



Costituzionalismo.it

Fascicolo 1 | 2026

**Il labirinto del potere.
Noir, poliziottesco e cinema politico
nell'Italia degli anni Settanta**

di Damiano Palano

EDITORIALE SCIENTIFICA

IL LABIRINTO DEL POTERE. NOIR, POLIZIOTTESCO E CINEMA POLITICO NELL'ITALIA DEGLI ANNI SETTANTA

di Damiano Palano

Professore ordinario di Filosofia politica
Università Cattolica del Sacro Cuore

SOMMARIO: 1. IL COLORE DEL NOIR ITALIANO; 2. LE DUE LINEE DEL CINEMA POLIZIOTTESCO ITALIANO; 3. GIUSTIZIERI DELLA METROPOLI; 4. LA METAFISICA DEL POTERE; 5. IL MISTERO DIETRO IL MISTERO.

1. Il colore del noir italiano

Chi frequenta le librerie con una certa assiduità sa bene che il reparto dedicato ai gialli, ai *thriller* e a ciò che, con maggior proprietà, viene definito «noir» ha conosciuto negli ultimi anni una espansione considerevole, fino a occupare, in taluni casi, quasi la metà dello spazio destinato alla narrativa. In questo vasto territorio convivono, com'è inevitabile, produzioni di diversissima provenienza e qualità: dai voluminosi romanzi americani al giallo nordico, dagli autori francesi alle declinazioni mediterranee del genere. Ma la vera novità degli ultimi due decenni è rappresentata dal consolidamento e dal successo del cosiddetto «giallo all'italiana», un sotto-genere contrassegnato da un'inconfondibile impronta nazionale e articolato in filoni molteplici, i cui nomi di riferimento – Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Gianrico Carofiglio, Giancarlo De Cataldo – costituiscono altrettanti poli attorno a cui si organizza l'intero mercato¹.

¹ Per la storia e la critica del giallo italiano si vedano almeno: T. AGNELLI, U. BARTOCCI, A. ROSELLINI, *Nascita, morte e resurrezione del libro giallo in Italia. Breve storia e catalogo orientativo delle principali collane editi in Italia dal 1903 al 1948*, Perugia, 1998; V. BRUNORI, *La grande impostura. Successo e ambiguità del romanzo poliziesco*, Milano, 1978; G. PETRONIO (a cura di), *Il romanzo poliziesco*, Palermo, 1985; M. CARLONI, *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, 1994; M. PISTELLI, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860–1960)*, Roma, 2006; L. CROVI, *Storia del giallo italiano*, Venezia, 2006; V. SPINAZZOLA, *Misteri d'autore. Gadda, Fruttero e Lucentini, Eco*, Milano, 2007. Sulla

Dinanzi a un simile successo, non è mancato chi ha levato la voce contro il «pittorresco criminale» richiesto dagli editori e gradito ai lettori, italiani e stranieri². Una simile critica sostiene, in sostanza, che il noir italiano contemporaneo debba la propria fortuna a un'immagine del tutto irrealistica del Paese: uno stereotipo che trasforma l'Italia reale in un gigantesco, assoluto Meridione, variazione postmoderna di quel classico «paradiso abitato da diavoli» descritto dai viaggiatori europei alla scoperta del Regno di Napoli. Tramontato il folklore delle popolane procaci e dei fiaschi di vino, l'Italia che oggi accende l'attenzione del lettore straniero sarebbe, in questa lettura, quella del degrado camorristico, della mafia in tutte le sue declinazioni, dell'antropologia criminale come spettacolo. Un simile rilievo non è certo privo di qualche fondamento³, ma l'accusa del «pittorresco criminale» rimane, nella sua formulazione più radicale, un bersaglio parzialmente sbagliato. Essa trascura, anzitutto, che il giallo italiano contemporaneo non limita affatto il proprio sguardo alla Sicilia canicolare di Montalbano o all'infernale *Gomorra* di Saviano, ma percorre i rivoli della criminalità in ogni area del paese: basti pensare a Massimo Carlotto, capace di restituire le trasformazioni antropologiche, economiche e sociali del Veneto odierno con una puntualità che sfida molti studi sociologici, o ai romanzi sulla Torino postindustriale di Perissinotto. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi quasi indefinitamente, e ciascuno varrebbe come dimostrazione della straordinaria varietà geografica e antropologica che attraversa il *noir* italiano contemporaneo. Gian Mauro Co-

categoria del «noir», cfr. invece F. GIOVANNINI, *Il noir contemporaneo e la tradizione*, in E. MONDELLO (a cura di), *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*, Roma, 2005, pp. 43-52.

² Si veda per esempio quanto osservava, ancora nella fase iniziale della fortuna editoriale del genere, C. BARESANI, *Pittorresco criminale*, in *Idem*, n. 1/2011, pp. 16-17.

³ Luigi Bernardi, curatore per anni della collana «Stile Libero Noir» di Einaudi insieme a Lucarelli, rilevava già nel 2003 come alla stagione editorialmente più florida corrispondesse sovente una certa povertà creativa: troppi romanzi, a suo giudizio, rimasticavano codici consolidati senza guardare davvero al paese reale, producendo «tardo-finti commissari Maigret, poliziotti stanchi e disillusi» privi di sangue, sapori, odori. Sandrone Dazieri individuava invece il problema non tanto in una crisi del genere, quanto nel fatto che il noir aveva finito per occupare «uno spazio lasciato libero dagli scrittori di letteratura “bianca”» che dagli anni Settanta avevano smesso di parlare del presente, preferendo «il proprio intimo, il proprio diario, il proprio amore». In questa prospettiva, il noir non era in crisi: era semplicemente rimasto l'unico testimone letterario del tempo presente. Cfr. M. DI GIORGIO, *Il noir italiano riparta dal G8*, in *Carmilla*, 15 aprile 2003.

sta e Piergiorgio Pulixi hanno trasformato la Sardegna – non quella folklorica delle cartoline, ma quella delle periferie di Cagliari, delle coste devastate dalla speculazione edilizia, delle comunità rurali strette tra tradizione e disgregazione – in uno scenario capace di reggere il confronto con i migliori noir nordici. Al contrario, De Cataldo e De Angelis hanno fatto di Roma non la città eterna dei monumenti ma la capitale di un potere sotterraneo e paludoso, mentre Maurizio de Giovanni ha restituito Napoli nelle sue stratificazioni storiche – prima con il commissario Ricciardi della Napoli fascista, poi con il Bastardo di Pizzofalcone della metropoli contemporanea – mostrando come la stessa città possa offrire registri narrativi affatto diversi secondo la profondità temporale dello sguardo⁴.

La tradizione del giallo italiano, come ha mostrato con chiarezza la sociologa americana Wendy Griswold nella sua analisi del rapporto fra romanzo e contesto territoriale, postula, quasi per definizione, un radicamento «provinciale», vale a dire una connotazione geografica, dialettale, ambientale precisa⁵. Il «giallo all'italiana» si distingue proprio perché – a differenza del *noir* americano e del poliziesco inglese – è calato in un territorio riconoscibile per i suoi gerghi, i suoi luoghi, i suoi vizi. È anche per questa ragione che è stato spesso in grado di registrare le trasformazioni sociali assai più di quanto i codici del genere richiederebbero. In questa prospettiva, non solo l'accusa di replicare raffigurazioni di maniera del «pittresco criminale» appare ingenerosa,

⁴ Non andrebbero inoltre dimenticate, in questo panorama, alcune voci femminili che hanno saputo declinare il genere con una prospettiva originale e spesso controcorrente. Cristina Cassar Scalia ha affiancato a Camilleri nella rappresentazione della Sicilia orientale – Catania e l'Etna come paesaggio dell'anima, prima ancora che sfondo poliziesco – un registro più contemporaneo e urbano, in cui la commissaria Vanina Guarrasi si muove dentro una città che ha i tratti della modernità accelerata e le cicatrici di una storia mai del tutto elaborata. Patrizia Rinaldi ha invece scelto Napoli come laboratorio di una scrittura che mescola indagine criminale e osservazione antropologica acutissima, restituendo una città stratificata e contraddittoria, lontana sia dal pittoresco sia dalla retorica della redenzione. Barbara Baraldi, bolognese, ha fatto della sua città uno spazio percorso da inquietudini che rimandano meno alla Bologna grassa e dotta dell'immaginario collettivo che a quella delle periferie industriali in trasformazione e delle solitudini metropolitane. E una Bologna del XXI secolo, percorsa da tensioni sociali, con il benessere ostentato della borghesia emiliana e la presenza crescente dell'immigrazione, emerge inoltre anche nei romanzi di Grazia Verasani, a partire da *Quo vadis, baby?*

⁵ W. GRISWOLD, *Lo sradicamento: il regionalismo letterario e il paradosso italiano*, in *Polis*, n. 2/2000, pp. 191-212.

ma risulta anche infondato e storicamente cieco lo stesso pregiudizio contro la letteratura di genere che ha pesato a lungo, e assai negativamente, sulla critica italiana. Perché dentro le sequenze obbligate di una trama, i grandi autori sanno infilare il proprio mondo, il proprio stile, le proprie convinzioni. La Milano di Giorgio Scerbanenco non è confondibile con la Milano di Renato Olivieri; la Bologna turbolenta di Lorianò Macchiavelli non ha nulla a che fare con la città che fa da sfondo ai migliori romanzi di Lucarelli; e nessuno potrebbe scambiare la Sicilia metafisica di Leonardo Sciascia con quella di Camilleri e Montalbano.

È per tutti questi motivi che l'«Italia calibro 9» – l'Italia dipinta dal noir italiano, talvolta un po' bozzettistica, talvolta lievemente manierata o deformata – continua a parlarci con una presa che molta letteratura «alta» fatica a eguagliare. E riesce, nei casi migliori, a coniugare il gusto del racconto con uno sguardo fermo sulla realtà e su ciò che siamo diventati. Non sempre gli obiettivi vengono raggiunti, è giusto riconoscerlo. Inoltre, il noir contemporaneo mostra spesso più abilità nel ritrarre la «parte malata» della società che nel penetrare le zone d'ombra della sua parte cosiddetta sana: le professioni, le aziende, gli inghippi burocratici, le complicità silenziose. Ed è proprio in questo scarto – tra la promessa e la sua realizzazione, tra la vocazione testimoniale e la tentazione del repertorio – che si misura ancora oggi la distanza che separa il noir italiano contemporaneo dalla stagione in cui il genere si affermò soprattutto sul grande schermo, grazie a più di un centinaio di pellicole, in alcuni casi oggi quasi dimenticate ma capaci di incidere sul modo di percepire il crimine e i suoi cambiamenti, oltre che le sue connessioni con le istituzioni.

2. Le due linee del cinema poliziesco italiano

Quando si cerca la pietra fondativa del noir italiano, ci si può naturalmente fermare agli episodi editoriali che, in qualche misura, hanno dato avvio al profluvio di titoli che invade oggi gli scaffali delle librerie italiane. O magari rievocare i primi pionieristici tentativi di Guido De Angelis e del suo commissario De Vincenzi, le storie di Franco Enna o episodi 'alti' come il *Pasticciaccio* di Gadda (insieme con la trasposizione che Pietro Germi ne fece in *Quel maledetto imbroglione*). Molto probabilmente, è invece opportuno tornare a quella stagione di straor-

dinario fervore artistico, collocata fra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, in cui il noir italiano trovò il proprio inconfondibile registro. In quella stagione, il giallo divenne qualcosa di più che il genere di evasione riconoscibile per il colore delle copertine. E ciò avvenne proprio per mezzo di una fitta produzione cinematografica⁶.

La storia del cinema poliziesco italiano ebbe inizio infatti più o meno in quegli stessi mesi in cui nelle università si diffuse la contestazione studentesca. La genesi di questo filone della cinematografia di genere – nel quale si intrecciavano in modo persistente ‘alto’ e ‘basso’, cinema d’autore e cinema popolare, cinema di serie A e di serie B (fino a lambire, in alcuni casi, le forme più periferiche della cosiddetta serie Z) – era legato in particolare a due pellicole tra loro piuttosto diverse, benché firmate da registi estranei alla produzione di genere. Alla fine dell’estate del 1967 arrivava nelle sale innanzitutto *A ciascuno il suo* di Elio Petri, un film tratto dal romanzo omonimo di Leonardo Sciascia, che apriva una serie di trasposizioni cinematografiche dei romanzi dello scrittore siciliano. Questa prima pellicola, a dispetto del non eccezionale seguito di pubblico, ricalcava in parte gli schemi del giallo tradizionale, ma definiva un modo di raccontare non solo la Sicilia, ma anche l’Italia. In questo stesso passaggio, il giallo tradizionale – di cui Sciascia era senz’altro un appassionato divoratore – diventava cioè qualcosa di diverso, per il semplice motivo che – in una Sicilia che si rivelava sempre pirandelliana – la risoluzione dell’enigma investigativo, la scoperta del colpevole e il trionfo della giustizia, lasciavano invariabilmente il posto a una possibile differente conclusione. Una conclusione in cui, in fondo, la ‘verità’ dei fatti si chiariva solo in parte. E in cui vittime e colpevoli, indagati e indagatori, si scambiavano persino i ruoli, fino a confondersi gli uni con gli altri. Pochi mesi dopo, il 30 marzo del 1968, mentre nelle piazze si consumava la fase più acuta della contestazione studentesca, usciva inoltre *Banditi a Milano* di Carlo Lizzani, che riprendeva quasi con uno stile documentaristico la storia della «banda Cavallero», protagonista un anno prima di una rocambolesca fuga per le strade cittadine, durante la quale aveva sparso il panico impegnandosi in una sparatoria con le forze dell’ordine dopo

⁶ Cfr. G. FELICE, *Il poliziottesco italiano*, Roma, 2015; A.G. MANCINO, *Il processo alla verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Torino, 2008; ID., *Schermi d’inchiesta. Cinema e potere in Italia*, Roma, 2012; A. MINUZ, *Il cinema politico italiano*, Venezia, 2010.

una rapina alla sede del Banco di Napoli. Tanto differenti per ambienti e vicende narrate, oltre che per stile registico, quelle due pellicole definivano per molti versi due approcci distinti al mondo criminale. E questi due modi di affrontare il mondo del crimine tracciarono due linee differenti, che negli anni seguenti avrebbero dato origine a una ricca sequela di nuovi prodotti.

La prima di queste linee, che prende origine da *Banditi a Milano* (attraverso una filiazione indiretta), può essere ricondotta alla cifra dell'*action movie*, ossia proprio a quella definita, in termini dispregiativi, come «poliziottesco»: un cinema poliziesco in cui i protagonisti sono effettivamente spesso figure di commissari “di ferro”, investiti del mandato di ripristinare l'ordine e legittimati all'uso della forza ai limiti della legalità, se non apertamente oltre i suoi confini; o – in una rivisitazione nostrana del *Giustiziere della notte*, anche semplici cittadini che impugnano le armi per punire quei delinquenti che una giustizia troppo garantista non può o non vuole far pagare per le loro malefatte; ma sono talvolta anche *maverick* della malavita che, come lo straniero in *Per un pugno di dollari*, riescono ad avere la meglio con l'astuzia contro bande criminali organizzate, o che fuggono a perdifiato dalla loro sete di vendetta, spesso immotivata. La seconda linea si colloca invece su un piano più ampio e sistemico, e riguarda non tanto la polizia in senso stretto quanto l'insieme degli apparati chiamati a esercitare la giustizia, l'insieme dei dispositivi attraverso cui lo Stato esercita il proprio potere. In questa prospettiva, le forze dell'ordine appaiono come l'ultimo anello di una catena più complessa, un anello terminale che concentra e rende visibile una violenza strutturale tanto profonda da risultare, in ultima istanza, opaca e persino insondabile dallo sguardo dello spettatore. Le due linee – quella metropolitana e quella politico-metafisica – non vanno tuttavia intese come rigidamente separate. L'indagine della polizia talvolta si scontra contro un muro invalicabile, al di là del quale si può però intuire che si trovino trame occulte di potenti, sottratti a ogni punizione e, al tempo stesso, legati da un filo robusto ai poteri criminali.

La cronologia di questa cinematografia risulta circoscritta un ben specifico arco temporale. Come si è detto, la fase di emersione del filone può essere collocata alla fine degli anni Sessanta, in particolare tra il 1967 e il 1968, quando alcune pellicole iniziano a definire con chiarezza i canoni narrativi e stilistici del genere. Il punto terminale di questa stagione può essere invece individuato intorno al 1980. Tale cesura è

riconducibile innanzitutto al mutamento del clima politico italiano, ma soprattutto al rapido declino del cinema nazionale, in particolare del cinema popolare e di quello che viene comunemente definito cinema di serie B. Il venir meno di filoni produttivi consolidati — dalle commedie erotiche ai poliziotteschi — non è compensato se non in modo temporaneo e parziale dalla breve fortuna del cinema horror e degli zombie movies. La rivoluzione delle televisioni private cambia i consumi culturali degli italiani, decimando le sale cinematografiche e condannando a una rapida morte quella produzione di genere che, oltre ai poliziotteschi, ai thriller ‘argentiani’, è stata in grado di realizzare in pochi anni centinaia di spaghetti western, di film di spionaggio e, ovviamente, di commedie boccaccesche.

Senza alcuna pretesa di esaustività, è possibile tentare di ricostruire il percorso duplice che attraversa questa breve ma intensissima stagione del cinema italiano. Per farlo, è necessario tenere presente come, in entrambi i filoni, operino due distinte matrici letterarie, che incidono in modo profondo sulla configurazione del genere. Tali matrici non solo orientano l’impianto narrativo e simbolico delle opere cinematografiche, ma contribuiscono a definire con una certa nettezza i caratteri fondamentali di elementi che, nel corso del tempo, verranno ulteriormente sviluppati e arricchiti. In questo senso, il poliziesco italiano può essere letto come il prodotto di una stratificazione complessa, in cui il dialogo tra letteratura, cinema e trasformazioni storiche svolge un ruolo strutturante.

3. Giustizieri della metropoli

La duplice articolazione del noir italiano — con da una parte un poliziottesco d’azione (e più o meno giustizialista) e, dall’altra, un noir diretto a indagare gli enigmi del potere — si riflette anche in un immaginario geografico differenziato. Una delle specificità del giallo italiano, e più in generale della narrativa poliziesca nazionale, risiede, come si è visto, proprio nel suo carattere provinciale, fortemente territorializzato. Nella declinazione italiana del noir, la dimensione prevalente — e per molti versi caratterizzante — è così quella provinciale, ma non nel significato spregiativo che questo termine può assumere. Il noir italiano, nelle sue migliori (e forse paradigmatiche) espressioni, è infatti centrato sulle atmosfere e sui personaggi della provincia, o comunque su

centri che sono chiaramente connotati. Ed è caratterizzato dall'uso dei dialetti o da determinati luoghi che fanno da sfondo – non puramente occasionale – alle vicende narrate. Non è solo il caso di Sciascia o di Camilleri, ma anche quello di Fruttero e Lucentini, o, per risalire fino ai rami più nobili del giallo italiano, al *Pasticciaccio* di Gadda, in cui l'uso dei dialetti diventa ben più che una semplice scelta stilistica. Questa dimensione non viene meno neanche nelle produzioni realizzate per il grande schermo. Film come *Il commissario Pepe* (1967) di Ettore Scola, *La donna della domenica* (1975) di Luigi Comencini, o *Al piacere di rivederla* (1976) di Marco Leto declinano la trama gialla nella direzione della commedia all'italiana, sfruttando l'intrigo criminale per portare alla luce i segreti nascosti dietro il perbenismo della borghesia di provincia. Pellicole come *Non si sevizia un paperino* di Lucio Fulci (1972), *Chi l'ha vista morire?* (1974) di Aldo Lado, *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avanti o *Solamente nero* (1975) di Antonio Bido riportavano invece a una dimensione provinciale, o persino rurale, gli schemi del giallo 'argentiano'. Ma il cinema poliziesco trova un filone particolarmente fortunato in una dimensione territoriale che non è quella della cittadina di provincia, o addirittura del paesino di campagna, bensì quella della metropoli.

È in questo contesto che Milano viene a occupare un ruolo ben preciso. Senza dubbio, la Milano che fa da scenario ai romanzi di Renato Olivieri è, in gran parte, una Milano provinciale, ritratta alla maniera di Simenon, e i suoi luoghi ricordano spesso la Parigi malinconica di Maigret. Nella cinematografia di genere, tuttavia, questa dimensione è presente solo in parte (per esempio, nel tardo *I giorni del commissario Ambrosio*, tratto proprio da un romanzo di Olivieri). Milano ha però rappresentato soprattutto altro per il noir italiano: non la provincia, bensì l'espressione paradigmatica della metropoli, la versione italiana della giungla d'asfalto in cui si muovono balordi, criminali, prostitute, spacciatori, in cui non esistono più le regole morali della vecchia malavita e in cui i legami con la città e con la sua tradizione sono di fatto persi, recisi dall'immigrazione e dalla trasformazione urbana. Ciò che viene prevalentemente messo in scena è infatti la violenza metropolitana. Una Milano violenta, o anche una Roma violenta: città sconvolte da un processo di modernizzazione accelerata che le trasforma in metropoli dominate da cavalcavia, arterie veloci e grattacieli. In questo contesto, la criminalità rappresentata non ha più nulla a che vedere con la «vecchia mala», ma assume i tratti di una violenza moderna, razionale

e imprenditoriale, chiaramente debitrice dell'immaginario del gangster movie statunitense. La metropoli diventa così non soltanto uno sfondo, ma un dispositivo simbolico che rende visibili le contraddizioni della modernità capitalistica. La violenza metropolitana rappresentata dal poliziottesco non è cioè soltanto una registrazione della cronaca, ma la traduzione simbolica di una modernizzazione accelerata che produce spaesamento sociale, frattura generazionale e delegittimazione delle autorità tradizionali.

Davanti ai fotogrammi di *Banditi a Milano* – racconta un aneddoto piuttosto noto – Giorgio Scerbanenco intuì cosa potesse offrire il capoluogo lombardo a una nuova linea della narrativa di genere. Tramutando la cronaca in narrazione, il film di Lizzani mostrava che in fondo la Milano di fine anni Sessanta non era poi troppo diversa dalla Chicago di Al Capone, o che, quantomeno, i tempi dei ladruncoli erano finiti da un pezzo. Negli ultimi anni di vita, con i quattro romanzi della serie dedicata all'ex medico Duca Lamberti, interrotta prematuramente nel 1969, Scerbanenco, oltre a fissare alcuni dei cardini del noir italiano, ebbe modo di ritrarre una Milano divenuta improvvisamente centro di una criminalità nuova, completamente diversa da quella del passato. Era lo stesso Duca Lamberti a chiarire la portata di questo passaggio, quando in *Traditori di tutti* diceva:

C'è qualcuno che non ha ancora capito che Milano è una grande città... Non hanno ancora capito il cambio di dimensioni, qualcuno continua a parlare di Milano come se finisse a Porta Venezia, o come se la gente non facesse altro che mangiare panettoni e pan meino. Se uno dice Marsiglia, Chicago, Parigi, quelle sì che sono metropoli, con tanti delinquenti dentro, ma Milano no, a qualche stupido non dà la sensazione della grande città, cercano ancora quello che chiamano il colore locale, la *brasera*, la pesa e magari il *gamba de legn*. Si dimenticano che una città vicina ai due milioni di abitanti ha un tono internazionale, non locale, in una città grande come Milano arrivano sporcaccioni da tutte le parti del mondo, e pazzi, alcolizzati o semplicemente disperati che si fanno affittare una rivoltella, rubano una macchina e saltano sul bancone di una banca gridando: Stendetevi tutti per terra, come hanno sentito che si deve fare⁷.

⁷ G. SCERBANENCO, *Traditori di tutti* (1966), Milano, 1998, pp. 118-119. *Traditori di tutti* era il secondo romanzo del ciclo che aveva come protagonista Duca Lamberti. Il precedente, *Venere privata*, era uscito sempre nel 1966, mentre i successivi, *I ragazzi*

I romanzi di Scerbanenco non riuscirono a creare un vero e proprio genere e il *noir* italiano sarebbe diventato un genere di successo molto più tardi. Ma tra i primi lettori di Scerbanenco ci furono senz'altro registi straordinari, come Duccio Tessari e soprattutto Fernando Di Leo. Proprio il regista foggiano introdusse infatti nel cinema di genere italiano un modo particolare di intendere il noir, oltre che un modo particolare di guardare a Milano. Di Leo aveva già impresso la sua orma nel cinema popolare italiano, collaborando per esempio alla sceneggiatura di classici dello *spaghetti western*, come *Per un pugno di dollari*, *Per qualche dollaro in più* o *Una pistola per Ringo*. Come regista, Di Leo incise però soprattutto sul modo di intendere il noir, influenzando non solo i film degli anni Settanta o il cinema di Quentin Tarantino, ma anche le nuove generazioni di scrittori degli anni Ottanta e Novanta. Di Leo fu infatti tra i primi a comprendere come anche in Italia fosse finalmente possibile avviare una produzione capace di riflettere, in presa diretta, i mutamenti, rileggendo così in chiave originale i modelli narrativi che arrivavano dagli Stati Uniti. Anche per Di Leo, Scerbanenco rimase una fonte di ispirazione fondamentale. E, sicuramente, tra i film tratti da romanzi e racconti del grande scrittore di origine ucraina, quelli firmati da Di Leo sono i più originali e riusciti. *I ragazzi del massacro* (1969) restituisce il mondo di Scerbanenco molto di più quanto non facciano gli altri film ispirati al ciclo del medico-investigatore Duca Lamberti, come *La morte risale a ieri sera* (1970) di Duccio Tessari (noto anche come *I milanesi ammazzano al sabato*) e *Il caso «Venere privata»* (1969) di Yves Boisset, o più tardi *Liberi, armati e pericolosi* (1976) di Romolo Guerrieri. Ma non certo perché sia più fedele al testo, dal momento che in realtà il film di Di Leo si discosta sensibilmente dal romanzo. Si tratta piuttosto di una vicinanza stilistica legata alla capacità di rendere, anche in modo crudo (e talvolta eccessivo), il mondo della criminalità milanese. E tutto questo è ancora più evidente in *Milano calibro 9*, dove Scerbanenco offriva solo una suggestione, perché, a ben vedere, la pellicola di Di Leo riprendeva solo molto marginalmente alcuni racconti del volume omonimo.

Da un certo punto di vista, *Milano calibro 9* avviò la stagione del poliziottesco, perché, seppur di poco, precedette film come *La polizia incrimina... la legge assolve* (1972) di Enzo G. Castellari e *La poli-*

del massacro e *I milanesi ammazzano al sabato* furono pubblicati, rispettivamente, nel 1968 e nel 1969.

zia ringrazia di Steno (1972). Ma, senza dubbio, furono proprio i film di Fernando Di Leo – in particolare, *I ragazzi del massacro*, *Milano calibro 9* e *La mala ordina* – a fissare una certa idea di Milano come capitale di una nuova malavita, nella quale emergeva il lato oscuro del boom, della crescita economica, del passaggio dall'Italia rurale a quella industriale e consumista. Proprio quell'idea di Milano che sarebbe stata uno degli ingredienti del successo del cinema poliziesco italiano. Un successo arricchito in seguito dai film milanesi di Umberto Lenzi, come *Milano rovente* (1973) e il classico *Milano odia: la polizia non può sparare* (1974), *L'uomo della strada fa giustizia* (1975), e di Sergio Martino, come *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (1973) e *Morte sospetta di una minorenne* (1975), o da pellicole come *Tony Arzenta* (1973) di Tessari, *Cani arrabbiati* (1974) di Mario Bava, *Milano violenta* (1976) di Mario Caiano, *Mark il poliziotto* (1975) e *Mark colpisce ancora* (1976) di Stelvio Massi, e altri titoli, in cui sovente la trama specificamente poliziesca andava a tingersi di colori politici.

A Milano, si affiancarono poi altre città, anch'esse rappresentate come metropoli, seppur contrassegnate dagli specifici elementi locali. La geografia del poliziottesco incluse così soprattutto Genova, con la ricorrente presenza del porto, con film come il già citato *La polizia incrimina, la legge assolve*, *Il cittadino si ribella* (1974) di Castellari, *La polizia è al servizio del cittadino?* (1973) di Guerrieri, la trilogia *Mark il poliziotto* (1975), *Mark il poliziotto spara per primo* (1975) di Massi, o *Genova a mano armata* (1976) di Mario Lanfranchi. A Roma la dimensione metropolitana si intrecciava con quella locale, spesso destinata anche a colorare di umorismo (o addirittura di commedia) le trame più cupe, per esempio nei celebri film in cui Lenzi iniziò a sfruttare la maschera di Tomas Milian e la fisicità di Maurizio Merli, come *Roma a mano armata* (1976), *Il trucidato e lo sbirro* (1976), *La banda del gobbo* (1977) e *Il cinico, l'infame e il violento* (1977), o anche in pellicole come *Roma violenta* (1975) e *Roma, l'altra faccia della violenza* (1976) di Marino Girolami, *Uomini si nasce poliziotti si muore* (1976) di Ruggero Deodato, *Il grande racket* (1976) di Enzo G. Castellari, *Quelli della calibro 38* (1976) di Massimo Dallamano, *Roma drogata: la polizia non può intervenire* (1975) di Lucio Marcaccini, *Paura in città* (1976) di Mario Lanfranchi.

Nella maggior parte delle produzioni di questo filone sarebbe prevalso un elemento che *La polizia ringrazia* aveva già iniziato a prefigurare, ossia l'icona di un 'commissario di ferro' in costante lotta – oltre

che con una delinquenza sempre più spietata – con i vincoli del codice, con il garantismo dei giornalisti, con il controllo esercitato da un ceto politico spesso colluso con il mondo criminale. Su un simile binario si sarebbe così rapidamente consumata l’effimera parabola di gran parte del poliziottesco, legata alle figure di superpoliziotti impersonati da Maurizio Merli, Franco Gasparri o Luc Merenda, ed esemplificata da grandi successi commerciali come *Roma violenta*, *Mark il poliziotto* o *Napoli violenta* (1976) di Umberto Lenzi. Ai duri superpoliziotti – evidentemente influenzati dal modello dell’ispettore Callahan (il cui primo episodio, *Dirty Harry*, diretto da Don Siegel, era uscito nel 1971), oltre che dal *Giustiziere della notte* (1974) di Michael Winner, con Charles Bronson – si sarebbe peraltro presto affiancata la loro versione caricaturale, nelle commedie dirette da Bruno Corbucci, che ebbero come protagonista il commissario Nico Giraldi (a partire dal primo episodio, *Squadra antisicchio*, del 1976), o nel ciclo di Piedone diretto da Steno e interpretato da Bud Spencer (cominciato con *Piedone lo sbirro* nel 1973). E, come era avvenuto per il western, la fortuna delle varianti che viravano verso la commedia sancì di fatto l’esaurimento del genere.

In virtù dell’enfasi riservata ai commissari di ferro e ai loro metodi, spesso ben al di là del consentito, il poliziottesco venne considerato come un genere che strizzava l’occhio alle destre, o quantomeno a quelle posizioni politiche che reclamavano una sterzata in senso autoritario, capace di arginare il disordine morale, sociale e politico. Si trattava però di una lettura piuttosto semplicistica. Quei film, secondo Giovambattista Fatelli, sembravano effettivamente alludere a una sensibilità presente nella società italiana del tempo, ma in modo tutt’altro che coerente.

Non è una riflessione lucida, bensì una traccia sotterranea, la registrazione di uno stato d’animo confuso, un grido d’allarme per l’abbandono prematuro del buon senso, per lo scardinamento improvviso dei punti di riferimento tradizionali, per l’abrasione rapida del principio di responsabilità sociale e individuale, per la riduzione dell’uomo a modesto ingranaggio del progresso e della storia o fanatico esecutore delle ipotesi materialiste⁸.

⁸ G. FATELLI, *La legge (del taglione) è uguale per tutti. Il poliziesco all’italiana*, in G. VITIELLO (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, 2013, p. 154.

Pertanto anche la violenza dei protagonisti e il loro esibito ‘machismo’ palesavano «prima di tutto il fastidio per l’imperante dileggio del senso comune, dei concetti di onore, merito, lealtà e per i doveri connessi alla difesa della legge, al mantenimento dell’ordine e sicurezza (oggi in gran spolvero)» ossia «elementi che avrebbero dovuto essere ridimensionati per adattarli alla modernità (nella revisione delle norme come nell’amministrazione della giustizia, nell’ordinamento delle forze di polizia come nel trattamento carcerario) e invece sono stati scalpellati e frantumati con orrenda gioia»⁹

Un aspetto quantomeno singolare è che però quei film non si limitavano a registrare una trasformazione o a dare soltanto una veste artistica – per quanto forse distorta – a un mutamento che avveniva dentro la società italiana. In qualche misura, infatti, quella cinematografia retroagiva sulla percezione della società. Non solo perché alcuni di quei film – non certo tutti – propalassero una paura più o meno ingiustificata, strizzando l’occhio a giustizieri connotati politicamente. Bensì, perché, adattando scenari e trame del western al contesto contemporaneo, suggerivano anche (e forse imponevano) una certa immagine della nuova malavita. Tanto che gli aspiranti gangster delle periferie italiane finivano col competere con i loro modelli cinematografici. Replicando (o tentando di replicare) nella realtà – come in un interminabile gioco di specchi – quanto avevano visto sul grande schermo.

4. La metafisica del potere

A giocare un ruolo chiave nella genesi seconda linea narrativa sono i romanzi di Sciascia, che – sebbene non avviino una moda letteraria nell’Italia degli anni Settanta – sono all’origine della stagione del «cinema politico», avviata per molti versi dalla citata trasposizione cinematografica di *A ciascuno il suo* e da quella successiva del *Giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani e destinata a proseguire per tutto il decennio successivo. All’interno di questa produzione cinematografica sono notevoli le diversità di registro, e sarebbe improprio confondere o mettere sullo stesso piano i film di Petri, Damiani o Rosi e il bi-strattato poliziottesco di Umberto Lenzi, Enzo G. Castellari e Stelvio Massi. A ben guardare, però, all’origine della fortuna di questo filone,

⁹ *Ibidem.*

e persino dentro i prodotti più commerciali, si possono trovare quegli stessi elementi che i romanzi di Sciascia avevano introdotto. Elementi che non possono essere ridotti alla semplice trama poliziesca, ma che vanno ben oltre, verso la descrizione del potere (e non solo del potere politico), delle sue ombre, dei suoi misteri. Elementi che, in effetti, si trovavano già nei primi romanzi di Sciascia e che film di straordinario successo come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) di Petri dovevano popolarizzare.

In questa cinematografia, e anche in alcuni dei film più commerciali, c'era una forte istanza di denuncia civile, di protesta contro le istituzioni, contro le collusioni fra politica e criminalità¹⁰. Ed è proprio a questa componente che una parte del noir italiano contemporaneo si richiama ancora oggi, in modo talvolta consapevole, in altri casi non senza cadute caricaturali. Ma il panorama, a ben guardare, si rivela molto più eterogeneo di quanto potrebbe superficialmente apparire. Che etichette come «cinema civile», «cinema di denuncia» o «cinema politico» risultino semplicistiche diventa in effetti evidente appena si incominci a scorrere la filmografia degli stessi Damiani e Lizzani, la cui produzione fatica a essere contenuta all'interno di ben precise coordinate, oltre che di un genere nettamente circoscritto. In questo senso, Andrea Minuz, soffermandosi su film come *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy e *In nome del popolo italiano* (1971) di Dino Risi, mette in discussione la formula stessa di «cinema politico», mostrando come essa designi una costellazione eterogenea più che un genere unitario. Se non altro perché a quell'etichetta venne ricondotta una produzione che comprendeva per esempio i film di Francesco Rosi, di Elio Petri, di Giuliano Montaldo e dello stesso Damiani: «Politici», osserva Minuz

vennero definiti film assai diversi tra loro ma accomunati da una volontà accusatoria che poteva contare sull'appoggio del pubblico (specie del pubblico progressista) in nome, va da sé, di una comune, radicata diffidenza per le istituzioni e di una cultura del sospetto verso lo Stato che in quel decennio, sulla scia delle stragi e degli attentati, andava inevitabilmente radicalizzandosi¹¹.

¹⁰ P. ORTOLEVA, *Cinema politico e uso politico del cinema*, in F. BERARDINIS (a cura di), *Storia del cinema italiano. XII. 1970-1976*, Venezia, 2008.

¹¹ A. MINUZ, *Giustizia, cinema politico e ideologia italiana*, in G. VITIELLO (a cura di), *In nome della legge*, cit., p. 66.

In altre parole, ad accomunare tutti quei prodotti non erano tanto elementi formali o l'effettiva prossimità ideologica, quanto la percezione e il sostegno del pubblico, che vi scorgeva gli intenti accusatori e la volontà di mettere sotto inchiesta l'utilizzo degli apparati dello Stato (i tribunali e il carcere specialmente) come strumenti di difesa dei poteri costituiti. Quei film potevano dunque essere considerati come appartenenti a un filone unitario soprattutto perché riflettevano la politicizzazione della società italiana e il mutamento nei gusti di un pubblico che richiedeva, e che mostrava di apprezzare, pellicole che affrontavano esplicitamente temi politici.

D'altronde non mancarono incursioni in questo terreno anche da parte della vera e propria commedia all'italiana, e da questo punto di vista era proprio *In nome del popolo italiano* a sviluppare una lettura più politica, che – sfuggendo però alle semplificazioni ideologiche – metteva in luce alcuni dei tratti più originali del cinema civile italiano. Nel film di Risi, il magistrato progressista interpretato da Ugo Tognazzi indagava sulla figura di un industriale spregiudicato e irrispettoso delle leggi, sospettato di avere ucciso una giovane accompagnatrice. Nella sagoma dell'industriale Santenocito – che nel film aveva il volto di Vittorio Gassman – è facile oggi ritrovare l'anticipazione di un certo mondo imprenditoriale, ma anche nel giudice Bonifazi si può ravvisare la prefigurazione di una magistratura che si assume il compito politico di “purificare” la società italiana dalla sua profonda corruzione. Anche per questo *In nome del popolo italiano* è stato considerato come un profetico annuncio della tempesta di Tangentopoli, nonostante si tratti probabilmente di qualcosa di più. «Più che anticipare Tangentopoli», ha scritto Minuz,

il film di Dino Risi suggella, dall'interno di una questione delicata come quella della giustizia, lo schiacciante primato dell'ideologia sulle istituzioni, della politica sullo Stato, quale motivo dominante della nostra storia nazionale; di un'ideologia italiana che in tal senso appare disponibile tanto a rovinose derive totalitarie quanto alle seduzioni degli eccessi egualitari¹².

E così la sarabanda che Risi mette in scena nella sequenza finale del film – in cui il giudice, alle prese con la più difficile questione di coscienza, vede sfilare davanti a sé, in una sorta di sabba infernale, tutti

¹² Ivi, p. 75.

i mostri dell'italianità più sguaiata, triviale e grottesca – finisce col prefigurare davvero una rappresentazione destinata a imporsi nel dibattito pubblico.

Le esplorazioni della commedia sul terreno del cinema politico sono d'altronde solo un piccolo esempio della politicizzazione che attraversò le pellicole in una stagione che rimane senza dubbio una delle più prolifiche e originali della cinematografia italiana. Ancor più frequenti furono le esplorazioni nell'ambito in questo territorio proprio da parte dei poliziotteschi. A ben vedere infatti, come osserva opportunamente Giovambattista Fatelli, l'origine del poliziesco all'italiana è contrassegnata da una marcata contaminazione proprio con il cinema politico. In un film come *La polizia ringrazia* erano in effetti evidenti le connessioni con il cinema politico, nella misura in cui la trama iniziava a utilizzare l'idea di un complotto ordito dietro le istituzioni (e contro di esse) da consorterie criminali e antidemocratiche. Questo stesso schema narrativo sarebbe stato in seguito ripreso e sviluppato da molte altre pellicole, come per esempio il citato *Milano trema: la polizia chiede giustizia*, o *La polizia sta a guardare* (1973) di Roberto Infascelli, *Il poliziotto è marcio* (1974) di Fernando Di Leo, *La polizia accusa: il servizio segreto uccide* (1975) di Sergio Martino, *Il testimone deve tacere* (1974) e *La polizia interviene: ordine di uccidere* (1975) di Giuseppe Rosati, *Poliziotti violenti* (1976) di Michele Massimo Tarantini. In quasi tutte queste pellicole – come in realtà in alcune di quelle della linea centrata sulla dimensione metropolitana – dietro l'inefficienza della giustizia, la corruzione e crimini efferati si scopriva, verso la conclusione, che i vari fili erano tenuti insieme da un intreccio oscuro di poteri politici, militari e criminali (con allusioni piuttosto scoperte al fallito golpe borghese, alla strategia della tensione e al ruolo dei servizi segreti deviati).

Le difficoltà di ricondurre il cinema politico italiano a un'unica prospettiva, o magari a una ben precisa ideologia, sono comunque decisamente insormontabili a proposito della produzione di Damiano Damiani. Se infatti, per quanto riguarda Carlo Lizzani, la sua militanza – una militanza schierata fin dai primi anni della Repubblica al fianco del Partito comunista (Lizzani fu tra l'altro regista di alcuni documentari propagandistici alla fine degli anni Quaranta) – rende all'apparenza più facile piegare la sua filmografia all'interno di una lettura 'ideologica', un'operazione del genere diventa del tutto impraticabile per il regista friulano. Non solo perché Damiani sperimentò quasi ogni

genere, spingendosi anche verso il western, con *Quien sabe?* (1967), e verso l'horror, con *Amityville Possession* (1982), ma forse soprattutto perché i suoi film puntavano, più che a 'svelare' la verità, a mettere in discussione il fatto stesso che la verità – un'unica verità – esistesse davvero. Se il suo celebre *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica* (1971) poteva per esempio suonare come un atto di denuncia contro la collusione fra politica, giustizia e mafia, il discorso si capovolgeva quasi completamente in *Perché si uccide un magistrato* (1975), in cui il protagonista, il regista Solaris (*alter ego* di Damiani), denunciando pubblicamente la corruzione di un magistrato anziano, finiva col deformare la realtà e col fornire una legittimazione a un omicidio con origini molto diverse. Osservato con attenzione, quello di Damiani, più che un cinema di denuncia, appare piuttosto un cinema sulla diffidenza, sul sospetto, sull'indecifrabilità della verità, sui suoi utilizzi strumentali e sulle sue deformazioni. «Alla falsità soddisfatta e non abbastanza "schifata"», ha osservato Anton Giulio Mancino, «Damiani contrappone la falsificazione obbligatoria di ogni teorema euristico solitario ed egoista esteso bene o male alla collettività, in grado di produrre effetti incalcolabili, magari terribili», «a partire dalle esistenze private fino a informare di sé la struttura politica dello Stato pronta a instillare il sentimento della vendetta in seno alle masse popolari per far dimenticare altri crimini secondo la prassi della fascizzazione della società italiana»¹³.

Sebbene l'istanza della denuncia fosse all'apparenza la componente più evidente del cinema civile, quei film – e soprattutto i più riusciti – erano molto più che un semplice attacco a un sistema di potere, o alle commistioni tra mafia e politica, perché costituivano piuttosto una sorta di esplorazione dentro i 'misteri del potere' e delle sue rappresentazioni. Film come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*, *Il sorriso del grande tentatore* o *Cadaveri eccellenti* non si limitavano infatti a 'svelare' una realtà fatta di intrighi, di scandali e corruzione, perché, più in generale, portavano sullo schermo una sorta di labirinto: un labirinto che davvero somigliava molto al sistema politico italiano – in cui ogni scandalo finiva per essere occultato, in cui le trame parevano destinate a rimanere sempre invisibili, in cui ogni criti-

¹³ A.G. MANCINO, *Una verità piuttosto complicata. Diritto e rovescio della medaglia in Damiano Damiani*, in G. VITIELLO (a cura di), *In nome della legge*, cit., p. 93.

ca era invariabilmente insabbiata – ma che diventava anche una grande metafora dell'enigma del potere.

Ciò che accomuna pellicole come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *Todo modo* e *Cadaveri eccellenti* è per esempio una paradossale inversione della logica giallistica: il mistero non è chi ha commesso il crimine, ma perché il crimine rimane impunito, o meglio, perché la punizione è strutturalmente impossibile. In *Indagine*, in cui il colpevole è l'investigatore stesso, l'intera macchina dello Stato si mobilita non per scoprire la verità, bensì per occultarla e per proteggere il responsabile dell'assassinio. Il mistero, qui, è perché nessuno vuole sapere. In *Todo modo*, il crimine è invece allegoria del potere democristiano, e la soluzione dell'enigma non porta a nessuna catarsi: i colpevoli sono tutti e nessuno, il potere si autoriproduce indifferentemente al sangue versato. In *Cadaveri eccellenti*, la struttura del giallo viene portata al suo limite estremo e poi capovolta. Il commissario Rogas, interpretato da Lino Ventura, percorre metodicamente le tappe di un'indagine sugli omicidi di alcuni magistrati, raccogliendo indizi, costruendo ipotesi, stringendo il cerchio attorno a un colpevole plausibile. Ogni passo avanti nella soluzione del mistero lo conduce tuttavia più vicino non alla verità bensì al potere, a quella zona opaca in cui destra e sinistra, magistratura e servizi segreti, legalità e criminalità organizzata si confondono e si proteggono a vicenda. La soluzione dell'enigma c'è, ma è inutilizzabile: chi la conosce deve morire. Il meccanismo 'illuministico' del giallo – il progresso verso la chiarezza, la soddisfazione finale dello scioglimento dell'enigma – viene così smontato pezzo per pezzo, e al suo posto resta soltanto il vuoto di un potere che non ha bisogno di nascondersi, perché coincide con la realtà stessa. In questo senso *Cadaveri eccellenti* è il più sciasciano dei film italiani degli anni Settanta, perché incarna la visione di un'Italia in cui la verità esiste ma è strutturalmente inaccessibile, per la stessa volontà dei poteri che la detengono. Rogas così percorre un labirinto che si chiude su se stesso: ogni risposta apre un'altra domanda, e la verità finale, quando arriva, è così destabilizzante da dover essere soppressa insieme a chi l'ha scoperta.

Anche Damiani percorre lo stesso territorio, seppur con strumenti diversi. Rispetto a Petri e a Rosi, Damiani sceglie consapevolmente un registro più popolare e una tensione più narrativa che allegorica; ma la diagnosi di fondo è la medesima: il mistero non è mai soltanto un enigma da risolvere, ma sempre anche una metafora del potere che si

sottrae alla conoscenza. *Io ho paura* (1977), con Gian Maria Volonté nel ruolo di un brigadiere di scorta a un giudice minacciato, è forse il suo film più riuscito in questo filone: qui il mistero non è chi minaccia il magistrato, ma fino a che punto le istituzioni stesse siano infiltrate o colluse con chi lo minaccia. Il protagonista non è un investigatore ma un uomo comune trascinato suo malgrado dentro una rete di cui non riesce a vedere i confini. Un meccanismo narrativo che Damiani riprenderà e affinerà in *L'avvertimento* (1980), dove la verità appare sempre più imprevedibile, perché la realtà stessa è il continuo prodotto di un accordo, costruita e concordata anche quando sono le autorità in buona fede a muoversi per far trionfare la giustizia. Nei corridoi del labirinto del potere era in sostanza inevitabile smarrirsi, perché dietro ogni angolo si scopriva sempre un nuovo motivo di diffidenza, se non addirittura un elemento capace di insinuare il dubbio che tutta la ricerca della verità non fosse stata fin dall'inizio altro che un inganno ben orchestrato. E che il labirinto stesso non fosse altro che una messinscena allestita per occultare una partita destinata a giocarsi altrove. In questo senso, il noir italiano degli anni Settanta si iscrive pienamente in quella che Paul Ricoeur ha definito una «cultura del sospetto», nella quale ogni superficie narrativa rimanda a una struttura nascosta e ogni rivelazione dischiude un nuovo enigma.

5. Il mistero dietro il mistero

Presentando al pubblico un noir anomalo dell'inizio degli anni Ottanta, Goffredo Fofi ha tracciato un sintetico ritratto di quella stagione cinematografica, che prese avvio dalla strage di piazza Fontana e dall'*Indagine* di Petri, e che vide «una lunga serie di film di genere», «ma anche di un cinema politico che reclamava dignità nell'affrontare la cronaca di quegli anni, scavando nei tanti misteri d'Italia che pareva fondamentale investigare, svelare»¹⁴. Nella prima metà degli anni Settanta, scriveva Fofi, «il cinema di denuncia non aveva ancora logorato i suoi schemi, né contribuito a creare una falsa coscienza dei 'buoni' soddisfatti del loro sentirsi dalla parte giusta», anche se «il cinema di

¹⁴ G. FOFI, *Prefazione*, in M. LOMBARDO-RADICE e L. MANCONI, *Lavoro ai fianchi. Alcuni giorni nella vita del commissario Luigi Longo*, Nuoro, 2010, p. 5 (la prima edizione del romanzo era uscita a Milano nel 1980).

sinistra si compiacque un po' troppo della sua collocazione e pensò, più che ai doveri della chiarificazione, ai piaceri della semplificazione». Così, «i cineasti di sinistra – e allora non ce n'era uno che non si dicesse tale – preferirono prima la denuncia e, dopo, più avanti negli anni Settanta, i compiacimenti della metafisica: dietro il mistero, il mistero»¹⁵.

La conclusione di cui parla Fofi non era forse inevitabile, ma, nell'Italia di allora, era anche comprensibile. Si trattava proprio dell'approdo cui perveniva lo stesso Sciascia in romanzi come *Il contesto* o *Todo modo*, e che Rosi e (soprattutto) Petri amplificavano ulteriormente nelle versioni cinematografiche di quei libri. In *Todo modo*, Sciascia non si limitava a ritrarre la classe politica democristiana, perché quella raffigurazione – molto lontana da qualsiasi esigenza di realismo, e proprio per questo così efficace – diventava una rappresentazione 'metafisica' del potere, dei suoi rituali, dei suoi misteri insolubili e, in fondo, incomprensibili. Anche per questo, la denuncia diventava qualcosa di più. E il ritratto dell'Italia si tramutava in un simbolo. Proprio Sciascia, a proposito della genesi del *Contesto*, scriveva per esempio di aver concepito il romanzo come un semplice *divertissement*, ma di aver in seguito mutato registro:

mi andò per un altro verso: ché ad un certo punto la storia cominciò a muoversi in un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, dove i principi – ancora proclamati e conclamati – venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni nel giuoco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava. Un paese immaginario, ripeto. E si può anche pensare all'Italia, si può anche pensare alla Sicilia; ma nel senso del mio amico Guttuso, quando dice: 'anche se dipingo una mela, c'è la Sicilia'. La luce. Il colore. E il verme che da dentro se la mangia? Ecco, il verme, in questa mia parodia, è tutto d'immaginazione. Possono essere siciliani e italiani la luce, il colore (ma ce n'è, poi?), gli accidenti, i dettagli; ma la sostanza (se c'è) vuole essere quella di un apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa¹⁶.

Dopo aver vissuto la loro stagione di massimo fulgore attorno

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ L. SCIASCIA, *Il contesto. Una parodia*, Torino 1971, pp. 121-122 (ripreso in *Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Milano, 1988, pp. 94-95).

agli anni Settanta, le pellicole del cinema politico italiano scomparvero quasi completamente dalle sale. A determinare la decadenza di un piccolo ma fortunato genere fu probabilmente – insieme a mille altre componenti – la comprensibile reazione di rigetto alla iper-politicizzazione degli anni Settanta, una reazione che nel decennio seguente indusse molti dei nuovi autori a rivolgersi ai travagli intimistici e alle storie del tutto private di generazioni giovani e meno giovani. Quando al principio degli anni Novanta si tornò a riscoprire la carta dell’impegno, sulla falsariga del cinema di Damiani, Lizzani, Petri, Rosi, quelle che scaturirono furono invece quasi invariabilmente pellicole segnate da una marcata vena didascalica e da uno schematismo manicheo che le rendevano abissalmente distanti dai vecchi modelli. Nelle sue migliori declinazioni, il noir italiano successivo – pur con le ovvie diversità stilistiche – avrebbe trovato una propria identità, ma non sempre – o, meglio, molto di rado – sarebbe riuscito ad affondare lo sguardo su quel «potere che sempre più digrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa», preferendo limitarsi alla variazione su un repertorio consolidato. Oltre ai vincoli del mercato e al profilo degli autori, era la stessa società, probabilmente, a non richiedere indagini di quel genere. E probabilmente era anche il ‘potere’ stesso a essere mutato. Se nel decennio della crisi repubblicana il noir riuscì a coniugare l’epica metropolitana con la metafisica del labirinto istituzionale, in seguito la trasformazione del potere avrebbe reso sempre più difficile un’analoga operazione. D’altronde, la classe politica italiana di ieri, con la sua austera impassibilità e il suo solenne grigiore, poteva davvero trovare un riflesso efficace nella metafisica di Sciascia, Petri e Rosi. Il potere sarebbe più tardi apparso meno gerarchico, meno ritualizzato, e si sarebbe presentato piuttosto come una rete diffusa, mediatizzata, spettacolarizzata. In questo contesto, il noir avrebbe faticato a individuare un antagonista definito e avrebbe finito spesso per ripiegare su stereotipi o declinazioni seriali.

Forse, la distanza rispetto al presente del vecchio poliziottesco e del cinema politico degli anni Settanta non risiede dunque tanto nella diminuzione della violenza, quanto nella perdita di un orizzonte interpretativo capace di restituirle un senso politico complessivo. Se negli anni Settanta il labirinto del potere poteva ancora essere rappresentato come un enigma tragico, oggi si presenta come una trama frammentata e opaca, meno metafisica e più dispersiva. Non può dunque non emergere uno scarto fra il noir contemporaneo e quella fortunata, effimera

stagione in cui il poliziottesco e il cinema politico convissero insieme intrecciando spesso le loro traiettorie. E coniugando la tragica epica metropolitana dell'«Italia calibro 9» con la metafisica del labirinto del potere. Senza però rinunciare del tutto all'idea che, dietro l'ultimo angolo del labirinto, si potesse ancora scoprire un paese migliore.

* * *

ABSTRACT

ITA

Il saggio analizza la stagione del cinema poliziesco italiano sviluppatasi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta, ricostruendone le matrici letterarie, le articolazioni di genere e le implicazioni politico-culturali. L'autore individua due linee distinte ma spesso intrecciate: da un lato il cosiddetto «poliziottesco», cinema d'azione metropolitano che mette al centro la figura del commissario «di ferro» e la violenza urbana come prodotto della modernizzazione accelerata; dall'altro il «cinema politico», che sposta il fuoco narrativo dalla criminalità di strada all'enigma del potere istituzionale, con le sue opacità, le sue collusioni e i suoi misteri insolubili. Entrambe le linee affondano le radici in due matrici letterarie fondamentali: la narrativa di Giorgio Scerbanenco, che definisce l'immagine della nuova metropoli criminale milanese, e i romanzi di Leonardo Sciascia, che introducono una rappresentazione metafisica del potere come labirinto impenetrabile. Attraverso l'analisi di pellicole di registi come Elio Petri, Francesco Rosi, Damiano Damiani, Carlo Lizzani e Fernando Di Leo, il saggio mostra come quella cinematografia non si limitasse alla denuncia civile, ma costruisse una vera e propria topologia simbolica del potere, capace di riflettere la profonda politicizzazione della società italiana del decennio.

EN

This essay analyses the season of Italian crime cinema that flourished between the late 1960s and the early 1980s, tracing its literary sources, generic articulations, and political-cultural implications. The Author identifies two distinct but frequently intertwined currents: on the one hand, the so-called

poliziottesco, an action-oriented metropolitan cinema centred on the figure of the hard-boiled police commissioner and on urban violence as a product of accelerated modernisation; on the other, «political cinema», which shifts the narrative focus from street crime to the enigma of institutional power, with its opacity, its collusions, and its unresolvable mysteries. Both currents draw on two fundamental literary matrices: the fiction of Giorgio Scerbanenco, which defines the image of the new criminal metropolis of Milan, and the novels of Leonardo Sciascia, which introduce a metaphysical representation of power as an impenetrable labyrinth. Through analysis of films by directors such as Elio Petri, Francesco Rosi, Damiano Damiani, Carlo Lizzani, and Fernando Di Leo, the essay shows how this body of cinema went beyond civic denunciation to construct a fully elaborated symbolic topology of power, capable of reflecting the profound politicisation of Italian society in that decade.



Costituzionalismo.it

Email: info@costituzionalismo.it

Registrazione presso il Tribunale di Roma

ISSN: 2036-6744 | Costituzionalismo.it (Roma)