

## Introduzione

Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti

Il volume raccoglie gli esiti di un convegno che si è tenuto all'Università di Pisa nel dicembre del 2022 con l'intento di esplorare, da nuove prospettive di ricerca e di studio, una figura che accompagna la storia del cinema dagli albori fino a oggi. 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, espresso attraverso il lemma "tenebroso" e che lo distingue dagli omologhi *femme fatale*, *dark lady*, *vamp*, e così via, lega alle due guerre mondiali l'emersione di questa tipologia di figure, all'interno dei diversi racconti nelle cinematografie nazionali che compongono il più ampio insieme del cinema europeo<sup>1</sup>. Quando esplodono i due conflitti, nel lungo corso del primo Novecento, in Europa le donne sperimentano nuovi ruoli nello spazio pubblico acquisendo visibilità, autodeterminazione economica, prendendo parola e chiedendo il diritto di voto. Così facendo violano le norme e minano l'ordine patriarcale: 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. Appena un decennio dopo iniziano a popolare i racconti nuove personagge<sup>2</sup> ambigue in cerca di

<sup>1</sup> Cfr. C. Jandelli, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema: immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Viella, Roma 2016, pp. 57-76. Si veda anche la versione inglese *Shady Women in Post-war Italian Cinema*, in M.C.C. Mabrey, L. Pérez Alonso (a cura di), *Cinematic Representations of Women in Modern Celebrity Culture, 1900-1950*, Routledge, New York-London 2022, pp. 105-119.

<sup>2</sup> N. Setti, *Personaggia, personaggio*, in «Altre modernità», 12, 2014, p. 208. Sulla genesi del termine, neologismo coniato all'interno della SIL (Società Italiana delle Letterate), si veda anche M.V. Tessitore, *L'invenzione della personaggia, ibi*, pp. 214-219. Tessitore fa riferimento non solo all'ambito letterario ma anche a quello cinematografico e teatrale, inaugurando il termine «personagge performanti» (*ibi*, p. 216).

autodeterminazione e portatrici di inquietudini esistenziali. Sono gli anni Settanta a rivelarsi decisivi nella riproposizione di tenebrose che pervadono il cinema d'autore come quello di genere. Nel periodo compreso fra il Sessantotto e gli anni di piombo i fantasmi femminili si fanno sempre più aggressivi e sfrenati, a dimostrazione che la seconda ondata del femminismo coincide con un esplicito smascheramento del potere patriarcale, a cui il cinema risponde con la messa in scena di figure fuori norma destinate a forme crudeli di ritorno all'ordine. Il panorama contemporaneo si configura in divenire, da una parte guarda ai miti del passato e dall'altro si inserisce in un più ampio scenario transmediale, dove il motivo della tenebrosa migra dal fumetto al *graphic novel* al film e alla serialità televisiva, in un affastellarsi di figure diverse ma comunque incisive, destabilizzanti, eccessive.

Obiettivo di questo volume è osservare e analizzare le tenebrose del cinema nelle loro diverse declinazioni e nel contesto delle dinamiche cangianti delle culture e delle società europee che ne hanno visto la prima comparsa. A livello visivo e narrativo le forme della rappresentazione identificano in questa tipologia di donne un elemento perturbante dell'ordine sociale. Tutti i saggi a seguire mostrano nel cinema europeo varie configurazioni di questa identificazione fra donna ed eccedenza dalla norma. Prima di tutto, dunque, emerge la costellazione di significati nella quale si dispiega la figura della tenebrosa a partire dalle occorrenze legate all'universo dei miti (Sfinge, Medusa, Medea, Lilith, Ananke, Circe, Pandora, Galatea), in una sorta di sopravvivenza dell'antico che prende corpo nelle fattezze delle attrici chiamate a ridare respiro a quelle figure lontane. Forme e modi della rappresentazione s'intessono nei diversi contesti storici e culturali in una relazione biunivoca che vede il film raccogliere stimoli e sollecitazioni dal mondo circostante per rielaborarli e offrirli di nuovo al pubblico nei modi di uno scambio fecondo. In questa prospettiva, studiare la messa a tema della tenebrosa nel suo configurarsi come frattura della normatività dominante conduce anche a illuminare il mutare della percezione dell'identità di genere nei diversi contesti nazionali e storici.

Da questa ricognizione complessiva emerge un'attenzione particolare alle singole attrici, spesso dive o star che alle figure della finzione prestano gesti e fattezze<sup>3</sup>. Difatti, i corpi delle tenebrose si esprimono attraverso modi performativi che modellano posture, volti e gesti accanto a caratteri che informano di sé le svariate forme di racconto ancorate all'immagine pubblica delle celebrità del cinema. Quando abitano lo schermo, le personage pos-

<sup>3</sup> Per quanto riguarda le possibili modalità di applicare il modello della personaggia al cinema si veda C. Tognolotti, *Madame Bovary (Sophie Barthes, 2014)*, in G. Carluccio, A. Mascocchia, S. Rimini (a cura di), *Cinema, letteratura, intermedialità*, Carocci, Roma 2023, pp. 121-133.

siedono, in misura diversa, immediatamente visibile e intensificata rispetto alla pagina letteraria, un corpo, uno stile recitativo e un'immagine pubblica. Così la tenebrosa acquista uno spessore maggiore, giacché la diversione rispetto ai modelli di genere prestabiliti che la caratterizza non riguarda solo i tratti dei ruoli portati sullo schermo ma si apre allo statuto divistico e alle modalità performative.

Alle origini del fenomeno una figura che si presta a numerose rivisitazioni cinematografiche e transmediali è la contessa di Castiglione, icona decadentista che incarna la Belle époque: si parte dunque, con il contributo di Beatrice Seligardi, dalla ricognizione delle diverse occorrenze letterarie e cinematografiche di una "vera" tenebrosa per riesaminare poi le prime declinazioni del tipo sugli schermi all'interno di film realizzati da attrici-registe e produttrici come la francese Musidora, l'italiana Francesca Bertini e la russa Diana Karenne. Il corpo in nero di Musidora descritto da Laura Cesaro e Rossella Catanese; i peccati in serie di Francesca Bertini, in una interpretazione fino adesso ben poco studiata, esplorati da Elena Mosconi; le nuove acquisizioni che arricchiscono l'immagine e la storia di Diana Karenne ad opera di Tamara Shvediuik permettono di aggiungere particolari inediti e nuovi tagli teorici attraverso i quali ripercorrere l'esperienza artistica delle tenebrose "aurorali".

Alla fine della prima guerra mondiale anche le avanguardie mostrano insofferenza nei confronti delle potenti immagini femminili degli anni Dieci: attraverso un'analisi dei documenti di prima mano che testimoniano la genesi di *L'Inhumaine* (1924) Laura Vichi evidenzia il depotenziamento della protagonista femminile inseguendo la parabola dei contrasti fra regista (Marcel L'Herbier) e attrice-produttrice (Georgette Leblanc).

In Italia durante il regime fascista Doris Duranti, letta da Lucia Cardone attraverso scritture autobiografiche di audacia sorprendente, propone una visione di sé in chiave spregiudicata e il suo divismo rifulge, come pratica di vita iperbolica e non riconciliata, nella ostentazione orgogliosa di uno sfolgorante potere del corpo. Quello di Isa Miranda, ricostruito da Angela Bianca Saponari, è per certi aspetti un itinerario opposto, giacché si traduce nel racconto di una grande tenebrosa incompiuta, portatrice di inquietudini che l'attrice rivendica come proprie, create sullo schermo a partire da sé come persona divistica ideologicamente contesa e divisa.

La frattura rappresentata dalla seconda guerra è annunciata dalle donne del *noir* ispirate alla protagonista del romanzo di James M. Cain *Il postino suona sempre due volte* (*The Postman Always Rings Twice*, 1934): le prime versioni, in Francia di Pierre Chenal (*Le Dernier Tourant*, 1939) e in Italia di Luchino Visconti (*Ossessione*, 1943), disegnano il volto oscuro dei timori creati da nuovi spossamenti che minacciano la società patriarcale. Sullo

schermo la vicenda dell'uxoricida Cora, che Simona Busni ripercorre anche attraverso la versione hollywoodiana di Tay Garnett del 1946, è all'insegna di un eccesso esemplarmente punito dal racconto: con Visconti l'amante maledetta getta le basi della tenebrosa neorealista, più minacciosa rispetto al passato anche perché più vera e oscura, comune e inconoscibile, fatalmente ambigua.

Nel cinema inglese del dopoguerra le donne del *noir* si trasformano in criminali incarnate da attrici-simbolo della nuova società dei consumi, forme di un desiderio di benessere ancora incompiuto: ambiscono a sesso, lusso, prosperità e sono totalmente inaffidabili le *bad girls* di Jean Kent e Diana Dors nell'ampia ricognizione complessiva che Melanie Williams dedica alle fatali del periodo. Dalla Francia Lola Montès, riattivazione di un fantasma post-romantico europeo, è la vera avventuriera che, raffigurata nel film omonimo di Max Ophuls, permette di evidenziare, sulla scorta del saggio di Farah Polato, due caratteri determinanti della tenebrosa europea: l'inibizione empatica e la supremazia del calcolo. Qui la tenebrosa si erige come fiera e *monstrum* dalla sessualità sfrenata.

La tenebrosa moderna è annunciata dalla parodia. Nella commedia italiana Franca Valeri getta lampi di autocoscienza sul tipo fisso della femmina fatale e la ibrida, la scompone e ricompone attraverso le sue illuminanti *performance* transmediali ricostruite da Giulia Simi con l'ausilio della scrittura autobiografica dell'attrice. I saggi di Eva Marinai e Anna Masecchia ripercorrono, attraverso uno spettacolo teatrale e un film, alcune tappe decisive della carriera di Jeanne Moreau per inoltrarsi nel territorio di una performatività artistica attorial-autoriale di estrema rilevanza. Marinai racconta la sfinge Moreau plasmata da Cocteau, Masecchia la donna doppia persa nella solitudine delle sue rifrazioni, portatrice di uno sguardo inconoscibile di Medusa. Protagonista del film di Joseph Losey dal titolo programmatico *Eva* (1962), la tenebrosa moderna si aggiudica un nuovo tratto: gli occhiali scuri che sanciscono il potere del suo sguardo. Dal canto suo, Stefania Rimini osserva la «giaguara» Laura Betti farsi tenebrosa in *Il gabbiano* di Marco Bellocchio, anche lei come Moreau diva-Medusa le cui fattezze «suggeriscono l'orrore e la frivolezza di un'animalità senza tempo».

Appaiono come nuove versioni delle tenebrose, comparse durante i due conflitti mondiali, le figure interpretate da Florinda Bolkan nel cinema italiano a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta oggetto del saggio di Alessandro Cecchi. Portatrici di disordine e di un'alterità che le colonne sonore di Ennio Morricone sottolineano associando all'attrice brasiliana temi di una beffarda *bossa nova* o dissonanze introdotte in un valzer, le figure cui la star dà vita si inseriscono nella scia di una nuova versione del disordine che le tenebrose da sempre portano con sé.

Gli anni Settanta e i primi Ottanta forniscono esempi di tenebrose altrettanto rilevanti nelle loro audaci incarnazioni del tipo. Le protagoniste dei *sexy thriller* all'italiana interpretate da Edwige Fenech all'inizio del decennio, analizzate nel contributo di Gabriele Landrini, diventano agenti del racconto con la loro sessualità eccedente. Queste donne eccentriche, libere e non normative sono contrassegnate da un potere destabilizzante capace di compromettere l'equilibrio dell'ordine precostituito promosso dalle istituzioni familiari e sociali: è questo il nucleo all'interno del quale prende corpo la minaccia che rappresentano.

Rosamaria Salvatore, in un'analisi di *Veronika Voss* di Rainer W. Fassbinder (1982), affronta una portatrice di dipendenza e di morte, la dottoressa Katz, che con i suoi loschi traffici di morfina è pronta ad annientare l'attrice di regime. Il bianco tombale in cui affonda Veronika Voss è lo stesso incarnato dalla sfinge Moreau.

Charlotte Rampling, presenza inquieta, nevrotica, dalla sensualità gelida e misteriosa, è indagata da Francesca Brignoli. Il suo corpo-simbolo accompagna l'evoluzione di una carriera internazionale che arriva ai nostri giorni con la serie cinematografica di *Dune* (2021-2024). Gaius Helen Mohiam, la reverenda madre della sorellanza Bene Gesserit, nei film di Denis Villeneuve appare con il volto nascosto. L'assenza della figura esalta la forza e il carisma della star, facendone una tenebrosa all'ennesima potenza nonostante l'età avanzata: con lei irrompe nel territorio della vecchiaia femminile *l'ageing cool*.

Nei primi decenni degli anni Duemila alcune presenze fatali riappaiono impreviste, come nel caso di Micaela Ramazzotti analizzato da Elena D'Amelio: nelle madri mostruose, sensuali, straniere, barbare della trilogia di Paolo Virzì (*Tutta la vita davanti*, 2008; *La prima cosa bella*, 2010; *La pazza gioia*, 2016) rivive la Medea classica, rea di figlicidio: le madri "sbagliate" di Ramazzotti, irresponsabili, troppo sensuali, troppo ingenui o poco intelligenti portano nel contemporaneo l'idea postfemminista che la maternità occidentale, presentata come una scelta e non più un'imposizione, sia oggi soggetta a standard di perfezione impossibili da mantenere allo scopo di "ridomesticare" le donne.

Il volume si chiude con due saggi dedicati a una personaggio immaginaria, proveniente dal mondo del *graphic novel* femminile. Creazione delle sorelle Giussani, Eva Kant è, nell'ultima versione cinematografica dei Manetti Bros. (*Diabolik*, 2021), una figura perfettamente calzante nell'ottica della costruzione del divismo transmediale di Miriam Leone ricostruito da Fabien Landron. Perfetta incarnazione della tenebrosa sexy, forte, carismatica e bionda, con le ciglia finte e la carnagione perfetta, viene americanizzata e "hitchockizzata" in un ruolo che rende omaggio alla cultura americana degli

anni Sessanta e alle star del cinema mondiale Bardot, Deneuve, Andress. Dal canto loro, Sara Martin e Dorothea Burato ne ripercorrono l'avventura cinematografica fino all'ultima trasposizione, dove le doti di ammaliatrice non sono più affidate all'esibizione di un corpo svestito ed erotizzato, quanto divinizzato attraverso lo sfoggio di capi e di gioielli firmati. Ciò che appare caratterizza l'ambigua personalità di Eva Kant: intelligente, ingannevole, arguta, seducente e priva di remore, attraverso abiti e accessori di alta moda è resa la quintessenza della donna misteriosa, spietata e sensuale. Come agli albori del tipo.

Firenze-Pisa, marzo 2024

### *Ringraziamenti*

Le curatrici desiderano ringraziare Davide Bianchi per la collaborazione alla redazione dei testi.