

SENZA CATEGORIA

Quando il delitto profuma di caprifoglio

Sull'archetipo della *femme fatale*.

di [Simona Busni](#) – 1 Giugno 2026



Ho ucciso l'angelo del focolare. È stata legittima difesa.

Virginia Woolf

La donna che esercita liberamente il suo fascino,

l'avventuriera, la vamp, la donna fatale, è sempre un tipo inquietante.

Nella donna avventurosa dei film di Hollywood rivive la figura di Circe.

Vi furono donne bruciate come streghe soltanto perché erano belle.

E nel pio accanimento delle virtù di provincia contro le donne facili si perpetua una paura antica.

Simone de Beauvoir

Due uomini e una donna condividono un tavolo nel lussuoso salone di un casinò a Buenos Aires e brindano alla loro compagnia: uno è il proprietario Ballin Mundson, accompagnato dall'avvenente moglie Gilda (conosciuta durante un viaggio e sposata il giorno dopo il loro incontro), l'altro è il suo fidato collaboratore Johnny Farrell, assunto

in circostanze poco ortodosse, subito prima della fine della guerra. Tra i tre aleggia una strana tensione: il marito non sa che i due sono stati amanti in passato e che si sono appena ritrovati. Farrell insinua che qualche tempo prima c'era stato un analogo brindisi a tre con una persona che non era Gilda – in realtà, allude al “miglior amico” di Mudson, un letale bastone-baionetta che l'uomo utilizza all'occorrenza per risolvere le situazioni più incresciose. Alle vezzose proteste della sposina, che chiede di sapere se la suddetta persona era un uomo o una donna, Farrell propende per il femminile e motiva così la sua conclusione: “perché sembra una cosa, ma d'improvviso sotto i tuoi occhi ne diventa un'altra completamente diversa”.

Facciamo finta di non sapere che si tratta di una scena di *Gilda* (Vidor, 1946) e dimentichiamoci per un attimo della fulva sirena Rita Hayworth, *presentabile più del necessario* dall'inizio alla fine del film (seppure incapace di cavarsela con le chiusure lampo) e strepitosa protagonista del numero *Put the Blame on Mame*, canzone in cui si suggerisce ironicamente di attribuire alla donna la colpa di tutte le catastrofi dell'umanità. Fermiamoci alla risposta data dal personaggio di Glenn Ford. Parafrasando un celebre titolo legato alla letteratura sul genere, **la nostra disamina sulla figura in assoluto più iconica del noir potrebbe iniziare da un interrogativo piuttosto basilico, ma in grado quantomeno di fornirci l'incoraggiamento critico necessario a tentare l'impresa: *che cos'è questa cosa chiamata femme fatale* (Silver e Ursini 1999)?** E ancora, chiamando in causa nuovamente gli studi di James Naremore (2008), autore dell'articolo che ha inaugurato questo speciale, ci si potrebbe auspicare, quantomeno, di andare oltre (*More Than Femme Fatale*), forzando i contorni destabilizzanti della sua oscurità, per smarginare verso le soglie di un discorso molto più vasto, per certi versi decontestualizzato, che la riconsegna alle sfere dell'archetipo e del mito.

Perché, se resta abbastanza incontrovertibile il nesso tra noir e *femme fatale* – due facce della stessa tautologia, l'uno co-implica l'altra, nel senso in cui entrambi i termini evocano più di quello che descrivono (Hanson e O'Rawe 2010) –, è altrettanto vero che il racconto della fatalità femminile al cinema è stato oggetto di innumerevoli fluttuazioni: soggetto di femminismo o sintomo delle paure maschili sul femminismo (Doane 1991)? Residuo ineliminabile della centralità patriarcale bianca o eroina differente e *progressiva*? Classica o moderna (o postmoderna)? Vittima predestinata o elemento perturbante, agente dell'Ordine o del Caos, normativa o eversiva? Inguaribile maliarda o veicolo privilegiato di redenzione? Passato che non smette di tornare o promessa di futuro? Crisalide velata di mistero o nudità oscena e palpitante? Inoperoso oggetto del desiderio o artefice del proprio destino? Stratagemma retorico o voce nuova? Feticcio o creatura senziente? Integrata o alienata? Come sottolinea Christine Gledhill (1998), **la *femme fatale* si configura come stereotipo barocco dalla forte carica virulenta**

all'interno di un apparato visuale altamente elaborato, quello del film noir, sostenuto da strutture narrative artificiali e spesso incomprensibili. La diretta conseguenza è un'impossibilità di collocare in maniera univoca la donna, che resta sospesa in una dimensione di ambiguità radicale, in un qualche recesso controintuitivo incuneato tra le dinamiche della *detection*, dispositivi come la *voice-over* e il *flashback*, la proliferazione dei punti di vista e degli sguardi, alcune modalità caratterizzanti poco nette, lo stile espressionista e l'enfasi sulla sensualità.

Poche certezze, dunque, nonché poche speranze di riuscire a restituirne in toto la complessità teorica. Senza dubbio, il suo fato fotogenico sembra essere legato a una qualche riaffermazione di tutto ciò che è "originale": il peccato, la fiamma, la scintilla, la creazione, il giardino dell'Eden, Lilith, Eva, Pandora, la prima sposa, la Primadonna. È cinema prima del cinema, un simulacro di luce eccedente che non smette di infestare il fascio della proiezione.

Dal tardo romanticismo al decadentismo la donna fatale si manifesta nella letteratura e nel teatro drammatico e approda al cinema con tratti precedentemente codificati: freddezza, crudeltà, indifferenza, sensualità, superbia e, soprattutto, capacità di fingersi altro da sé e di manipolare il maschio, in una guerra dei sessi idealmente riconducibile alla prima ondata del femminismo negli anni Dieci del Novecento. Un altro modello interpretativo [...] lega alle due guerre mondiali l'emersione di questa tipologia di figure all'interno dei diversi racconti nelle cinematografie nazionali. [...] Fino alla Seconda guerra mondiale il cinema dà corpo a questi fantasmi sociali mostrando tenebrose che continuano a riproporre i tratti essenziali delle origini, fra cui quello di porsi come agente narrativo e oggetto privilegiato dello sguardo, caricandosi di un potere distruttivo annichilente (Jandelli e Tognolotti 2024, p. 7).

Fin dalla sua entrata in scena, più o meno differita in base alle necessità del caso, la *femme fatale* si offre al protagonista maschile in tutto il suo fulgore scultoreo come un dono, l'esito estremo di un'onda anomala di serendipità, una sorta di presagio che spalanca il vaso dei possibili. "Era stata lì e poi se n'era andata... Sapevo di trovarla... Non mi restava che aspettare", racconta nel primo *flashback* di *Out of the Past* (Tourner, 1947) Jeff Bailey (Robert Mitchum) a proposito di Kathie Moffat (Jane Greer), la donna che l'ex occhio privato è stato incaricato di rintracciare ad Acapulco e che lo condurrà in

un vortice spaziotemporale di progressiva dissoluzione, dopo essersi materializzata sulla soglia di un *café* in forma di olografica silhouette, schermata da un enorme cappello a tesa larga. Anche se la scena madre di tutti i debutti fatali sul grande schermo è un'altra. Quando la biondissima Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) appare, per la prima volta, al malcapitato assicuratore Walter Neff (Fred MacMurray) a circa otto minuti dall'inizio di *Double Indemnity* (Wilder, 1944), si palesa in cima alle scale, di rientro dal suo bagno di sole, coperta solo da un asciugamano di spugna sul quale si nota il disegno di alcune foglie. Emerge dallo sfondo e si avvicina alla balaustra, guadagnando la ribalta in sovraesposizione: le volute in ferro battuto proiettano sulle lunghe gambe nude ombre floreali, e intarsiato di fiori è anche il drappo scuro steso alla sua sinistra come un sipario. Neff ne è come tramortito e la sensazione si acuisce qualche istante più tardi, quando Phyllis lo raggiunge in salotto, con indosso uno *chemisier* chiaro e un sinuoso braccialetto alla caviglia: l'aria viziata della stanza, avvolta nella penombra, si satura del suo profumo; come portatore cinematografico di *embodied subjectivity* (Pravadelli 2007), il maschio-narratore è già succube e può solo tentare di tradurre la percezione dello scacco: "era un pomeriggio caldissimo e io ricordo ancora il profumo del caprifoglio lungo tutta la strada. Come potevo sapere che il delitto ha qualche volta il profumo del caprifoglio?".

Già protagonista indiscussa del *woman's film* (*Stella Dallas*, Vidor, 1937) – filone affine sia alle dinamiche melodrammatiche sia alle traiettorie psicanalitiche del noir, in quanto spazio filmico deputato al racconto sull'emersione del desiderio femminile (Pravadelli 2007) – e già conturbante doppia Lady Eva nell'omonima *screwball comedy* di Preston Sturges (1941), Stanwyck riafferma la sua sostanza edenica imponendosi come clamorosa *Ur-Femme Fatale*: la sua venefica Phyllis è il primo anello genealogico di una filmografia a marchio *hard-boiled*, tutta derivata dai romanzi di James L. Cain, che nei decenni ha ricolmato l'immaginario audiovisivo di *noirness*: dalla Joan Crawford, dolente *dark lady* di ritorno in *Mildred Pierce* (Curtiz, 1945), alla patinatissima Lana Turner di *The Postman Always Rings Twice* (Garnett, 1946), cui è toccato in sorte l'onere di spartire il nettare della fatalità propria del personaggio di Cora con almeno altre due varianti coeve – la francese Corinne Luchaire di *Le dernière tournant* (Chenal, 1939) e la neorealista Clara Calamai di *Ossessione* (Visconti, 1943) – e con una variante ibrida più spiccatamente *newhollywoodiana* – la Jessica Lange riplasmata nel 1981 dal pigmalione Bob Rafelson sulle sembianze delle sue iconiche progenitrici. Fino alla Kathleen Turner di *Body Heat* (Kasdan, 1981), una rediviva mantide in grado di duplicarsi all'infinito e di sopravvivere al fuoco per inseguire le sue ambizioni da liceale ("The Vamp" è il soprannome con cui viene ricordata nell'annuario scolastico): diventare ricca e vivere su un'isola esotica.

Da questo punto di vista, **se le *old femmes* rimangono confinate nelle maglie del racconto operato dal personaggio maschile e aleggiano pertanto in una sfera puramente memoriale ed evocativa, le *new femmes* prendono corpo, sono corpi (ipervisibili), dediti a una pratica sessuale esplicita che sconfina nella psicopatologia e comprende un *range* di comportamenti devianti, aggressivi, quasi da serial killer** (Kaplan 1998): ne sono un esempio la Alex Forrest/Glenn Close di *Fatal Attraction* (Lyne, 1987) e la Catherine Tramell/Sharon Stone di *Basic Instinct* (Verhoeven, 1992). In questo agglomerato interstellare di corpi, la materia oscura sembra permeare prevalentemente simulacri cinematografici del passato – donne che vivono due volte (*Lost Highway*, Lynch, 1997), attrici che somigliano ad altre attrici (*L.A. Confidential*, Hanson, 1997), identità in transito attraverso schermi e fotografie (*Femme Fatale*, 2002, e *Black Dahlia*, 2006, di De Palma) –, ma anche forme sui generis più contemporanee ed eccedenti di virtualità – si pensi alla *darkness* di Scarlett Johansson, sfruttata in maniera più tradizionale, tra gli altri, da Woody Allen (*Match Point*, 2005) e portata in seguito alla smaterializzazione da Spike Jones (*Her*, 2013) e Luc Besson (*Lucy*, 2014).

Una menzione d'onore va, infine, alla Amy Elliott Dunne/Rosamund Pike di *Gone Girl* (Fincher 2014), colei che sceglie di essere vittima e carnefice, regista e Primadonna, attestandosi come sfingea sentinella di un enigma circolare che riconduce il mistero della doppiezza, ancora una volta, a quello del femminile. Stufa di un *ménage* basato sull'incomprensione e il tradimento, Amy mette tecnicamente in scena la sua scomparsa, predisponendo un quadro indiziario che inchioda il consorte (e lo espone al rischio della pena di morte). Il suo piano viene in parte sventato, ma Amy tiene fede al proposito di non perdere il focus e di restare al centro della sua nuova esistenza. Con tutte le conseguenze più radicali del caso. Nell'accarezzarle fiaccamente i capelli, il bugiardo marito (Ben Affleck) non riesce a trovare pace: "Quando penso a mia moglie, penso sempre alla sua testa. Immagino di aprirle il cranio perfetto, sventolarne il cervello e cercare le risposte alle domande più assillanti di ogni matrimonio: a cosa stai pensando? Come ti senti? Cosa ci siamo fatti?». **Dopotutto, forse, anche la più crudele *femme fatale* è una donna che, per legittima difesa o per assecondare i moti del proprio desiderio, ha deciso di rinascere, di cambiare pelle, di uccidere la versione più domestica e devota di sé (e non solo quella).** Di essere fuoco.

Riferimenti bibliografici

G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, Laterza, Bari-Roma 2006.

M.A. Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, Routledge, New York 1991.

H. Hanson, C. O'Rawe (a cura di), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, Palgrave Macmillan, London 2010.

- C. Jandelli, C. Tognolotti, *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, ETS, Pisa 2024.
- E.A. Kaplan, *Women in Film Noir*, Palgrave MacMillian, London [1978] 1998.
- J. Naremore, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998.
- V. Pravadelli, *La grande Hollywood: Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia 2007.
- A. Silver, J. Ursini (a cura di), *Film Noir Reader*, Limelight, New York 1999.
- J.L. Simons, R. Merrill, *Razing Cain with Chandler and Wilder: The Prometheus-Pandora Myth in "Double Indemnity"*, in "Texas Studies in Literature and Language", 56, 2014, pp. 349-375.