L'ORDINE DEI DISCORSI

Delitto sotto il sole

Paesaggi del crimine di Matteo Santandrea.

di *Laura Ysabella Hernández García* — 17 Marzo 2025

Il *crime* film italiano del Secondo dopoguerra ottenne un grande successo di pubblico, sebbene questo non si traducesse immediatamente in un riconoscimento critico. In passato, una certa visione ideologica della critica ha rifiutato queste opere, ritenendole antiprogressiste. Allo stesso tempo, però, esse sono state preservate e celebrate dagli appassionati di *B-movies*, attratti dal loro spirito trasgressivo.

Mentre questi film rimangono spesso ai margini degli studi accademici, negli ultimi decenni si è assistito a una loro rivalutazione. Registi come Quentin Tarantino e alcune produzioni televisive italiane, tra cui *Romanzo criminale*, hanno contribuito a questa riscoperta, facendo propri l'estetica e l'immaginario proposto dalle opere. **Dunque, i film italiani di genere *crime* anni sessanta e settanta continuano a esercitare oggi la loro influenza, contribuendo alla riconoscibilità della produzione italiana di cinema e televisione a livello globale**. Il merito dell'ultimo libro di Matteo Santandrea, *Paesaggi del crimine*, è quello di analizzare il genere, valorizzandone l'interesse storico e il peso teorico.

Il periodo individuato, compreso tra il 1966 e il 1980, consente di esplorare non solo la

rappresentazione cinematografica di un'epoca segnata da crisi politiche e trasformazioni sociali, ma anche lo stato del cinema italiano stesso. Infatti in quegli anni, come spiegato da Uva, l'industria cinematografica poteva ancora contare su un solido apparato produttivo, che sfruttava i generi per dar vita a un consumo "di denuncia", ma destinato a dissolversi con l'avvento della TV commerciale (2007, p. 11).

In questo senso, il *crime* film italiano appare profondamente intrecciato alla cronaca dell'epoca, da cui attinge in modo diretto. Questo legame tra narrazione ed eventi reali si riflette anche nella forma: alcuni film adottano la strategia del *mockumentary*, come nell'incipit di *Banditi a Milano*, mentre altri fanno uso delle *location* per costruire racconti intertestuali. È il caso, ad esempio, delle storie *crime* romane ambientate in ville di campagna, che sembrano rimandare al "massacro del Circeo" del 1975.

Parallelamente, le opere possono essere analizzate in quanto documenti capaci di registrare le trasformazioni avvenute nelle città negli anni successivi al boom economico. La dimensione urbana è infatti al centro di questo studio che, senza perdere di vista il contesto storico, è organizzato attorno a tre città chiave: Milano, Roma e Napoli. **Oltre alla materialità architettonica che caratterizza ogni scenario, vengono considerate anche le qualità atmosferiche dei luoghi. Ed è da questa prospettiva che emerge un aspetto di particolare interesse: nonostante le differenze climatiche, le storie *crime* ambientate nelle città italiane sembrano accomunate da un'illuminazione intensa, per cui sono spesso pervase da un'abbagliante luce solare**. Questo elemento visivo richiama una relazione con il cinema western americano, passando per il *Dirty Harry* di Don Siegel. Dal cinema western, il *neo-noir* non solo riprende personaggi, tematiche ma anche una rinnovata attenzione verso la costruzione dello spazio. **Nelle nuove città del crimine, la violenza è stata soggetta a un processo di normalizzazione, diventando parte integrante del quotidiano, tanto da manifestarsi apertamente anche *sotto la luce del sole***.

L'ambientazione diurna rende visibili anche monumenti e scorci turistici, che sono spesso oggetto di un'attenzione privilegiata nei cosiddetti "film cartolina". Secondo David Bass questi ultimi:

> Mostrano al turista cosa vedere [...]. Oltre a negare la topografia di Roma, il film cartolina ne altera i contesti storici e culturali [...]. La città delle attrazioni è il sogno del turista pigro: una raccolta di meraviglie desiderabili, visitabili senza faticose camminate sotto il sole attraverso luoghi potenzialmente noiosi, pericolosi, "non-luoghi" intermedi [...]

> ricreandola, distruggendo le parti ripiegate negli interstizi del suo montaggio e sopprimendo frammenti o aspetti che non si conformano alla sua visione d'insieme (1997, pp. 86-87).

Al contrario, i film *crime* si collocano proprio su questi luoghi intermedi, esponendo in maniera esplicita il contrasto tra il centro della città e le sue periferie. Com'è possibile osservare nella sequenza d'apertura di *Milano Rovente*, descritta da Santandrea:

> In *Milano rovente*, primo *gangster movie* del regista toscano, la macchina da presa effettua uno zoom out a partire dai pinnacoli del Duomo sino a inquadrare le guglie e poi, rapidamente, l'intero corpo laterale dell'edificio, dietro il quale scorgiamo in lontananza le sagome degli alti palazzi sfocate dalla nebbia a grattare il cielo opaco. Subito a seguire, un'inquadratura "gemella", che da piazza del Duomo, motore di quello stesso incessante moto organico generato da individui e volatili, finirà per incorniciare, in totale, un ampio scorcio di (centro)città (Santandrea 2024, p. 57).

> Con la comparsa del titolo del film – Milano rovente – ha inizio una serie di brevi panoramiche suburbane (alternate a due riprese statiche) durante le quali da una strada, una struttura o un complesso di fabbricati la macchina da presa scivola verso le figure umane che popolano quei determinati luoghi, arrestandosi poi su di esse oppure seguendone i movimenti alle volte quasi impercettibili. Si tratta, nello specifico, del corpo e del volto delle prostitute milanesi sul cui sfruttamento da parte della malavita è in un certo senso imperniata l'opera (*ivi*, p. 61).

Sebbene in molti di questi film le città rivestano, fin dal titolo, un ruolo cruciale nella definizione dell'ambientazione, la costruzione spaziale si basa spesso su una contrapposizione tra il luogo stereotipato e il suo *contro-luogo*, oppure tra l'immagine codificata della città e la sua atmosfera più autentica. Questa tensione emerge frequentemente nei primi minuti del film, come evidenziato da Santandrea nel suo esame delle sequenze d'apertura. Partendo da ciò che le opere stesse suggeriscono, la metodologia adottata si rivela particolarmente efficace per evidenziare l'immediatezza con cui le prime immagini restituiscono l'atmosfera delle città:

> Ecco perché l'atmosfera di una città non coincide con la sua immagine. L'immagine di una città è l'autoritratto consapevolmente proiettato, la somma dei suoi vantaggi, di ciò che un estraneo potrebbe apprezzare. [...] Per "atmosfera di una città" intendiamo qualcosa di caratteristico, ossia qualcosa di peculiare alla città, ciò che la rende unica e che, proprio per questo, non può essere comunicato attraverso concetti generali. [...] Ciò significa che l'atmosfera è qualcosa che deve essere percepito per comprendere davvero ciò che è in gioco quando parliamo di atmosfera. L'atmosfera di una città è precisamente il modo in cui la vita si svolge al suo interno (Böhme 2017, p. 128).

Attraverso un'analisi ravvicinata delle opere, *Paesaggi del crimine* dimostra come un genere ritenuto dimenticato continui a lasciare un'impronta nell'immaginario cinematografico contemporaneo. Questi film, ancora oggi, offrono spunti di riflessione sulla capacità del cinema di registrare, documentare e risemantizzare lo spazio reale.

Riferimenti bibliografici

D. Bass, *Insiders and Outsiders: latent urban thinking in movies of modern Rome*, in F. Penz, M. Thomas, a cura di, *Cinema and Architecture*, British Film Institute, London 1997.
G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Routledge, London 2017.
C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.

Matteo Santandrea, *Paesaggi del crimine. Milano, Roma, Napoli nel crime film italiano: 1966-1980*, Marsilio, Venezia 2024.