

Simone Gamba*

*Oltre le mappe: les Archives de la Planète
e il metodo Brunhes. Agli albori della geografia visuale*

Parole chiave: documentari, fotografia, musealizzazione, archivi, geografia visuale.

Jean Brunhes ebbe un ruolo fondamentale nella realizzazione del progetto *Archives de la Planète* (ADLP), finanziato dal magnate Albert Kahn tra il 1912 e il 1933. Il geografo francese partecipò insieme ad altri operatori alle missioni nazionali e internazionali, apportando la sua metodologia all'allora nascente disciplina della geografia umana. L'articolo intende indagare l'impiego della fotografia e della cinepresa da parte di Brunhes come strumenti per produrre conoscenza geografica. A tal fine è necessario comprendere il contesto storico nel quale tali strumenti sono stati adottati, per ricostruire il 'metodo Brunhes' e le modalità in cui fotografie e filmati sono stati usati nella documentazione. Infine, gli ADLP conservati presso il Museo Kahn di Parigi vengono analizzati come luogo predisposto a una pratica geografica con risvolti didattici e divulgativi.

* Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Giurisprudenza, Via Giambattista Moroni 255, 24127 Bergamo, simone.gamba@guest.unibg.it.

Questo articolo è il frutto di una ricerca condotta durante lo svolgimento del PRIN *Greening the visual. An Environmental Atlas of Italian Landscapes* (Università IULM di Milano, Università degli Studi di Milano-Bicocca, Università degli Studi di Roma Tor Vergata). Sebbene il progetto fosse orientato all'analisi di materiale audiovisivo prodotto in Italia, ho avvertito la necessità di spingermi oltralpe per indagare un caso di studio non sufficientemente approfondito nel contesto italiano, eppure fondamentale per la nascita e lo sviluppo della geografia visuale. La ricerca ha previsto, *in primis*, la disamina della letteratura già esistente; in seguito, è stato svolto un lavoro di consultazione a distanza, mediante la piattaforma dell'archivio Kahn (<https://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr>), dove è reperibile parte del materiale già digitalizzato. Infine, due visite a Parigi, presso il Musée Kahn e gli Archives Nationales de France, dove sono custoditi i fondi di Jean Brunhes e della figlia Mariel Jean-Brunhes Delamarre, tra cui il carteggio tra Jean-Brunhes, Albert Kahn e i collaboratori al progetto. L'articolo intende contribuire al dibattito attraverso l'analisi diretta delle fonti, per capire la genesi del metodo visuale sviluppato da Bruhnes, circoscriverne procedure, strumenti, significati e il contesto storico e culturale. Le fonti reperibili, in particolare il carteggio tra Brunhes e i suoi operatori, contengono riflessioni e idee che hanno spinto il geografo francese verso l'uso di materiale audiovisivo come supporto alla disciplina, come mezzo ideale per rappresentare, studiare il mondo, con l'ambizione di comprenderlo e conservarlo per i posteri. Ringrazio Marco Maggioli e Marcello Tanca per i consigli e l'ispirazione alle riflessioni sul tema affrontato.

Saggio proposto alla redazione il 20 settembre 2023, accettato il 15 dicembre 2023.

Rivista geografica italiana, CXXXI, Fasc. 1, marzo 2024, Issn 0035-6697, pp. 112-130, Doi 10.3280/rgioa1-2024oa17379

Copyright © FrancoAngeli.

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License.

For terms and conditions of usage please see:

<http://creativecommons.org>.

Beyond maps: les Archives de la Planète and the Brunhes method at the dawn of visual geography

Keywords: documentaries, photography, musealization, archives, visual geography.

Jean Brunhes played a key role in the creation of the Archives de la Planète (ADLP), a project funded by tycoon Albert Kahn between 1912 and 1933. The French geographer participated with other operators in national and international missions, bringing his methodology to the recently born discipline of Human Geography. This article investigates Brunhes' use of photography and the camera as tools for producing geographic knowledge. To this end, it is necessary to understand the historical context in which these tools were adopted, reconstruct the 'Brunhes method' and how photographs and film footage were used in the documentation. Finally, the ADLPs at the Kahn Museum in Paris are analyzed as a site well-suited for geographical dissemination and education.

1. LES ARCHIVES DE LA PLANÈTE. – Ai suoi albori, la geografia umana francese ha impiegato un vero e proprio sistema iconografico nell'uso della fotografia (Mendibil, 1993; 1999). Ciò è avvenuto nell'ambito di un ambizioso progetto voluto dal banchiere e filantropo Albert Kahn, il quale incarica Jean Brunhes alla direzione scientifica (Tanca, 2015). Brunhes già impiegava fotografie e filmati per documentare e rappresentare i fenomeni geografici, ma è grazie a questo progetto che ha l'opportunità di strutturare un suo metodo personale di ricerca visuale. Sebbene l'epoca del geografo francese sia lontana dal recente dibattito seguito al *visual turn* della geografia (Rose, 2003; Driver, 2003) e degli studi culturali (Lindon e Hie-maux, 2010), gli Archivi del Pianeta rimangono un caso fondamentale di primigenio uso degli audiovisivi come fonti documentarie per la ricerca sociale.

Il progetto nasce in seguito ad alcuni viaggi compiuti tra il 1908 e il 1911 da Albert Kahn, esperienze motivate principalmente dalla ricerca di nuove opportunità commerciali, tuttavia, in grado di animare in lui il desiderio di comprendere al meglio le diverse e talvolta contrastanti caratteristiche delle società umane (Werner, 2015). Ha inizio così il tentativo di realizzare il sogno di una mappatura globale, enciclopedica, che porta Kahn ad assegnare la direzione a un geografo. In principio, Kahn prende contatti con Pierre Denis¹, il quale, però, rifiuta l'incarico (Genoudet, 2020). Soltanto in seguito coinvolge Brunhes, che svolgerà un ruolo seminale nell'adozione della fotografia e dei filmati nel quadro dell'allora nascente geografia umana.

¹ Pierre Denis rifiuta l'incarico di dirigere il progetto, dopo che Albert Khan gli illustra la sua idea alla base del progetto degli ADLP. Questi avrebbero dovuto essere un "repertorio imparziale di tutte le conoscenze indispensabili al cittadino del mondo" che si sarebbe potuto completare sfruttando la possibilità – sottinteso grazie alla fotografia e al cinema – di "registrare la totalità dei fatti" e ricondurli a quadri statistici.

L'importanza di questo ruolo valica i confini della Francia, data anche l'influenza avuta dal possibilismo vidaliano sulla fondazione e diffusione della geografia umana come disciplina accademica. Se consideriamo l'epoca nella quale i materiali sono stati prodotti, raccolti e organizzati, si tratta anche di *unicum* nel suo genere: per la prima volta, un archivio multimediale composto da documentazione scritta, fotografie e filmati offre un vasto inventario visivo del mondo². A partire dalla documentazione prodotta dagli operatori di Kahn, sono state allestite sin dagli anni Trenta varie esposizioni temporanee e, dal 2016, esiste una permanente degli Archivi del Pianeta presso il Musée départemental Albert Kahn di Parigi. L'attuale museo costituisce un caso raro di valorizzazione patrimoniale della conoscenza geografica e un'occasione di riflessione nel dibattito attorno agli archivi fotografici e audiovisivi italiani (Mancini, 1998; Maggioli, 2011a, 2011b, 2022; Rossetto, 2004, 2005).

Sebbene, di fatto, la mappatura visiva del mondo da parte dei promotori non potesse essere che parziale, date le tecnologie disponibili al tempo, i paesi interessati alle missioni sono stati all'incirca cinquanta, dal 1910 al 1933. Al centro della collezione troviamo un'abbondante riproduzione di luoghi francesi, a cui si aggiungono immagini scattate in tutti i continenti, prevalentemente nella fascia subtropicale e tropicale (Medio Oriente, Asia Occidentale, India, Indocina, Nordafrica) e temperata (Giappone, USA e Canada). Altre missioni, inizialmente previste nel progetto, non sono mai state effettuate per problemi soprattutto tecnici, di trasporto o relativi alle caratteristiche proprie del mezzo fotografico.

2. IL SOGNO COSMOPOLITA. – Le missioni di Brunhes e dei suoi operatori³, nello specifico, si svolgono dal 1912 al 1933 e sono volte alla realizzazione di una “sorta di inventario fotografico della superficie del globo occupato” (Castro, 2008), un lavoro pionieristico cruciale sia per la geografia francese (Simoes, 2012), che per l'ampio spettro di regioni e ambienti coinvolti, per la geografia umana in generale e, infine, anche per lo sviluppo del cinema del primo Novecento (Delmuelle, 1996).

Per comprendere appieno l'operato di Brunhes, è necessario considerare che il progetto era animato a monte da uno spirito cosmopolita coltivato in seno al circolo *Autour du Monde* (1906-1949), un convivio di illustri intellettuali che ambiva

² L'archivio Kahn è composto da circa 72.000 fotografie a colori ottenute con un procedimento di “autocromia” (la più grande collezione del genere al mondo), 4.000 immagini stereografiche e circa 183.000 metri di pellicola muta in bianco e nero da 35 mm, oltre a una piccola quantità di pellicola a colori.

³ I fotografi e produttori cinematografici sui quali sono reperibili informazioni sono, nell'ordine, alcuni soldati dell'esercito francese (Léon Busy, Paul Castelnaud), Roger Dumas, Frédéric Gadmer, Lucien Le Saint, Auguste Lèon, Marguerite Mespoulet, Stéphan Passet e Camille Sauvageot. A tal proposito si vedano in bibliografia: Bloom, 2008; Okuefuna, 2008.

alla cooperazione interculturale. Tra i membri del circolo figuravano, tra gli altri, Rabindranath Tagore, Albert Einstein, H.G. Wells, Edmund Husserl, Rudyard Kipling, Marie Curie, Louis Lumière, Thomas Mann e Auguste Rodin. In questo ambiente intellettuale si considerava l'idea dell'archivio come "un'utopia minore" (Winter, 2020), un progetto che fosse da supporto di memoria e strumento per la creazione di una cittadinanza mondiale. Nel clima del primo dopoguerra, del resto, anche la linea dettata dal presidente americano Wilson, con la nascita della Società delle Nazioni, mirava alla coesistenza pacifica tra i popoli.

Il cosmopolitismo di Kahn e della sua cerchia, tuttavia, era una versione "sperimentale" (Amad, 2019) e programmatica, nella sua incarnazione archivistica. Gli ADLP aspiravano a una cultura globale fondata su valori universali raggiungibile attraverso borse di studio, forum, pubblicazioni, giardini e condivisioni di conoscenze basate anche sulla raccolta di materiale visuale. Anche i giardini, per l'appunto, come quello dell'odierno Musée Khan, sono la rappresentazione vivente del cosmopolitismo di Kahn: uno spazio dove coesistono elementi della cultura giapponese, francese e inglese. Fondamentale, infine, erano il viaggio oltre frontiera, la scoperta dell'altro attraverso l'esplorazione, la ricerca come azione volta individuare analogie e differenze tra i popoli nelle loro espressioni materiali, attraverso la conoscenza diretta e il contatto con l'altro.

3. IL METODO BRUNHES. – Uno degli obiettivi di Albert Kahn era conferire al progetto una solida legittimazione culturale e scientifica, ragion per cui, come si è detto, l'incarico venne assegnato a Jean Bruhnes, procurandogli anche la prima cattedra francese di Geografia umana al Collège de France di Parigi. Da parte sua, il geografo si impegnò nella creazione di una sorta di catalogo panottico della propria epoca, nella quale, a sua detta, era in atto una delle più complete trasformazioni economiche, geografiche e storiche mai osservate (Brunhes, 1913). Grazie alle tecnologie visuali più avanzate a sua disposizione, la sua intenzione era imbrigliare tramite l'esperienza visiva i tratti tipici di luoghi e popoli. Proprio su questo punto la visione di Kahn e Brunhes convergeva: si fondava sulla raccolta di immagini come via maestra per fissare e conservare momenti, pratiche e tratti culturali distintivi minacciati dall'avvento della modernità.

Ora, quali mezzi migliori dell'allora modernissimo *autochrome* e della cinepresa, in grado di immortalare i movimenti dell'uomo e della natura? La fotografia, come si vedrà, ha occupato una posizione centrale nel suo lavoro sul campo. Brunhes vedeva nella fotografia uno strumento in grado di restituire molto più di una semplice rappresentazione illusoria della realtà. Kahn e Brunhes erano convinti che, così come nell'estetica materiale di Sigfried Krakauer, l'apparecchio fotografico e la cinepresa potessero catturare l'essenza della realtà. Un'appropriazione meramente visuale, dal momento che il sonoro non era ancora associato alle videoriprese, né gli altri sensi umani potevano essere contemplati; tuttavia, fedele.

Brunhes, inoltre, la considerava complementare al testo scritto e capace di assolvere una funzione pedagogica. A tal riguardo, la sua posizione era chiara, perlomeno rispetto al suo maestro Vidal de la Blache, il quale con la fotografia aveva un rapporto ambiguo (Mendibil, 1993). Questi la impiegava per trasmettere densità e complessità dei paesaggi, mentre Brunhes andava oltre lo studio della fisionomia del territorio. Al contrario del suo maestro, Brunhes si era da subito convinto del valore della fotografia in un'ottica positivista, adatta ai geografi perché in grado di fornire una "descrizione esplicativa", in una "equivalenza tra esperienza del mondo ed esperienza visiva" (Tanca, 2015). La placca fotografica aveva inoltre una funzione duplice: giocava un "ruolo mimetico, quello della rappresentazione perfetta" e un "ruolo indicale, quello dell'impronta materiale di un oggetto reale" (Robic, 1993).

Per Brunhes, dunque, la fotografia non era soltanto un mezzo per illustrare risultati delle sue ricerche: le immagini erano piuttosto uno strumento per creare un archivio di dati empirici in grado di documentare e trasmettere ai posteri la vita umana sulla terra e far emergere le specificità locali, le caratteristiche distintive dei luoghi, mediante il confronto e la giustapposizione atta ad interpretarne i significati⁴. Questo approccio di Brunhes, in parte, era già presente nell'*Atlas photographique des formes du relief terrestre* (Brunhes et al., 1911), anche se è stato soltanto con l'evolversi della collaborazione con Albert Kahn e l'impiego degli *autochrome* che Brunhes ha consolidato il proprio metodo.

3.1 *L'autocromia*. – La concezione delle immagini di Brunhes non coincideva pienamente con quella del suo finanziatore. Per Brunhes ciò che più contava era *l'apprentissage du regard*, una formazione disciplinata degli operatori, pena il rischio di pervenire a immagini banali che restituissero nient'altro che una verità superficiale. Il visibile, all'incontro con uno sguardo organizzato secondo un metodo, offre una realtà da decifrare, la *lisibilité* necessaria per andare oltre l'immediatezza del dato percettivo. Ecco che allora gli *autochrome* diventavano "un atelier di prove decisive", o meglio ancora, "un arsenale di rivelazioni" (Brunhes, 1914, p. 8).

L'autocromia consisteva in un complicato procedimento di fotografia a colori basato sulla sintesi additiva, ottenuta mediante filtri costituiti da granelli di fecola di patate colorati, stesi su un supporto di vetro in uno strato sottilissimo, poi ricoperti da un'emulsione in bianco e nero. L'adozione dell'autocromia da parte di Brunhes è attribuibile al suo presunto status di oggettività, che si confaceva alla sua aspettativa di fornire supporto alla scientificità del progetto.

⁴ Brunhes cerca di farsi un'idea dei luoghi da visitare anche attraverso i media, ad esempio giornali come *Avenir du Tonkin* (615AP/4, Archivi nazionali di Francia). Sono numerosi gli articoli di testate locali raccolti in Asia su temi di interesse geografico, oggi conservati nel suo archivio personale. Raccoglie inoltre cartoline e fotografie, vedute aeree, architetture tipiche e paesaggi (615AP/15, Archivi nazionali di Francia), che utilizzerà per *l'Atlas du relief et des formes terrestres*.

Pur trattandosi di un supporto statico, la capacità dell'autocromia di rendere i colori vividi permetteva di tradurre fedelmente caratteristiche distintive come un costume tradizionale o gli sguardi e i gesti propri di uno specifico gruppo umano. Una volta prodotto, inoltre, un *autochrome* era un pezzo unico e irriproducibile, non era manipolabile in fase di post-produzione come avveniva invece per le fotografie in bianco e nero. Di fatto, anche questa rigidità della tecnica pareva contribuire a dotare i documenti di una garanzia di inviolabilità (Fig. 1).

Uno degli operatori ingaggiati per il progetto, il fotografo e viaggiatore Gervais-Courtellemont, era stato di fondamentale ispirazione per Albert Khan, con la sua mostra di alcuni anni prima, *Visions Cinematographiques* del 25 dicembre 1908, proprio per l'uso di autocromie nonché per l'idea di proiezioni pubbliche del materiale. A Brunhes sembrò la scelta ideale, dato che non sussisteva, a suo modo di vedere, una differenza netta tra la fotografia e l'oggetto rappresentato, tra immagine e realtà: la capacità mimetica della cinepresa e dell'*autochrome* erano innovative, "qualcosa di inaudito" (Rhodie, 2001). Sulla base di tale assunto, il metodo di Brunhes era anche intrinsecamente votato alla catalogazione: gli oggetti venivano classificati nella loro contingenza spaziale e temporale, per comporre un mosaico di caratteri culturali e umani in via di estinzione.



Fonte: collezioni Albert Kahn, Parigi.

Fig. 1 - Kyoto, Giappone, 1927; autore: Roger Dumas; formato: autochrome

A causa delle tecniche adottate, tuttavia, la realizzazione del progetto è andata incontro ad alcune difficoltà di conservazione e gestione documentale. Oggi, infatti, possiamo considerare discutibile la scelta dell'autocromia, per gli annosi svantaggi del mezzo: il peso, la fragilità del supporto, il problema della conservazione (temperatura e umidità idonee, sbalzi durante gli spostamenti tra diverse fasce climatiche) e le condizioni di luminosità che limitano gli intervalli di tempo nei quali, a seconda delle latitudini, è possibile scattare.

3.2 *La fase preparatoria.* – Brunhes aveva istruito gli operatori del progetto, abituati fino a quel momento a realizzare prevalentemente cartoline, a produrre documenti visivi basati sulle nozioni della geografia umana così come da lui concepita. Il suo metodo, in contrasto con quello degli altri allievi di Vidal de la Blache, era organizzato intorno a tre serie di “fatti essenziali”, classificabili anche come categorie di oggetti da analizzare: improduttiva (l'occupazione della terra come case e strade), produttiva (coltivazione di piante ed allevamento di animali) e distruttiva (la devastazione di animali e piante e lo sfruttamento minerario)⁵. Tali categorie costituivano il sistema di riferimento per gli operatori, con l'aggiunta di una lista dettagliata di temi e soggetti ai quali prestare attenzione⁶.

Prima della partenza era prevista una fase preparatoria che includeva riunioni nelle quali venivano consultate carte di stato maggiore, volumi di geografia, guide, fotografie per stabilire le tappe della missione, la durata e l'organizzazione degli spostamenti. Una volta *in loco*, veniva effettuata una ricognizione prima di iniziare gli scatti o le riprese. I soggetti venivano poi organizzati, in base al metodo preventivamente impostato.

Davanti all'obiettivo, che fosse un banco ottico o una cinepresa, sarebbero dovuti finire palazzi e case rappresentative di stili architettonici locali, decorazioni interne ed esterne, strade, giardini, cortili e via dicendo. Lo sguardo dell'operatore era dunque strutturato secondo una logica visuale discreta che calibrava i propri soggetti, attribuendo importanza ai tipi (generi di vita, famiglia, ecc.) e alla ‘quotidianità’, ovvero la giornata tipo, per catturare l'ordinario piuttosto che lo straordinario. Non si trattava tanto di registrare caratteri pittoreschi, ma di individuare per l'appunto i tratti tipici delle popolazioni incontrate e le loro modalità di relazione con il proprio ambiente.

⁵ Una concezione esposta da J. Brunhes nel 1910 ne *La géographie humaine: essai de classification positive, principes et exemples*, un'opera ampliata nel 1912 e nel 1925. Tale nozione di economia del saccheggio si deve tuttavia al tedesco Ernst Friedrich. A tal proposito si veda Raumolin, 2017.

⁶ Tra i soggetti e i temi da considerare nella lista fornita in fase preparatoria troviamo, tra gli altri: monumenti, palazzi, cimiteri, tipologie di case e immobili, decorazioni interne ed esterne, costumi e uniformi, gioielli, armi utensili, mestieri, industrie locali, aspetti generali dell'agglomerazione urbana.

Insomma, si concretizzava sul campo l'idea che la geografia umana dovesse consistere in uno studio dei fenomeni naturali e sociali in un contesto organico, perché la realtà osservata dai geografi umani doveva essere, secondo Brunhes, uno "spazio di collaborazione, cooperazione, adattamento e riadattamento incessante"⁷. Il metodo di Brunhes prevedeva anche che il materiale raccolto non fosse una mera collezione di casi singoli con le loro specificità, bensì un insieme eterogeneo di fatti umani da sottoporre poi a un'analisi comparativa delle diverse culture. I risultati andavano pubblicati e messi in mostra, cosicché – idealmente – l'accrescimento di conoscenza potesse essere reciproco e condizione per la realizzazione di una pace tra i popoli, ovvero del suddetto sogno cosmopolita.

Il progetto era anche l'occasione per mostrare la supremazia del lavoro sul campo e dell'osservazione diretta rispetto alla ricerca astratta, a conferma dei tre principi centrali che Brunhes assegnava alla geografia: lo studio della costante evoluzione tra uomo e ambiente; una dedizione all'accumulazione pratica piuttosto che teorica alla conoscenza e una preferenza per l'osservazione in *plein air* mediata dalla fotografia e dai film (Amad, 2011).

3.3 *La ricerca sul campo.* – Il lavoro sul campo svolto durante le missioni doveva inizialmente essere condotto secondo precise indicazioni raccolte in un vero e proprio "programme photographique et cinématographique" (Bonhomme e Jean-Brunhes, 1993). Tuttavia, le direttive non volevano e non potevano, di fatto, essere troppo rigide. Anche perché, sul campo, non era facile applicare i dettami in maniera rigorosa.

Gli operatori con i quali la corrispondenza risulta più fitta sono Stephan Passet e Auguste Leon, che scambiano con Kahn e Brunhes non solo reportage dettagliati delle riprese, ma anche avvisi e richieste ad ambasciate francesi nei paesi interessati. In una lettera a Passet, Brunhes gli chiede di prestare attenzione in maniera speciale "ai fatti della superficie nei quali si traducono l'attività e l'ingegnosità degli uomini sull'epidermide del nostro pianeta" con il fine di ottenere una "sorta di museo cinematografico"⁸. Gli chiede inoltre, per il suo viaggio in Cina, di riempire delle *fiches opérateurs*, ovvero un supporto informativo alle immagini raccolte, fondamentale per la sistematizzazione del materiale nella fase di post-produzione: data, luogo, soggetto ciò ai fini della leggibilità, interpretazione, dello studio, dell'impiego delle immagini come strumenti di ricerca.

Passet è molto attivo sul campo, riporta cenni di morfologia del territorio, flora, fauna, caratteristiche etnografiche e demografiche, pratiche di pastorizia e allevamento, preziose informazioni sulla Mongolia (resoconti sulle tribù Khalkhas

⁷ Dalla trascrizione del discorso tenuto da J. Brunhes al Collège de France il 27 marzo 1916 (Amad, 2001).

⁸ Lettera del 8 maggio 1912 di J. Brunhes a S. Passet, archivi Kahn.

e Tehagars) e sui lama tibetani (suddivisi in eremiti, erranti e coloro che vivono in comunità nei monasteri). In un'altra lettera, Passet scrive a Kahn, descrivendo le sue riprese dei riti funebri (cremazioni) e le cerimonie induiste, affermando che i viaggiatori europei cercano solo il bello nei loro soggetti fotografici, ma che questo non sia l'aspetto più interessante⁹. Cerca di mostrare, insomma, di aver seguito correttamente le istruzioni fornite e di essersi concentrato sui 'fatti geografici'.

Veniva considerato sufficiente che gli operatori riconoscessero questi fatti come distinti ma non isolati, piuttosto inseriti in un preciso contesto spaziale, nella relazione di reciproco conferimento di senso propria di un approccio geografico. In altre parole, operare secondo tali modalità predefinite significava prestare attenzione al *type courant*, all'uomo nel suo *cadre de vie*, alla quotidianità in termini spaziali e temporali, nella quale inevitabilmente si intrecciano vicende storiche, militari, sociali ed economiche di un'epoca.

Ad esempio, le tecniche di costruzione e le tipologie di materiali edilizi, la fisionomia della città, la struttura dei villaggi e la disposizione delle palme lungo il Nilo erano documentate in singoli scatti o riprese come unità proprie e indipendenti, testimonianze di minoranze etniche e di luoghi minacciati, come anche nel caso dei Mancù in Cina. In una risposta a una lettera di Kahn, che affermava di voler fissare "gli aspetti, le pratiche e i modi delle attività umane la cui scomparsa è ormai soltanto una questione di tempo"¹⁰, si nota la consapevolezza di Brunhes, già nelle premesse del progetto, del potere uniformante della civiltà industriale e della sua propagazione su scala globale.

In Italia, Olinto Marinelli, Giotto Dainelli, Aldo Sestini, Elio Migliorini ed Eugenio Turri hanno tutti a loro modo impiegato l'immagine fotografica, dapprima come corredo iconografico e successivamente come oggetto di riflessione (Maggioli, 2011b). Brunhes, a differenza loro e degli altri suoi contemporanei colleghi francesi, non intendeva però impiegare la fotografia né come strumento di una geografia soggettiva né *à la manière* del viaggiatore-fotografo della seconda metà dell'Ottocento, che raccoglie immagini per il crescente pubblico editoriale. La impiegava come forma di appropriazione e controllo della realtà, in grado di produrre immagini statiche e definite in un luogo e in un tempo, dunque adatte a costituirsi come contenitori di conoscenza.

Nel lavoro di ricerca, la fotografia non viene soltanto usata come mera illustrazione descrittiva dei testi: è un dato raccolto sul campo che correda le intuizioni appuntate sui *cahnet* di viaggio, incorpora parola e immagine in un *regard savant*. Ciò che Brunhes propone è quindi di coniugare l'esperienza diretta e la sua regi-

⁹ Lettera del 11 gennaio 1914 di J. Brunhes ad A. Kahn, archivi Kahn.

¹⁰ Emmanuel de Margerie, in una lettera a J. Brunhes, attribuisce ad Albert Kahn la volontà di attribuire al progetto un valore memoriale (26 gennaio 1912, Archivio Mariel Jean-Brunhes Delamarre).

strazione fotografica da un lato, con l'inchiesta orale e la sua trascrizione verbale dall'altro. Eppure, nonostante Brunhes contemplasse nel suo metodo anche l'annotazione precisa di dati e luoghi, le singole placche realizzate durante le missioni per Kahn in realtà non sempre sono state accompagnate da una documentazione scritta che riportasse informazioni puntuali sui contenuti degli scatti e delle riprese, al di là delle firme apposte dai singoli operatori incaricati.

Inoltre, dopo i primi anni, a partire dal 1915, la comunicazione tra Kahn e Brunhes e gli operatori¹¹ diviene via via sempre più rarefatta. Una volta impostato, il progetto pare aver seguito il suo corso allontanandosi dalle direttive iniziali. Si evince quindi una progressiva apertura rispetto al metodo stabilito inizialmente, per ragioni tecniche (incertezze sugli esiti e la conservazione dei materiali ottenuti con mezzi utilizzati) e per difficoltà delle condizioni in cui avvenivano le riprese.

Il sistema di classificazione di Brunhes, del resto, presentava anche dei limiti: il più evidente è che operava secondo un inquadramento a priori identificando fatti come scientifici sulla base di categorie già predefinite. Sia negli *autochrome* che nei filmati degli archivi possiamo rintracciare anche un approccio nostalgico e selettivo alla realtà osservata. Lo stesso con cui si presenta oggi l'archivio al suo pubblico. Quando Passet arriva in Mongolia, filma per la prima volta nella storia una porzione di mondo che, per certi aspetti, si protraeva immutata da secoli. La sua, come quella dei suoi colleghi, oggi è la testimonianza visiva di un mondo scomparso, ma caratterizzato da "effervescenza delle immagini" (Genoudet, 2020), fenomeno per il quale le immagini di un tempo destano la nostra attenzione sul presente. Non sono, insomma, soltanto reminescenze di un'epoca passata, sono presenze concrete che rappresentano intenzioni, idee, visioni politiche e sociali che ancora oggi corrispondono alle inquietudini contemporanee per un mondo in perenne cambiamento.

4. I FILMATI DELL'ARCHIVIO KAHN. – La corrispondenza tra Brunhes e Kahn, stando al materiale disponibile presso il Museo Kahn, inizia il 12 febbraio 1912, con una lettera nella quale si menziona per la prima volta l'idea degli Archivi del

¹¹ Gli archivi Kahn, oltre alle lettere agli operatori, conservano la corrispondenza tra Brunhes e Paul Vidal de la Blache, Camille Jullian e Cesare Calciati. Quest'ultimo, geografo, esploratore e naturalista piacentino, è noto soprattutto per le sue spedizioni nella regione himalayana del Caracorum e in Eritrea, nella regione dei Cunama. Nel suo resoconto sull'escursione transcontinentale negli Stati Uniti del 1912, alla quale partecipa insieme ad altri geografi colleghi di Brunhes (E. de Margerie, E. de Martonne, L. Gallois), la sua attenzione è rivolta all'"alto e scrupoloso carattere scientifico geografico" dell'iniziativa. Brunhes consulta Calciati per la sua esperienza nell'impiego della fotografia durante le sue esplorazioni sull'Himalaya nel 1908, strumento che utilizzerà anche in seguito per le sue osservazioni di geografia nella spedizione Mario Piacenza. Nella raccolta postuma di alcuni suoi resoconti, *Al Caracorum: diario di due esplorazioni*, sono presenti oltre a una carta geografica, 22 tavole fotografiche di 4 grandi panorami. I suoi contributi sono da annoverare al patrimonio realizzato da pionieri della fotografia di montagna, al pari di Vittorio Sella e Mario Piacenza.

Pianeta. Nel 1912 Brunhes enucleava già in modo dettagliato le intenzioni alla base del progetto: prospettava missioni in Cina e Marocco come prime destinazioni, definendole missioni “specializzate” e, come si è appena visto, fornendo istruzioni agli operatori. Brunhes affermava anche che il cinematografo, “per la sua capacità di registrare il *domaine de la vie*” sarebbe diventato “sempre più uno strumento per la ricerca scientifica”¹²: consentendo di riprendere i fenomeni in movimento era fondamentale a sostegno dell’intero progetto. Non mancavano anche alcune perplessità iniziali, che riguardavano proprio la scelta del cinematografo. Il 5 maggio 1912 Brunhes esprimeva tali perplessità per l’incertezza sulla durata della conservazione delle pellicole e sulla “possibilità di ottenere risultati degni di una vera collezione scientifica”¹³. Ciononostante, gran parte dei filmati realizzati sono ancora oggi fruibili. Quelli già digitalizzati – la quasi totalità – sono presenti comunque in un numero di gran lunga minore (1830), rispetto alla fotografie consultabili (67.285).

Rispetto all’uso dello strumento filmico da parte dei geografi francesi nella ricerca sul campo, sono stati individuati tre approcci: il primo, illustrativo e nel quale oggetto del lavoro e del film si fondono, prevede una raccolta di immagini che rappresentino nel modo più vivido la realtà; il secondo, riflessivo, secondo il quale ciò che il film documenta non è tanto l’oggetto quanto la pratica del geografo al lavoro, come ad esempio i film di Emmanuel de Martonne sull’Istituto di Geografia di Parigi; il terzo, performativo – il film sul campo – ovvero la realizzazione diretta di un oggetto filmico in cui la relazione con il campo si esaurisce nelle riprese (Simoes, 2012).

Se assumiamo come valida questa classificazione, i filmati dell’archivio rientrano nella prima categoria. Tuttavia, a proposito di quelli realizzati da Brunhes e dei suoi operatori si è notata la sostanziale assenza di una “struttura argomentativa interna” che possa incorporarli “in una più ampia poetica narrativa e persuasiva” (Amad, 2001). Ciò, in una prospettiva geografica, potrebbe non costituire una criticità, trattandosi di materiale destinato a un’analisi comparativa in una fase successiva alle riprese. Quello che invece può essere considerato un limite è l’assenza, almeno parziale, dell’oggettività analitica nelle intenzioni del progetto. Più che oggettività, Amad vi riscontra un “naturalismo vernacolare”, radicato in una visione che era sì in debito con la scienza, ma la cui ambizione a categorizzare, prometteva uno sguardo totalizzato e al tempo stesso l’*allure* della specificità.

¹² Lettera di J. Brunhes a E. De Margerie, 14 febbraio 1912, archivi Kahn.

¹³ Lettera di J. Brunhes ad A. Kahn, 5 maggio 1912, archivi Kahn.

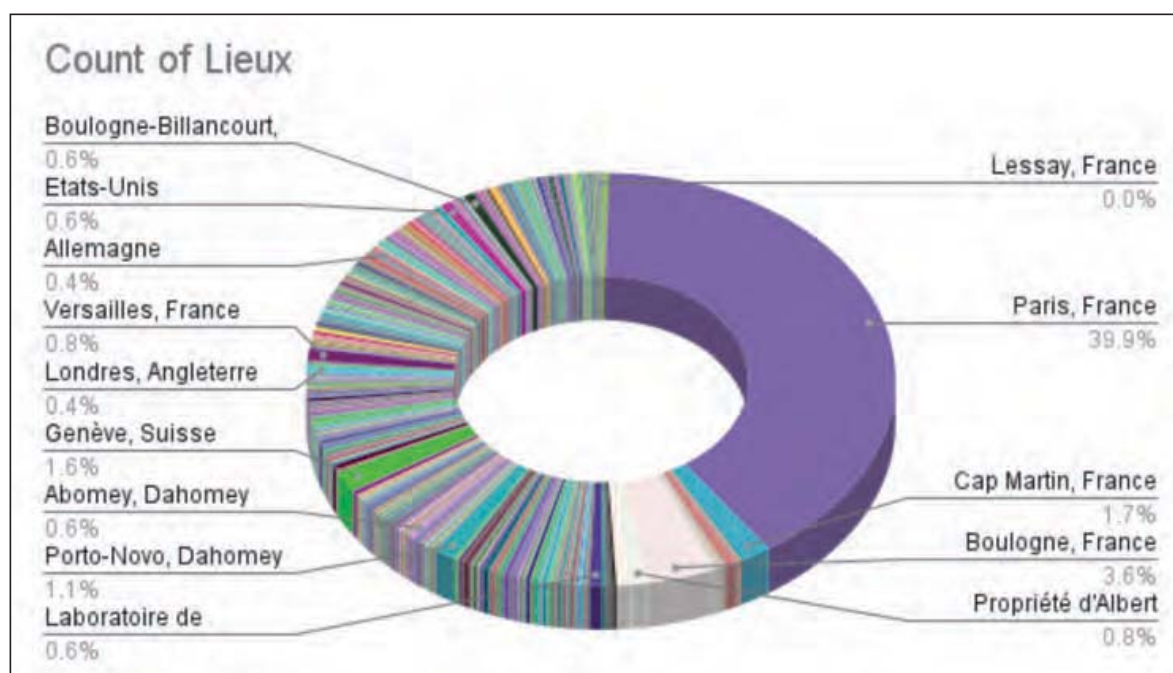


Fonte: fotogramma estratto dal filmato *Liban. Voyage au Liban*, 1919. Collezioni Albert Kahn, Parigi.

Fig. 2 - Scorcio di Beirut

I filmati prodotti dai viaggi di Brunhes e dei suoi operatori erano, parimenti all'autocromia, documenti considerati efficaci per fissare e tramandare dati di realtà. Come ben riassunto da Castro, si distinguono per diversi aspetti: l'approccio ritmico; la cadenza dei piani e dei movimenti della macchina da presa, quasi sempre dal generale al particolare; l'organizzazione delle riprese in funzione di elementi spaziali; un ritorno periodico e sistematico su dei motivi; una logica della ripetizione, o della variazione minimale, dei gesti dell'operatore; un montaggio *à la camera*; infine, per un senso molto sviluppato del film in quanto documento, ovvero una superficie sulla quale imprimere il reale (Castro, 2008).

Tale restituzione del reale attraverso la ripetizione di inquadrature e di movimenti è il risultato della scelta di Brunhes di applicare anche ai filmati il suo metodo. Ovvero, di impiegare quell'insieme di nozioni e accorgimenti tecnici ritenuti idonei a produrre immagini sufficientemente rappresentative di un luogo e delle sue specificità. Inquadrature generali e dettagli di insiemi intendono comporre un



Fonte: Musée départemental Kahn.

Fig. 3 - I luoghi dei documentari conservati presso Les Archives de la Planète

quadro descrittivo dell'organizzazione della città. Spesso, soggetti alle riprese sono il movimento delle persone, i flussi, la vitalità ed elementi simbolici. Le attività in corso al porto di Beirut o per le strade giapponesi rappresentano espressamente le tipicità urbane delle rispettive culture (Fig. 2). Brunhes agisce secondo una "griglia immaginaria che traduce una volontà di controllare la realtà esteriore in conformità alle ambizioni scientifiche del progetto" e a tal fine assume un "occhio analitico e descrittivo" (Castro, 2008) ovvero, né estetizzante né turistico.

Nella fase operativa di registrazione, tuttavia, bisogna tenere in considerazione un aspetto nuovo rispetto alla fotografia. Gli *autochrome* erano influenzati dall'immaginario della storia dell'arte, perlomeno in tutti quei ritratti ottenuti tramite una *mise-en scène*. Soprattutto quando si trattava di fotografare i costumi tipici, lo scatto prevedeva una collocazione dei soggetti in attimi della propria vita quotidiana. I filmati non consentono lo stesso grado di controllo della fotografia, perlomeno sui soggetti animati, dei quali si riprendono azioni e movimenti in corso di carattere spontaneo.

Le riprese dei filmati, inoltre, avvenivano quasi esclusivamente in ambienti esterni. In Francia spesso l'attenzione degli operatori era rivolta ad eventi politici e sociali, alla documentazione visiva della ricostruzione post-bellica seguita alla Prima guerra mondiale. Nelle missioni internazionali, invece, l'attenzione si spostava, come per gli *autochrome*, a tratti culturali tipici (costumi, architetture, ecc.), pra-

tiche sociali (feste religiose, tecniche agricole, ecc.) e alle scene di vita quotidiana lungo le strade dei villaggi.

Attraverso i registri dell'archivio, è possibile risalire ai luoghi che compaiono nei documentari, inclusi quelli ancora non digitalizzati (Fig. 3): i filmati girati in Europa sono di gran lunga i più presenti (760), la quasi totalità in Francia (731). Seguono Asia (269), Africa (128), Americhe (58) e Oceania (1). Al di fuori dei confini francesi continentali, le destinazioni coincidevano talvolta con territori coloniali assoggettati alla madrepatria o sotto la sua influenza, come Benin (46), Marocco (41), Tunisia (16), Algeria (5) e Vietnam (14). Sono numerose le destinazioni delle missioni anche nel resto del mondo: nel continente africano compaiono l'Egitto (18) e l'Etiopia (4); nel Vicino Oriente l'attuale territorio di Israele (23) e Libano (18); nell'Asia centrale e meridionale Afghanistan (31), India (29), Iraq (27), Iran (14); nell'Estremo Oriente Giappone (37), Cina (36), Mongolia (13); nelle Americhe Stati Uniti (45), Canada (11), Brasile (3), Messico (3) e, infine, in Oceania, un filmato girato in Australia (1).

5. IL MUSEO KAHN: FARE GEOGRAFIA CON GLI AUDIOVISIVI. – Sebbene il Musée départemental Albert Kahn¹⁴, che ospita gli ADLP, conceda oggi ampio spazio alla figura e al ruolo di Brunhes, non è propriamente assimilabile a un museo di geografia così come recentemente concepito in Italia. Qui, il dibattito verte sulla necessità di rendere fruibile al pubblico il patrimonio di interesse geografico custodito presso biblioteche e archivi, di valorizzazione delle collezioni universitarie di strumenti scientifici, in particolare di quelli cartografici (Leonardi, 2018), sulle metodologie informatiche applicate ai beni geocartografici custoditi presso l'ex Istituto di Geografia (Morri *et al.*, 2017; Morri, 2018; Poggi, 2018) o all'Università degli Studi di Padova (Donadelli *et al.*, 2018).

L'esposizione degli ADLP, al contrario, non contempla la messa in mostra di plastici topografici, carte geografiche, globi, manoscritti ed estratti di atlanti. Gli spazi espositivi interni del museo francese sono esclusivamente dedicati a materiali fotografici e filmici, talvolta accompagnati da testi, in un allestimento tale da restituire al pubblico, nella limitata cornice delle sale, l'originaria intuizione dei loro fondatori.

Le riproduzioni degli *autochrome* sono esposte in una mostra permanente, incorniciati nella forma di un archivio dispiegato sulle pareti del museo. L'accurata selezione di stampe fotografiche, nonostante la loro staticità intrinseca, assume così esposta una forma narrativa, unitamente ad altre immagini digitali che scorrono come sospese nel vuoto in una video installazione. Al contrario dei musei etnografici o dei giardini botanici, gli esseri umani qui sono inseriti nel loro habitat, sono

¹⁴ <https://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/en> (ultimo accesso il 30/07/2023).

messi in immagine senza essere separati dai loro utensili, dai costumi, dalle abitazioni. Dunque, il lavoro umano e gli spazi quotidiani, così come le cerimonie e gli eventi, finiscono per comporre un paesaggio umanizzato (Sun, 2019)¹⁵.

La mostra è accompagnata da schermi interattivi e pannelli esplicativi ricchi di riferimenti e citazioni, con visioni prospettiche che rimandano alle discipline per le quali il patrimonio audiovisivo costituisce un apparato documentale e uno strumento di conoscenza. Così come *l'Atlas du formes et relief terrestre* (Brunhes *et al.*, 1911) era composto da grafica e testi, anche qui le fotografie invitano all'analisi tramite comparazione e giustapposizione, con un forte richiamo alla concezione classica di un testo di geografia. Di fatto, la metodologia descrittiva ed esplicativa utilizzata dalla geografia fisica viene qui tradotta visivamente, tanto che molte immagini riproducono formazioni rocciose o vegetazione, come ad esempio lungo le rive del fiume Nilo.

La mostra rende anche perfettamente l'idea di quanto l'esperienza del viaggio fosse un pilastro del progetto di Albert Kahn: viaggio inteso come soggiorno osservante, momento di raccolta dei dati tramite lo sguardo dell'operatore orientato e istruito dal geografo. Una risaia, o un sito di antiche rovine, non venivano inquadrare con un occhio romantico, ma come i segni distintivi di un luogo, della sua storia e delle comunità che li hanno prodotti. Uno sguardo che potremmo definire anti-turistico, in quanto cercava di evitare la rappresentazione di scene pittoresche alla maniera delle guide turistiche. Lo stesso discorso vale anche per la riproduzione di cerimonie religiose o di attività artigianali. Sono piuttosto, ribadiamo, immagini che testimoniano una tradizione e che diventano documenti di interesse geografico ed etnologico.

6. RIFLESSIONI CONCLUSIVE. – L'immenso apparato di immagini prodotte durante il progetto, sulla base di un preciso impianto metodologico, testimonia come Kahn e Brunhes credessero nello straordinario potenziale formativo e informativo risultante dalla combinazione tra viaggio, fotografia e cinema. Lo sguardo di Brunhes era quello di un geografo capace di osservare il mondo nella sua unità. Il progetto era certamente utopico, eppure basato sull'idea intramontabile di una mappatura visuale del mondo, collocandosi fra la tradizionale vocazione cartografica della disciplina e gli attuali processi di geolocalizzazione digitale, che grazie a tecnologie sempre più sofisticate rendono sempre più pervasivo il potere documentale. L'archivio Kahn costituisce pertanto un esempio concreto di quel processo di ricerca-azione e di ricerca-creazione visuale in cui rintracciamo una volontà 'scritturale', quella di tracciare la memoria di una territorialità in divenire (Ricoeur, 1988; Maggioli, 2022).

¹⁵ Di fatto, il paesaggio non rientrò mai come tema di lavoro nella formazione degli operatori del progetto. L'attenzione era rivolta ai 'fatti', visibili e documentabili (Tanca, 2015).

Dall'analisi delle fonti emerge come le missioni degli ADLP, pur con i loro limiti, siano state in primo luogo un'operazione scientifica, uno studio metodico e consapevole, da non confondere con reportage d'attualità e con pratiche giornalistiche già in voga all'epoca. I materiali, seppur con notevoli difficoltà, sono stati raccolti sul campo con la finalità di esser confrontati e criticati, sotto la direzione di un comitato scientifico e secondo un metodo omogeneo e prestabilito. Jean Brunhes ha trasmesso agli operatori la meraviglia costante dello sguardo, il rispetto verso le culture incontrate durante i viaggi e i fenomeni terrestri da rappresentare, evitando di abbandonarsi a quel gusto per il pittoresco proprio della fotografia di cartolina dell'epoca e di quelle a seguire.

L'ispirazione cosmopolita alla base del progetto può essere invece ridimensionata rispetto alle premesse. Il legame degli archivi con il contesto coloniale ancora esistente nella Francia del primo Novecento è tangibile. Sebbene non fossero direttamente allineati alla propaganda coloniale nazionale, il colonialismo aveva un'influenza sul dibattito scientifico della geografia umana francese (Deprest, 2017) e l'*autour-du-mondisme* presentava alcuni legami con il colonialismo (Amad, 2011; 2019). Brunhes e i suoi colleghi, è innegabile, sono stati tra i sostenitori dell'impresa coloniale come punto di forza dell'identità francese. L'universalismo pacifista che animava i membri del circolo *Autour du Monde* può essere considerato quindi come la visione propria di un élite intellettuale e borghese, un gruppo visionario e illuminato, ma pur sempre limitato.

Quanto al Musée Kahn, con il suo giardino fusione di elementi francesi, inglesi e giapponesi, rappresenta il tentativo di coniugare universale e particolare, in una sintesi geografica che si configura come un simulacro o un'eterotopia del cosmopolitismo. Quello che Brunhes e Kahn hanno ottenuto, al netto dei successi o degli insuccessi del progetto, è dimostrare la possibilità tecnica di costruire un archivio planetario per immagini, con l'obiettivo di fissare l'esistenza di culture e pratiche a rischio di estinzione, elaborando un dossier dell'umanità colta nel vivo delle sue attività economiche e sociali. Produrre insomma una memoria del mondo attraverso le tecnologie più avanzate disponibili nella propria epoca.

Bibliografia

- Amad P. (2001). Cinema's 'Sanctuary': From Pre-Documentary to Documentary Film in Albert Kahn's 'Archives de La Planète' (1908-1931). *Film History*, 13, 2: 138-159.
- Amad P. (2011). *Counter-archive. Film, the everyday and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press.
- Amad P. (2019). Un cosmopolitisme expérimental: les limites de «l'autour-du-mondisme» dans les archives Kahn. In: Marinone I., Cadé M., Dupont J., a cura di, *Un monde et son double: Regards sur l'entreprise visuelle des Archives de la planète (1919-1931)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.

- Bloom P.J. (2008). *French Colonial Documentary: Mythologies of Humanitarianism*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Bonhomme M., Jean-Brunhes Delamarre M. (1993). Les méthodes des missions des Archives de la Planète. In: *Autour du Monde Jean Brunhes: regards d'un géographe regards de la géographie*, Catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, 1993-1994). Paris: Fenix.
- Bourguignon H. (2009). Les Archives de la planète. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 26, n. 101: 203-207.
- Brunhes J. (1910). *La géographie humaine: essai de classification positive, principes et exemples*. Paris: Libraire Félix Alcan.
- Brunhes J. (1913). Du caractère propre et du caractère complexe des faits de géographie humaine. *Annales de Géographie*, 22, n. 121: 1-40.
- Brunhes J. (1914). La Géographie de l'histoire. Introduction à la seconde année du cours de Géographie Humaine. *Revue de géographie annuelle*, 8, 1. Paris: Delagrave.
- Brunhes J., Chaix E., de Martonne E. (1911). *Atlas photographique des Formes du Relief Terrestre. Documents Morphologiques Caractéristiques avec Notices Scientifiques. Publiés conformément à un vœu du IXe Congrès International de Géographie, sous les auspices d'une Commission internationale permanente*. Genève: Fréd. Boissonnas.
- Castro T. (2008). Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 54: 56-81. DOI: 10.4000/1895.2752
- Delmeulle F. (1996). Le rêve encyclopédiste. Le cinéma documentaire chez Gaumont, 1908-1928. *Théorème. Cinéma des premiers temps*, 4: 97-111.
- Deprest F. (2017). What is a colonial geographer? Jean Brunhes, irrigation and human geography (1894-1911). *L'Espace géographique*, 46, 3: 1-21.
- Donadelli G., Gallanti C., Rocca R., Varotto M. (2018). Il primo museo geografico universitario si presenta: nasce a Padova il Museo di geografia. *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 18: 14-19.
- Driver F. (2003). On Geography as a Visual Discipline. *Antipode*, 35, 2: 227-231. DOI: 10.1111/1467-8330.00319
- Genoudet A. (2020). *L'Effervescence des images. Albert Kahn et la disparition du monde*. Bruxelles: Impressions Nou.
- Leonardi S. (2018). Il patrimonio geo-cartografico del Gabinetto di Geografia della Sapienza Università di Roma. Processo di valorizzazione e patrimonializzazione dei beni culturali geo-storici e cartografici. *Geotema*, 58: 172-178.
- Lindón A., Hiemaux D. (2010). *Los giros de la Geografía Humana. Desafíos y horizontes*. Barcellona: Anthropos.
- Maggioli M., a cura di (2011a). Cartografare, fotografare, filmare: archivi e geografia, La costruzione delle biografie territoriali: archivi e rappresentazioni. *Semestrare di studi e ricerche di Geografia*, 1: 7-14. DOI: 10.13133/1125-5218.15216
- Maggioli M. (2011b). Rappresentazioni fotografiche e narrazioni geografiche. In: *Italia in movimento. Direttrici e paesaggi dall'Unità a oggi*. Catalogo della mostra (1 aprile-6 luglio 2011), 15-20. Pisa: Pacini.
- Maggioli M. (2022). Archivi, geografie e racconto. In: Latini G., Maggioli M., a cura di, *Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali*. Roma: Società Geografica Italiana.

- Mancini M. (1998). La fotografia nella storia delle esplorazioni e del colonialismo italiani: una rassegna. *Notiziario del Centro italiano per gli studi storico-geografici*, 1: 41-52.
- Mendibil D. (1993). Jean Brunhes, photographe-iconographe et Deux 'manières': Jean Brunhes et Paul Vidal de la Blache. In: *Autour du Monde Jean Brunhes: regards d'un géographe/regards de la géographie*, Catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, 1993-1994). Paris: Fenix, 140-157.
- Mendibil D. (1999). Essai d'iconologie géographique. *L'Espace Géographique*, 28, 4: 327-336.
- Marinone I., Cadé M., Dupont J. (2019). *Un monde et son double: Regards sur l'entreprise visuelle des Archives de la planète (1919-1931)*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Morri R., a cura di (2018). *Il progetto MAGISTER. Ricerca e innovazione al servizio del territorio*. Milano: FrancoAngeli.
- Musée Albert Kahn (1992). *Autour du Monde Jean Brunhes: regards d'un géographe/regards de la géographie*, Catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, 1993-1994). Paris: Fenix.
- Okuefuna D., Kahn A. (2008). *Le monde en couleurs: autochromes 1908-1931*. Paris: Editions du Chêne.
- Perlès V. (2022). Les Archives de la Planète, entre ressource documentaire et matière à récits. *Ateliers d'anthropologie*: n. 51. DOI: 10.4000/ateliers.16037
- Perlès V., Sigaud A., Devedjian P. (2019). *Réalités (in)visibles: autour d'Albert Kahn, les archives de la Grande Guerre*. Paris: Bernard Chauveau Édition.
- Raumolin J. (2017). L'homme et la destruction des ressources naturelles: la Raubwirtschaft au tournant du siècle. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 39(4): 798-819.
- Rhodie S. (2001). *Promised Lands: cinema, geography, modernism*. London: British Film Institute.
- Robic M.C. (1993). Jean Brunhes un 'géo-photo-graphe' expert aux Archives de la Planète. In: *Autour du Monde Jean Brunhes: regards d'un géographe/regards de la géographie*, Catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, 1993-1994) Paris: Fenix, 109-137.
- Robic M.C. (1993). Administrer la preuve par l'image: géographie physique et géographie humaine. In: *Autour du Monde Jean Brunhes: regards d'un géographe/regards de la géographie*, Catalogo della mostra (Boulogne-Billancourt, 1993-1994). Paris: Fenix, 221-233.
- Rose G. (2003). On the Need to Ask How, Exactly, Is Geography "Visual"?. *Antipode*, 35: 212-221. DOI: 10.1111/1467-8330.00317
- Rossetto T. (2004). Fotografia e letteratura geografica. Linee di un'indagine storica. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, 12, 9: 877-910.
- Rossetto T. (2005). Gli archivi fotografici della geografia italiana. *Ambiente Società Territorio*, 45: 84-86.
- Simoes L. (2012). Les films des géographes français: quelle grille de lecture?. *Cybergeog: European Journal of Geography*, 612: 1-15. DOI: 10.4000/cybergeog.25418
- Sun Y.Y. (2019). Décrire la localité face à la mondialisation: Archives de la Planète et Géographie Humaine. In: Marinone I., Cadé M., Dupont J., a cura di, *Un monde*

Oltre le mappe: les Archives de la Planète e il metodo Brunhes

et son double: Regards sur l'entreprise visuelle des Archives de la planète (1919-1931).
Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.

Tanca M. (2015). Come una persona che comincia a vedere per la prima volta. Paesaggio e fotografia in Vidal de la Blache e Jean Brunhes. In: Vargiu L., a cura di, *Dare senso al paesaggio. Esplorare nel passato indagare sul contemporaneo*, vol. 1. Milano-Udine: Mimesis.

Werner J.F. (2015). The Archives of the Planet: The Life and Works of Albert Kahn. *Visual Anthropology*, 28, 5: 438-450. DOI: 10.1080/08949468.2015.1086215

Winter J. (2020). Pacifist Photography: Seeing the Face of Humanity. In: Bjorl T., Jakobsen K., a cura di, *Cosmopolitics of the camera*. Bristol: Intellect Books.