

Vai, sensuale seduttore sovrasensuale,
una ragazzina ti mena per il naso.
(J.W. von Goethe, *Faust*)

Dicono che chi è sazio non può capire
chi è affamato; io aggiungo che un affamato
non capisce un altro affamato.
(F. Dostoevskij, *Umiliati e offesi*)

I.

1. È una sorta di amore malato il cardine su cui ruotano numerose narrazioni noir hollywoodiane del periodo considerato classico (1941-1958)¹, narrazioni nelle quali è presente la figura della dark lady, portatrice di sofferenza e, spesso, di morte².

Lo spirito di distruzione implicito nel personaggio della *femme maudite* si allarga con una facilità impressionante, prendendo piede sul resto, fino ad eclissare tutto, completamente. Analizzato nell'ottica critica classica, l'amore infelice e corrotto tra l'uomo-vittima e la dark lady-aguzzina è visto come un'indiscussa supremazia della donna che, grazie al suo fascino (o meglio, *a causa* di esso), trascina l'uomo nel vortice ineluttabile della distruzione. Secondo questo punto di vista, condiviso e riconosciuto dalla critica³, l'uomo-vittima non sembra avere scelta. Così, l'implacabile supremazia del fato è estesa anche all'amore tra l'uomo e la donna, e quest'ultima sembra manifestarsi quasi come un essere dalle facoltà superiori dotato di poteri perversi.

Le abilità persuasive e seduttive della dark lady sono ampiamente riconosciute⁴, così come è nota la sottile arte del ricatto e dell'influenza psicologica esercitata sulle vittime maschili designate⁵, tuttavia un altro elemento si combina col resto: l'autodeterminazione dell'uomo. È doveroso notare, infatti, come l'uomo, anche in condizioni difficili e indotte, conservi sempre un margine di libera scelta. Unito all'irruenza del desiderio di possessione materiale della dark lady, è presente un elemento difficile da comprendere e quasi sconosciuto: la *scelta* maschile di farsi influenzare dalla donna fatale fino alla fine, qualunque essa sia.

Nel bisogno indispensabile di vivere quell'amore malato c'è una componente masochistica e autolesionistica che all'universo maschile del noir sembrava mancare. È noto, infatti, come la dark lady sia portatrice di distruzione e, soprattutto, di autodistruzione. L'elemento del disprezzo di sé e la necessità di denigrarsi trapela in alcuni presunti "momenti lucidi": Phyllis Dietrichson confessa a Walter Neff di non averlo mai amato, di averlo soltanto usato e di essere guasta dentro⁶; Kathie Moffat rivela a Jeff Bailey di non essere mai stata diversa da ciò che lui ha sempre saputo che

¹ Per un discorso sul genere cfr. ALTMAN, RICK, *Film/genere* (1999), Vita e Pensiero, Milano, 2004; per una disamina teorica sul genere noir cfr. VENTURELLI, RENATO, *L'età del noir – Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007 (in particolare, *Introduzione*, pp. 3-85); CONARD, MARK T., *Platone suona sempre due volte – La filosofia del noir*, Piemme, Asti, 2007 (in particolare, *L'essenza e gli elementi del noir*, pp. 23-51); FIORENZA, PAMELA, *La dark lady nel cinema noir (Hollywood 1941-1958)*, Aracne, Roma, 2010 (in particolare *I feel noir*, pp. 37-47).

² Per un'analisi della figura della dark lady (linguaggio, abbigliamento, décor, *modus operandi*, diverse tipologie esistenti di *femme fatale*) cfr. FIORENZA, PAMELA, *La dark lady nel cinema noir*, cit.

³ Cfr. CHRISTOPHER, NICHOLAS, *Somewhere in the Night – Film Noir & the American City*, Shoemaker&Hoard, Emeryville (Ca), 2006 (in particolare, *The Dark Mirror: Sex, Dreams, and Psychoanalysis*, pp. 187-222); VENTURELLI, RENATO, *L'età del noir*, cit. (in particolare, *Corpi*, pp. 22-44); HANSON, HELEN, *Hollywood Heroines – Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I.B. Tauris, New York, 2007.

⁴ Cfr. KAPLAN, E. ANN, *Women in Film Noir*, B.F.I., London, 1998 (in particolare, *Women in Film Noir*, pp. 47-68).

⁵ Nel noir-drammatico *La donna della spiaggia* (*The Woman on the Beach*, Jean Renoir, 1947) – parzialmente danneggiato dalla censura della RKO che impose tagli, con annesso lieto fine –, Peggy Butler ha un'influenza molto forte sia sulla labile mente del marito, il signor Butler, che sulla psicologia del suo amante, il tenente Scott.

⁶ Phyllis: «No. I never loved you, Walter. Not you, or anybody else. I'm rotten to the heart. I used you, just as you said» (*Double Indemnity – La fiamma del peccato*).

fosse⁷; Elsa Bannister si compiangere alla presenza di Michael O'Hara⁸; in presenza di Bart, Annie Laurie ammette di non essere esattamente una santa⁹. Tuttavia, occorre evidenziare come l'autocolpevolizzazione della dark lady sia indirizzata alla preservazione della sua persona: la donna tenta in modi differenti di salvare se stessa, di istigare nell'uomo l'istinto di protezione, in un certo senso, tenta di farsi commiserare.

Per dirla con Sándor Ferenczi: «Ancora una volta il dannato problema del masochismo!»¹⁰. Nella sfera maschile, infatti, l'aspetto masochista è latente, ma vivo. Prima di portare avanti la riflessione, però, è doveroso precisare che laddove verrà riconosciuto masochista un protagonista noir o masochistico un suo particolare atteggiamento, ciò non equivarrà ad affermare che nel suo carnefice (o, meglio, *la* sua carnefice), o in determinati suoi atteggiamenti, sia presente del sadismo. «Ogni persona di una perversione ha bisogno soltanto dell'elemento della stessa perversione, e non di una persona dell'altra perversione. Ogni volta che si osserva il tipo di donna carnefice nell'ambito del masochismo, ci si accorge che ella non è in realtà né una vera sadica, né una falsa sadica, ma una cosa totalmente diversa, che appartiene essenzialmente al masochismo senza realizzarne la soggettività, che incarna l'elemento del 'far soffrire' in una prospettiva esclusivamente masochista [...]. Il masochista-soggetto ha bisogno di una certa 'essenza' del masochismo, realizzata in una natura di donna che rinunci al proprio masochismo soggettivo; non ha affatto bisogno di un soggetto sadico»¹¹. Dunque, ci può essere masochismo senza sadismo.

2. Il sottile *fil rouge* della necessità del desiderio che lega indissolubilmente l'uomo-strumento-consapevole alla donna-manipolatrice si combina con il disincanto nei confronti della società e della vita, e al nichilismo intrinseco alla *éndoxa* dei protagonisti. L'insieme dei *loci communes* dell'universo noir, infatti, mostra come siano diffusi e radicati l'anomia morale cronica¹², la disillusione, la corruzione.

Per analizzare il masochismo amoroso che tesse la capillare tela dell'amore molesto del noir è possibile azzardare un labile confronto con l'universo letterario classico, in particolare con *Madame Bovary* (1856)¹³.

Charles Bovary ama perdutamente una donna che non lo amerà mai – non amerà mai nessuno, forse –, e lui ne è perfettamente consapevole. Ma, allora, la ama per *amore*, oppure perché sa di non poterla avere? La ama in quanto donna unica e irripetibile, o come simbolo dell'amore sofferto? È una sorta di masochismo psicologico che lo spinge a restare insieme a lei?

Emma Bovary è una donna tormentata e perennemente insoddisfatta¹⁴. Alcune analogie con la figura della dark lady noir sono evidenti: l'incapacità di amare, la sterilità emotiva, l'aspirazione a vivere una vita immersa nel lusso, al di sopra delle proprie possibilità, la costante ricerca di qualcosa di nuovo, di diverso, di migliore. Emma ha una figlia che non è in grado di educare. Ha

⁷ Kathie: «I never said I'm different. You want to trust it» (*Out of the Past – Le catene della colpa*).

⁸ Elsa: «I'm not what you think I am» (*The Lady from Shanghai – La signora di Shanghai*).

⁹ Annie: «Even now I'm not honest. You don't do a deal with me» (*Gun Crazy – La sanguinaria*).

¹⁰ ANDRÉ, JACQUES, *L'énigme du masochisme*, P.U.F., Paris, 2000, p. 9 («Voici de nouveau le maudit problème du masochisme!»)

¹¹ DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele (Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, 1967), SE, Milano, 1996, p. 46.

¹² Cfr. DURKHEIM, ÉMILE, *Le Suicide, étude de sociologie* (1897), P.U.F., Paris, 1960.

¹³ Tralasciando i differenti spessori di carattere culturale rappresentati dalla figura di Emma Bovary, occorre sottolineare il costante senso del tragico analogo a quello delle dark ladies; la tragicità intrinseca alla fine personale di Emma, per esempio, può essere paragonata a quella della maggior parte delle dark ladies, così come la concezione negativa del rapporto amoroso, intesa proprio come la negazione ultima di qualsiasi tentativo di avvicinamento.

¹⁴ «Amava il mare, ma solo per le sue tempeste, amava le piante, ma solo se crescevano sparse sulle rovine», p. 60; «Forse avrebbe desiderato confidare a qualcuno tutte queste cose. Ma come esprimere un inafferrabile malessere che muta come le nuvole e turbinava come il vento?», p. 62; «Nel fondo della sua anima, Emma aspettava che qualche cosa accadesse [...]. Ma a lei non accadeva niente. Dio aveva voluto così. L'avvenire era un nero corridoio: e, in fondo, c'era una porta chiusa», p. 75; «Pareva attraversare l'esistenza sfiorandola appena», p. 101; «Era così triste, così triste, che a vederla in piedi sulla soglia di casa faceva l'effetto di un lenzuolo funebre teso davanti alla porta. Il suo male, a quanto pare, era una specie di nebbia che aveva nella testa», p. 103; «Non era felice, non lo era mai stata. Di dove veniva quell'insufficienza della vita, quell'istantaneo imputridirsi delle cose alle quali si appoggiava? [...] Ogni sorriso nascondeva uno sbadiglio di noia, ogni gioia celava una maledizione, ogni piacere il suo disgusto, e i migliori baci lasciavano sulle labbra soltanto l'irrealizzabile desiderio di una voluttà più alta», p. 208 (FLAUBERT, GUSTAVE, *Madame Bovary*, Newton, Roma, 1996).

difficoltà a rapportarsi a lei e non prova nessun istinto di protezione e nessun amore incondizionato nei suoi confronti. Non è in grado di amare, per questo confonde l'amore con l'*infatuazione*, per Rodolphe, per esempio, ma anche per Léon, collezionando passioni temporanee e fugaci al di fuori del matrimonio.

Un'analogia molto marcata con la dark lady riguarda le modalità espressive di Emma, il cui linguaggio è «pieno di espressioni ideali»¹⁵. Rivolgendosi alla propria bambina, Emma utilizza tipiche modalità espressive indirizzate a manifestazioni affettive e amorose, ma di fatto risultano parole vuote, intermediarie del nulla. Così come la dark lady nei confronti dell'uomo-vittima, che finge di amare, e che a volte, forse, si illude di amare. Nei rapporti amorosi tra i protagonisti del noir, infatti, sono evidenti impianti dialogici tipici dell'idillio amoroso, eppure, mentre l'uomo manifesta un sentimento reale, la donna utilizza espressioni acquisite e formule stereotipate per manipolare il proprio compagno di turno. Un esempio in merito è costituito dal dialogo di Phyllis Dietrichson e Walter Neff nell'appartamento di lui. La donna simula una crisi di pianto e dichiara all'uomo il proprio amore incondizionato, ma tutto ciò che vuole realmente è convincerlo ad uccidere il marito per incassare l'assicurazione.

Anche l'atteggiamento di Charles Bovary ha alcune somiglianze con quello dei protagonisti maschili del noir americano. Nonostante la consapevolezza di vivere una storia sbagliata e distruttiva, malgrado la coscienza degli aspetti negativi e letali della donna, «l'universo, per lui, finiva all'orlo di seta della sua sottana»¹⁶.

La relazione tra la dark lady e i protagonisti noir è indice di un rapporto *disfunzionale*: da una parte la donna è convinta di avere al suo fianco un uomo-strumento, poco efficace, ma pur sempre manipolabile – come a Madame Bovary il marito Charles «appariva meschino, debole, una nullità: insomma, da qualunque parte lo si rigirasse, un pover'uomo»¹⁷ –, dall'altra l'uomo segue la donna, che ama e odia in egual misura, fin dentro il baratro della disperazione (e, in molti casi, della morte), seguendo quell'assuefazione lesiva della propria identità tipica dell'atteggiamento masochista.

3. Il termine masochismo, utilizzato scientificamente per indicare una serie di disturbi specifici come *DSHS (Deliberate Self Harm Syndrome)* e *Masochistic (Self-defeating) Personality Disorders*¹⁸, viene comunemente impiegato per descrivere quelle condizioni soggettive che un essere umano vive in modo passivo, senza reagire o reagendo in modo non determinato e assertivo, nei confronti di una particolare azione, o di uno specifico comportamento altrui che gli causa sofferenza. In questa sede non si intende prendere in esame il masochismo autolesivo¹⁹ nella sua accezione meramente patologica di disturbo paranoico della personalità, poiché nel caso specifico della poetica noir non sono trattati casi di masochismo fisico, dunque di masochismo *stricto sensu*, data l'assenza di masochismo fisico e la mancanza totale di scene sessuali esplicite, la cui riproduzione era assolutamente impedita dal codice Hays²⁰.

Ciò che emerge, invece, è una forma di masochismo psichico o morale, che intende la sofferenza come dato ineludibile dell'esistenza umana e non si limita allo scenario sessuale, ma si può estendere all'esistenza complessiva dell'individuo, caratterizzandone scelte, comportamenti e decisioni.

¹⁵ *Ivi*, p. 167.

¹⁶ *Ivi*, p. 58.

¹⁷ *Ivi*, p. 188.

¹⁸ Cfr. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – Fourth Edition*, American Psychiatric Association, Washington, 1994.

¹⁹ Cfr. FREUD, SIGMUND, *Tre saggi sulla teoria sessuale (1905)*, BUR, Milano, 2010.

²⁰ «I. *l'adulterio*, in qualche caso elemento essenziale della trama, non deve essere trattato in modo esplicito o suggestivo, né giustificato; II. *scene passionali* [...], baci eccessivi o lascivi, abbracci lascivi, posture e gesti allusivi non devono essere rappresentati; III. *seduzione e stupro* non devono essere altro che suggeriti, solo quando sia essenziale alla trama e anche in questo caso non devono essere mostrati esplicitamente». Cfr. BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema americano*, Einaudi, Torino, 2006 (in particolare, pp. 540-543).

A questo punto occorre richiamare alla mente la distinzione freudiana delle tipologie masochistiche: erogena, morale, femminile.²¹ L'individuazione della forma masochistica del protagonista noir nel "masochismo morale" – più lontano dalla sessualità *tout court* e che presenta, all'origine, un senso di colpa inconscio – ci porta ad una riflessione importante: la scelta di autodeterminazione dell'uomo. Descrivendo le caratteristiche del masochismo morale, Freud osserva: «Tutte le altre sofferenze masochistiche sottostanno alla condizione di provenire dalla persona amata, di essere sopportate per suo ordine; questa clausola viene meno nel masochismo morale. Ciò che conta è la sofferenza in sé; che sia imposta da una persona amata o indifferente, è una circostanza che non ha alcun rilievo; può anche essere causata da poteri o situazioni impersonali; sempre, quando esiste la prospettiva di ricevere uno schiaffo, il vero masochista porge la guancia»²².

L'idea della presenza di autodeterminazione maschile non scagiona completamente la dark lady dall'influenza negativa che esercita sulle sue vittime, tuttavia pone l'accento sull'esistenza di una volontà autonoma delle vittime stesse.

Del resto, dal rapporto tra l'uomo-vittima e la dark lady spietata affiora una sorta di costante ricerca maschile di appagamento emotivo. Nel caso specifico dei protagonisti del noir si può parlare, dunque, di una patologia dell'identità affettiva²³.

Un'ulteriore riflessione sulla forma (meglio, sulle forme) del masochismo morale comporta la definizione di "masochismo sociale"²⁴: «il masochismo è una tendenza istintiva comune come opportunità e realizzazione in tutti gli esseri umani, e diventa patologica solo superando certi limiti e tenendo una natura che esclude quasi tutte le altre direzioni di istinto»²⁵.

Il masochismo sociale noir potrebbe essere definito *borderline*, poiché oscilla tra quella sorta di tendenza diffusa e la patologia vera e propria. Tuttavia, il masochista sociale ignora le ragioni dei suoi comportamenti, poiché il bisogno di punizione (e il suo seguente appagamento) resta latente alla coscienza razionale. Il masochista morale/sociale, in parole povere, non si riconosce come tale.

Il masochista sociale è un "raté chronique". E come potrebbero essere definiti personaggi come Johnny Farrell, Frank Chambers, Jeff Bailey, Davis Morgan²⁶, se non falliti cronici? L'elemento che equipara le vicende personali di ognuno di loro è la costante sensazione che siano degli individui che non consentirebbero (e non perdonerebbero) mai a loro stessi la piena realizzazione personale.²⁷

«È come se fossero i loro stessi peggior nemici. In ciò che fanno e in ciò che evitano, riescono a rovinare il loro piacere e il loro lavoro, rifiutando una felicità meritata, e, in casi estremi, mettendo in pericolo la loro stessa vita»²⁸. Come non pensare ai cercatori della verità, le anime grigie del noir, né completamente buone, né del tutto cattive, gli investigatori privati come Sam Spade²⁹, i rappresentanti della legge come Dennis O'Brien o Hank Quinlan³⁰.

²¹ Cfr. FREUD, SIGMUND, *Aldilà del principio del piacere* (1920), Mondadori, Varese, 1998.

²² FREUD, SIGMUND, *Il problema economico del masochismo* (1924), in O.S.F., "Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti: 1924-1929", Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 11.

²³ Cfr. GHEZZANI, NICOLA, *Volersi male – Masochismo, panico, depressione. Il senso di colpa e le radici della sofferenza psichica*, FrancoAngeli, Milano, 2004.

²⁴ Cfr. REIK, THEODOR, *Masochism and Modern Man*, Farrar&Rinehart, Toronto, 1941.

²⁵ REIK, THEODOR, *Le masochisme* (1953), Payot, Paris, 2000, p. 418 («le masochisme est une tendance instinctive commune en tant que possibilité et réalisation à tous les êtres humains, et ne devient pathologique qu'en dépassant certaines limites et en adoptant une nature qui exclut presque toutes les autres directions de l'instinct»).

²⁶ Nell'ordine: Charles Vidor, *Gilda*, USA, 1945; Tay Granett, *The Postman Always Rings Twice (Il postino suona sempre due volte)*, USA, 1946; Jacques Tourneur, *Out of The Past (Le catene della colpa)*, USA, 1947; Alfred L. Werker, *He Walked by Night (Egli camminava nella notte)*, USA, 1949.

²⁷ Cfr. NACHT, SACHA E., *Le masochisme* (1938), Payot, Paris, 2008.

²⁸ REIK, THEODOR, *Le masochisme* (1953), op. cit., p. 416 («Tout se passe comme si ces personnes étaient leurs pires ennemies. Dans ce qu'elles font et dans ce qu'elles évitent, elles réussissent à gâter leur plaisir et leur travail, se refusant un bonheur mérité, et, dans les cas extrêmes, mettant en danger leur vie même»).

²⁹ Sam Spade, creato da Dashiell Hammett, in Roy Del Ruth, *The Maltese Falcon*, USA, 1931; e nel più conosciuto *The Maltese Falcon (Il mistero del falco)* di John Huston, USA, 1941, in cui Sam Spade è interpretato da Humphrey Bogart.

³⁰ Rispettivamente: Anthony Mann, *T-Men (T-Men contro i fuorilegge)*, USA, 1947; Orson Welles, *Touch of Evil (L'infernale Quinlan)*, USA, 1958.

L'atteggiamento masochistico dei *disappointed men* noir potrebbe essere ascrivibile a cause prime di natura eterogenea, come l'assenza di fiducia nell'istituzione familiare³¹ – con conseguente mancanza di propositi matrimoniali –, oppure l'idea aprioristicamente negativa che hanno della donna (quasi sempre confermata dallo sviluppo delle loro vicende personali). Gli anteroi noir non hanno intenzione di sposarsi e se accettano l'idea del matrimonio lo fanno passivamente, per compiacere la donna che amano (a volte persino svogliatamente), come accade a Jeff Bailey con l'angelo del focolare Ann Miller (che alla fine non sposerà affatto)³². Oppure scendono a compromessi matrimoniali con l'illusione di cambiare la dark lady che amano, come Steve Tompson con Anna, o Bart con Annie Laurie³³. Per sottolineare la misoginia, basta citare una battuta di Lucky Gagin: «Quelle non sono esseri umani, sono scorpioni camuffati da donne. Appena le tocchi ti pungono, sono velenose»³⁴.

4. La dark lady, contornata da quell'aura di rituale crudeltà, stabilisce con il suo uomo-strumento-attivo un legame quasi indissolubile, o meglio, un patto; è una sorta di contratto³⁵ verbale per cui concede all'uomo il suo amore – il suo corpo – e in cambio chiede qualcosa, non di rado un omicidio. L'elemento da sottolineare è lo stesso bisogno intrinseco dell'uomo di stipulare il patto, infatti, «siamo di fronte a una vittima che cerca un carnefice»³⁶.

Va da sé che quello noir è una sorta di masochismo figurato, per cui non comporta le tipologie di *sospensione* a cui si riferisce Deleuze, come la sospensione fisica, la legatura, la crocifissione, l'agganciamento. La sospensione a cui si fa riferimento non assume un carattere spaziale, ma temporale, di *attesa*. La vittima e il carnefice pregustano nell'attesa la possibilità di realizzare il contratto verbale stipulato.

Ne *La fiamma del peccato* la fedifraga Phyllis Dietrichson e l'assicuratore Walter Neff si accordano per l'omicidio del sig. Dietrichson. Phyllis suggerisce il suo desiderio di incassare l'assicurazione e di liberarsi del marito. Dopo aver elencato i numerosi pericoli che la donna avrebbe dovuto affrontare in un caso simile (dalle indagini della compagnia di assicurazione, agli interrogatori della polizia), Neff decide di aiutarla: «We gonna do it, and we gonna do it right». Il contratto è stipulato. Le condizioni sono chiare ad entrambi. Neff desidera Phyllis e lei desidera uccidere il marito e riscuotere l'assicurazione.

In *La donna della spiaggia* il tenente Scott mette costantemente in pericolo la vita del sig. Butler per dimostrare la sua falsa cecità alla moglie per convincerla a lasciarlo.

«Peggy, se riuscissi a dimostrarti che Todd non è cieco, lo lasceresti?»

«Certo, lo lascerei senza pensarci un attimo».

Ne *Le catene della colpa* Kitty chiede a Jeff di prendere la borsa con i documenti. L'accordo: «Staremo di nuovo insieme, come mai siamo stati».

In *Il postino suona sempre due volte* Cora e Frank si accordano per uccidere Nick e passare il resto della vita insieme, liberi:

«Frank tu mi ami?»

«Sì»

«Mi ami veramente, al punto che tutto il resto non conta?»

«Sì»

«Allora forse ci sarebbe un modo che potrebbe sistemare tutto»

«Quale? Pregare che a Nick capiti una disgrazia?»

³¹ Sulla concezione noir dell'istituzione familiare cfr. KAPLAN, E. ANN, *WOMEN IN FILM NOIR*, op. cit., (in particolare, *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*, pp. 35-46); FIORENZA, PAMELA, *La dark lady nel cinema noir*, op. cit. (in particolare, *Il significato sociale della dark lady cinematografica*, pp. 245-252).

³² Jacques Tourneur, *Out of the Past (Le catene della colpa)*, USA, 1947.

³³ Rispettivamente: Robert Siodmak, *Criss Cross (Doppio gioco)*, USA, 1949; Joseph H. Lewis, *Gun Crazy (La sanguinaria)*, USA, 1949.

³⁴ Robert Montgomery, *Ride the Pink Horse (Fiesta e sangue)*, USA, 1947.

³⁵ Sull'importanza del "contratto masochistico" cfr. DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele (Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, 1967), SE, Milano, 1996 (in particolare, pp. 79-88).

³⁶ DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele*, op. cit., p. 24.

«Qualcosa di questo genere»

[...]

«Finirai col farti impiccare»

«Se la cosa la combini tu, non credo. Sei furbo, Frank. Al modo penserai tu»

[...]

«Sei uscita dall'inferno, altrimenti non mi avresti convinto così».

L'incontro di bisogni reciproci origina una sorta di *kairós*, il momento perfetto per far coincidere gli interessi dei protagonisti noir. Non è dato indagare l'amplesso dei protagonisti, tuttavia si può affermare con ampio margine di attendibilità che il loro piacere masochistico consiste in buona dose nella sconfitta fine a se stessa. Il piacere del masochista morale consta nell'esaudire il suo bisogno di essere punito.

Nel film citato inizialmente, *La fiamma del peccato*, sono dichiarati due capisaldi del masochismo noir: il feticcio e la conquista della propria disfatta. Basta pensare a Walter Neff e alla cavigliera di Phyllis Dietrichson, strumento e metafora del desiderio dell'uomo e della sua prigionia amorosa; e poi, ancora, alla confessione iniziale dello stesso Neff al magnetofono: «Sì, l'ho ucciso. Ho ucciso per soldi e per una donna, e non ho avuto i soldi e non ho avuto la donna. Bello, non ti pare?»³⁷. Il tono dell'uomo, più che sofferente o amareggiato, sembra quasi compiaciuto.

II.

Ne *Le catene della colpa*³⁸, mentre Jeff Bailey (Robert Mitchum) raggiunge la città di Bridgeport, si illude di essere un uomo socialmente riabilitato. Agli occhi dei nuovi concittadini pensa di essere un individuo comune, con un lavoro comune e una fidanzata onesta e ammirevole. La promessa fatta a se stesso è stata di lasciarsi definitivamente il passato alle spalle, ma quest'ultimo non tarda a raggiungerlo, nelle sembianze di Kathie Moffat (Jane Greer).

Kathie Moffat è la donna sbagliata. Ordisce intrighi e raggiri, si ritrova in situazioni contorte e incomprensibili, mente, cambia spesso idea e opinione, si mette al servizio di chi ha il vento favorevole. Eppure Jeff la ama e le crede ancora una volta, ed è una volta di troppo, l'ultima.

Kitty è una dark lady spietata, che ha vinto contro una brava ragazza, contro la donna che ogni uomo *dovrebbe* voler sposare. Ha vinto con il suo spirito di distruzione. E il suo spirito di distruzione ha vinto lei, uccidendola, insieme all'*inconsapevole eppur consapevole* Jeff. Non c'è amore per Kitty, non esiste fiducia reciproca, né sincerità. C'è solo inganno, dolore, tradimento e morte, quella sua e quella di chi le sta accanto. Ciò nonostante, Jeff ne è innamorato, ne subisce il fascino. È conscio di trovarsi davanti un'assassina a sangue freddo, una donna crudele e arrivista, e sa bene di aver avuto la possibilità di ricominciare, rimediando in un certo senso ai suoi errori passati, con una donna innocente e sinceramente presa da lui, che come unico obiettivo nella vita ha quello di sposarlo e metter su famiglia; tuttavia, non c'è posto nell'universo noir per le famiglie serene e per la felicità coniugale³⁹.

Jeff è soggetto alla seduzione del male, del dolore e della corruzione. Ciò che emerge dalle sue scelte e dagli atteggiamenti adottati è un latente disprezzo della sua persona, unito alla *vergogna di sé*⁴⁰, a causa di un vissuto che lo fa sentire costantemente colpevole e, quindi, non meritevole.

Il sentimento di piacere provato nell'essere dominato da una donna – simbolo della fragilità e della delicatezza, per definizione classica –, analogamente al concetto di sublime burkeano⁴¹, rientra

³⁷ «Yes, I killed him. I killed him for money and a woman, and I didn't get the money and I didn't get the woman. Pretty, isn't it?».

³⁸ *Out of the Past*, Jacques Tourneur, USA, 1947.

³⁹ Cfr. SNYDER, SCOTT, "Personality disorder and the film noir femme fatale", in *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, University of Georgia, 2001; KAPLAN, A., *Women in Film Noir*, BIF Publishing, London, 1998; BLASER, JOHN, *No Place for a Woman*, in www.filmnoirstudies.com (www.filmnoirstudies.com/essays/no_place2.asp).

⁴⁰ Anche se con implicazioni differenti, il tema della "vergogna di sé" è ampiamente trattato in BRUCKNER, PASCAL, *La tirannia della penitenza. Saggio sul masochismo occidentale*, Guanda, Milano, 2007.

⁴¹ Cfr. BURKE, EDMUND, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford U. P., 2009.

in una sorta di *orrore affascinante*. La categoria del dolore – che comprende tutta la vasta gamma dei sentimenti e delle sensazioni negative e/o privative, come la sofferenza, il senso di colpa, la consapevolezza della corruzione, l'inganno, la menzogna, la scelta cosciente dell'errore – comprende al suo interno due sottocategorie, riguardanti l'atteggiamento che, di volta in volta, l'essere umano adotta quando si trova ad affrontare gli elementi raccolti nella categoria del dolore: il dolore del dolore e il piacere del dolore. Il *dolore del dolore* è la sottocategoria negativa del dolore e riguarda l'atteggiamento umano indirizzato alla cessazione del dolore stesso, al suo superamento. Il *piacere del dolore* è la sottocategoria positiva e comprende tutti gli atteggiamenti potenzialmente considerabili masochistici e autolesivi. Se dal punto di vista strettamente narrativo la semplice scelta del piacere del dolore può essere considerata analoga al momento della *connivenza*, appartenente al noto studio di Propp sul mondo fiabesco⁴², durante il quale il protagonista-buono cade nel tranello facilitando inconsapevolmente i piani dell'antieroe-cattivo (secondo una degradante discesa morale e umana), l'analisi del punto di vista psicologico risulta più interessante, poiché si tratta di comprendere il motivo per cui in una situazione di difficoltà si sceglie di proseguire sulla via sbagliata, pur essendone consapevoli.

In *Una rosa bianca per Giulia*⁴³ l'universo ordinario di Jeff Cameron è sconvolto quando viene ricoverata d'urgenza una donna che ha tentato il suicidio. È stata accompagnata da un uomo che dice di essere un amico e poi scompare, senza lasciare alcun recapito.

Margo appare sulla scena già compromessa: è un'aspirante suicida, portata lì da un uomo ignoto che l'abbandona senza nemmeno accertarsi delle sue condizioni. Quando rinviene, al suo capezzale trova Jeff. Dopo aver visto in un vaso una rosa bianca, ancora in preda al delirio, Margo afferma di amare le rose rosse, *solo* le rose rosse. La contrapposizione cromatica delle fisionomie delle due donne (Julie dalla carnagione chiara e i capelli raccolti, avvolta nel camice bianco e Margo dai capelli scuri, il rossetto marcato e le unghie dipinte) si integra con la contrapposizione tra le preferenze in fatto di fiori (Julie apprezza le rose bianche, simbolo di purezza e innocenza, mentre Margo è amante delle rose rosse, simbolo di passione e voluttà).

Dopo essersi ripresa, Margo abbandona l'ospedale dichiarando una falsa identità, ma si premura di lasciare un biglietto al dottor Cameron, nel quale è riportato il suo indirizzo e la richiesta di essere raggiunta nella sua abitazione. Jeff si precipita. Il maggiordomo apre la porta della lussuosa abitazione e Margo può fare la sua impeccabile apparizione. A questo punto qualcosa nell'animo dell'uomo si infrange: l'integrità morale, umana, personale.

C'è un istante preciso nella narrazione noir, riguardante storie in cui è presente una dark lady, che può essere definito *point of no return*. È il momento esatto in cui il protagonista si arrende, cedendo al fascino indiscusso della dark lady. Da quel momento in poi l'uomo sarà disposto a fare di tutto pur di restare al fianco della sua amata *femme maudite*. Lo scoppio del desiderio irrompe con impeto, spazzando via tutto il resto. Se potesse essere concretizzato in un'immagine-simbolo, sarebbe certamente il primissimo piano della cavigliera presente in *La fiamma del peccato*⁴⁴, relativa al momento in cui Phyllis Dietrichson scende la scalinata della propria abitazione sotto lo sguardo inevitabilmente irretito di Walter Neff.

Nel momento in cui Jeff si lascia travolgere dall'ex-aspirante suicida è ben consapevole di aver operato una scelta estrema: abbandonare una vita retta e onesta, condotta in compagnia di una donna romantica e dignitosa, per gettarsi tra le braccia di una donna intricata e disturbata. L'atteggiamento di Jeff cambia anche nei confronti dei piccoli malati, l'uomo non ha più voglia di raccontare fiabe, ha la nausea di "quell'elefantino".

Un barlume di rettitudine lo assale nel momento in cui si accorge di parlare con il marito di Margo, e non con suo padre, come lei aveva detto precedentemente. Decide di andare via, da lì, da quella donna che gli sta creando solamente guai. Ma Margo fa leva sugli istinti protettivi dell'uomo e si mostra come un fragile essere maltrattato dal marito-padrone. L'uomo colpisce Jeff con un

⁴² PROPP, VLADIMIR, *Morphology of the Folk tale* (1968), Texas U. P., USA, 2003.

⁴³ *Where Danger Lives*, John Farrow, USA, 1950.

⁴⁴ *Double Indemnity*, Billy Wilder, USA, 1944.

attizzatoio, Jeff lo spintono per difendersi. L'uomo cade a terra. Jeff raggiunge il bagno. Quando torna in sala, l'uomo a terra non respira più.

La parabola discendente di questo noir è ben delineata: l'incontro insolito in ospedale, l'idillio amoroso espresso dialogicamente con le caratteristiche formule del topos romantico, l'inevitabilità (ma anche l'ambiguità) dell'omicidio e poi la fuga degli amanti. Alla fuga seguono tutta una serie di liti, rimorsi e pentimenti dell'uomo, che *nonostante tutto*, continua a restare al fianco della dark lady. Jeff sa che Margo ha ucciso il marito, sa che sta cercando di raggiungere il Messico, dove ha aperto un conto in banca segreto con versamenti di soldi sottratti al marito. Eppure, non si allontana.

La storia di Jeff ha una conclusione un po' anomala per l'universo poetico noir. Innanzitutto, prima di morire, colpita dagli agenti alla dogana, Margo scagiona l'uomo da ogni possibile responsabilità, conquistandosi una specie di redenzione che alla dark lady noir è categoricamente vietata; inoltre, Jeff – che durante la fase del pentimento e del rimorso avverte la nostalgia di Julie, la donna che lui stesso, *spontaneamente*, ha abbandonato – ha la possibilità di tornare indietro, tra le braccia di Julie. L'amore ingiusto e sessista premia l'uomo, il quale, per rendersi meno colpevole ai suoi stessi occhi, prima di svenire nella stanza d'albergo, si affaccia alla finestra e guardando l'insegna di un locale afferma: «*Rosa Blanca. Destiny's sign*». Ma non è il destino a ricongiungerlo con la donna priva di dignità e consapevolezza di sé che l'ha aspettato fino a quel momento, è l'orrore per quell'istinto masochista che l'ha spinto tra le braccia della *femme maudite*, rischiando quasi di ucciderlo.

Nel film *La signora di Shanghai*⁴⁵ il marinaio Michael O'Hara (Orson Welles), perfettamente consapevole di trovarsi tra individui feroci come squali che si azzannano tra loro senza pietà, si innamora dello squalo peggiore, la letale Elsa Bannister (Rita Hayworth). Lui sa perfettamente che la donna si getta tra le sue braccia per noia e capriccio, sa che è sposata a un uomo vecchio e zoppo che detesta, la vede uccidere il marito e restare uccisa a sua volta, può toccare con mano la crudeltà e la violenza assoluta, eppure si allontana da quella stanza del massacro assolutamente convinto che continuerà ad amare quella donna per sempre⁴⁶. Michael intraprende una relazione di tipo *oggettuale*, della quale è egli stesso oggetto, lo strumento nelle mani della donna. È l'esempio perfetto di protagonista della poetica noir, un uomo adulto, né tanto giovane da ricominciare con entusiasmo, né così vecchio da augurarsi la fine della propria esistenza. Michael racchiude in sé l'intera molteplicità di una personalità frantumata: è uno sconosciuto per gli sconosciuti, un assassino per i suoi conoscenti e un uomo insignificante per se stesso. Questa dispersione dell'identità non è soltanto indice di un malessere specifico, ma è anche espressione di quel grigiore dell'animo tipico del noir.

Il protagonista noir è una vittima senza gloria e spesso senza possibilità di riscattarsi. Con la passività inerme dello sconfitto, l'uomo si lascia trascinare nel vortice dell'intrigo, del furto o dell'omicidio, trasformandosi in aguzzino di se stesso, attante della propria angoscia e infelicità. Come accade nelle scene finali di *Doppio gioco*⁴⁷. Steve Thompson (Burt Lancaster), ferito a morte, sta per essere abbandonato dalla donna della sua vita, la venale e cinica Anna (Yvonne De Carlo). Lei vuole scappare col bottino e lasciare lì Steve, che è diventato soltanto un peso. Alle parole aride e indifferenti della donna⁴⁸ si sovrappongono quelle caparbiamente dolci dell'uomo⁴⁹.

L'amore ostinato innesca dinamiche apparentemente (e, forse, anche concretamente) inspiegabili.

Ne *Il segreto del medaglione*⁵⁰ secondo un'intrigante dinamica dialogica simile a scatole cinesi, un uomo racconta ad un uomo la sua storia e quella di un terzo uomo. Flashback dopo flashback, si

⁴⁵ *The Lady from Shanghai*, Orson Welles, USA, 1948.

⁴⁶ Michael: «Maybe I'll live so long that I'll forget her. Maybe I'll die trying».

⁴⁷ *Criss Cross*, Robert Siodmak, USA, 1949.

⁴⁸ Anna: «Don't you see? Don't you know what's going to happen? [...]. He'll tell Slim where I am. [...] I have to get away. [...] I have the bag. [...] What kind of a chance we have? You can't move you. You need doctors. [...] Love, love... You have to watch yourself. [...] I can't help the people who can't help themselves».

⁴⁹ Steve: «I'm different. I never wanted the money, I just want you».

⁵⁰ *The Locket*, John Brahm, USA, 1946.

fa luce sulla vicenda personale dell'attraente e fatale Nancy (Laraine Day), il nodo di connessione tra tutti questi uomini apparentemente diversi tra loro, ma uniti da un importante elemento: l'amore autolesivo.

Il signor Bonner (Ricardo Cortez) è un magnate dell'arte sempre a caccia di nuovi talenti. La sua segretaria, Nancy, della quale risulta essere miseramente innamorato, gli presenta Norman Clyde (Robert Mitchum), un giovane pittore esordiente. Norman e Nancy intraprendono una relazione che si concluderà con l'omicidio del signor Bonner e la condanna a morte di un uomo innocente. Nancy sposa il dottor Blair (Brian Aherne), uno psichiatra che sarà così preso da lei da trasformarsi nell'ennesimo uomo dipendente dai suoi capricci.

Afflitto dai rimorsi, nel tentativo di salvare dalla sedia elettrica un uomo innocente, Norman incontra il dottor Blair e gli spiega chi sia realmente la donna che ha sposato. Blair non gli crede e all'uomo non resta altro che suicidarsi nella sala d'aspetto del suo studio psichiatrico, dopo aver lasciato a Blair un presente: *Cassandra*. Il quadro che lo ha portato al successo ritrae la donna amata, Nancy, nei panni di una Cassandra priva di occhi. Lo sguardo di lei non è stato raffigurato, come ad accennare velatamente l'assenza di un'anima. Quando il dottor Blair scopre che il pittore suicida aveva ragione sul conto della moglie, Nancy lo abbandona. Torna in casa Willis, come promessa sposa del figlio della sua ex padrona (Katherine Emery), il patetico reduce di guerra John Willis (Gene Raymond), dopo essere stata cacciata da casa Willis quando era ancora la piccola figlia di una serva e accusata ingiustamente di furto. Il dottor Blair tenta di avvisare lo sfortunato futuro marito sul conto di Nancy, ma trova l'identica freddezza e incredulità che lui stesso aveva riservato al defunto Norman Clyde. Una volta raggiunto il suo obiettivo, ossia impadronirsi di un medaglione che le era stato negato da bambina dalla perfida signora Willis, Nancy è vittima di un esaurimento nervoso che costringe il non-marito a ricoverarla. Prima di lasciare l'abitazione il dottor Blair sconsiglia all'uomo di occuparsi di quella donna che forse non potrà mai più riconoscerlo a causa della sua malattia, ma l'uomo, con ostinazione cieca, segue la dark lady malata.

“Fino alla morte”, sembra essere questo il motto che accompagna le esistenze degli uomini di Nancy in una complessa spirale perversa della brutalità (umana, sentimentale, morale, materiale). La pulsione di morte dei protagonisti noir origina tutta una serie di omicidi, suicidi, menzogne, abbandoni e amare verità. Eppure nessuno sembra intenzionato a tirarsi indietro. Norman è consapevole del fatto che con tutta probabilità Nancy sia la vera assassina del signor Bonner, ma non si allontana da lei. Le dice: «I love you. Is that crazy? [...] I've got to know why you where up there», ma lui sa benissimo cosa ci facesse Nancy al piano di sopra. Eppure sceglie di amarla ancora e ancora. Il dottor Blair è un analista, è abituato a leggere nella mente dei suoi pazienti. Anche nei confronti di Norman adotta un atteggiamento analitico. Eppure non è in grado di indagare la personalità di sua moglie. Sceglie di non comprendere utilizzando un atteggiamento autolesivo, per sua stessa ammissione⁵¹.

Un caso molto interessante è costituito dal film *La donna della spiaggia*⁵², in cui è presente una situazione di sadomasochismo sentimentale tra individui dai complessi profili psicologici.

Scott Burnett (Robert Ryan), ufficiale di marina segnato psicologicamente dal conflitto bellico e straziato dagli incubi – fidanzato ufficialmente con una candida donna di nome Eve (Nan Leslie), dedita unicamente al lavoro –, conosce sulla spiaggia una donna misteriosa e cupa, Peggy (Joan Bennett), moglie di Tod Butler (Charles Bickford), un pittore cieco. Dopo aver accompagnato Peggy a casa, offrendosi di portarle il legname per il fuoco, Scott conosce il tormentato pittore cieco. Sin dall'inizio tra i due uomini si instaura una sorta di competizione per il possesso della donna. Tuttavia, Tod intuisce l'interesse della moglie per Scott e lo incoraggia. Li incoraggia entrambi, mostrando nei confronti dell'ufficiale un atteggiamento sin troppo amichevole⁵³. Il pittore non demorde, va a cercare Scott personalmente e lo invita a cena.

⁵¹ Blair: «I must admit masochistic».

⁵² *The Woman on the Beach*, Jean Renoir, USA, 1947.

⁵³ Tod: «Back see me soon [...]. You're welcome any time».

L'analisi del comportamento di Tod mostra un individuo complesso: è sadico verso la moglie, che tortura e umilia psicologicamente, spingendola tra le braccia di Scott e facendola sentire al contempo colpevole e traditrice; è masochista verso se stesso, perché nonostante l'amore provato nei confronti di Peggy la avvicina a Scott allontanandola da sé.

Peggy seduce Scott e gli confessa di odiare il marito ma di non poterlo lasciare a causa dei suoi sensi di colpa, poiché è sua la responsabilità della cecità dell'uomo, che ferì con un bicchiere in seguito ad una notte di liti e alcool. Scott la bacia.

I due uomini dagli atteggiamenti sentimentali autolesivi sono perfettamente consapevoli di amare una dark lady⁵⁴ e di essere piegati, oltre ogni ragionevolezza, ad ogni suo possibile desiderio. Eppure, Tod è disposto a bruciare tutti i suoi preziosissimi quadri per lei, mentre Scott ferisce e umilia la sua quasi imminente moglie, abbandonandola e maltrattandola verbalmente e diventa un uomo, in un certo senso, *peggiore*, pur di rincorrere a tutti i costi Peggy.

Il doppio legame sentimentale sadomasochistico è presente anche ne *La signora di Shanghai*, in cui Arthur Bannister (Everett Sloane) marito vecchio e zoppo della bellissima Elsa, la spinge tra le braccia del marinaio Michael O'Hara e non perde occasione per umiliarla e offenderla. Le dinamiche psicologiche che portano al disprezzo della donna che si ama (o, semplicemente, che si possiede) sono notevolmente complesse. L'umiliazione verso la donna si rivela una sottile e sapiente autoumiliazione maschile: il superbo Tod Butler confessa a Peggy di volerla tenere con sé ad ogni costo. Arriverebbe a tenerla legata a sé con ricatti e soprusi anche sapendola innamorata di un altro, e il tutto pur di non perderla; il cinico Arthur Bannister si dimostra sprezzante nei confronti della moglie, ma di fatto è il primo a subire la relazione tra Elsa e Micheal.

Tutto ciò che di marcio, di corrotto e di maligno è presente nella società descritta dalla poetica noir si proietta nell'animo dei protagonisti. È una specie di matrioska del male: il mondo cattivo contiene una società cattiva piena di uomini cattivi che racchiudono in loro un animo cattivo. E tutto questo male fluisce costantemente dentro e fuori, innescando quella sorta di *dinamismo della morte violenta* di cui parlava Nino Frank.

Negli spazi intermedi, indefiniti e frammentari del noir trovano posto esseri che vivono costanti giochi di ruolo indirizzati alla gestione del potere (alla sua ricerca ossessiva e alla sua costante perdita), di cui il sadomasochismo sentimentale è carnefice e schiavo.

L'universo noir non appartiene all'epos, né al melodramma, bensì appare come una sorta di poetica della crudeltà, il cui erotismo – in un gioco infinito con l'Altro dove tutto è in continuo divenire – è una costante tensione verso la brutalità, che manifesta un legame perverso con il piacere. Al di là degli aspetti fisiologici della sofferenza, lo spazio assoluto del dolore nel noir è la mente, buia, contorta e spesso imperscrutabile dei protagonisti, che non edificano un mondo, non trasmettono valori, né tantomeno elaborano una coscienza collettiva, e non vincono sul male con il bene che rappresentano, perché non lo rappresentano affatto. La lotta fra bene e male *tout court* si trasforma in lotta fra bene e male all'interno della coscienza dell'uomo, in un'atmosfera vagamente gotica che sottolinea l'orrore, ma anche il fascino, di un male inevitabile. Così il masochismo sentimentale dei protagonisti noir diventa il simbolo di un'estetizzazione del piacere distruttivo che attinge alla radice assoluta dell'immaginario collettivo.

III.

Indagare la psicologia del masochismo tentando di indicare una matrice comune degli atteggiamenti individuali è un'operazione oltremodo complessa, «nella misura in cui si consideri il masochismo come una combinazione di elementi del tutto astratti in grado di passare gli uni negli altri»⁵⁵. Tuttavia, alcuni elementi psicologici ricorrenti nelle trame noir meritano di essere menzionati.

⁵⁴ Tod: «So beautiful outside, so wracked inside».

⁵⁵ DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele*, op. cit., p. 66.

Richiamando un'intuizione di Deleuze in merito alla psicologia dei personaggi di Masoch, notiamo come «si parte dunque dall'idea che il masochista si pone al posto del padre, e vuole impadronirsi della potenza virile (stadio sadico). Poi, un primo sentimento di colpa, una prima paura della castrazione come punizione, lo indurrebbe a rinunciare a questo scopo attivo per prendere il posto della madre e offrirsi egli stesso al padre. Ma così cadrebbe in una seconda colpa, in una diversa paura della castrazione, in questo caso implicata dall'impresa passiva; al desiderio di una relazione amorosa con il padre si sostituirebbe allora 'il desiderio di essere picchiato', che non soltanto rappresenta una punizione più lieve, ma equivale alla stessa relazione amorosa. Ma per quale motivo è la madre che picchia e non il padre? Per vari motivi: in primo luogo per la necessità di fuggire una scelta omosessuale troppo manifesta; in secondo luogo per il bisogno di conservare il primo stadio in cui era la madre l'oggetto desiderato, pur associato al gesto punitivo del padre; infine per il bisogno di riunire tutto in una dimostrazione che si rivolga unicamente al padre ('Tu lo vedi, non ero io che volevo prendere il tuo posto, è lei a farmi del male, a punirmi o picchiarmi')». Mettendo da parte ogni possibile riflessione sulla presunta omosessualità latente dei protagonisti noir – che non ci sarà mai dato indagare senza rischiare di operare forzature interpretative –, l'elemento di particolare rilievo è la presenza ricorrente di una figura maschile che assume le caratteristiche e i significati freudiani di un padre in molte pellicole noir già citate. Il signor Dietrichson, Ballin Mundson, il signor Butler, Nick Sterling, Arthur Bannister e il signor Lannington⁵⁶ sono uomini legati a dark ladies da matrimoni o convivenze precedenti alla comparsa del protagonista masochista. Spesso finiscono ammazzati, come Lannington; quasi sempre presentano limiti o menomazioni fisiche (la claudicanza di Dietrichson, la cecità di Butler, la vecchiaia avanzata di Mundson e Bannister); quasi mai hanno figli (la sterilità amorosa delle coppie noir è uno dei topoi del genere); e, in ogni caso, possiedono l'oggetto del desiderio dei masochisti noir, ossia la dark lady. Nelle trame noir è abbastanza diffusa la scelta di questi anomali “padri” di proteggere i figli-non-di-sangue, oppure di mettersi totalmente nelle loro mani: Ballin prende Johnny a lavorare nel suo casinò, Sterling ingaggia Bailey per ritrovare la sua donna e Bannister prende sulla sua nave O'Hara. A contatto con queste tipologie di padri, i figli provano compassione o, spesso, disprezzo. Tuttavia, nel dipanarsi delle loro vicende personali, finiscono irrimediabilmente per prendere il loro posto: Walter Neff indosserà addirittura materialmente i panni di Dietrichson, dopo averlo ucciso, rendendosi conto di essere entrato letteralmente nel ruolo, tanto da constatare quanto anche i suoi stessi passi, da quel momento in poi, sono diventati i passi di un uomo morto; Johnny Farrell, credendo che Mundson si fosse tolto la vita, sposa Gilda e prende possesso del casinò, diventando un uomo cinico, affarista e violento.

«Dove si nasconde il padre? Non si nasconde forse in *colui che viene picchiato*? Il masochista si sente colpevole, si fa picchiare e espia; ma che cosa e perché? Non è forse proprio l'immagine del padre che, in lui, viene sminuita, picchiata, ridicolizzata, umiliata? Ciò che espia non è forse la sua somiglianza con il padre, la somiglianza del padre?»⁵⁷.

Il desiderio inconscio di prendere il posto del padre freudiano diventa palese nel momento dello smacco, cioè del tradimento del protagonista nei confronti del padre, che può assumere la forma dell'infedeltà amorosa (relazione con la donna del padre) o del tradimento economico (imbroglio in campo lavorativo). Un esempio interessante e originale in merito è fornito da *Il terrore corre sul filo*⁵⁸. L'industriale farmaceutico Cotterell ha una figlia, Leona⁵⁹, con la quale ha un legame quasi morboso, tanto che lei si ammala sin da ragazza di una forma di malattia psicosomatica che si aggrava col tempo, fino a costringerla a letto. Leona sposa Henry Stevenson e lascia la casa paterna. Tuttavia, il padre fa in modo di mantenerla legata a sé, assumendo Henry e negandogli di fatto l'indipendenza economica. Henry è una sorta di mantenuto, con un lavoro da raccomandato che non

⁵⁶ Rispettivamente: *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*), *Gilda*, *The Woman on the Beach* (*La donna della spiaggia*), *Out of the Past* (*Le catene della colpa*), *The Lady From Shanghai* (*La signora di Shanghai*), *Where Danger Lives* (*Una rosa bianca per Giulia*).

⁵⁷ DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele*, op. cit., p. 68.

⁵⁸ *Sorry, Wrong Number*, Anatole Litvak, USA, 1948.

⁵⁹ Leona non assume le caratteristiche proprie della dark lady noir, si rivela piuttosto una donna viziata e arrogante.

lo gratifica. Costantemente umiliato dal comportamento della moglie, gli viene impedito ogni tentativo di affrancamento dalla sua condizione. Ben presto Henry realizza che l'aver scelto la donna in qualità di figlia dell'industriale e averla sposata per far carriera – gesto che freudianamente consiste in una scelta dell'oggetto d'amore nella quale l'oggetto stesso è scelto in quanto rappresenta quello che il soggetto vorrebbe essere – non ha sortito gli effetti sperati, così decide di truffare l'azienda e far uccidere sua moglie.

L'Io narcisistico dei masochisti del noir è ininterrottamente proteso verso quell'istinto di morte che determina il bisogno di punizione e il piacere del dolore. Tuttavia, sul concetto masochista (ma anche sadico) del dolore è opportuno ricordare, ancora una volta, il punto di vista di Deleuze: «Per quel che concerne l'ancoraggio nel dolore del sadismo e del masochismo, in verità ci è impossibile comprenderlo nella misura in cui lo consideriamo di per se stesso: il dolore non ha affatto un senso sessuale, ma rappresenta al contrario la desessualizzazione che rende autonoma la ripetizione, e che subordina istantaneamente i piaceri della risessualizzazione. Si desessualizza Eros, lo si mortifica, per meglio risessualizzare Thanatos. Nel sadismo e nel masochismo non vi è un legame misterioso tra il dolore e il piacere. Il mistero è altrove. È nel processo di desessualizzazione che salda la ripetizione e la contrappone al piacere, poi nel processo di risessualizzazione che agisce come se il piacere nella ripetizione procedesse dal dolore. Nel sadismo, come nel masochismo, il rapporto con il dolore è un *effetto*»⁶⁰. L'Io narcisistico, dunque, si risessualizza a patto che si desessualizzi l'Io ideale, metro di misura del Sé. Per questo, in rapporto all'immagine della morte, castighi severi e dolori intensi assumono un ruolo erotico particolare: il processo di desessualizzazione libera l'Io ideale dal Super-io e dalla somiglianza con il padre, mentre la risessualizzazione concede all'Io narcisistico quei piaceri vietati dal Super-io.

Gennaio 2012

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Women in Film Noir*, BFI Publishing, London, 1998.

AGOSTINELLI, ALESSANDRO, *Una filosofia del cinema americano. Individualismo e noir*, Edizioni ETS, Pisa, 2004.

ALBANO, LUCILLA, *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004.

ANOLLI, LUIGI, *Fondamenti di psicologia della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2006.

ANOLLI, LUIGI, (a cura di), *Psicologia della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2002.

BIESEN, SHERI CHINEN, *Blackout, World War II and the Origins of Film Noir*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2005.

BORDE, RAYMOND; CHAUMETON, ÉTIENNE, *A Panorama of American Film Noir, 1941-1953*, City Lights Books, San Francisco, 2002.

BRUCKNER, PASCAL, *La tirannia della penitenza. Saggio sul masochismo occidentale*, Guanda, Milano, 2007.

BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema americano I*, Einaudi, Torino, 2006.

CAPPABIANCA, ALESSANDRO, *Billy Wilder*, L'Unità/Il Castoro, Milano, 1995.

CARCHIA, GIANNI; D'ANGELO, PAOLO (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

⁶⁰ DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele*, op. cit., p. 133.

- CHRISTOPHER, NICHOLAS, *Somewhere in the Night – Film Noir and the American City*, Shoemaker&Hoard, Emeryville, 2006.
- COPJEC, JOAN, *Shades of Noir*, Verso, New York, 1993.
- DAGRADA, ELENA, *Robert Siodmak*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- DELEUZE, GILLES, *Il freddo e il crudele (Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel, 1967)*, SE, Milano, 1996.
- DE MASI, FRANCO, *La perversione sadomasochistica. L'oggetto e le teorie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- DICKOS, ANDREW, *Street With No Name. A History of the Classic American Film Noir*, University Press of Kentucky, Lexington, 2002.
- DOANE, MARY ANN, *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London, 1992.
- DUMONT, HERVE, *Robert Siodmak. Le maître du film noir*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.
- FADDA, MICHELE, (a cura di), *Lo specchio scuro. Percorsi del noir hollywoodiano (1940-1960)*, Federazione Italiana Cineforum, Treviso, 2004.
- FRASCAROLI, ANNA M., *Le donne preferiscono il noir*, Zerounoundici, Varese, 2008.
- GANDINI, LEONARDO, *Il film noir americano*, Lindau, Torino, II ed., 2008.
- GIOVANNINI, FABIO, *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*, Castelvecchi, Roma, 2000.
- GRIMALDI, LAURA, *Il giallo e il nero: scrivere suspense (Strumenti per scrivere e comunicare)*, Pratiche editrice, Roma, 1996.
- GUERRI, ALBERTO, *Il film noir. Storie americane*, Gremese Editore, Roma, 1998.
- HANSON, HELEN, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, I. B. Tauris Publishers, London, 2008.
- INDICK, WILLIAM, *Psicoanalisi per il cinema*, Audino, Roma, 2005.
- LUCCI, GABRIELE, *Noir*, Electa, Verona, 2006.
- METZ, CHRISTIAN, *La significazione nel cinema. Semiotica del-l'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano, 1995.
- MORANDINI, MORANDO; MORANDINI, LAURA; MORANDINI, LUISA, *Il Morandini 2010 – Dizionario dei film*, Zanichelli, Trento, 2009.
- NACHT, SACHA, *Le masochisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1938.
- NAREMORE, JAMES, *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, California, 1998.
- NAREMORE, JAMES, *Orson Welles. Ovvero la magia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2004.
- PALUMBO, VALERIA, *Le figlie di Lilith (Vipere, dive, dark ladies e femmes fatales. L'altra ribellione femminile)*, Odradek, Roma, 2008.
- SANTAMARIA, SIMONETTA, *Donne in noir*, Ass.ne Culturale Il Foglio, Livorno, 2004.
- SILVER, ALAIN; URSINI, JAMES, *Il Noir*, Taschen, Modena, 2004.
- STREFF, JEAN, *Le masochisme au cinéma*, Veyrier, Saint-Ouen, 1990.
- TELOTTE, J.-P., *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir (1949)*, Board of Trustees of the University of Illinois, USA, 1989.
- TRAIMOND, JEAN-MANUEL, *Piacere, dolore, potere. Un approccio anarchico al sadomasochismo*, Eleuthera, Milano, 2007.
- VENTURELLI, RENATO, *L'età del noir. Ombre incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino, 2007.
- WELLDON, ESTELA V., *Sadomasochismo*, Centro Scientifico, Torino, 2006.