

SENZA CATEGORIA

# Plaghe oscure, pensieri lucenti

*La donna fantasma* di Robert Siodmak.

di [Luca Venzi](#) – 11 Maggio 2026



Tra i noir di Robert Siodmak, *La donna fantasma* (*Phantom Lady*, 1944) è uno dei più affascinanti. Dagrada lo considera per molti versi il film «più bello tra quelli americani» del regista (Dagrada 1987). È in ogni caso il primo in ordine di tempo del grande ciclo di noir che Siodmak realizza lungo il corso dei '40, il suo primo successo americano e senza dubbio uno dei capolavori del regista, assieme ad altri film assai celebri come *La scala a chiocciola* (*The Spiral Staircase*, 1946), *Lo specchio scuro* (*The Dark Mirror*, 1946) o *I gangsters* (*The Killers*, 1946).

Tratto dall'omonimo romanzo (1942) di Cornell Woolrich (firmato William Irish), prodotto per la Universal dall'inglese Joan Harrison (già segretaria personale di Hitchcock, poi co-sceneggiatrice per diversi suoi film, qui all'esordio nella produzione), sceneggiato da Bernard Cutner Schoenfeld e magnificamente fotografato da Elwood Bredell, *La donna fantasma* appare nel gennaio del 1944, anticipando di alcuni mesi l'uscita di altri film cruciali come *La fiamma del peccato* (*Double Indemnity*, Billy Wilder 1944), *La donna del ritratto* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang 1944) o *Vertigine* (*Laura*, Otto Preminger 1944), e contribuendo a cristallizzare «una volta per tutte i parametri di uno stile visuale noir» (Dumont 1981).

**Teso, concentrato e, come di regola nei migliori noir del regista, calibratissimo nella costruzione narrativa e nel dispiegamento concertato delle forme, *La donna fantasma* è ancora oggi un film smagliante per il suo complessivo funzionamento discorsivo,** per le dinamiche immaginative e configurative che mobilita, per le atmosfere che costruisce, per la capacità di coinvolgere, e di colpire, lo spettatore. La vicenda narrata è nota: rientrato in casa dopo aver trascorso una serata a teatro con una donna incontrata in un bar (Fay Helm), Scott Henderson (Alan Curtis) trova tre poliziotti ad attenderlo, perché sua moglie è stata assassinata. L'alibi dell'uomo è fragile: per volere della donna con cui si trovava, non conosce né il suo nome, né il suo indirizzo. In modo sorprendente, tutti i possibili testimoni – un barista, un tassista, un batterista, una cantante – dichiarano di non ricordare la ragazza che era con lui e l'uomo viene processato e condannato a morte.

La sua segretaria, Carol Richman (Ella Raines), detta Kansas nella versione originale del film, innamorata di lui, in accordo con l'ispettore Burgess (Thomas Gomez), nel frattempo convintosi che Henderson è innocente, lotta contro il tempo e cerca di raccogliere prove dai testimoni, scoprendo che qualcuno li ha pagati per tacere della donna misteriosa. Uno di loro muore accidentalmente, un altro viene ucciso. Affiancata dal migliore amico di Henderson, Marlow (Franchot Tone), rientrato appositamente dal Sud America, Carol riuscirà finalmente a trovare la donna scomparsa e a raccogliere la prova – un vistoso copricapo che quella indossava la sera del delitto – che potrà scagionare Scott. Ma l'assassino (la cui identità è rivelata abbastanza presto allo spettatore, ma non ai personaggi) circola libero ed è ormai pronto a uccidere Carol...

Conosciamo l'impiego magistrale dell'illuminazione contrastata, l'accurato lavoro sullo spazio, sulla scenografia, sul sonoro, sul fuori campo, i movimenti di macchina complessi e raffinati e in generale il marcatissimo controllo della costruzione dell'immagine che innervano il cinema maggiore di Robert Siodmak. E tuttavia **sorprende ancora oggi, rivedendo il film, la grande quantità di soluzioni formative, originali e efficacissime, con cui il regista mette in immagine, in un impianto visivo «di una sorprendente bellezza» (Dumont 1981), la materia narrativa derivata da Woolrich** (rispetto alla quale il film apporta alcune sostanziali modifiche), inanellando un gran numero di sequenze, sempre ricordate dagli esecuti del film, di notevole spessore tecnico-formale e compositivo.

Da questo punto di vista, *La donna fantasma* è davvero un film pieno di idee (Dagrada 1987), ricco com'è di invenzioni registiche visive, sonore, audiovisive, che abitano l'intero corpo del testo. E nello stesso tempo è altrettanto vero – come ha notato Gandini in un'analisi centrata sulla dimensione propriamente allucinatoria e onirica del

film (e delle atmosfere del noir classico *tout court*) – che **è soprattutto dopo la visita in carcere di Carol a Scott che il film esibisce in modo molto marcato un potente processo di stilizzazione formativa, che di lì in avanti governerà la sua struttura visuale** (Gandini 2008).

Ciò detto, vale la pena di ricordare almeno qualcuna delle sequenze sopra evocate. Penso ad esempio al momento in cui, dopo l'incontro con la donna misteriosa e la serata a teatro, Henderson rientra a casa atteso dai poliziotti e in particolare all'intensa inquadratura in cui l'uomo, disperato, segue con lo sguardo il movimento dei barellieri che portano via il corpo di sua moglie – noi non vediamo né gli uni né l'altro – e chiede di fare attenzione perché i capelli toccano in terra; o, al termine della stessa sequenza, il lentissimo, soffocante restringimento dell'inquadratura su Scott attorniato dai poliziotti, che dimostrano un curioso apprezzamento per la sua eleganza nel vestire, ma solo per ricordargli che sua moglie è stata strangolata con una delle sue cravatte. E se qui lo spazio si restringe, si fa chiuso e asfittico, nel sottofinale del film, in cui Carol è sola con l'assassino, nell'appartamento di lui, esso pare dilatarsi in modo innaturale, in un «vuoto che si spalanca» attorno al terrore della donna (Venturelli 2007).

O ancora **penso alla sequenza notturna in cui Carol, dopo essersi presentata per giorni al suo cospetto, pedina muta e ostinata il barista Mac, lungo le strade di una New York afosa, sinistra, letteralmente allagata dal buio**: il rumore dei tacchi sul selciato domina il piano sonoro dell'immagine, il barista è spaventato ma non esita un momento – mentre nell'inquadratura lampeggia il prossimo arrivo in banchina della metropolitana – di fronte al pensiero di spingere la ragazza contro il treno, impedito solo dalla comparsa di un'altra donna. Carol continua a seguirlo fin sotto la sua abitazione, l'uomo cerca di sfuggirle, ha un alterco con lei, esce improvvisamente dall'inquadratura: lo stridio della frenata di un'auto e le urla della gente dicono la sua fine per investimento, mentre un movimento di macchina verso il basso mostra soltanto il suo cappello, volato sul bordo della strada scura e bagnata su cui scintillano le luci dei lampioni.

O infine – è la sequenza più celebre e più commentata del film – penso al passaggio in cui Carol, abbigliata in modo sensuale per attirare le attenzioni del batterista, si reca con lui, di sera, in uno scantinato in cui ha corso una *jam session*, cui l'uomo prende parte e attraverso un montaggio rapido e contratto, che alterna ripetutamente un sempre più convulso assolo alla batteria del musicista e la donna che lo incita, il film traduce chiaramente l'eccitazione del primo e quasi mima un amplesso tra l'uomo e la donna. Si tratta di un momento in cui **il film attiva una potente esposizione, verso lo sguardo e l'attenzione dello spettatore, dell'intensità performativa del montaggio, che pure agisce in pieno accordo con l'elaborazione di motivi di contenuto del tutto**

**centrali nella costruzione della sequenza.**

Questo perché, in generale, **l'attenzione di Siodmak per il lavoro delle forme si iscrive rigorosamente in una pratica compositiva in cui quello stesso lavoro non è mai fine a se stesso, non ha nulla di esteriore e soprattutto non si risolve nella sua ricercatezza.**

In Siodmak l'acume o l'intensità della forma esibiscono di regola identità discorsive, esistono per promuovere unità di contenuto e di senso più e meno complesse, per modellare elementi informativi e narrativi attraverso cui il racconto spesso propriamente procede, si sviluppa, si dispiega (Gandini 2000). E ovviamente il denso impasto visivo e sonoro che segna i noir di Siodmak, il lavoro minuzioso sugli elementi espressivi, il loro misurato coordinamento lungo le linee di un elevato grado di elaborazione visiva, plastica, figurativa, contribuiscono in modo decisivo a dotare quegli stessi film della loro tipica atmosfera inquietante, ossessiva e spesso segnatamente onirica.

Del resto, nel film, Henderson crede d'un tratto di aver soltanto sognato la donna svanita nel nulla – ed è proprio nei termini di una proiezione onirica dei pensieri di Scott, cioè del suo desiderio di essere scagionato, che Gandini legge tutta l'indagine condotta da Carol nell'analisi che prima ho richiamato. E, più in generale, **la cadenza onirica de *La donna fantasma* modella un incubo pervasivo che ha i tratti noti della città, delle strade, dei locali, della notte, in cui si annida un universo ostile e oscuro, cupo e violento, indecifrabile prima ancora che pericoloso.**

Ora, se pensiamo all'impianto propriamente narrativo (sulla cui articolazione in tre direttrici si veda Esquenazi 2012) e drammaturgico de *La donna fantasma*, si dirà che **Carol attraversa il racconto come un cursore in continuo movimento, disperatamente in cerca di qualcosa che la conduca dalla donna incontrata da Scott, e che questa stessa donna, Ann Terry, la *phantom lady*, non è che una stella immobile e lontana, attorno alla cui evanescenza ruota il lavoro del film.** Che in fondo non si sviluppa dall'inizio alla fine che per rispondere alla domanda che la cantante Estela Monteiro (Aurora Miranda, sorella della più celebre Carmen) pronuncia dopo aver eseguito il suo numero musicale, indignata perché la donna che ha visto nel pubblico (e che più tardi negherà di aver notato) porta un cappello del tutto identico al suo: "chi è quella donna?!".

Per rispondere a questa domanda il film utilizzerà quasi tutto il tempo del suo dispiegamento. Verso Ann Terry e la sua assenza si orientano allora tutti i personaggi principali e i loro tratti narrativi individuanti: la disperazione di Henderson, la tenacia di Carol, le macchinazioni di Marlow, i dubbi di Burgess. Il personaggio abita

materialmente il film attraverso poche inquadrature, situate in cima e alla fine del testo, eppure resta indimenticabile. Fin dall'inizio chiusa nel suo dolore – che lo spettatore non conoscerà che alla fine del racconto –, Ann ne viene definitivamente avvolta e perde ogni contatto col mondo che la circonda, sospesa in un ricordo che insieme la incanta e la atterrisce. È per tutto il film imprendibile, inarrivabile, sigillata nel mistero della sua assenza ma anche in quello della sua esistenza infelice, restituita da Siodmak attraverso pochi, magnifici tocchi. E quando Carol finalmente la trova e riporta con sé il cappello che vale l'innocenza di Scott, la sua figura sembra re-illuminare dal fondo, di una luce triste e dolorosa, tutto il film, e in particolare la sua bellissima apertura.

La moglie di Scott, infine, che non ci è mai dato di vedere (se non in un grande dipinto che campeggia nel salone), è un'altra importante figura dell'assenza costruita dal testo. Ma di segno opposto rispetto alla *phantom lady*: la stella distante e dolente di Ann si contrappone a quella autenticamente oscura di Marcella Henderson che manipola, umiliandoli, gli uomini cui si lega (Scott e Marlow) e che sarà tragicamente uccisa prima ancora che il film cominci. **Tra questi due fuochi, l'uno invisibile, l'altro perduto, si muovono, attraversando il buio, la scia luminosa di Carol e tutti i pensieri, visivi e sonori, di questo splendido noir.**

### Riferimenti bibliografici

E. Dagrada, *Robert Siodmak*, La Nuova Italia, Firenze 1987.

H. Dumont, *Robert Siodmak. Le maître du film noir*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1981.

J. P. Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, CNRS, Paris 2012.

L. Gandini, *Il film noir americano*, Lindau, Torino 2008.

Id., *Specchio delle mie brame: stile e spazio*, in *Robert Siodmak. Il re del noir*, a cura di E. Martini, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2000.

R. Venturelli, *L'età del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-60*, Einaudi, Torino 2007.

*La donna fantasma*. Regia: Robert Siodmak; sceneggiatura: Bernard C. Schoenfeld; fotografia: Elwood Bredell; montaggio: Arthur Hilton; musiche: Hans J. Salter; interpreti: Franchot Tone, Ella Raines, Alan Curtis, Thomas Gomez, Aurora Miranda; produzione: Universal Pictures; distribuzione: Universal Pictures; origine: Stati Uniti d'America; durata: 87' ; anno: 1944.