

Abstract

In questo articolo si discute il recentissimo libro frutto del Convegno Internazionale *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità* (dicembre 2022), il cui scopo si sostanziava nell'indagine su di una figura femminile che accompagna la storia del cinema dagli inizi fino ai giorni nostri. La donna tenebrosa, la *femme fatale*, colei che grazie al proprio fascino sapientemente dispiegato sa ammaliare e manipolare gli uomini per raggiungere i propri fini. In particolare, nel volume l'analisi è diretta a comprendere le varie rappresentazioni di questa figura fornite dalle differenti culture sociali e cinematografiche europee. Il *noir* statunitense con le sue *dark ladies* ha, generalmente, catturato ogni attenzione della critica e sino a poco tempo fa le ricerche riservate alla loro controparte europea erano molto rare. Una tale ingiustificata assenza ha sollecitato ora due colleghe ad aprire un nuovo cantiere di studi e a impegnarsi, appunto, nell'esplorazione della configurazione europea e italiana di questo figure femminili definite *tenebrose* proprio per valorizzare l'autonomia e la specificità della tipologia qui indagata.

This article discusses the very recent book resulting from the International Conference *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità* (December 2022), the aim of which was to investigate a female figure that accompanies the history of cinema from its beginnings to the present day. The «Tenebrosa», the *femme fatale*, she who thanks to her skilfully deployed charm knows how to bewitch and manipulate men to achieve her own ends. In particular, in this volume, the analysis is directed towards understanding the various representations of this figure provided by the different European social and film cultures. American noir with its dark ladies has, generally speaking, captured all critical attention and until recently, research devoted to their European counterpart was very rare. Such an unjustified absence has now prompted two colleagues to open up a new field of study and to engage in the exploration of the European and Italian configuration of these female figures defined as «Tenebrose» precisely in order to enhance the autonomy and specificity of the typology investigated here.

Non è necessario indagare le origini, presunte o reali, dell'adagio paronomastico *Chi dice donna dice danno*¹ per ricondurlo all'inesauribile serie di detti misogini, infamanti, offensivi o genericamente calunniosi che quasi ogni cultura ha elaborato nei confronti del genere femminile. Più avanti si cercherà di vedere quali strutture e quali paure possano aver contribuito a concepire una catena discorsiva che nel mondo occidentale vanta – se è lecito impiegare tale verbo – attestazioni già nei poemi omerici e nella poesia esiodea. Elena moglie di Menelao sarebbe, infatti, responsabile della guerra tra Greci e Troiani così come per colpa di Pandora, tanto bella quanto curiosa, si sarebbero diffusi nel mondo degli uomini mali sino ad allora sconosciuti come il dolore, la fatica, la malattia, la morte². La denigrazione sessista, illustra, però, solo una tra le innumerevoli manifestazioni di

¹ Su Olimpia Maidalchini (Viterbo 26.05.1592 – San Martino al Cimino, 26.09.1657), forse bersaglio originale del detto vd. TABACCHI (2006).

² Cfr. Hom., *Il.*, 3.121-244, 383-447; 6.343-369; 24.761-776; *Od.*, 4.120-305 (Elena); Hes., *Theog.*, 590-605; *Op.*, 90-105 (Pandora).

fenomeni che informano ogni aspetto della vita sociale e definibili, in modo certo ancora rozzo e inadeguato, come espressione del modo in cui il mondo femminile è percepito, temuto, desiderato, spesso oppresso, descritto o sognato. Tra le immagini più forti e durature che incontriamo nella rappresentazione del femminile interessa in questa sede quella della *femme fatale*, figura che è lecito considerare un vero e proprio paradigma archetipico³. Si può suggerire una prima definizione sommaria della *femme fatale* indicando con tale nesso una donna seducente che grazie a un fascino sapientemente dispiegato riesce ad ammaliare e manipolare gli uomini per raggiungere i propri obiettivi⁴. Il suo complemento quasi obbligatorio è la donna ingenua e innocente, una sorta di controparte solare rispetto all'oscurità che caratterizza la *femme fatale*. Milady de Winter e Constance costituiscono uno degli esempi più noti e riusciti dell'incarnazione di questa polarità di cui una declinazione salgariana si trova in *Capitan Tempesta*⁵. Per risolvere questa dicotomia il mito riesce a suscitare soluzioni straordinarie in registi colti e ispirati: possiamo ricordare che Mario Camerini nell'*Odissea* (1954) aveva affidato alla stessa attrice – Silvana Mangano – la parte di Circe e di Penelope.

L'immensa disponibilità narrativa di cui è dotato ogni archetipo garantisce alla *femme fatale* una fortuna pressoché ininterrotta in tutte le arti a partire - come si è appena notato - dalla letteratura: è sufficiente citare le Sirene e i nomi di Elena, Clitemnestra, Pandora, Circe, Lilith, Dalila, Salomè, Morgana, per evocare il potenziale insito nella *femme fatale* in termine di racconto⁶. I nomi che vengono subito alla mente per quanto riguarda la letteratura italiana sono, per esempio, quelli di Angelica e di Armida⁷. Se miti e archetipi forniscono un apporto decisivo per la creazione di trame grazie anche alla loro capacità di integrarsi nella narrazione storica, quello delle *femmes fatales* alla vitalità delle arti visive e della musica non è certo meno decisivo. La pervasività e la riconoscibilità di questa figura hanno permesso, addirittura, la traduzione e la rilettura in termini di *femme fatale* di donne realmente esistite, così è avvenuto per Cleopatra e per altre figure storiche come

³ Impiego qui i termini *archetipo* e *paradigma archetipico* secondo la prospettiva junghiana ove si descrivono come archetipi le singole rappresentazioni di uno stesso motivo che, pur nelle loro variazioni individuali, continuano a derivare dal medesimo modello fondamentale, vd., per esempio, JUNG (1964), part. 67.

⁴ Indicazioni bibliografiche inevitabilmente selettive saranno fornite più avanti, è però indispensabile ricordare subito PRAZ (2018⁷).

⁵ Anne de Breuil, con i suoi numerosi alias (Milady de Winter // Contessa de La Fère // Charlotte Backson), ma universalmente conosciuta come Milady e Constance Bonacieux sono protagoniste nell'universo fittizio creato da Alexandre Dumas in *I Tre Moschettieri* (*Les Trois Mousquetaires*, Paris 1844, prima traduzione integrale italiana Napoli 1846). *Femmes fatales* e ingenue spesso, come anche in questo caso, si contendono con motivazioni e finalità diverse lo stesso uomo. In *Capitan Tempesta* (Genova 1905) troviamo la bella e crudele Haradja la "Tigre di Hussif" ed Eleonora Contessa d'Eboli. Sul romanzo vd. GALLO – BONOMI (2008); per il motivo archetipico del doppio da vedere in generale FUSILLO (2012).

⁶ Si sono citati i nomi più familiari e vicini all'esperienza mediterranea, ma è possibile ricordare anche Ishtar (Mesopotamia), Mohinī (India), Daji (Cina), Onibaba (Giappone), Xtabay (mondo maya), Iara (Brasile). Sulla produttività della *femme fatale* nelle arti, utile il volume curato da KNIPPSCHILD – MORCILLO (2013), in particolare il testo di TREU (2013) con bibliografia ulteriore e HANSON – O'RAWE (2010); vd. anche ALLEN (1983); HILMES (1990), NEIGER (1994), BINIAS (2007), SIMKIN (2014), DELL'OSSO – CARPITA (2016), JABER (2016), GIL (2019), OWENS (2020), BERTSCH (2023). Tra i tanti quadri destinati a rappresentare Circe mi sembra particolarmente attinente al discorso l'olio su legno di Franz von Stuck, *Tilla Durieux als Circe*, 1912-14, 60 x 68 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin qui <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/alte-nationalgalerie/sammeln-forschen/highlights-der-sammlung/>. Tilla Durieux (Otilie Godeffroy, Vienna 18.08.1880 – Berlino 21.2.1971) è stata una delle più celebri attrici drammatiche di teatro e di cinema austriache, su di lei vd. da ultimo JACKSON (2021), con ampia bibliografia.

⁷ Su questo aspetto della Angelica ariostesca PERNIGO (2013) e CAROCCI (2016), per Armida, la bellissima maga musulmana inviata dal signore di Damasco nelle fila dei Cristiani per seminare scompiglio, vd. da ultimi CASALE (2008) e COLELLA (2014-2015).

l'imperatrice Teodora, Lucrezia Borgia o Mata Hari (Margaretha Geertruida Zelle, Leeuwarden 07.08.1876 – Vincennes 15.10.1917)⁸.

La presenza di schemi e strutture archetipiche nella tradizione letteraria e nelle arti ha suscitato molte ricerche e gode di una lunga e fortunata tradizione di studi che ha fornito sovente basi teoriche alle indagini volte a rintracciare questi fenomeni nella cinematografia⁹, arte che si è rivelata particolarmente adatta per il loro rinnovamento. Il cinema, infatti, non è solo un veicolo ideale per miti e archetipi, ma è in grado di riproporre questi stessi miti attraverso coscienti riattualizzazioni e di generarne e diffonderne nuovi¹⁰.

La nuova Circe, per citare un unico esempio fra innumerevoli altri, non ha più bisogno di pozioni e di una bacchetta con cui stregare gli uomini e mutarli in animali; il suo potere fascinoso è annunciato già dallo scintillio di una catenina d'oro alla caviglia sinistra, come quella indossata da Phyllis Dietrichson // Barbara Stanwyck, la protagonista di *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, Billy Wilder 1944), dal rotolare di un rossetto (Cora Smith // Lana Turner in *The postman always rings twice*, *Il postino suona sempre due volte*, Tay Garnett 1946) o dalla melodia di una voce (Gilda Mundson // Rita Hayworth in *Gilda*, Charles Vidor 1946). Le importanti e numerose ricerche dedicate a *Double Indemnity*¹¹ rappresentano solo una minima parte delle analisi che hanno approfondito il ruolo capitale delle *femmes fatales* nei vari generi cinematografici e in particolare in quello *noir*¹², genere che ha mostrato la necessità per esistere di una pericolosa e ammaliante presenza femminile sin da *The Letter* (*Ombre malesi*, William Wyler 1940) e *The Maltese Falcon* (*Il mistero del falco*, John Huston, 1941).

Il *noir* statunitense con le sue *femmes fatales* ha, però, catturato quasi ogni attenzione della critica e sino a poco tempo fa sarebbe state difficile trovare ricerche riservate alla controparte europea di queste figure elusive e fascinose. La consapevolezza di un'assenza tanto palese quanto immotivata ha sollecitato ora due colleghe ad aprire un nuovo cantiere di studi e a impegnarsi nell'esplorazione della configurazione europea e italiana di queste «personaggie» definite *tenebrose* proprio per valorizzare l'autonomia e la specificità della tipologia qui indagata. La categoria delle donne tenebrose, pur sorgendo da un identico mondo archetipale e mitico, presenta indubbi tratti differenti rispetto a quella delle *femmes fatales* // *dark ladies* d'oltreoceano ed è quindi opportuno usare un termine specifico per scongiurare appiattimenti e riduzioni indebite ma altrimenti inevitabili.

L'influenza delle opere di de Sade, di movimenti artistici e letterari come, per l'Italia, la *Scapigliatura* e di personaggi assoluti come Gabriele D'Annunzio - insieme al peso della tradizione classica e alla conoscenza delle principali vicende della storia romana imperiale note attraverso Tacito e Svetonio - distingue in modo sostanziale l'immagine delle une da

⁸ Su Lilit *femme fatale* vd. ora PÁRRAGA (2024); per la conversione di Cleopatra da personaggio storico a *femme fatale* vd. PINA POLO (2013) e PRIMO CANO (2024), per Teodora CARLÀ-UHINK (2013) e CARLÀ-UHINK (2015).

⁹ Su ciò vedi, almeno, AVALLE (1990).

¹⁰ Fondamentale BRUNETTA (2009) e BRUNETTA (2011).

¹¹ Su cui vd. tra le migliori e recenti, BRONFEN (2004); MANON (2005); GEMÜNDEN (2008); GRZAŚKO (2022); SILVER - URSINI (2024).

¹² Si vedano BORDE – CHAUMETON (1955), DURGNAT (1970); fondamentale WOOD (1975), 51-74; SCHRADER (1977); BORDWELL (1985); DOANE (1991); COPIEC (1993); COPIEC (1993a); COWIE (1993); PALMER (1994); DICK (1995); MAXFIELD (1996); DYER (1998a); DYER (1998b); HANNSBERRY (1998); HARVEY (1998); NAREMORE (1998); KAPLAN (1998); KAPLAN (1998a); PLACE (1998); SARRIS (1998), 104-126; BOOZER (1999-2000); NAREMORE (2000); GANDINI (2001); SILVER – URSINI (2004); importante VENTURELLI (2007); HIRSCH (2008); GROSSMAN (2009); JANCOVICH (2010); FARRIMOND (2018); GROSSMAN (2020); SILVER – URSINI (2021); BAKOGIANNI (2024) accentua troppo l'importanza per il *noir* di Clitemnestra. Tra le allusioni più evidenti al legame tra *femmes fatales* mitiche passate e presenti si può ricordare che in *The Lady from Shanghai* (*La signora di Shanghai*, Orson Welles 1947) lo yacht posseduto da Elsa e Arthur Bannister si chiama *Circe*.

quella delle altre e serve a capire il debito che le tenebrose cinematografiche italiane ed europee hanno verso la tradizione letteraria precedente.

Al convegno internazionale «Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità» tenuto nel dicembre del 2022 fanno adesso seguito gli *Atti*. L'intento del volume è affermato dalle Curatrici all'inizio dell'opera:

«Esplorare da nuove prospettive di ricerca e di studio una figura che accompagna la storia del cinema dagli albori fino a oggi» e «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, Lilith, Ananke, Circe, Pandora), in una sorta di sopravvivenza dell'antico che prende corpo nelle fattezze delle attrici chiamate a dare respiro a quelle figure lontane¹³».

Credo opportuno segnalare subito che a mio vedere gli obiettivi presentati nell'*Introduzione* sono stati raggiunti; dopo l'*Introduzione* il volume contiene ventuno saggi distribuiti in due sezioni *Aurorali e Classiche* (dieci articoli) e *Moderne e contemporanea* (undici articoli) secondo una partizione cronologica che permette al lettore di stabilire alberi genealogici, sviluppi e deviazioni. Il valore dei singoli contributi è accresciuto da una struttura dove la coerenza dei testi beneficia di interazioni tematiche e dell'assenza di sovrapposizioni. Nel quadro complessivo, poi, emerge un elemento di novità che concorre a segnare un forte scarto dalle ricerche sulle *femmes fatales* dei *noir* statunitensi: l'attenzione all'immagine e alla vita pubblica delle attrici che hanno interpretato ruoli di tenebrose. Mettere in scena una tenebrosa si risolveva per chi la interpretava – comprendiamo allora – in una sorta di occupazione a tempo pieno anche fuori dal set cinematografico; un impegno ricco di una forte componente divistica attuato secondo un'abile strategia che possiamo attribuire ai singoli registi, alle attrici stesse o ai produttori solo analizzando ogni caso senza generalizzazioni, dal momento che in Italia mancava un sistema di controllo e programmazione comparabile a quello degli *studios* americani.

Il rapporto tra ruolo nei film e ruolo nel cinema, tra vita recitata, vita pubblica e vita privata costituisce, dunque, una delle strutture portanti del volume e su tale questione si è instaurata tra i vari interventi un dialogo costante, dallo scritto sulla prima attrice considerata, Musidora, a quelli dedicati ai lavori di Miriam Leone (Catania, 14 aprile 1985), la più recente Eva Kant del grande schermo (in *Diabolik*, Manetti Bros. 2021, *Diabolik - Ginko all'attacco!*, Manetti Bros. 2022 e *Diabolik - Chi sei?*, Manetti Bros. 2023).

Il periodo della *Belle Époque* è quello cui appartiene la tenebrosa con cui si apre il volume, Virginia Oldoini, la celebre Contessa di Castiglione (Firenze, 23 marzo 1837 – Parigi, 28 novembre 1899), emissaria e agente segreta del Regno di Sardegna per conto del cugino Camillo Cavour, donna di grande bellezza e spregiudicatezza. Beatrice Seligardi percorre con acume la seconda vita della Contessa nel mondo della finzione: cinema, televisione, fumetto, romanzo, mostrando come la nobildonna avesse provveduto già in vita a creare un'immagine di sé propizia a tale esito grazie, per esempio, a una sorta

¹³ JANDELLI - TOGNOLOTTI (2024), 7 e 8. Per la valenza del neologismo *personaggie*, la cui prima attestazione risale al 2014, vd. *Ibid.*, 7, nota 2. Tra i pochissimi studi dedicati a *Dark ladies* e *femmes fatales*, europee ricordo FONI – PEZZINI (2017).

di «autobiografia per immagini che raccontasse il romanzo della propria esistenza» (p. 18) concretizzata grazie al sodalizio con il fotografo Pierre-Louis con cui realizzò nel corso degli anni (1856-1858, 1861-1867, 1893-1895) un cospicuo e fantastico *corpus* fotografico.

Musidora (Jeanne Roques, Parigi, 23.02.1889 – Parigi, 11.12.1957) è l'oggetto del saggio successivo. Nata cinematograficamente nello stesso anno della statunitense Theda Bara, Musidora può vantare il contemporaneo primato di aver incarnato con lei la prima *femme fatale* dello schermo¹⁴. La sua spietata Irma Vep, bellissima e crudele criminale vestita di una calzamaglia nera che ne sottolinea le forme e di una mascherina nera, è una plausibile discendente di Ecate e certo un'antenata di Eva Kant e di Catwoman, sue più innocue nipotine¹⁵. Presente in ogni manifestazione consacrata al cinema muto, Musidora è stata protagonista e icona della 32esima edizione del Festival *Il Cinema Ritrovato* (Bologna, 22-30 giugno 2019): <https://festival.ilcinemaritrovato.it/icone-al-cinema-ritrovato-musidora/>.

I sette peccati capitali (1918-1919) interpretati da Francesca Bertini (Elena Seracini Vitiello Prato 5.01.1892 – Roma 13.10.1985) sono oggetto dell'indagine di Elena Mosconi¹⁶. La serie, tratta da una raccolta del popolarissimo autore francese Eugène Sue, era stata sinora ignorata o sottovalutata dalla critica, ma trova qui una lettura equilibrata sia all'interno del percorso della diva sia nel quadro dei mutamenti storici che stava vivendo la società italiana all'inizio del XX secolo, di cui proprio questa serie appare esserne un prezioso documento. Alla misteriosa Diana Karenne, attrice la cui popolarità ricevette un impulso determinante dai film girati in Italia tra il 1916 e il 1920, ma i cui dati sulla nascita, il cognome e l'origine restano ancora sfuggenti, è dedicato l'importante lavoro di Tamara Shvediuk, la studiosa che è riuscita ad accertare il luogo e l'anno della morte della Karenne: Losanna 18.10.1968 e non, come considerato sicuro, il 14.10.1940 ad Aquisgrana a causa di bombardamenti alleati¹⁷.

Lucia Cardone restituisce spessore al percorso divistico di Doris Duranti (Dora Durante, Livorno, 25.04.1917 – Santo Domingo 10.03.1995), una delle più celebri attrici italiani degli anni Trenta e Quaranta, «tenebrosa e peccatrice» nel cinema e nella vita. I film interpretati sembrano anticipare o dirigere la sua storia personale, come la stessa Duranti mira a ricomporre nell'autobiografia *Il romanzo della mia vita* (Milano 1987). Alla Duranti può essere accostata Isa Miranda (Ines Isabella Sampietro, Milano 5.07.1909 – Roma 8.07.1982), attrice di cinema e teatro dal profilo più ricco e dalle scelte più sfumate. La consapevolezza di sé e delle proprie possibilità attoriali traspare anche nella capacità di superare il limite di *vamp* quando tale icona divenne ormai superata e di conquistare nuovi ruoli con registi prestigiosi.

Il particolare lato *noir* delle tenebrose viene affrontato efficacemente da Simona Busni nel saggio sulle protagoniste del romanzo di James Mallahan Cain *The postman always rings twice* (New York 1934) nelle numerose trasposizioni cinematografiche di una trama che ha profonde radici culturali; una storia che nasce da timori, sospetti, tentativi di esorcizzare e di spostare su una donna la responsabilità di colpe nefande, assassinio e

¹⁴ Theda Bara (Theodosia Burr Goodman, Cincinnati, 29.07.1885 – Los Angeles, 7.04.1955) è la prima *vamp* del cinema; il termine è stato infatti coniato per la parte da lei interpretata in *A Fool there was* (*La vampira*, Frank Powell 1915); su Theda Bara (pseudonimo creato come anagramma di *Arab Death*) vd. WEINSTOCK (2014), GROSSMAN (2020), 18-40. Si veda anche SIGLER (2021).

¹⁵ Musidora interpreta Irma Vep nella serie francese (dieci episodi) *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915-1916).

¹⁶ Su cui vd. anche DALLE VACCHE (2008); MAZZUCCO (2020).

¹⁷ Tamara Svediuk ha curato un'importante sezione della XXXVII edizione de *Il cinema ritrovato* (Bologna, 24 giugno 6 luglio 2023) «Russian Divas in Italy» nell'occasione sono stati proiettati alcuni film della Karenne, tra cui *Tragediya dvukh sester* (*Tragedia di due sorelle*, Aleksandr Drankov 1914) *Passione Tsigana* (Ernesto Maria Pasquali, 1916), *Miss Dorothy* (Giulio Antamoro, 1920) e *Smarrita!* (Giulio Antamoro, 1921).

tradimento¹⁸, poiché tra i progenitori mitici del triangolo funesto è certo da annoverare quello composto da Clitemnestra, Egisto e Agamennone.

In Francia (*Le dernier tournant*, Pierre Chénal 1939) e in Italia (*Ossessione*, Luchino Visconti 1943) si hanno i primi rifacimenti della storia di Cora e di Frank, gli amanti che per avidità e passione uccidono il marito di lei e pagano l'omicidio e l'adulterio con la vita o la prigione¹⁹. Altri rifacimenti ne seguono e certo ne seguiranno, ma credo difficile che la versione di Visconti possa essere superata. Di grande rilievo sono, poi, le pagine di Melanie Williams a proposito delle «*British tenebrose*» degli anni Quaranta e Cinquanta e delle attrici che le interpretavano: per comprendere i motivi di un grande ma transitorio successo è indispensabile storicizzare tali fenomeni filmici e divistici e inquadrarli all'interno dell'epoca e della società britannica all'indomani della Seconda guerra mondiale²⁰.

A chiusura della prima parte, *Aurorali e classiche*, Farah Polato discute Lola Montès o Montez (Eliza Rosanna Gilbert, Countess of Landsfeld, Grange County Sligo 17.02.1821 – New York 17.01.1861), la cui capacità di reinventarsi una carriera in terre lontane, sposarsi più volte, primeggiare come danzatrice lasciandosi dietro di sé uomini affranti e monarchi spodestati autorizza a considerarla una fatale per eccellenza. Per molti tratti, poi, il suo percorso biografico richiama la vita di Lady Emma Hamilton, ballerina, moglie dell'ambasciatore a Napoli Sir William Hamilton e amante di Horatio Nelson, un'altra tenebrosa celebrata nelle arti figurative e nel cinema²¹.

Franca Valeri (Franca Norsa, Milano, 31.07.1920 – Roma 9.08.2020) e Jeanne Moreau (Parigi 23.01.1928 – Parigi 31.07.2017) aprono la sezione *Moderne e contemporanee*. Per la prima è innegabile una sorta di effetto specchio tra vita, aspetto fisico e ruoli nel cinema, a teatro e in televisione così come è evidente l'intelligenza nel crearsi una *persona* autonoma e colma di indulgente cinismo verso gli uomini. Seguono i bei saggi di Eva Marinai e di Anna Masecchia, riservati entrambi a una specifica interpretazione della Moreau. Marinai si sofferma sul ruolo di Sfinge nella *Machine infernale* di Jean Cocteau (1954 e 1956), ove Moreau offre una cura nell'incarnare la Sfinge spiegabile solo con un talento straordinario e un'aderenza empatica unica al personaggio mitico. Masecchia analizza, invece, il modo eversivo in cui l'attrice affronta la parte di Eve in *Eva* (Eve, Joseph Losey 1962). Per tutto il corso della vita professionale Jeanne Moreau non ha mai esitato di fronte a ruoli sfrontati, tenebrosi o ribelli. Superata la mezza età interpreta, infatti, la parte bellissima e provocatoria di Lysiane in *Querelle* (*Querelle de Brest*, Rainer Werner Fassbinder 1982). Masecchia riprende con efficacia la nota teoria relativa al «male gaze» per sottolineare la natura di fantasma, di figmento dell'immaginazione maschile inerente alla *femme fatale* e alla tenebrosa.

Il timore dell'autonomia femminile e di uno straripante potere erotico, la volontà di controllo e oscure pulsioni feticistiche concorrono da tempo immemorabile alla

¹⁸ ASTYRAKAKI (2024) propone interessanti riflessioni sulla presenza di questo particolare motivo nella letteratura greca.

¹⁹ *Le dernier tournant* non è mai stato distribuito in Italia; *Ossessione* è considerato tra i film che segnano la nascita del neorealismo. Il nome dei protagonisti è qui non Cora, Frank Chambers e Nick Papadakis, ma Giovanna Bragana, Gino Costa e Giuseppe Bragana.

²⁰ Williams si sofferma sulle attrici Jean Kent e Diana Dors; potrebbe essere considerata anche Margaret Lockwood (Karachi, 15.09.1916 – Londra 15.07.1990) grazie a film come, per esempio, *The Wicked Lady* (*La bella avventuriera*, Leslie Arliss 1945) o *Bedelia* (Lance Comfort, 1946).

²¹ Amy Lyon poi Lady Emma Hamilton (Neston, 26.04.1765 – Calais, 15.01.1815), fu a lungo musa del pittore George Romney che più volte la rappresentò in veste di *Circe*, su ciò vd. BAILY (1993), BOLTON (2003), COLVILLE – WILLIAMS (2016), CONTOGOURIS (2018). Il film biografico più famoso su di lei è certamente *That Hamilton Woman* (*Lady Hamilton*, Alexander Korda 1941) interpretato da Laurence Olivier (Lord Horatio Nelson) e Vivien Leigh (Lady Emma Hamilton).

costruzione di queste figure che diventano oggetto di contrastanti pulsioni maschili, di desiderio e di biasimo, di attrazione e di condanna. Si capisce che, intrappolata in questa gabbia maschile, è improbabile che una tenebrosa potesse concludere la propria storia evitando una morte percepita – o fatta percepire – come meritata. Gli spettatori e le spettatrici, però, per la durata di un film potevano anche godere vicariamente e senza rimorsi di un piacere proibito e di forti emozioni, sapendo bene che alla fine ogni trasgressione sarebbe stata ripagata da un finale morale. Uno studio sulla produzione di Ida Lupino (Londra, 4.02.1918 – Los Angeles 3.08.1995), attrice e regista di successo negli USA, ma di nascita e formazione britannica, potrebbe essere remunerativo per cogliere la specificità dello sguardo diverso e femminile nella rappresentazione dello sviluppo e degli esiti delle avventure cinematografiche delle tenebrose²².

La collaborazione con Marco Bellocchio in *Nel nome del padre* (1972), *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) e *Il gabbiano* (1977) ha permesso a Laura Betti (Laura Trombetti, Casalecchio di Reno 01.05.1927 – Roma 31.07.2004) di scavare nel proprio io ed esporre il versante di *mater terribilis* e Medusa presente in ogni tenebrosa. Solo due anni prima de *Il gabbiano*, Clara Calamai – l'attrice che un tempo era stata Giovanna Bragana in *Ossessione* (1943) – aveva osato interpretare la madre di Carlo in *Profondo rosso* (Dario Argento, 1975). In uno dei contributi migliori della raccolta Alessandro Cecchi si sofferma, poi, sui dispositivi che hanno definito la *star persona* di Florinda Bolkan (Florinda Soares Bulcão, Uruburetama 15.02.1941) donna dotata di una bellezza diversa da quella offerta dai modelli italiani consueti, costruita e presentata come algida, androgina e contemporaneamente carnale. Tenebrosa interprete d'elezione per grandi registi, è soprattutto il «dialogo musicale» (p. 195) stabilitosi tra la Bolkan ed Ennio Moricone ad arricchire in modo sostanziale la figura dell'attrice. Il legame tra tenebrose passate e presenti, reali e immaginarie è più forte del previsto: in questo caso si può ricordare che in *Royal Flash* (Richard Lester, 1975) Florinda Bolkan è Lola Montez, qui amante del Cancelliere Otto von Bismarck interpretato da Oliver Reed. La quasi coetanea Charlotte Rampling (Sturmer, 5.02.1946) impegna il notevole saggio di Francesca Brignoli. Rampling è forse l'attrice che ha scelto costantemente (e continua a scegliere) il maggior numero di ruoli tenebrosi, inquieti e inquietanti e sembrerebbe quasi l'ideale per dar vita alla dea evocata nel sesto *Dialogo con Leucò* di Cesare Pavese (*La belva*)²³.

Micaela Ramazzotti e Mirian Leone completano la selezione delle interpreti di tenebrose; della prima è valorizzata la capacità di incarnare figure di maternità tragica accogliendo l'ombra mitica di Medea²⁴, mentre Fabien Landron analizza il lavoro svolto da Miriam Leone per impersonare Eva Kant nella trilogia dedicata a Diabolik dai Manetti Bros. (Marco e Antonio Manetti, Roma 15.01.1968 e 16.09.1970). Anche in questo caso il legame transmediale tra tenebrose è già presente: per creare i tratti nobili e bellissimi di Eva le sorelle Angela e Luciana Giussani avevano preso in prestito quelli di Kim Novak (Marilyn Pauline Novak, Chicago 13.02.1933), attrice con una cospicua carriera di parti tenebrose.

²² Su Ida Lupino, una delle rarissime registe donna dell'epoca, vd. almeno, DONATI (1996), GRISHAM (2017), BRONFEN – RITZER – SCHOCH (2018), SIPIORA (2020).

²³ PAVESE (1947) 48-49: *Endimione* «Mi sta innanzi – una magra ragazza, non sorride, mi guarda. E gli occhi grandi, trasparenti, hanno visto altre cose. Le vedono ancora. Sono loro queste cose. In questi occhi c'è la bacca e la belva, c'è l'urlo, la morte, l'impetramento crudele. So il sangue sparso, la carne dilaniata, la terra vorace, la solitudine. Per lei, la selvaggia, è solitudine. Per lei la belva è solitudine. La sua carezza è la carezza che si fa al cane o al tronco d'albero. Ma, straniero, lei mi guarda, mi guarda, e nella tunica breve è una magra ragazza, come tu forse ne hai vedute al tuo paese». Su questo dialogo vd. PADOVANI (2013), CAVALLINI (2013); MENCARINI (2014); VITAGLIANO (2014); COMPARINI (2017), 105-106 e MANIERI (2017).

²⁴ Micaela Ramazzotti, in ogni caso, doveva celare in sé la vocazione di tenebrosa, visto che già all'inizio della carriera aveva interpretato il ruolo della sulfurea protagonista di *Zora la vampira* (Manetti Bros. 2000).

Creare l'aspetto di personaggio di fumetti grazie a quello di un'attrice o di un attore celebri e rilevanti per le evocazioni filmiche e metafilmiche che avrebbero suscitato nella storia è la procedura normale, ma trovo significativo che la maliarda e apparentemente fatale Jessica Rabbit (*Who Framed Roger Rabbit, Chi ha incastrato Roger Rabbit*, Robert Zemeckis 1988) nel suo numero di canzone *Why don't you do right* ricalchi per aspetto, movenze, uso sensuale della folta chioma e abito la famosa sequenza in cui Gilda danzava e cantava *Put the blame on mame*. Che poi Jessica dichiari all'investigatore «I'm not bad, I'm just drawn that way» rafforza solo l'omologia: lo spettatore capirà alla fine che Jessica è una moglie affettuosa non un'avida seduttrice, proprio come alla fine di *Gilda* si capiva la totale assenza di colpa della donna. Insomma, alcune *ladies* non sono davvero *dark*, sono solo bellissime, anche se questa lezione di Hollywood non viene recepita sovente per le tenebrose europee.

Marlene Dietrich, protagonista di *Der blaue Engel (L'angelo azzurro)*, Joseph von Sternberg 1930) ha cominciato grazie a questo film una carriera internazionale, ma è solo a Hollywood che la splendida tenebrosa ha ammorbidito il temperamento dionisiaco e ha cominciato a rivestire alcuni ruoli con tratti più romantici e redentivi, come in *Morocco (Marocco)*, Josef von Sternberg 1930).

Anche negli anni Novanta una tenebrosa come Anna Barton (Juliette Binoche) rimane tale, senza alcuna redenzione unica indenne dopo aver intrecciato una torrida relazione con il futuro suocero (Jeremy Irons) e distrutto la famiglia del fidanzato di cui ha provocato involontariamente la morte (Rupert Graves)²⁵.

Il volume si chiude con il bel saggio di Sara Martin e Dorothea Burato riservato all'abbigliamento necessario per completare il passaggio di Eva Kant dal fumetto al cinema. Alle opere filmiche citate si potrebbe aggiungere il video musicale girato da Lamberto Bava per la canzone *Amore Impossibile* dei *Tiromancino* (nell'album *Illusioni parallele*, 2004). Il video è un omaggio un po' ironico al film *Diabolik* (1968) di Mario Bava, padre di Lamberto. Daniel McVicar è Diabolik, Claudia Gerini interpreta alla perfezione Eva Kant, mentre John Phillip Law, che aveva recitato la parte di Diabolik nel film del 1968, interpreta qui la parte di una guardia giurata neutralizzata con il cloroformio da Diabolik. Non anticipo il finale del videoclip per non sciuparne il piacere, invitando piuttosto a vederlo nel canale dei *Tiromancino*: <https://www.youtube.com/watch?v=yP3cMsXIKCs>.

Conseguire gli obiettivi proposti non ne implica, ovviamente, l'esaurimento; ci si augura, infatti, che per le Curatrici questi *Atti* siano oltre che un punto di arrivo anche il punto di partenza per affrontare nuove indagini intorno alle tenebrose e ai mondi che vogliono dominare.

Riferimenti bibliografici

ALLEN 1983

V.M. Allen, *The Femme Fatale: Erotic and Fatal Muse*, Troy.

ASTYRAKAKI 2024

E. Astyrakaki, *Put the Blame on Her: The Case of Nanis and the Fall of Sardis*, in M. Aloumpi – A. Augoustakis (eds.), *LUX: Studies in Greek and Latin Literature in Honor of Lucia Athanassaki*, Berlin, 577-93.

²⁵ Nel film *Damage (Il danno)*, Louis Malle 1992), tratto dal romanzo omonimo di Josephine Hart (London 1991).

AVALLE 1990

D'A.S. Avalle, "*Veselovskij-Sade: La fanciulla perseguitata*", in D'A.S. Avalle, *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, 174-96.

BAILY 1993

J.T.H. Baily, *Emma, Lady Hamilton. A biographical essay with a catalogue of her published portraits*, Portsmouth.

BAKOIANNI 2024

A. Bakogianni, *Masked Celluloid Classics? Shadows of Clytemnestra in Film Noir*, in A. Bakogianni – L. Unceta Gómez (eds.), *Classical reception: new challenges in a changing world*, Berlin, 61-83.

BERTSCH 2023

M. Bertsch (a cura di), *Femme fatale: Blick, Macht, Gender*, Bielefeld.

BINIAS 2007

S. Binias, *Symbol and symptom. The Femme Fatale in English poetry of the 19th century and feminist criticism*, Heidelberg.

BOOZER 1999-2000

J. Boozer, *The lethal femme fatale in the noir tradition*, «Journal of Film and Video» 51.3-4, 20-35.

BOLTON 2003

B. Bolton, *Sensibility and Speculation: Emma Hamilton*, in K. Kittredge (ed.), *Lewd and Notorious: Female Transgression in the Eighteenth Century*, Portsmouth, 133-64.

BORDE – CHAUMETON 1955

R. Borde – E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain: 1941-1953*, Paris.

BORDWELL 1985

D. Bordwell in D. Bordwell – J. Staiger – K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, London.

BRONFEN 2004

E. Bronfen, *Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire*, «New Literary History» 35.1, 103-16.

BRONFEN – RITZER – SCHOCH 2018

E. Bronfen – I. Ritzer – H. Schoch (eds.), *Ida Lupino. Die zwei Seiten der Kamera*, Berlin.

BRUNETTA 1999

G.P. Brunetta, *Identità, miti e modelli temporali*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.1., Gli Stati Uniti*, Torino, 3-46.

BRUNETTA 2011

G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna.

CARLÀ-UHINK 2013

F. Carlà-Uhink, *Prostitute, Saint, Pin-Up, Revolutionary: The Reception of Theodora in Twentieth-Century Italy*, in S. Knippschild – M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London, 243-62.

CARLÀ-UHINK 2015

F. Carlà-Uhink, *Historische Quellen, literarische Erzählungen, phantasievolle Rekonstruktionen: die vielen Leben von Theodora von Byzanz*, in J. Ernst – F. Freitag (eds.), *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten - Prozesse - Theorien*, Bielefeld, 31-62.

CAROCCI 2016

A. Carocci, *Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in G. Baldassarri – V. Di Iasio – G. Ferroni – E. Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Roma, 1-10.

CASALE 2009

P. Casale, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*, in C. Gurreri – A.M. Jacopino – A. Quondam (a cura di), *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma, 17-20 settembre 2008)*, ed. elettronica a cura di E. Bartoli, Roma. <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/moderno-e-modernita-la-letteratura-italiana/Casale%20Paola.pdf>

CAVALLINI 2013

E. Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*, in S. Fornaro – D. Summa (a cura di), *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, Bari, 125-43.

COLELLA 2014-2015

M. Colella, *La stasi e il moto: il cerchio imprigionante e il nóstos etico. Movimenti, viaggi, pellegrinaggi e anti-pellegrinaggi nel canto decimosesto della «Liberata»*, «Studi Tassiani» 62-63, 31-53.

COLVILLE – WILLIAMS 2016

Q. Colville – K. Williams (eds.), *Emma Hamilton. Seduction & Celebrity*, New York.

COMPARINI 2017

A. Comparini, *La poetica dei dialoghi con Leucò*, di Cesare Pavese, Milano.

CONTOGOURIS 2018

E. Contogouris, *Emma Hamilton and late eighteenth-century European art. agency, performance, and representation*, New York.

COPJEC 1993

J. Copjec, *Film Noir and Women*, in J. Copjec (ed.), *Shades of Noir*, London, 121-65.

COPJEC 1993a

J. Copjec, *The Phenomenal Nonphenomenal: Private Space in Film Noir*, in J. Copjec (ed.), *Shades of Noir*, London, 167-98, part. 192-95.

DALLE VACCHE 2008

A. Dalle Vacche, *Diva. Defiance and passion in early Italian cinema*, Austin.

DICK 1995

B.F. Dick, *Columbia's Dark Ladies and the Femmes Fatales of Film Noir*, «Literature/Film Quarterly» 23.3, 155-62.

DELL'OSSO – CARPITA 2016

L. Dell'Oso – B. Carpita, *L'abisso negli occhi. lo sguardo femminile nel mito e nell'arte*, Pisa.

DOANE 1991

M.-A. Doane, *Femmes fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, London & New York.

DONATI 1996

W. Donati, *Ida Lupino. A biography*, Lexington.

DURGNAT 1970

R. Durgnat, *Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir*, «Cinema» 6-7, 49–56 (ristampato in B.K. Grant – M. Kurtz (eds.), *Notions of Genre. Writings on Popular Film before Genre Theory*, Austin 2016, 252-72).

DYER 1998a

R. Dyer, *Resistance through Charisma: Rita Hayworth and Gilda*, in A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.), 115-22.

DYER 1998b

R. Dyer, *Postscript: Queers and Women in Film Noir*, in A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.), 123-29.

FARRIMOND 2018

K. Farrimond, *The contemporary femme fatale. Gender, genre and American cinema*, New York.

FONI – PEZZINI 2017

F. Foni – F. Pezzini (a cura di), *Jolanda & co. Le donne pericolose*, La Spezia.

FUSILLO 2012

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena.

GALLO – BONOMI 2008

C. Gallo – G. Bonomi, *Di Hamid o del bel Capitan Tempesta, ovvero di Eleonora duchessa d'Eboli*, «Interval(le)s» 3.2, 9-33.

GANDINI 2001

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

GEMÜNDEN 2008

G. Gemünden, *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, New York.

GIL 2019

A. Gil (ed.), *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno, 1880-1950*. 30.Mar -8. Sep.2019, Málaga.

GRZAŚKO 2022

A.Grzaśko, *There's more to banter than meets the eye: on the dire consequences of flirtation in Billy Wilder's "Double Indemnity" (1944) from the cognitive perspective*, «Linguistica Silesiana» 43, 217-35.

GRISHAM 2017

T. Grisham, *Ida Lupino, director : her art and resilience in times of transition*, New Brunswick.

GROSSMAN 2009

J. Grossman, *Rethinking the femme fatale in film noir. Ready for her close-up*, Houndmills.

GROSSMAN 2020

J. Grossman, *The Femme Fatale*, New Brunswick.

HANNSBERRY 1998

K.B. Hannsberry, *Femme noir. Bad girls of film*, McFarland.

HANSON – O'RAWE 2010

H. Hanson – C. O'Rawe, *The femme fatale: images, histories, contexts*, New York.

HARVEY 1998

S. Harvey, *Woman's Place: The Absent Family of Film Noir*, in E.A. Kaplan (ed. by), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.), 35-46.

HILMES 1990

C. Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart.

HIRSCH 2008

F. Hirsch, *The Dark Side of the Screen*, Philadelphia (rev. ed.).

JABER 2016

M.H. Jaber, *Criminal femmes fatales in American hardboiled crime fiction*, Houndmills.

JACKSON 2021

S.E. Jackson, *The problem of the actress in modern German theater and thought*, New York.

JANCOVICH 2010

M. Jancovich, *Phantom Ladies: the War Worker, the Slacker and the 'femme fatale'*, «New Review of Film and Television Studies» 8.2, 164-78.

JANDELLI – TOGNOLOTTI 2024

C. Jandelli – C. Tognolotti (a cura di), *Le Tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità*, Pisa.

JUNG 1964

C.G. Jung, *Approaching the unconscious*, in C.G. Jung (ed.), *Man and his Symbols*, London, 18-103.

KAPLAN 1998

E.A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.)

KAPLAN 1998a

E.A. Kaplan, *'The Dark Continent of Film Noir': Race, Displacement and Metaphor in Tourneur's Cat People (1942) and Welles' The Lady from Shanghai (1948)*, in E.A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.), 183-201.

KNIPPSCHILD – MORCILLO 2013

S. Knippschild – M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London.

MANIERI 2017

A. Manieri, *Le donne del mito nei "Dialoghi con Leucò": Pavese e le fonti greche*, «QUCC», 116.2, 193- 213.

MANON 2005

H.S. Manon, *Some like It Cold: Fetishism in Billy Wilder's "Double Indemnity"*, «Cinema Journal» 44.4, 18-43.

MAXFIELD 1996

J.F. Maxfield, *The fatal woman. Sources of male anxiety in American film noir, 1941-1991*, Madison.

MAZZUCCO 2020

M. Mazzucco, *Vitiello, Elena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99.

MENCARINI 2014

B. Mencarini, *La belva nello specchio. L'Anima, la belva e Constance Dowling*, «Studi Novecenteschi» 87, 477-98.

NAREMORE 1998

J. Naremore, *More than Night. Film noir and its Contexts*, Berkeley.

NAREMORE 2000

J. Naremore, *Il noir*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. II.2., Gli Stati Uniti*, Torino, 1213-37.

NEIGER 1994

A. Neiger, *All'insegna della femme fatale*, Trento.

OWENS 2020

Y. Owens, *Abject eroticism in northern Renaissance art : the witches and femmes fatales of Hans Baldung Grien*, London.

PADOVANI 2013

F. Padovani, «*Qualcosa che tutti ricordano*»: *il nome e la nascita della religione nei Dialoghi con Leucò*, «il Nome nel testo» 15, 303-313.

PALMER 1994

R. Barton Palmer, *Hollywood's Dark Cinema. The American Film Noir*, New York.

PÁRRAGA 2024

G.E. Párraga, *Lilith. Historia y mitología de la primera mujer de Adán, madre de los demonios y origen del mal en el mundo*, Córdoba.

PAVESE 1947

C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino.

PERNIGO 2013

C. Pernigo, *Angelica, la forma del desiderio nella letteratura contemporanea*, «Between», 3.5, 1-23.

PINA POLO 2013

F. Pina Polo, *The Great Seducer: Cleopatra, Queen and Sex Symbol*, in S. Knippschild – M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London, 183-95.

PLACE 1998

J. Place, *Women in Film Noir*, in E.A. Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*, London (rev. expanded ed.), 47-68.

PRAZ 2018⁷

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Milano.

PRIMO CANO 2024

C. Primo Cano, *Las máscaras de Cleopatra: génesis de una “femme fatale” (1830-1930)*, Madrid.

ROSEN 1973

M. Rosen, *Popcorn Venus, Women, movies and the American dream*, New York.

SARRIS 1998

A. Sarris, *‘You Ain’t Heard Nothin’ yet: The American Talking Film: History & Memory, 1927–1949*, Oxford.

SCHRADER 1977

P. Schrader, *Notes on Film Noir*, «Film Comment» 8:1, 8-13.

SIGLER 2021

L.A. Sigler, *Clothes make the character. The role of wardrobe in early motion pictures*, Jefferson.

SILVER – URSINI 2004

A. Silver – J. Ursini (eds.), *Film Noir Reader 4*, New York.

SILVER – URSINI 2021

A. Silver – J. Ursini, *Film noir fatal women*, Los Angeles.

SILVER – URSINI 2024

A. Silver – J. Ursini, *From the moment they met it was murder: Double Indemnity and the rise of film noir*, New York.

SIMKIN 2014

S. Simkin, *Cultural constructions of the femme fatale. From Pandora’s box to Amanda Knox*, New York.

SIPIORA 2020

P. Sipiora (ed.), *Ida Lupino, filmmaker*, New York.

TABACCHI 2006

S. Tabacchi, *Olimpia Maidalchini*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 67, 531-36.

TREU 2013

M. Treu, *Dark Ladies, Bad Girls, Demon Queens: Female Power and Seduction from Greek Tragedy to Pop Culture*, in S. Knippschild – M. García Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*, London, 71-83.

VENTURELLI 2007

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

VITAGLIANO 2014

D. Vitagliano, *Le devenir-écriture dans La belva: les Dialoghi con Leucò de Cesare Pavese entre bestialité, humanité et divinité*, «*Studii de știință și cultură*» 10.3, 101-10.

WEINSTOCK 2014

J. Weinstock, *Sans Fangs: Theda Bara, A Fool There Was, and the cinematic Vamp*, in D. Brode – L. Deyneka (eds.), *Dracula's daughters. The female vampire on film*, Lanham, 37-44.

WOOD 1975

M. Wood, *America in the movies or, Santa Maria, it had slipped my mind*, New York.