

La fiamma del peccato 1944¹

Titolo originale: *Double Indemnity*
 Durata: 107 min
 Dati tecnici: B/N
 Regia: Billy Wilder
 Soggetto: James M. Cain
 Sceneggiatura: Billy Wilder, Raymond Chandler
 Casa di produzione: Paramount Pictures
 Fotografia: John Seitz
 Montaggio: Doane Harrison
 Musiche: Miklós Rózsa
 Scenografia: Hans Dreier, Hal Pereira, Bertram C. Granger

Interpreti e personaggi: Fred MacMurray: *Walter Neff*; Barbara Stanwyck: *Phyllis Dietrichson*, Edward G. Robinson: *Barton Keyes*; Porter Hall: *Mr. Jackson*; Jean Heather: *Lola Dietrichson*, Tom Powers: *Mr. Dietrichson*, Byron Barr: *Nino Zachetti*; Richard Gaines: *Mr. Norton*; Fortunio Bonanova: *Sam Gorlopi*; John Phillip: *Joe Pete*.

Doppiatori italiani: Giulio Panicali: *Walter Neff*; Lydia Simoneschi: *Phyllis Dietrichson*; Lauro Gazzolo: *Barton Keyes*; Nino Pavese: *Mr. Jackson*; Clelia Bernacchi: *Lola Dietrichson*; Amilcare Pettinelli: *Mr. Dietrichson*; Pino Locchi: *Nino Zachetti*; Giorgio Capecchi: *Mr. Norton*.

La fiamma del peccato (Double Indemnity) è un film del 1944 diretto da Billy Wilder e interpretato da Fred MacMurray, Barbara Stanwyck e Edward G. Robinson, adattamento dell'omonimo romanzo di James M. Cain pubblicato in Italia nel 1946 (riedito nel 1998 con il titolo *La morte paga doppio*).

Candidato a sette premi Oscar, è considerato uno dei primi film noir e uno più rappresentativi del genere per la cupa ambientazione urbana e l'intensa caratterizzazione dei personaggi, in particolare della *dark lady* Phyllis Dietrichson, interpretata dalla Stanwyck e classificatasi 8ª tra i migliori *villain* della storia del cinema secondo l'American Film Institute.

La sceneggiatura, scritta da Wilder con il noto autore di narrativa *hard boiled* Raymond Chandler, è risultata 26ª nella 101 Greatest Screenplays della Writers Guild of America West e nel 1992 il film è stato scelto per la conservazione nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti, in quanto giudicato "di rilevante significato estetico, culturale e storico". Nel 1998 l'AFI lo ha posizionato al 38º posto nella lista dei 100 migliori film statunitensi di sempre e nell'edizione aggiornata del 2007 è salito al 29º posto. Lo stesso anno è entrato nella Film Hall of Fame della Online Film & Television Association.

Los Angeles, 1938. L'agente assicurativo Walter Neff rientra a tarda notte nel suo ufficio presso la compagnia Pacific All Risk. Indebolito da una ferita alla spalla, inizia a confessare la sua storia al dittafono del collega Barton Keyes.

Con un flashback torniamo all'incontro tra Neff e l'affascinante Phyllis Dietrichson, insoddisfatta moglie di un suo cliente che gli propone di eliminare l'anziano e avaro marito dopo aver stipulato a proprio beneficio una cospicua polizza sugli infortuni. Neff appare irreprensibile, ma Phyllis sa come usare l'arma della seduzione e non ci mette molto a convincerlo. Qualche sera dopo, Dietrichson è convinto a firmare la polizza con un raggio alla presenza di Lola, figlia che quest'ultimo ha avuto dal primo matrimonio. I due pianificano quindi di ucciderlo e far sembrare la

¹ Scheda tratta da Wikipedia

morte una caduta accidentale da un treno, così da rendere valida la clausola della "doppia indennità" e raddoppiare il capitale liquidato.

Il giorno stabilito Neff si nasconde nell'auto di Phyllis, subito prima che la stessa accompagni alla stazione ferroviaria di Glendale il marito, costretto sulle stampelle dopo essersi rotto una gamba. Dopo aver svoltato in una strada laterale, Neff spunta dal sedile posteriore e lo strangola, quindi sale sul treno fingendosi la vittima e si dirige verso l'ultima carrozza. Raggiunto il punto stabilito a Burbank dove lo aspetta Phyllis, approfittando del rallentamento salta giù dal vagone e i due dispongono il cadavere lungo i binari.

Nei giorni successivi Phyllis si reca alla Pacific All Risk, ma il capo della compagnia è sicuro che si tratti di suicidio e si rifiuta di pagare la polizza per morte accidentale. Il saggio e arguto Barton Keyes esclude questa ipotesi e confessa a Neff di sospettare che la vittima non fosse a conoscenza della polizza e che sia stato ucciso, magari prima di salire sul treno. Gli indizi sembrano portare a Phyllis e anche se non ha le prove, è convinto che la donna abbia assassinato il marito con l'aiuto di un complice per incassare i soldi dell'assicurazione.

Neff riceve la visita di Lola che gli espone il sospetto che dietro la morte del padre ci sia la matrigna e che la stessa sia stata in passato responsabile della morte di sua madre, alla quale aveva fatto da infermiera. Neff è preoccupato che la ragazza possa andare dalla polizia, ma è anche tormentato dal senso di colpa e teme che Phyllis possa ucciderla. Nel frattempo, Keyes vede confermati i propri sospetti grazie ad un testimone, l'ultimo uomo ad aver visto la vittima sul treno che esclude si trattasse di Dietrichson dopo aver esaminato una sua foto.

Neff è sempre più preoccupato che il collega e amico fraterno riesca a incastrarlo, ma Keyes pensa che il complice di Phyllis sia un altro: Nino Zachetti, il fidanzato di Lola che Phyllis è riuscita a mettere contro la figliastra e a coinvolgere nell'omicidio di sua madre. Stanco e spaventato, Neff capisce di essere stato usato dalla donna e si reca da lei, confessandole di aver parlato con Lola e di sapere tutto del suo passato e delle sue attuali intenzioni. Ormai in trappola, Phyllis gli spara ferendolo alla spalla ma Neff riesce a disarmarla e a malincuore, nonostante la donna confessi di aver appena capito di amarlo, la stringe per l'ultima volta e le spara a bruciapelo. Prima di andarsene, riesce a impedire che Nino entri in casa della donna e veda il cadavere, convincendolo a tornare dalla ragazza che lo ama.

Ritorniamo quindi all'inizio, con Neff che guida fino al suo ufficio e inizia a parlare nel dittafono. Keyes arriva giusto in tempo per ascoltare la confessione e scoprire la verità sull'amico.

P r o d u z i o n e

«Non avevo mai sentito quell'espressione, film noir, quando ho fatto *La fiamma del peccato...* Ho semplicemente fatto i film che avrei voluto vedere. Quando sono stato fortunato, i miei gusti hanno coinciso con quelli del pubblico. Con *La fiamma del peccato* sono stato fortunato.»

Nel 1936 il romanzo *Double Indemnity* fu pubblicato da James M. Cain in forma seriale sulla rivista *Liberty*. La storia traeva ispirazione dal caso di Ruth Snyder, condannata alla sedia elettrica nel 1927 per aver ucciso il marito, con la complicità del commesso viaggiatore Henry Judd Gray, dopo averlo convinto a stipulare un'assicurazione sulla vita di 48.000 dollari con la clausola della "doppia indennità".

L'agente dello scrittore inviò a tutte le major di Hollywood una copia del romanzo e la richiesta di 25.000 dollari per la cessione dei diritti cinematografici. Le offerte furono però subito bloccate da una lettera inviata agli studi di produzione da Joseph Breen, responsabile della Production Code Administration, in cui affermò che un eventuale film sarebbe stato sicuramente bocciato in quanto la trama violava le disposizioni del Codice Hays, le linee guida che specificavano cosa fosse o non fosse considerato "moralmente accettabile" nella produzione di film:

«Il basso tono generale e il sapore sordido di questa storia la rendono, a nostro giudizio,

completamente inaccettabile per la presentazione al pubblico. Sono sicuro che sarete d'accordo che è molto importante evitare quello che il codice chiama "l'assuefazione del pubblico", specialmente di coloro che sono giovani e impressionabili, al pensiero e all'azione criminale.»

Nel settembre del 1943, quando *Double Indemnity* fu incluso nella raccolta di Cain intitolata *Three of a Kind*, il dirigente della Paramount Joseph Siström pensò che il materiale sarebbe stato perfetto per il regista Billy Wilder e acquistò i diritti per 15.000 dollari. Lo studio presentò una bozza dell'adattamento alla PCA, ma la risposta fu identica a quella di otto anni prima. Dopo che Wilder e lo sceneggiatore Charles Brackett ebbero apportato alcune modifiche, l'amministrazione approvò il progetto ma impose ulteriori "correzioni" riguardanti la scena in cui Phyllis è coperta solo da un asciugamano (ritenuta troppo provocatoria), l'intera sequenza della disposizione del cadavere sui binari e la scena finale della camera a gas.

L a s c e n e g g i a t u r a

Sebbene avesse lavorato al primo adattamento, Brackett decise che l'argomento era troppo scabroso e si ritirò dal progetto, costringendo Wilder a trovare un altro collaboratore. La prima scelta fu lo stesso autore del romanzo, che stava però lavorando per un altro studio (sebbene abbia in seguito sostenuto che non gli fu mai chiesto) per cui Joseph Siström, grande ammiratore de *Il grande sonno*, suggerì il nome di Raymond Chandler. In seguito il regista avrebbe ricordato con disappunto il loro primo incontro: aspettandosi un ex investigatore privato che aveva trasformato le sue esperienze in una prosa coraggiosa, si trovò davanti quello che avrebbe poi descritto come un uomo dall'aspetto di un contabile. Essendo nuovo a Hollywood, Chandler decise di sfruttare l'opportunità e chiese 150 dollari a settimana, rimanendo molto sorpreso quando Siström gli disse che avevano programmato di dargli 750 dollari a settimana.

Per aiutarlo a stendere la sceneggiatura, Billy Wilder gli diede una copia di quella che nel 1941 aveva scritto con Brackett per *La porta d'oro* di Mitchell Leisen, per la quale aveva ricevuto una candidatura agli Oscar. Dopo una settimana Chandler presentò ottanta pagine che Wilder descrisse come "inutili istruzioni per le riprese", informando poi lo scrittore che avrebbero dovuto lavorare insieme, lentamente e meticolosamente. Il rapporto tra i due si rivelò molto tormentato nei mesi successivi e ad un certo punto Chandler si licenziò, sottoponendo alla Paramount una lunga lista di lamentele sul perché non potesse più lavorare con Wilder. Quest'ultimo, che ammirava l'abilità di Chandler con le parole ed era certo che il suo lavoro si sarebbe tradotto molto bene sullo schermo, lo convinse a proseguire e la coppia apportò alcuni cambiamenti alla storia, a partire dal personaggio di Barton Keyes che fu trasformato dal collaboratore piuttosto ordinario di Walter Neff nel suo mentore. Lo stesso protagonista maschile (Walter Huff nel romanzo) nel film si sarebbe dovuto chiamare Walter Ness, ma Wilder scoprì che a Beverly Hills viveva un omonimo venditore di assicurazioni e per evitare di essere citato in giudizio per diffamazione lo cambiò in Walter Neff.

Wilder e Chandler cercarono di conservare il maggior numero possibile dei dialoghi originali, fino a che il secondo si rese conto che non si sarebbero adattati bene sullo schermo. Seccato dal fatto che lo scrittore non ne inserisse di più nella sceneggiatura, Wilder chiamò un paio di attori dello studio per leggere ad alta voce i passaggi originali, dovendo alla fine riconoscere che aveva ragione. Chandler fece anche molto lavoro sul campo e prese grandi quantità di note visitando le varie location, per dare un senso di realismo alla Los Angeles rappresentata nel film.

Nel novembre 1945, dopo un anno dall'uscita del film, lo scrittore pubblicò su *The Atlantic Monthly* un pezzo intitolato "Writers in Hollywood", in cui lamentava: «*Il primo film a cui ho lavorato è stato nominato per un Academy Award (se questo significa qualcosa), ma non sono stato nemmeno invitato alla rassegna stampa che si è tenuta proprio allo studio*». Tuttavia, trascurò di menzionare che la Paramount gli aveva mantenuto lo stipendio durante le otto settimane di riprese e che nessuna modifica alla sceneggiatura era stata consentita senza la sua approvazione, una

posizione a quei tempi quasi impensabile per uno sceneggiatore appena arrivato a Hollywood. Offeso, Wilder rispose dicendo: «*Non lo abbiamo invitato alla preview? Come avremmo potuto, era ubriaco sotto un tavolo da Lucy's!*»

In una lettera del 1950, Chandler riconobbe che «*lavorare con Billy Wilder... è stata un'esperienza dolorosa e probabilmente ha abbreviato la mia vita, ma ho appreso il massimo che potevo sulla scrittura per lo schermo, il che non è molto*», alla quale il regista rispose che Chandler lo aveva irritato più di qualsiasi altro scrittore con cui avesse lavorato.

I l c a s t

Barbara Stanwyck fu scelta per il ruolo di Phyllis Dietrichson dopo il rifiuto di Susan Hayward e Mona Freeman, anche se inizialmente si mostrò innervosita nell'apprendere che il personaggio da interpretare era una donna spietata: «*Dissi "Adoro la sceneggiatura e ti voglio bene, ma dopo tutti questi anni di eroine mi spaventa un po' interpretare una vera e propria assassina"*. Wilder, giustamente, mi guardò e disse "*Bene, sei un'attrice o un coniglio?*" e io dissi "*Beh, spero di essere un'attrice*". Disse "*Allora accetta la parte*". *L'ho fatto e gli sono molto grata*». Fu il regista stesso a decidere di far indossare all'attrice una parrucca bionda, «*per fare da complemento alla cavigliera... e per farla sembrare più sordida possibile*». Non convinto, il produttore esecutivo Buddy DeSylva commentò: «*Abbiamo assunto Barbara Stanwyck, e ci ritroviamo George Washington*».

L'assegnazione del ruolo di Walter Neff si rivelò ancora più difficile. Brian Donlevy rifiutò perché lo considerava "*troppo infido*", mentre Dick Powell cercò in tutti i modi di aggiudicarsi la parte ma non gli fu consentito in quanto già sotto contratto con la MGM. George Raft disse che avrebbe accettato solo se alla fine il suo personaggio si fosse rivelato un agente dell'FBI che incastrava la protagonista, richiesta impossibile da esaudire perché troppo in contrasto con il romanzo originale.

Altri attori declinarono, tra cui Alan Ladd, James Cagney, Spencer Tracy, Gregory Peck, Fredric March e Fred MacMurray. Quest'ultimo in particolare era abituato a ruoli da bravo ragazzo, personaggi romantici e comici, e non si sentiva all'altezza della sfida. La perseveranza ostinata di Billy Wilder lo portò infine ad accettare, in modo simile a ciò che sarebbe accaduto nel 1960 per il ruolo dell'adultero Jeff Sheldrake in *L'appartamento*.

L'iniziale riluttanza di Edward G. Robinson ad accettare il ruolo di Barton Keyes fu in gran parte dovuta al fatto di essere "*retrocesso*" in terza posizione, con un personaggio molto meno presente sullo schermo rispetto ai due protagonisti. Alla fine accettò la parte e il fatto di essere in una fase di transizione della sua carriera, ricevendo oltretutto lo stesso compenso di Barbara Stanwyck e Fred MacMurray.

Il ruolo di Mr. Dietrichson fu affidato a Tom Powers, al suo debutto con il sonoro. La sua ultima apparizione risaliva infatti al 1917, in *The Auction Block* di Laurence Trimble, e il film dette il via alla seconda parte della sua carriera con molti ruoli da caratterista fino al 1955. Nel film compaiono, non accreditati, anche Edmund Cobb (il macchinista del treno), Teala Loring (la telefonista della Pacific All Risk) e Sam McDaniel (Charlie, il custode del garage). Dopo circa 16 minuti dall'inizio del film c'è un cameo di Raymond Chandler, seduto fuori dall'ufficio di Barton Keyes mentre passa MacMurray, al quale lancia un'occhiata da dietro il tascabile che sta leggendo. A parte un frammento di un video casalingo, non esistono in circolazione altri filmati in cui compare il romanziere.

Le riprese

Le riprese iniziarono il 27 settembre 1943 e proseguirono fino al successivo 24 novembre. Il film fu girato con un budget di poco inferiore a 1 milione di dollari in California, nei Paramount Studios di Hollywood e in altre location nella contea di Los Angeles. Tra queste figurano il Bryson Apartment Hotel di Wilshire Boulevard, la comunità di Beachwood Canyon sulle Hollywood Hills (l'edificio dove vivono i Dietrichson), il Venice Canal Historic District, la Palos Verdes Peninsula e La Golondrina Cafe di Olvera Street, nel Downtown di Los Angeles. Alcune scene sono state girate alla Burbank Southern Pacific Station (la stazione di Glendale nel film) e al 1825 di North Kingsley Drive a Hollywood (l'edificio dove vive Neff).

Le atmosfere "dark" del film furono realizzate grazie al lavoro di John Seitz, all'epoca primo direttore della fotografia della Paramount. Billy Wilder aveva già lavorato con lui nel precedente *I cinque segreti del deserto*, per il quale Seitz aveva ricevuto una candidatura all'Oscar, e ne aveva elogiato la predisposizione a sperimentare. Gli assolati esterni della Southern California furono contrapposti agli interni bui e tetri girati in studio e il contrasto fu accentuato "sporcando" il set, ovvero rovesciando alcuni posacenere e soffiando particelle di alluminio nell'aria in modo che galleggiassero sembrando polvere.

Un'altra tecnica usata da Seitz fu l'illuminazione attraverso l'uso di veneziane, così da dare l'illusione delle sbarre di una prigione che intrappolavano i personaggi. Barbara Stanwyck ha dichiarato in seguito: «*La casa, l'appartamento di Walter, quelle ombre scure, quelle strisce di luce penetrante con angolazioni insolite, tutto ciò ha aiutato la mia interpretazione. La messa in scena di Billy e le luci di John Seitz hanno creato un unico mood sensazionale*». Wilder attinse anche alle sue radici e alla Berlino degli anni Venti e con Seitz conferì al film uno sguardo sottilmente rievocativo del cinema espressionista tedesco, con uno spiegamento drammatico di luci ed ombre. «*Era pronto a tutto*», ha dichiarato il regista, «*a volte le riprese erano così scure che non si vedeva nulla, si è spinto al limite di ciò che si poteva fare*».

Il finale originale del romanzo di James M. Cain richiedeva che i due protagonisti commettessero un doppio suicidio, all'epoca un elemento severamente vietato come modo di "risolvere" una trama dal Codice Hays. Per questo motivo, Billy Wilder girò un finale in cui Barton Keyes osservava Walter Neff andare verso la camera a gas. La sequenza fu girata prima dell'ultimo intimo scambio di battute tra Neff e Keyes, ma quando questa rivelò il suo potenziale, il regista si chiese se la chiusura con la camera a gas fosse necessaria: «*Non avrei potuto ottenere una scena più significativa tra due uomini*», ha dichiarato in seguito. La scena fu eliminata, tra le proteste di Raymond Chandler e della Paramount alla quale costò 150.000 dollari, ma risolse al contempo una delle obiezioni della Production Code Administration, che l'aveva ritenuta "molto discutibile". Lo scrittore e accademico Bernard F. Dick l'ha definita «*una delle più potenti immagini di tenerezza maschile mai rappresentate sullo schermo, una pietas nella forma di un padre surrogato che accende la sigaretta al figlio morente*». La PCA considerò comunque il film "eccessivamente macabro", predicendo che non sarebbe mai stato approvato dai consigli di censura locali e regionali.

Distribuzione

La première di *La fiamma del peccato* si tenne al cinema Keith's di Baltimora il 3 luglio 1944. Il film fu distribuito nelle sale dal successivo 6 luglio e si rivelò subito un grande successo al box office, nonostante la campagna della cantante Kate Smith che invitò il pubblico a tenersi alla larga per questioni di moralità. «*Ci furono un po' di problemi causati da questa ragazza grassa, Kate Smith*», ha ricordato James M. Cain, «*che stava portando avanti una propaganda chiedendo alla gente di stare lontana dal film. La sua pubblicità probabilmente ci ha fruttato un milione di dollari*».

C r i t i c a

Il sito Rotten Tomatoes riporta il 96% di recensioni con un giudizio positivo, con un voto medio di 9 su 10.

All'epoca, lo stesso James M. Cain fu molto soddisfatto del modo in cui il suo romanzo era stato trasposto sullo schermo. Dopo averlo visto una mezza dozzina di volte, affermò che era l'unico film tratto da un suo libro in cui c'erano elementi a cui avrebbe voluto pensare lui, a partire dal finale.

Sul New York Times Bosley Crowther lo giudicò «*costantemente deviante, nonostante il suo passo monotono e la lunghezza*», lamentando il fatto che i due protagonisti «*mancono di attrattiva per esprimere le conseguenze emotive del loro destino*», ma ammettendo che il film possiede «*un realismo che ricorda i film francesi del passato*». Il critico Roger Ebert scrisse che la fotografia di John Seitz «*ha contribuito a sviluppare lo stile noir di ombre e inquadrature taglienti, angolazioni insolite e ambientazioni solitarie alla Edward Hopper... la giusta combinazione per la dura atmosfera urbana e i dialoghi creati da scrittori come Cain e Chandler*».

Lo storico del cinema Georges Sadoul definì il film «*un noir pieno di suspense, ma in cui gli elementi abituali del genere sono utilizzati ai fini di una cruda analisi di certi aspetti della società americana*», mentre la rivista Variety parlò di «*una storia colma di suspense il cui merito è da attribuire soprattutto alla regia di Billy Wilder*».

La reputazione del film è ulteriormente cresciuta col passare degli anni. In una recensione del 1977, il critico e storico Leslie Halliwell lo ha giudicato «*brillantemente girato e scritto in modo incisivo, cattura perfettamente l'atmosfera decadente di Los Angeles di un romanzo di Chandler, ma usando una storia più semplice e personaggi più sostanziosi*».

Mark Deming del sito AllMovie ha definito *La fiamma del peccato* «*uno dei film più inesorabilmente cinici che il genere abbia prodotto*» e Barbara Stanwyck «*raramente sexy quanto nei panni di Phyllis Dietrichson e mai così sordida*». Nel 2006, il critico Douglas Pratt di The Hollywood Reporter ha scritto nella sua recensione: «*Il film è una brillante collisione tra il malvagio e il banale e uno dei motivi per cui gli spettatori rispondono così bene è che rende la banalità un po' più sexy nelle macerie risultanti*». (Wikipedia)

Alessandro Cappabianca, *Billy Wilder*, Il Castoro Cinema, 1976

“*Ho ucciso Dietrichson - io, Walter Neff-assicuratore - trentacinque anni, scapolo, nessun segno particolare - fino a un po' di tempo fa, cioè... L'ho ucciso per i soldi - e per una donna - non ho avuto i soldi, e non ho avuto la donna... Tutto è cominciato nel maggio scorso...*”. L'ombra che irrompeva attraverso le porte chiuse del grattacielo notturno, strisciava lungo le vetrate, saliva con l'ascensore, oscillava per i corridoi e i ballatoi, nella lunga soggettiva in movimento che apriva il film, ha finalmente un volto, e un nome. Accasciato sulla poltrona, Walter Neff, di professione assicuratore, comincia a registrare al magnetofono le prime parole della sua confessione, aprendo con ciò lo spazio del *flash-back*. Non è ancora il morto che parla di *Sunset Boulevard*, voce talmente *off* da venire addirittura d'oltre-tomba, ma è comunque la voce d'un uomo ferito a morte, che parla a un registratore nel vuoto angoscioso d'una solitudine perfetta. La sua voce, dunque, potrà essere riascoltata, e sarà allora veramente quella, inascoltabile e a un tempo indifesa, d'un morto; già da ora, è segnata dall'orrore di questa alterità radicale, dalla premonizione della ripetizione coatta che l'apparato elettrico (o elettronico) sempre simboleggia in Wilder (cfr. la televisione in *The Fortune Cookie*).

Il *flash-back* introduce alla struttura perfetta della messa in scena, al gioco dei piani con cui si costruisce, e al gioco delle pulsioni che vi si mascherano. “*Nel maggio scorso*” tutto è cominciato, per caso: “*per caso*”, per questioni assicurative, Walter Neff si reca a casa del vecchio Dietrichson, e ne conosce la moglie, così come “*per caso*” il Joe Gillis di *Sunset Boulevard* capiterà con la sua

macchina nel garage di Norma Desmond. La macchinazione e la fascinazione della messa in scena partono da questo “*per caso*”, che fa incontrare Neff (un Mac Murray forse leggermente troppo “*maturo*” per simile ruolo) con questa donna dalle immediate connotazioni di Madre/Vampiro, Madre fallica: “*In Double Indemnity la Stanwyck esibisce i suoi occhi socchiusi, perennemente sonnolenti su un naso potentemente indexicale, un naso che rinvia subito a delle carnose labbra- sesso, e se la bocca si apre, parla, la sua ambigua attività rende ragione delle palpebre socchiuse. È la donna-mantide, ma ancor prima, è la madre-mantide, di cui il giovane assicuratore è il figlio-vittima, vile e fragile, dal midollo risucchiato*” (R. Tomasino).

Lo spazio dell'inquadratura mette in scena con immediatezza la drammatica del rapporto che si instaura tra i due Dietrichson e Neff, attraverso la profondità di campo della fotografia di John Seitz: la Stanwyck e Mac Murray, in primo piano, indugiano presso la porta, come se esitassero ad affrontare il momento d'una sia pur provvisoria separazione. Un rapporto di complicità corre già tra di loro. Sullo sfondo, ma altrettanto perfettamente a fuoco (...), il marito sale faticosamente la scala interna che porta al piano superiore, connotandosi per vecchiaia, antipatia, salute malferma, ed estraneità al rapporto nuovo che s'è stabilito tra i due agenti in primo piano.

A questo punto, per inciso, si può cercare di offrire una spiegazione (che non pretende di essere la sola) del fatto, riportato da Axel Madsen nel suo libro, che Chandler, co-sceneggiatore al posto del solito Brackett, “*odiasse*” questo film, e la sua collaborazione con Wilder. Ricordiamo che Chandler è l'inventore di Philip Marlowe, il “*private eye*” che ha talmente introiettato le censure del Padre, del Super-Io, da farsene motivo di distinzione rispetto ad una permissività sociale che in fondo si scandalizzerebbe ben poco se andasse (cfr. *Il grande sonno*) a letto con le figlie del suo datore di lavoro. Marlowe, invece, nonostante le tentazioni, non tocca le ragazze, per rispetto d'un Vecchio Padre Colonnello ormai conservato in serra come le orchidee (vedi pure la splendida trasposizione filmica che ne farà Howard Hawks nel '46). A petto di Marlowe, Walter Neff appare non solo debole, non solo succube della Donna, ma anche imperdonabile trasgressore della Legge del Padre: non meraviglia, perciò, che questo moralismo, o fondo di moralismo, chandleriano, sia entrato in collisione con il lucido cinismo di Wilder, producendo dissensi nello *script*, se non sul *set*, ma anche, comunque, uno dei più inquietanti e problematici prodotti del genere “*nero*” hollywoodiano.

Le cose, difatti, sono più complicate di quel che sembri. Non è che, come qualcuno ha scritto, alla storia d'un assassinio faccia da semplice contrappunto la storia d'un'amicizia distrutta (quella fra Neff e Barton Keyes / E. G. Robinson). Dietrichson è una figura scialba, vista sempre come sullo sfondo: il suo ruolo di marito è troppo debole per potersi dare carico di quello di Padre edipico. È vero che Neff ne prende il posto, in tutti i sensi: lo uccide, e si sostituisce a lui travestendosi, tramite, ancora, il “*caso*”, che aveva fatto rompere una gamba a Dietrichson, con conseguente ingessatura. Proprio la vistosità, l'evidenza, del segnale “*gamba ingessata*” (evidenza anche nel sistema simbolico in quanto sostituto della castrazione, preannunciante nella favola una ben più radicale e definitiva ferita), permette a Neff, sul treno, di passare per l'altro, e di montare quindi, con l'aiuto di Phyllis, la messa in scena dell'incidente.

Travestimento e sostituzione si confermano, dunque, motori della dinamica wilderiana; ma c'è un altro rapporto che diventa importantissimo delucidare bene. Il vero Padre, rispetto al quale effettivamente si opera la trasgressione, e che avrà la sua implacabile rivincita finale, è in realtà Barton, l'amico e collega più anziano di Neff, segugio dal fiuto infallibile, terrore dei truffatori di assicurazioni. Fin dall'inizio, sentiamo che Neff ammira Barton, gli è amico, ma ne ha anche paura. Nel delinarsi del progetto criminoso, ciò che soprattutto Neff e Phyllis temono, e cercano di neutralizzare “*pensando a tutto*”, non sono tanto le indagini della polizia, quanto quelle che, nella sua qualità di investigatore della Compagnia che dovrà sborsare i soldi dell'assicurazione, Barton inevitabilmente farà. Come ad ogni Padre/Super-Io che si rispetti (in termini più tradizionali, si potrebbe dire: come ad ogni “*coscienza*” che si rispetti) è a Barton che nulla sfugge, nell'onniscienza dello sguardo implacabile che fruga nel profondo. È di fronte e questo sguardo; che

Neff trema. Barton, difatti, raccoglie la fine della confessione di Neff, e assiste alla sua morte. Il film termina col trionfo dell'istanza censoria, con la punizione del figlio/trasgressore; come dichiara pateticamente Neff, prendendo atto del suo fallimento: "... *non ho avuto i soldi e non ho avuto la donna...*". Con ciò, quasi enuncia esplicitamente i termini dell'economia politica che governa il cinema wilderiano. Nel circuito del capitale, nella produzione della merce/scambio, "*denaro*" è segno di tutto, sinonimo universale, quindi anche sinonimo di "*donna*". È sempre il desiderio che lavora: ma desiderio di che? Nella pulsione profonda dell'economia libidica, "*denaro*" e "*donna*" sono forse scindibili? Ridotti a feticci, è naturale che, come tutti i feticci, risultino indistinguibili dall'accecamento del desiderio.

Lo spessore, la polivalenza, l'ambiguità stessa dei rapporti, di questo primo film "*nero*" wilderiano, ne formano, dunque, l'ossatura stessa della drammatica filmica. La messa in scena si basa su una profondità, anche fotografica, che non sarà proprio usuale in Wilder, ma che ritroveremo non a caso in *Lost Week-End* e in *Sunset Boulevard*, film girati con l'operatore John Seitz. La maestria di Wilder, nel taglio delle scene, nel ritmo, nei dialoghi (scritti, ripetiamo, con Chandler) è già assoluta, come pure la capacità di scegliere e dirigere gli attori: qui soprattutto un'indimenticabile Barbara Stanwyck. Intensamente, furiosamente, quasi nel presentimento che nonostante tutto il cinema stia per cambiare, Wilder vive la sua stagione di "*classico*".