

MARCO TETI

***La vertigine in una spirale.***  
***La centralità della figura spiraliforme in La donna che visse due***

Elemento non certo ignorato ma trattato raramente in modo approfondito dai numerosi studi riguardanti *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), il motivo della spirale riveste indubbiamente sul piano tematico e narrativo un ruolo importante, per non dire decisivo, all'interno del film. Come si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguono, le spirali presenti ne *La donna che visse due volte*, si trovino esse a far parte dell'universo diegetico o meno, rappresentano in maniera evidente la materializzazione grafica dei complessi concetti che il regista intende esprimere in un'opera giustamente annoverata fra le più ambigue e polisemiche produzioni hitchcockiane. In tal senso non è forse esagerato ipotizzare che i suoi molteplici significati siano tutti racchiusi in questa particolare figura geometrica, il cui moto e il cui aspetto – non a caso – ammaliano il pubblico fin dalle immagini che accompagnano i titoli di testa.

La maggior parte degli studi dedicati all'analisi de *La donna che visse due volte* segnala il rilievo assunto all'interno del film dal motivo della spirale senza tuttavia dedicarvi una riflessione specifica. Tale trascuratezza non deve essere certo attribuita alla superficialità dei loro autori, quanto piuttosto alla difficoltà di dar conto in maniera esaustiva dei vari piani di lettura che il capolavoro hitchcockiano esibisce, degli innumerevoli spunti di riflessione che esso fornisce all'analista. Il primo critico a sottolinearne l'importanza è Eric Rohmer in un breve articolo pubblicato nel 1959 sui *Cahiers du Cinéma*<sup>1</sup>. La metodologia adottata anche in questa occasione da Rohmer coniuga intuito e rigore, forzature interpretative e analisi penetranti dei testi filmici. Il discorso prende le mosse dalla relazione riscontrata tra *La donna che visse due volte* e *Delitto per delitto* (*Strangers on a Train*, 1950) sotto il profilo al contempo formale e semantico. A proposito del secondo Rohmer scrive: «Sappiamo quanto questo film dovesse (non solo per il rigore ma anche per il lirismo) alla presenza ossessiva di un doppio motivo geometrico, quello della retta e quello del cerchio»<sup>2</sup>. Il critico formula l'ipotesi che le spirali de *La donna che visse due volte* nascano dall'unione di queste di due figure, delle quali evidenzia il significato simbolico. Mentre la retta rappresenta la concretezza delle forme il cerchio rinvia alla «vaghezza» delle idee. A questo proposito egli scrive:

Retta e cerchio si sposano grazie a una terza dimensione: la profondità. A dire il vero, in tutto il film troveremo solo due spirali materialmente raffigurate, la ciocca che scende sulla nuca di Madeleine, copia di quella di Carlotta Valdès (e non dimentichiamo che è proprio questo

---

<sup>1</sup> Apparso originariamente con il titolo *L'Hélice et l'Idée* e ripubblicato in ROHMER (1991 [1984], 267-70).

<sup>2</sup> *Ibid.* 269.

l'elemento che suscita il desiderio del detective), poi la scala che sale la torre. Per il resto, l'elica sarà soltanto teorica, suggerita da molti altri motivi che si scoprono solo dopo parecchie visioni. [...] Tutto diventa cerchio, ma il cerchio non si chiude, il movimento rotatorio a poco a poco ci introduce sempre più profondamente nel ricordo. Le ombre succedono alle ombre, i simulacri ai simulacri, non come pareti che spariscono o specchi riflessi all'infinito, ma con un tipo di movimento ancora più inquietante, perché senza soluzione di continuità, e che possiede sia la vaghezza del cerchio che la perentorietà della retta<sup>3</sup>.

Secondo Rohmer il motivo iconico della spirale tende a esplicitare sul piano simbolico il carattere astratto dell'opera hitchcockiana, nella quale egli riscontra la tendenza a illustrare dei concetti piuttosto che degli eventi. A suo avviso «idee e forme seguono la stessa strada, e poiché la forma è pura, bella, rigorosa, straordinariamente ricca e libera, possiamo dire che i film di Hitchcock, e *Vertigo* in primo luogo, hanno per oggetto le *Idee*, nel senso nobile, platonico del termine – oltre agli oggetti con cui avvincono i sensi dello spettatore»<sup>4</sup>. In altri termini nel suo cinema tanto gli avvenimenti mostrati che lo stile adottato – ovvero ciò che riguarda la «forma», per usare l'espressione di Rohmer – sono funzionali all'elaborazione di una serie di idee complesse riguardanti la vita, la morte, l'amore, il sesso, la società e l'individuo. Il critico evidenzia in maniera suggestiva le implicazioni di natura filosofica legate all'elemento geometrico della spirale e attraverso la sua analisi ci invita a inquadrare *La donna che visse due volte* (e l'intera produzione hitchcockiana) da una prospettiva metodologica definibile come metafisica. L'invito di Rohmer viene tra gli altri raccolto da Robin Wood, secondo il quale nel film il regista si dimostra consapevole delle difficoltà affrontate dall'individuo nel tentativo di rischiarare mediante lo strumento della logica oppure attraverso l'intuito le autentiche «tenebre metafisiche» da cui è avviluppato<sup>5</sup>.

Oltre a stilare un elenco più o meno esaustivo delle forme elicoidali mostrate ne *La donna che visse due volte*, Rohmer individua nella spirale una delle cifre distintive della cinematografia hitchcockiana. Dello stesso avviso è Antonio Costa, secondo cui tale figura è senza dubbio uno dei temi iconici prediletti del cineasta<sup>6</sup>. Tania Modleski, le cui indagini vanno collocate nel campo disciplinare dei *gender studies*, afferma invece che la parabola effettuata dalla spirale, in particolar modo quella discendente, designa la traiettoria tipica descritta dalle protagoniste dei film di Hitchcock<sup>7</sup>. Secondo Gilles Deleuze, che riprende le considerazioni di François Regnault, in numerosi suoi lungometraggi è possibile riscontrare «un movimento globale o una “forma principale, geometrica o dinamica”»<sup>8</sup>. Gian Piero Brunetta scrive invece che i suoi intrecci

---

<sup>3</sup> *Ibid.* 269s.

<sup>4</sup> *Ibid.* 269.

<sup>5</sup> Cf. WOOD (1989 [1965], 123-6).

<sup>6</sup> Cf. COSTA in ROHMER – CHABROL (1986 [1957], 17s.).

<sup>7</sup> Cf. MODLESKI (1988, 92).

<sup>8</sup> DELEUZE (1984 [1983], 35).

«conducono l'eroe da un punto all'altro secondo sentieri tortuosi, spiazzandolo, facendolo muovere secondo linee circolari, paraboliche, labirintiche da un punto all'altro e riportandolo, non di rado, al punto di partenza. Un viaggio in cui c'è soprattutto dispersione, spaesamento, perdita del centro»<sup>9</sup>. Paragonando tali itinerari "non lineari" a quelli che è costretto a percorrere lo spettatore hitchcockiano, Brunetta sembra alludere tanto al movimento rotatorio incessante prodotto dalla spirale quanto all'effetto ipnotico che essa produce nell'osservatore.

Nel corso degli anni sono state avanzate diverse ipotesi in merito ai modelli, provenienti da svariati ambiti espressivi, da cui Hitchcock ha tratto ispirazione nel creare insieme a Saul Bass i titoli di testa de *La donna che visse due volte*. Le arti visive costituiscono il campo espressivo dal quale derivano i riferimenti principali segnalati dalla critica, secondo cui l'origine degli elementi spiraliformi presenti nel lungometraggio hitchcockiano è da ricercare in alcune opere nate in seno alle correnti artistiche d'avanguardia di inizio Novecento<sup>10</sup>. Le spirali che si materializzano nell'*incipit* vengono accostate a quella disegnata da Man Ray per accompagnare *La logique assassine* (1919), una breve poesia di Adon Lacroix, e a quella immortalata nel 1930 dal fotografo August Sander<sup>11</sup>. Ma l'autore citato più di frequente è senza dubbio Marcel Duchamp. Secondo Ernesto G. Laura, Saul Bass non poteva verosimilmente ignorare i dischi rotanti con disegni a spirale messi a punto da Duchamp negli anni Venti e battezzati *Rotoreliefs*<sup>12</sup>. Antonio Costa è altrettanto convinto del fatto che i titoli di testa di Bass rimandino in modo inequivocabile alle opere create da Duchamp utilizzando tali dischi, tra cui spicca il cortometraggio *Anémic cinéma* (Francia, 1926). A suo avviso è infatti possibile ravvisare in essi intenti analoghi a quelli perseguiti da Hitchcock ne *La donna che visse due volte*<sup>13</sup>.

Ma è bene soffermarsi a questo punto su una delicata questione, quella della paternità dei titoli di testa del film. Infatti l'indifferenza con cui essi vengono accostati dalla critica al nome di Bass e a quello di Hitchcock ci induce a fare un minimo di chiarezza su questo argomento. A Saul Bass venne senz'altro affidata la responsabilità estetica della sequenza di apertura e non soltanto quella tecnico-realizzativa. Come ricorda Dan Auiler, essa prevedeva in origine una serie di inquadrature della città di San Francisco, al cui «fascino visivo» si voleva rendere omaggio<sup>14</sup>. Hitchcock puntò in seguito su immagini maggiormente evocative, capaci di restituire lo spirito e

---

<sup>9</sup> BRUNETTA (1994, 18).

<sup>10</sup> Cf. LAURA (2005, 173).

<sup>11</sup> Cf. <http://www.tufts.edu/programs/mma/fah189/2002/bstone/sander.html>

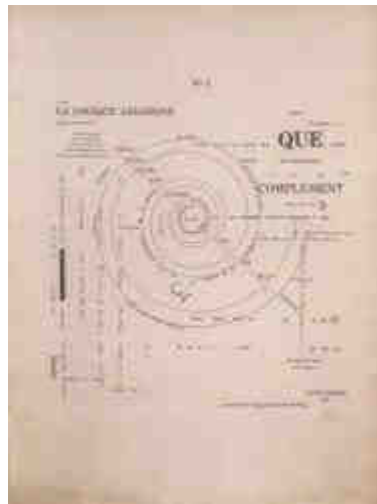
<sup>12</sup> Cf. LAURA (2005, 173).

<sup>13</sup> Cf. COSTA (2002, 18).

<sup>14</sup> Cf. AUILER (1998, 152).

l'atmosfera del film<sup>15</sup>. Nelle intenzioni del regista la sequenza iniziale doveva esplicitare il fatto che ciò a cui lo spettatore si apprestava ad assistere era la descrizione di un «contorto paesaggio psicologico»<sup>16</sup>. In pratica Bass ebbe il compito di tradurre in termini visivi un'idea partorita dalla mente di Hitchcock, il quale si limitò a fornire dei suggerimenti<sup>17</sup>. L'apporto decisivo, tanto sul piano espressivo che su quello tecnico, gli fu dato probabilmente da John Whitney, che prese parte alla realizzazione della sequenza. Ci occuperemo in seguito del contributo di questo importante animatore, noto soprattutto per una serie di cortometraggi sperimentali girati tra gli anni Quaranta e i Settanta.

Ritornando alle figure spiraliformi di Man Ray e di Duchamp, l'accostamento a quelle di Hitchcock appare giustificato dall'analoga riflessione a cui esse inducono. Non è infatti esagerato affermare che *La logique assassine*, i *Rotoreliefs* e *La donna che visse due volte* invitano a ragionare su argomenti simili, illustrando gli stessi contenuti tematici.



*La logique assassine*

La spirale disegnata da Man Ray è consustanziale al testo poetico, a cui fa da «sostegno», e conferisce un aspetto concreto alle accensioni liriche di Adon Lacroix. Il discorso condotto dai due autori risulta incentrato su di un sentimento amoroso che assomma i caratteri della tenerezza e della passione. Scrive per esempio Lacroix: «C'est à rebours/[...] quiconque à tort ou à/raison convaincu oui mais/à jamais avorté irréparablement». Oppure «Dans sa cervelle la danseuse danse/dans ma cervelle danse». Dalle frasi che compongono il poema traspare senza dubbio una certa tensione erotica. Ciò che emerge con più vigore è comunque una sensazione di vuoto e di abbandono a tratti lancinante. Scrive ancora la poetessa: «Il y avait/n'étant pas le but atteint bien que complet».

<sup>15</sup> La rappresentazione dell'ambiente urbano costituisce in ogni caso una delle costanti figurative della produzione hitchcockiana. Essa assolve delle precise funzioni dal punto di vista ideologico e narrativo. La peculiare maniera in cui il cineasta britannico ritrae i luoghi che fanno da cornice agli eventi narrati viene esaminata in JAMESON (2003 [1992], 94-100).

<sup>16</sup> AUILER (1998, 152).

<sup>17</sup> Cf. DURGNAT (1974, 293).

Oppure: «Chambre hermétique/écho de tout ce qui n'est plus/[...] chaleur eperdue/[...] garder en extase fou désir éteint». Al pari de *La donna che visse due volte*, la composizione verbovisiva di Ray e Lacroix pone al centro un desiderio ossessivo, di natura in buona parte sessuale, la cui insoddisfazione procura un enorme senso di vuoto e di perdita. A prevalere è in modo palese la dimensione dell'assenza. Entrambe le opere celebrano l'amore irrazionale, recante le tracce di una «perversione» erotica che va intesa soprattutto nell'accezione freudiana<sup>18</sup>. Tale amore appare così grande e totalizzante da portare all'autodistruzione coloro che lo vivono<sup>19</sup>. La spirale costituisce il segno grafico al quale viene demandato il compito di visualizzare un simile sentimento trasponendolo su di un piano simbolico. Essa assurge a emblema di ciò che si configura al contempo come un'astrazione, come uno stato d'animo e come una patologia di ordine psicologico.

Il discorso di Ray e di Lacroix coinvolge poi l'occhio e più in generale l'attività della visione. L'interesse di entrambi verte non tanto sulle sue modalità percettive, quanto piuttosto sulla facoltà considerata specifico del senso della vista, quella cioè di cogliere l'essenza dei fenomeni. Il verso a cui *La logique assassine* conferisce non a caso maggiore risalto, essendo collocato in posizione centrale e scritto quasi per intero in caratteri maiuscoli, recita: «AVEC DANS L'OEIL QUELQUE CHOSE D'ADORABLE et d'effrayant». È curioso come esso richiami fortemente il celebre incipit de *La donna che visse due volte*, in cui questo «qualcosa» che appare all'interno di un occhio femminile è appunto costituito da una spirale. Anche la riflessione condotta nel film investe chiaramente la sfera dello sguardo e delle qualità a esso peculiari<sup>20</sup>. Come Ray e Lacroix, Hitchcock confida – almeno in parte – nell'acutezza del senso della vista e nella sua superiore capacità di cogliere la realtà fenomenica. Sia ne *La logique assassine* che ne *La donna che visse due volte* la spirale è l'elemento figurativo chiamato a rappresentare simbolicamente il processo conoscitivo, nel quale l'occhio viene a buon diritto implicato. Essa esprime a un livello astratto tutte le componenti che rivestono un ruolo importante all'interno di tale processo, a cominciare dall'atto della visione<sup>21</sup>. Ovviamente il discorso ha per Hitchcock anche una spiccata valenza metalinguistica. L'occhio, insieme al suo equivalente cinematografico (cioè l'obiettivo della macchina da presa), viene ritenuto dal regista uno degli strumenti più adeguati per esperire i fenomeni<sup>22</sup>. Ciò non esclude in ogni caso il fatto che i dati visivi possano secondo il regista essere messi in discussione o non

<sup>18</sup> Cf. KROHN (2000 [1999], 189s.).

<sup>19</sup> Il sentimento amoroso rappresentato mediante immagini e parole ne *La logique assassine* sembra trasfigurare quello provato nei reciproci confronti dai due autori, i quali si erano uniti in matrimonio nel 1914. Questa dimensione autobiografica pare trovare conferma nel fatto che poco dopo la realizzazione dell'opera Lacroix, in preda alla gelosia, consumò il proprio suicidio a causa di una presunta relazione amorosa extraconiugale intrattenuta dal marito. Cf. <http://www.shepherdgallery.com/pdf/manray.pdf>, 19ss.

<sup>20</sup> Le tematiche connesse all'atto della visione nel cinema di Alfred Hitchcock sono trattate in ŽIŽEK (2008 [1992]).

<sup>21</sup> Le relazioni di varia natura istituite ne *La donna che visse due volte* tra l'attività della visione e la figura geometrica della spirale vengono rilevate in BARR (2002, 15ss.).

<sup>22</sup> All'intima relazione esistente tra l'atto di guardare e il motivo della spirale nell'opera hitchcockiana si accenna in ROTHMAN (1982, 308s.). L'argomento è fuggacemente trattato dal critico a proposito di *Psycho* (*Id.*, USA, 1960).

risultare veritieri. Proprio la vicenda raccontata ne *La donna che visse due volte* appare al riguardo assai significativa.



Uno dei dischi rotanti di *Anémic cinéma*

*Anémic cinéma*, l'unica opera filmica realizzata da Marcel Duchamp, manifesta una dimensione metalinguistica altrettanto marcata. L'artista concentra infatti l'attenzione sul carattere illusorio proprio dello spettacolo cinematografico e sui meccanismi di natura percettiva innescati nello spettatore dalla visione di un film. In essa, lo ricordiamo, vengono ripresi nove dischi rotanti sui quali è tracciato il motivo della spirale e nove dischi in cui tale figura è ottenuta mediante la disposizione grafica data ad alcune frasi dal significato molto ambiguo<sup>23</sup>. Secondo Alberto Boschi

Duchamp pone [...] l'accento sul carattere rotatorio del movimento su cui si fondano il dispositivo della ripresa e della proiezione – movimento che si converte, per lo spettatore, in progressione lineare (successione dei fotogrammi, delle inquadrature, delle sequenze). L'autore [...], affascinato dal tema del cerchio e della rotazione, nega totalmente la linearità del film, riducendo il movimento cinematografico alla pura dimensione circolare. [...] *Anémic cinéma* sollecita alternativamente la visione e la lettura, imponendo alla percezione del pubblico una continua oscillazione fra l'abbandono passivo alla fascinazione quasi ipnotica dei disegni a spirale e lo sforzo attivo necessario per la decifrazione degli inserti verbali<sup>24</sup>.

L'esplorazione condotta da Duchamp, come osserva Antonio Costa, concerne «non solo l'apparato tecnico del cinema, ma tutto un sistema di produzione di senso (la profondità della visione prospettica, la “linearità” delle didascalie, etc.) in un programma totalizzante di negazione dello statuto dell'arte»<sup>25</sup>. Pur senza dividerne gli intenti polemic, *La donna che visse due volte* ha in comune con *Anémic cinéma* il proposito di mettere a nudo il dispositivo che regola il funzionamento del mezzo cinematografico. Non deve quindi essere considerata casuale l'allusione a *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954) – il lungometraggio hitchcockiano dove l'orizzonte autoriflessivo è più palese – riscontrabile nella sequenza che presenta il protagonista (interpretato in entrambi i casi da James Stewart) intento a lamentarsi del fastidio procuratogli da una caduta che

<sup>23</sup> I giochi di parole in essi contenuti vengono studiati in GOULD (2000).

<sup>24</sup> BOSCHI (1990, 201s.).

<sup>25</sup> COSTA (2002, 179).

compromette temporaneamente la sua mobilità<sup>26</sup>. La principale analogia esistente tra i due film è senza dubbio costituita dal fatto che in entrambi l'intreccio si sviluppa a partire da una patologia dello sguardo di cui soffre il personaggio principale, rappresentata cinematograficamente mediante l'inquadratura soggettiva. Tuttavia tali disturbi della visione – scopofilia ne *La finestra sul cortile*, acrofobia ne *La donna che visse due volte* – si configurano come fenomeni di segno opposto: il primo infatti fa leva sull'aspetto piacevole e appagante della percezione visiva, mentre il secondo presenta i caratteri dello sgomento o dell'autentico orrore. Inoltre il protagonista de *La finestra sul cortile* accetta i propri impulsi e il piacere sottile che ne deriva, mentre quello de *La donna che visse due volte*, sebbene non sia certo esente da voyeurismo, sperimenta gli aspetti più oscuri e conturbanti di tale "perversione". Ancora più significativo è il fatto che nella sequenza di apertura del film il motivo della spirale si materializzi all'interno di un occhio femminile inquadrato in dettaglio, dando così l'impressione di "nascere" dalla pupilla della donna. Esso viene letteralmente originato (e alla fine riassorbito) dall'organo della vista. La spirale è l'elemento grafico del quale Hitchcock e Bass si servono per denunciare in maniera indiretta il fascino ingannevole esercitato sul pubblico dal cinema, inteso come una sorta di "macchina" capace di ricreare artificialmente emozioni e sensazioni.

Maurizio Del Ministro nota la somiglianza tra le figure spiraliformi ideate da Bass con la collaborazione di Whitney e quella disegnata nel 1929 da Constantin Brancusi su commissione della casa editrice francese Black Sun Press, impegnata nella pubblicazione di alcuni racconti di Joyce<sup>27</sup>. Nell'illustrazione di Brancusi, intitolata *The Symbol of James Joyce*, il motivo geometrico della spirale viene reso mediante un tratto elementare che vuole evidentemente sottolineare la tendenza dello scrittore irlandese a fare dei processi mentali il centro focale della narrazione. La figura stilizzata disegnata dall'artista e quelle ben più elaborate sotto il profilo grafico de *La donna che visse due volte* sembrano alludere a concetti piuttosto simili. Esse rinviano alla prassi, comune sia a Joyce che a Hitchcock, di sottoporre l'apparato psichico dei protagonisti delle storie narrate a un'approfondita disamina, rappresentando sulla pagina scritta o sullo schermo il caotico flusso di pensieri, di sensazioni e di sentimenti che affollano la loro mente. Infatti, secondo Del Ministro, ne *La donna che visse due volte* «sussiste un originale *stream of consciousness*, quel magmatico flusso della coscienza dato dai percorsi fisici dei personaggi, che sono invece percorsi mentali, dove il tempo è sovvertito»<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Alcune delle affinità esistenti tra i due film sotto il profilo narrativo, figurativo e tematico vengono segnalate in BARR (2002, 35-8).

<sup>27</sup> Cf. DEL MINISTRO (2004, 25).

<sup>28</sup> *Ibid.* 133.

Restando in campo letterario, si può invece constatare che i due principali romanzi da cui Hitchcock trae ispirazione non offrono degli spunti significativi riguardo all'utilizzo in funzione simbolica del motivo della spirale. Da essi il regista nutre con ogni probabilità l'idea che l'acconciatura della protagonista racchiuda il significato nascosto, di ordine metaforico, della vicenda narrata. In *D'entre les morts* (1957) di Pierre Boileau e Thomas Narcejac, da cui è tratta la sceneggiatura del film, Renée (la Judy hitchcockiana) è costretta ad annodarsi i capelli sulla nuca per interpretare al meglio la parte dell'algida Madeleine. Il rilievo assunto nell'economia narrativa dalla sua acconciatura emerge soltanto quando la tensione emotiva tocca il culmine, cioè nel momento in cui la donna viene costretta da Roger, il protagonista del libro, a impersonare per la seconda volta questo ruolo. Non a caso la donna completa la propria trasformazione in Madeleine e rinnova il desiderio dell'uomo mediante lo chignon, la cui forma non viene però specificata dagli autori. In *Bruges-la-Morte* (1892), il romanzo dello scrittore belga Georges Rodenbach a cui Boileau e Narcejac sembrano almeno in parte rifarsi, la capigliatura della moglie defunta ossessiona il protagonista Hugues, che risulta lacerato da un conflitto di tipo spirituale piuttosto che morale o psicologico. Se si escludono i titoli di testa, ne *La donna che visse due volte* il motivo della spirale viene raffigurato soprattutto per mezzo dello chignon di Madeleine, identico a quello esibito da Carlotta Valdès nel dipinto che la ritrae. Tra i primi critici a sottolinearne l'importanza vi sono ancora Eric Rohmer e Robin Wood<sup>29</sup>. Tale chignon diviene nel film una delle marche distintive di Madeleine e richiama in maniera intenzionale l'elemento geometrico che qui ci interessa.

Come si è detto, la spirale è probabilmente il tema visivo dominante de *La donna che visse due volte* e vi svolge un ruolo importante anche dal punto di vista narrativo, sebbene le occasioni in cui l'autore concentra esplicitamente l'attenzione su di essa siano poco numerose<sup>30</sup>. Per Donald Spoto si tratta addirittura dell'immagine su cui si basa la costruzione narrativa e formale dell'intero lungometraggio. Il critico, secondo il quale «la struttura de *La donna che visse due volte* possiede essa stessa una forma vertiginosamente circolare»<sup>31</sup>, si riferisce senza dubbio alla tendenza ad avvitarci su se stesso che caratterizza l'intreccio del film.

---

<sup>29</sup> Cf. ROHMER (1991 [1984], 269); WOOD (1989 [1965], 128).

<sup>30</sup> Cf. DEL MINISTRO (2004, 134s.).

<sup>31</sup> SPOTO (1992 [1976], 277).





Lo chignon di Madeleine

Più in specifico, tale elemento spiraliforme durante il racconto viene associato soprattutto dal regista al personaggio di Madeleine, il cui tratto iconico distintivo è costituito appunto dalla sua bizzarra acconciatura. Per esempio, nella scena in cui si risveglia nell'abitazione di Scottie, il quale ha da poco sventato il suo tentato suicidio, il dialogo verte subito sulle forcine da lei utilizzate per ricreare rapidamente lo chignon. Bisogna ricordare poi che in una delle sequenze più celebri del film, quella in cui Judy torna ad assumere le sembianze di Madeleine, la donna è costretta da Scottie a raccogliere i propri capelli dietro la nuca<sup>32</sup>. Il regista ha dichiarato al riguardo:

C'è un aspetto che chiamerò «sesso psicologico» ed è qui la volontà che spinge quest'uomo a ricreare un'immagine sessuale impossibile; in poche parole, quest'uomo vuole andare a letto con una morta, si tratta di necrofilia. [...]. È la situazione fondamentale del film. Tutti gli sforzi di James Stewart per ricreare la donna, cinematograficamente, sono mostrati come se cercasse di spogiarla invece che di vestirla. E la scena che sentivo di più era quando la donna torna dopo essersi fatta tingere i capelli di biondo. James Stewart non è completamente soddisfatto perché non ha raccolto i suoi capelli in uno chignon. Cosa vuol dire questo? Vuol dire che è quasi nuda davanti a lui, ma si rifiuta ancora di togliersi le mutandine. Allora James Stewart si mostra supplichevole e lei dice: "D'accordo, va bene", e ritorna nel bagno. James Stewart attende. Attende che ritorni nuda questa volta, pronta per l'amore<sup>33</sup>.

Le parole di Hitchcock possono essere facilmente ribaltate. Madeleine risulta infatti incompleta senza la sua crocchia spiraliforme. In senso letterale e metaforico questo personaggio non esiste senza di esso. Victor Stoichita arriva quasi ad asserire che tale oggetto, almeno in determinate occasioni, sostituisce il suo volto<sup>34</sup>. Lo studioso sostiene comunque che l'identità della donna viene fatta idealmente risiedere nella sua capigliatura. Per chiarire questo concetto

<sup>32</sup> A proposito di tale sequenza si può inoltre notare che quando i due protagonisti si baciano la cinepresa compie intorno a essi una traiettoria circolare che sembra alludere a sua volta al motivo della spirale.

<sup>33</sup> TRUFFAUT (1994 [1966], 203).

<sup>34</sup> Cf. STOICHITA (2006, 218ss.).

riprenderemo alcune osservazioni di Tania Modleski, secondo cui Madeleine viene configurandosi nel corso del film come una proiezione mentale maschile<sup>35</sup>. Modleski considera infatti il personaggio come il risultato del disegno progettuale concepito e messo in atto da Scottie, il quale sembra impegnato a dare una fisionomia concreta a quella che in sostanza appare una figura femminile ideale. La studiosa postula che la protagonista fornisca un corpo (e doni quindi consistenza) all'oggetto della romantica e patologica ricerca condotta da Scottie, consistente nell'«eterno femminile»<sup>36</sup>. In pratica Madeleine incarna il principio della femminilità, la cui essenza risulta per gli uomini difficile se non impossibile da cogliere e al quale i vortici spiraliformi realizzati da Bass e il volto di donna mostrato nella sequenza introduttiva alludono<sup>37</sup>. Lo chignon è dunque in modo lampante il suo segno identificativo. Esso rappresenta, come scrive Stoichita, l'emblema «della vertiginosa incastonatura dei simulacri, dell'ebbrezza erotica, dell'attrattiva senza fine degli interdetti e, in definitiva, del film nella sua totalità»<sup>38</sup>.

Alla spirale rinviano anche le rampe di scale salite da Scottie per raggiungere la cima del campanile da cui, nella scena conclusiva, Judy precipita trovando la morte. Come è noto, Hitchcock traduce in termini visivi la sensazione di vertigine del protagonista mediante l'uso di inquadrature soggettive che combinano lo *zoom* in avanti e il carrello all'indietro. La tecnica di ripresa messa a punto dal regista non mira a restituire soltanto il senso di terrore provato da Scottie a causa della sua acrofobia. Essa dona di sicuro una discreta concretezza alla paura di cadere nel vuoto manifestata dal personaggio, ma agisce soprattutto a un livello più sotterraneo o se si preferisce metafisico, indicando e quasi materializzando l'abisso da cui egli viene metaforicamente inghiottito nel corso del film. Tale abisso, che il motivo della spirale ha la funzione di rappresentare in termini simbolici, concerne al contempo il piano morale, quello spirituale (a cui anche la comparsa di una suora sembra alludere) e quello psicologico. Più esattamente, l'eroe viene fatto piombare in una sorta di incubo metafisico sospeso tra realtà e finzione. Per Robin Wood la sequenza finale de *La donna che visse due volte* segna la vittoria, ricca di implicazioni psicanalitiche, della dimensione reale su quella illusoria. A suo avviso nel personaggio di Scottie il trionfo e la tragedia si fondono in maniera inestricabile<sup>39</sup>. Paolo Lagazzi sostiene che la profonda tristezza e lo stupore manifestati dal protagonista dipendono dal fatto di non riuscire più a distinguere la realtà dalla finzione. Secondo il critico, nella parte conclusiva del racconto Scottie «si è ormai arreso alla vertigine, è giunto a toccare quella soglia in cui non esiste più nemmeno la paura, in cui è dato solo sopravvivere allo

---

<sup>35</sup> Cf. MODLESKI (1988, 89-98).

<sup>36</sup> *Ibid.* 91s.

<sup>37</sup> Cf. AUILER (1998, 156).

<sup>38</sup> STOICHITA (2006, 220).

<sup>39</sup> Cf. WOOD (1989 [1965], 129).

sfacelo delle proprie illusioni»<sup>40</sup>. La centralità, ne *La donna che visse due volte*, della relazione tra reale e immaginario sotto il profilo contenutistico, estetico e formale<sup>41</sup> viene rilevata da David Sterritt già nella sequenza dei titoli di testa. In essa a suo avviso viene fatto uso della tecnica dell'animazione proprio al fine di esplicitare la cosa. Sterritt afferma che le immagini nelle quali compare il volto di donna corrispondono idealmente al principio di realtà, mentre le spirali animate equivalgono al regime della finzione o dell'illusione<sup>42</sup>. Anche in questo caso quindi la figura spiraliforme sembra svolgere un ruolo importante nella costruzione del senso e come veicolo di specifici significati simbolici.

Al segno grafico della spirale possono rinviare anche i cerchi concentrici inscritti nel tronco della sequoia secolare mostrata in una delle sequenze più suggestive del lungometraggio, nella quale Madeleine preannuncia a Scottie la propria morte<sup>43</sup>. Tuttavia la fin troppo evidente vaghezza di tale rimando ci impedisce di prendere in esame questo episodio, che avvia una interessante riflessione su concetti complessi quali la labilità e la relatività del tempo<sup>44</sup>, la contrapposizione tra il principio di realtà e quello di piacere<sup>45</sup> o il conflitto tra cultura arcaica – fondata per l'appunto secondo Roger Caillois sulla qualità della «vertigine» (intesa come sentimento di ebbrezza o di estasi) – e civiltà moderna<sup>46</sup>.

Come è noto, il *plot* de *La donna che visse due volte* ruota intorno a un desiderio erotico di possesso connotato da una robusta dose di perversione. Stoichita fa affondare le radici di questo desiderio nel Mito<sup>47</sup>. Lo studioso chiama in causa il racconto mitologico incentrato sui personaggi di Pigmalione e Galatea, la cui relazione pare tra l'altro trasfigurare simbolicamente quella professionale e psicologica tra Hitchcock e Kim Novak o, in termini più generali, tra il regista e le sue attrici principali. L'altro celebre mito evocato dal film è quello di Orfeo. Infatti, come osserva Alberto Boschi,

Scottie-Orfeo (James Stewart) non è in grado di evitare la morte dell'amata Madeleine-Euridice (Kim Novak), che commette suicidio davanti ai suoi occhi, ma riesce grazie alla forza del proprio desiderio a riportarla nuovamente tra i vivi. Quando ormai il miracolo sembra essere del tutto compiuto, un fatale incidente precipita nuovamente e per sempre la donna nel regno dei morti, a cui allude il titolo del romanzo degli scrittori francesi Pierre Boileau e Thomas Narcejac da cui è desunta la sceneggiatura del film, *D'entre les morts*<sup>48</sup>

---

<sup>40</sup> LAGAZZI (2002, 80).

<sup>41</sup> *La donna che visse due volte* esibisce una struttura narrativa che non è esagerato definire «onirica». L'intreccio pare articolarsi non tanto in base al criterio della logica, quanto a quello del desiderio. Il sogno sembra essere uno dai modelli a cui Hitchcock guarda sotto l'aspetto compositivo. Tra gli altri cf. in proposito KROHN (2000 [1999], 194).

<sup>42</sup> Cf. STERRITT (1993, 83).

<sup>43</sup> Sulle funzioni tematiche e narrative svolte dalla pianta di sequoia si sofferma ESQUENAZI (2001, 152ss.).

<sup>44</sup> I cerchi concentrici inseriti nel tronco della sequoia segnalano le date relative a significativi episodi storici.

<sup>45</sup> Cf. LAGAZZI (2002, 79s.).

<sup>46</sup> Cf. CAILLOIS (1981 [1967]).

<sup>47</sup> *Ibid.* 215-18.

<sup>48</sup> BOSCHI (2009, 139).

Tale allusione assume senz'altro maggiore evidenza nel libro, dove Roger assegna a Madeleine l'appellativo di «piccola Euridice». L'episodio più significativo in tal senso è quello in cui il protagonista regala all'amata un accendino su cui ha fatto incidere la dedica: «A Euridice resuscitata». Si può aggiungere che è possibile istituire una relazione fra il sottotesto orfico de *La donna che visse due volte* e il motivo della spirale, a cui sembra alludere anche il titolo originale del film. Infatti la parola inglese «vertigo», di origine latina, significa in primo luogo 'movimento vorticoso di rotazione, giro, rivolgimento, vortice' e solo in un'accezione secondaria 'vertigine, smarrimento, capogiro'. Dunque la centralità del motivo spiraliforme appare addirittura inscritta nel titolo stesso dell'opera. Inoltre il sostantivo «vertigo» deriva dal verbo latino «vertere», traducibile in italiano come 'volgere, girare, rivolgere, voltare, rivoltare'. Quindi nel suo significato etimologico si può cogliere anche una possibile allusione al gesto più noto compiuto da Orfeo, il quale secondo la leggenda viola il patto stabilito con Ade e Proserpina voltandosi – per l'appunto – indietro allo scopo di sincerarsi della presenza della consorte.

Jean Douchet interpreta il profondo bisogno di ordine psicologico e sessuale tematizzato da *La donna che visse due volte* in chiave psicanalitica. Egli dimostra di comprendere appieno la forza evocativa conferita dall'assenza di una specifica identità al volto di donna ripreso in primo piano nella sequenza d'apertura, nonché lo stretto legame esistente tra tale volto e il motivo geometrico della spirale. Scrive a questo proposito il critico francese:

L' attrazione erotica verso l'effigie idealizzata di una donna desiderabile conduce alla negazione stessa di questa immagine per conservare soltanto l'eccitazione dei sensi. Il rifiuto della donna considerata come un essere carnale, vale a dire il desiderio dell'idea dei soli attributi femminili, è legata al ricordo della madre ed è fonte di impotenza sessuale. Bisogna spingersi timorosamente al di là della severità dello sguardo materno, trasgredire gli interdetti erotici per meglio lasciarsi trasportare verso il godimento di cui il gioco voluttuoso delle spirali sullo schermo desta in noi l'idea. Ancora più profondamente, il passaggio attraverso l'occhio evoca una volontà di regressione verso un universo fetale<sup>49</sup>.

Douchet interpreta le figure spiraliformi presenti ne *La donna che visse due volte* da un punto di vista particolare e se si vuole eccentrico, indagandone soprattutto gli aspetti per così dire esoterici. Allo scopo di mettere a fuoco i contenuti nascosti del film di Hitchcock, il critico esplora con cura i *topoi* iconografici e le ricorrenze tematico-stilistiche che con maggiore evidenza rivelano i significati collegati alla sfera dell'occulto rilevabili all'interno di esso. Convinto che il personaggio di Scottie sia un'incarnazione di Lucifero, egli accosta addirittura i percorsi compiuti dalle due figure, nei quali a una fase iniziale di ascesa segue una progressiva (e rovinosa) caduta. A

---

<sup>49</sup> DOUCHET (1999 [1967], 15).

suo avviso «le spirali al tempo stesso ascendenti e discendenti sono l'illustrazione della doppia spirale esoterica, simbolo del piano divino dell'evoluzione»<sup>50</sup>.

La lettura proposta da Douchet non sarebbe senz'altro dispiaciuta a John Whitney, il cui apporto alla produzione del film consiste nell'aver fornito a Saul Bass le attrezzature necessarie per la realizzazione dei vortici animati che nella sequenza d'apertura accompagnano i titoli di testa<sup>51</sup>. Il cineasta americano è autore di una serie di cortometraggi dal linguaggio sperimentale – tra cui spiccano *Catalog* (USA, 1961), *Permutations* (USA, 1968) e *Arabesque* (USA, 1975). – e tra gli anni Cinquanta e i Sessanta tiene a battesimo la tecnica dell'animazione digitale. I suoi lavori consistono di frequente in una successione di immagini raffiguranti precise forme geometriche. In essi il motivo della spirale ricopre un ruolo molto importante. A contraddistinguere le opere citate è in particolare il contrasto ravvisabile tra le «fredde» immagini di sintesi generate dal computer e la relativamente «calda» colonna sonora composta da *rāga*, ovvero da brani appartenenti alla tradizione della musica classica indiana<sup>52</sup>. Tale commento sembra avere non solo lo scopo di favorire dal punto di vista affettivo il coinvolgimento del pubblico, ma anche quello di donare all'opera significati più profondi. In *Catalog* e in *Arabesque* l'accompagnamento musicale conferisce al segno iconico della spirale una dimensione trascendente<sup>53</sup>. Legati alla dimensione rituale, i *rāga* vengono utilizzati da Whitney allo scopo di rimarcare il significato spirituale assegnabile alle figure proposte. Come Douchet, il cineasta sembra essere quindi dell'opinione che la spirale non appartenga al campo della geometria bensì alla sfera del sacro.

Una funzione analoga viene svolta nei titoli di testa de *La donna che visse due volte* dalla partitura musicale composta da Bernard Herrmann. Caratterizzata da toni gravi e da registri romantici, essa assolve a nostro avviso proprio il compito di rendere ancora più ipnotico e misterioso il motivo grafico della spirale, esaltando il significato esoterico attribuibile alle forme astratte presenti nella sequenza iniziale del lungometraggio. A tal proposito Jean-Pierre Esquenazi osserva che «l'insieme – musica e forme – accentua l'idea del ciclo e della ripetizione: impossibile distanziarsi da queste figure che si generano l'una dall'altra, né dal tema musicale che non smette di duplicarsi modulando i suoi accenti»<sup>54</sup>. Per Esquenazi ne *La donna che visse due volte* la partitura di Herrmann opera nei confronti degli elementi geometrici mostrati sullo schermo una sorta di

---

<sup>50</sup> *Ibid.* 15.

<sup>51</sup> La collaborazione tra Bass e Whitney e l'apporto dato da quest'ultimo alla realizzazione di tali spirali vengono esaminati in AUILER (1998, 152-6).

<sup>52</sup> Cf. AMADUCCI (2003, 109-12).

<sup>53</sup> *Ibid.* 110s.

<sup>54</sup> ESQUENAZI (2001, 115).

«drammatizzazione sentimentale»<sup>55</sup>. Essa rafforza sul piano emotivo e psicologico l'impatto delle figure spiraliformi e ne mette in risalto i molteplici significati simbolici.

Le fonti iconografiche che possono essere evocate a proposito delle spirali presenti ne *La donna che visse due volte* sono più numerose di quelle segnalate nel nostro rapido *excursus*. Se ci si limita al solo ambito cinematografico è possibile citare altre opere nelle quali il motivo della spirale assume un certo rilievo sul piano narrativo e su quello simbolico<sup>56</sup>. Per non parlare delle innumerevoli figure spiraliformi rintracciabili nel dominio dell'arte antica e in quello dell'iconografia religiosa, o comunque legata alla sfera del sacro. Allo scopo di evitare pericolose e fuorvianti derive interpretative, si è cercato di prendere in considerazione esclusivamente i modelli figurativi che possono avere influenzato direttamente Alfred Hitchcock e/o i suoi collaboratori.

Al di là dei molteplici influssi esercitati sul regista, bisogna in conclusione sottolineare l'uso originale che ne *La donna che visse due volte* viene fatto della motivo della spirale. Hitchcock non lo riduce a qualcosa di accessorio, ma lo rende al contrario centrale e perfettamente funzionale alla costruzione del senso complessivo del film. Con l'originalità e l'inventiva che lo contraddistinguono, il regista utilizza la figura spiraliforme per fornire delle spiegazioni in merito alle motivazioni dei personaggi, alla svolgimento della trama e all'articolazione strutturale dell'opera. Essa funge in qualche modo da commento dell'autore, preannunciando i programmi narrativi che verranno attuati nel corso del racconto ed esprimendo al tempo stesso in forma simbolica le profonde istanze morali e psicologiche a esso sottese.

Marco Teti

[marco.teti@infinito.it](mailto:marco.teti@infinito.it)

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Tra di esse merita una citazione almeno *M – Il mostro di Düsseldorf* (*M*, 1931) di Fritz Lang, un film che pare assai improbabile Hitchcock non abbia visto e apprezzato.

## Riferimenti bibliografici

Amaducci, A. (2003) La sperimentazione animata. Pensare l'immagine un fotogramma alla volta. In Amaducci, A., Alonge, G. (edd.) *Passo uno. L'immagine animata dal cinema al digitale*. Torino. Lindau. 81-147

Auiler, D. (1998) *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classic*. St. Martin's Press.

Barr, C. (2002) *Vertigo*. London. BFI Publishing.

Boileau, P., Narcejac T. (1996) *La donna che visse due volte*. In *3 passi nel Noir*. Milano. Mondadori. 9-116 (ed. or. [1957] *D'entre les morts*. Paris. Éditions Denoël).

Boschi, A. (1990) *Anémic cinéma (1926)*. In Brunetta, G.P., Costa, A. (edd.) *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*. Trento. Manfrini Editori. 199-202.

Boschi, A. (2009) *Nel regno delle ombre. Rivisitazioni cinematografiche del mito di Orfeo da Cocteau al musical contemporaneo*. In Andrisano, A.M., Fabbri, P. (edd.) *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*. Ferrara. UnifePress. 121-47.

Brunetta, G.P. (1994) *Il cinema di Hitchcock*. Venezia. Marsilio.

Caillois, R. (1981) *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Milano. Bompiani (ed. or. [1967] *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris. Gallimard).

Costa, A. (1986) *Rohmer e Chabrol interpretano Hitchcock*. In Rohmer, E., Chabrol, C. *Hitchcock*. Venezia. Marsilio. 7-22 (ed. or. [1957] Paris. Éditions Universitaires).

Costa, A. (2002) *Il cinema e le arti visive*. Torino. Einaudi.

Deleuze, G. (1984) *L'immagine-movimento*. Milano. Ubulibri (ed. or. [1983] *L'image-mouvement*. Paris. Les Éditions de Minuit).

Del Ministro, M. (2004) *Alfred Hitchcock: La donna che visse due volte*. Torino. Lindau.

Douchet, J. (1999) *Hitchcock*. Paris. Éditions Cahiers du Cinéma (ed. or. [1967] *Alfred Hitchcock*. Paris. Éditions de l'Herne).

Durgnat, R. (1974) *The Strange Case of Alfred Hitchcock*. London. Faber and Faber.

Esquenazi, J.-P. (2001) *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*. Paris. CNRS Éditions.

Giori, M., Subini, T. (2006) *Nel vortice della passione. Vertigo di Alfred Hitchcock*. Milano. CUEM.

Gould, S.J. (2000) The Substantial Ghost. Towards a General Exegesis of Duchamp's Artful Wordplays. In *The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. Vol. 1/2. [http://www.toutfait.com/issues/issue\\_2/Articles/gould.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/gould.html)

Jameson, F. (2003) *Firme del visibile. Hitchcock, Kubrick, Antonioni*. Roma. Donzelli (ed. or. [1992] *Signatures of the Visible*. London-New York. Routledge).

Krohn, B. (2000) *Alfred Hitchcock al lavoro*. Milano. Rizzoli (ed. or.[1999] *Alfred Hitchcock au travail*. Paris. Cahiers du Cinéma).

Lagazzi, P. (2002) *Vertigo. L'ansia moderna del tempo*. Milano. Archinto.

Laura, E.G. (2005) *Hitchcock e il surrealismo*. Palermo. L'Epos.

Modleski, T. (1988) *The Woman who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. London-New York. Routledge.

Rodenbach, G. (1977) *Bruges-la-Morte*. Bruxelles. Éditions Jacques Antoine (ed. or. [1892] Paris. Marpon et Flammarion).

Rohmer, E., Chabrol, C. (1986) *Hitchcock*. Venezia. Marsilio (ed. or. [1957] Paris. Éditions Universitaires).



Rohmer, E. (1991) *Alfred Hitchcock: Vertigo*. In Id. *Il gusto della bellezza*. Parma. Pratiche Editrice. 267-70 (ed. or. [1984] *Le goût de la beauté*. Paris. Éditions de l'Étoile).

Rothman, W. (1982) *Hitchcock. The Murderous Gaze*. Cambridge-London. Harvard University Press.

Spoto, D. (1992) *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*. New York. Anchor Books (ed. or. [1976] New York. Hopkinson and Blake).

Sterritt, D. (1993) *The Films of Alfred Hitchcock*. Cambridge. Cambridge University Press.

Stoichita, V.I. (2006) *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*. Milano. il Saggiatore (ed. or. [2006] *The Pygmalion Effect. Towards a Historical Anthropology of Simulacra*. Chicago. University of Chicago Press).

Truffaut, F. (1994) *Il cinema secondo Hitchcock*. Vol. II. Parma. Nuova Pratiche Editrice (ed. or. [1966] *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris. Laffont).

Wood, R. (1989) *Hitchcock's Films Revisited*. New York. Columbia University Press (ed. or. [1965] *Hitchcock's Films*. London. Zwemmer).

Žižek, S. (2008) *L'universo di Hitchcock*. Milano. Mimesis Edizioni (ed. or. [1992] *In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large*. In Id. [ed.] *Everything You Always Wanted To Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London. Verso Books).

## **Pagine Web**

<http://www.shepherdgallery.com/pdf/manray.pdf>

<http://www.tufts.edu/programs/mma/fah189/2002/bstone/sander.html>