

This conversation with Francesco Sossai traces the origins of his film, *The Last One for the Road*, exploring the relationship between cinema, the landscape of Veneto, memory and architecture. From Italian photography to Carlo Scarpa's Brion tomb, the film is interpreted as a visual device and a form of resistance to the dissolution of places.



Il paesaggio è il racconto. Intervista a Francesco Sossai Landscape is the narrative. A conversation with Francesco Sossai

Andrea Innocenzo Volpe

In passato ho ipotizzato che l'architettura di Scarpa non fosse solo da guardare, ma soprattutto una macchina per guardare, attraverso cui vedere meglio. (Guido Guidi)

Dopo l'inatteso successo critico al Festival di Cannes, *Le città di pianura*, secondo lungometraggio di Francesco Sossai, ha attirato l'attenzione degli spettatori-architetti per la lettura del paesaggio veneto e per l'omaggio a Carlo Scarpa. Piccolo film indipendente divenuto fenomeno di culto e di incassi, ha ricevuto otto David di Donatello 2026, fra cui miglior film, miglior regia e migliore sceneggiatura. È stato definito «profondamente locale e sorprendentemente universale»¹. La conversazione che segue si è svolta alla fine dello scorso novembre, a due mesi dall'uscita nelle sale italiane.

AIV: Nel film si riconoscono riferimenti a una stagione precisa della fotografia italiana di paesaggio: penso a Luigi Ghirri e a Gabriele Basilico.

FS: E a Guido Guidi. I loro libri sono qui, a portata di mano. Mio padre è architetto e ha una passione autentica per Scarpa, Palladio e, più in generale, per l'architettura veneta in tutte le sue forme, comprese quelle più ordinarie che compaiono nel film. Conosce bene anche il tema celatiano delle villette geometriche: in questo mi ha molto influenzato.

AIV: Il cosiddetto informale veneto. In seguito, come Palladio, ti sei trasferito a Roma.

In the past I considered that Scarpa's architecture was not only something to look at, but above all a machine for looking, through which to see better. (Guido Guidi)

After its unexpected critical success at the Cannes Film Festival, Francesco Sossai's second feature film, *The Last One for the Road*¹, caught the attention of those architects among the viewers, due to its depiction of the landscape of Veneto, and for its homage to Carlo Scarpa. A small independent production which became both a cult film and a box-office success, it received eight David di Donatello awards in 2026, including Best Film, Best Director and Best Screenplay. It has been described as "deeply local and surprisingly universal"². The following conversation took place at the end of last November, two months after its release in Italian cinemas.

AIV: In the film we recognise references to a specific period of Italian landscape photography: I am thinking of Luigi Ghirri and Gabriele Basilico.

FS: Also Guido Guidi. Those books are right here, close at hand. My father is an architect and has a great passion for Scarpa, Palladio and, in general, for the architecture of Veneto in all its expressions, including those more ordinary ones that appear in the film. He is also well acquainted with Celati's theme of geometric terraced houses: an imagery that has deeply influenced me.

AIV: The so-called informal style of Veneto. You then moved to Rome, like Palladio himself.



Guido Guidi, Carlo Scarpa-Tomba Brion, 29 gennaio 1997, ore 15:40. Stampa cromogenica a colori, 23,6 x 29,9 cm. © Guido Guidi. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono della Parnassus Foundation, su concessione di Raphael e Jane Bernstein.

FS: Sì, ma Roma non mi ha colpito in modo decisivo. Vi ho studiato critica shakespeariana e strutture del racconto; mi sono nutrito di letteratura, soprattutto Shakespeare, Beckett e autori tedeschi che sono emersi più avanti. A Berlino, invece, mi sono sentito sradicato dai codici familiari. È una città senza centro, ancora divisa a livello architettonico e urbanistico nonostante la caduta del muro. Lì ho capito che il mio spazio onirico continuava a organizzarsi intorno al Veneto e a Feltre: sognavo luoghi riconducibili al mio paese, come se quella geografia continuasse a strutturare l’immaginazione. Era necessario tornare per raccontare quel mondo.

Una volta rientrato, ho iniziato a chiedermi se altri avessero avvertito la stessa sensazione verso quei luoghi. La prima lettura decisiva è stata *I quindicimila passi* di Vitaliano Trevisan²: mi colpì l’idea del Veneto come enorme spazio non euclideo, dal quale non si riesce mai a uscire perché, appena sembra di arrivare alla fine, si sta già tornando indietro. Trevisan ha saputo descrivere fenomeni apparentemente minori: le villette geometriche, il paesaggio residenziale di cui conoscevo l’effetto ma che non sapevo ancora restituire. In quelle pagine ho riconosciuto una precisione dello sguardo che guardava anche me: non la nostalgia per un Veneto perduto, ma la percezione di un territorio diventato difficilmente leggibile. Poi sono arrivati altri libri, come *Viaggio in Italia* di Guido Piovene.

AIV: E Andrea Zanzotto?

FS: Inevitabilmente. Zanzotto è stato per me un’apertura mentale decisiva. Ha trovato la forma più efficace per descrivere tutto questo. Una sua frase mi ha guidato nella realizzazione del film: «È tutto lo sconoscimento che fu fatto dei miei molti ombrosi e assolati paesi». La parola «sconoscimento» è diventata una chiave: volevo costruire un apologo su questa perdita di riconoscimento.

AIV: Di Zanzotto è stato recentemente ripubblicato *Dietro il paesaggio*³. Nei saggi che accompagnano la riedizione, le liriche sono interpretate come un meccanismo poetico che rovescia il rapporto fra soggetto e oggetto: non tanto un io che guarda, quanto un paesaggio che guarda l’umanità e la decentra. Anche in *Le città di pianura* e in *Altri cannibali* sembra emergere un ribaltamento analogo: i personaggi appaiono osservati, o agiti, dal paesaggio. In *Altri cannibali* i monti bellunesi sono inquadrati attraverso finestre e porte; sembrano osservare i protagonisti e rendere più assurde le loro azioni attraverso la solennità del profilo lontano. In *Le città di pianura* i personaggi giungono a San Vito di Altivole, perduti e decisi a non usare il telefono per trovare la meta. La sequenza prosegue con una carrellata sulle recinzioni, le cascine, le stalle, fino a un palmizio tropicale piantato nella campagna, immagine quasi surreale dell’incongruenza del paesaggio contemporaneo.

FS: Per me il paesaggio è connaturato alla storia; cerco perciò di raccontarlo senza ridurlo a ornamento. Nel cinema contemporaneo il paesaggio spesso diventa una veduta. Di fronte a molte riprese con il drone mi chiedo sempre: chi guarda? Un dio della storia? L’ipotesi che sia il paesaggio a guardare i personaggi mi interessa molto, perché la scelta del punto di vista è radicale. Nella carrellata che citi, il soggetto è Giulio, lo studente di architettura: cammina e guarda. Abbiamo cercato di restituire l’idea dei passi con una soggettiva pura, non con un carrello. Se la carrellata dura abbastanza, tuttavia, si produce l’impressione che sia il paesaggio a guardare noi. È un rovesciamento vicino

FS: Yes, but Rome didn’t have that great an impact on me. I studied Shakespearean criticism and narrative structure, and also immersed myself in literature, particularly Shakespeare, Beckett and German authors who came to prominence later on. In Berlin, by contrast, I felt as if estranged from all the familiar codes. It is a city without a centre, still divided in architectural and urban terms, despite the fall of the wall. It is there that I came to realise that the space of my imaginary was still anchored in Veneto and Feltre: I would dream of places connected to my town, as if that geography continued to shape my imagination. It was necessary for me to return in order to narrate that world. Once I had returned, I began to ask myself whether others had felt the same regarding these places. The first fundamental reading was that of Vitaliano Trevisan’s³ *I quindicimila passi* (The Fifteen Thousand Steps): I was intrigued by the idea of the region of Veneto as a vast non-Euclidean space, one from which you can never truly escape because, just as it seems you have reached the end, you realise you already are on the way back. Trevisan was able to describe what appeared to be minor features: the geometric terraced houses, the residential landscape whose effects I understood, but could not yet describe. In those pages I recognised a certain precision in the gaze that concerned me too: not the longing for a lost Veneto, but rather the perception of a territory that had become difficult to read. Then came other books, such as *Viaggio in Italia* (Journey to Italy), by Guido Piovene.

AIV: What about Andrea Zanzotto?

FS: Undoubtedly. Zanzotto was a decisive intellectual revelation for me. He found the most effective way to describe all of this. A phrase of his guided me during the production of the film: “all the misrecognition that was done to my many shady and sunny villages”. The word ‘misrecognition’ (in Italian ‘sconoscimento’) became a key concept: I wanted to construct an allegory around this loss of recognition.

AIV: A new edition of Zanzotto’s *Dietro il paesaggio*⁴ (Behind the Landscape) has recently been published. In the essays included in this edition, the poems are interpreted as a poetic mechanism that overturns the relationship between subject and object: it is no longer only the “I” that observes the landscape, but the landscape itself that looks upon humanity, displacing it from the centre of the scene. A similar reversal seems to emerge in *Le città di pianura* (The Cities of the Plain) and in *Altri cannibali* (Other Cannibals): the characters seem to be observed, or influenced, by the landscape. In *Altri cannibali*, the mountains of Belluno are framed through windows and doors, and seem to be watching the characters and making their actions seem even more absurd through the solemnity of their distant outline. In *Le città di pianura*, instead, the characters reach San Vito di Altivole, lost yet determined not to use their phones to find their destination. The sequence continues with a sweeping shot of fences, farmhouses and barns, until it reaches a tropical palm grove set in the countryside – an almost surreal image illustrating the incongruity of the contemporary landscape.

FS: For me, the landscape is an integral part of the story. I therefore try to represent it without reducing it to mere decoration. In contemporary cinema, the landscape often becomes a mere backdrop. When I see another drone shot I always ask myself: who is watching? A narrative god? The idea that it is the landscape that observes the character appeals to me, because it is a radical choice of point of view. In the sweeping shot that you mention the subject is Giulio, the architecture student: he walks and observes. We tried to convey the idea of the movement of his steps through a purely subjective shot,

all’operazione compiuta da Zanzotto.

AIV: Vorrei tornare ad *Altri cannibali*, non soltanto per l’influenza di Marco Ferreri, né per la dimensione politico-sociale del film, ambientato in officine di meccanica di precisione dove gli operai sono schiacciati da un lavoro alienante. Si coglie anche un’insistenza nel mostrare un paesaggio che si consuma, quasi una forma di autofagia. Zanzotto, parlando di *Libera nos a Malo* di Luigi Meneghello, riconosceva come il soggiorno inglese avesse consentito all’autore di mettere a fuoco la realtà veneta. Anche tu sei tornato a osservare il Veneto dopo Roma e la Germania. Quale relazione lega i due film? E in che misura vi agisce la commedia all’italiana?

FS: Della commedia all’italiana volevo capire se potesse ancora funzionare come dispositivo, e se potesse ancora funzionare il tema del viaggio in Italia, da Piovene a Ceronetti e Celati. C’è Ferreri, con la narrazione degli eccessi del cinema italiano degli anni Settanta; c’è *Salò*, che resta per me un film fondamentale; ci sono opere diversissime, da *Cannibal Holocaust* ad altri generi. Credo che, se esiste una meta, ci siano molti modi per raggiungerla: un sentiero, un’autostrada, un viadotto, una strada sterrata. Ognuna di queste vie può diventare un film.

Fra i due lungometraggi c’è stato *Il compleanno di Enrico*, un cortometraggio costruito come un giallo all’italiana a partire da un ricordo d’infanzia. Enrico viveva in una casa contadina fuori Sedico, con la nonna inferma; durante una festa di compleanno il padre rientrò all’improvviso, ubriaco, insieme ai colleghi di lavoro. Era accaduto qualcosa che non riuscivo a capire. Il cortometraggio è nato anche dal tentativo di sciogliere quel mistero attraverso il dispositivo del giallo. Anche lì ho provato a recuperare forme narrative del cinema italiano per verificare se avessero ancora senso. Questa attitudine riguarda anche i prossimi progetti: il tentativo di riattivare qualcosa che appartiene a una tradizione, senza trasformarla in citazione inerte. Nel cinema italiano mi colpisce soprattutto il fatto che il paesaggio sia racconto. Penso a *I soliti ignoti*: Monicelli gira al quartiere Africano di Roma e, mentre Gassman avvicina la servetta veneta per provare a entrare nella casa vicina al monte dei pegni, non insiste sui volti ma lascia emergere sullo sfondo i cantieri di una città in crescita. In Antonioni l’inquadratura nasce dal paesaggio prima che dai personaggi; in *Rocco e i suoi fratelli* Visconti descrive una Milano in trasformazione frenetica, dove l’architettura non è semplice fondale ma condizione narrativa.

AIV: Le case in cui si trasferisce la famiglia di Rocco, appena arrivata a Milano, sono di Franco Albini. Per gli architetti le architetture presenti nei film hanno un valore quasi culturale. È importante ciò che dici sulla rilettura delle forme, narrative e architettoniche: anche il progetto può diventare racconto dei caratteri del luogo, dispositivo capace di produrre un *nostos*, un ritorno al paesaggio. I tuoi lungometraggi sono viaggi, o derive: quasi viaggi al termine della notte. Raccontano personaggi radicati e, insieme, in continuo movimento tra strade e autostrade venete, come se abitassero quelle terre pur essendo sempre in transito. Sono viaggi in cerca dell’ultima bevuta, opposti alla saggezza del Conte Bugnello che pronuncia la frase: «Nessuno parla più di terra». Come nasce questa battuta? La parola «terra» sembra diventata impronunciabile, quasi desueta. È un frammento ascoltato in un bar, come la battuta di Doriano «Rovigo? Rovigo non esiste», oppure nasce dalla scrittura?

FS: Se si abita qui, è impossibile non pensare alla terra. I miei

rather than a tracking shot. However, if the tracking shot lasts long enough it creates the impression that it is the landscape that looks at us. It is a sort of reversal similar to the one carried out by Zanzotto.

AIV: I would like to return to *Altri cannibali*, not only because of Marco Ferreri’s influence, or the political and social scope of the film, which was set in precision engineering workshops where the workers are oppressed by alienating work. There is also a strong emphasis on depicting a landscape that is being consumed, almost in a form of auto-cannibalism. Zanzotto, referring to *Libera nos a Malo* by Luigi Meneghello, recognised how his stay in England had made it possible for the writer to focus more clearly on the region of Veneto. Like him, you also returned to observe the region of Veneto after spending time in Rome and Germany. What is the connection between the two films? And to what extent does the *commedia all’italiana* genre feature in them?

FS: Regarding the *commedia all’italiana*, I wanted to understand whether if it could still function as a narrative device, and whether the theme of the “journey to Italy” could still work today, as it did in Piovene, Ceronetti and Celati. We have Ferreri, with his account of the excesses of 1970s Italian cinema; we have *Salò, or the 120 Days of Sodom*, which for me remains a seminal film; and then there are works that are very different from one another, ranging from *Cannibal Holocaust* to other cinematic genres. I think that, if there is a goal, then there are many different ways to reach it: a path, a motorway, a viaduct, or a dirt road. And each of these routes can be turned into a film. Between the two feature films came *Il compleanno di Enrico* (Enrico’s Birthday), a short film conceived as an Italian-style thriller based on a childhood memory. Enrico lived in a farm outside of Sedico, with his disabled grandmother; once, during a birthday party his father suddenly arrived, drunk, with some mates from work. Something had happened that I couldn’t quite figure out. The short film also originated from an attempt to unravel that mystery through the conventions of the crime thriller. Also in that case I tried to use narrative devices from Italian-style cinema in order to see if they still functioned. This approach characterises the following projects too: the attempt to reactivate something that belongs to a tradition, without turning it into a meaningless quotation. One thing that strikes me about Italian cinema is the way the landscape itself is part of the narrative. I’m thinking of *I soliti ignoti* (Persons Unknown): Monicelli shoots in Rome’s Quartiere Africano and, as Gassman approaches the young maid from Veneto to try and get into the house next to the pawnshop, he doesn’t dwell on the faces but allows the building sites of a rapidly growing city to emerge in the background. In Antonioni’s work, the frame is determined by the landscape rather than the characters, while Visconti, in *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco and His Brothers), depicts a Milan undergoing frenetic transformation, where architecture is not merely a backdrop but rather a component of the narrative.

AIV: The public housing complex where Rocco’s family moves when they arrive in Milan were designed by Franco Albini. For architects, the architectures featured in films have an almost cult-like value. What you say about the reinterpretation of both narrative and architectural forms is important: a project can convey the character of a place, acting as a means of evoking a *nostos*, a return to the landscape. Your feature films are journeys, or perhaps wanderings: journeys that are almost “to the end of the night”. They tell the stories of characters deeply attached to the places they live in but, at the same time, constantly on the move along the roads and motorways of the region of Veneto, as if they lived in those lands yet were always in transit. Journeys in search of the last drink, in contrast with the wise words of Count Bugnello when he says: “No one speaks about land any-

nonni ne parlavano continuamente. La parola «territorio» era invece usata dal fratello di mio nonno quando ricordava la battaglia sul Don: per lui, e anche per me, è un termine bello. I territori si annettono o si conquistano. Non mi riconosco nell’espressione «narrazioni del territorio»; preferisco parlare di racconto della terra. La scena del Conte Bugnello l’ho scritta in un pomeriggio, in due ore di rabbia. Con Adriano Candiago avevamo quasi completato il film, ma mancava una scena capace di esplicitarne il centro. Il Conte lo dice senza mediazioni: «Distruggeranno tutto in questa regione». Avevo bisogno che un personaggio formulasse il cuore del problema, senza girarvi attorno. Non tutto può restare implicito; a volte una frase netta consente al film di mostrare con maggiore precisione ciò che fino a quel momento aveva solo fatto percepire.

AIV: Seguendo il viaggio dei protagonisti si ha l’impressione che attraversino siti archeologici: una sorta di dopostoria pasoliniana, in cui le rovine non appartengono a un passato remoto ma a un presente appena consumato.

FS: È quanto sosteneva Eugenio Turri nella *Semiologia del paesaggio italiano*⁴: gli italiani sembrano vivere sempre più davanti a un fondale. È vero, disgraziatamente. Ora abito a Venezia, quindi lo vedo ogni giorno.

AIV: Una prima epifania di questo tema compare all’inizio del film, quando il personaggio tedesco spiega a Carlobianchi di essere venuto in Italia per vedere il paesaggio prima che sia distrutto definitivamente. Come nasce una figura che offre subito una chiave interpretativa della vicenda? L’incontro, peraltro, avviene dopo la scena del ballo simil-texano, emblema dello sradicamento.

FS: Durante una passeggiata sulle Dolomiti con mio padre incontrammo un tedesco che leggeva *Gomorra* di Saviano. Parlando in italiano con il gestore del rifugio disse: «Leggo questo libro e mi dico: guarda l’Italia com’è finita». Mio padre gli rispose, contrariato: «Allora legga anche *Memorie del Terzo Reich* di Speer». Il tedesco replicò: «Per fortuna sono riuscito a vedere l’Italia prima che fosse distrutta da voi italiani». L’episodio risale a molti anni fa, ma l’ho conservato. Mi è sembrato un buon modo per raccontare lo sguardo esterno sull’Italia. In entrambi i film c’è un tema sotteso, un mostro, una «Cosa» carpenteriana posta appena fuori dal racconto: la distruzione dei luoghi prodotta dalla globalizzazione. In *Altri cannibali* il protagonista lavora in una fabbrica che produce pezzi meccanici di cui ignora funzione e destinazione; tutto potrebbe arrestarsi appena il mercato smettesse di assorbirli. Anche Carlobianchi e Doriano sono lavoratori lasciati indietro dalla crisi del 2008 in un’azienda del Nord che produce occhiali e subisce un contraccolpo. Sono figure rimaste ai margini di un ciclo economico che le aveva illuse di appartenere al benessere diffuso della regione. Il bar americano con i balli texani diventa il simbolo di questa infiltrazione esterna: qualcosa entra in casa, sembra normale e poi muta forma, distruggendo ciò che incontra, come in *La cosa* di John Carpenter⁵. Anche il turismo è una faccia di questa presenza: si presenta come fruizione innocua dei luoghi, ma può trasformarli in superficie consumabile.

I protagonisti vagano tra le rovine di un mondo già compromesso. Questo motivo conduce il film alla Tomba Brion. L’opera di Scarpa mi sembrava l’unico portale verso un altrove ancora sottratto alla globalizzazione. Lì si affronta un tema che mi interessa molto: non appiattire le differenze, non rendere tutto

more”. How does this phrase originate? The word ‘land’ seems to have become impossible to pronounce, almost obsolete. Is it a fragment of a dialogue overheard in a bar - like Doriano’s line “Rovigo? Rovigo doesn’t exist” - or is it a result of the writing process?

FS: When you live here, it is impossible not to think of the land. My grandparents spoke about it all the time. The word “territory” was used instead by my grandfather’s brother when he recalled the battle of the Don: for him, as it is for me, “territory” is a military term. Territories are annexed or conquered. I don’t recognise myself in the expression “narratives of the territory”; I prefer to speak of tales of the land. I wrote the scene with Count Bugnello in a single afternoon, in two hours of rage. Adriano Candiago and I had almost finished the film, but a scene was still missing that would highlight its core message. The Count puts it bluntly: “They will destroy everything in this region”. I needed a character to clearly spell out the heart of the matter. Not everything can remain implicit, sometimes a direct statement will allow the film to express more accurately what, until that moment, it had only suggested.

AIV: Following the characters in their journey, one has the impression that they are traversing archaeological sites: a sort of Pasolini-style aftermath to a story, in which the ruins do not belong to a remote past, but to a present that has just expired.

FS: This is what Eugenio Turri asserts in his *Semiologia del paesaggio italiano*⁶: Italians seem increasingly to be living against a scenic backdrop. This is unfortunately true. I live in Venice now, so I see this every day.

AIV: An early insight into this theme occurs at the beginning of the film, when the German character explains to Carlobianchi that he has come to Italy to see the landscape before it is forever destroyed. How does a character like this, who immediately offers a key to understanding the story, originate? The scene takes place, in fact, after the Texan-style dance sequence, which serves as a symbol for uprootedness.

FS: During a hike in the Dolomites with my father we came across a German who was reading Saviano’s *Gomorra*. Talking to the hut warden, he said “I read this book and say to myself: just look what has become of Italy”. Somewhat annoyed, my father answered: “Then you should read Speer’s memories, *Inside the Third Reich*”. The German replied: “I’m glad I got to see Italy before you Italians destroyed it”. This exchange took place many years ago, but I’ll never forget it. It seems to me like a good way to describe an outsider’s view of Italy. In both films there is an underlying theme, a monster lurking on the outskirts of the story, like Carpenter’s “Thing”: this is the destruction of places brought about by globalisation. In *Altri cannibali*, the lead character works in a factory that produces mechanical parts whose function and purpose he ignores; and the whole operation could shut down the moment the market stops consuming them. Carlobianchi and Doriano are themselves former factory workers from an eyewear business that went under during the 2008 financial crisis. They were left on the margins of an economic cycle that had led them to believe they were part of the region’s widespread prosperity. The cocktail bar with its Texan dancing becomes the symbol for this external infiltration: something has entered the house which at first seems innocuous, but then mutates, destroying everything that comes in its way, like John Carpenter’s⁶ *The Thing*, precisely. Also tourism is one of the aspects of this presence: it appears as a harmless enjoyment of places, but can easily transform them into a marketable commodity. The characters wander through

equivalente. Il giardino giapponese e Venezia, nelle loro diversità assolute, possono stare insieme senza perdere la propria natura. Un giardino giapponese a San Vito di Altivole, dietro il cimitero del paese, è un’idea paradossale; eppure funziona, è bellissima. Mi pare che Scarpa abbia intuito una deriva futura e abbia costruito, alla Brion, un tentativo di resistenza alla disgregazione. Deleuze, in una conferenza spesso citata anche da Agamben, parla dell’atto di creazione e della grande arte come forma di resistenza⁶; definisce, per esempio, l’opera di Bach una resistenza alla fine del sacro. Forse Scarpa costruisce una resistenza analoga alla globalizzazione, alla fine dei luoghi: non una nostalgia ripiegata su se stessa, ma un dispositivo capace di salvare la complessità delle differenze.

AIV: Una resistenza realizzata, paradossalmente, attraverso una contaminazione.

FS: Sì, ed è significativo che la risposta sia una contaminazione così estrema. Nel film ho tentato qualcosa di analogo usando il *tatami shot*, tecnica di ripresa associata a Yasujiro Ozu, che adotta il punto di vista di chi è seduto sul tatami mediante una lente fissa. Un amico pittore paesaggista mi aveva detto: «Non puoi andare a Brion a girare come vuoi. La tomba è stata fotografata dai più grandi; immagini semplicemente belle potrebbe farle anche un turista». Ho pensato allora che dovessi entrare a Brion con una tecnica. Guardando *Viaggio a Tokyo*⁷ mi sono chiesto se, rendendo il film «giapponese» proprio in quel momento, così come lo diventa la pianura veneta, non avrei potuto rivelare qualcosa. È lo stesso meccanismo di Scarpa: prendere qualcosa da un altrove lontanissimo e inserirlo qui, verificando se l’innesto produce conoscenza invece che semplice esotismo. In un film di carrellate e movimento, che cosa accade se tutto si ferma e l’inquadratura assume la grammatica di Ozu? Era un modo per verificare se quel dispositivo potesse ancora funzionare e, al tempo stesso, per evitare che la Tomba Brion fosse ridotta a un’immagine già codificata.

AIV: A proposito di trame segrete: Scarpa giocava da bambino sui gradini di Palazzo Chiericati a Vicenza e, proprio lì davanti, al Teatro Olimpico, il 9 luglio 1585 furono celebrati quattro giovani ambasciatori giapponesi inviati in Italia dal gesuita Alessandro Valignano⁸. Restando alla Tomba Brion, nel film Giulio spiega che Scarpa ha posto il terreno a una quota più alta di 85 cm per osservare la pianura da un punto di vista diverso. Quando i protagonisti si avvicinano al muro di recinzione si avverte il climax del film; non a caso è questa l’immagine scelta per il manifesto ufficiale. Il recinto, insieme giapponese, veneziano e veneto, diventa un osservatorio. Solo da lì i personaggi possono guardare di nuovo la realtà e ricevere lo sguardo del paesaggio. La macchina da presa si alza all’altezza degli osservatori-osservati e, diversamente da quanto avviene nelle fotografie di Guido Guidi, mostra l’esterno: campi, villette geometriche, una gru lontana, le colline. Come è nata questa scena?

FS: Fin dall’inizio sapevo che il caos del viaggio sarebbe culminato alla Tomba Brion. Solo attraverso quel «portale» i protagonisti avrebbero potuto vedere da un punto di vista diverso il paesaggio che credevano di conoscere. Il film doveva seguire questa parabola: da un paesaggio che non riescono più a vedere, nonostante vi siano immersi, fino all’incontro con Giulio, che introduce un altro sguardo e li conduce alla Brion. Per me l’opera di Scarpa corrispondeva all’ultima parte di *2001: Odissea nello spazio*, quando Bowman, in viaggio verso un altrove

the ruins of a world that is already doomed. This motif leads the film to the Brion Tomb. Scarpa’s creation seemed to me to be the only gateway to a place still untouched by globalisation. It addresses a theme that is of great interest to me: not smoothing away the differences, not making everything equivalent. A Japanese garden and Venice, despite their radical differences, can coexist without losing their true nature. A Japanese garden in San Vito di Altivole, behind the village cemetery, seems like an absurd idea, and yet it works. It is beautiful. It seems to me that Scarpa sensed a future drift and, in the style of Brion, produced an attempt to resist disintegration. Deleuze, in a conference that Agamben liked to refer to, speaks of the act of creation and of great art as a form of resistance⁷. He refers to Bach’s work, for example, as a fight against the end of the sacred. Perhaps Scarpa has built a similar resistance against globalisation, against the end of places: not a navel-gazing nostalgia, but rather a device that is capable of salvaging the complexity of diversity.

AIV: A resistance paradoxically achieved through contamination.

FS: Yes, and it is meaningful that the answer is extreme contamination. I tried something similar in the film when I used the *tatami shot*, a framing technique associated to Yasujiro Ozu, which presents the fixed point of view of someone sitting on a *tatami*. A landscape painter friend of mine had told me: “You can’t just go to Brion and shoot anyway you like. The tomb has been photographed by the best; even a tourist could take pictures that were simply beautiful”. I therefore decided that I needed to approach Brion with a technique. Watching *Tokyo Story*⁸ I asked myself whether making the film a bit “Japanese”, precisely at that moment, just like the Veneto plain does, would not help me reveal something. It is the same mechanism used by Scarpa: take something from a faraway place and insert it here, while making sure that the graft raises awareness, rather than mere exoticism. What would happen, in a film that is full of tracking shots and movement, if everything suddenly came to a standstill with an Ozu-style frame? It was a way of seeing whether that technique could still work and, at the same time, to avoid reducing the Brion Tomb to a pre-codified image.

AIV: Speaking of hidden connections: as a child, Scarpa used to play on the steps of Palazzo Chiericati in Vicenza, right across the street from the Teatro Olimpico, where four young Japanese ambassadors sent to Italy by the Jesuit Alessandro Valignano⁹ had been received on 9 July 1585. Returning to the Brion Tomb, in the film Giulio explains that Scarpa elevated the ground by 85 cm in order to observe the plain from a different perspective. As the protagonists approach the boundary wall, you sense that we are approaching the film’s climax; it is no coincidence that this image was chosen for the official poster. The enclosure, which is Japanese, as well as Venetian, becomes a vantage point. Only from there can the characters see reality once more and meet the gaze of the landscape. The camera moves up to the height of the observers/observed and, unlike what occurs in Guido Guidi’s photographs, shows what lies beyond: fields, geometric terraced houses, a faraway crane, the hills. How did this scene originate?

FS: I knew from the very beginning that the chaos of the journey would come to an end at the Brion Tomb. Only through that “gateway” would the characters come to see from a new perspective the landscape that they thought they knew so well. The film was intended to follow this narrative arc: from a landscape they can no longer see, despite being immersed in it, to their encounter with Giulio, who offers them a different perspective and ultimately leads them to Brion. For me, Scarpa’s creation was like the last part of *2001: A Space*

remoto, entra nella stanza in cui invecchia di colpo. Volevo che il film producesse un passaggio simile: un viaggio interplanetario, per assurdo, a San Vito d’Altivole. È un luogo in cui il tempo della storia, quello del paesaggio e quello dell’architettura si sovrappongono; per questo poteva diventare la destinazione naturale dell’intero percorso.

AIV: Nella Tomba Brion sembra avvenire uno scambio. Carlobianchi e Doriano, come il Gatto e la Volpe, iniziano Giulio alla vita: lo introducono al sesso attraverso Stefi, alla sregolatezza, alla deriva fra ville, bar e infrastrutture. Poi il giovane, ormai cresciuto o traviato, li conduce in un luogo magico e apre loro gli occhi; li ricompensa con un dono. Due generazioni si riflettono l’una nell’altra e tornano a vedere meglio il fuori per vedere meglio anche se stesse. Questa osmosi era già presente in sceneggiatura?

FS: Come sempre, tutto nasce da un’intuizione alla quale bisogna dare forma. Io e Adriano Candiago lavoriamo con il drammaturgo tedesco Franz Rodenkirchen: con Adriano sviluppiamo struttura e personaggi, poi con Rodenkirchen cerchiamo un ordine profondo, basato sui punti di vista dei personaggi e sul punto di vista del film. In questo caso ci interessava partire da Carlobianchi e Doriano e, nel corso della narrazione, entrare nello sguardo di Giulio. È una scelta registica che inizia con la soggettiva in cui Giulio cammina osservando le villette dei geometri e la campagna. La sequenza prepara lo spettatore alla possibilità di vedere attraverso il film. Lo stesso accade nel recinto della Tomba Brion. Scriviamo molto, partendo da intuizioni spesso inconsapevoli: per esempio il «segreto del mondo» che Carlobianchi e Doriano scoprono all’autogrill, dimenticano e poi ritrovano nella scena finale del gelato. È un episodio accaduto a me molti anni fa. Il processo di scrittura è stratificato e viene ripensato molte volte. Non credo si possa andare a girare con una sceneggiatura ancora fragile: sul set si è dentro una montagna russa e non si può cambiare tutto. Una mappa rigorosa permette però all’imprevisto di accadere. Per questo film non avevo storyboard né lista di inquadrature. Conoscevo bene i luoghi e, grazie a una sceneggiatura precisa, potevo assecondare la visione del momento. La preparazione serviva proprio a questo: non a irrigidire il film, ma a creare le condizioni perché il caso potesse entrare senza compromettere la direzione complessiva del racconto.

AIV: In un’intervista hai raccontato che tu e Candiago vi siete rifugiati in una chiesa sconosciuta, disponendo su un lungo tavolo frammenti, note, dialoghi e idee, quasi in un gioco compositivo vicino al Castello dei destini incrociati di Calvino. Come si è svolto quel procedimento?

FS: La raccolta di appunti e scene è durata quasi sei anni. La prima stesura della sceneggiatura è avvenuta a Revine Lago, in una chiesa sconosciuta messa a disposizione dal Lago Film Fest: dieci giorni di lavoro, seguiti però da un anno e mezzo di riscritture prima delle riprese. Durante quel primo trattamento abbiamo disegnato la mappa del film, come fanno i protagonisti sui tovaglioli del bar prima di arrivare ad Altivole. Il film è stato progettato guardando una carta geografica del Veneto: qui l’inizio, poi il bar americano e il tedesco, quindi Venezia e Giulio. Dicevamo: «Il film inizia qui, poi i due protagonisti vanno al bar americano e incontrano il tedesco; poi vanno a Venezia e incontrano Giulio». Abbiamo unito frammenti diversi fino a costruire una specie di Frankenstein nato da una mappa mentale.

Odyssey, when Bowman, in his travels to some remote elsewhere, enters the room where he suddenly grows old. I wanted the film to produce a similar transition: an interplanetary journey, however absurd this may sound, to San Vito d’Altivole. It is a place where the times of the narrative, the landscape and architecture all overlap. It is for this reason that it could become the natural destination of the entire journey.

AIV: An exchange seems to take place at the Brion Tomb. Carlobianchi and Doriano, like the Cat and the Fox, introduce Giulio to the ways of life: to sex through Stefi, to a reckless drifting among suburban houses, bars and infrastructures. Then the young man, who by now has grown up, or perhaps gone astray, leads them to a magical place and opens their eyes, rewarding them with a gift. The two generations mirror each other and become capable of seeing the outside world, and thus also themselves, more clearly. Was this process of interplay already present in the script?

FS: As always, everything derived from an insight, to which it was then necessary to give shape. Adriano Candiago and I work with the German screenwriter Franz Rodenkirchen: Adriano and I develop the structure and characters, then with Rodenkirchen we seek a deeper structure, based on the perspectives of the characters and the film’s point of view. In this case, we decided to begin from the perspective of Carlobianchi and Doriano to then, as the story unfolds, incorporate Giulio’s point of view. It’s a stylistic choice which begins with the subjective shot of Giulio as he wanders about, observing the suburban houses and the countryside. This sequence prepares the viewer to the possibility of seeing through the film. The same thing happens within the walls of the Brion Tomb. We often tend to write by drawing on insights that are often unconscious: for example the “secret of the world” that Carlobianchi and Doriano discover at the *autogrill*, which they then forget before ultimately remembering it during the last scene with the ice-cream. It is something that happened to me many years ago. The writing process is layered, and thought over again and again. You cannot begin shooting with a weak script. Once on set, production is like a roller coaster, and you cannot make major changes. A strict plan, however, allows for the unexpected to happen. I had no storyboard for this film, nor a shot list. I knew the locations well and a detailed script made it possible for me to adapt to any changes in the overall vision. Preliminary planning served precisely this purpose: not to make the film unnecessarily rigid, but rather to create the conditions that allow chance to enter the equation without compromising the flow of the narrative.

AIV: In an interview, you described how you and Candiago took shelter in a deconsecrated church, where you laid out fragments, notes, dialogues and ideas on a long table, constructing the film through a compositional process that is reminiscent of the game in Calvino’s *The Castle of Crossed Destinies*. How did this process come about?

FS: This gathering of notes and scenes lasted almost six years. The first draft of the script was made at Revine Lago, in a former church made available by the Lago Film Fest: ten days of work followed by a year and a half of rewriting before actually beginning to shoot. We mapped out the film in that first treatment, just as the main characters do on the napkins in the bar before arriving in Altivole. The film was designed by looking at a map of the Veneto region: this is the beginning, then the cocktail bar and the German, then Venice and Giulio. We would say: “The film starts here, then the two characters go to the cocktail bar and meet the German; then they go to Venice and meet Giulio”. We put different fragments together to build a sort of Frankenstein that originated from a mental map. The geography of the region was not merely a backdrop to the story, but a fundamen-

La geografia non è stata un supporto successivo, ma una matrice drammaturgica.

AIV: Una mappa che, per Korzybski e Bateson, non coincide mai con il territorio. Il film sembra rivelare ciò che si nasconde dietro le infrastrutture e dietro il rumore del traffico: penso alla scena finale, con il paesaggio dei monti, silente e solenne. La Tomba Brion finisce per ricordare la Fortezza Bastiani del Deserto dei tartari; nel film di Zurlini, tratto dal romanzo del tuo compaesano Buzzati, i tartari si intravedono appena prima della fine, mentre qui i tartari fuori dal recinto scarpiano hanno già conquistato tutto. Non sono più l’attesa di un’invasione futura, ma la forma quotidiana di ciò che ci circonda. Nel film compare molto informale veneto: la casa di Genio, con la veranda in alluminio anodizzato e le montagne sullo sfondo; la chiesetta di San Floriano, sotto il viadotto autostradale lungo la strada del Fadalto. Come sono stati scelti questi luoghi?

FS: La preparazione è durata sei anni, con viaggi nel Veneto più noto e in quello più profondo. È stato importante anche Celati: camminare nei luoghi, osservarli. Mi ero imposto una regola: non potevo scrivere una scena senza conoscere il luogo in cui si sarebbe svolta. Nella sceneggiatura non esisteva un generico «interno giorno in casa di Genio» da trovare in seguito; sapevo già quale dovesse essere quella casa, cioè la casa di mio cugino, dell’ultima famiglia contadina di Sedico. È interessante perché contiene uno squarcio da cui si vedono le montagne: un recinto oltre il quale appare il paesaggio, quasi come alla Brion. In quei sei anni ho scattato molte fotografie, poi portate nella chiesa sconosciuta. Anche la scena notturna alla chiesa di San Floriano al Fadalto era già presente nello scatto.

Per noi bellunesi la valle del Fadalto è la porta da superare per raggiungere la pianura. Prima dei viadotti autostradali era ancora simile al paesaggio dipinto da Tiziano in *Amor sacro e amor profano*: sullo sfondo si distinguono un castello con torre, versione idealizzata di San Floriano, e un borgo vicino a Serravalle. Per queste memorie, l’attenzione al paesaggio era inevitabile. I veneti sono intimamente paesaggisti; basta pensare alla storia dell’arte, a Giorgione. È difficile fare un film in Veneto senza parlare del paesaggio. La nostra vita è immersa in questa dimensione. Anche gli eventi familiari più ordinari finiscono per ruotare intorno a quanto esso sia cambiato. È un sottofondo fortissimo, legato al senso della fine dei luoghi: un’osteria che chiude, una strada che viene ampliata, un margine agricolo che scompare diventano segni di una trasformazione percepita come continua e irreversibile. Anche quando il discorso sembra occasionale, riguarda sempre il medesimo tema: la perdita di una forma riconoscibile del paesaggio.

AIV: È un paradosso: chi rimpiange un paesaggio idealizzato del passato, nel quale non vorrebbe più vivere, è spesso anche protagonista della trasformazione del paesaggio contemporaneo veneto. Il tema richiama la nostalgia giapponese per le cose perdute. In Giappone non esiste un sistema di tutela paragonabile alle soprintendenze italiane: molte architetture storiche, case antiche, edifici modernisti e paesaggi sono scomparsi. Ci si commuove per un patrimonio perduto, ma al tempo stesso si continua a distruggere ciò che resta, in un rapporto segnato anche dall’impermanenza buddhista.

FS: Il Veneto è il Giappone d’Italia: si lavora duramente e, dopo il lavoro, si beve con la stessa intensità. Mi interessano queste analogie, soprattutto quelle legate alla partecipazione

tal element of its dramatic structure.

AIV: A map which, according to Korzybski and Bateson, never truly coincides with the territory. The film seems to reveal what is hidden behind the infrastructures and the din of traffic: I am thinking of the final scene, with the landscape of the hills, silent and solemn. The Brion Tomb comes to resemble the Bastiani Fortress from *The Tartar Steppe*: but although in Zurlini’s film (which is based on Buzzati’s novel) the enemy barely appears at the end, here the barbarians have already taken over the world outside Scarpa’s walls. They no longer represent the anticipation of a future invasion, but the everyday form of our surroundings. The region of Veneto appears very informally: Genio’s house, with its anodised aluminium veranda and the mountains in the background, the little church of San Floriano, beneath the motorway flyover along the Fadalto road. How did you choose these locations?

FS: The preparation work took six years, with trips to the most famous parts of Veneto and its more remote areas. Celati was also important: wandering through places, observing them. I had set myself a rule: I would not write a scene without actually knowing the place where it took place. There was no generic “Interior – Genio’s house – day” that we needed to find; I already knew what house it was, in this case my cousin’s house, that of the last farmer family in Sedico. It’s interesting because it features a glimpse of the mountains over a fence, beyond which the landscape comes into view, somewhat reminiscent of Brion’s Tomb. I took many photographs during those six years, which were later brought to the deconsecrated church. The night-scene at the church of San Floriano al Fadalto was also already captured in a photograph.

For us who live in Belluno, the Fadalto Valley is the only route down to the plain. Before the motorway overpasses were built, the landscape there still resembled the one painted by Titian in his *Sacred and Profane Love*: in the background, you can see a castle with a tower, reminiscent of San Floriano, and a village close to Serravalle. A focus on the landscape was thus inevitable. People from Veneto are passionate about the landscape; one need only think of art history, of Giorgione. It is difficult to make a film in Veneto without referring to the landscape. Our lives are immersed in this context. Even the most ordinary family events eventually revolve around how much it has changed. It is a powerful underlying theme, linked to a sense of the way places come to an end: a tavern that closes, a road made wider, or farmland that disappears, become symbols of a transformation that is perceived as continuous and irreversible. Even when the conversation appears to be about something else, it always returns to the same theme: the loss of a recognisable landscape.

AIV: It is a bit of a paradox: those who yearn for an idealised landscape of the past, one in which, however, they would no longer wish to live, are often also responsible for the transformation of the contemporary landscape of Veneto. The theme recalls the Japanese nostalgia for things of the past that have been lost. In Japan, there is no conservation system comparable to that in Italy: many historic buildings, old houses, modernist structures and landscapes have disappeared. People feel a sense of loss for a disappearing heritage, yet they continue to destroy what remains of it, in a relationship with the past that is also influenced by the Buddhist concept of impermanence.

FS: Veneto is the Japan of Italy: you work hard, and after work you drink just as hard. I am interested in these analogies, especially those related to an appreciation of the tangible world, which in Japan is known as *mono no aware*: a sense of melancholy and wonder

alle cose sensibili che in Giappone si definisce *mono no aware*: malinconia e meraviglia per la natura effimera della realtà. È forse ciò che provano i protagonisti quando arrivano alla Tomba Brion: non una rivelazione solenne, ma una sospensione in cui la perdita diventa improvvisamente percepibile.

Per sottolineare questa illuminazione abbiamo lavorato molto sul paesaggio sonoro. Fin dall'inizio Doriano e Carlobianchi sono circondati dal motore a scoppio e dal traffico, vicino o lontano. Anche nel segmento veneziano abbiamo evitato l'idillio acquatico, evocando piuttosto il traffico dei battelli da trasporto della laguna settentrionale. Con il tecnico del suono con cui collaboro da sempre non abbiamo usato materiali d'archivio: a riprese concluse siamo tornati nei luoghi del film e abbiamo registrato i suoni rifacendo il viaggio. Volevamo che il sonoro non fosse un accompagnamento, ma una seconda mappa, capace di restituire la percezione quotidiana della pianura.

Volevamo ricreare una condizione molto comune in Veneto: suoni lontani, sempre attutiti dall'onnipresente brusio del traffico. Un rumore di fondo continuo, che accompagna la vita quotidiana fino a diventare impercettibile. Doveva suggerire il movimento senza sosta delle merci, trasportate da un luogo all'altro senza soluzione di continuità. L'unico luogo in cui abbiamo costruito un paesaggio sonoro da zero, senza traffico, è il recinto della Tomba Brion: acqua, grilli, dialoghi sommessi, come in un giardino giapponese, unico momento di stasi del film. Anche nella soggettiva di Giulio, mentre osserva le villette geometril, il traffico resta sullo sfondo: la sospensione non cancella il rumore, ma permette di riconoscerlo.

Alla fine mi interessava che nei titoli di coda rimanesse soltanto quel rumore. Quando proietto il film in Veneto e il pubblico resta in sala ad ascoltare cinque o sei minuti di traffico, l'uscita dalla sala produce un effetto particolare: gli spettatori ritrovano nella realtà lo stesso paesaggio sonoro del film, come se racconto e mondo coincidessero. Forse soltanto così possono comprendere la profezia del Conte. Alla fine resteranno il traffico e le infrastrutture che, secondo la vulgata, «modernizzano il territorio». Tutti i sapori andranno perduti: il cocktail di gamberi che Doriano ricordava più buono negli anni Novanta, le lumache della Meri che i protagonisti non riusciranno più a mangiare, il gelato che custodirebbe il segreto del mondo. La perdita non riguarda solo le immagini, ma anche le consuetudini, gli odori, i suoni, le forme minime dell'esperienza. Non si vedrà più alcun paesaggio; resterà solo il movimento incessante di mezzi senza una meta reale, e non rimarrà che coltivare il ricordo di ciò che è stato perduto.

at the impermanence of reality. This is perhaps what the characters feel when they arrive at the Brion Tomb: not a solemn revelation, but a 'pause' in which loss becomes suddenly perceptible. In order to highlight this revelation, we worked very hard on the soundscape. From the very beginning Doriano and Carlobianchi are surrounded by the sound of engines and traffic, both far away and near. Even in the section of the film that takes place in Venice we avoided the usual idyllic scenes on the canals and opted instead to portray the busy traffic of cargo boats in the northern lagoon. Together with the sound engineer that always works with me, we decided not to use archive material, but rather returned to the locations where the film was shot in order to record sounds as they are. We wanted the soundtrack to be not merely an accompaniment, but a sort of second map, capable of conveying the everyday experience of the plains. We wished to recreate something that is quite common in Veneto: the presence of far away sounds, constantly dulled by the ever-present hum of traffic. A steady background noise that accompanies our daily lives until it becomes imperceptible. It was meant to suggest the relentless movement of goods transported continuously from one place to another. The only place where we actually constructed a soundscape from scratch was at the Brion Tomb: water, crickets, subdued dialogues, as in a Japanese garden. The only moment of stillness in the film. Also during Giulio's subjective shot, as he observes the serial residential houses, the traffic remains in the background: the pause in the narrative does not cancel the noise, it allows it to be recognised.

I wanted only that sound to remain at the end of the film, during the closing credits. When the film is screened in Veneto and the audience remains in the theatre listening to five or six minutes of traffic noise, leaving the cinema produces a peculiar effect: spectators encounter in reality the very same soundscape they have just heard in the film, as though the story and the real world had momentarily become one and the same. Perhaps only in this way can the Count's prophecy be understood. All that will remain in the end is traffic and the infrastructures that, according to the dominant narrative, "modernise the territory". Every flavour will ultimately be lost: the shrimp cocktail that Doriano remembered as tasting better in the 1990s, Meir's snails that the protagonists will no longer be able to eat, the ice cream which contained the secret of the world. This sense of loss concerns not only images, but also customs, smells, sounds, all those minimal forms of experience. No landscape will remain to be seen, only the ceaseless movement of vehicles without a true destination, and nothing will be left other than to treasure the memory of what has been lost.

Translation by Luis Gatt

¹ Così l'ha definito il critico Alberto Crespi, *Le città di Pianura: il Veneto secondo Sossai conquista Cannes*, in «La Repubblica», 21 maggio 2025.

² Vitaliano Trevisan (1960-2022) è stato uno degli autori più radicali e interessanti degli ultimi anni. Oltre a *I quindicimila passi*, Einaudi, Torino 2007, Premio Campiello Europa 2008, si ricordano anche *Works*, Einaudi, Torino 2016 e *Black tulips*, Einaudi, Torino 2022. Nel 2020 va in scena con la regia di Giorgio Sangati *Il delirio del particolare. Ein Kammerenspiel*, premiato nel 2017 col Premio Riccione per il Teatro. Testo che immagina l'incontro fra un personaggio modellato su Onorina Brion, vedova di un imprenditore (ovviamente ispirato a Giuseppe Brion) e un professore di storia dell'architettura che compie una ricerca sul lavoro dell'architetto - amico di famiglia - Carlo Scarpa.

³ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Padova University Press, Padova 2021, riedizione dell'opera di esordio.

⁴ E. Turri, *La semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venezia 2014 (ed. orig. 1979).

⁵ J. Carpenter, *The Thing (La Cosa)*, 1982, 110 min (remake de *La cosa di un altro mondo* diretto da Christian Nyby e - non accreditato - da Howard Hawks nel 1951, 87 min).

⁶ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, a cura di A. Moscati, Cronopio Edizioni, Napoli 2003. La celebre conferenza è invece del 1987.

⁷ Y. Ozu, *Tōkyō Monogatari*, 1953, B/N, 136 minuti.

⁸ La cosiddetta Ambasciata Tenshō (1582-1590), prima missione ufficiale dal Giappone in Europa, fu pianificata e organizzata dal missionario gesuita Alessandro Valignano in collaborazione con i tre feudatari convertiti delle province di Omura, Bungo e Arima.

¹ Translator's note: the film was released in English under the title *The Last One for the Road*.

² This is how the critic Alberto Crespi described it in *Le città di Pianura: il Veneto secondo Sossai conquista Cannes*, «La Repubblica», 21 May 2025.

³ Vitaliano Trevisan (1960-2022) was one of the most radical and compelling authors of recent years. In addition to *I quindicimila passi*, Einaudi, Turin 2007, winner of the 2008 Campiello Europa Prize, his works also include *Works*, Einaudi, Turin 2016, and *Black Tulips*, Einaudi, Turin 2022. In 2020, *Il delirio del particolare. Ein Kammerenspiel*, directed by Giorgio Sangati and awarded the Riccione Prize for Theatre in 2017, was staged. The play imagines an encounter between a character modelled on Onorina Brion, the widow of an entrepreneur - clearly inspired by Giuseppe Brion - and a professor of architectural history conducting research into the work of Carlo Scarpa, the family's architect and friend.

⁴ A. Zanzotto, *Dietro il paesaggio*, Padova University Press, Padua 2021, a new edition of the author's debut work.

⁵ E. Turri, *La semiologia del paesaggio italiano*, Marsilio, Venice 2014 (first published 1979).

⁶ J. Carpenter, *The Thing (La cosa)*, 1982, 110 min. (a remake of *The Thing from Another World*, directed by Christian Nyby and, uncredited, Howard Hawks in 1951, 87 min.).

⁷ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, edited by A. Moscati, Cronopio Edizioni, Naples 2003. The celebrated lecture, however, dates from 1987.

⁸ Y. Ozu, *Tōkyō Monogatari*, 1953, black and white, 136 min.

⁹ The so-called Tenshō Embassy (1582-1590), the first official mission from Japan to Europe, was planned and organised by the Jesuit missionary Alessandro Valignano in collaboration with the three converted feudal lords of the provinces of Omura, Bungo and Arima.



Guido Guidi, Carlo Scarpa, Tomba Brion, 5 dicembre 1996. Stampa cromogenica a colori, 23,6 x 29,9 cm. © Guido Guidi. Canadian Centre for Architecture, Montréal. Dono della Parnassus Foundation, su concessione di Raphael e Jane Bernstein.