compito di concertare una linea d'azione condivisa con la Regione e gli altri enti preposti, anche in vista della scadenza della concessione all'Enel nel 2029. Inoltre, gruppi di cittadini riuniti in associazioni sono in prima linea in questa e altre questioni riguardanti la difesa delle acque: ad esempio nel blog di SOS Fiumi è stata recentemente creata una sezione dedicata al bacino, dove si legge "quello che per qualcuno è soltanto un serbatoio, per noi è molto di più". In questo tipo di attività è impegnata anche Giovanna Deppi, che nella seconda parte del documentario conduce lo spettatore attraverso questo e il prossimo luogo d'acqua, la Val Talagona.

Terzo focus del documentario è quindi la valle che prende il nome dal torrente immissario del lago sulla sponda opposta a Domegge. Il corso d'acqua, interessato da un progetto di impianto mini-idroelettrico, è stato protagonista di una movimentazione ambientalista risoltasi nel 2019 con una sentenza "storica" del Tribunale delle Acque pubbliche, che ha bloccato il progetto della società privata.

Il settore del micro-idroelettrico – costituito da centraline di potenza inferiore ad 1 megawatt installate sui corsi d'acqua minori e lungo i torrenti di montagna - ha visto un'impennata negli ultimi anni, in questi ultimi decenni a seguito del sostegno finanziario delle politiche energetiche che prevedono incentivi alle rinnovabili.¹⁹ Incentivi che, tra l'altro, vengono pagati in bolletta sotto la voce "componente A3".²⁰ Si apre qui una questione controversa che chiama in causa la dialettica, o meglio, la corrispondenza non sempre scontata, tra energie rinnovabili e sostenibilità. In questi termini un

¹⁸ CASTIGLIONI B., DE MARCHI M., FERRARIO V., BIN S., CARESTIATO N., DE NARDI A., "Il paesaggio democratico come chiave interpretativo del rapporto tra popolazione e territorio: applicazioni al caso Veneto", *op.cit.*, p. 103-104.

¹⁹ Il D.M. 06/07/2012 entrato in vigore l'11 luglio 2012 ha introdotto i meccanismi di incentivazione poi ripresi dal D.M. 23/06/2016. Ai meccanismi allora introdotti potevano accedere tutti gli impianti di produzione di energia elettrica da fonti rinnovabili diverse da quella solare (eolici, idroelettrici, geotermoelettrici, a biomassa, a biogas, a gas di depurazione, a gas di discarica, a bioliquidi) di piccola, media e grande taglia, entrati in esercizio a partire dal 1° gennaio 2013.

²⁰ COZZARINI E., *Radici Liquide*, Nuova Dimensione, Portogruaro (VE), 2018, p.11

gruppo di cittadini in collaborazione con associazioni ha evidenziato gli impatti che quest'opera avrebbe avuto (su ecosistema, biodiversità, paesaggio) a fronte di un quantitativo di energia "pulita" trascurabile: tra il 2009 e il 2013 il numero di impianti di questa categoria è aumentato di 673 unità (da 1270 a 1943), questo però ha portato a un aumento di potenza installata (rispetto al totale dell'idroelettrico nel 2009) di solo lo 0,8%. Prendendo in considerazione solo l'anno 2013, 57 nuove centrali hanno contribuito a incrementare la potenza installata dello 0,1% rispetto al 2012.²¹ Alla fine del 2016 si contavano in Italia 3920 impianti idroelettrici: i più numerosi sono piccoli, fino a un MW di potenza: 2743 centraline forniscono appena il 6% del totale di energia da fonte idraulica, pari a qualche punto infinitesimale del fabbisogno energetico italiano. Sono i 303 impianti con potenza maggiore di dieci MW a fornire l'82% dell'energia idroelettrica.²²

Nel bellunese la sensibilità verso questa tematica è emersa in diverse occasioni tramite la nascita di alcuni importanti movimenti come Acqua Bene Comune – che ha portato alla proposta referendaria del 2011 per l'acqua pubblica - e Free Rivers Italia, un coordinamento nazionale di comitati e associazioni che tutelano i corsi d'acqua e promuovono una partecipazione civile nella gestione del territorio. Anche a Domegge la questione centralina aveva diviso l'opinione pubblica e fatto emergere due posizioni contrapposte. I favorevoli lo erano essenzialmente per due motivi: economico, in quanto la convenzione stipulata con la società privata avrebbe portato al comune di Domegge circa 100.000€ l'anno, per vent'anni. Inoltre, era opinione ricorrente che l'impianto sarebbe stato in un punto che "non si vede neanche, laggiù in fondo...non ci si fa caso", quindi non molto impattante e alterante nella percezione comune. L'idea di paesaggio sarebbe rimasta conservata. È interessante notare come *l'invisibilità* sia metabolizzata come *assenza*, denotando una concezione del paesaggio basata su mantenute qualità estetiche, soprattutto visive. Per contro, le istanze ambientaliste sembrano far riferimento a una nozione più complessa, evidenziando anche altre componenti sensoriali, in primis uditive, del paesaggio vissuto («la valle diventerebbe muta») e soprattutto riportando l'attenzione su una dimensione anche ecosistemica, meno visibile nell'immediato, ma fondamentale in un'ottica più ampia di sostenibilità. Inoltre, il caso della Val Talagona riaccende la questione del conflitto tra interessi opposti relativi all'acqua che, se nei primi due capitoli del documentario sembra relegata a vicende del passato, nell'ultima parte ritrova una sua attualità, aprendo a una lettura del presente che si illumina attraverso il passato e viceversa.

²¹ Dati disponibili nel dossier "L'energia "verde" che fa male ai fiumi. Qualità dei corsi d'acqua e produzione idroelettrica in Italia: un conflitto irrisolto", a cura del Centro Italiano per la Riqualificazione Fluviale e disponibile al sito www.cirf.it.

²² COZZARINI E., *Radici Liquide*, op.cit., p.10.

3.5 Dall'ideazione alla produzione

3.5.1 *Il percorso di avvicinamento*

L'origine della curiosità per la storia di Vallesella e l'idroelettrico in Cadore risale al 2013 quando, durante un workshop di ricerca-azione lungo il fiume Piave, visitammo il sito archeologico-termale-legendario di Lagole, adiacente al serbatoio di Cadore. Ricordo ancora lo stupore che accompagnò la conversazione con alcuni avventori del bar, in cui, partendo dalla sacralità di quelle sorgenti si finì a parlare dell'acqua sfruttata del lago, fino ad arrivare al paese che non c'è più. Ci precipitammo dunque sul luogo, nel parco di Vallesella, e le prime chiacchierate con gli avventori e abitanti confermarono la percezione di avere a che fare con una storia complessa, travagliata e poco raccontata.

Alcuni anni più tardi, a seguito dell'approfondimento di tematiche di antropologia del paesaggio e geografia e della partecipazione al Laboratorio di Tecnica documentaristica dell'Università di Padova, sono tornata in quei luoghi per approfondire la questione, munita di telecamera e microfono, e ho cominciato a raccogliere materiale, poi confluito in un cortometraggio breve di 3'. A quel periodo risale la decisione di girare un documentario e l'inizio di una prima fase di un lavoro di ricerca e produzione stimolante, ma anche lungo e per certi aspetti complesso.

I primi contatti con gli informatori sono arrivati tramite due canali principali: quello "istituzionale" del Comune e del sindaco, con cui mi ero confrontata sul progetto e con cui si è creata nel tempo una relazione di fiducia e collaborazione, e quello informale del bar, dove, soprattutto all'inizio, spesso mi rivolgevo per chiedere informazioni e curiosità. Mi rendo conto che quella piccola e accogliente struttura prefabbricata in legno, posta nel parco di Vallesella, è stata una sorta di vetrina "a doppio senso": innanzitutto godeva di una posizione privilegiata in quanto si affaccia proprio sulla (ex) piazza di Villagrande, fornendo un comodo punto di osservazione sul parco, i suoi fruitori, le attività; allo stesso tempo, ha permesso a me di essere vista e ri-conosciuta. Il fatto di avere sempre con me camera (anche se spenta) e taccuino, ha avuto due funzioni importanti: generare una certa curiosità verso la mia figura aprendo la strada a conversazioni che mi davano modo di far conoscere il progetto - in questo senso catalizzatore di relazioni - e allo stesso tempo era un'oggettivazione delle mie intenzioni, rendendole facilmente leggibili.

Nonostante l'importanza della presenza costante della camera, i momenti ripresi costituiscono la punta di un iceberg rispetto a "tutto il resto", che nel capitolo precedente ho definito come processo-

esperienza: l'incontro e la costruzione di relazioni basate su conoscenza e fiducia reciproche, oltre che su un obiettivo comune, in questo caso la realizzazione del documentario.

Da subito ho riscontrato curiosità e interesse per il progetto e una buona disponibilità delle persone a contribuire tramite testimonianze, fotografie e documenti. Ogni persona che incontravo me ne indicava un'altra che aveva qualcosa da raccontare, l'elenco dei testimoni cresceva e rendeva non semplice la gestione del materiale: solo in questa prima fase le ore di girato sono state una quarantina tra interviste e coperture, più svariate pile di appunti. L'intento, in questa fase, era di raccogliere più materiali possibili per avere un quadro ampio di testimonianze e farmi una prima idea sulle tematiche; inoltre, il materiale rimasto fuori dal documentario sarebbe potuto tornare utile per costruire *output* paralleli, come una pagina *social* dedicata al progetto, dove far confluire ulteriori spezzoni di interviste, foto, informazioni e approfondimenti sulla ricerca e sulle tematiche sottese.

Posso quindi individuare due macrofasi nella ricerca, caratterizzate da approcci diversi: una prima fase di esplorazione, osservazione e ascolto, il cui fine era la raccolta sistematica di materiale: video (anche video-appunti), ma anche fotografie, diario di campo, bibliografia sull'argomento, cartografie, materiali d'archivio, sensazioni. In questa fase, svoltasi a più riprese tra il 2016 e il 2018, le "pagine" del documentario erano ancora bianche, la struttura ancora da formarsi, così come le interviste erano poco strutturate, lasciando agli informatori la possibilità di spaziare e condurre il discorso sugli argomenti percepiti come importanti. Questo è stato di fondamentale importanza per la formazione delle domande di ricerca e per capire dove focalizzare l'attenzione.

Una seconda fase, svoltasi tra il 2019 e il 2020, si identifica proprio con questo processo di analisi ed elaborazione dei materiali per arrivare ad una "scrematura" di alcuni nuclei tematici su cui focalizzare successivi approfondimenti e successive interviste e riprese, più "mirate". Con questo intendo riconoscere e dichiarare, da qui in poi, una presenza più "partecipante" e attiva nella ricerca: in primis riconoscendo che tutte le operazioni di elaborazione, sintesi e selezione effettuate riflettono in qualche misura interessi e sensibilità di chi scrive e riprende, in questo senso anche i successivi approfondimenti possono essere considerati in qualche modo "orientati"; in secondo luogo nell'introdurre alcune metodologie come la camminata, il *focus group*, le *sketch maps* per stimolare l'esplorazione dello spazio e della memoria, nel proporre chiavi di lettura o provocazioni per avviare il confronto; ed infine, nelle scelte di regia e montaggio. In questo senso, se una prima fase è stata di osservazione e ascolto, la seconda si è orientata maggiormente verso forme e contenuti partecipati e modalità di collaborazione tra autrice e protagonisti.

3.5.2 *Metodologie sul campo*

I luoghi individuati nel documentario si caratterizzano come spazi vissuti, ricordati, rappresentati, immaginati. Per esplorarne la complessità e le varie dimensioni di esperienza e significazione mi sono avvalsa di alcune metodologie di ricerca sul campo che, incrociando l'utilizzo del mezzo filmico, trovano poi spazio nel prodotto audiovisivo finale, concepito come ricettacolo di strumenti e materiali diversificati.

3.5.2.1 Interviste e focus group

Avendo il documentario a che fare con la memoria, i racconti e le percezioni attorno ad un luogo e ad un paesaggio - e non con avvenimenti in essere da poter seguire – l'intervista-racconto costituisce il principale strumento di ricerca, nonché la linea narrativa strutturante il documentario: i quattro capitoli ricalcano infatti i principali nuclei tematici delle interviste approfondite nella seconda fase. Come già detto, uno degli intenti del progetto era proprio quella di creare un'occasione per fare emergere voci e storie che, in passato, erano state in qualche modo sommerse, realizzando un racconto corale del luogo. I primi incontri con gli informatori erano molto liberi, si identificavano con delle conversazioni aperte e non strutturate sul tema, attraverso cui capire insieme gli elementi importanti. Sulla base di quei primi confronti veniva elaborata una scaletta per i successivi incontri (spesso richiesta esplicitamente). Questo dava modo a me di imparare a maneggiare meglio gli argomenti e approfondire alcuni aspetti e a loro di sentirsi più "pronti". L'intervista costituisce in questo senso un caso particolare di evento profilmico, perché è indissolubilmente legata alla presenza del ricercatore ed è comunque presente anche la componente di auto-messa in scena dei protagonisti. Ho sperimentato queste situazioni a vari livelli: ad esempio, nelle videointerviste con Giovanna e Benvenuta la componente profilmica era accentuata perché loro sentivano la necessità di essere adeguatamente preparate, soprattutto dal punto di vista contenutistico. Questo, se da una parte ha portato a contenuti ben centrati, lineari e più facili da "trattare" in postproduzione, dall'altra può rischiare di far apparire il discorso eccessivamente controllato e poco naturale. La situazione opposta si è verificata durante i focus group con Angelo, Marcello, Severino ed Enrico, in cui bastava un piccolo spunto per accendere una fluente conversazione tra di loro che andava a spaziare e assumeva toni confidenziali, tanto che a tratti la mia presenza e quella della telecamera sembravano essere dimenticate, per poi balenare improvvisamente ("Maria taglia questo pezzo mi raccomando!").

La scelta di non includere nel documentario le domande delle interviste e in generale la mia voce è coerente con l'intenzione di lasciare l'attenzione e dare più peso alle voci dei protagonisti, mantenendo diegetica l'origine della narrazione, che diventa una sorta di auto-commento. Con questo non intendo alleggerirmi del peso dell'interpretazione o della responsabilità delle informazioni e delle riflessioni, né intendo voler oscurare del tutto la mia presenza: c'è un momento del documentario dove lascio un mio breve commento perché parte della conversazione e della reazione e in diversi punti gli informatori si rivolgono direttamente a me dietro la camera. La mia presenza non è dunque celata ed è spesso percepibile, ma farla pesare in maniera ulteriore avrebbe costituito, dal mio punto di vista, una distrazione e non avrebbe apportato elementi utili rispetto al focus del lavoro.

Alla linea narrativa tracciata dalle interviste fa eccezione il breve testo nell'introduzione, abbozzato da me a fine ricerca al fine di dare un'idea del fitto legame tra quei luoghi e l'elemento acqua, evocando le diverse dimensioni in cui si declinava. La proposta di introduzione è stata condivisa e confrontata con Giovanna e Graziosa, arrivando a una versione "buona", registrata e montata successivamente in voice off. Condivisa è stata anche la scelta di registrare quel pezzo in ladino, dialetto in uso la cui vitalità sembra rappresentare un fattore identitario²³ che non era però possibile utilizzare in sede di intervista (non essendo io parlante).

3.5.2.2 Sketch maps e camminate

Oltre all'intervista qualitativa individuale e di gruppo, sono state utilizzate sul campo *sketch maps*/disegni e la camminata come ulteriori metodologie per esplorare gli spazi, facilitare le narrazioni e dare corpo ai paesaggi invisibili.

Le *sketch maps*, che riproducono le mappe mentali, producono una ricostruzione/visione soggettiva di un luogo basata su elementi di memorie passate, sforzo immaginativo, valori ed emozioni collegate. Chiedere a una persona di disegnare una mappa mentale può permettere di ricavare informazioni sulle percezioni e valori, è possibile comprendere quali luoghi siano più importanti (attraverso la centralità, o la dimensione), come le relazioni tra i luoghi siano percepite (distanze), quali elementi vengono dimenticati e perché. Nelle mappe disegnate dai miei informatori un elemento ricorrente è sicuramente la centralità della piazza e della fontana, simboli di una relazionalità che è venuta meno

²³ Un aneddoto a riguardo: Emilio, un informatore molto presente "dietro le quinte" e al quale avevo proposto di registrare l'introduzione, ha gentilmente declinato perché il suo dialetto/inflessione avrebbe tradito il suo "essere foresto" in quanto abitante di Domegge e non della frazione di Vallesella. Vista la storica rivalità e il campanilismo tra le due, questa scelta per il documentario non sarebbe stata gradita dagli abitanti di Vallesella, che nella sua percezione sono i primi destinatari di questo lavoro.

dopo lo spostamento. In questo senso possono essere letti sia la concentrazione e la vicinanza delle case, soprattutto alla luce della dispersione attuale, più volte lamentata, sia lo specificare posizione di bar, negozio di alimentari e latteria, nodi indicatori di vitalità della frazione. Un altro elemento evidenziato è la propria casa e quella di parenti e amici, a sottolineare reti di legami personali e familiari attive sul luogo. Il lago e le *ciare* sono a volte presenti come elementi di confine/margine, come a delimitare lo spazio del paese da quello naturale. Infine, compare a volte nelle rappresentazioni come punto di riferimento (ancora visibile) la casa di Giovanni, che attribuisce alla sua scelta “di resistenza” una certa considerazione e valutazione da parte dei compaesani (30’55’’-32’18’’).

Se disegnare *sketch maps* richiama determinati collegamenti e processi a livello cognitivo, l’esperienza della camminata nei luoghi agisce in maniera differente, attivando un’esperienza di conoscenza o di riattivazione della memoria più *embodied* e immersiva. Il camminare permette di attivare tutti i sensi in una stimolazione sinestetica e cinestetica che favorisce un’esperienza complessa del paesaggio, evocando sensazioni ed emozioni che favoriscono un rapporto consapevole con i luoghi. È stato interessante notare come questo metodo lavorasse in maniera diversa - più intensa, in un certo senso - rispetto ai disegni: il muoversi nello spazio originava un flusso saturo di indizi. Il vuoto del parco che attraversavamo si è ben presto rivelato come un pieno, dove si affastellavano edifici, strade, persone, aneddoti; il movimento negli spazi vissuti stimolava una memoria incarnata che rendeva i ricordi quasi materici e visibili anche ai miei occhi.

Vado a passeggiare tutte le sere laggiù, ho proprio in mente la fotografia di come erano le case... mi ricordo qua era questo, qua era quello... abbiamo giocato lì, è impossibile non ricordarsi, sono cose che ti rimangono dentro... e tante volte la memoria ti porta a pensare...²⁴

3.5.3 Il “limite” nella ricerca sul campo

Vorrei dedicare qualche riflessione per esplorare il concetto di *limite* nella ricerca sul campo, con cui mi sono spesso trovata a confrontarmi: in un certo senso posso dire che questo progetto sia *modellato* da limiti.

Innanzitutto, di natura personale. Banalmente, fisici. L’utilizzo per un pomeriggio intero di telecamera e stabilizzatore a mano, ad esempio, può far pentire di non aver sfruttato quel buono per un mese di palestra gratuito rimasto sul comodino e far regolare la successiva agenda in base anche

²⁴ Intervista ad Angelo Fedon, 2020, Domegge di Cadore; 24’10’’.

al criterio “resistenza fisica”. È da considerare poi che un progetto di ricerca-film significa avere a che fare e provare a gestire variabili di tipo pratico-organizzativo, contenutistico, tecnico, artistico e relazionale, ovvero quello che in altri tipi di produzione è solitamente distribuito in altrettante figure. In termini concreti si traduce, ad esempio, nell’organizzare un’agenda di appuntamenti, fare presentazioni per trovare collaborazioni, fare sopralluoghi, incontrare persone, leggere libri e spulciare archivi, studiare inquadrature, regolare esposizione, fare domande e ascoltare-sentire le risposte. Se tutto questo da una parte è assolutamente stimolante e immersivo, può anche a tratti rivelarsi complicato, stancante, a tratti frustrante. I periodi di “immersione” erano spesso fruttiferi e intensi, anche dal punto di vista emotivo, da richiedere tempo e spazio per sedimentare ed essere elaborati. Il fatto di organizzare e distribuire la realizzazione della ricerca e della produzione del documentario in periodi di immersione e allontanamento è modellato, oltre che su esigenze lavorative, sull’avvertito bisogno di lasciar decantare gli stimoli ricevuti e il coinvolgimento. Questo era utile soprattutto quando la consapevolezza di dover estrarre (ed astrarre) una sola ora di documentario mi richiedeva uno sguardo più grandangolare, di sintesi.

Altro elemento “critico” è stato la gestione delle variabili tecniche in contemporanea a quelle contenutistiche, soprattutto ad esempio nelle interviste “in cammino” e/o con condizioni di luce difficili. Alcune di queste occasioni sono state caratterizzate da imprevisti e situazioni tragicomiche, a tratti imbarazzanti per la sottoscritta. Solo dopo mi sono resa conto che quei limiti manifestati sul campo hanno contribuito ad abbatterne altri di natura interpersonale, diminuendo la distanza tra me e i partecipanti. Mettere in gioco l’errore con ironia ha portato a creare uno spazio di confidenza, in cui anche l’altro si sentiva più rilassato e autorizzato a “sbagliare”, nel senso di poter essere meno conforme a modelli e aspettative che ognuno più o meno consapevolmente si crea. Mi sono trovata a riconsiderare – e in questo senso considero quest’esperienza formativa - il *limite* in una prospettiva generativa, non solo in termini di difetto o negazione, bensì di mobilità ed esplorazione dentro e attorno a uno spazio di possibilità.

Infine, non posso non menzionare come i limiti dovuti alla pandemia da Covid-19 abbiano inevitabilmente plasmato le sorti del documentario. Nell’estate e autunno 2020, alcuni informatori anziani, spaventati dalla situazione, non se la sono sentita di partecipare, nonostante il rispetto delle norme anti-contagio. Questo mi ha portato a dover attingere dal materiale della prima fase, che si è rivelato oltremodo prezioso. Inoltre, anche la versione attuale del finale corrisponde a un piano B post-covid. L’idea originaria prevedeva di narrare nell’ultima parte la preparazione comunitaria e lo svolgersi di una festa di matrimonio, che si sarebbe dovuta svolgere nella ex piazza di Villagrande:

questa scelta di *location* ben rifletteva il desiderio di “paese” che tocca anche parte delle generazioni più giovani.

3.5.4 *Uso del mezzo filmico*

3.5.4.1 *Fotografia*

Nel documentario c'è un utilizzo variegato e dinamico sia di punti di vista sia di scelte tecniche e linguistiche, in base alla situazione e/o a quello che si intende comunicare: in questo senso la fotografia in questo lavoro non sceglie uno stile univoco e fisso, ma trova compimento e assume senso in relazione al dialogo con il sonoro e con gli altri elementi al momento del montaggio. A livello tecnico si può riscontrare un utilizzo prevalente di obiettivi a focale normale (35-50 mm) o grandangolari (24 mm) sia per le interviste, al fine di contestualizzare le persone negli spazi, sia nelle riprese che raccontano gli ambienti. A questo si alterna l'utilizzo di teleobiettivi (70-200 mm) per “ritagliare” e isolare alcuni dettagli o elementi-chiave, assurti a simboli del paesaggio idroelettrico, in un processo di rarefazione e astrazione che distilla pochi essenziali “oggetti puri” legati all'avvento della modernità e della tecnica in montagna. Alcuni di questi elementi sono rappresentati dagli imponenti tralicci che si stagliano tra le montagne e dalle immagini ricorrenti dei grovigli di cavi che proiettano un intricato “pentagramma elettrico” sullo sfondo del cielo o dei versanti boschivi (00'59'', 02'10'', 04'22, 08'21'', 09'06'', 13'54'')

Un'altra variazione sul tema è data dall'utilizzo del drone che, riprendendo le riflessioni di Rouch e Vertov riportate nel capitolo precedente, costituisce un ulteriore satellite dell'“occhio disincarnato” della telecamera: la tecnologia permette di superare i limiti corporei e di dare accesso a uno sguardo inedito e ampliato. Questo nel documentario ha importanza nella misura in cui può dare una visione di insieme che permette di accedere a ulteriori livelli di analisi spaziale: ad esempio, le immagini “in volo” mostrano efficacemente, soprattutto se confrontate con foto aree d'archivio, i fenomeni di diffusione e dispersione insediativa e il cambiamento di forme di uso dei versanti (21'16'', 21'28'', 27'12'', 37'50''). Inoltre, le panoramiche del drone sono in alcuni sovrapposte ai racconti personali dei testimoni, nel desiderio di ancorare i panorami interiori dei protagonisti con la concreta materialità delle forme della valle, evocando un dialogo e un intreccio tra le componenti visibili del paesaggio e quelle invisibili, intime, ineffabili (23'45'', 25'16'').

L'utilizzo alternato di focali e punti di vista diversi riflette una certa tensione multi-scalare dello sguardo, ovvero la volontà di affiancare l'immersione nella dimensione locale, personale, intima a spunti ed elementi relativi a dinamiche di ampia scala, al fine di suggerire relazione micro-macro a volte non immediatamente percepibili.

Per quanto riguarda i movimenti di macchina, le interviste e le riprese dei luoghi, ho utilizzato la camera su treppiede o a mano, ma comunque il più possibile fissa per questioni di chiarezza e leggibilità dell'immagine e anche per motivi di natura pratica e logistica. L'utilizzo della telecamera a mano e in movimento è invece riservato alle situazioni *en plein air*, sia per creare un senso di dinamismo rispetto alla fissità delle interviste in interno, sia per accompagnare protagonisti e spettatori in un'esperienza più corporea dell'esplorazione dello spazio attraversato. In questo tipo di riprese è stato comunque utilizzato uno stabilizzatore per attutire il mosso nell'immagine che, se in un'ottica di meta-riflessione linguistica svela la presenza dell'osservatore, dall'altra può costituire un motivo di disturbo per la fruizione da parte dello spettatore.

In generale, l'idea è quella di dare largo spazio a una fotografia evocativa, lirica, che narri gli spazi geografici ma rispecchi anche un racconto interiore: in questo un modello è sicuramente il cinema di Herzog (*Encounters at the end of the world*, *White Diamond*, *Grizzly man*, *Into the Inferno*), dove il paesaggio è un enigmatico contenitore di senso, anzi di sensi plurimi e non sempre decifrabili, nei quali la natura è narrata con accostamenti poetici; ma è anche un cinema in cui gran parte della narrazione è riservata ai racconti delle comunità e al rapporto tra uomo e territorio. Il regista dichiara «Nei miei film il paesaggio non è mai uno sfondo pittoresco. È uno stato mentale, possiede quasi delle qualità umane: perché è parte vitale del paesaggio interiore dei personaggi. Vivono quasi in osmosi. Dirigere paesaggi mi piace quanto dirigere attori o animali. (...) Cerco spesso di introdurre in un paesaggio una certa atmosfera, usando suono e immagine per conferirgli un carattere definito. Il punto di partenza per molti dei miei film è proprio questo, il puro paesaggio»²⁵.

²⁵ Intervista a Werner Herzog in occasione della conferenza "Paesaggio e Cinema. Langhe Roero e Monferrato" del 13 Novembre 2014 al teatro sociale di Alba (CN), organizzata da Collisioni Festival e disponibile alla pagina <https://www.vogue.it/people-are-talking-about/vogue-arts/2014/12/intervista-a-werner-herzog>.

3.5.4.2 Contenuti sonori

Il sonoro del film è prevalentemente diegetico e si identifica da una parte con la linea narrativa data dalle interviste e dall'altra con i suoni provenienti dall'ambiente e dalle varie situazioni, catturati con il microfono esterno montato sulla telecamera e/o con un registratore audio.

È possibile distinguere alcuni elementi sonori “densi” che caratterizzano il *soundscape* idroelettrico o, al contrario, lo ibridano e ci allontanano da esso: il loro utilizzo in alcuni punti è liberamente ispirato al montaggio del suono “simbolista” di alcuni già citati film di Gardner, usato per rafforzare determinate sensazioni e concettualizzazioni. Faccio riferimento ad alcune situazioni in particolare: al camminare nel silenzio dei boschi attorno al lago e avvertire in alcuni tratti un “frizzare” che rende nota la presenza dei tralicci trifase oltre gli abeti. Ancora: al passeggiare con microfono e cuffie sul ponte di Vallesella e avvertire un evidente disturbo in cuffia, che mi fa pensare a un problema della camera o del microfono. Qualche metro più in là il rumore sparisce e realizzo che si tratta di un'interferenza elettrica causata dalla tensione dei cavi proprio sopra la mia testa, che a “orecchio nudo” non avvertivo in alcun modo. Ho deciso di tenere e utilizzare in montaggio quell'interferenza, come indizio di un ulteriore *layer* di paesaggio invisibile e inudibile, ma percepibile con l'ausilio dei mezzi tecnici che in questo caso costituiscono, parafrasando Vertov, una sorta di cine-orecchio (38'40'').

Altro *soundscape* idroelettrico è dato dal contrasto tra la desolazione dei torrenti “muti”, privati d'acqua e il rumore sordo della stessa in pressione nei tubi, indirizzata verso le turbine, il cui girare produce una sorta di fischio forte e continuo. Fuori dalle centraline l'intensità del rumore è spesso evidenziata da cartelli che segnalano “rumore superiore a 90 db” (49'42''- 50'05'').

Alcuni elementi non appartenenti al campo semantico-sonoro idroelettrico sono invece interessanti per la loro capacità sinestetica di *ibridare* questo paesaggio con altri tipi di immaginario. Questo in particolare in riferimento al lago, accompagnato a livello uditivo principalmente da due tipi di suoni. Nella versione “lago pieno” ritorna il suono ritmico-ipnotico del pedalò, elemento straniante perché riconducibile ad un immaginario d'acqua tipicamente marittimo e, in un certo senso, a un *mood* turistico e vacanziero (00'01''- 00'20'', 00'45''- 01'13''). Il bacino vuoto invece si caratterizza nel documentario per l'assenza di suoni, ad eccezione dei passi e del respiro di Giovanna che – unito alle immagini di un suolo arido e sassoso – evoca una dimensione quasi lunare (48'31''- 49'40''). Ulteriore elemento alieno, sonoro e visivo, è l'inaspettata presenza delle motocross che sgommano all'interno dell'invaso (00'30'', 48'20'').

Il richiamo di questi due tipi di sensazioni uditive-tattili appartenenti a due versioni diverse dello stesso luogo richiama anche atmosfere e stati d'animo differenti e può risultare straniante.

L'uso lineare/descrittivo di questi *soundscape*s si propone quindi di restituire una parte di quell'esperienza multisensoriale e immersiva di queste particolari situazioni e contesti. In alcuni casi i suoni diegetici sono utilizzati in maniera simbolica e connotativa per evocare certe immagini e associazioni, ad esempio il tintinnare dei campanacci delle capre quando si parla delle *anguane*, oppure l'uso del sonoro contemporaneo del campo sportivo sulle foto d'epoca delle partite di calcio.

Sebbene il suono diegetico sia prevalente nel documentario, sono presenti alcune tracce musicali, inserite perché particolarmente coerenti con le tematiche trattate. In particolare, la canzone *Cadore for sale* del duo folk locale *Faghera Marze* (35'08'', 42'50'') costituisce una fotografia poetica e amara delle trasformazioni occorse negli anni '80-'90. Nello specifico racconta del cortocircuito tra fenomeni di turismo e spopolamento in quella zona, richiamando e potenziando – per affinità o per contrasto - i concetti e gli stati d'animo espressi dai protagonisti. La canzone in chiusura *Gane Agane Longane* (55'05'') invece è scritta da Gianni Secco – etnomusicologo e componente del noto duo *Belumat* – ed Erica Boschiero, cantautrice trevigiana di radici cadorine, che ha dedicato il suo ultimo album alle leggende delle Dolomiti. Il pezzo narra la figura mitica delle *anguane*, nella narrativa popolare esseri femminili dai piedi caprini che abitano le fonti e i luoghi d'acqua, di cui sono protettrici e guardiane. In un certo senso la canzone costituisce un commento e una dedica allo spirito combattivo di Giovanna e al suo prendersi cura del territorio.

Sono infine utilizzati spezzoni di due musiche, che ricorrono in alcuni punti a sostegno della narrazione: una prima è utilizzata come sottofondo delle leggende per “condurre” lo spettatore in un'atmosfera sospesa, eterea, misteriosa (12'26''- 13'45''); la seconda, dal tono più cupo, ha due funzioni: riempire il silenzio e sostenere la tensione durante il susseguirsi di articoli di giornale/foto tra un'intervista e l'altra e sottolineare alcuni momenti di particolare emotività o intensità durante le interviste (13'58''- 14'10'', 15'50 - 17'50''). In questo caso si può dire che la musica influenza la narrazione a livello emotivo: se essa non può cambiare il corso dei fatti di un film, presiede però un'area espressiva che permette di modificarne la lettura che dà lo spettatore.

3.5.4.3 Montaggio

Il montaggio costituisce probabilmente, in questo lavoro, il processo in cui le scelte autoriali e interpretative sono più marcate, organizzando il senso e la forma del materiale raccolto e veicolando alcuni livelli di interpretazione e di rappresentazione.

Partendo dall'organizzazione generale della narrazione, il documentario è composto di una parte introduttiva seguita da tre capitoli. Nell'introduzione vengono evocate alcune storie d'acqua del territorio cadorino, tra cui l'ultima è l'immagine della fontana di Vallesella, testimone delle vicende accorse in paese. È dalla sua "voce" che emergono nel primo capitolo (*La fontana conta*), in un racconto corale, le esperienze degli abitanti relative all'invaso, ai dissesti, allo spostamento dell'abitato. La parola *conta* fa riferimento, tra l'altro, a un doppio livello semantico: quello italiano con il significato di "valere" e quello ladino di "raccontare". Il secondo capitolo (*Memoria Sommersa*) è dedicato a far emergere luoghi, toponimi, modi di dire e pratiche legate ai luoghi sommersi della valle e del vecchio paese. Il titolo del terzo capitolo, "*R-esistenze*", fa riferimento da una parte alla "componente elettrica" di questi scenari, dall'altra apre lo sguardo alle conflittualità del presente, orientando l'attenzione verso alcune forme e spazi di resistenza/resilienza che la comunità ha attivato in questi processi di trasformazione.

Dal punto di vista stilistico è rilevante la presenza di materiali extradiegetici, posti a integrazione, commento o contrasto con le narrazioni delle interviste.

Gli spezzoni del cinegiornale Luce del '49 in particolare, restituiscono in maniera efficace le retoriche e le narrazioni relative alla "costruzione della montagna" incentrata sui valori di modernismo, tecnica, Nazione (05'42''- 06'23'', 07'55''- 08'18''). Al tono roboante ed enfatico con cui è innalzata la nascente industria idroelettrica come opera necessaria e salvifica per il Paese si contrappunta il racconto personale sui rovesci della medaglia di quelle grandi opere. L'inserimento di questi spezzoni, così come degli articoli dei giornali d'epoca, racconta in che modo la Storia e i macro-interessi della Nazione entrano in maniera dirompente nella vita quotidiana delle persone del posto, trasformando il paesaggio, andando a modificare equilibri e innescando reazioni a catena. In questo senso, oltre alle testimonianze personali, il contrasto è esplicitato dalla lettera di un cittadino indirizzata alla Sade, dove questa viene direttamente accusata di chiudere gli occhi di fronte a certe evidenze, ignorando gli interessi dei locali.

L'inserimento di questo tipo di materiali serve in primis a intrecciare la "Storia" con le "storie" quotidiane di un luogo, evidenziandone alcuni cortocircuiti, e in secondo a stimolare una lettura

diacronica del paesaggio, inteso come stratificazione di valori, percezioni e rappresentazioni che nel tempo lo modellano e lo plasmano. È questa una scelta analoga al già menzionato *Piccola Terra* dove l'inserimento di spezzoni di *Fazzoletti di terra* di Taffarel, che documenta l'edificazione dei terrazzamenti, incapsula immagini del paesaggio passato, rivelando la “strategia geografica” dell'impianto filmico.²⁶

In questa prospettiva sono utilizzati anche altri elementi extradiegetici come le tavolette IGM e la Carta Tecnica Regionale, nella cui sintesi risultano chiari e facilmente leggibili certi elementi di cambiamento, ad esempio in relazione alle forme insediative (37'30''- 37'40'', 38'10 - 38'23''); esse sono altresì utili nell'orientare lo spettatore rispetto al posizionamento geografico dei luoghi su cui si focalizza il racconto.

Le numerose foto d'archivio, così come parte delle riprese svolte, integrano le narrazioni orali dei protagonisti dando modo allo spettatore di “appoggiare” l'immaginazione su un referente visivo.

Se questa funzione - che possiamo definire denotativa – descrive spesso il rapporto tra parte audio e video, in altri momenti il dialogo tra sonoro e immagine è invece giocato in termini di contrasto/confitto, che serve a stimolare una riflessione dello spettatore, offrendo una chiave di lettura tendenzialmente orientata a cogliere la complessità delle situazioni.

Nei primi secondi del documentario si ritrova un esempio di questa logica: la canzone del Piave – che declama un fiume talmente imponente da poter bloccare l'avanzata nemica - è posta a commento delle immagini del lago (prima Piave) asciutto, dove sgommano delle moto (00'23'' – 00'43''); queste riprese sono a loro volte precedute e seguite da quelle in pedalò sul lago pieno, creando un contrasto che introduce visivamente e acusticamente alla questione del serbatoio come “paesaggio instabile”, che emergerà nell'ultimo capitolo del film.

Anche all'inizio del primo capitolo, sempre per contrasto, i ricordi drammatici di Giovanna non sono “situati” attraverso immagini d'epoca, bensì accompagnati da immagini attuali del parco di Vallesella con i giochi dei bambini in primo piano (06'30'' - 07'30''). Ancora, nel secondo capitolo, le “memorie sommerse” evocate nei racconti, sono commentate a livello visivo da immagini del lago pieno e dei nuovi usi sportivi e turistici (27'40'', 29'02'', 29'37'').

L'operazione sottesa in questi casi è quella di affidare ad audio e video dimensioni differenti, al fine di ottenere un effetto straniante e suscitare una reazione emotiva. La linea audio, infatti, evoca spesso una dimensione immateriale del paesaggio data da ricordi, percezioni, leggende: uno sguardo intimo,

²⁶ VAROTTO M., ROSSETTO T., “Geographic film as public research: re-visualizing/vitalizing a terraced landscape in the Italian Alps”, *op.cit.*, pp. 1154-1155.

emico, che esprime “sovrastutture di sentimento”. Il video – in alternanza al mostrare i soggetti, naturalmente – àncora tutto questo alla materialità e concretezza delle forme del territorio che, però, raccontano “tutta un’altra storia”. Inoltre, se le tracce audio spesso comunicano punti di vista soggettivi e intimi, la parte visiva riflette talvolta un punto di vista più freddo e distaccato, che ripropone lo sguardo del turista/avventore.

Per quanto riguarda lo stile, *Dove nuotano i caprioli* non si può identificare completamente con un film partecipativo, né rispecchia lo stile del cinema di osservazione: combina piuttosto le due modalità, adottando un’attitudine o un’altra in base alla situazione. Come osserva Bonifacio, questo riflette in parte il modus dell’antropologia che «cambia durante il lavoro di campo allo stesso modo in cui lo status della camera cambia secondo il contesto di riferimento»²⁷. I processi di (co)produzione del documentario non sono interamente *top-down*, in quanto l’incontro e lo scambio con gli informatori/protagonisti costituiscono il metodo principale di ricerca e produzione di conoscenza, né interamente *bottom-up*, in quanto il prodotto non nasconde un’intenzionalità autoriale, specchio di interessi e sensibilità posizionati. L’orientamento è piuttosto quello di una pratica collaborativa-non intrusiva, dove la maggior parte del lavoro di scambio e cooperazione avviene prima, dopo e “attorno” alle riprese.

Oltre alla tensione tra Storia e storie, passato e presente, sguardo emico e turistico, tra *insideness* e *outsideness*²⁸, un’ulteriore lettura può essere ritrovata nel rapporto tra scale geografiche diverse. Nella prima parte il film considera infatti la questione acqua e idroelettrico a partire dal microcosmo di Vallesella, zoomando sulle sorti di un borgo e della sua comunità. Nella seconda parte lo sguardo è allargato a una scala più ampia, considerando gli effetti dell’artificializzazione del fiume e dei torrenti in un’ottica di sistema-fiume. Questo allargamento di orizzonte è affidato alle osservazioni di Giovanna, il cui ruolo nel film è indice di un’attenzione verso il rapporto tra quell’area (e quell’acqua) e l’esterno. Mettendo in evidenza il problema del trasporto dei sedimenti, ad esempio, “svela” relazioni tra territori lontani anche centinaia di chilometri, ma collegati dall’unitarietà dell’elemento fiume. In questo senso, il paesaggio idroelettrico del Cadore, le opere sempre crescenti di protezione a difesa delle spiagge nella zona di foce di Eraclea, ma anche il progetto faraonico di casse di espansione sulle Grave del Piave a Ciano, sono identificabili come paesaggi reciproci: scenari in cui le conseguenze di un’artificializzazione e sfruttamento massicci richiedono interventi antropici di portata sempre maggiore lungo tutta l’asta fluviale, fino al mare.

²⁷ BONIFACIO V., “Le status ambigu de la caméra: une réflexion sur l’utilisation de la caméra-vidéo dans le cadre d’une travail de terrain avec les Maskoy dans la région de Chaco au Paraguay”, *op.cit.*, pp. 27-28.

²⁸ *Insideness* e *outsideness* sono termini utilizzati da Edward Relph nell’opera *Place and Placelessness*.

Infine, nel documentario cresce progressivamente l'attenzione verso forme di riappropriazione dei luoghi. In una prima, lunga parte il territorio sembra il risultato (per non dire vittima) di una serie di dinamiche e processi - riassumibili in questo caso nella lettura geopolitica dell'"imperialismo idroelettrico" – che i protagonisti sembrano subire. In quest'ottica assume importanza la trasmissione della memoria "in prospettiva", evidenziata dalle parole di Angelo e Marcello:

(...) [la memoria] passa con gli anni però... perché noi siamo gli ultimi che ci ricordiamo... dopo di noi basta, ci sarà il vuoto...

(...) Dopo di noi ci sarà il vuoto. Forse quello che rimarrà sulle carte, quello sì, se uno si vuole interessarsi a leggere e informarsi può capire che cos'era Vallesella una volta. ²⁹

Da una rappresentazione apparentemente statica piano piano emergono nel racconto una serie di modi, pratiche, nuove forme d'uso e relazionalità con il territorio, che si sono instaurate o si vanno costruendo. Queste forme di *agency* comprendono sia le forme di resistenza attiva come le lettere infuocate dei cittadini alla SADE, o il rifiuto di Giovanni di spostarsi dalla sua casa, o la battaglia legale di Giovanna per salvare la Val Talagona da quello che viene vissuto come un "ennesimo sfruttamento". Ma, a un livello più sottile, anche le pratiche quotidiane "resilienti" del camminare e ricordare, dell'arrampicare la diga (!), del vivere il lago, pieno o vuoto che sia, sono ascrivibili a una "creatività" dell'abitare e a un desiderio di riappropriazione dei luoghi e del paesaggio. Di questo voleva rendere conto il finale concepito pre-covid, che avrebbe raccontato la ri-funzionalizzazione dello spazio della piazza di Villagrande nelle forme briose e vivaci di una festa di matrimonio, pensata in quel luogo come occasione per ricreare comunità e far rivivere il parco come scenario di vita e momenti biografici importanti. In epoca Covid, venendo meno questo tipo di possibilità, è Giovanna nel film a rappresentare un vettore da una situazione apparentemente statica a una condizione *in itinere*. Non a caso il film si chiude con lei che, come i caprioli, "si immerge" nel lago vuoto e si mette in cammino.

3.5.5 Collaborazioni e prospettive

Il processo di produzione del documentario ha portato nel corso del 2019 e 2020 al coinvolgimento di vari soggetti, che hanno contribuito alla sua realizzazione a diversi livelli.

Innanzitutto, il progetto ha cercato una rete negli enti del territorio. È stata significativa la collaborazione con il Comune di Domegge e in particolare con il sindaco, che si è dimostrato da

²⁹ Interviste a Marcello Da Vià e Angelo Fedon, 2020, Domegge di Cadore; 24'40''.

subito sensibile alle tematiche che vedevano direttamente coinvolti territorio e comunità. L'appoggio del Comune è stato utile sia a livello di contatti con alcuni informatori, sia nella mediazione con altri enti. Inoltre, questa collaborazione ha lasciato la porta aperta a possibili future azioni condivise, innescando idee e proposte come quella accennata nel precedente capitolo di un progetto che lavori con memoria, paesaggio, arti contemporanee e comunità. Dal municipio è arrivato il contatto con l'associazione San Vigilio, nata con lo scopo di ridare vita alla frazione di Vallesella attraverso iniziative ed eventi e che ha fornito un notevole aiuto logistico consegnandomi una copia delle chiavi della sede, vicino alla chiesa, dove ho potuto svolgere parte delle interviste e i focus group. Questa soluzione ha avuto particolare importanza in periodo covid, in cui, vista la particolare situazione, avere un luogo "neutro" dove incontrare le persone poteva essere percepito come meno invadente rispetto all'entrare nelle case.

Al di fuori del contesto comunale ci sono state altre adesioni significative al progetto. Quella con il Clup Alpino Italiano si è saldata nell'ambito di un bando finalizzato a sostenere iniziative di valorizzazione della montagna abitata (bando per progetti di ricerca del Comitato Scientifico Centrale – Gruppo Terre Alte, www.caisc.it): il documentario ha ottenuto il supporto dell'associazione, aprendo anche la prospettiva di diffusione tramite il circuito delle sezioni locali. Altre due partecipazioni decisive allo sforzo produttivo sono state quella del Consorzio BIM Piave - attraverso un bando di contributo per iniziative a carattere culturale - e dell'Unione Montana. In ambito bellunese il progetto è stato patrocinato dall'associazione dalla Magnifica Comunità di Cadore, dall'Istituto Bellunese di ricerche sociali e culturali e dall'associazione Tina Merlin. In seno a questa sono nati i contatti con lo scrittore Toni Sirena, che nello stesso periodo stava svolgendo ricerche d'archivio per il futuro libro su Vallesella e che ha gentilmente condiviso con me parte di questi materiali.

Per l'attenzione alla relazione tra paesaggio, acque e comunità il progetto è stato patrocinato anche dal DISSGEA – Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità dell'Università di Padova, e dalla rete Unesco "Global Network of Water Museums", la cui mission è "riattivare il rapporto unico che l'umanità ha con l'acqua, fornire uno slancio per collegare le conoscenze passate e presenti, gli usi sostenibili dell'acqua e le pratiche di gestione con le esigenze future degli esseri umani e della biosfera nel suo complesso"³⁰.

Inoltre, il progetto è stato accolto dall'associazione culturale Gooliver di Padova, che si occupa di formazione e promozione culturale attraverso lo strumento audiovisivo e con cui avevo collaborato

³⁰ <https://www.watermuseums.net/>

in precedenza. Ho chiesto supporto a questa realtà nel ruolo di produzione e per la parte tecnica e amministrativa nel caso della partecipazione a bandi di finanziamento più strutturati.

Questa attività di rete è preparatoria a quello che, prendendo in prestito un termine dall'ambito rugbistico, può essere definito come "il terzo tempo" di un progetto documentaristico, che equivale, in un certo senso, a un "terzo campo"³¹. Anche se la partita principale è stata giocata, questo momento ne costituisce una parte complementare, caratterizzandosi per un altro tipo di relazioni e dinamiche rispetto a quelle di gioco. Analogamente i risultati del progetto, messi in circolo, aprono una nuova fase di vita del progetto in cui film, autore e protagonisti si mettono a confronto con lo spettatore che, con la sua reazione e interpretazione, costituisce un ulteriore *soggetto* della rappresentazione visuale.

Le prospettive di diffusione del documentario passano attraverso i canali dei vari *stakeholders* e delle collaborazioni, coinvolti a vari livelli negli obiettivi di sensibilizzazione. In particolare, i target individuabili sono: gli abitanti del luogo, *in primis* gli informatori e le persone coinvolte, per cui la restituzione si configura come un "contro-dono audiovisuale"³²; in secondo luogo, un pubblico specialistico interessato alle tematiche del paesaggio, dell'acqua, della montagna e sostenibilità: il circuito accademico, quello del cinema e della letteratura di montagna, del documentarismo festivaliero e dell'ambientalismo. Infine, *last but not least*, citando Rouch: "per il maggior numero di persone possibili, per tutte le audiences", auspicando possa essere un'occasione di riflessione e confronto sul valore dell'acqua, sul senso dei luoghi e sulla montagna passata e presente: a questo proposito è prevista anche la creazione di una pagina social del progetto che veicoli e integri i contenuti del documentario con materiali extra e, dopo l'eventuale circuito festivaliero, la pubblicazione su piattaforme video come Vimeo e Youtube.

Infine, un'ulteriore occasione di riflettere sulle possibili connessioni con il territorio di una *filmic geography* è offerta da un articolo del quotidiano "L'amico del popolo" dell'11 aprile 2021, inoltrami da una delle protagoniste del documentario. Nell'articolo si legge di come recentemente sia entrato in uso l'appellativo "Isola dei Caprioli" per riferirsi all'isola in mezzo all'invaso, utilizzato anche dal Comune in alcuni documenti ufficiali: la denominazione viene collegata al cortometraggio del 2018, già diffuso con il titolo Dove Nuotano i caprioli e successivamente approfondito in questo lavoro. Il fatto che un progetto filmico possa in qualche modo aver ispirato una nuova toponomastica costituisce un risvolto inaspettato ed emozionante di questa esperienza e un piccolo esempio di "ricaduta" sul territorio in termini di *filmic e public geography*. Mi fa pensare ancora una volta al film

³¹ Faccio qui riferimento al considerare come "primo campo" quello in loco e come "secondo campo" il lavoro sui materiali audiovideo in differita.

³² ROUCH J., "La caméra et les hommes, *op.cit.*, p. 95-97.

di ricerca come a un processo *to be continued*, che non si esaurisce con la realizzazione del prodotto audiovisivo, ma continua a “lavorare” sul territorio in direzioni a volte imprevedibili. In un certo senso questo processo è circolare, perché il prodotto filmico “si crea” assorbendo intuizioni, percezioni e riflessioni per poi rielaborarle e rimetterle in circolo, partecipando a sua volta alla costruzione di nuove narrazioni e visioni della realtà.



Fig. 10: Articolo de L'amico del popolo, 11.04.2021

PARTE SECONDA

Documentario “Dove Nuotano i caprioli”

Regia, montaggio: Maria Conte

Durata: 58’

Lingua: italiano, ladino

Musiche: Faghère Marze; Erica Boschiero

Sinossi

L’acqua in Cadore racconta una molteplicità di storie: ha plasmato nel tempo le forme del paesaggio, la vita delle comunità e l’economia della zona, ha ispirato antichissimi culti e la narrativa popolare. A metà del secolo scorso, l’acqua viene promossa come operaia in prima linea nell’industria idroelettrica per il progetto Piave-Boite-Vajont, che riveste un ruolo strategico per lo sviluppo e la modernizzazione del Paese. Il documentario raccoglie alcune narrazioni e memorie “dietro e attorno” a questo arruolamento, in primis quelle relative a Vallesella di Cadore, borgo che a seguito della costruzione dell’invaso di Centro Cadore, negli anni ’50, va sgretolandosi fisicamente e simbolicamente. Il racconto, costruito in maniera corale, allarga poi lo sguardo sul paesaggio idroelettrico attuale, indagandone le percezioni e osservandone nuove forme d’uso e di “addomesticamento”, suggerendo relazioni su scale diverse e proponendo una riflessione sul senso dei luoghi, sul valore dell’acqua e sulla montagna passata e presente.

Link al film: <http://dovenuotano.ddns.net/>

Bibliografia

- ANVUR, *Rapporto Anvur 2013 Università e Ricerca – La Terza Missione dell'Università*, p.559, http://www.anvur.it/attachments/article/882/8.Rapporto%20ANVUR%202013_UNI~.pdf
- ARMIERO M., *Le montagne della patria. Natura e nazione nella storia d'Italia. Secoli XIX e XX*, Torino, Einaudi, 2013
- AUTORITÀ DI BACINO DEI FIUMI ISONZO, TAGLIAMENTO, LIVENZA, PIAVE, BRENTA E BACCHIGLIONE, *Relazione del piano di bacino del fiume Piave - piano stralcio per la gestione delle risorse idriche*, D.P.C.M. 21/09/2007
- BACHELARD G., *La poétique de l'espace*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2009 [1957]
- BARBASH I., TAYLOR L., *Cross cultural filmmaking: a handbook for making documentaries and ethnographic films and video*, Berkley, University of California Press, 1997, p. 47.
- BANKS M., “Which films are ethnographic films?”, in P. Crawford, D. Turton (a cura di), *Film as Ethnography*, Manchester, Manchester University Press, 1992
- BAUCH N., “The academic geography video genre: a methodological examination”, in *Geography Compass*, 4 (5), 2010, pp. 475–484.
- BIGNANTE E., *Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi*, Roma, Laterza, 2011, p. 11
- BINOTTO M., NOBILE S., *Università italiana e Terza missione*, in *Unibook - Per un database sull'Università*, a cura di M. Morcellini, P. Rossi, E. Valentini, Milano, FrancoAngeli OpenAccess, 2017, p. 200; <http://bit.ly/francoangeli-oa>
- BOCCALETTI S., “Geografie mobili. Uno sguardo alle esperienze di filmic geography”, in *Semestrale di Geografia*, 1, 2021 (in stampa)
- BONDESAN A., “Il problema della riduzione del trasporto solido fluviale e l'erosione dei litorali”, in (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004
- BONIFACIO V., “Le status ambigu de la caméra: une réflexion sur l'utilisation de la caméra-vidéo dans le cadre d'une travail de terrain avec les Maskoy dans la région de Chaco au Paraguay”, in *Mondes Contemporains*, III, 2013, pp. 15-17
- CASTIGLIONI B., DE MARCHI M., FERRARIO V., BIN S., CARESTIATO N., DE NARDI A., “Il paesaggio democratico come chiave interpretativo del rapporto tra popolazione e territorio: applicazioni al caso Veneto”, in *Rivista Geografica Italiana*, 117, 2010
- CASTIGLIONI B., “La landscape literacy per un paesaggio condiviso”, in *Geotema*, 47(2), 2015
- CENTRO ITALIANO PER LA RIQUALIFICAZIONE FLUVIALE, “L'energia “verde” che fa male ai fiumi. Qualità dei corsi d'acqua e produzione idroelettrica in Italia: un conflitto irrisolto”, 2014, https://www.cirf.org/wp-content/uploads/2017/01/cirf_dossier_idroelettrico.pdf

- COMITATO SCIENTIFICO DELLE GIORNATE DELLA GEOGRAFIA 2018, GOVERNA F., CELATA F., AMATO F., BONAZZI A., DE SPUCHES G., MEMOLI M., SISTU G., ZILLI S., DANSERO E., BORIA E., MARCONI M., ARMONDI S., BOLOCAN GOLDSTEIN M., SALONE C., LANCIONE M., “Per un rinnovato ruolo pubblico della geografia”, in *Rivista Geografica Italiana*, 126 (2), 2019, pp. 121-158
- CONSIGLIO D’EUROPA, Convenzione Europea del Paesaggio, Strasburgo, 2000
- COZZARINI E., *Radici Liquide*, Nuova Dimensione, Portogruaro (VE), 2018
- D’ALPAOS L., “Acque di superficie, acque del sottosuolo”, in *Il Piave*, (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004
- DE FRANCE C., *Cinéma et Anthropologie*, Parigi, Editions de la Maison de science de l’homme, 1982, pp. 373, 367
- DE ROSSI A., *La costruzione delle alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma, Donzelli editore, 2016
- E3M Project, *Green Paper - Fostering and measuring Third Mission in higher education institutions*, European Commission, 30th May 2012, <http://e3mproject.eu/docs>
- FARINELLI F., “Teoria del concetto geografico di paesaggio”, in AA.VV., *Paesaggio: immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981
- FELD S., BASSO K., *Senses of place*, School of American Research Press, Santa Fe, 1996
- FERRARIO V., CASTIGLIONI B., “Il paesaggio invisibile delle transizioni energetiche. Lo sfruttamento idroelettrico del bacino del Piave”, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie XIII, vol. VIII, 2015
- FRANZIN R., REOLON S., “L’acqua contesa. Lo sfruttamento a fini idroelettrici e irrigui dell’acqua del Piave”, in *Il conflitto dell’acqua. Il caso Piave. Atto secondo*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2009
- GARRETT B. L., “Creative video ethnographies: video methodologies of urban exploration”, in BATES C. (a cura di), *Video methods social science research in motion*, New York, Routledge, 2014
- GEERTZ C., *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973
- GHETTI P.F., *Manuale in difesa dei fiumi*, Torino, Edizioni della fondazione Agnelli, 1993
- HEIDER K. G., *Ethnographic film* (Revised ed.), Austin: University of Texas Press, 2006
- HENLEY P., “Seeing, Hearing, Feeling: Sound and the Despotism of the Eye in “Visual” Anthropology”, in *Visual Anthropology Review*, 23, 2007, doi.org/10.1525/var.2007.23.1.54
- HUTTON J., “Reciprocal Landscapes: Material Portraits in New York City and Elsewhere”, in *Journal of Landscape Architecture*, 2013, 1

- INGOLD T., *Ecologia della cultura*, Meltemi, 2016
- INGOLD T., *The perception of environment*, London, Routledge, 2000
- JACOBS J., “Listen with your eyes: Towards a filmic geography”, in *Geography Compass*, 7 (10), 2013, [doi:10.1111/gec3.12073](https://doi.org/10.1111/gec3.12073)
- JACOBS J., “Visualising the visceral: using film for research the ineffable”, in *Area*, 48 (4), 2016, <https://doi.org/10.1111/area.12198>
- KINDON S. L., “Participatory video in geographic research: a feminist practice of looking?”, in *Area*, 35 (2), 2003, [doi: 10.1111/1475-4762.00236](https://doi.org/10.1111/1475-4762.00236)
- KINDON S. L., “Participatory video as a feminist practice of looking: ‘take two!’”, in *Area*, 48 (4), 2016, [doi: 10.1111/area.12246](https://doi.org/10.1111/area.12246)
- LIGI G., *Antropologia dei disastri*, Laterza, Roma-Bari, 2009
- MARANO F., *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, FrancoAngeli, 2007
- MARZO MAGNO A., *Piave. Cronache di un fiume sacro*, Milano, Il Saggiatore, 2018
- PAGGI S., “Considerazioni sulla mediazione della parola in antropologia filmica”, in *Voci. Annuale di scienze umane*, XII, 2015
- PARR H., “Collaborative filmmaking as process, method and text in mental health research”, in *Cultural Geographies*, 14 (1), 2007, [doi: 10.1177/1474474007072822](https://doi.org/10.1177/1474474007072822).
- PENNACCINI C., *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carrocci Editore, 2005
- PIASERE L., *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza, 2002
- PUSSETTI C., “Emozioni”, in PENNACCINI C. (a cura di) *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma, Carrocci Editore, 2011
- PINK S., *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*, Manchester, Manchester University Press, 2007
- RELPH E., *Place and Placelessness*, Pion, Londra, 1976
- ROUCH J., “La caméra et les hommes”, in Claudine de France (a cura di) *Pour une anthropologie visuelle*, Parigi, Cahiers de l'Homme, Mouton Editeur et EHESS, 1979
- SIRENA T., *Il paese scomparso. La diga di centro Cadore e i dissesti di Vallesella*, Cierre edizioni, Sommacampagna (VR), 2020
- SORIANI S., *Energia, modernizzazione e paesaggio*, in (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004

- TUAN Y.F., *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977
- TURRI E., *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998
- VALLERANI F., “Il controllo delle piene e i prelievi irrigui”, in (a cura di) BONDESAN A., CANIATO G., VALLERANI F., ZANETTI M., *Il Piave*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2004
- VALLERANI F., VAROTTO M. (a cura di), *Il grigio oltre le siepi*, Portogruaro (VE), Nuova Dimensione, 2005.
- VALLERANI F., “Paesaggi d'acqua e controllo umano: dagli approci adattivi alla tracotanza della modernità”, in (a cura di) CAMEROTTO A., CARNIEL S., *Hybris: i limiti dell'uomo tra acqua, cieli e terre*, Mimesis Edizioni, 2014
- VALLERANI F., “Tra geomorfologia e idea di natura: i paesaggi elettrici come geografia della modernizzazione”, in *Il grande Vajont*, Sommacampagna (VR), Cierre edizioni, 2013
- VAROTTO M., “La geografia italiana tra ‘vecchia’ e ‘nuova’ terza missione: una riflessione in prospettiva”, in *Rivista geografica italiana*, Vol. 123 (2), 2016
- VAROTTO M., *Montagne di mezzo. Una nuova geografia*, Einaudi, Torino, 2020
- VAROTTO M., “Tertium non datur. La ‘terza missione’ come strumento di legittimazione pubblica: un’agenda per la geografia italiana”, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, s. XIII, 2014
- VAROTTO M., ROSSETTO T., “Geographic film as public research: re-visualizing/vitalizing a terraced landscape in the Italian Alps (Piccola terra/Small land, 2012)”, in *Social and Cultural Geography*, 17 (8), 2016, <https://doi.org/10.1080/14649365.2016.1155731>
- WIKAN U., “Oltre le parole. Il potere della risonanza”, in CAPPELLETTO F. (a cura di), *Vivere l’etnografia*, Firenze, SEID Editori, 2009
- WYLIE J., *Landscape*, Routledge, New York, 2007
- ZUNICA M., *Lo spazio costiero italiano. Dinamiche fisiche e umane*, Roma, Levi Editore, 1987

Videografia

- A wife among wives* (Australia, Usa, 1981, 72’), diretto da David MacDougall
- Casado’s legacy* (Gran Bretagna, 2009, 49’), diretto da Valentina Bonifacio. https://www.youtube.com/watch?v=qLt_K5OakRc
- Climate change. Voices of the vulnerable – The fishers’ plight* (Trinidad and Tobago, 2012, 23’32’’), diretto da April Karen Baptiste. <http://aprilbaptiste.com/creative-work.html>

- Cronique d'une été* (Francia, 1961, 85'), diretto da Jean Rouch. <https://vimeo.com/54909410>
- Dove sognano le formiche verdi* (Australia, Germania, Stati Uniti, 1986, 100'), diretto da Werner Herzog. <https://www.youtube.com/watch?v=LArF8YmvBwI&t=946s>
- Forest of bliss* (Usa, 1986, 90'), diretto da Robert Gardner.
- Il ministro Tupini inaugura la centrale idroelettrica sorta nelle valli del Cadore*, servizio del cinegiornale Luce del 09/02/1949, Archivio Luce, [Il Ministro Tupini inaugura la centrale idroelettrica sorta nelle valli del Cadore. - Archivio storico Istituto Luce \(archivioluca.com\)](https://www.archivioluca.com/it/Il-Ministro-Tupini-inaugura-la-centrale-idroelettrica-sorta-nelle-valli-del-Cadore)
- Le maitres fous* (Francia, 1955, 29'), diretto da Jean Rouch, <https://www.youtube.com/watch?v=PJgQPyTebAo>
- Nanook of the North*, (Stati Uniti, 1922, 88'), diretto da Robert Flaherty. <https://www.youtube.com/watch?v=7ystHx3eA28>
- Oro Bianco*, Istituto Nazionale Luce, 1939, 11'34'' [Oro bianco - Archivio storico Istituto Luce \(archivioluca.com\)](https://www.archivioluca.com/it/Oro-bianco)
- Piccola terra* (Italia, 2012, 54'), diretto da Michele Trentini e Marco Romano, soggetto di Mauro Varotto e Luca Lodatti <https://youtu.be/yLeQeCipC-s>
- Pieve di Cadore: convegno interparlamentare per il turismo*, servizio del cinegiornale Luce del 27/04/1949, Archivio Luce, [Pieve di Cadore: convegno interparlamentare per il turismo. - Archivio storico Istituto Luce \(archivioluca.com\)](https://www.archivioluca.com/it/Pieve-di-Cadore-convegno-interparlamentare-per-il-turismo)
- Rivers of sand* (Stati Uniti, 1974, 83'), diretto da Robert Gardner
- Sinai Sun: Traditional Tourists and Modern Bedouin* (Regno Unito, Egitto, 2006, 34'), diretto da Jessica Jacobs, Hussein Abu Ahmed e Alexa Firat. <https://vimeo.com/21521292>
- The man with a movie camera* (Unione Sovietica, 1929, 68'), diretto da Dziga Vertov. <https://www.youtube.com/watch?v=yzxrSX79oz4>
- Tempus de Baristas* (Italia, Australia, 1993, 100'), diretto da David MacDougall
- To Live With Herds – A Dry Season Among the Jie* (Australia, Usa, 1972, 90'), diretto da David MacDougall.
- Visualising the past, rebranding the present I. Amman* (Giordania e Siria, 2009, 10'02'') diretto da Jessica Jacobs <https://vimeo.com/20599046>
- Visualising the past, rebranding the present II. Mystery of the Orient* (Giordania e Siria, 2009, 9'04''), diretto da Jessica Jacobs. <https://vimeo.com/20321329>
- Visualising the past, rebranding the present III. Signs of the time* (Giordania e Siria, 2009, 2'20''), diretto da Jessica Jacobs. <https://vimeo.com/20323519>

Visualising the past, rebranding the present IV. Bitter coffee (Giordania e Siria, 2009, 12'38'') diretto da Jessica Jacobs. <https://vimeo.com/19823066>