

Recensioni

Le città di pianura, 2025, 100 min., regia di Francesco Sossai, sceneggiatura di Francesco Sossai e Adriano Candiago, distribuzione: Lucky Red, produzione Italia-Germania. Interpreti: F. Scotti, S. Romano, P. Capovilla, R. Citran, A. Pennacchi

Il recente film *Le città di pianura*, diretto dal giovane e talentuoso regista Francesco Sossai ha riscosso un grande successo cinematografico e ha contemporaneamente acceso un discreto interesse tra gli urbanisti, i sociologi e gli studiosi socio-territoriali in genere.

Il film racconta le vicende di due perdigiorno cinquantenni – Carlobianchi e Doriano – entrambi veneti, la cui quotidianità è figlia della grande crisi globale del 2008. Ex ragazzi («siamo troppo vecchi per crescere») di qualche innominato paesello della grande città diffusa del Nordest, i due protagonisti – perennemente alla ricerca dell'ultimo bicchiere – sono i superstiti sgangherati di una generazione cresciuta nel mito di un benessere infinito che, improvvisamente, si è trovata ai margini della globalizzazione. La loro decadenza esistenziale corre parallela con il declino dell'economia diffusa del Nordest e dell'imprenditoria rampante protagonista degli ultimi decenni del secolo scorso.

Il film è particolarmente pregevole e ricco di spunti per almeno tre motivi.

Il primo lo ritroviamo nell'ambientazione. Esplicitamente ambientato nell'entroterra veneziano, tra Padova, Treviso e Chioggia, Sossai ci immerge nelle strade provinciali del Nordest, in un paesaggio assai lontano dalle amenità montane, collinari e lagunari venete. Si tratta di uno spazio consumato rabbiosamente da un'economia predatoria che ha lasciato dietro di sé un diffuso senso di spaesamento e di sfiducia.

Secondo motivo: il film è girato come un caotico *road movie* che esplora (in passaggi veloci) il territorio della città diffusa veneta. Il punto di vista del paesaggio violato dalla volgarità indifferente dell'industrializzazione e dalla banalità della sua urbanizzazione, è quello del parabrezza dalla malconcia Jaguar di Carlobianchi. Si tratta di un dettaglio che, come vedremo, non è di secondaria importanza nella narrazione non solo del film, ma di molte vicende del Nordest.

Infine, gli evidenti richiami alle atmosfere texane che periodicamente aleggiano nel film (e perfettamente punteggiate dalla suggestiva colonna sonora di Krano, che mescola il folk americano degli anni '70 con il dialetto veneto). Anche in questo caso, si tratta di una scelta che non si esaurisce solo nella sceneggiatura, nella fotografia del film o nelle melodie ipnotiche e distorte che accompagnano i due protagonisti nel loro viaggio notturno lungo strade venete. Il film utilizza questi ingredienti per proporre una sorta di “metafora realistica” di tutto il Nordest/Texas: una provincia veneta che diventa tutt'uno con l'America.

Partiamo da quest'ultima metafora.

Il Nordest, come il Texas – sembra suggerirci Sossai – abbonda di palme importate, di pub che ostentano la presenza di finti *cowboy*, di bar gestiti da cinesi, di pizzerie dai nomi esotici, di gelaterie tristi lungo le strade, di distributori di

DOI 10.3280/ASUR2026-145008

Archivio di Studi Urbani e Regionali, LVIII, 145, 2026 ISSN 0004-0177 ISSNe 1971-8519

benzina spersi nelle *no man's land* del Veneto centrale e, in generale, di luoghi che non sono più né città, né campagna, ma solo lande incolte, desolate e deserte. Come nelle paludi texane descritte da Joe Lansdale, il Nordest che ci propone Sossai, in un'assoluta e pregevole sospensione del giudizio, non è solo un luogo fisico, ma piuttosto uno stato mentale – una condizione esistenziale – dove la durezza della realtà si compenetra con il folklore locale.

Le persone, le cose e le situazioni presenti nel film sono certamente stereotipi di un'immagine-*cliché* del Nordest. A tale proposito, è d'obbligo ritornare alle osservazioni con le quali Silvio Lanaro apriva nel 1984 il volume dedicato al Veneto nella collana dedicata alla *Storia delle Regioni Italiane*. Lanaro osservava che: «ciascuna identità collettiva è tale anche perché può essere concentrata in stereotipi, e nel mercato delle immagini, le più consuete all'uso non valgono necessariamente meno di altre dal tratto raffinato». Lo storico padovano aggiungeva, inoltre, che: «anche se i mezzi di comunicazione li allineano alla rinfusa, gli stereotipi non nascono tutti assieme, (ma) riflettono in origine congiunture o interessi molto distanziati nel tempo». Sossai ha giocato molto bene con le diacronie di questi stereotipi identitari e ha prodotto una descrizione minuziosa del Nordest attuale non a partire dalle grandi narrazioni, ma dal punto di vista di due uomini appartenenti a una generazione improvvisamente privata del benessere che ne aveva contraddistinto la gioventù. Per esprimere in modo efficace questa condizione, per raccontare il Nordest contemporaneo, Sossai ha scelto di utilizzare soggetti, luoghi e oggetti apparentemente non degni di attenzione, di concentrarsi su aspetti generalmente ritenuti trascurabili e negletti dallo sguardo ufficiale degli addetti alla cultura superiore e ha prodotto una costellazione di situazioni che sono veri e propri frammenti del Nordest messi in mostra nel divenire della sua quotidianità. Difficile trovare un altro campo di ricerca in Italia – che non sia il Veneto centrale – in cui queste possibilità di analisi si offrano oggi agli occhi dello studioso con una maggiore intensità ed istantaneità. Il Nordest è prodigo nell'offrire – a chi lo sappia osservare – indicatori (compresi gli stereotipi citati da Lanaro) per una ricerca sociale orientata allo studio della quotidianità.

Ulteriore motivo di interesse sta nell'instancabile *kinesis* dei due protagonisti. Carlobianchi e Dorianò sono in continuo movimento a bordo della loro auto, sempre immersi nello stesso, apparentemente identico, paesaggio della provincia desolata. Non è di secondaria importanza il fatto che questo movimento si svolga a bordo di un'automobile e ci sia restituito attraverso il parabrezza o lo specchietto retrovisore dell'automobile. Anche in questo caso, è doveroso riprendere i seminali studi di Francesco Indovina, in particolare quando sostiene che l'esistenza della città diffusa debba il suo connotato di città solo alla rilevante mobilità dei suoi abitanti. Si tratta di una mobilità che è prevalentemente individuale, privata e automobilistica. Secondo l'urbanista: «è proprio della città diffusa che tutto sia distante».

Indovina coglie perfettamente nel segno quello che – probabilmente – può essere considerato non solo come il tratto distintivo della città diffusa, ma soprattutto come un effetto della diffusione urbana sulla percezione e produzione del suo paesaggio. Si tratta di uno “spazio spaesato” nel quale le migliaia di Carlobianchi e di Dorianò che lo animano giornalmente sono non più solamente (e tradizional-

mente) abitanti, ma soprattutto passanti che attraversano paesaggi post-abitabili. La strada esaurisce la propria funzione di infrastruttura di collegamento, per trasformarsi in un ambiente vitale, che integra le abitazioni in una rete continua di monadi abitative e di mobilità senza sosta.

Per leggere il Nordest “in originale” (parafraeso qui la celebre affermazione che Reyner Banham ha dedicato a Los Angeles), è indispensabile essere dotati della patente di guida. Solo così è possibile risignificare l’idea “classica” di deambulazione combinando il piacere della mobilità con le scene quotidiane e (apparentemente) insignificanti del Nordest dell’ultimo quarto del secolo scorso. Il coinvolgimento di Carlobianchi e Dorianò con il loro spazio, si realizza non attraverso la lentezza dell’attraversamento pedestre, ma per mezzo della velocità macchinica che rappresenta la variabile da cui origina il particolare modo di essere-nel-Nordest dei due protagonisti del film. È interessante considerare alcune sequenze nelle quali il regista ci propone una visione di questi spazi attraverso la guida di Carlobianchi alterata dai fumi dell’alcol. Queste immagini hanno delle potenziali affinità con le riflessioni di Walter Benjamin sull’uso dell’*hashish* e sulle conseguenti alterazioni dello spazio-tempo indotte dal consumo della droga. Da sole – per le numerose implicazioni contenute –, queste sequenze meriterebbero un intero saggio.

La guida automobilistica, tuttavia, non va intesa riduttivamente come una cifra stilistica necessaria per etichettare come *road movie* il lavoro di Sossai. Si tratta, piuttosto, della pratica più efficace per leggere e comprendere lo spazio mutilato e frammentato del Nordest che, al pari di tutti gli spazi modellati dalle logiche capitaliste, rappresenta sia il prodotto, sia la condizione generativa dei processi sociali in corso. Detto in termini più espliciti, ciò significa che, quando il paesaggio fisico e sociale dell’urbanizzazione – con le sue pratiche d’uso – è conformato secondo precisi criteri capitalisti, ispirati alla razionalità utilitaristica e alla massimizzazione del profitto individuale, alcune inevitabili conseguenze si evidenziano nel percorso dello sviluppo sociale. Su questo punto, il film di Sossai non potrebbe essere né più chiaro, né più esplicito.

Infine, l’esplicita ambientazione del film nell’entroterra veneziano.

Riprendendo (e, probabilmente, forzando un poco) le tesi di Lanaro sugli stereotipi, il film si presta a mappare – topograficamente e concettualmente – gli oggetti, i luoghi e le situazioni ordinarie, apparentemente banali presenti ne *Le città di pianura*, come se fossero “monumenti” culturalmente significativi di una società locale. Facendo mio il metodo di osservazione del *land artist* Robert Smithson nel suo *field trip in Passaic* del 1967, le vicende raccontate da Sossai si prestano bene ad una pratica decostruttiva che scomponga il film nelle sue parti fondamentali (una sorta di “demontaggio cinematografico”), con l’intento di analizzarne i meccanismi interni, di svelare le contraddizioni esistenti e di mettere in discussione le basi sulle quali si fonda molta letteratura scientifica sul Nordest.

Assoggettati allo sguardo soggettivo e trasfigurante di Sossai, i luoghi, insieme agli oggetti e alle strutture quotidiane in essi contenute, si trasformano fisicamente e temporalmente in monumenti perché soggetti a processi di obliterazione spirituale e a conseguente trasformazione morfologica. Diventano monumenti a un modo di produzione e a una comunità in decadimento terminale piuttosto che te-

stimonianze di gesti eroici. In questo atto di riconoscimento (o, più precisamente, di alterazione), Sossai ha individuato nei ritmi alcolici di Carlobianchi e Doriano un indicatore che proietta l'attenzione verso l'inevitabile perdita e il disfacimento futuro, verso la negazione e l'abbandono. Il *field trip* di Sossai fa emergere la topologia dei luoghi e degli spazi attraverso una molteplicità di costellazioni ritmiche costruite intorno a micro-cose o microstorie che la gente del posto utilizza per dare un senso agli spazi, al paesaggio circostante e, in definitiva, alla propria vita quotidiana.

La banalità del quotidiano attraversato da Carlobianchi e Doriano è un'occasione per considerare oggetti e luoghi apparentemente ordinari come indicatori rappresentativi di un ambiente economico e sociale in declino. Il loro corpo situato nel Nordest, unito all'approccio sensoriale che permea la narrazione delle loro vicende, è un prezioso contributo per indirizzare l'attenzione della ricerca sociale. Si tratta di pratiche quotidiane che evidenziano come l'assoggettamento a regole e stili di vita pre-confezionati sia indispensabile non solo per dimostrare come un certo tipo di sviluppo economico abbia modellato una specifica società locale, ma soprattutto per comprendere in che modo questo sviluppo economico abbia agito come un sistema che si è affermato sul disprezzo dei corpi e dei loro tempi, dei loro spazi di vita e delle loro relazioni sociali. In particolare, *Le città di pianura* ci fa comprendere ciò che Henri Lefebvre scriveva ne *La produzione dello spazio*: «ciò che si presenta in questo presente è ordinato da qualcosa che proviene da altrove». Ovvero: ciò che si presenta nel quotidiano delle persone è modellato da astrazioni che provengono “da altrove”, da pianificazioni tecnocratiche, da interessi economici capitalistici e da ideologie politiche che, sebbene agiscano su scala ampia, si manifestano con differenti peculiarità a livello locale.

È in questo modo che *Le città di pianura* contiene numerose affinità con l'idea di “luogo in cui si annida l'inconscio della città (diffusa)”, prendendo a prestito questa nozione da *Il paesano di Parigi* di Louis Aragon. Lo spazio del film condensa lungo alcune strade del Nordest un autentico giacimento di sogni, miti e desideri creati artificialmente: luoghi in cui il quotidiano sprofonda nella mercificazione delle relazioni sociali e si trasforma in una metafora dell'inconscio collettivo.

Le strade de *Le città di pianura* rappresentano il *non plus ultra* della città diffusa/torporville: una sterminata, sonnolenta e romita distesa di villette geometrili. Giustamente, Sossai ha privilegiato la strada perché, come ben scrive Jeff Rosenheim nella sua introduzione alle Polaroid del fotografo americano Walker Evans: «è ai bordi della strada che si trova la “roba” del mondo».

(Guido Borelli)