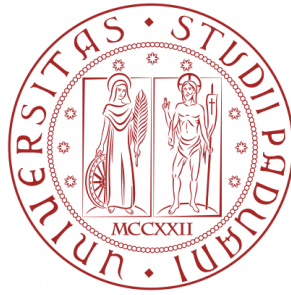


1222 • 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali
Laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

*“Il cinema di finzione di Andrea Segre,
il paesaggio lagunare come materia viva”*

“Andrea Segre's fictional cinema, the lagoon landscape as living matter”

Relatrice: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda: Gaia Pulliero

Matricola: 2007031

Anno accademico 2021-2022

SOMMARIO

INTRODUZIONE	1
NOTE SUL PAESAGGIO E LE SUE DECLINAZIONI IN AMBITO CINEMATOGRAFICO	3
1.1. Che cos'è il «paesaggio»?	3
1.2. Evoluzione dello sguardo sul paesaggio	3
1.3. Tra l'atto di vedere e quello di guardare c'è di mezzo il mare	6
1.4. Il «paesaggio filmico» e i diversi livelli di sguardo	7
1.5. Paesaggio filmico narrativo e pittorico in forma di luogo e spazio	9
1.6. Le principali tappe evolutive del paesaggio filmico	10
1.7. Quel che resta del paesaggio filmico ovvero il «resto memoriale»	13
LA POETICA DEL PAESAGGIO DI ANDREA SEGRE NEL LUNGOMETRAGGIO <i>IO SONO LI</i>	15
2.1. Bio-filmografia di Andrea Segre	15
2.2. Generalità e sinossi di <i>Io sono Li</i>	16
2.3. Sguardo su un paesaggio «filtrato»	17
2.4. Note sulla messa in scena del paesaggio in <i>Io sono Li</i>	21
LA POETICA DEL PAESAGGIO DI ANDREA SEGRE NEL LUNGOMETRAGGIO <i>WELCOME VENICE</i>	25
3.1. Generalità e sinossi di <i>Welcome Venice</i>	25
3.2. Sguardi a confronto	26
3.3. Note sulla messa in scena del paesaggio in <i>Welcome Venice</i>	30
ANALISI COMPARATIVA DELLA MESSA IN SCENA DEL PAESAGGIO IN <i>IO SONO LI</i> E <i>WELCOME VENICE</i>	32
4.1. <i>Io sono Li</i> e <i>Welcome Venice</i> a confronto	32
4.2. Location cinematografiche contro l'effetto cartolina	35
BIBLIOGRAFIA	40
Testi di carattere generale	40
Saggi e articoli riguardanti il cinema di Andrea Segre	41
Saggi e articoli riguardanti il lungometraggio <i>Io sono Li</i>	41
Saggi e articoli riguardanti il lungometraggio <i>Welcome Venice</i>	41
SITOGRAFIA	42
Indirizzi web	42
Video-interviste di Andrea Segre su <i>Io sono Li</i>	42
Video-interviste di Andrea Segre su <i>Welcome Venice</i>	42
FILMOGRAFIA	43
LUNGOMETRAGGI DI ANDREA SEGRE	43
SCHEDA TECNICA DI <i>IO SONO LI</i>	44
SCHEDA TECNICA DI <i>WELCOME VENICE</i>	44
RINGRAZIAMENTI	47

INTRODUZIONE

Oggetto di analisi della presente dissertazione è la messa in scena del paesaggio nei lungometraggi di finzione *Io sono Li* (2011) e *Welcome Venice* (2021) del regista veneziano Andrea Segre.

Il *fil rouge* che ha determinato l'elezione di questi due film fra la totalità di quelli disponibili nella sua filmografia è l'ambientazione lagunare di matrice veneta che funge da *humus* delle loro rispettive storie. Se, infatti, nel primo caso la *location* primaria del film è Chioggia, nel secondo protagoniste della narrazione risultano, invece, Venezia e la Giudecca: località geograficamente attigue, accomunate da una molteplicità di elementi fra cui l'acqua salmastra che risulta una presenza costante nel loro tessuto architettonico. Eppure - come avremo modo di evidenziare - le dissonanze sono comunque presenti e costituiscono, forse, il bacino di elementi più utile per il confronto fra *Io sono Li* e *Welcome Venice*.

Attraverso un'iniziale carrellata - per attingere fin d'ora al gergo cinematografico - sulle principali interpretazioni della nozione di paesaggio, le righe che seguono si prefigurano l'obiettivo di accompagnare il lettore in un percorso che permetta di individuare le declinazioni maggioritarie del concetto di paesaggio nelle produzioni filmiche, per poi osservarne l'impiego all'interno dei due lungometraggi di Segre sopracitati. L'ultima tappa di questo viaggio paesaggistico collimerà infine in una comparazione tra *Io sono Li* e *Welcome Venice*, a mio avviso estremamente affascinante se consideriamo che l'arco temporale che si interpone fra l'uscita in sala dei due film ammonta a dieci anni esatti. Un tempo che nella sua estensione non solo permette di evidenziare i mutamenti che hanno interessato il territorio lagunare e il suo tessuto sociale, ma anche l'evoluzione delle scelte stilistiche operate da Segre all'interno della messa in scena filmica.

Nonostante la sua modulabilità, risulta tuttavia fondamentale riconoscere che lo stile autoriale di Segre non ha mai rinunciato alla sua cifra archetipica: nei suoi film il paesaggio non funge in alcun caso da scenografia, ma da ambiente dialettico che vive e convive con i personaggi che lo abitano. Un organismo che - potremmo dire - si emancipa come materia viva.

NOTE SUL PAESAGGIO E LE SUE DECLINAZIONI IN AMBITO CINEMATOGRAFICO

1.1. Che cos'è il «paesaggio»?

L'antica domanda baziniana «che cos'è il cinema?» può essere declinata in questa sede relativamente all'individuazione della nozione di paesaggio sulla quale si sono cimentati diversi studiosi nel corso del tempo. Le analisi svolte negli anni hanno portato a molteplici conclusioni - talvolta fra loro antitetiche - accomunate, però, da una costante: il paesaggio è una forma organica polisemica, polimorfa e polisensoriale in perpetua evoluzione.

1.2. Evoluzione dello sguardo sul paesaggio

Apriamo dunque il sipario sul paesaggio citando in entrata un importante letterato che grazie a un suo famoso componimento ci permette di addentrarci nel tema oggetto di questa dissertazione.

In una lettera¹ destinata al confessore Dionigi di Borgo San Sepolcro, l'allora trentaduenne Francesco Petrarca racconta di aver compiuto nel lontano 26 aprile 1336 la sua ascesa al monte Ventoso situato in Provenza. Al di là dell'affascinante narrazione dell'episodio che in questa sede saremo purtroppo costretti a tralasciare, è un dettaglio in particolare su cui vale la pena soffermarci: Petrarca riporta di aver chiesto informazioni a un pastore in merito alla strada da percorrere per raggiungere la cima del Monte e come questi sia rimasto perplesso dalla domanda poiché non ricordava che in quel luogo ci fosse alcunché degno di nota. È proprio in questa testimonianza - quindi - che noi possiamo ritrovare un

¹ F. Petrarca, *Dionigi da San Sepolcro dell'ordine di Sant'Agostino e professore della Sacra Pagina. Sui propri affanni*, in *Familiars* (IV, 1), [s. l.], [s. n.], [s. d.].

momento di «scoperta del paesaggio» inteso come contemplazione pura e disinteressata, coltivata come appropriazione visiva del territorio².

In tal senso, in tempi recenti Joachim Ritter ha reso noto come nel paesaggio, percepito in quanto esperienza estetica, vada però esplicitata anche la proposta etica che esso sottende: «paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento»³. Il paesaggio - quindi - si rivela tale esclusivamente quando la natura diviene oggetto dello sguardo attraverso una contemplazione disinteressata che, in quanto genuina, permette all'uomo di non rimanere imprigionato nel suo stato di necessità.

Questa distinzione tra sguardo contemplativo e bisogno umano risulta molto affine a quella delineata fra *theoria* ed *episteme* da Socrate in un famoso passo di Platone⁴ in cui il filosofo racconta al giovane atleta Fedro come la filosofia (*theoria*) sia da intendersi quale contemplazione mentale e come invece la scienza (*episteme*) sia al servizio dell'assolvimento delle necessità umane. Come ricorda Sandro Bernardi⁵, in questo senso il paesaggio secondo Ritter permette di conservare entrambe le discipline superando l'opposizione fra nostalgia romantica - che nega la società e la civilizzazione per rifugiarsi nel passato o nel sentimento - ed euforia modernista che tende invece a ridurre il mondo a sterile spettacolo. In questo modo il paesaggio diviene infatti fautore di una condizione di libertà che trova la sua origine nella ricerca di una conoscenza più profonda. Non va poi dimenticato che l'uomo, in quanto organismo raziocinante inserito nell'ecosistema terrestre, non vive «di fronte» alla natura, ma vi si trova immerso e vaga in essa come un fanciullo di pascoliana memoria che rimane affascinato dinanzi all'ignoto.

Come ha reso noto Bernardi⁶, diversamente dalla sua scoperta, l'elaborazione della definizione concettuale di paesaggio è contraddittoria e relativamente recente. Possiamo farla risalire presumibilmente ad Alexander von Humboldt che nel 1845 parla di «vedute della natura»⁷, un'espressione in cui appare ambigua già di per sé la definizione di natura

² Come riporta Sandro Bernardi in *Il paesaggio nel cinema italiano*, Petrarca afferma di essere stato ispirato in tal senso da una delle descrizioni di Tito Livio che narra l'ascesa compiuta su un monte da parte di Filippo II di Macedonia con lo scopo di interiorizzare la visione del paesaggio.

³ J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 1994, p. 47.

⁴ Platone, *Il Fedro - Una passeggiata fuori città*, 227a-228e, [s. l.], [s. n.], [s. d.].

⁵ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 25.

⁶ *Ivi*, p. 21.

⁷ A. von Humboldt, *Kosmos – Entwürfe einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862), trad. it. V. Lazari (a cura di), *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, vol 1, Venezia, Giuseppe Grimaldo, 1860, p. 19.

che è qui implicitamente collegata al paesaggio inteso come «veduta». Per Humboldt infatti, mentre il paesaggio è un contenitore d'insieme, la natura è un'entità estranea assimilabile a un *noumeno* kantiano. La natura quindi non è in alcun caso direttamente visibile, ma è tramite il paesaggio che risulta coglibile grazie all'esercizio dell'osservazione che permette di penetrare le apparenze dietro alle quali essa si nasconde. A quest'altezza, secondo Bernardi, possiamo pertanto servirci della definizione proposta da Humboldt per decretare il paesaggio - o «veduta della natura» che dir si voglia - quale elaborazione di dati sensibili e, dunque, esperienza intrinsecamente correlata ad un osservatore.

A partire dalla considerazione del Maestro, sul finire del secondo decennio del Novecento Georg Simmel identifica il paesaggio come un «oggetto filosofico»⁸ che - vincolato alla presenza di un individuo - risulta essere un equivalente del volto umano sul quale la natura produce uno «stato d'animo» sempre nuovo per la connaturata e cangiante mutevolezza che la contraddistingue. Un paesaggio-volto che verso la fine del secolo verrà trasposto nel cinema da Béla Balázs⁹ che rovescerà questo parallelismo sostenendo che sul grande schermo è il volto umano a diventare un paesaggio di emozioni e conflitti interiori.

Oggigiorno la definizione di paesaggio più accreditata si distanzia profondamente da quelle che sono state avanzate in precedenza in quanto individua il paesaggio come simulazione nel nostro rapporto con la natura che da esso viene oscurata. Il paesaggio si rivela in tal senso una maschera imposta dall'uomo alla natura, esteticamente gradevole, ma pur sempre una costrizione da intendersi quindi come sopruso. Dobbiamo infatti ricordare come la nozione stessa di paesaggio sia apparsa in prima istanza nel virtuosismo della composizione pittorica orchestrata dall'operare dell'uomo che ha imposto in essa il suo punto di vista, autolegittimandosi come osservatore privilegiato. In breve: fin dalle origini nella nozione di paesaggio è evidente la centralità dell'io. Come infatti ci ricorda Bernardi, la presenza di un osservatore è parte essenziale del paesaggio che è, in fin dei conti, «un'esperienza, non un oggetto autonomo, e studiarlo significa studiare una cultura, il suo modo di costruirsi lo spazio, di rapportarsi a se stessa»¹⁰. In tal senso, il paesaggio

⁸ G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 71.

⁹ B. Balázs, *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987, p. 81.

¹⁰ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 16.

non è quindi da intendersi come mero tema iconografico quanto - piuttosto - come tema culturale estetico-antropologico.

A supporto di questa definizione avanza anche la geofilosofia che insiste sui paesaggi come luoghi in cui si addensano i portati culturali delle comunità¹¹. Luisa Bonesio propone infatti di individuare il paesaggio come «spazio simbolico di una comunità insediata»¹², intriso di «geosimboli» di particolare pregnanza semantica e dunque di estrema rilevanza anche nell'ambito dell'analisi filmica che vedremo più avanti.

In conclusione alla nostra ricerca ermeneutica sulle principali teorie del paesaggio, desidero analizzare una proposta a mio avviso molto affascinante. Si tratta di quella avanzata da Ugo Morelli in cui egli segnala il rapporto di stretta interdipendenza fra «*landscape*» e «*inscape*» intendendo come *inscape* il paesaggio frutto di una proiezione personale, influenzata dalle nostre esperienze passate. Secondo Morelli, infatti, il paesaggio «è dentro e fuori di noi a un tempo [...] in base ai modelli mentali di paesaggio che abbiamo generiamo azioni in esso»¹³. Il paesaggio, quindi, è in grado di costituirsi solo nell'attribuzione di senso ai dati materiali che osserviamo e di questo processo fanno parte a loro volta inevitabilmente anche tutte le rappresentazioni artistiche ad esso correlate.

1.3. Tra l'atto di vedere e quello di guardare c'è di mezzo il mare

A quest'altezza risulta di fondamentale importanza mettere in luce la distinzione tra l'atto di *vedere* e quello di *guardare*.

Come sostiene il filosofo Merleau-Ponty in *Le visible et l'invisible*¹⁴, l'invisibile è il sottostrato inscindibile del visibile, il suo *humus*. Il differenziante tra i due atti sopracitati si ritrova pertanto proprio nella possibilità di spingersi oltre il conosciuto grazie all'atto di guardare che consente di cogliere - almeno in parte - il conoscibile. Il paesaggio, secondo quanto detto finora, non si configura quindi come oggetto, ma come «patria dei nostri

¹¹ F. Giordano, *Le teorie del paesaggio e le influenze sull'ermeneutica cinematografica in Italia*, in «*Fata Morgana*», n. 45, Luigi Pellegrini Editore, 2021, p. 41.

¹² L. Bonesio, *Oltre il paesaggio*, in M. Ricci (a cura di) *Paesaggio, Teoria, storia, tutela*, Bologna, Pàtron, 2004, p. 33.

¹³ U. Morelli, *Mente e paesaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 15.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

pensieri»¹⁵. Infatti, facendo qui ricorso all'opera di un altro illustre letterato, se Leopardi durante il suo celebre cammino sulla cima del monte Tabor non avesse guardato la siepe, ma vi fosse soltanto transitato accanto, non avrebbe mai potuto comporre l'*Infinito*¹⁶ poiché è proprio nello «sguardo escluso»¹⁷, limitato, che egli ha riscoperto un allargamento del regno del possibile e - dunque - un'apertura sull'infinito.

In tal senso è giunto il momento di introdurre il cinema all'interno della nostra analisi paesaggistica vedendo come esso - sulla scia di quanto affermato da Merleau-Ponty - sia in grado di sollecitare uno sguardo che simultaneamente guardi e veda ciò che è messo in scena. Un esercizio tanto impegnativo, quanto - a mio avviso - appagante come ci ricorda anche il dolce «naufregar» de *L'infinito*.

Che cosa significa, quindi, «paesaggio filmico»?

1.4. Il «paesaggio filmico» e i diversi livelli di sguardo

Il critico Victor Freeburg nel suo lavoro pionieristico *The Art of Photoplay Making* (1918) afferma che con il cinema «per la prima volta nella storia delle arti che riproducono le azioni umane lo spettatore può essere proiettato nel luogo preciso in cui avviene l'azione»¹⁸.

A tal proposito Tonino Griffero, citando a sua volta Eric Rohmer, riporta la tesi secondo cui un film costituisce a tutti gli effetti il perfezionamento di un determinato modo di sentire lo spazio riassumibile nel processo di produzione di paesaggi o - per meglio dire - di «indeterminati spazi affettivi»¹⁹. Fin dai suoi esordi è noto, infatti, come il cinema abbia contribuito a modellare la concezione dello spazio dello spettatore «psichicizzandolo», agendo quindi quale influente strumento psicogeografico responsabile delle modificazioni dell'idea stessa di paesaggio.

¹⁵ T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, in «World Archaeology» n.25, vol. 2, [s. l.], Taylor & Francis, 1993, p. 198.

¹⁶ G. Leopardi, *L'infinito*, in «Nuovo Ricoglitore», Milano, Antonio Fortunato Stella, dicembre 1825.

¹⁷ G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea Edizioni, 1999, p. 218.

¹⁸ V. O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, 1918, trad. it. M. Guerra (a cura di), *L'arte di fare film*, Diabasis, Parma, 2013, p. 135.

¹⁹ M. Ott, *Unbestimmte Affektäume im Film*, in G. Lehnert (a cura di), *Raum und Gefühl, Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Transcript, Bielefeld, 2011, pp. 96-108.

Secondo Griffero, il rapporto paesaggio-cinema è pertanto riassumibile nel seguente enunciato:

«il paesaggio è per noi una porzione di spazio [...] individuata da un suo specifico “stile” emozionale. È appunto a questa tonalità sentimentale [...] che ci riferiamo con il termine “atmosfera”. Ed è quasi superfluo segnalare che proprio il cinema ha potentemente contribuito allo sviluppo di questa concezione atmosferica del paesaggio»

Sulla scia di quanto affermato da Griffero, Maurizio Vitta individua il paesaggio filmico come uno spazio progettato funzionale alla narrazione che «dice [però] sempre qualcosa in più di quanto sia previsto dall'economia del racconto cinematografico»²⁰. Il paesaggio al cinema presenta infatti elementi tratti dal mondo reale che tuttavia presentano lo statuto di *non-verità*, o, nel caso di generi come il fantasy o la fantascienza, di *neo-verità*. È quindi proprio in questo *collage* rappresentativo che il cinema assume la funzione demiurgica e mitopoietica che lo caratterizza e non è un caso che un fenomeno che si è affermato con decisione negli ultimi anni sia quello del turismo *on-location e off-location*²¹ che individua come principale motivo della fruizione turistica delle *location* cinematografiche e dei luoghi inerenti l'universo generato dal film proprio le ambientazioni presentate sul grande schermo.

Osserviamo ora in chiusura l'esito ottenuto da Sandro Bernardi circa il rapporto cinema-paesaggio. Attraverso i suoi studi egli è giunto alla conclusione che nel cinema il paesaggio non è riducibile al rapporto fra il personaggio e lo spazio o fra l'uomo e il mondo²², ma che esso è da ricercarsi, piuttosto, nell'articolazione di diversi livelli di sguardo. Quali sono dunque questi livelli di sguardo di cui parla Bernardi?

In prima istanza Bernardi individua lo sguardo del personaggio-osservatore come primo e ineludibile livello. A fianco di questo si introduce poi la cinepresa che agisce a sua volta come dispositivo osservante il personaggio e, con esso, il paesaggio in cui quest'ultimo è immerso. Nell'ombra della sala, dietro questi primi due sguardi, troviamo poi quello dello spettatore che organizza e instaura il suo rapporto con il film sulla base di codici e modelli culturali in continua evoluzione. «Stereoscopia degli sguardi» la definisce Bernardi,

²⁰ M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005, p. 306.

²¹ G. Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova, Padova UP, 2016, p. 23.

²² S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 16.

individuando nella loro dislocazione reciproca la genesi della riflessione sulle tre diverse esperienze visive. Circa lo studio di questo «momento determinante della ricezione»²³ i *cultural studies* hanno avuto grande influenza sostenendo la necessità di studiare i codici²⁴ e la cultura del pubblico per poter comprendere correttamente il contesto in cui collocare i singoli film. In questa intersezione di sguardi, il cinema si presenta quale strumento-codice capace di ripensare il mondo attraverso la pluralità dei punti di vista che mette in scena e il loro reciproco slittamento (fondamentali in tal senso risultano il montaggio e i movimenti della cinepresa). Uno slittamento che in fin dei conti, come sottolinea Bernardi, non è altro che «il lavoro stesso della filosofia»²⁵ che continuamente esce da se stessa e dal proprio punto di vista per studiarsi dall'esterno.

1.5. Paesaggio filmico narrativo e pittorico in forma di luogo e spazio

In *Il paesaggio nel cinema italiano*²⁶ Bernardi propone di distinguere il paesaggio «narrativo» da quello «pittorico», pur ricordando che all'interno di una stessa scena filmica è possibile - e più che probabile - che emerga una coesistenza di entrambe le tipologie. Con il paesaggio «narrativo» egli identifica quello diegetico funzionale alla narrazione, in grado quindi di agire da contenitore della storia narrata. Con quello «pittorico» identifica invece il paesaggio caratterizzato da uno sguardo riflessivo e meta-narrativo, un paesaggio - quindi - polisemico capace di aprirsi ad una molteplicità di storie possibili che affiancano, si intersecano e talvolta si sovrappongono a quella oggetto della narrazione. Un paesaggio che possiamo intendere quindi come «materia viva», agente attivo e condizionante l'architettura filmica e suo stesso materiale linfatico.

Parallelamente a quest'ultima distinzione per Bernardi se ne inserisce una seconda che mette in luce la differenza fra «luoghi» e «spazi» nel cinema attribuendo allo sguardo pittorico sopracitato la descrizione dei luoghi privi o - viceversa - colmi di un sottotesto di storie e a quello narrativo la trasformazione dei luoghi in spazi d'azione ben definiti e funzionali alla storia messa in scena.

²³ *Ivi*, p. 17.

²⁴ Con codice è da intendersi un «insieme di segni che consentono la comunicazione», cfr. L. Chines e C. Varotti, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci Editore, 2019, p. 18.

²⁵ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 17.

²⁶ *Ivi*, p. 37.

In tal senso possiamo identificare il Neorealismo - che si sviluppa parallelamente ai formati *widescreen* che passano dal vecchio 1,66 ai nuovi e più larghi 1,75 e 1,85 con lo scopo prioritario di distinguere visivamente il cinema dalla televisione - come il momento della storia del cinema in cui il «luogo» conquista spazio sullo schermo emancipandosi quale personaggio autonomo. Con il Neorealismo il paesaggio riesce quindi a differenziarsi dalla mera nozione di ambientazione²⁷ divenendo un «interlocutore negativo»²⁸ - come lo definisce Bernardi - che inizia a contrastare la centralità del narratore e del personaggio e, invece di lasciarsi guardare come un oggetto, gli restituisce lo sguardo.

Abbiamo dunque visto come il paesaggio con il Neorealismo sia riuscito a raggiungere una sua fase di emancipazione, ma prima di procedere con l'analisi di ciò che di esso permane dopo la visione filmica, è ora inevitabile e necessario introdurre le principali tappe evolutive che l'hanno interessato fin dai suoi albori.

1.6. Le principali tappe evolutive del paesaggio filmico

La distinzione logico-cronologica dei rapporti paesaggio-cinema che segue è frutto dell'analisi attenta e puntuale di Sandro Bernardi, ma non è da intendersi come un susseguirsi cronologico di tappe, quanto - piuttosto - come un'elencazione enfatica di quelle preponderanti e talvolta coesistenti.

In apertura di questo percorso d'indagine incontriamo innanzitutto le pionieristiche vedute del cinematografo Lumière che mostrano quei luoghi che Dino Campana ha definito «panorami scheletrici del mondo»²⁹, volendo con questo sottolineare la presenza di un panorama che si mostra protagonista della scena senza che vi sia alcuna storia a cui fare da sfondo. È il caso di un paesaggio che è collocato al centro della rappresentazione, proposto attraverso una serie di forme e figure che sfuggono allo spettatore nel momento stesso in cui appaiono e che per questo non lasciano altra traccia di sé se non lo «scheletro» di quello che furono.

²⁷ Da intendersi quale contesto - reale o fittizio - in cui la storia narrata si sviluppa.

²⁸ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 107.

²⁹ D. Campana, *Canti orfici, La notte*, in «*Opere e contributi*», E. Falqui (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1973, p. 9.

A questi «panorami scheletrici» fanno poi seguito i luoghi introdotti nella messa in scena del cinema primitivo con un rapporto indefinito e incerto tra figura e sfondo in quanto non ancora pienamente elaborati in funzione di spazio diegetico. Ci troviamo a quest'altezza in un periodo definito «il tempo dei giochi» in cui il cinema gioca, per l'appunto, con la distanza tra il paesaggio e la narrazione che si contendono lo schermo³⁰. In tal senso il cinema non usa il vero per autenticare il falso, né il fittizio per dare un senso al vero, ma li fa coesistere e interagire assumendo il ruolo di un «operatore logico»³¹ che utilizza un doppio codice linguistico: il vedutismo e la narrazione. Questo stato d'incertezza fra le due tipologie è proprio ciò che conferisce al cinema di quest'epoca un tratto suggestivo forte dell'aria sospesa che lo caratterizza e che funge da interstizio fra il mondo reale e quello fittizio³².

La piena integrazione narrativa si ottiene invece quando il paesaggio si inserisce nella storia raccontata divenendo - a tutti gli effetti - scenografia, paesaggio filmico istituito come vero e proprio spazio immaginario. Ci troviamo qui nel periodo classico del cinema in cui esso emerge come «cinema narrativo» in quanto alla ricchezza delle immagini antepone la leggibilità del senso. Padre del paesaggio come scenografia è Sjöström e un caso emblematico che vale la pena citare in questa sede è quello del film *I proscritti*³³ in cui il regista introduce il paesaggio come parte integrante della drammaturgia e autentico personaggio che infierisce contro i protagonisti del racconto. Nasce in questo modo il paesaggio inteso come «produttore di senso»³⁴ che negli anni '30 porterà - soprattutto nel cinema americano - ad un sempre più evidente processo di subordinazione del paesaggio a fini narrativi.

All'era filmica della cosiddetta «apertura sui possibili»³⁵ si passa quando il paesaggio sospende la narrazione introducendo la dimensione pittorica proposta da Bernardi. Non è raro, infatti, trovare nel *decoupage* del cinema narrativo delle pause, ossia dei momenti in cui il racconto si ferma per lasciare posto all'interiorizzazione degli spazi diegetici.

³⁰ Emblematico risulta il caso della filmografia di Griffith compresa nell'intervallo 1908-1909 in cui i film sono filmati in piani d'insieme e le figure dei protagonisti si perdono nello sfondo rendendo di difficile comprensione la storia messa in scena.

³¹ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 47.

³² Il «tempo dei giochi» ritornerà negli anni Venti in Europa nelle opere degli autori surrealisti. Un caso è *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel.

³³ *I proscritti* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, V. Sjöström, 1917)

³⁴ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 55.

³⁵ *Ivi*, p. 68.

Un'acquisizione che agisce - ed è agita - rispettivamente dal personaggio, dal dispositivo cinematografico e dello spettatore in sala e che non è da intendersi solo come sospensione, ma anche come vera e propria riflessione. Dal cinema classico narrativo, siamo così passati a quello moderno riflessivo.

L'ultima tappa del nostro percorso è rappresentata dal «tempo della riflessione» in cui il paesaggio impara a convivere con l'apertura dei possibili divenendo materia inscindibile dalla stessa narrazione finzionale. È a quest'altezza che troviamo la più forte e stretta coesistenza fra lo spazio della storia e i luoghi del cinema. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, è il cinema italiano - soprattutto - a raccogliere l'eredità di questo insegnamento aprendo le sue porte al Neorealismo per il quale Walter Benjamin conia il termine «immagine dialettica»³⁶ per indicare un'immagine in cui il presente si carica di passato e il passato di presente. Come afferma Bernardi, in questo senso «il Neorealismo non è solo scoperta della realtà, è anche e, anzi, soprattutto la scoperta del fatto che dietro la realtà c'è di nuovo il mito»³⁷.

La carrellata di tipologie di rapporti esistenti fra paesaggio e racconto filmico proposta da Bernardi si esaurisce sostanzialmente su quest'ultima era cinematografica, ma vale ugualmente la pena dedicare un po' di spazio ad una nuova tipologia di paesaggio che si è diffuso negli ultimi dieci anni del Novecento: lo scenario virtuale. In merito a questo approdo Alberto Farassino appare molto scettico e sostiene che il cinema abbia venduto «l'anima e anche il corpo all'utopia digitale - diventando onnipotente, ma perdendo il suo rapporto col reale»³⁸. In tal senso, Farassino insiste sulla perdita della relazione che il cinema aveva intessuto con il profilmico e con la tensione fra l'impossibilità di riprodurre oggettivamente il reale e la sua rappresentazione soggettiva. In breve: secondo Farassino la tecnologia digitale invece di utilizzare l'immagine come stimolo di riflessione sul reale, opta per risolvere tutto il reale nell'immagine digitale. Quello virtuale è quindi da intendersi quale paesaggio che si riduce ad un assemblaggio privo di un elemento fondamentale dell'architettura cinematografica, quello che Antonioni ha definito «il mistero dell'immagine»: l'invisibile³⁹. Ne consegue così una riflessione che - almeno

³⁶ M. Pezzella, *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, Pisa, ETS, 1982.

³⁷ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 77.

³⁸ A. Farassino, *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismo*, [s.l.], Bulzoni, 2000, p. 18.

³⁹ Con «invisibile» Antonioni fa riferimento allo spazio fuori campo verso il quale ciascuna inquadratura tende irrefrenabilmente.

durante i suoi albori - identifica nel cinema postmoderno la presenza di elementi sovranaturali che agiscono come suppletivo della perdita del rapporto con il mondo, sostituendo i dubbi sul reale con le certezze del fantastico. «Falso recupero del sacro»⁴⁰ lo chiama Bernardi individuando l'era digitale come parodia di un perduto rapporto con il sacro. Un sacro che per lo studioso è da ritrovarsi dietro il paesaggio e che coincide necessariamente con l'apertura sui «mondi possibili», ossia - come abbiamo anticipato poc'anzi - con l'invisibile.

Per evitare però di condannare sterilmente un'inevitabile evoluzione del settore cinematografico, Bernardi propone allora di tornare al «tempo dei giochi» sfuggendo dall'utilizzo commerciale e spettacolare-mistico che viene proposto della tecnologia digitale e proponendo invece il suo utilizzo in forma di gioco riflessivo sulle forme del vedere arricchite, ora, di nuove esperienze. È infatti distanziandosi dalla visione spettacolare di facile fruizione, ma scabra di cultura che il cinema è riuscito a recuperare la sua «aura»⁴¹ restituendo allo spettatore il tempo e lo spazio del guardare riflessivo⁴². Mario Pezzella ricorda in tal senso che il cinema critico-espressivo «cerca [infatti] di opporsi alle potenze fascinatorie della narrazione spettacolare»⁴³ non limitandosi a rifiutarla, ma elaborandola e comprendendola nella sua forma al fine di non subirla passivamente.

1.7. Quel che resta del paesaggio filmico ovvero il «resto memoriale»

Le indagini svoltesi negli ultimi trent'anni afferenti i *tourist studies* evidenziano l'affiorare di un nuovo agente sociale: il *post-turista*, ossia il turista “casalingo” che viaggia solo attraverso la fruizione dei media⁴⁴. A tal proposito nel suo volume sul cineturismo, Roberto Provenzano parla di «resto memoriale»⁴⁵ assimilabile ad un vero e proprio «atto

⁴⁰ S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 87.

⁴¹ I tre deittici (ora, qui, tu) costituivano quella che Walter Benjamin ha definito «aura» e che in questa sede possiamo individuare nel valore culturale del cinema che si esplica nell'unicità dell'esperienza visiva.

⁴² Il carattere sacro del cinematografo Lumière, come ricorda Bernardi, era da riscontrarsi nella coscienza spettatoriale ossia nel «guardarsi-guardare». Cfr. S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 89.

⁴³ M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 61.

⁴⁴ G. Lavarone, *Cinema, media e turismo [...]*, cit., p. 38.

⁴⁵ R. C. Provenzano, R. Caccia, (a cura di) *Al cinema con la valigia. Il film di viaggio e il cineturismo*, Milano, FrancoAngeli, 2007, p. 11.

di conoscenza» che permane a seguito di una visione cinematografica e che coinvolge anche i luoghi presenti nella narrazione. Il cinema, in tal senso, può quindi essere considerato un «mezzo di trasporto» in cui lo «spazio cinematografico si muove non solo nel tempo e nello spazio o nello sviluppo della narrazione, ma [anche] attraverso lo spazio interiore»⁴⁶ che si sviluppa e alberga nella memoria dello spettatore.

Non è questa certamente una novità se consideriamo che il cinema fin dai suoi esordi si configura come un viaggio virtuale sviluppatosi sull'onda della tradizione vedutista per rispondere al desiderio del pubblico di “accedere” a luoghi ad esso sconosciuti. Un desiderio che rende quindi evidente come non siano i contenuti filmici a essere necessariamente e intrinsecamente turistici, ma come sia piuttosto lo sguardo ad essi riservato a renderli tali, ossia quello che Ewa Mazierska e John K. Walton definiscono «occhio dell'osservatore»⁴⁷. Da ciò deriva, quindi, la possibilità di intendere il cinema anche come dispositivo in grado di ridestare una coscienza ambientale, dove per “coscienza” intendiamo una consapevolezza della dimensione paesaggistica del mondo.

Avendo iniziato questo viaggio alla ricerca del paesaggio grazie al contributo epistolare che ci ha lasciato in eredità Francesco Petrarca, non trovo ora maniera migliore di concludere questo primo capitolo se non ricordando un'altra sua opera: *Triumph*⁴⁸. *I Trionfi* è un'opera letteraria che si configura come un poema allegorico articolato in sei quadri che rappresentano ciascuno l'allegoria di un trionfo. L'ordine di successione dei quadri è scandito dalla vittoria ideale di ciascun trionfo sul precedente: su Amore vince Pudore, cui segue Morte, Fama e Tempo sul quale vince in ultima istanza Eternità.

Se in cuor di metafora pensiamo ora a ciò che il dispositivo cinematografico è solito fare nei confronti del profilmico, risulta evidente come esso tenti di sottrarre parte del patrimonio territoriale all'inevitabile evoluzione del tempo per consegnarlo a un ideale di eternità grazie alla cristallizzazione dell'immagine che esso è in grado di operare. Una cristallizzazione che un tempo veniva impressa su pellicola e che oggi viene invece trascritta su file digitali. In fin dei conti quello che potremmo definire un tentativo - più o meno riuscito - di trasformare il *kaos* in *kosmos*.

⁴⁶ G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 6-7.

⁴⁷ E. Mazierska e J. K. Walton (a cura di), *Tourism and the Moving Image*, in «*Tourist Studies*», vol. 6, n.1, [s. l.], [s. n.], 2006, p. 9.

⁴⁸ F. Petrarca, *Triumph*, Venezia, Vindelino da Spira, 1470.

LA POETICA DEL PAESAGGIO DI ANDREA SEGRE NEL LUNGOMETRAGGIO *IO SONO LI*

2.1. *Bio-filmografia di Andrea Segre*

Dopo aver concluso il primo capitolo con un'altra importante opera di Francesco Petrarca, ci occupiamo ora della sua terra d'elezione parlando di un regista che proprio del Veneto ha fatto la sua location filmica primaria: Andrea Segre.

Nato a Dolo (Venezia) nel 1976, Segre esordisce con alcune importanti esperienze televisive realizzando, tra gli altri, il documentario *Berlino 1989-1999: il muro nella testa*, trasmesso nel novembre del '99 su RAI3. A partire dal 2001 si avvicina al movimento dei documentaristi italiani e inizia a sviluppare un percorso registico attento al territorio sociale e geografico del Veneto, particolarmente evidente nei documentari *Pescatori a Chioggia* (2001), *Marghera Canale Nord* (2003) e *La mal'ombra* (2007), *Il pianeta in mare* (2019), *Molecole* (2020) e *Po* (2022).

Dottore di ricerca in Sociologia della Comunicazione presso l'Università di Bologna, Segre coltiva anche un forte interesse per i temi delle migrazioni verso l'Europa. Tra i documentari che trattano questa tematica si ricordano *A metà* (2001), *A sud di Lampedusa* (2006), *Come un uomo sulla terra* (2008), *Mare chiuso* (2012), *Come il peso dell'acqua* (2014) e *Ibi* (2017). Inoltre, da gennaio 2006, Segre è socio fondatore di Zalab: un collettivo che opera per la produzione e distribuzione di cinema libero, indipendente e sociale con vocazione documentaristica.

Ad oggi, all'interno della sua filmografia d'autore, possiamo annoverare quattro lungometraggi di finzione prodotti da JoleFilm: *Io sono Li* (2011), *La Prima Neve* (2013), *L'ordine delle cose* (2017) e *Welcome Venice* (2021)⁴⁹.

⁴⁹ Per la bio-filmografia di A. Segre si è fatto riferimento a quelle pubblicate rispettivamente sul sito www.imdb.com, www.jolefilm.com e www.zalab.org.

2.2. Generalità e sinossi di *Io sono Li*

Io sono Li è il lungometraggio che apre la filmografia di Andrea Segre verso il cinema di finzione e anche il primo di cui ci occuperemo all'interno di questa dissertazione.

Io sono Li mette in scena la storia di Shun Li (Tao Zhao), una donna cinese trasferitasi nella periferia romana per lavorare in un laboratorio tessile. Per ottenere i documenti che permetteranno al figlio di otto anni di lasciare la Cina e raggiungere l'Italia, Shun Li arriva a confezionare fino a quaranta camicie al giorno con lo scopo di ridurre le tempistiche di attesa per l'arrivo della "notizia". Per Shun Li la "notizia" coinciderebbe infatti con la conferma di aver estinto il debito che ha contratto con la comunità cinese per raggiungere Roma e quindi anche con la possibilità di acquistare autonomia lavorativa e relazionale. Ciononostante, quando la "notizia" appare imminente, Shun Li viene all'improvviso trasferita nella cittadina di Chioggia collocata nella laguna veneta dove inizia a lavorare come barista presso un'osteria: un pittoresco microcosmo frequentato da singolari personaggi del luogo. Tra questi un pescatore di origini slave catturerà però la sua attenzione per l'animo gentile che quel suo aspetto rozzo sembrerebbe in prima istanza celare. Immigrato a Chioggia da trent'anni e soprannominato dagli amici "il Poeta", Bepi (Rade Serbedzija) riesce gradualmente ad avvicinarsi a Shun Li attraverso un dialogo interculturale che permette loro di scoprire come due mondi in apparenza così distanti, ritrovatisi nel medesimo budello di terra, possano in realtà essere visceralmente vicini. Ad accomunare Shun Li e Bepi è infatti la profonda sensibilità che connota le loro parole e quell'ubiquità affettiva e di pensiero che caratterizza chiunque si ritrovi costretto a emigrare. Ma l'amicizia tra Shun Li e Bepi non è bene accolta dalle reciproche comunità - quella cinese e quella chioggiotta - e inizierà ben presto a destare dei sospetti. Bepi e Shun Li saranno allora costretti a separarsi, ma rimarranno per sempre legati da quello stesso *fil rouge* che aveva permesso loro di cominciare a tessere la loro storia.

Io sono Li è in tal senso un lungometraggio di finzione che si articola attraverso un flusso di emozioni intense, ma sussurrate, che trova la sua genesi proprio nella laguna veneta, liquido amniotico e culla della narrazione, luogo d'incontro di due solitudini apolidi: quella di un pescatore croato e quella di una donna cinese il cui padre è a sua volta un abitante del mare.

2.3. Sguardo su un paesaggio «filtrato»

Come evidenziato da Alessandro Faccioli⁵⁰, professore associato di Storia e Critica del Cinema e Film Genres presso l'Università degli Studi di Padova, in *Io sono Li* il paesaggio è spesso rivelato attraverso il filtro emozionale dei personaggi, sebbene esso venga raramente messo in scena tramite il ricorso a esplicite inquadrature soggettive. In questo senso risulta emblematico lo sguardo della protagonista del film (Shun Li) che tende a filtrare la realtà proponendo all'occhio della cinecamera una visione antitetica - o quantomeno divergente - rispetto a ciò che il pubblico in sala si aspetterebbe di vedere. La coloritura plumbea che connota il susseguirsi delle inquadrature del paesaggio lagunare acquisisce infatti non più carattere di quotidiana normalità per coloro che sono abituali frequentatori di quei luoghi, ma - attraverso l'indugio con volontà descrittiva della cinepresa - amplifica le distanze fisiche e psicologiche già esistenti tra la realtà culturale e geografica di Shun Li e quella nella quale la giovane si ritrova irrimediabilmente immersa. Un'immersione metaforica, ma anche - potremmo dire - materica e tangibile se osserviamo come il suo arrivo presso la cittadina lagunare sia mediato da una pioggia scrosciante che bagna i finestrini del pullman attraverso i quali Shun Li cerca di individuare il paesaggio, senza tuttavia riuscire a coglierlo completamente (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

L'acqua, in questo senso, funge quindi non soltanto da elemento anticipatore di ciò che la attende (una città che sorge sulla laguna), ma anche da barriera visiva che si interpone tra Shun Li e l'oggetto del suo sguardo proprio in quei momenti in cui il paesaggio le è estraneo. Questa polisemia dell'acqua è confermata anche in quei casi in cui essa risulta assente in scena: se pensiamo al primo tragitto in bus di Shun Li che avviene all'interno dei confini della periferia romana (fig. 7) e al suo ultimo viaggio verso Chioggia (fig. 8) - entrambi percorsi connotati dall'acquisizione di una certa familiarità con il luoghi di destinazione - ci accorgiamo infatti che la visione del paesaggio non è, in questi casi, contrastata dall'intervento dell'acqua, ma solo leggermente opacizzata dalla presenza dei finestrini. Una presenza - quest'ultima - che sta quindi a significare la possibilità ipotetica di un'integrazione tra culture e, al contempo, l'impossibilità di un suo completo raggiungimento, sebbene l'ostacolo metaforico-culturale dell'acqua sia già stato ampiamente superato. È dunque per questo motivo che la presenza dei finestrini permane

⁵⁰ A. Faccioli, *Il Veneto visto dal finestrino*, in A. Costa, G. Lavarone, F. Polato (a cura di), *Veneto 2000: il cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2018, p. 53.

nel corso di tutti i tragitti di Shun Li, ma non solo: non di finestrini, ma di finestre - e quindi pur sempre di una barriera vitrea - parliamo infatti nel momento in cui a Shun Li viene proibito di rivedere Bepi (fig. 9, 10). Anche in questo caso, analogamente a quanto detto finora, il vetro acquisisce il ruolo di soggetto opponente⁵¹ nei confronti dei personaggi, sancendo tra loro una distanza che in nessun caso - né fisicamente, né culturalmente - può essere colmata. Ciononostante, il valore possibilista del vetro perdura anche in questa scena come un'aura di speranza: un'unica inquadratura accomuna significativamente i due personaggi riflettendo entrambi i loro volti sulla superficie del vetro che allo stesso tempo li distanzia, mettendoli però in relazione e mostrando prima Bepi che guarda Shun Li senza riuscire ad intercettare il suo sguardo e poi Shun Li che si volta alla ricerca di Bepi quando ormai questi si è allontanato. Una finestra che in fin dei conti, pur costituendo una barriera, non cesserà mai di rappresentare un luogo fisico e memoriale attraverso cui affacciarsi l'uno sulla vita dell'altra e viceversa.

In questo senso è quindi possibile affermare, riutilizzando un vocabolo bernardesco, che in *Io sono Li* il paesaggio si carica di un valore «pittorico» che gli permette di presentarsi come un «luogo» colmo di significati e significanti che solo il progredire della narrazione sarà, almeno in parte, in grado di svelare attraverso quella «stereoscopia degli sguardi»⁵² che trova la sua genesi proprio nella dislocazione e reciproca correlazione fra le tre esperienze visive individuate da Bernardi (quella del personaggio, quella dell'occhio della cinepresa e quella dello spettatore).

⁵¹ Per una definizione di funzione «opponente» si rimanda al modello attanziale di Greimas esposto in G. Rondolino e D. Tomasi, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Libreria, settembre 2002, p. 12.

⁵² S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 16.



[1. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:06:55]



[2. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:07:04]



[3. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:07:09]



[4. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:07:14]



[5. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:07:24]



[7. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film minuto: 00:03:44]



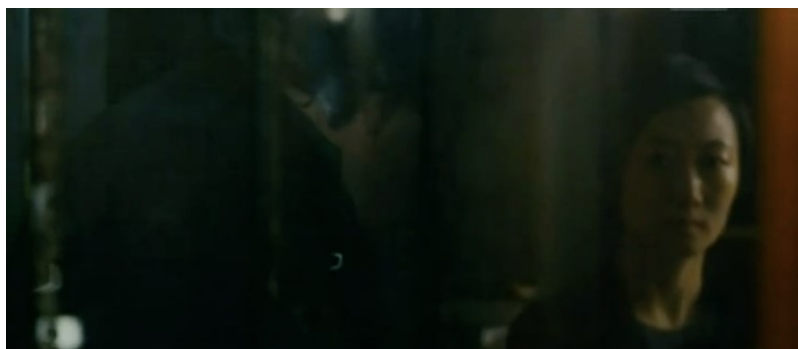
[6. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:07:26]



[8. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 01:23:45]



[9. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 01:16:08]



[10. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 01:16:11]

2.4. Note sulla messa in scena del paesaggio in *Io sono Li*

Antonio Costa il 23 settembre 2011, data di uscita nelle sale di *Io sono Li*, scrive:

«Il film di Segre *Io sono Li*, nasce all'insegna dell'ibridazione. Ibridazione tra paesaggio lagunare e paesaggio montano [...]. Ibridazione tra il tessuto socio-antropologico dei pescatori di Chioggia e poetici rituali cinesi. Ibridazione tra documentario [...] e film di finzione. [...] Né meno importante è l'ibridazione linguistica, in un film che deve ricorrere ai sottotitoli, per il chioggiotto più stretto come per il cinese della protagonista. [...]

Infine ibridazione tra i generi: il film combina sapientemente accenti da commedia [...] e modi del melodramma fiammeggiante degli anni cinquanta»⁵³

Secondo Costa in *Io sono Li* emerge quindi cangiante una volontà d'ibridazione trasversale che trova conferma - soprattutto relativamente a quella tra documentario e finzione - anche nelle parole dello stesso regista che in un'intervista del 2013 sostiene che la messa in scena

⁵³ A. Costa, *Tradizioni locali e globalizzazione. Il Veneto ibrido di «Io sono Li»*, in «Corriere del Veneto», 23 settembre 2011.

della nebbia, dell'acqua alta e dello "stravedamento" non sia mai stata casuale, bensì frutto di note di regia accuratamente inserite in sceneggiatura e colte dalla macchina da presa nell'immediato della loro manifestazione paesaggistica:

«C'è stata la grande disponibilità e capacità da parte della produzione e della troupe di capire che quello che dovevamo costruire con gli spazi - così come con la realtà sociale - era un rapporto essenzialmente da documentario, cioè noi dovevamo capire qual era lo scambio che poteva esserci tra il nostro lavoro e quel luogo e che cosa quel luogo ci poteva offrire. E quando ce lo offriva bisognava prenderlo [...]. Questo significa portare la pratica documentaristica, lo sguardo documentaristico dentro un film di finzione»⁵⁴

In tal senso la volontà d'ibridazione tra documentario e film di finzione emerge palese nel rapporto di dipendenza che la produzione ha voluto instaurare con la natura. Ma non solo: Segre nelle note di regia segnala che in *Io sono Li* ha voluto combinare «modi e stili conosciuti nel cinema-documentario, lavorando anche con attori non professionisti e scegliendo sempre location del mondo reale»⁵⁵. Ciò risulta particolarmente evidente in uno spazio di ambientazione su cui fino ad ora non ci eravamo soffermati, un «luogo» non direttamente immerso nella laguna (o almeno non fino al minuto 00:43:04 in cui l'alta marea permette all'acqua di confluire al suo interno⁵⁶): il bar in cui lavora Shun Li. Quest'ultima *location* coincide, non a caso, con l'Osteria Paradiso realmente esistente a Chioggia e situata in Fondamenta Canal Lombardo (per un confronto si rimanda alle fig. 11, 12). Come racconta Segre, «questo film nasce [infatti] dall'incontro con la vera Shun Li all'interno della vera osteria del film perché l'Osteria Paradiso che si vede nel film è l'Osteria Paradiso dove io ho incontrato per la prima volta la storia di Shun Li»⁵⁷. Colpito dalla presenza della cameriera cinese - una novità eccezionale se pensiamo che nell'immaginario comune Chioggia è intesa quale emblema del radicamento delle tradizioni locali - Segre decide allora di iniziare a parlare con questa ragazza per conoscere la sua storia e le reazioni che hanno manifestato i frequentatori del bar al suo arrivo. Da

⁵⁴ rete degli spettatori, *Intervista esclusiva ad Andrea Segre per Io sono LI*, YouTube, 28 mag 2013, 00:07:49 - 00:07:49, url: www.youtube.com/watch?v=G5iKrt1OJJ0.

⁵⁵ A. Segre, *Note di regia*, in «Io sono Li», www.iosonoli.com, data di ultima consultazione: 29 ott 2022.

⁵⁶ I riferimenti temporali segnalati riguardano la versione in DVD.

⁵⁷ AlteraMagazine, *Andrea Segre - Interview - Alteramag*, YouTube, 23 gen 2012, 00:00:07 - 00:00:53, url: www.youtube.com/watch?v=3HBtnA3qrUo.

questo incontro nasce così il soggetto del film a cui poi «ho aggiunto la fantasia»⁵⁸ - conclude Segre.

Con quest'ultima dichiarazione siamo dunque in grado di conferire ulteriore veridicità alla tesi proposta da Costa, avendo considerato le diverse tipologie di ibridazione da lui segnalate. A partire da questi presupposti, possiamo quindi affermare che *Io sono Li* è un film aderente a temi di impronta sociologica e, al contempo, intimista in cui l'acqua - sotto forma di mare, laguna e pioggia - diviene un agente interno alla narrazione in grado di dividere e amalgamare i luoghi, le vicende e i personaggi. Potremmo definirla al pari di un personaggio non protagonista, ma pur sempre comprimario e ancorato al terreno geografico e sociale su cui si sviluppa. «Quei luoghi non erano una location per questa storia, quei luoghi erano parte integrale della storia [...] erano spazi, emozioni, elementi della narrazione [...]. [La laguna sud di Venezia] non era scindibile, era un altro attore della storia»⁵⁹ - testimonia infatti il regista.

Per concludere questo capitolo dedicato a *Io sono Li* non trovo pertanto maniera migliore se non quella di presentare una dichiarazione di poetica avanzata dallo stesso Andrea Segre all'interno di un'intervista datata 23 gennaio 2012:

«Il cinema globalizzato e transnazionale di oggi, se riesce [...] a comunicare identità locali con la capacità di vederle attraverso punti di vista non localizzati - non stretti nel loro piccolo locale - allora contribuisce alla crescita di una cultura e di un'intercultura internazionale. Lì dove invece il cinema segue la strada del sottolineare la differenza locale e identitaria, si ferma ad un piccolo mondo che non ha nessun futuro»⁶⁰

E *Io sono Li*, come abbiamo visto, incarna perfettamente questa premessa.

⁵⁸ *Ivi*, 00:00:07 - 00:00:53.

⁵⁹ rete degli spettatori, *Intervista esclusiva ad Andrea Segre per Io sono LI*, YouTube, 28 mag 2013, 00:07:29 - 00:07:49, url: www.youtube.com/watch?v=G5iKrt1OJJ0.

⁶⁰ AlteraMagazine, *Andrea Segre - Interview - Alteramag*, YouTube, 23 gen 2012, 00:05:32 - 00:06:12, url: www.youtube.com/watch?v=3HBtnA3qruo.



[11. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:10:36]



[12. Vera *Osteria Paradiso* in Fondamenta Canal Lombardo, Chioggia (VE)]

LA POETICA DEL PAESAGGIO DI ANDREA SEGRE NEL LUNGOMETRAGGIO *WELCOME VENICE*

3.1. Generalità e sinossi di Welcome Venice

A dieci anni di distanza dalla storia di Shun Li e Bepi, nata fra i rioni di Chioggia, è ora il momento di spostarci nei sestieri del capoluogo veneto: Venezia.

Welcome Venice (2021) mette in scena la storia di due fratelli e della loro casa di famiglia situata in Giudecca, l'isola più popolare - oggi giorno - di Venezia.

Piero (Paolo Pierobon) e Alvise (Andrea Pennacchi) condividono le stesse origini, ma il tempo li ha portati a intraprendere due vite molto diverse: Piero, dopo un periodo di detenzione, è tornato alle origini familiari, diventando anch'egli un moecante (pescatore di granchi in muta); Alvise è invece un uomo d'affari che si occupa di affittare ai turisti degli immobili veneziani.

Il periodo in cui è ambientata la narrazione è quello subito successivo alla prima ondata di Covid, un periodo in cui le strade sembrano incredibilmente tornate a pullulare di turisti. *Welcome Venice* si svolge così in un clima di profondo cambiamento storico-sociale e in tal senso i due fratelli si fanno emblema arcaico di due fazioni opposte: una fortemente ancorata alle tradizioni, l'altra sospinta da un moto di cambiamento radicale. L'occasione che genera lo scontro fra i due è presto detta poiché la casa di famiglia - che prima costituiva un immobile di poco valore - in questo contesto si trasforma in un piccolo tesoro che Alvise è pronto a sfruttare per generare denaro utile alla sua famiglia. Per Piero, invece, quella casa non è un tesoro materiale quanto, piuttosto, un tesoro memoriale e affettivo. Il loro scontro - prima verbale e poi fisico - si traduce così in una lotta intestina dal respiro universale che mette in luce un fenomeno ben preciso: quello della gentrificazione.

Protagonista del film *Welcome Venice* è quindi senza dubbio lo spazio declinato alternativamente in tessuto urbano e lagunare che proprio in questa dialettica trova l'origine della sua contesa.

Con *Welcome Venice* non si conclude soltanto la filmografia di finzione di Andrea Segre - almeno per ora - ma anche la trilogia sulla trasformazione di Venezia, iniziata con i documentari *Il pianeta in mare* (2019) e *Molecole* (2020).

3.2. *Sguardi a confronto*

In questa sede ci soffermeremo su due sequenze particolarmente emblematiche ed esemplificative della messa in scena paesaggistica di *Welcome Venice*.

La prima è quella che si dispiega dal minuto 01:27:15 al 01:28:28 e che possiamo definire un "sommario"⁶¹ o - più precisamente - una "sequenza ordinaria"⁶² in quanto scandita da brevi ellissi narrative. Questa sequenza si articola in un totale di sei inquadrature: quella iniziale - da cui prende avvio - è relativa unicamente alla mostrazione del paesaggio lagunare colto attraverso una soggettiva (di Piero) dalla prua della barca, le rimanenti cinque coinvolgono invece sulla scena anche la figura del protagonista. Così facendo, attraverso quest'evoluzione dell'oggetto del suo sguardo, la cinecamera è in grado di proporre agli spettatori un *climax* visivo e semantico che, a partire dalla barena osservata attraverso gli occhi di Piero (fig.13), transita sulla messa in scena attiva della relazione tra il paesaggio e il personaggio che lo abita (fig. 14), per poi concludere con una sovrapposizione dei due che ha tutta l'aria di presentarsi come un'unione panica di dannunziana memoria⁶³ (fig. 15). Le due inquadrature che concludono la sequenza vedono infatti Piero distendersi su una passerella e ispirare l'aria che lo circonda quasi a volersi fondere con essa. Si tratta, potremmo dire, di una messa in scena di una subsidenza tra un corpo schiacciato dal peso dei detriti della sua esistenza e il substrato acquatico-lagunare che lo ospita.

⁶¹ Per una definizione di "sommario" si rimanda a G. Rondolino e D. Tomasi, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Libreria, settembre 2002, p. 37.

⁶² *Ibidem*, p. 37.

⁶³ Con «unione panica» si fa riferimento a G. D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in «Alcyone», [s. l.], [s. n.], 1903.

In tal senso è interessante osservare come anche gli indumenti indossati dal protagonista ripropongano la *palette* cromatica tipica della barena e delle assi di legno su cui Piero adagia il suo corpo. Perfino la sua barba appare scandita da una successione di colori che delineano delle precise sezioni parallele, quasi a volersi confondere (e fondere) con le travi di legno che lo sostengono.

In breve, come *I mangiatori di patate* di van Gogh sono raffigurati attraverso l'impiego di colori pastosi e terrosi paritetici alla materia che le loro mani hanno lavorato per raccogliere l'ingrediente primario del loro pasto frugale (fig. 16), così anche la figura di Piero sembra risolversi nell'ecosistema lagunare in cui egli lavora e attraverso cui si ciba del bene più prezioso che possiede: le *moeche*, oggetto della sua attività e mezzo della sua redenzione. Quello che Andrea Segre ha voluto proporre al suo pubblico con questa scena sembra quindi una sorta di ancestrale fusione tra il protagonista e il territorio veneziano che trova giustificazione nel *modus vivendi* di Piero.

Questa elegia arcaica delle distese d'acqua lagunare incontra però un suo corrispettivo negativo poco dopo l'inizio del film quando il placido corso della barena diviene un agente di pericolo e preludio alla tragedia che incomberà di lì a poco sulla vita dei due fratelli⁶⁴. La scena a cui stiamo ora facendo riferimento è infatti il piano sequenza che si articola dal minuto 00:16:02 al 00:18:40, attraverso il quale viene messo in scena un progressivo aggravarsi delle condizioni meteorologiche che determina la tragica morte del terzo fratello (Toni *alias* Roberto Citran), colpito da un fulmine.

Comparando queste due sequenze in ordine contrario rispetto all'intreccio proposto dal film, ci accorgiamo che l'ultima inquadratura di Piero (fig. 15) acquisisce ora un ulteriore valore testuale e simbolico rispetto a quanto visto fino a questo momento: la fusione panica di Piero con la barena collima infatti complementariamente con il corpo di Toni che quel fatidico giorno lui aveva trovato riverso su quella stessa passerella, ormai privo di vita (fig.19). L'unione uomo-natura della prima sequenza che abbiamo analizzato non si esaurisce quindi soltanto nella loro reciproca fusione, ma acquisisce anche una funzione compensativa di epicureiana memoria che permette al corpo di Piero di coincidere con quello ormai trapassato di Toni, sostituendosi ad esso secondo un principio di ordine

⁶⁴ Un presagio insito nella distesa d'acqua stagnante della barena in quanto, come ricorda G. Bachelard, «le acque immobili richiamano i morti perché le acque morte sono acque dormienti» e «i morti [...] sono per il nostro inconscio dei dormienti». Cit. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 77.

cosmico. Potremmo quindi pensare che non sia un caso che la scena si concluda in entrambe le sequenze con un'inquadratura che mostra i corpi dei personaggi distesi sulla passerella e che quello di Toni sia presentato come un Cristo in croce che rivolge il suo sguardo al fratello, pronto alla sua resurrezione (fig. 19).



[13. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:27:15]



[14. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:27:25]



[15. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:28:28]



[16. *I mangiatori di patate* (V. van Gogh, olio su tela, 1885)]



[17. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:16:02]



[18. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:17:07]



[19. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:17:58]

3.3. Note sulla messa in scena del paesaggio in *Welcome Venice*

Quella che Andrea Segre ha deciso di mettere in scena attraverso gli occhi di Piero potremmo definirla una retrotopia del paesaggio: una sorta di utopia a *rebours*, una raffigurazione agrodolce del passato che si presenta come un riparo a cui volgere davanti all'inafferrabilità del futuro. Ma non solo di questo si tratta perché, come abbiamo visto, questa retrotopia è capace di dissolversi in un lampo - anche nel vero senso della parola - palesando essa stessa la fallacia del pensiero nostalgico che sembra ottenebrare il raziocinio di Piero. Non a caso, infatti, Segre dichiara che Piero «è uno che ha paura di perdersi non perché è solido nella sua identità, ma perché sa che può perdersi»⁶⁵ e questa consapevolezza lo porta inevitabilmente a idealizzare quel paesaggio lagunare che l'ha riaccolto dopo che lui lo aveva rinnegato per cercare fortuna in un altrove rivelatosi drammaticamente nocivo⁶⁶.

Sta quindi proprio nell'illusione che ciò che è stato possa permanere tale che si ritrova la maggior contraddizione di Piero e il motivo di scontro con il fratello Alvise poiché un vento impetuoso - il progresso - sta irrimediabilmente trascinando verso il futuro quella barca ancorata al passato che altro non è che la loro casa di famiglia. Ognuno dei due fratelli rappresenta quindi in tal senso una visione che si risolve nel conflitto tra il locale e il globale, ma «in realtà sono [entrambi] lo stesso mondo che reagisce in due modi diversi

⁶⁵ Arsenalecinema, *Andrea Segre - Incontro su "Welcome Venice"*, YouTube, 18 ottobre 2021, 00:17:17 - 00:17:26, url: www.youtube.com/watch?v=SJTU-PE6tZE&t=1449s.

⁶⁶ «Mi se me laso andar so perso» cit. Piero in *Welcome Venice*, (A. Segre, 2021), minuto 01:03:22.

rispetto ad una pressione»⁶⁷ - ricorda Segre. Sono quindi, potremmo dire, due legittime verità che si scontrano.

Se però gli unici spazi veneziani rimasti apparentemente autentici sono quelli in cui si recano i pescatori, è proprio nell'emancipazione della natura ostile che emerge la necessità di compiere una scelta a favore del progresso o, viceversa, delle tradizioni, accogliendo con essa sia le conseguenze positive che quelle negative che comporterà. È forse proprio per questo che la macchina da presa spesso inquadra i personaggi di Piero e Alvisè soli davanti al paesaggio lagunare/urbano, quasi a volerli consegnare iconograficamente alla propria solitudine, denunciando al contempo la necessità di uno scontro fra i due che permetta di scardinare quello stato di sospensione ormai divenuto opprimente. Questa inevitabile collisione troverà totale compimento nell'inquadratura conclusiva che, pur tentando di coniugare il mondo di Piero con quello di Alvisè, rimarca la loro profonda divergenza. Ma, forse, quel sorprendente crepitio di *moeche* che chiude il sipario del film (fig. 20) può essere colto come un messaggio di speranza per entrambi: per quanto la gentrificazione possa progredire, a Venezia ci sarà sempre spazio per le tradizioni poiché la sua storia è talmente radicata che nessuna forma di globalizzazione potrà mai snaturarla. Un concetto che è possibile rileggere sotto questa nuova luce anche nella celebre frase di Piero «ricordate che i turisti magari no i torna più, ma i gransi ghe sarà sempre!»⁶⁸.



[20. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:39:38]

⁶⁷ HotCorn, *WELCOME VENICE* | *Intervista a Andrea Segre* | *HOT CORN*, YouTube, 2 set 2021, 00:05:32 - 00:06:12, url: www.youtube.com/watch?v=A0t_yZ7Y9Bo.

⁶⁸ *Welcome Venice*, (A. Segre, 2021), minuto 00:36:17.

ANALISI COMPARATIVA DELLA MESSA IN SCENA DEL PAESAGGIO IN *IO SONO LI* E *WELCOME VENICE*

4.1. Io sono Li e Welcome Venice a confronto

Come abbiamo avuto modo di osservare, l'attuale filmografia di finzione di Andrea Segre si articola in un arco temporale che coinvolge dieci anni continuativi della sua produzione artistica. Sebbene siano fra loro molto differenti, ad accomunare i due film analizzati in questa dissertazione - l'uno di apertura e l'altro di chiusura - è sicuramente il rapporto indissolubile che entrambi sviluppano con l'ambiente naturale: il primo racconta un tassello della laguna, il secondo mette in scena il cuore di Venezia.

Segre ricorda infatti che «Venezia e la laguna sono un mondo urbano dentro la natura»⁶⁹ e, in quanto tali, permettono di proporre al pubblico uno sguardo locale in grado, però, di aprirsi anche a contaminazioni esterne dal respiro universale. Ma non solo: fra Chioggia e la Giudecca è possibile individuare anche un secondo legame poiché «i primi pescatori di moeche sono arrivati proprio da Chioggia circa 400, 500 anni fa [e] sono stati i chioggiotti ad introdurre [in Giudecca] la pesca»⁷⁰ - continua Segre. E ancora: «[Chioggia e la Giudecca] in comune poi hanno il fatto che dai veneziani vengono considerate isole maledette, [...] dove ci vivevano potenziali criminali, persone di cui non fidarsi»⁷¹.

Esprimendo una sua considerazione in merito a questo intrinseco rapporto fra i due lungometraggi sopracitati, Marco Paolini avanza l'ipotesi che «è come se *Io sono Li* fosse il primo tempo e questo [*Welcome Venice*] il secondo tempo di un dittico - per adesso - che

⁶⁹ C. Ugolini, *Venezia 78, Andrea Segre con due film al Lido: "Racconto una Laguna paradossale in cui siamo come 'moeche'"*, in «la Repubblica», www.repubblica.it, 1 settembre 2021, data ultima consultazione: 10/11/2022.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

racconta la nostra terra e quella parte della nostra terra che la laguna evoca»⁷². Un'ipotesi che sembra trovare conferma anche in altri fattori comuni, primo fra tutti il nucleo eletto a protagonista della storia messa in scena: in entrambi i film l'oggetto primario della narrazione è costituito da una coppia di personaggi che presenta al suo interno individui con caratteristiche molto diverse, eppure intimamente legati l'un l'altro. Ciononostante è proprio nella natura di questo profondo legame che è possibile riscontrare il primo elemento che ci permette di distinguere *Io sono Li* da *Welcome Venice*: se Shun Li e Bepi sono due anime sole e apolidi, accomunate dalla medesima sensibilità, Piero e Alvise sono invece due fratelli che condividono la stessa cultura, ma che hanno sviluppato punti di vista estremamente divergenti, se non addirittura - potremmo dire - antitetici.

Questa opposizione dialettica dei personaggi non si arresta solamente nell'individuazione delle loro differenti *formae mentis*, ma emerge anche nella volontà delle loro azioni. Come infatti afferma Segre «in *Io sono Li* la protagonista, una donna migrante in un'osteria veneta, interroga l'identità di un luogo, mentre qui [in *Welcome Venice*] c'è una famiglia di pescatori che cerca di portare lo straniero in città e nello stesso tempo si ritrova in crisi di identità»⁷³. Sulla base di quanto osservato finora, risulta quindi possibile avvalorare l'ipotesi secondo cui in *Io sono Li* il microcosmo di Chioggia subisce una spinta alla globalizzazione che lo costringe ad aprirsi allo straniero, mentre in *Welcome Venice* il microcosmo veneziano è esso stesso *in primis* desideroso di trasformarsi in un macrocosmo multiculturale e capitalizzato - o almeno questo sembra essere l'intento di Alvise e della maggior parte dei proprietari degli immobili veneziani. È però proprio nella necessità di quest'ultima specificazione che possiamo rintracciare una ulteriore chiave di lettura che ci permette di accomunare nuovamente i due film: il capo del *fil rouge* che *Io sono Li* ha lasciato sospeso nel 2011 con la volontà di alcuni personaggi di non vedere intaccate le proprie tradizioni locali è stato colto nel 2021 dalla mano di Piero che in *Welcome Venice* ha cercato di aggrapparsi fedelmente alle sue origini opponendosi alla spinta consumistica cui è assoggettato il territorio di Venezia. Viceversa in *Welcome Venice* la ricerca da parte di Alvise di intessere strette relazioni economiche con gli stranieri si riallaccia in *Io sono*

⁷² FIERADELLEPAROLE, *Andrea Segre, "Welcome Venice" con Marco Paolini*, YouTube, 2 ott 2021, 00:33:59 - 00:34:43, url: www.youtube.com/watch?v=1FQG736Faz4.

⁷³ C. Ugolini, *Venezia 78, Andrea Segre con due film al Lido: "Racconto una Laguna paradossale in cui siamo come 'moeche'"*, in «la Repubblica», www.repubblica.it, data ultima consultazione: 10/11/2022.

Li alla presenza di personaggi che provengono da luoghi sconosciuti alla comunità locale, primi fra tutti Bepi (di origini slave) e Shun Li (una donna cinese).

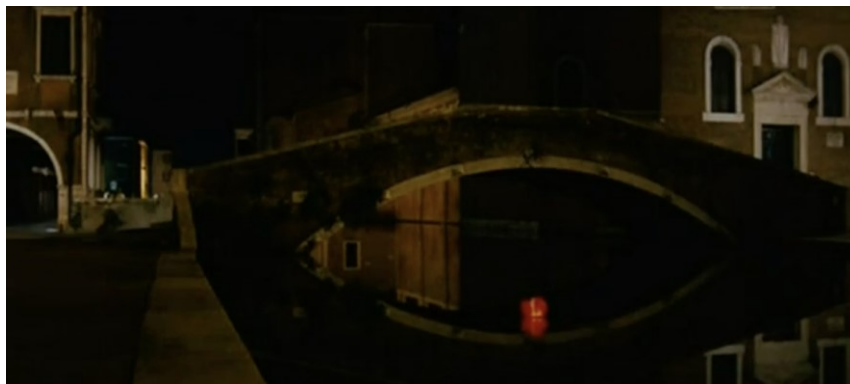
Con le dovute premesse è pertanto possibile assimilare queste due direzioni - apparentemente divergenti - a due fili di una stessa matassa che, intrecciandosi l'un l'altro, concorrono inevitabilmente all'intelaiatura di quel futuro socio-economico che ogni centro urbano turisticamente appetibile attende di scoprire. Un concetto, quest'ultimo, che sembra suggerito visivamente dallo stesso Segre attraverso la riproposizione in entrambi i film di due inquadrature fra loro molto simili: nelle due scene che ci accingiamo ad analizzare (fig. 21-22) la cinecamera inquadra un ponte che, attraverso la simmetria del suo riflesso sull'acqua, rimanda alla forma di un occhio. Al centro di quest'occhio geometrico, nel suo punto focale, risaltano degli elementi particolarmente significativi che ci permettono di avanzare un'ipotesi: se la lanterna di *Io sono Li* può essere letta come metafora di una penetrazione positiva fra culture e la barca su cui siedono Piero e Tobia (il suo nipotino) in *Welcome Venice* può essere interpretata come metonimia del luogo d'origine che accomuna le loro due generazioni, è forse possibile individuare nell'accettazione e integrazione delle reciproche diversità un'ipotetica strada da percorrere per il raggiungimento di un futuro collettivamente esauriente?

Come afferma Segre «l'importante è che ci sia la possibilità di abitare le radici e le tradizioni anche trasformandole, senza però destinarle a una morte di consumo»⁷⁴ perchè «con la scusa di difendere le tradizioni, spesso si collabora alla museizzazione delle città»⁷⁵. Perseguendo questa linea di pensiero emerge quindi chiaramente come la diversità, anziché trasformarsi in incomunicabilità e ostilità, possa invece convertirsi in una ricchezza, non solo pecuniaria ma anche - e soprattutto - culturale. Fondamentale risulta però l'impegno da parte dei rappresentanti della tradizione e, viceversa, dell'innovazione nel ricercare le corrette modalità di sintesi affinché quello che inizialmente poteva apparire come un compromesso limitante possa infine trasformarsi in un accordo soddisfacente per entrambi.

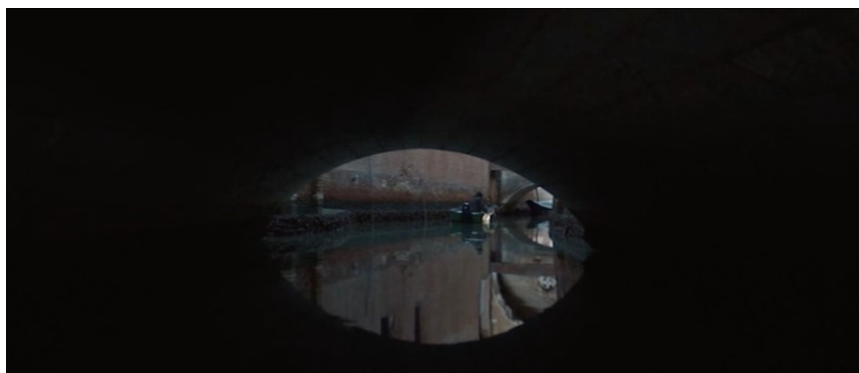
⁷⁴ C. Cerofolini, '*Welcome Venice*' *Conversazione con Andrea Segre*, in «taxidrivers», www.taxidrivers.it, 13 settembre 2021, data ultima consultazione: 13/11/2022.

⁷⁵ *Ibidem*.

Così facendo, attraverso questa azione proposta implicitamente da Segre in *Io sono Li* e *Welcome Venice*, il dispositivo cinematografico palesa e conferma quel potere demiurgico della settima arte che abbiamo già avuto modo di incontrare all'interno del primo capitolo.



[21. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 01:12:42]



[22. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 01:16:24]

4.2. *Location cinematografiche contro l'effetto cartolina*

«Segre inquadra spesso panorami privi di vita umana, bellissimi *skyline* naturali che non diventano mai “cartoline”, ma piuttosto “vedute” come ai tempi del pre-cinema»⁷⁶-ricorda Vito Zagarrìo, regista, storico del cinema e critico cinematografico italiano.

⁷⁶ V. Zagarrìo, *Paesaggi italiani*, in S. Parigi, G. Ravesi (a cura di), *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni Editore, 2014, p. 89.

Nella filmografia di Segre risulta infatti evidente - come abbiamo già evidenziato - che il paesaggio non è mai assimilato a mero elemento scenografico poiché esso si emancipa quale involucro dialogante al cui interno vivono e agiscono i personaggi oggetto della narrazione. Un «paesaggio pittorico» - per citare Bernardi - ricco di significati affidati all'intelletto del pubblico presente in sala e per questo in grado di rifuggire quell'ormai abusato voyeurismo turistico che nella cinematografia contemporanea sembra spesso investire le *location*. Nei film di Segre, infatti, anche le inquadrature più panoramiche (fig. 22, 23, 24, 25) appaiono discostarsi dal *cliché* dell'«effetto-cartolina» - come sostiene Zagarrío⁷⁷ - divergendo da quel reiterato e fastidioso effetto «spot» che nel tempo ha ampiamente dimostrato i suoi limiti, primo fra tutti la possibilità di incorrere nella proposta di un paesaggio che non rispecchi verosimilmente la realtà. Così facendo, qualora il potenziale turistico del territorio non si dimostri poi all'altezza delle promesse veicolate mediaticamente, il rischio è quello di creare aspettative eccessive e, pertanto, controproducenti. Una problematica che certamente non coinvolge la filmografia di Segre.

Ricordando una frase di Giuliana Bruno, è in tal senso possibile affermare che i film di Segre si muovono in «uno spazio che da ottico si fa aptico, vale a dire agito, vissuto e non solo guardato»⁷⁸. Concepire uno sguardo di pura bellezza senza cadere nello stereotipo o nel semplicismo della cartolina non è però impresa semplice⁷⁹, come ricorda Francesco Zucconi, ed è quindi forse quest'ultimo il tratto che più di qualsiasi altro può essere eletto a emblema della poetica del paesaggio di Andrea Segre.

Una dichiarazione del regista che risulta particolarmente interessante per trarre da essa una conferma di quanto detto sinora è quella che segue:

«[in *Welcome Venice*] abbiamo lavorato su dei colori che non sono né il colore degli affreschi veneziani e della forza pittorica veneziana (che è anche molto utilizzata) o dei palazzi, né i colori appunto grigio scuro, nero, bianco nebbia che sono invece i colori della morte a Venezia. Esiste un'altra tavolozza di colori che quella del quartiere popolare di Venezia che è quello che sta scomparendo. [...] E che è molto poco raccontato»⁸⁰

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ C. Tognolotti, *Filmare le arti nel paesaggio. Per un'educazione dello sguardo*, in C. Jandelli (a cura di), *Filmare le arti. Cinema, paesaggio e media digitali*, cit. p. 39.

⁷⁹ F. Zucconi, *Geografia*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, Volume I, Milano, Mimesis Edizioni, 2014, p. 499.

⁸⁰ arsenalecinema, *Andrea Segre - Incontro su "Welcome Venice"*, YouTube, 2 set 2021, 00:24:08 - 00:25:36, url: www.youtube.com/watch?v=SJTU-PE6tZE&t=1405s.

Così facendo Andrea Segre ci dimostra che è possibile rappresentare all'interno di una messa in scena filmica un paesaggio archetipico di un luogo, senza per questo ricorrere alla sua stereotipizzazione o sublimazione figurativa.

In conclusione potremmo quindi sostenere l'ipotesi secondo cui l'intento - più che raggiunto - di Segre sia quello di ritrarre un paesaggio che respiri, come materia viva, all'unisono con i personaggi che lo abitano.



[22. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 00:17:53]



[23. *Io sono Li* (Andrea Segre, 2011), fotogramma dal film, minuto: 01:16:59]



[24. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 00:01:40]



[25. *Welcome Venice* (Andrea Segre, 2021), fotogramma dal film, minuto: 00:50:15]

BIBLIOGRAFIA

Testi di carattere generale

- Platone, *Il Fedro - Una passeggiata fuori città*, 227a-228e, [s. l.], [s. n.], [s. d.]
- F. Petrarca, *Triumpho*, Venezia, Vindelino da Spira, 1470
- F. Petrarca, *Dionigi da San Sepolcro dell'ordine di Sant'Agostino e professore della Sacra Pagina. Sui propri affanni*, in *Familiare* (IV, 1), [s. l.], [s. n.], [s. d.]
- G. Leopardi, *L'infinito*, in «*Nuovo Ricoglitore*», Milano, Antonio Fortunato Stella, 1825
- A. von Humboldt, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845-1862), trad. it. V. Lazari (a cura di), *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo*, vol 1, Venezia, Giuseppe Grimaldo, 1860
- G. D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, in «*Alcyone*», [s. l.], [s. n.], 1903
- M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- D. Campana, *Canti orfici, La notte*, in «*Opere e contributi*», E. Falqui (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1973
- M. Pezzella, *L'immagine dialettica. Saggio su Benjamin*, Pisa, ETS, 1982
- G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985
- B. Balázs, *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987
- T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, in «*World Archaeology*» n. 25, vol. 2, [s. l.], Taylor & Francis, 1993
- J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Milano, Guerini e associati, 1994
- M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Bologna, il Mulino, 1996
- G. Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea Edizioni, 1999
- A. Farassino, *Fuori di set. Viaggi, esplorazioni, emigrazioni, nomadismo*, [s.l.], Bulzoni, 2000
- S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002
- G. Rondolino e D. Tomasi, *Manuale del Film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Libreria, settembre 2002
- L. Bonesio, *Oltre il paesaggio*, in M. Ricci (a cura di) *Paesaggio, Teoria, storia, tutela*, Bologna, Pàtron, 2004
- M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005
- E. Mazierska e J. K. Walton (a cura di), *Tourism and the Moving Image*, in «*Tourist Studies*», vol. 6, n. 1, [s. l.], [s. n.], 2006
- G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- R. C. Provenzano, R. Caccia, (a cura di) *Al cinema con la valigia. Il film di viaggio e il cineturismo*, Milano, FrancoAngeli, 2007

- M. Ott, *Unbestimmte Affektäume im Film*, in G. Lehnert (a cura di), *Raum und Gefühl, Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Transcript, Bielefeld, 2011
- U. Morelli, *Mente e paesaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011
- V. O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, 1918, trad. it. M. Guerra (a cura di), *L'arte di fare film*, Diabasis, Parma, 2013
- F. Zucconi, *Geografia*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, Volume I, Milano, Mimesis Edizioni, 2014
- G. Lavarone, *Cinema, media e turismo. Esperienze e prospettive teoriche del film-induced tourism*, Padova, Padova UP, 2016
- L. Chines e C. Varotti, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci Editore, 2019
- F. Giordano, *Le teorie del paesaggio e le influenze sull'ermeneutica cinematografica in Italia*, in «Fata Morgana», n. 45, Luigi Pellegrini Editore, 2021

Saggi e articoli riguardanti il cinema di Andrea Segre

- V. Zaggarro, *Paesaggi italiani*, in S. Parigi, G. Ravasi (a cura di), *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni Editore, 2014
- A. Costa, G. Lavarone, F. Polato (a cura di), *Veneto 2000: il cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2018

Saggi e articoli riguardanti il lungometraggio Io sono Li

- A. Costa, *Tradizioni locali e globalizzazione. Il Veneto ibrido di «Io sono Li»*, in «Corriere del Veneto», 23 settembre 2011

Saggi e articoli riguardanti il lungometraggio Welcome Venice

- C. Ugolini, *Venezia 78, Andrea Segre con due film al Lido: "Racconto una Laguna paradossale in cui siamo come 'moeche'"*, in «la Repubblica», www.repubblica.it, 1 settembre 2021
- C. Cerofolini, *'Welcome Venice' Conversazione con Andrea Segre*, in «taxidivers», www.taxidivers.it, 13 settembre 2021

SITOGRAFIA

Indirizzi web

- www.imdb.com
- www.iosonoli.com
- www.jolefilm.com
- www.mymovies.it
- www.zalab.org

Video-interviste di Andrea Segre su Io sono Li

- AlteraMagazine, *Andrea Segre - Interview - Alteramag*, YouTube, 23 gen 2012, url: www.youtube.com/watch?v=3HBtnA3qruo
- Rete degli spettatori, *Intervista esclusiva ad Andrea Segre per Io sono LI*, YouTube, 28 mag 2013, url: www.youtube.com/watch?v=G5iKrt1OJJ0

Video-interviste di Andrea Segre su Welcome Venice

- Arsenalecinema, *Andrea Segre - Incontro su "Welcome Venice"*, YouTube, 2 set 2021, url: www.youtube.com/watch?v=SJTU-PE6tZE&t=1405s
- HotCorn, *WELCOME VENICE | Intervista a Andrea Segre | HOT CORN*, YouTube, 2 set 2021, url: www.youtube.com/watch?v=A0t_yZ7Y9Bo
- FIERADELLEPAROLE, *Andrea Segre, "Welcome Venice" con Marco Paolini*, YouTube, 2 ott 2021, url: www.youtube.com/watch?v=1FQG736Faz4
- Arsenalecinema, *Andrea Segre - Incontro su "Welcome Venice"*, YouTube, 18 ottobre 2021, url: www.youtube.com/watch?v=SJTU-PE6tZE&t=1449s

FILMOGRAFIA

- *Io sono Li (Shun Li and the Poet, A. Segre, 2011)*
- *Welcome Venice (A. Segre, 2021)*

LUNGOMETRAGGI DI ANDREA SEGRE

- 2003 - *Marghera Canale Nord* - Regia (documentario)
- 2006 - *Cecosamanca* - Regia (documentario)
- 2007 - *La mal'ombra* - Regia (documentario)
- 2008 - *Come un uomo sulla terra* - Regia (documentario)
- 2010 - *Il sangue verde* - Regia (documentario)
- 2011 - *Io sono Li* - Regia (lungometraggio di finzione)
- 2012 - *Mare Chiuso* - Regia (documentario)
- 2013 - *La prima neve* - Regia (lungometraggio di finzione)
- 2013 - *Indebito* - Regia (documentario)
- 2014 - *I sogni del lago salato* - Regia (documentario)
- 2014 - *Come il peso dell'acqua* - Regia (documentario)
- 2017 - *Ibi* - Regia (documentario)
- 2017 - *L'ordine delle cose* - Regia (lungometraggio di finzione)
- 2019 - *Il pianeta in mare* - Regia (documentario)
- 2020 - *Molecole* - Regia (documentario)
- 2021 - *Po* - Regia (documentario)
- 2021 - *Welcome Venice* - Regia (lungometraggio di finzione)

SCHEMA TECNICA DI *IO SONO LI*

Regia: Andrea Segre

Cast artistico: Zhao Tao, Rade Serbedzija, Marco Paolini, Roberto Citran, Giuseppe Battiston, Giordano Bacci, Spartaco Mainardi, Zhong Cheng, Wang Yuan, Amleto Voltolina, Andrea Pennacchi, Xu Guo Qiang, Sara Perini, Federico Hu

Soggetto: Andrea Segre

Sceneggiatura: Marco Pettenello, Andrea Segre

Fotografia: Luca Bigazzi

Montaggio: Sara Zavarise

Musiche originali: François Couturier

Organizzatore generale: Nicola Rosada

Suono in presa diretta: Alessandro Zanon

Scenografia: Leonardo Scarpa

Costumi: Maria Rita Barbera

Aiuto regia: Cinzia Castania

Casting: Jorgelina Depetris

Segretaria di edizione: Gina Neri

Suono presa diretta: Alessandro Zanon

Produzione: Francesco Bonsembiante per JOLEFILM (Italia), in co-produzione con Francesca Feder per Æternam films (Francia), in collaborazione con Rai Cinema, in co-produzione con ARTE France Cinéma

Distribuzione: PARTHÉNOS

Titolo originale: Shun Li and the Poet

Durata: 96'

Colore: C

Genere: drammatico

Specifiche tecniche: 35 mm

Data uscita: 23 settembre 2011

SCHEDA TECNICA DI *WELCOME VENICE*

Regia: Andrea Segre

Cast artistico: Paolo Pierobon, Andrea Pennacchi, Ottavia Piccolo, Roberto Citran, Sara Lazzaro, Giuliana Musso, Anna Bellato, Sandra Toffolatti, Stefano Scandaletti, Mariano Amadio, Francesco Bovara, Alessio Bognolo, Giuseppe Bognolo, Silvio Franceschet, Francesco Wolf

Soggetto: Andrea Segre, Marco Pettenello

Sceneggiatura: Andrea Segre, Marco Pettenello

Fotografia: Matteo Calore

Montaggio: Chiara Russo

Consulenza musicale: Teho Teardo

Scenografia: Leonardo Scarpa

Costumi: Marianna Peruzzo

Aiuto regia: Cinzia Castania

Casting: Marina Zangirolami

Affari legali finanza e controllo: Lorenza Poletto

Suono: Candido Raini, Matteo Carneseccchi, Marco Zambrano

Microfonista: Alberto Cagol

Montaggio del suono: Riccardo Spagnol

Fonico di mix: Paolo Segat

Produzione: Francesco Bonsembiante per JOLEFILM con Rai Cinema

Produttore associato: Marta Donzelli e Gregorio Paonessa per Vivo Film

Distribuzione: LUCKY RED

Distribuzione internazionale: TRUE COLOURS GLORIOUS FILMS

Durata: 103'

Colore: C

Genere: drammatico

Specifiche tecniche: DCP

Data uscita: 9 settembre 2021

RINGRAZIAMENTI

Guardo questa pagina vuota da un cospicuo numero di ore senza riuscire a trovare le parole giuste con cui riempire le righe che seguono. Il bianco di quest'ultima e fondamentale sezione si staglia davanti ai miei occhi con un tale candore da indurmi a temere di macchiarlo con ovvietà. Mi chiedo se sarò mai in grado di ringraziare abbastanza tutte le persone che mi sono state accanto in questo percorso.

«No» - mi dico, «probabilmente non ci riuscirò, ma certamente posso provare a dedicare a ciascuno di loro un ringraziamento sincero».

Il primo ringraziamento va alla Professoressa Rosamaria Salvatore, mia relatrice, che fin dal nostro primo incontro ha deciso di darmi fiducia accogliendomi fra i suoi tesisti. In questi mesi di lavoro ha saputo guidarmi con gentilezza e precisione, proponendomi un rapporto dialogante di inestimabile valore.

Ringrazio la Professoressa Giulia Lavarone per la prontezza e l'accuratezza con cui mi ha fornito importanti indicazioni circa la bibliografia della tesi.

Ringrazio di cuore i miei genitori, senza i quali - sembra scontato a dirsi - non esisterei neppure. Grazie per avermi supportato nonostante le incertezze e grazie per avermi dedicato il vostro tempo regalandomi consigli preziosi.

Grazie papà per aver preso per mano le mie fragilità e averle trasformate in humus attraverso cui coltivare le mie passioni.

Grazie mamma per esserti resa disponibile a riscoprirmi e riscoprirci.

Ringrazio Manuel e Luca per avermi insegnato il valore dell'ascolto e dell'attesa. Grazie per esserci sempre.

Ringrazio Dario, Laura, Riccardo, Zia Rossana e Zio Massimo per aver voluto ricostruire quella famiglia che desideravo ritrovare da lungo tempo.

Ringrazio Antonella per essersi occupata di me fin dalla mia nascita adottandomi come nipote. Grazie per avermi accompagnato durante il mio percorso di crescita.

Ringrazio i miei amici per l'entusiasmo che mi infondono ogni giorno. Grazie per essere sempre al mio fianco, nonostante i miei lunghi periodi di assenza.

Grazie Rachele per aver arricchito di complicità e sorrisi le interminabili giornate trascorse in aula studio.

Grazie Angela per essere la mia compagna di viaggio da oltre vent'anni.

Grazie Alessia, Federica, Giorgio ed Edoardo per avermi spalancato le porte della vostra casa. Vi sarò per sempre grata per l'accoglienza che mi avete riservato.

Ringrazio Cristina per avermi nutrito di bellezza e accarezzato la mente con parole affettuose. Grazie per essere stata il mio porto sicuro in questi anni burrascosi.

E infine ringrazio me stessa per aver avuto la determinazione di portare a termine questo importante obiettivo nonostante gli innumerevoli imprevisti e per aver avuto il coraggio di circondarmi di persone straordinarie che con la loro presenza hanno impreziosito le mie giornate e regalato ossigeno ai miei pensieri.

Per tutto questo, grazie.

Gaia

