

Roy Menarini, *Hitchcock: La donna che visse due volte*, Roma, (= «Carocci editore Le Bussole»), 2023. pp. 112. ISBN 978-88-290-183-3

«*La donna che visse due volte* è il più bel film di tutti i tempi?» (p. 7). La recente monografia di Roy Menarini dedicata al capolavoro hitchcockiano del 1958 si apre, senza indugi di sorta, su questa domanda lapidaria. Naturalmente, l'autore non intende affatto promuovere un dibattito meramente guidato da concetti sfuggenti come il bello o il gusto personale. Il suo agile ma densissimo volume è infatti accolto all'interno di una collana dal rigoroso approccio scientifico come «Il cinema e i film» di Carocci editore.

Diretta da Alessia Cervini, Giacomo Manzoli e Christian Uva, tale serie si prefigge dichiaratamente lo scopo di esaminare pellicole dall'incidenza particolarmente potente sia sulla storia della cinematografia mondiale sia su quella dell'immaginario collettivo. A sua volta, l'analisi non si concentra solo sulla dimensione tecnica, stilistica o estetica, ma mette a fuoco anche elementi di carattere più generale che spaziano dal legame fra l'opera in questione e lo scenario culturale in cui ha visto la luce fino ai mutamenti, subiti nel tempo, dalla ricezione critica e spettatoriale. Attualmente, le monografie pubblicate sono state *De Sica: Ladri di biciclette* (2022) di David Bruni, *Godard: Fino all'ultimo respiro* (2022) di Ivelise Perniola, *Tarantino: Pulp Fiction* (2022) di Leonardo Gandini e, appunto, *Hitchcock: La donna che visse due volte* (2023) di Roy Menarini. Come si evince da questo pur breve elenco, la giovane serie muove da una prospettiva metodologica di ampio respiro giacché combina l'interesse per grandi titoli stranieri a quello per pellicole di capitale importanza nell'alveo della produzione italiana e, dal punto di vista cronologico, abbraccia tanto la classicità hollywoodiana quanto il cinema moderno e postmoderno.

L'interrogativo sulla bellezza del film di Hitchcock con cui esordisce Menarini allude dunque a questioni che, lungi dallo stimolare «un puro gioco speculativo» (*ibid.*), ci riportano invece alla necessità di un nuovo sguardo rivolto a quest'opera e soprattutto al complesso percorso che ne ha progressivamente fatto un oggetto di culto e di obbligata riflessione accademica. Confermato da un'autorevole classifica redatta nel 2012 dal British Film Institute tramite la storica rivista «Sight and Sound», il presunto primato estetico di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) possiede qualcosa di a dir poco paradossale. Alla sua uscita, sul finire degli anni Cinquanta, il film non riscosse infatti particolare plauso né presso la stampa specializzata, propensa a giudicarlo un risultato inferiore nella carriera del suo brillante regista, né presso il grande pubblico, deluso sia dall'assenza del tipico tocco dello humor hitchcockiano sia da quella di un convenzionale lieto fine.

Soltanto a partire dalla metà del decennio seguente, soprattutto sulla scorta delle preziose e perfino sorprendenti dichiarazioni rese dall'autore a François Truffaut nel suo celebre libro-intervista, prenderà il via l'intenso processo di rivalutazione critica di *La donna che visse due volte*. Un processo, quest'ultimo, nel quale avrà un ruolo determinante la pratica cinefila con la sua tendenza a privilegiare aspetti inediti come «la capacità dell'opera di colpire l'immaginario, di mettere in gioco il senso stesso del cinema, di produrre sentimenti forti, di creare [insomma] una scommessa estetica» (p. 8). Da qui il proliferare nel corso degli anni, fino e oltre la trionfale classifica del 2012, di una successione pressoché infinita di letture e riletture, formulate dentro e fuori il perimetro del panorama accademico internazionale, spesso aggregando discipline anche diverse da quella dei *Film Studies*. Senza contare, poi, se si allarga la visuale, il fenomeno non meno torrenziale delle imitazioni, citazioni, influenze e parodie che hanno caratterizzato il lavoro di cineasti emersi dopo Alfred Hitchcock e, più in generale, tutto l'enorme bacino della cultura popolare.

Ricostruire la prismatica vicenda interpretativa del lungometraggio del '58, comprendere perché sia diventato un titolo emblematico dell'«essenza stessa del cinema» (p. 9), è quindi l'obiettivo precipuo del saggio. E, come l'autore afferma già nell'introduzione, una delle ragioni principali di una simile fortuna critica riguarda l'atmosfera onirica e perturbante che attraversa l'intero racconto hitchcockiano, a dispetto della spiegazione razionale con cui, a metà della pellicola, vengono chiariti gli eventi misteriosi accaduti nella prima. «Questa straordinaria tensione», scrive Menarini, «è stata forse il motivo dell'iniziale spiazzamento degli spettatori e dei critici, al momento dell'uscita del film, mentre si è rivelata, alla lunga, la formula chimica vincente per come ha affascinato chi lo ha visto successivamente» (pp. 9-10).

Tuttavia, il libro non si concentra solo sui molteplici commenti suscitati da *La donna che visse due volte*, e neppure sull'ormai conclamato magistero di Alfred Hitchcock. Benché indissolubilmente legata al nome del suo creatore, alla sua leggendaria fama di «maestro del brivido», quest'opera è debitrice anche di altri fondamentali apporti: dal carisma divistico di James Stewart e Kim Novak, che vestono i panni dei protagonisti Scottie Ferguson e Madeline Elster/Judy Burton, alla romantica ma al tempo stesso inquietante partitura di Bernard Herrmann, compositore di fiducia di Hitchcock, passando per le raffinate scelte sull'abbigliamento della grande costumista di Hollywood Edith Head, fino ad arrivare agli affascinanti titoli di testa ideati da Saul Bass, altro collaboratore storico del regista inglese. *La donna che visse due volte* è insomma il frutto di diverse geniali professionalità chiamate a collaborare fra loro. Del resto, come spiega l'autore, «i talenti di Hitchcock erano [...] puramente cinematografici» (p. 10) e non contemplavano per esempio l'invenzione ex novo dei soggetti da portare sul grande schermo. Menarini non esita pertanto ad alternare, nelle sue pagine, un approccio prettamente analitico con una puntuale attenzione rivolta alla genesi realizzativa del film e alle principali figure che vi hanno partecipato.

Contesti, il primo fra i cinque capitoli che compongono il volume, si concentra sulla costruzione narrativa di *La donna che visse due volte* sviluppando, innanzitutto, un utilissimo raffronto fra la pellicola stessa e il romanzo francese di Boileau-Nercejac *D'entre les morts* (1954) da cui è liberamente tratta. Il capitolo, inoltre, ripercorre il travagliato iter che condusse alla stesura dello script. Le diverse fasi del lavoro di scrittura confermano da un lato la costante supervisione del regista, mentre dall'altro lasciano emergere anche il contributo cruciale dello sceneggiatore Samuel A. Taylor. A Taylor si deve infatti la sorprendente decisione di rivelare l'inganno di cui il personaggio maschile è stato fatto oggetto a circa tre quarti del plot e non già nel finale, come invece avveniva nel testo letterario di partenza e nella prima versione della sceneggiatura. Una decisione che appare del tutto in sintonia con la risaputa predilezione di Hitchcock per il procedimento della suspense rispetto a quello della sorpresa, ma che senza dubbio concorse non poco alla succitata perplessità iniziale del pubblico.

Il secondo capitolo, intitolato *Strutture, personaggi, generi*, prosegue il ragionamento su questa articolazione volutamente "anomala" del materiale narrativo e su quali siano le sue conseguenze in termini di focalizzazione. Sebbene il coinvolgimento dello spettatore occupi un posto essenziale in tutta la filmografia del regista, *La donna che visse due volte* è forse l'opera in cui tale questione acquista maggior peso. Invero, la scelta di renderci «testimoni ben prima di quello che avrebbe potuto essere un tradizionale colpo di scena conclusivo» ha l'effetto di trasformare il film in una sorta di «recita che ci comprende e ci considera essenziali» (p. 26). Menarini mette quindi in dialogo il meccanismo dell'identificazione spettatoriale col processo, non meno sottile, della suspense.

Ma anche in questo secondo ambito rileva delle anomalie. Contrariamente a quanto si verifica in altre opere di Hitchcock, qui essa non produce una tradizionale forma di complicità fra personaggio e audience, infatti «l'obiettivo [del protagonista maschile] non è né assicurare alla giustizia un pericoloso assassino né liberare un ostaggio né tanto meno scoprire l'autore di un delitto» (p. 28). In altre parole, la nostra attenzione non è per nulla catalizzata dallo svolgimento di un canonico intreccio criminale, ma è piuttosto chiamata a immergersi fra le pieghe del tenebroso viaggio sentimentale attraversato dall'uomo e dalla donna del racconto. E a proposito dei due protagonisti, l'autore sottolinea come proprio l'ambiguità morale di entrambi costituisca «uno dei tratti più audaci e originali del film» (p. 41). A ben vedere, sia Scottie, il nevrotico detective a riposo a causa dell'acrofobia di cui soffre, sia Judy, la bella spiantata che per denaro simula una personalità diversissima dalla sua, «vanno considerati [...] a loro modo vittime di una situazione che si è ingigantita fino a inghiottirli» (p. 41). Ovviamente, l'analisi dei personaggi non trascura indispensabili considerazioni relative al piano della performance attoriale e a come la personalità divistica di James Stewart e Kim Novak abbia modellato lo sfuggente profilo dei rispettivi ruoli. In ultima istanza, ampio spazio è dedicato alla possibile collocazione di *La donna che visse due volte* nel sistema dei generi. Solitamente, il

film è classificato come un thriller o un giallo – per usare la tipica definizione italiana. Tuttavia, secondo Menarini, alcune sue peculiarità narrative, tematiche e visive consentono di avvicinarlo anche ai «territori [...] del noir, del melodramma e del fantastico, tre generi segnati da qualche livello di ambiguità, di onirismo e di sospetto nei confronti della realtà che i protagonisti stanno vivendo» (p. 37).

Il terzo capitolo si sofferma invece sull'impianto formale dell'opera partendo dalla fondamentale premessa che *La donna che visse due volte* sia il film in cui Hitchcock ha osato maggiormente in termini di sperimentazione registica. Il pensiero corre immediatamente al celebre effetto-*Vertigo*, procedimento che abbina una carrellata in avanti con uno zoom all'indietro e che il cineasta britannico escogita per esprimere il disorientamento percettivo del protagonista quando si confronta con altezze elevate. Tale soluzione ha conquistato uno statuto a dir poco leggendario e contribuito fortemente alla fama stessa della pellicola in virtù dell'associazione col suo titolo originale. Infatti, nel corso dei decenni, «i registi più cinefili si sono divertiti a omaggiare l'invenzione tecnica del maestro anche in contesti del tutto disomogenei, quasi sempre però a sottolineare un momento di sorpresa e di spiazzamento traumatico dei personaggi» (p. 43). Davvero tanti gli esempi che si possono annoverare in tale senso, da *Lo squalo* (*Jaws*, 1975) di Steven Spielberg a *Quei bravi ragazzi* (*Goodfellas*, 1990) di Martin Scorsese passando per un caso decisamente inconsueto come quello di *L'odio* (*La Haine*, 1995) di Matthieu Kassovitz.

Beninteso, l'effetto-*Vertigo* non è l'unica geniale trovata del film: dall'inizio alla fine, *La donna che visse due volte* manifesta una prodigiosa ricchezza stilistica per quanto riguarda sia i movimenti di macchina sia l'elaborazione delle inquadrature sia il risalto conferito a San Francisco, la metropoli in cui è ambientata la storia e che di fatto finisce un po' per assurgere a terzo protagonista. Inoltre, come già si accennava in precedenza, il virtuosismo formale dell'opera va ascritto anche a figure diverse da quella di Hitchcock, sebbene il suo controllo autoriale resti indiscusso. Pertanto, l'indagine sullo stile e sulla forma non poteva prescindere da un accurato approfondimento relativo ai titoli di testa disegnati da Saul Bass con la collaborazione dell'animatore John Whitney, che «a modo loro sono un piccolo film d'avanguardia piazzato in apertura di un film classico» (p. 49). Una particolarità, questa, che consente a Menarini di introdurre la questione, assai dibattuta in sede accademica, del rapporto fra il cinema hitchcockiano e le arti.

Ma la ricognizione su come si sia giunti a un risultato artistico tanto sofisticato, seppur nel quadro di una produzione popolare, rende necessario esaminare anche le scelte effettuate sia sui costumi di scena – con formidabili ripercussioni tanto sull'aspetto cromatico del film quanto sulla definizione sociale e psicologica dei personaggi – sia sulla colonna sonora, che è forse una delle componenti maggiormente ricordate di *La donna che visse due volte*. Nel primo caso, l'autore evidenzia soprattutto l'imprescindibile apporto della costumista Edith Head, sottolineando più in generale come la pellicola abbia finito per esercitare «un'influenza incalcolabile sulla moda» (p. 55). Nel secondo, invece, il discorso si focalizza sul fruttuoso sodalizio

fra Alfred Hitchcock e il compositore newyorkese Bernard Herrmann. Al di là «delle sue caratteristiche di indubbia bellezza formale», la partitura scritta da Herrmann per il film spicca quale «esempio di dignità concessa alla colonna sonora musicale, al contrario di molti altri casi hollywoodiani in cui lo *score* possiede un ruolo di commento emotivo e poco altro» (p. 56). In chiusura del capitolo, vengono infine descritte dettagliatamente due scene specifiche: la sequenza del pedinamento dentro il museo e quella dell'incubo di Scottie.

Nella quarta sezione, lo studioso esplora «le piste che molti studiosi hanno tracciato per venire a capo del “mistero-*Vertigo*”, uno dei film più interpretati di sempre ma anche uno di quelli [...] per i quali il lavoro di decostruzione non termina mai» (p. 66). Come è facile intuire, questo lungo excursus presenta una tale pluralità di letture da renderlo di difficile sintesi. Senza pretesa di esaustività, ci limitiamo a segnalare soltanto alcuni dei punti salienti toccati dal capitolo. Innanzitutto, Menarini riporta e in parte confuta diverse autorevoli interpretazioni della pellicola di ordine psicoanalitico. Da tale approccio a quello femminista e *queer* il passo è breve. Nel corso degli anni, entrambe queste tendenze hanno avanzato commenti sulla *sexual politics* alla base del film spesso discordanti fra loro. Una plateale dimostrazione, questa, di come la riflessione sulla rappresentazione cinematografica del maschile e del femminile all'interno dei *Gender Studies* sia tutt'altro che statica. Era poi impossibile ignorare il versante letterario giacché «nel rapporto fra Scottie e Judy, [...], sono state rinvenute alcune somiglianze con alcuni miti (Pigmalione, Orfeo ed Euridice, Tristano e Isotta), con la poetica di grandi scrittori (Marcel Proust, James Joyce, Edgar Allan Poe), e con un vasto repertorio filosofico» (p. 73).

Ma l'autore si interroga anche sulle implicazioni iconologiche e iconografiche dell'opera. Del resto, «i motivi geometrici non potevano che fare la parte del leone presso critici e studiosi, visto l'approccio figurale di Hitchcock fin dai titoli di testa» (p. 78). Tuttavia, l'ipotesi interpretativa forse più affascinante è quella che potremmo definire “meta-cinematografica”. Menarini ci invita a leggere, o per meglio dire a rileggere, il film come un'oscura ma straordinaria metafora delle lusinghe e delle chimere sottese al processo dello *star-making* hollywoodiano. Accanto a questo suggestivo parallelismo col cinema stesso, *La donna che visse due volte*, conclude lo studioso, non cesserà però mai di riportarci a un quesito eminentemente umano: «Quanto pensiamo di conoscere una persona? Quanto l'amore è auto-inganno guidato dal desiderio? In quale stato mentale ci porta una relazione sentimentale nella sua fase passionale e che cosa siamo in grado di credere pur di rafforzare quella storia d'amore?» (p. 85).

Il quinto e ultimo capitolo fa ritorno al punto da cui il saggio era partito, ossia a «quel percorso accidentato [...] che ha trasformato il film da opera minore della filmografia di Hitchcock a gioiello di nicchia da rivalutare e via via a capolavoro unanimemente riconosciuto» (p. 92). La ricostruzione di tale percorso comprende parimenti le prese di posizione e i ripensamenti della critica europea e di quella statunitense. Un'inconfutabile prova dell'impatto generato da *La donna che visse due volte* la si può cogliere, inoltre, nella produzione di quei ci-

neasti «che hanno rimodellato l'universo del maestro della suspense con atteggiamento post-moderno» (p. 95). Menarini subito menziona il nome di Brian De Palma, i cui film, «se non fossero così appassionanti e smaccati, potrebbero essere considerati video-saggi accademici su Hitchcock» (p. 96). Ma al di là del caso evidentemente unico di De Palma, la lista delle pellicole ispirate, in varia misura, a *La donna che visse due volte* si rivela tanto sterminato quanto multiforme. Basti pensare che in questo elenco pietre miliari del cinema statunitense contemporaneo, come *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1997) e *Mulholland Drive* (2000) di David Lynch, si alternano a prodotti di grande successo popolare come *Basic Instinct* (1992) di Paul Verhoeven. Il discorso sulle pratiche di riscrittura diviene spassoso quando si avventura nell'ambito della parodia, mescolando la comicità di Mel Brooks con i fumetti di Romano Scarpa per la Disney e *I Simpson* con la prima stagione della serie televisiva *Pretty Little Liars* (2010).

Le ultimissime osservazioni riguardano, invece, il modo con cui attualmente le tecnologie digitali partecipano alla persistenza del film nella memoria collettiva. E a tal proposito Roy Menarini non nasconde l'inquietante sospetto che questi nuovi e potentissimi mezzi di comunicazione possano in futuro svuotare di senso *La donna che visse due volte* trasformandolo in «chiacchiericcio da cultori nei social media della cinefilia» (p. 106). Ma, come egli stesso ammette, e come in fondo dimostra il suo stesso volume, il capolavoro di Alfred Hitchcock rivela ancora in sede di analisi una complessità e uno spessore in grado di preservarlo da una simile deriva interpretativa.

Diletta Pavesi
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
diletta.pavesi@unife.it