

Il senso obliquo dell'immagine

Ombra e mito nel film noir americano

Giovanni Curtis*

DOI:10.30449/AS.v5n9.079



Sunto: *Il saggio analizza un mito, specificamente il tema dell'ombra coniugato nelle diverse forme testuali. Ritroviamo infatti l'ombra fin dalla mitologia antica, ma sono molte le opere che hanno adottato tale espediente figurativo e narrativo. Si tratta di testi letterari, lirici, pittorici, fotografici e cinematografici in grado di assumere, tramite l'ombra, una notevole forza simbolica. Citati taluni esempi, il caso che si è scelto di prendere a riferimento è un film noir del 1941, Il bacio della pantera, da cui si evince, con il supporto teorico della semiotica, della filosofia e della psicoanalisi (citata diffusamente nel film), come l'incontro tra cinema, mito e ombra sia portatore di potenti impulsi creativi e di senso. Ad esempio, nella scelta luministica del film, che rafforza l'opposizione luce/oscurità, l'ombra accentua l'obliquità di molti elementi, non solo quelli legati alla psiche dei personaggi. Il tutto in linea con le teorie junghiane nei termini di Ombra e di archetipo.*

Parole Chiave: ombra, mito, luce, obliquo, archetipi, simbolo, noir.

Abstract: *The essay analyzes a myth, specifically the myth of the shadow in all its textual facets. In fact, since the ancient mythology, the shadow as a figurative and narrative expedient has been adopted in many works. These literary, lyrical, pictorial, photographic and cinematographic pieces are coloured, through the shadow, by a remarkable symbolic strength. Among few examples, the choosen one refers to a 1941 film noir, "The kiss of the panther", which suggests, with the theoretical support of semiotics, philosophy and psychoanalysis (cited widely in the film), how strongly the encounter of cinema, myth and shadow generates powerful creative impulses. For example, though the savvy choice of the luministic effects in the movie, which reinforce the opposition light / darkness, the*

* Docente MIUR-AFAM presso ISIA Design di Roma e Pescara, dove insegna Semiotica e Storia e cultura della comunicazione; giovannicurtis@gmail.com.

shadow accentuates the obliquity of many elements, not only of those related to the psyche of the characters. All in line with the Jungian theories in terms of Shadow and archetype.

Keyword: Shadow, myth, light, oblique, archetypes, symbol, noir

Citazione: Curtis G., *Il senso obliquo dell'immagine. Ombra e mito nel film noir americano*, «ArteScienza», Anno V, N. 9, pp. 117-130, DOI:10.30449/AS.v5n9.079.

1 - Miti paradigmi archetipi

Un titolo rubato alla storia del cinema è forse in grado di condensare senso e prospettiva attraverso i quali osservare il cinema noir: *L'ombra del passato* (Dmytryk, 1944). "Ombra" perché qualifica l'elemento espressivo che forse maggiormente caratterizza quel genere, "passato" perché c'è quasi sempre un trascorso che torna a sconvolgere il presente. Possiamo legare ombra e mito fin dalle forme



Fig. 1 - *L'ombra del passato* (locandina).

primordiali attraverso le quali l'uomo ha inteso rappresentare se stesso e il mondo. Secondo Plinio, infatti, una fanciulla avrebbe tracciato su una parete una linea lungo l'ombra del proprio amato in partenza, quasi a esorcizzarne la morte, caricando l'ombra di valenze magiche, grazie ai rimandi all'effetto di confuso, d'indefinito e d'incerto. Per questo Platone ricorre all'ombra, volendo spiegare una percezione errata e precaria della realtà da parte dei prigionieri del mito della caverna. Del resto non poche volte l'opposizione tra luce e oscurità viene connessa ai discorsi sul mito, anche perché quest'ultimo, in-

teso come forza simbolica, si configura tra l'altro come un potente impulso creativo per le varie forme artistico-mediatiche attraverso le quali la storia si dispiega. Il cinema, per la sua natura composita, richiama i tanti linguaggi sincreticamente utilizzati e tra questi non è raro trovare delle forme espressive collegabili all'idea mitica. Una sintassi dietro cui s'intravede la filiazione rispetto a quella evocata dall'immaginario mitologico, il quale si conferma un potente generatore di modelli universalmente validi. Modi espressivi che potremmo definire paradigmi primordiali, divenuti essi stessi archetipi cinematografici. Il caso che desideriamo analizzare riguarda un possibile senso assunto dall'ombra nella narrazione: anzi, per la precisione, l'interpretazione dell'antitesi tra luce e ombra nel cinema. Ma prima di soffermarci sull'esempio cinematografico, procediamo con un breve excursus riguardante gli altri linguaggi artistici e culturali.

2 - Ombra, un excursus interlinguistico

Nel campo letterario (anche librettistico) l'accento all'ombra o alla sua mancanza, ricorre frequentemente. Possiamo trovarla nell'opera *La donna senz'ombra* (1919) di Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss o nel *Faust* (1808) di Goethe in cui, nella saga della notte di Valpurga, si richiama l'effetto d'ombra del Brocken, la montagna più alta dello Harz in Germania.

In questo breve percorso mitografico merita un cenno anche la storia di *Peter Pan* (1902) di James M. Barrie, in cui ritroviamo il mito di un'ombra che il protagonista non ha saputo e potuto gestire. Una presenza/assenza da cui ricaviamo diverse interpretazioni,¹ che prendono spunto dalla scena in cui Peter, per cercare la sua ombra lasciata lì tempo prima, va nella casa dei Darling. L'ombra si configura così come segno d'umanità, mentre l'immortale Peter non può che perderne il controllo. Roberto Casati, nel suo testo dedicato

1 Per una sintesi delle varie interpretazioni si legga l'introduzione di Carla Muschio all'edizione del testo di James M. Barrie, *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009.



Fig. 2 - *Batman begins* (locandina).

all'ombra,² cita tra gli altri il caso in cui, nella *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814) l'autore, von Chamisso, narra di come il demone offrì al protagonista, in cambio della sua ombra, una borsa da cui è possibile estrarre infinite monete d'oro. Il protagonista accetta, ma da lì iniziano le sue disavventure, dal momento che le persone, spaventate, allontanano quello strano individuo senza ombra. E, ancora, il filosofo delle scienze ci ricorda come il personaggio del diavolo che si spaccia da amico del protagonista assuma, nell'opera di Igor Stravinskij *La carriera di un libertino* (1951), il nome di Nick Shadow. La medesima paura dell'assenza di ombra è quella provata

dal simulacrale personaggio di Dante quando, nel canto terzo del *Purgatorio*, si accorge che davanti a Virgilio non vi è alcuna ombra in quanto il corpo diafano del poeta latino, non più materiale, è oltrepassato dalla luce. Ciò conferma ulteriormente come l'ombra sia legata, oltre che alla percezione della corporeità, anche allo stesso concetto di esistenza e di vita.³

Nel campo pittorico invece possiamo ricordare quanto sia stata importante, soprattutto a partire dalla scoperta della prospettiva, la ricerca sulla proiezione delle ombre da parte degli artisti. E se

2 R. Casati, *La scoperta dell'ombra*, Bari-Roma, Laterza, 2008.

3 Da ricordare che nel *Don Giovanni* di Mozart, il librettista Lorenzo Da Ponte adotta il termine 'ombra' tre volte e lo fa in relazione al defunto Commendatore: uno dei classici modi di simboleggiare la morte o meglio l'anima del defunto. E il termine emerge di nuovo collegato al Don Giovanni ma in un'altra opera del 1914, quando, al Teatro alla Scala, fu rappresentata *L'ombra di Don Giovanni* di Franco Alfano, con libretto di Luigi Illica.

nel medioevo gli studi sull'ottica concentrarono spesso la loro attenzione sull'ombra, ben minore fu l'interesse da parte dei pittori,⁴ anche se nei secoli successivi le cose cambieranno. Si potrebbe partire da opere di grande importanza come *San Pietro risana gli infermi con la propria ombra* (1426-27) di Masaccio oppure dall'*Annunciazione* (ca. 1440) di Filippo Lippi e giungere alle contemporanee *Solid-light* completamente incentrate sulla creazione di fasci di luce e di oscurità, realizzate da Anthony McCall, passando inoltre per gli studi scientifici di Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer,⁵ sempre dedicati alle ombre.

Ancora più frequenti sono gli esempi visivi legati agli strumenti analogici di carattere cine-fotografico, riguardanti tanto i testi fotografici,⁶ quanto le sequenze audiovisive *tout court*. Noi scegliamo di concentrare l'attenzione unicamente sul cinema. L'esempio classico è quello che spinge a legare il discorso sulle ombre alle opere dell'Espressionismo tedesco,⁷



Fig. 3 - Il cavaliere oscuro (locandina).

4 A titolo d'esempio, è però utile ricordare la scelta di Giotto di realizzare dipinti con un'ombra cosiddetta "incorporata", ossia figure dotate di un'ombreggiatura che riveste le parti esposte del corpo.

5 In relazione al tema sulla pittura e ombra rimandiamo al testo di Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (1997), Milano, Saggiatore, 2000.

6 Sarebbe troppo ampio il discorso in relazione all'uso dell'ombra in fotografia. Si pensi ad autori che vanno dalle origini, come Niépce o Talbot, fino ai maestri della fotografia «diretta» come Strand o Weston, oppure "ricercatori" dell'immagine come Moholy Nagy, Umbo e tanti altri, fino a giungere a Fan Ho o alle immagini contemporanee giocate sulla presenza/assenza, tramite le ombre, di soggetti di Franco Fontana.

7 Anche se è opportuno ricordare come per taluni studiosi, come Dana Polan (si veda in particolare *Power and Paranoia*, Colombia Univ. Press, New York 1986) la realtà del noir non è la medesima del cinema Espressionista. Per tale ipotesi, l'ambiente del noir non riflette i luoghi mentali del personaggio principale, per cui si riconosce una frattura tra il soggetto e il reale.

ma non mancano ulteriori esempi tratti dal cinema del passato e del presente, con l'opera di autore quali Francesco Rosi, Ulmer, Lynch, Welles, Ridley Scott, Petri etc. Esempi che giungono fino a opere recenti come *Batman Begins* (2005) e *Il cavaliere oscuro* (2008) di Christopher Nolan, *Faust* (Sokurov, 2011), fino ai *reboot* di Spider-Man o all'ultimo 007, *Spectre* (Mendes, 2015).

3 - Un caso studio: *Il bacio della pantera*

Per approfondire il rapporto tra luce e ombra nel mito nell'ambito cinematografico, analizzeremo un film del passato facendone un caso di studio che pensiamo possa, nonostante la datazione, risultare ancora valido e interessante. Si tratta de *Il bacio della pantera* (Tourneur, 1942), un classico del noir americano che, proprio in quanto collocabile al confine tra tipologie filmiche diverse come *horror*, *thriller* e *mystery*, si rivela un efficace esempio. Un'opera che accentua, per la sua prossimità con il genere *horror* e grazie anche alla direzione



Fig. 4 - Fotogramma tratto dal *Faust* (1926) di F.W. Murnau.

fotografica dell'italo-americano Nicholas Musuraca, il senso delle scelte visive legate a un uso contrastato delle ombre. Nella breve analisi di questo film, potremo dare poco spazio alle strategie narrative, così come ne daremo poco agli elementi stilistici, storici e sociali a cui l'opera certamente si presterebbe. Il nostro discorso su questo testo filmico e sul cinema noir in generale s'incentra infatti sulle scelte fotografiche chiaro-scure e sulla loro conseguente costruzione significativa. Ciò non indica che si pongano in secondo piano i modelli narrativi, quanto piuttosto che si sceglie di metterli

in relazione con le loro peculiari forme espressive date all'immagine, come l'articolazione degli spazi e soprattutto la "obliquità" propria delle ombre. Lo scopo è quello di tracciare un discorso che unisca il mito come tema semio-estetico e le significazioni, anche in relazione al concetto d'immagine e di archetipo che traiamo dalla psicologia junghiana attraverso l'uso metaforico o simbolico di luce e ombra. Vediamo cosa accade in tal senso ne *Il bacio della pantera*.

Il film narra della relazione coniugale tra l'americano Oliver (Kent Smith) e Irina (Simone Simon), una donna serba. Con il tempo la donna rivelerà di sé, nel solco di una leggenda ancestrale legata al proprio paese, la sua natura sempre più felina che la indurrà a commettere un omicidio. Si tratta di un film che, come ricordato, rappresenta un punto di negoziazione tra generi, ma che possiede gran parte di quei fattori stilistici che caratterizzano un *noir* gotico. Ritroviamo le atmosfere cupe, il trascorso della protagonista che torna attuale (Irina afferma «sono fuggita dal mio passato»), l'impossibilità di sottrarsi alla propria natura (come la scena dell'uccisione del canarino da parte della stessa donna), la *dark lady* che diviene "donna fatale", un certo psicologismo, una *mise en scène* non tradizionale,⁸ la doppiezza della protagonista (figurativizzata anche dalla presenza di diversi specchi). Si tratta di un film che, escluso un paio di brevi scene, è ambientato in spazi oscuri e notturni che accentuano il contrasto delle immagini di un profilmico che Musuraca, abile con il cosiddetto *low-key*,⁹ rende umbratile e



Fig. 5 - *Spectre* (locandina).

8 In tal senso si veda Janey Place e Lowell Peterson (J. Place, L. Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*, a cura di Alain Silver e James Ursini, *Film Noir Reader*, New York, Limelight, 1998, pp. 65-75) e M. Locatelli, *Perché noir*, Milano, Vita e Pensiero, 2011.

9 Tanto *low-key*, quanto *high-key* - citato successivamente - sono termini tecnici mutuati dalla progettazione illuminotecnica del cinema americano. La prima parola indica un tipo

claustrofobico. Questo accade in una cinematografia che predilige un sistema luministico definito *high-key*, che consente d'illuminare la scena in maniera omogenea attraverso più fonti di luce che riducono la "modellazione" delle figure, il contrasto luministico e la formazione di ombre.

In questi due macro orientamenti luministici possiamo scorgere una contrapposizione d'ordine estetico che potremmo paragonare a quella che è dato rinvenire tra sapere filosofico e sapere tragico. Si può così ipotizzare un'antitesi tra immagine nitida, frontale e "armoniosa" (che attesta la ricerca della chiarezza visiva e narrativa accompagnate da una netta simmetria figurale) e quella sghemba, equivoca e ambivalente rappresentata dai molti contrasti luce/ombra e da una già citata obliquità, intesa nella plurima accezione di inclinazione e di tortuosità, slealtà ed equivocità.

Per questo motivo, il personaggio del noir, considerato come una sorta di novello Edipo,¹⁰ investigando sulla realtà e su una sempre parziale verità, non fa altro che indagare se stesso. Michele Fadda sottolinea come negli oscuri habitat del noir «l'atto di ascoltare la propria voce mentre racconta rimanda a un vedere vedersi, nel proprio destino, che è un vedersi essere visto».¹¹

4 - Ombre figurate di figure in ombra

Il film di genere noir, facendo dialogare le teorie del cinema con quelle psicologiche e psicoanalitiche, diviene un luogo d'osservazione privilegiato per il rapporto tra narrazione, intreccio, sogno e turbamenti mentali dei personaggi. Ciò è «funzionale all'espressione di un'idea particolare, quella secondo cui il soggetto del sogno è anche una persona interiormente squilibrata, intellettualmente confusa

di illuminazione scenica che accentua le zone d'ombra e dunque i contrasti tra luce e buio, mentre il secondo termine descrive un design luministico che predilige la luce diffusa e poco "contrastata".

10 E. Auger, *Tech-noir Film: A Theory of the Development of Popular Genres*, Bristol, Intellect, 2011, pp. 29 e sgg.

11 M. Fadda (a cura di), *Lo specchio scuro*, Bergamo, «Cineforum», 2004, p. 13.

[...] sintomo puntuale di malessere interiore». ¹²Tuttavia le sequenze di un film che richiamano la psicologia non hanno espressamente i caratteri espliciti del sogno: infatti, in tali racconti, vengono a essere interessati «aspetti di tipo enunciativo e narrativo, i quali non necessariamente si esplicitano attraverso una o più "sequenze oniriche"». ¹³ In questo modo le immagini, nell'esprimere la medesima incertezza riguardo ai personaggi, finirebbero per spiazzare lo stesso spettatore provocando in lui il dubbio se ciò che vede sia frutto della mente del soggetto filmato. Bisogna però tener conto di come il cinema sfumi un simile effetto grazie a un fenomeno di condensazione in cui, come afferma Christian Metz, davanti a un film «lo spettatore adotta un tipo di conoscenza molto particolare, che non si confonde né con quella del sogno, né con quella della fantasticheria, né con quella della percezione reale» e dove «l'impressione di realtà, l'impressione di sogno e l'impressione di fantasticheria cessano di essere contraddittorie». ¹⁴ È proprio questo scontro tra realtà e fantasia a caratterizzare il noir e questi effetti in apparenza realistici, ma resi al contempo onirici e fantastici, restituiscono la confusione del personaggio.

Ne *Il bacio della pantera*, il contrasto luce/oscurità diviene una isotopia ¹⁵ in grado di percorrere e tratteggiare tutto il film e ciò non



Fig. 6 - *Il bacio della pantera* (locandina).

12 L. Gandini, *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 2001, p. 64.

13 G. Carluccio, G. Pescatore, *Dal nero. Del noir, dello schermo*, «Cinema & Cinema», n. 61 (1991), p. 61.

14 C. Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 129-130.

15 Le isotopie sono delle falde omogenee di contenuto, ossia delle vere e proprie linee guida che, collocate nel corso del testo, rendono possibile una sua valida lettura. Si tratta

riguarda soltanto le più note scene come quella delle ombre nella piscina, ma anche quella della seduta d'ipnosi in cui il volto della protagonista è illuminato da una luce spot che lascia il contesto totalmente buio. La luce fa del volto la parte dell'inconscio psichico e metaforizza alla perfezione lo scavo in profondità della psicoanalisi: anche questo rimanda alla soggettività di chi è afflitto da problemi psicologici, piuttosto che da criticità d'ordine sociali. Questi *born losers* stravolgono dunque ciò che osservano e sono destinati all'inevitabile sconfitta. Il mito si rintraccia anche nella natura di chi, inesorabilmente "perdente", segue il proprio immutabile destino fino alla sconfitta e in questo riconosciamo anche le figure tragiche, nella loro apparente contraddittorietà, quali Antigone, Aiace, Filottete, Agamennone. L'ombra dunque rappresenta un archetipo, un *alter ego*, ma anche un ruolo attanziale¹⁶ d'opponente, come quello che nella fiaba ricopre il personaggio del malvagio. Il simbolo di qualcosa a cui opporsi ma che è, al tempo stesso, parte di noi: un elemento che ci completa. L'ombra dunque è mitica per il suo essere emblema immediato di ciò che lega l'uomo alla sua vera identità o ancor meglio al proprio carattere più intimo.

Nella psicanalisi, in particolare in quella junghiana, ritroviamo l'ideale collegamento tra psiche e immagine; nella psicologia archetipica, gli archetipi sono i modelli profondi del funzionamento psichico che gestisce la prospettiva attraverso la quale vediamo noi stessi e il mondo.¹⁷ Si tratta di immagini assiomatiche attraverso le quali ripensiamo alla nostra vita psichica, e proprio all'archetipo di 'Ombra' pensa Carl G. Jung quando, in prima battuta, parla e definisce l'opposizione (già di per sé mitica e primordiale) tra bene e male.

Ombra dunque, in termini junghiani, diviene riferimento primo

di un concetto che, tratto dalla fisica e dalla chimica, viene introdotto da Algirdas J. Greimas nel 1966. Queste isotopie sono dei semi testuali che si ripetono più volte all'interno di un'opera, tali ridondanze producono un effetto di rima e un vicendevole richiamo utile a favorire un'interpretazione coerente del testo preso in esame.

16 Si tratta di un termine semiotico derivato dalla linguistica strutturale e sta a indicare, secondo la definizione che ne danno Courtés-Greimas (1979), degli elementi astratti e profondi, limitati numericamente che, quando in un enunciato di carattere narrativo, assumendo un ben definito ruolo tematico, divengono uno o più personaggi e attori.

17 J. Hillman, *Re-visione della psicologia*, Milano, Adelphi, 1981.

all'uso della luce e riporta alla sostanza primaria dell'immagine cine-fotografica, in cui l'immagine è un linguaggio primario che opera per metafore. Jung, in *Psicologia dell'inconscio*,¹⁸ specifica come l'Ombra sia la parte negativa, il lato più oscuro della personalità, intendendo l'insieme di aspetti e qualità nascoste, trascurate o poco sviluppate dell'individuo. L'Ombra, però, è anche archetipo, modello comportamentale ereditato dalle esperienze più lontane vissute dall'uomo, di qui l'idea di *Ombra collettiva*. In tale scenario la storia di Irina si colloca, rileggendola in termini junghiani, tra conscio e inconscio, ma pure tra inconscio individuale e collettivo: appunto Ombra collettiva.¹⁹ Per questo un tale uso della fotografia è in grado di agire tanto sulla percezione quanto sull'inconscio collettivo ed è anche in questo senso che il mito è da intendersi come vicino a un archetipo.

Le opposizioni tra chiaro e scuro si rinnovano nel film quando, nella scena del museo, c'è l'incontro tra Irina e il marito Oliver, sia pure in presenza dell'amica e futura compagna dell'uomo, Alice (Jane Randolph). Qui Irina è percepita come terzo incomodo, non soltanto per l'atteggiamento e le parole dei due, ma anche per le posizioni sceniche dei personaggi (Oliver e Alice sempre affiancati, Irina più defilata) e dei loro colori in cui tanto le capigliature, quanto gli abiti di Oliver e Alice sono chiari, mentre quelli di Irina sono scuri (come non scorgere un altro riferimento all'umbratile?).

5 - Jung, Nietzsche e l'oblio del divino

L'idea che l'immagine, come il simbolo, sia un linguaggio primordiale, non si limita naturalmente al campo di ricerca sul cinema. Come ci ricorda Umberto Curi «il guardare le immagini è in se stesso *philosophóteron*»²⁰ e tramite l'ombra essa può amplificare la portata

18 C.G. Jung, *La psicologia dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968.

19 A tal proposito si veda A. Casement, *L'Ombra*, in *Manuale di psicologia Junghiana*, a cura di R.K. Papadopoulos, Bergamo, Moretti&Vitali, 2009.

20 U. Curi, *Appunti su cinema e mito*, in *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, a cura di G.P. Brunetta, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 56.

simbolica o meglio, per dirla in termini semiotici, semisimbolica del tragico. In questa maniera si mette in scena qualcosa di assimilabile a ciò che si potrebbe definire, in relazione al tragico nietzschiano, «la realtà della sua ambiguità irriducibile e inquietante, al punto che la bellezza, che tuttavia ne segna l'apparire, ha inevitabilmente un carattere doppio e sfingeo».²¹ Il *noir*, portato alle sue estreme conseguenze, si qualifica allora come un genere che rappresenta la perdita e in fondo la demolizione dei miti positivi, per cui l'ombra diviene metafora dell'oscurità che anima i personaggi. È utile allora ricordare come Nietzsche, parlando di apollineo e dionisiaco, rinnovi la struttura dualistica tra luce e oscurità, opposizione che ritroviamo nel discorso sulla tragedia quando parla della ricerca d'armonia tra elemento solare ed elemento notturno, sottintendendo che quando è quest'ultimo a dominare, come nel *noir*, diviene emblematico d'un offuscamento mentale.

In effetti il *noir* rientra in buona parte in quel cinema che esprime una visione sostanzialmente manichea del mondo e dei personaggi seppure in maniera polemica: ciò lo riscontriamo anche ne *Il bacio della pantera*, quantunque il finale sia marcato da una certa relatività culturale piuttosto "consolatoria". Come leggere altrimenti la battuta finale di Oliver in cui riconosce a Irina d'aver detto la verità nel temere la sua doppia natura di donna-pantera? Ciò non toglie che il film mostri apertamente la sua logica schematica del mondo in cui si esplicita l'opposizione, oltre che tra luce/ombra, anche tra buoni/cattivi, diritto/obliquo, bionda/mora, americani/stranieri, umano/animale, ragione/istinto etc. Per questo il film, pur trattando temi inquietanti, si mostra, in ragione di queste opposizioni radicali se non addirittura settarie, alquanto rassicurante. Questo richiama anche l'antropologia strutturalista che parla del mito come dispositivo di mediazione tra polarità opposte. Del resto anche Jung parla di miti "terapeutici".²² L'assunto è che la vita in generale, secondo lo psicanalista svizzero, necessita di opposti in cui l'uno sia Ombra dell'altro e questi si possono definire mitici proprio perché fungono

21 S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 14.

22 C.G. Jung, *Psicologia e religione*, Torino, Boringhieri, 1979, p. 190.

da base aprioristica e profonda. Configurazioni discorsive, come la costruzione chiaroscurale del noir, si traducono in modelli narrativi prevedibili, come la suspense, che prefigurano lo sviluppo drammatico della storia.

Le ombre dunque qualificano l'individuo e possono fargli assumere un carattere demoniaco, e il 'maligno' è evocato esplicitamente nel film di Tourneur nella scena in cui, il custode dello zoo (Alec Craig), cita un passo dell'Apocalisse che parla della «bestia», nel suo significato demoniaco, come di un essere «somiigliante ad un pardo». L'ombra dunque può rappresentare anche l'assenza del divino. Lo svelamento di un male primordiale, la narrazione delle origini del malefico e l'immagine tenebrosa del sacro in cui si indirizza il «mito dell'ombra in una direzione che testimonia l'oblio del divino».²³ La psicologia junghiana definisce il male, depurandolo in parte dei significati religiosi, come un demone interno a noi,²⁴ anche se si esprime attraverso «schemi o temi dominanti universali, che originano dall'inconscio collettivo e costituiscono i temi fondamentali delle religioni, dei miti, delle leggende e delle favole».²⁵ Ciò spiega perché, come afferma Gian Piero Brunetta ricordando Frank McConnell,²⁶ «il cinema americano pullula di immagini cariche di significati simbolici, di teologie arcaiche che, in maniera consistente, parlano di nostalgia del paradiso perduto».²⁷ Queste 'teologie arcaiche' e simboliche sono collocate proprio in quelle opere fantastiche popolate da specchi e regni fatati o, la cosa che interessa maggiormente, da un Peter Pan eterno bambino in cerca della sua ombra o da una donna serba indelebilmente inchiodata alla propria.

23 D. Brotto, *Il mito dell'ombra. Figure dell'oscurità nel contemporaneo*, in *Mito*, «Fata Morgana», a. X, n. 29 maggio-agosto 2016, Pellegrini, Cosenza.

24 A. Arrighi, *La soluzione trascurata*, Roma, Alpes, 2015, p. 9.

25 D. Sharp, *Glossario di termini junghiani*, in M.L. von Franz, *Tipologia psicologica*, Milano, Red, 1988, p. 123

26 F. McConnell, *Storytelling and Mythmaking*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1979.

27 G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 17.

Bibliografia

1. AA.VV., *Mito*, «Fata Morgana», a. X, n. 29 maggio-agosto 2016, Cosenza, Pellegrini;
2. Arrighi Andrea, *La soluzione trascurata*, Roma, Alpes, 2015;
3. Auger Emily E., *Tech-noir Film: A Theory of the Development of Popular Genres*, Bristol, Intellect, 2011;
4. Barrie James M., *Peter Pan nei Giardini di Kensington*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009;
5. Brunetta Gian Piero (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna, Il Mulino, 2011;
6. Carluccio Giulia, Guglielmo Pescatore, *Dal nero. Del noir, dello schermo*, «Cinema & Cinema», n. 61 (1991);
7. Casati Roberto, *La scoperta dell'ombra*, Bari-Roma, Laterza, 2008;
8. Courtés Joseph, Greimas Algirdas J., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano,, Bruno Mondadori, 2007;
9. Fadda Michele (a cura di), *Lo specchio scuro*, Bergamo, «Cineforum», 2004;
10. Gandini Leonardo, *Il film noir americano*, Torino, Lindau, 2001;
11. Givone Sergio, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2008;
12. Hillman James, *Re-visione della psicologia*, Milano, Adelphi, 1981;
13. Jung Carl Gustav, *La psicologia dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1968;
14. Jung Carl Gustav, *Psicologia e religione*, Torino, Boringhieri, 1979;
15. Locatelli Massimo, *Perché noir*, Milano, Vita e Pensiero, 2011;
16. McConnell Frank D., *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York, Oxford Univ. Press, 1979;
17. Metz Christian, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980;
18. Papadopoulos Renos K. (a cura di) *Manuale di psicologia Jungiana*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2009;
19. Polan Dana, *Power and Paranoia. History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*, New York, Columbia Univ. Press, 1986;
20. Sharp Daryl, *Glossario di termini junghiani*, in Marie-Louise von Franz, *Tipologia psicologica*, Milano, Red, 1988;
21. Silver Alain, Ursini James (a cura di), *Film Noir Reader*, New York, Limelight, 1998.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"