

SILVIA ARU, CRISTINA CAPINERI, STEFANO PICASCIA,
ANTONELLO ROMANO, ANTONELLA RONDINONE¹

PAESAGGIO, CINEMA E FANTASIA: TRENT' ANNI DI ITALIA NEI FILM

1. Introduzione

Dal nord al sud, città e campagne italiane sono set cinematografici che ci restituiscono le immagini di un'Italia molteplice e variegata. Il database IMDb (Internet Movie Database) raccoglie ben 13.550 film girati in Italia dal 1989 ad oggi. Nella finzione cinematografica non tutti sono ambientati in Italia, ma lo è la maggior parte. Il nostro contributo parte da questi luoghi e dall'analisi del database che li raccoglie e ha un duplice obiettivo. In primo luogo desidera esaminare la geografia e la localizzazione della produzione cinematografica che ha avuto come sfondo l'Italia e, in seconda battuta, analizzare il ruolo svolto dal paesaggio nell'ambito della narrazione cinematografica, attraverso un focus specifico su alcuni film ambientati a Siena e nei dintorni.

Lo studio dopo un breve paragrafo di carattere introduttivo su paesaggio e cinema (§ 2), presenta l'analisi spaziale del database IMDb (§3), affronta il tema del paesaggio italiano in relazione ai film selezionati e ai generi (§ 4), proponendo, infine, alcune riflessioni sull'impatto concreto che i film hanno nel determinare una maggiore attrattività dei luoghi che ospitano i set cinematografici (§ 5).

2. "Mille e un paesaggio": prospettive d'osservazione

Nonostante i modi diversi con cui viene concettualizzato e presentato lungo la sua storia, nel cinema moderno e contemporaneo, il paesaggio è costitutivo del linguaggio cinematografico stesso (D'Angelo, 2010). In un primo momento, esso sembra vivere al cinema «come prolungamento e perfezionamento della fotografia di viaggio e come soggetto buono per documentari ed esplorazioni» (Guerra, 2012, p. 194). Ma nel tempo, il paesaggio assume una centralità diversa (soprattutto nel cinema italiano), diventando qualcosa di più di uno scenario: esso stesso personaggio, si trasforma a poco a poco in un interlocutore in stretta relazione con gli altri personaggi (Bernardi, 2002).

Da un punto di vista teorico, è possibile individuare almeno tre tipi di paesaggio cinematografico: il *paesaggio-scena* (skéné), il *paesaggio narrativo* e il *paesaggio pittorico*. Il primo è il paesaggio inteso come "veduta", che agisce principalmente come quinta alla narrazione, correndo spesso il rischio di rendere la località ritratta «non [...] più un luogo unico, con le sue associazioni, significati, ma una combinazione di caratteristiche astratte che la rendono più o meno 'scenica' rispetto ad altre» (Aru, Bignante 2015, p. 133). Il secondo, spazio d'azione, è il paesaggio integrato e funzionale alla narrazione e alla drammaturgia del film (*paesaggio narrativo o diegetico*). Il *paesaggio pittorico* è caratterizzato invece da uno sguardo riflessivo, meta-narrativo che – così come la pittura da cui deriva l'attributo – trova un senso non in quanto funzionale alla storia narrata, ma perché allusivo di altre storie possibili. Questa dimensione metaforica e "allegorica" (dell'Agnese, 2016) del paesaggio rimanda alla mediazione che il paesaggio svolge nel legame tra il soggetto/personaggio, tra la propria interiorità e l'esteriorità del

¹ Università degli Studi di Siena.

mondo. In questo senso, il paesaggio diventa una “soglia” che spinge l’uomo oltre se stesso, verso ciò che appare in qualche modo ignoto. Queste diverse sfumature di paesaggio sono state più o meno compresenti nelle varie stagioni della storia del mezzo cinematografico e lo sono spesso all’interno di una stessa pellicola. Così come le diverse prospettive sul paesaggio: paesaggio osservato dall’alto – da una prospettiva simile allo sguardo cartografico – o esperito dal basso, più vicino all’esperienza vissuta. Tali prospettive sono infatti spesso in interazione dialogica all’interno di uno stesso film (Aru, Tanca, 2015; dell’Agnese, 2016)².

Le immagini in movimento ci mettono nella condizione di replicare l’esperienza del paesaggio enfatizzando la pluralità di prospettive su uno stesso “oggetto”. Lo spettatore/flâneur, “l’osservatore mobile” (Mottet, 1999, cit. in Guerra, 2012, p. 196) si muove dentro un paesaggio mediale che, del paesaggio reale, sintetizza le sensazioni e prova a riprodurle «attraverso un mezzo che sembrerebbe parlare all’inconscio» (Guerra, 2012, p. 196).

3. “Luoghi filmogenici” d’Italia

La ricognizione delle produzioni cinematografiche in Italia dal 1989 al 2016 è stata effettuata estraendo le informazioni dall’*International Movie Database* (IMDb) che permette di selezionare per titolo tutte le produzioni (film, documentari, serie TV)³ che sono state ambientate, totalmente o parzialmente, in Italia. Nel periodo considerato sono state prodotte complessivamente 13.550 pellicole tra film, documentari e serie TV che hanno avuto il Paese come *film location* prevalente. Per l’analisi sono state selezionate quelle produzioni per le quali era indicata la *film location* ad un livello di precisione maggiore (comune, sito, regione paesaggistico-culturale) al fine di poter individuare una geografia delle aree e dei luoghi filmogenici in Italia. La selezione ha dunque ridotto il numero totale delle produzioni a 5.318 pellicole (pari al 40% del totale) di cui sono stati analizzati i seguenti attributi: la localizzazione della *film location*, il genere (commedia, documentario, dramma, etc.) e la produzione (italiana o straniera).

L’Italia come ambientazione della produzione cinematografica sembra dimostrare una fortuna crescente dagli anni Novanta del secolo scorso ad oggi, come dimostra l’andamento delle produzioni che riportano la generica localizzazione “Italia” (fig. 1). Tale andamento potrebbe essere in parte spiegato dall’istituzione delle *Film Commission* che, proprio negli ultimi trent’anni, si configurano come istituzioni di raccordo tra il territorio su cui operano e i produttori cinematografici, promuovendo gli investimenti del settore cinematografico a livello regionale o comunale e puntando sulla valorizzazione delle diverse specificità paesaggistiche, culturali, artistiche⁴.

² Elena dell’Agnese (2016) propone uno strumento metodologico per decodificare il paesaggio a partire da alcuni parametri di riferimento: 1. Piccolo/grande = rimanda al rapporto tra la dimensione della figura umana e quella dello sfondo paesaggistico; 2. Basso/alto = il punto di osservazione può essere legato all’altezza e alla dimensione di particolari edifici (vd. grattacieli); 3. Dentro/fuori = la contrapposizione fra spazi interni ed esterni «richiama la famiglia e il dovere, il privato e il pubblico, l’interesse del singolo e quello della comunità» (p. 118); 4. Noto/ignoto = gli spazi ignoti sono spesso luoghi di paura (soprattutto nell’ambito del genere horror); 5. Antropico/postantropico = rimanda al rapporto tra gli edifici e gli spazi costruiti e quelli distrutti e/o abbandonati.

³ Il sito IMDB include le produzioni che hanno ottenuto almeno 1000 valutazioni da parte degli utenti con un voto (*rating*) medio pari a 7.5.

⁴ Nel 2004 si costituisce la *Italian Film Commission* che riunisce 17 commissioni, cfr. <http://www.italianfilmcommissions.it/>. Altre commissioni sono: Provincia di Varese e dell’Alto Milanese, Bologna, Caserta, Catania, Emilia-Romagna, Regione Campania, Fondazione Latina, Ischia Film Location Service, Italian Riviera – Alpi del mare, Messina, Molise, Treviso, Umbria, Veneto, Venezia.

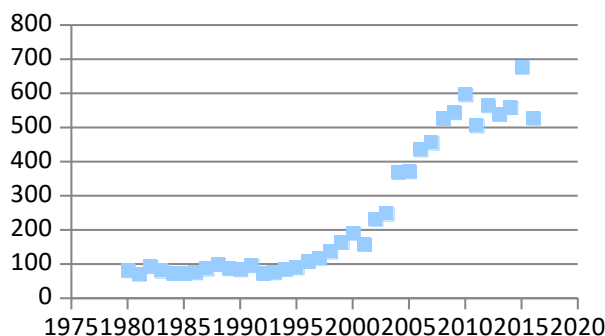


Figura 1. Andamento delle produzioni con *film location* "Italia" (1980-2016). Fonte: IMDb anni vari. Elaborazione: Ladest (*Laboratorio Dati Economici, Storici, Territoriali, Università di Siena*).

La tipologia delle produzioni comprende in gran parte film e cortometraggi (63%), seguiti da documentari (25%), produzioni televisive (serie TV, miniserie, etc.) (10%) e video (film per adulti, biografie, brevi documentari) (2%). Osservando invece i generi si rileva che, esclusi i documentari, il dramma e le commedie sono prevalenti rispettivamente con il 26% e il 21% delle produzioni totali; altri generi, pur essendo presenti, risultano meno praticati (fig. 2).

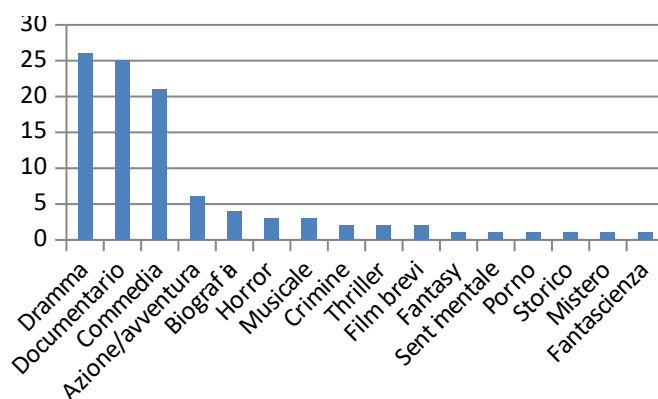


Figura 2. Ripartizione percentuale dei generi (1988-2016). Fonte: IMDb anni vari. Elaborazione: Ladest (*Laboratorio Dati Economici, Storici, Territoriali, Università di Siena*).

Le produzioni sono per il 60% italiane, mentre quelle straniere costituiscono il 30% del totale e le miste (italiane e straniere) solamente il 10%. È interessante osservare che i generi praticati dai produttori italiani e stranieri variano leggermente: se gli stranieri prediligono le ambientazioni italiane per i documentari e i film d'azione e d'avventura, gli italiani sembrano privilegiare i generi commedia e dramma (tab. 1).

Generi principali	Produzione	
	Straniera	Italiana
Azione/avventura	7%	4%
Commedia	10%	24%
Dramma	17%	27%
Documentari	43%	17%
Horror	4%	2%
Thriller	1%	2%
Altri generi	18%	24%

Tabella 1. Ripartizione percentuale delle pellicole per produzione (1989-2016). Fonte: IMDb anni vari. Fonte: elaborazione Ladest (*Laboratorio Dati Economici, Storici, Territoriali, Università di Siena*).

Le informazioni contenute nell'IMDb circa la *film location* sono in molti casi assai dettagliate e permettono di individuare la distribuzione geografica dei luoghi utilizzati per le ambientazioni. Analizzando le 5.318 pellicole selezionate a questo scopo, si rilevano 1.160 toponimi che si riferiscono a città, a siti particolari (ad es. Lago di Bracciano, fiume Tagliamento) o addirittura ad aree paesaggistico-culturali come le Dolomiti e il sud Tirolo. Limitando l'analisi alle città e ai siti particolari, la distribuzione che emerge ha una configurazione diffusa sul territorio nazionale: la cinepresa arriva in tutte le regioni seppur con intensità diverse. Il cartogramma seguente mostra tale distribuzione per numerosità di prodotti per luogo nel periodo considerato (fig. 3).

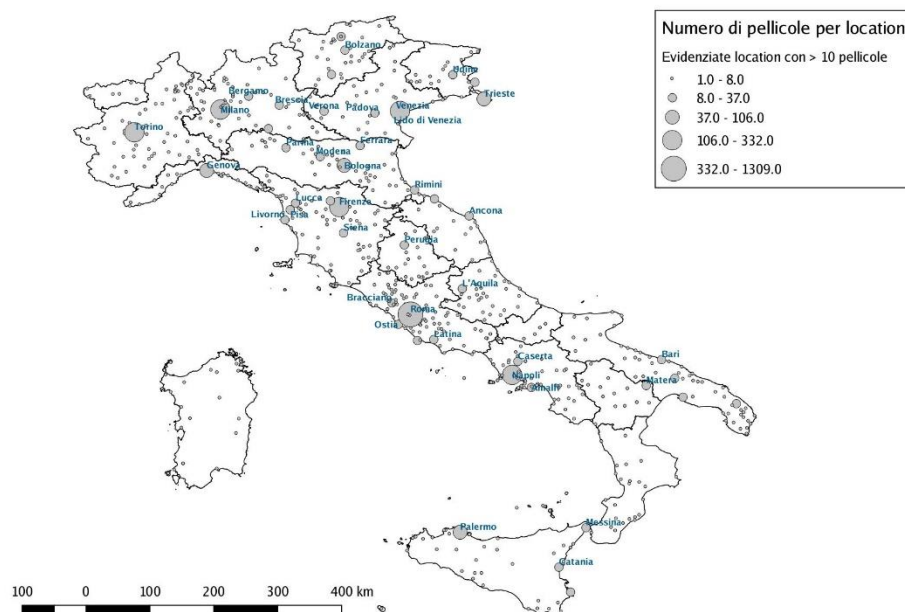


Figura 3. Distribuzione delle *film location* in Italia (1989-2016). Fonte: IMDb anni vari. Elaborazione: Ladest (*Laboratorio Dati Economici, Storici, Territoriali, Università di Siena*).

La distribuzione si articola tra un numero limitato di luoghi eccellenti – per lo più città d'arte (Roma, Milano, Venezia, Torino, Napoli e Firenze), dove si concentra la produzione cinematografica (50%) – e “una coda lunga” di moltissime *film location* distribuite nel Paese tra centri di media o piccola dimensione la cui attrattività per la cinepresa può essere spiegata da una molteplicità di fattori non riconducibili ad una spiegazione generale. È talvolta l'argomento della produzione a richiedere una

location con una morfologia particolare (es. la Val Senales in *Everest*), oppure la probabile influenza delle *Film Commission* (es. la Reggia di Caserta in *Star Wars ep. II* e in *Mission impossible*), la funzione del luogo (es. il porto di Imperia in *The Bourne Identity*), la carica emotiva del paesaggio (es. la Val d’Orcia nel *Gladiatore*) e così via. Il caso di Roma, dove sono stati ambientati oltre 1.300 film, deve essere considerato a sé in quanto sede degli studi di Cinecittà (oltre ad altri studi quali il De Paolis, l’Elios – Titanus) che spesso vengono registrati come “Roma” anche se l’ambientazione avviene in questi luoghi artificiali.

Tuttavia, da un punto di vista più propriamente geografico, considerando la densità dei luoghi interessati, emergono delle concentrazioni che potremmo definire dei “cluster filmogenici” (fig. 4). Tali *cluster* si configurano come aree attrattive per le produzioni cinematografiche di ogni genere, anche se in alcune concentrazioni prevalgono generi particolari (ad es. film horror nel cluster umbro, film di azione e fantasy nella Riviera Ligure, i “cinegelati” in Sardegna).

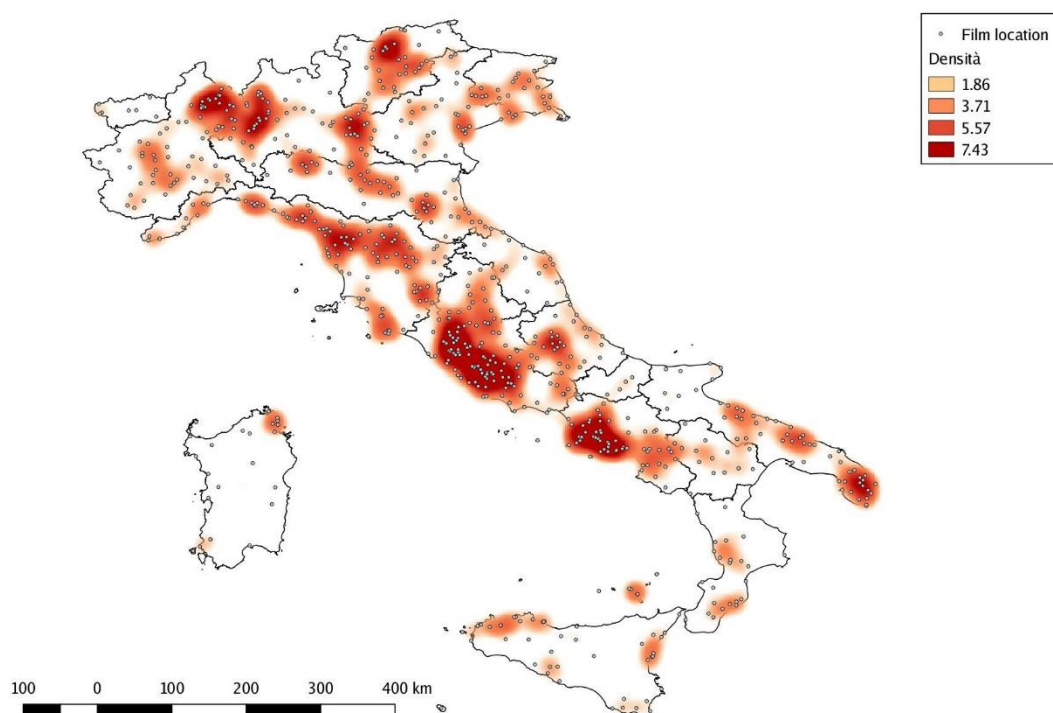


Figura 4. Cluster filmogenici in Italia (1989-2016). Fonte: IMDb anni vari. Elaborazione: Ladest (*Laboratorio Dati Economici, Storici, Territoriali, Università di Siena*).

4. Paesaggi e fantasia

La lettura del rapporto tra cinema e territorio, fin qui letto da una prospettiva quantitativa, può offrire altri spunti di analisi se si osserva più da vicino il paesaggio rappresentato nelle singole pellicole in rapporto al genere e/o ai luoghi rappresentati (e.g. il caso di Siena, § 4).

4.1. Luoghi e generi

Tra i molteplici generi indicati nel database, la nostra analisi si è soffermata sui film di azione/ avventura, sulla commedia e sui documentari ambientati in Italia.

- *I film di azione e di avventura*

I film di azione e di avventura fanno prevalentemente uso del paesaggio come scena e prediligono luoghi noti come Venezia, Roma e Firenze dove la *grandeur* del monumento o la notorietà della veduta (es. piazza San Marco a Venezia, il Colosseo a Roma, Piazza del Duomo a Firenze) sembrano conferire validità e spessore all'azione dei personaggi, per la maggior parte maschili. Ne sono esempi particolari la reggia di Caserta come scenario passivo dell'avventura di *Star Wars* o di *Mission Impossible* e la Chiesa di Santa Barbara a Venezia, trasformata in biblioteca, in *Indiana Jones e l'ultima crociata* (2011), in cui le immagini di crociati delle vetrate della chiesa vengono utilizzate per legittimare le ricerche di Indiana Jones. Caso particolare, la combinazione tra le immagini del Palio di Siena e l'inseguimento sotterraneo di Daniel Craig nei panni di 007 in *Quantum of Solace* (2008) dove il ritmo adrenalinico del Palio che ha luogo nella Piazza del Campo ha come specchio la sfrenata velocità dell'azione dell'agente segreto che fugge nei condotti sotterranei (i "bottini").

Non mancano inoltre *film location* in luoghi meno noti (per lo più borghi o rocche) situati nella aree interne dove i film di azione e fantasy trovano scenografie così vere da sembrare finte: la strada tortuosa di Tremosine, sul lago di Garda (*Quantum of Solace*, 2008), la Rocca di Calascio sul Gran Sasso che ha ospitato il film fantasy *Lady Hawke* (1985), la Rocca Sforzesca di Soncino, in provincia di Cremona, con il film *The American* (2010), il Forte di Bard in Valle d'Aosta, *location* del film *Avengers* (2012), il borgo abbandonato nel Comune di Balestrino sulla costa ligure per *Inkheart* (2008).

- *La commedia*

Assai più complesso il genere commedia, produzione italiana per eccellenza che fiorì tra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo scorso per poi giungere con commedie più disimpegnate negli anni Novanta. La commedia sembra dare solitamente rilevanza alla trama e al dialogo tra i personaggi, piuttosto che al paesaggio in sé. Quest'ultimo diventa più che una veduta distante, uno spazio vissuto e quotidiano, osservato ed esperito "in primo piano": le periferie, le piazze, i bar⁵, le autostrade. Questi luoghi sono per lo più evocativi di uno stile di vita (dalle relazioni sentimentali alla satira politica e alla malavita) e sono spesso tinteggiati da una mordace ironia (ad es. i film di Alessandro Benvenuti e dell'attore regista Carlo Verdone) o da note malinconico-romantiche dove lo sguardo del personaggio stabilisce una relazione semi-spirituale con il luogo (ad es. *La vita è bella* di Benigni, 1997).

In questo panorama si trovano anche i cosiddetti "film cinepanettoni"⁶ o "cinegelati"⁷, che forniscono un'immagine scontata e banale (in linea con la trama) dei paesaggi: luoghi esotici e/o frequentati da V.I.P. che assumono i tratti da cartolina (ad es. Cortina o sulla Costa Smeralda).

- *Documentari*

Il genere documentario, molto praticato dalla produzione straniera, è interessante in quanto, data la sua natura, rivolge la macchina da presa ad aspetti, temi e personalità che non sempre utilizzano il paesaggio nelle modalità appena menzionate. Se molte pellicole trattano di musicisti, cantanti, architetti, artisti e/o personaggi politici (es. Pavarotti, Pasolini, Fellini, Mussolini, etc.), una selezione più ridotta affronta temi che hanno a che fare con momenti della vita sociale, culturale ed economica del Paese con riferimenti geografici precisi. Si tratta dei "silenti incantatori" (titolo di un documentario di Simonetta Cappello del 2003) come l'industria automobilistica (Fiat, Lamborghini-

⁵ Ad esempio *Bar Sport* (2011) di Massimo Martelli; *Gli amici del bar Margherita* (2009) di Pupi Avati; *Belle al bar* di Alessandro Benvenuti (1994).

⁶ Ad esempio *Vacanze di Natale* (1993); *Vacanze di Natale a Cortina* (2000).

⁷ Tra questi *Abbronzatissimi* (1991) di Bruno Gaburro girato a Rimini; *Ferie d'agosto* (1996) di Paolo Virzì ambientato a Ventotene.

ni), i mercati del pesce, le manifatture tessili; le pratiche religiose (ad es. le processioni) e le agiografie (come la vita di San Francesco e di San Paolo); gli eventi culturali del Carnevale di Venezia e del Palio di Siena. Altri documentari hanno come oggetto problematiche socio-culturali specificatamente regionali: tra questi *Scusi dov'è il Nord-Est?*, *Paesaggio a Sud*, *Sotto il vulcano*, *Firenze città aperta*, *Sicilia: colori e tradizioni*, *I colori di Napoli*, *Draquila: la terra trema* e *Atlante veneziano*.

4.2. "Alla riscoperta dell'io": tra valli e colli senesi

[L'] apparente e intangibile armonia del paesaggio senese ora entra in sofferta contraddizione con gli accadimenti umani, ora sembra assecondarli strutturandosi in atmosfere e scenari omogenei alle vicende colte dalla macchina da presa (Capineri, Guardenti, 2012, p. 111)

L'IMDb (Internet Movie Database) riporta 16 film ambientati nella città di Siena lungo l'arco cronologico considerato e ben 43 nel territorio circostante, corrispondente all'omonima provincia. La maggior parte dei film girati in queste zone sono commedie (14), alcune sentimentali, a seguire drammi (15), documentari (6) e film di avventura e azione (2)⁸.

Il caso di Siena risulta interessante nell'ambito del panorama italiano perché la città è una delle principali *film location* della Toscana che, a sua volta, è la regione più citata nell'IMDb tanto da essere denominata la "regione cinematografica" per eccellenza data la quantità di pellicole (anche internazionali) girate nei suoi territori (Mastropietro, 2016). La rappresentazione della Toscana è organizzata in una prospettiva policentrica che racchiude sia le principali città, che quelle di piccole e medie dimensioni (Mastropietro, 2016). È a partire dalla metà degli anni Novanta che la regione – in particolar modo la sua campagna – è divenuta quasi una icona del paesaggio italiano, «luogo per eccellenza della memoria e della macro e microstoria dell'Italia unita, dell'Italia tollerante, ospitale accogliente, ricca di cultura, d'arte e di storia» (Mastropietro, 2016, p. 411; Benedetti, 2002).

Nella costruzione (e rappresentazione) del paesaggio senese è possibile rintracciare percorsi, modalità e motivi ricorrenti. Nella fitta rete di relazioni tra personaggi, vicende e luoghi, gli elementi naturali sembrano rapportarsi direttamente alla dimensione umana in una continua sinfonia di colline verdi o bruciate dal sole, poche case, grandi casolari e solitarie abbazie. Si tratta di paesaggi che mantengono inalterato il loro indiscutibile valore estetico, assurgendo spesso alla dimensione di "paesaggio simbolo". Oggi come ieri, infatti, i personaggi delle storie ambientate nel Senese sono quasi sempre animati da una prepotente e irriducibile tensione di ricerca (Capineri, Guardenti, 2012). Diana, l'americana protagonista de *La ragazza del Palio* (1957), Bruno (Raf Vallone) nel *Il Cristo proibito* (1951), il conte Leonardo (Philippe Noiret) di *Speriamo che sia femmina* (1986), il poeta russo Andrej di *Nostalgia* (1984), Giovanni, protagonista de *Il prato* (1979), i tre fratelli di *Al lupo, al lupo* (1992), si aggirano nei territori senesi (città e colline) in cerca di qualcosa (*Ibidem*). Così anche i biondi campi di grano della Val d'Orcia, che popolano le visioni del protagonista del kolossal di Ridley Scott, *Il gladiatore* (2000), sono il simbolo di un'età dell'oro rimpianta e sognata dal protagonista, tanto da diventare l'aldilà dove il protagonista si ricongiunge con la famiglia.

Interessante, al riguardo, il caso di varie commedie romantiche ambientate nella regione, in cui le principali protagoniste sono donne che in Toscana trovano l'amore vero dopo varie sofferenze e vicissitudini (più o meno) rocambolesche: *Under the Tuscan Sun* (2003), *Letters to Juliet* (2010), e *All Roads*

⁸ Tra le rassegne precedenti che hanno affrontato il tema della rappresentazione del paesaggio senese in ambito cinematografico (e non solo) si segnala la guida del Museo del Paesaggio di Castelnuovo Berardenga (SI) a cura di Becucci, Capineri, Vecchio (2012).

Lead to Rome (2015). Nei tre film citati, l'Italia, in particolar modo la Toscana è il luogo romantico per eccellenza. La protagonista di *Under the Tuscan Sun* giunge, ad esempio, nel Bel Paese proprio grazie al regalo di due amiche che le offrono – per riprendersi da una grossa delusione d'amore – un *romantic tour*. Le diverse fasi della narrazione si rispecchiano nel paesaggio, nell'ampiezza delle inquadrature, nella luce calda ma soffusa del sole che si propaga tra le varie tonalità di verde e di giallo delle colline, del grano e dei suoi fiori, spesso girasoli e papaveri, tra luoghi poco antropizzati (in termini di spazio cementificato). Uno stesso paesaggio, quello delle colline toscane – riesce a richiamare la solitudine delle protagoniste e la loro estraneità al contesto, fortemente differente dalle grandi città americane dalle quali provengono, la loro ricerca di distacco dal passato e dalla sua routine, il desiderio di pace (facilitato dall'ambiente "bucolico"), la malinconia che può accompagnare fasi della vita caratterizzate da un forte cambiamento e, infine – quando l'amore sboccia, inatteso – la pace ristabilita e ritrovata. Insomma, siamo di fronte ad un paesaggio narrativo (*paesaggio diegetico*; § 2) in cui ci si perde, per dimenticare e in cui ci si ritrova, più forti e allineati ai propri desideri. L'espedito narrativo del viaggio in automobile – presente in tutt'e tre le commedie citate – permette di mostrare inoltre ampi spazi di paesaggi "in movimento", come in viaggio (reale e metaforico) sono le nostre protagoniste: oltre alla Toscana spesso appare Roma, insieme ad alcune delle sue note icone: il Colosseo, le stradine del centro storico etc.

Se è vero che "i luoghi dell'*Altrove* sono [...] anche i luoghi degli *Altri*" (dell'Agnesi, 2016, p. 120), in queste commedie l'alterità è data da personaggi simpatici – il buon e la buona italiano/a – vicini di casa, spesso di mezza età e un po' bizzarri che accolgono le giovani donne, offrendo loro cibo, compagnia e, quando serve, aiuto. Gli uomini italiani coetanei sono fortemente stereotipati: in questo caso sono i "maschi latini" con un atteggiamento costantemente lusinghiero e civettuolo con le giovani (e belle) donne straniere.

Un discorso a parte – anche se alcuni tratti appena visti si possono ritrovare anche in questa pellicola – merita il film di Bernardo Bertolucci *Io ballo da sola* (1996), che non si può considerare in senso stretto una commedia. I paesaggi interiori, in maniera ancora più forte rispetto ai film precedenti, prendono forma attraverso l'interazione con il paesaggio osservato. Le vedute riprese dalla collina della grande cascina sono qui utilizzate per esaltare la bellezza del paesaggio e della giovane attrice protagonista (emblematico il titolo in inglese: *Stealing Beauty*). Il paesaggio diviene, prima di tutto, *soglia* per accedere alla "contemplazione dei possibili" (Bernardi, 2002): il silenzio, la grandezza delle inquadrature e la solitudine dei personaggi, richiamano la dimensione riflessiva; un'apertura di orizzonti che ha senso solamente nella dialettica che intesse con la storia raccontata (*paesaggio pittorico*, § 2). La permanenza della giovane Lucy nelle colline senesi in una grande cascina di amici di famiglia è una sorta di percorso iniziatico che la trasforma da adolescente in donna. Il paesaggio non è solamente osservato (e contemplato) da lontano, ma – anche se in pochi momenti, però *clou*, della pellicola – attraversato e vissuto dal basso. È tra le colline che la giovane scopre, a malincuore, la natura aggressiva e predatoria del suo amore d'infanzia (Niccolò) ed è sempre qui che, infine, perde la verginità insieme a Osvaldo, amico di Niccolò e segretamente innamorato di lei (realmente, a differenza dell'amico) da anni. Lo sguardo di Bertolucci appare più complesso rispetto a quello utilizzato dai registi stranieri delle altre commedie qui ricordate, così come i personaggi (soprattutto maschili) che risultano meno stereotipati.

Conclusioni

A differenza di tutte le altre forme d'arte, il cinema è in grado di cogliere e rendere il passaggio del tempo, per fermarlo, quasi a possederlo in infinito. Direi che il film è la scultura del tempo.

(Andrej Tarkovskij)

Per il regista Andrej Tarkovskij il film è la scultura del tempo. Riprendendo e ampliando il suo pensiero, potremmo considerare il film come scultura dei luoghi e dei paesaggi, che contribuisce a forgiare intorno ad essi un immaginario collettivo condiviso e diffuso grazie alla potenza delle immagini, come dimostrato dal recente fenomeno del cineturismo⁹.

Le rappresentazioni visuali – ancor più quelle in movimento – non solo descrivono il mondo che ci circonda, ma riescono dunque, allo stesso tempo, a modificarlo (dell'Agnese, Rondinone, 2011), come dimostrato da alcuni luoghi diventati nel tempo veri e propri *topoi* nell'immaginario collettivo grazie alla potenza delle immagini e della loro diffusione (Corna Pellegrini, 2004).

La produzione cinematografica – in particolare quella internazionale – produce effetti sia durante la produzione che al momento dell'uscita dei film. Ad esempio, il colossal *The Passion* (2004) ha avuto effetti positivi per la città di Matera in cui è girato: secondo alcuni recenti studi (Bacheri, Maggiore, 2015), tra il 1999 e il 2006 i posti letto nella città sono passati complessivamente da 685 a 1460, grazie sia alla realizzazione del film che agli incentivi promossi dalla politica locale e ad esso legati. Il paesaggio, in questo modo, esce dallo schermo per diventare un'opportunità per i territori così come un'esperienza di scoperta dei luoghi. Non solo dunque paesaggio rappresentato (scena, narrativa e metafora esistenziale), ma anche paesaggio come esperienza di vita concreta e risorsa per i territori.

Riferimenti bibliografici

- Amato, F., dell'Agnese, E., (2014), *Introduzione*. In: Amato F., dell'Agnese E. (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Unicopli, Milano.
- Aru, S., Tanca, M., (2015), *Landscape is the everywhere of present*. In Aru S., Tanca M. (a cura di), *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*, vol. II, Mimesis, Milano, pp. 13-66.
- Becheri, E., Maggiore, G., (2015), *Rapporto sul turismo italiano 2012-2013. XIX Edizione*, FrancoAngeli, Milano.
- Capineri, C., Guardenti, R., (2012), *Il paesaggio e la macchina da presa*. In: Becucci S., Capineri C. (a cura di), *Castelnuovo Berardenga. Museo del Paesaggio*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 107-111.
- Bagnoli, L., (2011), *“Giù al nord o Benvenuti al sud? Cineturismo e stereotipi territoriali”*. In: Dell'Agnese E., Rondinone A. (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano, pp. 145- 156.
- Becucci, S., Capineri, C., Vecchio, B., (2012), *Castelnuovo Berardenga. Museo del Paesaggio*, Silvana, Milano.
- Benedetti, S., (2002), *Toscana. Un film che non finisce mai. Guida ai luoghi del cinema*, Giunti, Firenze.
- Bernardi, S., (2002), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- Dell'Agnese, E., (2011), *Cinema e ambiente: ecocriticism e geografia (eco)critica*. In: Dell'Agnese E., Rondinone A. (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano, pp. 13- 31.
- Dell'Agnese, E., (2016), *Il paesaggio come metafora: l'approccio della Critical Geopolitics*. In: Frisina A. (a cura di), *Metodi visuali di ricerca sociale*, il Mulino, Bologna.

⁹ Evans (1997) ha dato la definizione di “cineturismo”, come la «visita turistica a un luogo o attrazione quale risultato della visione della destinazione in televisione, in video o sugli schermi cinematografici».

- Dell'Agnese, E., Rondinone, A., (2011), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano.
- Dell'Agnese, E., Rondinone, A., (2011), *Introduzione*. In: Dell'Agnese, E., Rondinone, A. (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Unicopli, Milano, pp. 7-11.
- Evans, M., (1997), *Plugging into TV tourism. Insights March D35-38*, English Tourist Board, London.
- Lukinbeal, C., (2005), "Cinematic landscapes", *Journal of Cultural Geography*, 23, 1, pp. 3-22.
- Malfi, M., (2015), "Il cinema come fonte documentaria", *arte[spazio]parola*, 5, pp. 1-13.
- Mastropietro, E., (2016). "La 'grande bellezza' del paesaggio italiano nel cinema contemporaneo: tra falsificazione e finanziamento locale", *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 4, pp. 407-417.
- Melacco, M., (1999), *Lo sguardo del cinema sul paesaggio dell'Italia che cambia (dal 1945 agli anni Settanta)*, Università degli Studi di Bologna, Dottorato di ricerca in Discipline dello spettacolo, XXII Ciclo, Triennio 1996/97-1998/1999.

GIOVANNA CENO¹

EXOPOLI: DOVE FINISCE MONTELUISA

1. Rappresentazioni cinematografiche egemoniche

La Sicilia Sud-Orientale è sicuramente sempre stata considerata uno tra i territori più remoti del nostro Paese. Punta estrema della Sicilia, lontana dal resto d'Italia e ancor più dall'Europa (Nobile, 1990), questa parte della regione non è mai stata al centro di flussi turistici significativi e non si è mai imposta come distretto cruciale nell'economia italiana. Ancora oggi, nell'immaginario collettivo, questa è una zona marginale che non merita un interesse particolare, memore di quella Sicilia raccontata da letteratura e cinema nella seconda metà del Novecento attraverso immagini di terreni brulli, pastori e scenari costieri esotici (Cannarozzo, 2011; Abbate, 2011; Azzolina *et al.*, 2012).

Nel periodo del dopoguerra, infatti, mentre in Italia si cercava di ricostruire un territorio unificato dal punto di vista amministrativo e culturale, anche attraverso leggi urbanistiche (L.U. 1150/1942) e retoriche politiche, il cinema mostra una Sicilia completamente estranea a questo processo. Gli elementi caratterizzanti del neorealismo di quegli anni, come la rappresentazione della marginalità, dell'analfabetismo e della speranza di riscatto, appaiono ancor più marcati nei film girati nell'isola. Gli aspetti pittoreschi e popolari che riempiono la scena (Beccastrini, 2005) dipingono un'isola remota, terra di reati locali (Francesco Rosi, nel 1962, gira *Salvatore Giuliano*, un documento che lascia trasparire la visione dei banditi e il loro ruolo nella società, come forze in grado di contrastare sullo stesso piano poteri istituzionali e politici), oppure come una meta esotica, lontana dai problemi della terraferma (tra i molti: *Vulcano* di Roberto Rossellini, 1950; *Stromboli* di William Dieterle, 1950; *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, 1960). Le interviste condotte da P.P. Pasolini in *Comizi d'Amore* (1965) tra abitanti di diverse realtà tra Nord e Sud Italia confermano una evidente arretratezza dei costumi delle comunità siciliane, rispetto a una società nel pieno di un processo di modernizzazione e apertura intellettuale. La distinzione culturale tra Mezzogiorno e Nord Italia, seppur molto evidente, rimane a livello di percezione nell'immaginario collettivo fino agli anni Settanta, quando, invece, con l'attuazione delle Regioni amministrative, questa divisione viene anche formalizzata istituzionalmente. Da qui in poi, il cinema degli anni Ottanta e Novanta ha marcato ulteriormente questa visione, sovrapponendo all'immagine di un territorio isolato, quella della violenza e delle emergenze urbane. Le lunghe inquadrature su distese rocciose dei film precedenti lasciano ora il posto a scenari urbani: le strade, i quartieri e gli incroci diventano la scenografia dove le stragi di mafia e la corruzione politica hanno luogo, e lo schermo contribuisce a diffondere questa consapevolezza tra le masse, come è evidente ad esempio in *100 giorni a Palermo* (Giuseppe Ferrara, 1984). Nonostante i temi, e i tempi, siano tutt'altro che leggeri, il cinema reagisce alla fine di questi anni con un'inversione dei toni e sceglie la comicità. Questa scelta, che consente di raggiungere anche più spettatori, tocca il suo culmine stilistico in *Johnny Stecchino* (Roberto Benigni, 1991). Tuttavia, ancora più interessante è il momento in cui la comicità e la drammaticità che coesistono nella Sicilia di fine Novecento trovano una sintesi significativa nel genere grottesco. *Lo zio di Brooklyn* (Cipri e Maresco, 1995) e, seppur diverso, *Tano da morire* (Roberta Torre, 1997) sono delle produzioni irriverenti che, attraverso la riproduzione di scene para-

¹ Università degli Studi di Palermo.