

# Labirinti turistici: il paesaggio urbano del giallo

Massimiliano Gaudiosi

*Un labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini;  
la sua architettura, ricca di simmetrie, è subordinata a tale fine.*

Jorge Luis Borges

*Un labirinto è detto molteplice, in senso etimologico,  
poiché ha molte parti,  
ma è anche ciò che risulta piegato in molti modi.*

Gilles Deleuze

Il *giallo* italiano degli anni sessanta e settanta è un genere caratterizzato da un'ampia varietà di paesaggi metropolitani, continuamente messi in comunicazione con luoghi situati al riparo dall'esperienza urbana come paesi di campagna e ville isolate. Questo repertorio eterogeneo di paesaggi è la spia di una predilezione per il viaggio e il turismo che attraversa l'intero genere, quasi un'ossessione resa evidente dalle innumerevoli sequenze ambientate in aeroporti e attrazioni turistiche, e da personaggi erranti sempre sospesi tra mete differenti<sup>1</sup>. Queste caratteristiche – evidenziate dagli studiosi che si sono occupati dell'argomento e facilmente riscontrabili in registi come Mario Bava, Sergio Martino, Dario Argento, Lucio Fulci – possono essere giustificate sul piano commerciale quali parti di un sistema di coproduzione concepito per raggiungere i mercati esteri. Al fine di intercettare un pubblico più ampio, il *giallo* ha fatto ricorso a un meccanismo produttivo non molto diverso da quello in uso in altri generi popolari come lo spaghetti-western

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Needham, *Playing with Genre: Defining the Italian Giallo*, in *Fear Without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*, a cura di S.J. Schneider, FAB Press, Godalming, 2003, p. 143.

e l'horror, in cui si sfumavano i tratti di italianità, si sceglievano paesaggi europei e si adoperava un cast internazionale<sup>2</sup>. Una strategia che puntava a imitare alcune tipologie di film stranieri e a riprodurne le location caratteristiche:

Da Londra a Maiorca, abbiamo un flusso indistinguibile di whisky, cocktail raffinati, musica rock, discoteche, mobili di design, sale d'attesa aeroportuali. Questo stereotipato jet set europeo è per il *giallo* quello che i saloon e i cavalli sono per il western: lo sfondo facilmente identificabile sul quale si sviluppa il racconto o, meglio, sul quale le differenti componenti narrative del genere sono messe insieme come in un puzzle<sup>3</sup>.

Ma se tali ragioni possono spiegare la varietà delle ambientazioni e la natura nomade dei personaggi, che tipo di paesaggio urbano viene rappresentato dal *giallo*? E in che modo il paesaggio finisce per plasmare gli universi narrativi, spesso inverosimili e tenuti insieme da una logica tenue, di questa formula cinematografica?

Una delle possibilità più sfruttate è la compresenza, all'interno dello stesso film, di vedute da cartolina e di inquietanti spazi labirintici. Lo dimostra un titolo inaugurale del genere come *La ragazza che sapeva troppo* (Bava, 1963), film che se da un lato fa sfoggio degli angoli più noti di Roma, dall'altro ribalta la cartolina esaltando il mistero celato dietro un emblema del turismo mondiale. Una simile visione schematica, che unisce la piena riconoscibilità di una città e la perdita tra le pieghe labirintiche delle sue strade e dei suoi interni, non si può estendere alla produzione del *giallo* nel suo complesso: il cinema di Dario Argento, per esempio, mette in scena uno spazio urbano spesso irriconoscibile. Ciononostante, è indubbio che tale dualità concerne molte città che hanno fatto da sfondo per i thriller all'italiana: accanto a Roma, la location più impiegata, si possono elencare

---

<sup>2</sup> Cfr. S. Baschiera, F. Di Chiara, *A Postcard from the Grindhouse. Exotic Landscapes and Italian Holidays in Lucio Fulci's Zombie and Sergio Martino's Torso*, in *Cinema Inferno. Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, a cura di R.G. Weiner, J. Cline, Scarecrow Press, Lanham, 2010, p. 105. Su queste strategie produttive cfr. anche F. Di Chiara, *Transeuropa. Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano*, in "Bianco e Nero", n. 572 (2012), pp. 49-57 e A. Ehrenreich, *Niente affatto una nicchia: la distribuzione e la commercializzazione del genere giallo*, in "Bianco e Nero", n. 587 (2017), pp. 113-126.

<sup>3</sup> S. Baschiera, F. Di Chiara, *Once upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s*, in "Film International", n. 48 (2010), p. 35. Tutte le traduzioni dall'inglese riportate nel presente saggio sono mie.

Atene (*La coda dello scorpione*, Martino, 1971), Vienna (*Lo strano vizio della signora Wardh*, Martino, 1971), Perugia (*I corpi presentano tracce di violenza carnale*, Martino, 1973), Barcellona (*Gatti rossi in un labirinto di vetro*, Lenzi, 1975), San Francisco (*Una sull'altra*, Fulci, 1969), Londra (*Una lucertola con la pelle di donna*, Fulci, 1971; *Cosa avete fatto a Solange?*, Dallamano, 1972), Praga (*La corta notte delle bambole di vetro*, Lado, 1971), Venezia (*Chi l'ha vista morire?*, Lado, 1972), solo per citare alcuni esempi tra i molti<sup>4</sup>.

Nelle prossime pagine si proverà ad analizzare le forme di tale rappresentazione contraddittoria del paesaggio urbano prendendo in esame alcuni specifici casi di studio, e in particolare *Lo strano vizio della signora Wardh*. L'ipotesi centrale è che la negoziazione tra questi due impulsi opposti sia costruita su una particolare dinamica (o meglio una scissione) tra interno ed esterno, l'esaltazione di un mondo *esteriore*, composto da paesaggi prevedibili e leggibili, cui fa da contraltare un mondo *interiore*. Quest'ultimo trasforma le strade della città, così come gli interni delle dimore, in un paesaggio della mente sconvolto da traumi infantili e da fantasmi del passato, un paesaggio barocco che è una perfetta proiezione in termini topografici del conflitto tra luce e oscurità, tra vittime e carnefici. Allo stesso tempo, si proverà a comprendere se in questa contrapposizione tra il fuori e il dentro, tra la cartolina e il labirinto, non incida l'originale rapporto che il genere intrattiene con i film popolari e con il cinema d'autore di quegli anni.

### *Mappe, percorsi e labirinti*

Il già citato *La ragazza che sapeva troppo* esplora molte delle possibilità espressive offerte dal capovolgimento dell'immagine cristallizzata di un celebre monumento: l'elegante scalinata di Trinità dei Monti, dove si svolgono le disavventure della protagonista Nora Davis, finisce al centro di efferati delitti ed è immersa in un clima da incubo tipico del *noir* hollywoodiano<sup>5</sup>. Questo cortocircuito stabilito dal film di Bava, in cui luoghi rinomati del turismo sono pervasi da atmosfere inquietanti che sovvertono la classica cartolina, è palese anche in un *giallo* parapsicologico del decennio successivo come *Sette note in nero* (Fulci, 1977). Nell'incipit del film la piccola Virginia, in visita con la scuola presso il panoramico piazzale Michelangelo di

---

<sup>4</sup> Sulle ambientazioni di questi film cfr. M.J. Koven, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham 2006, pp. 45-59.

<sup>5</sup> Cfr. S. Baschiera, F. Di Chiara, *A Postcard from the Grindhouse...*, cit., pp. 114-115.

Firenze, ha una visione del suicidio della madre, che, in quel preciso istante, si lascia cadere dall'alto delle scogliere di Dover in Inghilterra. In pochi minuti l'opera di Fulci condensa tutta una serie di segni di riconoscimento del *giallo*: scorci paesaggistici di una certa notorietà, identificati anche da didascalie, fanno da sfondo al trauma che segnerà la vita della protagonista, che ritroviamo adulta mentre, in automobile, è intenta a recarsi in uno dei tanti aeroporti che appaiono in questo genere di pellicole.

Tali ingredienti sono alla base dei film di un autore come Sergio Martino, e specialmente de *Lo strano vizio della signora Wardh*, in cui sono magnificate le testimonianze architettoniche di Vienna: come nella Roma di Bava, il paesaggio urbano è presentato in una forma rassicurante durante le peregrinazioni in auto e in motocicletta di Julie Wardh, per poi assumere i tratti di un ambiente ostile nel corso della storia. Come notano Stefano Baschiera e Francesco Di Chiara, Sergio Martino «sottolinea sempre le connotazioni geografiche dei suoi film, sia negli spazi italiani sia in quelli stranieri [...] mostrando come ci si possa smarrire ed essere in pericolo in un territorio perfettamente mappato»<sup>6</sup>. In effetti, con l'arrivo a Vienna di Neil e Julie Wardh, il film incrocia zone molto note della capitale austriaca. La mappa della città è ricostruita grazie ai suoi emblemi, come la cattedrale di Santo Stefano e il parco di Schönbrunn, e grazie a precisi segnali stradali. Lo spettatore è infatti informato che la residenza dei signori Wardh è localizzata in Kramerstrasse, e che l'abitazione dell'australiano George è situata in Heroicagasse. In questo modo il cinema di Martino, e in generale molte produzioni accostabili al *giallo*, disegnano una mappa continuamente esplorata e testata dai personaggi.

Per meglio inquadrare questa modalità rappresentativa possono tornare utili le riflessioni di Michel de Certeau intorno alle narrazioni urbane. Nel descrivere la vista su Manhattan che si gode dalla cima del World Trade Center, de Certeau evidenzia come una posizione così peculiare trasformi lo spettatore in un voyeur, e «permette di interpretare con un Occhio solare, di posare uno sguardo divino»<sup>7</sup> sulla città-panorama. Allo stesso tempo, si nota come tale immagine possa causare un fraintendimento delle pratiche quotidiane dello spazio urbano. Infatti, il dio-voyeur che osserva il paesaggio dall'alto percepisce lo spazio in una maniera differente rispetto ai passanti che stanno *in basso*, i quali non possono leggere la città perché ne sono avvolti e vi si aggirano quotidianamente all'interno. Secondo lo studioso francese, le basi delle narrazioni quotidiane riguardano la relazione

---

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 115-118.

<sup>7</sup> M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, tr. it., Edizioni Lavoro, Roma 2010, p. 144.

e l'oscillazione tra entrambi i poli della pratica spaziale appena ricordata: la *mappa*, la percezione privilegiata e inusuale da un punto di vista distante ed elevato, un quadro che descrive un *vedere*; e il *percorso*, il movimento quotidiano compiuto dai passanti, una serie discorsiva di operazioni che organizza un itinerario e implica un *andare*. Se le mappe sono descrizioni astratte di relazioni spaziali, gli itinerari sono raccontati dal punto di vista di chi li percorre; se le mappe documentano dei luoghi, i percorsi descrivono movimenti attraverso gli spazi<sup>8</sup>.

Nel *giallo* è possibile ritrovare facilmente questa coesistenza di mappe e percorsi: se da un lato le indicazioni stradali, le vedute cartolinesche, lo sguardo distante del killer intento a spiare le vittime, la pianta della città nell'ufficio dell'ispettore di polizia, offrono una precisa mappatura del mondo diegetico, dall'altro lato gli attraversamenti e la locomozione per mezzo di automobili, motociclette, barche, aerei, calano il pubblico nella dimensione di un tragitto da compiere. Mappe e percorsi contribuiscono inoltre alla costruzione della suspense, articolano un gioco di distanze che consente allo spettatore di condividere la visione panottica dell'assassino e l'esperienza del tessuto cittadino vissuta dalle potenziali vittime. La sensazione di pieno controllo degli spazi è però sempre destinata ad entrare in crisi: la perdita del senso dell'orientamento irrompe nella fitta rete di itinerari seguendo di pari passo il delirante sviluppo della trama.

Il controllo spaziale è assicurato soprattutto con l'ausilio dell'automobile, mezzo di trasporto onnipresente nel *giallo*. Secondo Mikel J. Koven, la maggior parte di questi film tende a mostrare inquadrature prese dall'abitacolo di una vettura «che stabiliscono la location geografica attraverso una sorta di filmato di viaggio, volto a illustrare punti di interesse turistico»<sup>9</sup>. Un esempio fra i tanti si trova in *Una sull'altra* (Fulci, 1969), in cui il personaggio principale interpretato da Jean Sorel perlustra in auto la città di San Francisco, in un film che è un evidente omaggio a *Vertigo* (Hitchcock, 1958). Ne *Lo strano vizio della signora Wardh*, l'automobile diventa addirittura uno strumento multifunzionale: da un lato, il veicolo partecipa ad un *sightseeing* degli ambienti notevoli della città; dall'altro può trasformarsi in una trappola mortale o in un detonatore di ricordi dolorosi, come avviene con i flashback di Julie.

Nel film di Martino, questa organizzazione non registra modifiche di sorta quando la scena del crimine si trasferisce a Sitges, in Catalogna: qui è possibile riconoscere il porto, il centro storico e la chiesa di San Bartolomé y

---

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 177-179.

<sup>9</sup> M.J. Koven, *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, cit., p. 50.

Santa Tecla, sito turistico in cui Julie viene aggredita dal killer. Anche nella location spagnola si esercita un totale controllo del territorio e si susseguono movimenti su diversi mezzi di trasporto. In questa seconda parte, la pellicola presenta un'altra location ciclicamente valorizzata dal *giallo*, la località di mare o di campagna la cui (apparente) tranquillità contrasta con la vivacità urbana. Ne *Lo strano vizio della signora Wardh*, il buen retiro di Sitges consente a Julie di recuperare le energie dopo lo shock provato a Vienna, e di proseguire la sua storia d'amore con George. In *Paranoia* (Lenzi, 1970), la villa al mare sull'isola di Maiorca diventa lo sfondo privilegiato per una storia di gelosia e tradimenti, in cui corpi distesi sulla spiaggia, giri in barca, escursioni in auto, descrivono uno stile di vita indolente e vacanziero secondo quell'attitudine cosmopolita già ricordata per questo genere di film. Ma l'atmosfera estiva non è di ostacolo allo svolgimento della trama *mystery*, come insegnano i racconti di Agatha Christie e differenti esempi cinematografici quali *Caccia al ladro* (Hitchcock, 1955) e *L'avventura* (Antonioni, 1960). La tradizione della villa sul mare come location distintiva del *giallo* è probabilmente inaugurata da *Cinque bambole per la luna d'agosto* (Bava, 1970), ed è presente anche in titoli come *L'occhio nel labirinto* (Caiano, 1972), film ambientato nel paese inesistente di Maracudi e girato sull'isola d'Elba. Il paradosso di questi titoli ruota attorno alla negoziazione menzionata in apertura, e cioè quella tra due forme di pianificazione urbana mediate dal cinema: lo stereotipo del paesaggio e la sua progressiva dissoluzione. All'estrema abilità nei movimenti e nel controllo dello spazio, è associato un senso di totale perdita di identità, con luoghi che diventano labirinti da cui è difficile uscire.

Ed è proprio il labirinto la metafora spaziale che meglio definisce il *giallo*, come suggeriscono titoli come *Gatti rossi in un labirinto di vetro* e *L'occhio nel labirinto*. Nel primo film, il labirinto in questione è un *dark ride*, installazione su rotaie di un parco di divertimenti, in cui ha luogo uno degli omicidi che perseguitano un gruppo di americani in gita a Barcellona. Il secondo film si apre invece con una citazione da *L'immortale* di Jorge Luis Borges (posta in esergo al presente saggio), a partire dalla quale si costruisce la tripla analogia labirinto/mente/racconto<sup>10</sup>: nella prima sequenza un uomo, ferito e braccato da un assassino, tenta invano di fuggire all'interno di uno stabile abbandonato, un dedalo senza fine di corridoi illuminati in maniera espressionista. *Lo strano vizio della signora Wardh* rievoca questo senso di perdita nella sequenza girata al parco del palazzo viennese di Schönbrunn, dove, tra le diverse attrazioni turistiche, c'è un vero labirinto di siepi. Nel

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Needham, *Playing with Genre: Defining the Italian Giallo*, cit., p. 139.

parco si avverte bene il passaggio dallo stereotipo paesaggistico al mistero del labirinto: le riprese sono infatti realizzate in grandangolo e avvolte da un'atmosfera funerea che accompagna la morte di Carol, preannunciata da una fuga in un intrico di viali alberati. La classica scena di inseguimento, con il killer che tallona pericolosamente la vittima, può svolgersi nel groviglio di strade di una intera città, come nella Venezia di *Chi l'ha vista morire?*, ma può anche interessare ambienti più circoscritti, come la rimessa dei bus de *L'uccello dalle piume di cristallo* (Argento, 1970), lo sfasciacarrozze di *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Carnimeo, 1972), fino a restringersi agli interni infiniti dell'Alexandra Palace, a Londra, in *Una lucertola con la pelle di donna*.

Mario Bava è forse l'autore che meglio ha lavorato sulla speciale qualità labirintica degli interni, come si può notare nella casa romana de *La ragazza che sapeva troppo*, nella villa di *Cinque bambole per la luna d'agosto* e nella casa di moda di *Sei donne per l'assassino* (1964). In questi e tanti altri casi – basti pensare alle stanze murate di *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Martino, 1972), *Profondo rosso* (Argento, 1975) e *Sette note in nero* – ambienti apparentemente contenuti sembrano celare angoli nascosti e un'architettura complessa nella quale è facile smarrirsi. Nel *giallo* il labirinto rimanda sempre, con una forma di raddoppiamento, ad un'architettura contorta e deviata della mente di vittime e assassini, e lo spaesamento finisce inevitabilmente per riguardare tanto luoghi fisici quanto luoghi dell'anima.

### *Tra cinema popolare e cinema della modernità*

Questo paesaggio, scisso tra le due grandi polarità descritte nelle pagine precedenti, sembra proporre una sintesi, che è quasi un ossimoro, tra le vedute stereotipate di certo cinema popolare e la dissoluzione dei cliché urbani messa in atto dai coevi film d'autore. Il *giallo* condivide infatti caratteristiche appartenenti a un'ampia gamma di opere, al punto da presentarsi come un ibrido tra film popolare, film della modernità europeo e B-movie hollywoodiano<sup>11</sup>. In tal senso, per interpretare il valore del paesaggio in questi lavori diventa necessario attenuare la concezione manichea che vede ripetizione e originalità come dimensioni non comunicabili, senza per questo negare che tra gli anni sessanta e settanta queste due regioni fossero percepite come

---

<sup>11</sup> Cfr. A. Kannas, *The Italian Giallo*, in *The Routledge Companion to Cult Cinema*, a cura di J. Sexton, E. Mathijs, Routledge, London-New York 2020, p. 77.

ben distinte nei dibattiti culturali. La netta ripartizione tra opere impegnate originali e opere di genere stereotipate apparirebbe metodologicamente improduttiva: soprattutto nel caso del *giallo* si registra un'incessante condivisione di repertori tematici e iconici tra produzione alta e produzione bassa.

Tenendo presente questa impostazione di fondo, si può ipotizzare che la celebrazione della città nei suoi cliché paesaggistici recuperi l'eredità del melodramma, genere considerato come una delle premesse del gotico italiano<sup>12</sup>, che mette in mostra luoghi talmente cristallizzati da apparire irreali. Quello del melodramma degli anni cinquanta è un precedente che andrebbe considerato per meglio comprendere le peculiarità del *giallo* e dei filoni italiani dei decenni a venire, specialmente per l'abilità dei produttori di aggiornare anno dopo anno una formula commerciale consolidata, e per la circolazione di attori, paesaggi e soluzioni narrative da una pellicola all'altra. Forse non è un caso che i principali studi sul *giallo* privilegino la definizione di *filone* piuttosto che quella di genere: il termine *filone* consente di descrivere meglio i particolari contesti di produzione e ricezione del cinema italiano, così come le qualità che si sarebbero innervate nella lunga serie di film realizzati sull'onda del successo internazionale di Dario Argento<sup>13</sup>.

Allo stesso tempo, non vanno trascurati i legami con i film d'autore dello stesso periodo, legami che si traducono nel comune impiego di strategie formali del cinema moderno. D'altra parte, uno dei maggiori meriti del thriller all'italiana è quello di aver operato il trasferimento di tutta una serie di proprietà stilistiche dal cinema d'autore alla cultura popolare, secondo una prassi che sarebbe diventata la norma nei decenni a venire<sup>14</sup>. Alexia Kannas, tra gli altri, ha ricordato che il *giallo* e il cinema d'autore italiano hanno condiviso non solo una serie di qualità e di tematiche tipicamente moderne come l'autoriflessività, l'astrazione e l'alienazione, ma sono arrivati talvolta a impiegare le stesse personalità artistiche, come Bernardino Zapponi, sceneggiatore sia per Argento che per Fellini, o come Vittorio Storaro, autore della fotografia per *L'uccello dalle piume di cristallo* e *Giornata nera per l'ariete* e, quasi contemporaneamente, per *Il conformista* (1970) e *Strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci<sup>15</sup>.

I *gialli* recuperano inoltre una concezione urbana molto simile a quella

<sup>12</sup> Cfr. S. Venturini, *Horror italiano*, Donzelli, Roma 2014, pp. 7-10.

<sup>13</sup> Cfr. A. Kannas, *All the Colour of the Dark: Film Genre and the Italian Giallo*, in "Journal of Italian Cinema and Media Studies", vol. 5, n. 2 (2017), pp. 175-176.

<sup>14</sup> Cfr. M. Locatelli, *The Witch, the Killer, and the Duckling. The Emotionalized Reflexivity of the Italian Giallo*, in "Studies in European Cinema", vol. 17, n. 3 (2020), pp. 233-248.

<sup>15</sup> Cfr. A. Kannas, *The Italian Giallo*, cit., p. 82.

che si configura col cinema moderno. L'esigenza, suggerita dalle trame di questi film, di una struttura labirintica che mette in crisi non solo lo spazio abituale ma anche il tempo, sembra trovare un punto di riferimento nel cinema degli anni sessanta, in cui ha luogo un'importante trasformazione della città e del paesaggio. Pierre Sorlin identifica due film del 1966, *Uccellacci e uccellini* di Pasolini e *Blow-up* di Antonioni, come segni di esplosione dello spazio e di perdita della coerenza urbana. Altri esempi sono forniti da titoli come *Deserto Rosso* (Antonioni, 1964), o *Il disprezzo* (Godard, 1963), e questa deflagrazione è evidente in special modo ne *Le mani sulla città* (Rosi, 1963), dove il classico impianto urbano scompare completamente. Nella sua descrizione di *Blow-up*, Sorlin sottolinea che il protagonista è un londinese ma «non c'è nessuna Londra nel film: un vagabondaggio senza direzione ci trasporta verso angoli impossibili da identificare, in cui si allineano dei complessi abitativi privi di identità. La nozione di coerenza urbana, l'idea che una città sia un personaggio, un motore dell'azione, si sono dissolte»<sup>16</sup>. Se in *Blow-up* la città diventa «una realtà fluida e multipla, una sorta di palinsesto, un collage di forme asincrone»<sup>17</sup>, è importante prendere in considerazione questa trasformazione quando si prova ad analizzare il paesaggio urbano nel giallo. Il film di Antonioni è stato giustamente considerato come ispiratore di thriller e horror italiani, specialmente per il ricorso all'espedito della scena del crimine la cui opacità e ambiguità impone di essere decifrata. Uno stratagemma, insieme alla figura del protagonista spinto a improvvisarsi detective, che è un marchio di fabbrica di un regista come Dario Argento<sup>18</sup>. Antonioni dissolve la città e offre una serie di archetipi di cui il giallo si approprierà, privandoli però dei tratti più innovativi per recuperare solo gli elementi di superficie di quella potente riflessione sull'immagine. Basterà pensare a un luogo già menzionato come il parco, così importante nella struttura di *Blow-up*, che fa da sfondo per scene inquietanti di tanti film come, tra gli altri, *Una Lucertola con la pelle di donna* (Fulci, 1971), *Giornata nera per l'ariete* (Bazzoni, 1971), *Quattro mosche di velluto grigio* (Argento,

---

<sup>16</sup> P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, tr. it., Einaudi, Torino 2001, p. 174.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. L. Hunt, *A (Sadistic) Night at the Opera*, in "The Velvet Light Trap", n. 30 (1992), poi in *The Horror Reader*, a cura di K. Gelder, Routledge, London, 2000, p. 328. Sul rapporto di filiazione dei gialli con *Blow up*, cfr. P. Met, *Knowing too Much about Hitchcock. The Genesis of the Italian Giallo*, in *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, a cura di D. Boyd, R. Barton Palmer, University of Texas Press, Austin 2006, p. 198.

1971) e *Cosa avete fatto a Solange?* (Dallamano, 1972)<sup>19</sup>. Il parco diventa il regno privilegiato del *trompe-l'oeil* e della percezione di un omicidio che attiva i ricordi dei protagonisti.

### *Un paesaggio barocco*

In conclusione di questo percorso, per provare a definire su un piano teorico la coesistenza delle due opposte tipologie di paesaggio rinvenibili nel *giallo*, vale la pena di attingere ad alcune preziose riflessioni che Gilles Deleuze ha elaborato attorno all'arte barocca<sup>20</sup>. *Barocco* è, come è noto, una parola polisemica, un'etichetta usata nelle periodizzazioni della storia dell'arte che, nei lavori di studiosi come Wölfflin e Panofsky, viene posta in contrapposizione con il sistema formale classico<sup>21</sup>. Alcuni esperti del barocco hanno sottolineato le somiglianze tra il movimento sfrenato di questa stagione artistica – gli effetti teatrali generati da un gioco di luci e ombre, la manipolazione di differenti tecniche e di differenti materiali – e il mondo delle immagini in movimento<sup>22</sup>. Allo stesso tempo, nel campo dei *film studies* il termine barocco è generalmente utilizzato per descrivere una messa in scena ipertrofica, sovraccarica di oggetti, colori e fonti di luce, tipica di registi come Welles, Fellini, Ophüls, Von Sternberg, Ruiz<sup>23</sup>. Questo termine potrebbe istintivamente adattarsi anche a diversi autori del *giallo*, per la limitazione dei punti di vista, le fonti di luce irreali e i bizzarri arredi di appartamenti, studi d'artista e atelier di moda.

Tuttavia, se l'operazione di recuperare delle nozioni storico-artistiche per ritrovarle nei film rischia di trasformarsi in un esercizio fine a se stesso, le

---

<sup>19</sup> Sarebbe utile provare ad allargare la riflessione intorno all'impatto del cinema di Antonioni sul *giallo* includendo film come *L'avventura*, con la sua trama *mystery* e l'ambientazione isolana, e *L'eclisse* (1962), con le astrazioni dell'EUR. Il quartiere sorto per l'Esposizione Universale di Roma appare nei primi lavori di Dario Argento, o in titoli come *Giornata nera per l'ariete*, e con le sue moderne architetture consente di raccontare la capitale rinunciando ai suoi lati più riconoscibili.

<sup>20</sup> Cfr. G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.

<sup>21</sup> Cfr. I. Lavin, *Introduzione*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, tr. it., Electa, Milano 1996, p. 6.

<sup>22</sup> Cfr. E. Plasseraud, *Cinéma et imaginaire baroque*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2007, p. 14.

<sup>23</sup> Sul barocco cinematografico cfr. P. Pitiot, *Cinema de mort: esquisse d'un baroque cinématographique*, Éditions du Signe, Fribourg, 1972 e R. Bégin, *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2009.

idee di Deleuze estendono il concetto di barocco oltre quei limiti storici che lo confinano all'Europa del Diciassettesimo secolo, per interpretarlo come una funzione operativa transtorica<sup>24</sup>. D'altra parte, al centro dello studio del filosofo francese ritorna in più momenti la figura del labirinto e soprattutto la sua più piccola unità di materia, la *piega*, due oggetti architettonici che possono offrire alcune suggestioni per una conclusione sul paesaggio urbano del *giallo*.

L'architettura barocca analizzata da Deleuze rivela una tendenza ai luoghi chiusi, adornati da una decorazione che include tutti i tipi di *trompe-l'oeil*, «stanze in cui la luce radente proviene da aperture invisibili perfino a colui che vi abita», camere «senza porte o finestre, in cui ogni azione è un'azione interna»<sup>25</sup>. Un film come *Profondo rosso*, con le sue abitazioni spettrali e dalle dimensioni ingannevoli, le scenografie che accentuano la fallacia percettiva, rappresenta una perfetta esemplificazione di questa tendenza barocca nel cinema. Ma al di là della funzione della luce e dei colori e dell'abbondanza di illusioni ottiche, l'autore francese offre alcune chiavi interpretative che consentono di chiarire i termini di questa scissione tra la città convenzionale, con i suoi esterni riconoscibili e cartolineschi, e le pieghe del labirinto che sottende sia agli spazi che alle strutture narrative. Deleuze ritorna in più passaggi sull'aspetto caratteristico dell'architettura barocca, ovvero la scissione tra la facciata e il dentro, «tra l'autonomia dell'interno e l'indipendenza dell'esterno – una scissione tale che ciascuno dei due termini ripropone e rilancia l'altro»<sup>26</sup>. Per Deleuze, ciò che è specificamente barocco è un'innovativa ripartizione in due mondi separati da una piega che va all'infinito: «la piega infinita separa o passa fra la materia e l'anima, la facciata e la stanza chiusa, l'esterno e l'interno. [...] È questo il tratto barocco: un esterno sempre all'esterno, un interno sempre all'interno»<sup>27</sup>.

La piega connette questi due vettori separati, la materia e l'anima: entrambi i mondi, uno metafisico riguardante lo spirito, e l'altro fisico riguardante i corpi, si riflettono nell'architettura barocca come scissione di interno ed esterno, come autonomia della facciata e indipendenza dell'interno. Queste considerazioni sembrano calzanti per fissare le caratteristiche spaziali del *giallo*: molto spesso lo spazio è sovraccarico di elementi decorativi, o connotato da un design estremamente moderno, mentre case e ville nascondono

<sup>24</sup> Cfr. S. Walton, *Cinema's Baroque Flesh. Film, Phenomenology and the Art of Entanglement*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, p. 11.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

<sup>26</sup> G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 47.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 58.

costantemente dei lati oscuri. La lettura di Deleuze incoraggia a guardare alla doppia faccia del paesaggio urbano nel *giallo* come ad un universo barocco che connette stabilmente entrambi i mondi attraverso un sistema di pieghe e relazioni. A partire dalla lezione barocca, si può pensare alla superficie prevedibile di certi paesaggi e ai misteriosi spazi chiusi che vi si celano all'interno come a due traiettorie pertinenti allo spazio fisico (la materia) e allo spazio mentale (l'anima), dal momento che, come è stato ricordato, lo squilibrio dei sensi suscitato dal labirinto equivale innanzitutto ad uno squilibrio mentale. Inoltre, il concetto di piega implica che queste dimensioni antitetiche sono sempre pronte ad essere convertite nel loro opposto simmetrico, e che il labirinto non è soltanto l'altra faccia della veduta stereotipata, ma è anche un cronotopo che ribalta su loro stessi lo spazio e il tempo del racconto. In conclusione, l'apparente separazione tra le due visioni della città è meno netta di quanto si possa intuire ad una prima occhiata. Come nell'architettura barocca esplorata da Deleuze, la relazione tra interno ed esterno, tra lo spazio dei Beati e lo spazio dei Dannati, non comporta tanto una opposizione quanto una sfumatura dei confini dovuta all'inseparabilità di luce e oscurità.