

Margareth Amatulli

Università di Urbino Carlo Bo

Rear Window di Alfred Hitchcock
e *Mademoiselle Cœur Solitaire*
di Sébastien Ortiz.
Dallo schermo alla pagina:
un regolamento di sguardi

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2017-002-amat>

margherita.amatulli@uniurb.it

1. L'OPERA CHE VISSO PIÙ VOLTE

Film tra i più popolari di Alfred Hitchcock, accanto a *Psycho* e *Vertigo*, *Rear Window* (1954), “al contempo summa di tutta l'opera precedente e prolegomena ai film a venire” del regista (Cosetta 2001, 33) non è solo rinnovato oggetto della riflessione critica ma anche di manipolazioni e proliferazioni creative che si espandono al di là del medium che gli è proprio superando la vaga ispirazione o l'aspetto citazionale¹. Attraverso varie strategie di ripresa, l'uso di dispositivi diversi e di procedimenti intermediali, inedite versioni del film attestano la porosità tra le arti che caratterizza la poetica del contemporaneo e il tentativo di espandere la narrazione al di là della forma di partenza, nonché la posterità di un regista le cui suggestioni nutrono l'immaginario collettivo.

Remake (1994-5) di Pierre Huyghe riprende *Rear Window* su supporto video, inquadratura dopo inquadratura, con attori non professionisti che ripetono meccanicamente il testo senza realmente metterlo in scena. Vengono così

¹ Il presente contributo [si tratta di un saggio su invito, NdR] si inserisce all'interno di una più ampia ricerca in corso sulle modalità di transazione dell'opera cinematografica di Hitchcock nella letteratura francese contemporanea. Sul ruolo centrale di Hitchcock nelle rappresentazioni artistiche si veda Rongier 2015.

esibite le lacune della memoria ridimensionando la tensione narrativa e l'investimento psicologico dell'opera hitchcockiana per meglio metterla a nudo, in un contesto, quello della periferia parigina, totalmente privo degli artifici cinematografici del cinema hollywoodiano. Nel 2012, Jeff Desom propone un'altra versione dello stesso film in *Window Timelapse*, un'installazione visiva della durata di venti minuti che, tramite i virtuosismi del montaggio, rispettando l'ordine degli eventi, 'ricuce' le scene del film con l'aiuto di Photoshop e After Effect.

Non è solo l'arte americana, e nello specifico la videoarte, a rivisitare un film che, tra l'altro, all'arte pittorica deve molte delle sue immagini, ma la memoria di *Rear Window*, e più in generale del maestro del brivido, informa anche la produzione letteraria contemporanea francese inserendosi in quella che Jean-Max Colard definisce una "histoire postfilmique de la littérature" (2015, 20) per indicare una letteratura irrigata dalla memoria cinematografica². Si tratta di una produzione che, ribaltando il valore ancillare della settima arte rispetto al letterario, attinge al patrimonio filmico secondo tre principali funzioni messe ben in luce da Fabien Gris: "une fonction narrative (le cinéma comme réservoir de récit et de motifs), une fonction figurative (le cinéma comme modèle ou contre-modèle de figuration du réel) et une fonction autoréflexive pour le sujet (le cinéma comme réalité subjective et mémorielle)" (2015, 43).

In tale contesto, la cinematografia americana, della cui estetica già nel 1948 Claude Edmonde Magny aveva riconosciuto l'ascendenza sul romanzo statunitense e francese tra le due guerre, costituisce un profondo serbatoio di immagini forse perché essa stessa è "de loin la plus susceptible de donner lieu à légendes" (Gris 2017, 159).

Nello specifico, il leggendario *Rear Window* viene riesumato dinamicamente a distanza di cinquant'anni da un romanzo di Sébastien Ortiz, *Mademoiselle Cœur Solitaire* (2005)³, che riporta a nuova vita il capolavoro del regista tramite un dialettico processo intermediale di appropriazione e trasformazione, avvicinamento e distanza, ripetizione e differenziazione che, nel rigenerare l'opera cinematografica, contribuisce al tempo stesso a rinnovare e rivitalizzare le forme del letterario. Attraverso la "ripetizione del vecchio" e la "trasformazione

² Se si pensa che anche Simpson hanno fatto una parodia del film nell'episodio "Bart of Darkness", *Rear Window* potrebbe essere considerata una vera e propria *storytelling* ossia quella che Scolari definisce "a particular narrative structure that expands through both different languages (verbal, iconic, etc.) and media (cinema, comics, television, video games, etc.)" (Scolari 2009, 587).

³ Il titolo del romanzo sarà d'ora in poi abbreviato in MCS.

nel nuovo” (Zecca 2013, 71), “[the] repetition without replication” (Hutcheon 2006, XVI) che il romanzo propone, vedremo come esso contribuisca alla circolazione e rimediazione dei procedimenti narrativi di *Rear Window* che si propone quindi come una vera e propria “fiction transfuge” (Saint-Gelais 2011). Il romanzo si colloca, cioè, all’interno di un’intermedialità iper-mediata – quella che “esplicita e ‘sbandiera’ la sua presenza, e che si fonda soprattutto sulla ripresa, da parte di un medium, di unità espressive che afferiscono ad altri media” (Zecca 2013, 72) – e di un’intermedialità trasformazionale – “concepita come il risultato della (ri)rappresentazione di un medium da parte di un altro medium, che ne ripropone al suo interno forme e sostanze” (Zecca 2013, 76)⁴.

Mediante la ripresa e la trasformazione di queste forme e sostanze nel passaggio dalla modalità mostrativa del film a quella narrativa del romanzo⁵, verificheremo come ciò che il testo di Ortiz assorba e ci consegni è principalmente la lezione metatestuale del film di Hitchcock orientandola verso altre polarità, nello specifico verso la relazione di emulazione e rivalità tra letteratura e cinema.

2. DALLO SCHERMO ALLA PAGINA: IL PERSONAGGIO CHE SI ‘SMARCA’

Rear Window, lo ricordiamo, racconta ciò che lo sguardo di Jeff, fotoreporter costretto a rimanere immobile su una sedia a rotelle per una gamba ingessata, registra da dietro la grande finestra del suo appartamento che si affaccia su una corte interna. Mediante l’uso predominante (ma non assoluto) del punto di vista soggettivo e il procedimento della *reaction shot*, cioè l’inquadratura di reazione, il film ci mostra ciò che egli vede nelle abitazioni che si offrono al suo sguardo, e le sue reazioni. Le finestre sono come vetrine in cui i personaggi espongono parte delle proprie vite in quattro giorni di tempo. A partire da pochi e insignificanti indizi, Jeff individua nel signor Thorwald l’artefice di un crimine fuori scena, cioè l’assassino della moglie invalida. Con l’aiuto di Lisa, la sua fidanzata, e di Stella, l’infermiera che si prende cura di lui, riesce infine a smascherare il colpevole.

Ispirato a un racconto breve di Cornell Woolrich, “It Had to Be Murder”⁶, e a due casi di uxoricidio della cronaca inglese, il “Caso Patrick Mahon” e il

⁴ Federico Zecca fa qui riferimento alla tipologia dei modelli di intermedialità promossa da Jens Schröter.

⁵ Ciò che Linda Hutcheon chiama: “the telling and the showing mode” (2006, 50).

⁶ Inizialmente pubblicato come “It Had to Be Murder”, il racconto apparirà successivamente con il titolo del film che lo rese famoso: *Rear Window*.

“Caso Crippen”, *Rear Window* è un “film purement cinématographique” secondo le parole dello stesso regista (Truffaut [1983] 1993, 178); un *film-essai* che ci parla del cinema senza mai descriverlo esplicitamente, come asserisce Paolo Bertetto. Per lo studioso, il cineasta sviluppa “un duplice livello di organizzazione del testo: da un lato struttura la narrazione filmica attorno alla suspense e all’indagine investigativa condotta dai protagonisti. Dall’altro intesse il testo filmico di una serie sistematica di elementi che riguardano la struttura del cinema, rendendoli particolarmente evidenti” (Bertetto 2003, 137). Già nel 1957 Rohmer e Chabrol avevano individuato nell’essenza del cinema, come visione e spettacolo, l’aspetto centrale di quest’opera, che si intersecava con quella “ligne [...] de l’indiscrétion” (Rohmer, Charbrol 1957, 128) rappresentata dal godimento del voyeur e con il tema della solitudine, “matérialisée d’une part par l’impuissance du reporter à bouger de son siège, de l’autre par l’ensemble de ces cages à lapin bien cloisonnées que sont les appartements qu’il aperçoit de sa fenêtre” (Rohmer, Charbrol 1957, 128). Per Truffaut, che lo annovera tra “Les films de (sa) vie”, il tema del matrimonio, del suicidio, della decadenza e della morte attraversano questo capolavoro “de l’intimité violée et surprise dans son caractère le plus infamant” (Truffaut [1975] 2007, 105). Tre ancora le tematiche che André Bazin rintraccia nella stessa opera: il tema sessuale, quello unanimista “des biographies partielles des personnages observés dans les divers appartements” (Bazin 1975, 181), e il tema del giallo, mentre David Bordwell (1985) evidenzia nel *mystery plot line* e nel *romance plot line* le principali e interdipendenti linee narrative.

Al di là della diversa individuazione dei corpi conduttori del film, ciò che accomuna le numerose interpretazioni critiche è l’aver individuato nello sguardo il principale vettore del film che racconterebbe, così, la relazione che un’opera cinematografica intrattiene con lo spettatore. *La finestra sul cortile*, afferma Metz,

[...] nous invite longuement à regarder un personnage, James Stewart, lui-même très occupé à regarder par sa fenêtre – le film nous montre ainsi avec malice ce que nous faisons au même instant –, James Stewart qui regarde, de surcroît, en s’aidant d’appareils optiques (des jumelles puis un téléobjectif): double affirmation de cinématographicité, par le rectangle de vue et par les machines à voir. (Metz 1991, 72)

Se nella storia del cinema Hitchcock, come sostiene Deleuze,

[...] apparaît comme celui qui ne conçoit plus la constitution d’un film en fonction de deux termes, le metteur en scène, et le film à faire, mais en fonction de trois: le

metteur en scène, le film, et le public qui doit qui doit entrer dans le film ou dont les réactions doivent faire partie intégrante du film [...] (Deleuze 1983, 272)

quale potrebbe essere la reazione uno spettatore vendicativo, armato di foglio e penna?

Il romanzo di Sébastien Ortiz è proprio lo sguardo reattivo di tale spettatore, uno spettatore colto, che sembra aver ben sviscerato i meccanismi del testo filmico, e al tempo stesso insoddisfatto, che intende riparare alle omissioni commesse dal regista. Nel lasso di tempo che va da un mercoledì mattina al successivo sabato sera, con un accenno furtivo al proseguo della storia *Quelques jours plus tard*, in perfetta simmetria con l'epilogo del film, il narratore segue le vicende di una donna di circa quarant'anni, "célibataire métaphysique" (MCS, 83) alla ricerca dell'amore. Impiegata alla Hoover, reduce di una profonda delusione amorosa, la sua vita è animata da sogni, o meglio dal sogno dell'amore, e contraddetta da una realtà che le rinvia costantemente l'immagine della propria solitudine. Incapace di distinguere tra realtà e finzione, la donna si trascina in un quotidiano sempre più piatto al punto di farsi tentare dal suicidio. Infine, però, la promessa di un incontro, incarnata nel pianista che abita al piano sopra al suo, sembrerebbe disporla verso un avvenire migliore.

Priva di una precisa identità patronimica, la protagonista del romanzo è semplicemente Mademoiselle Cœur Solitaire, il doppio francese di Miss Lonely Heart⁷, la giovane donna infelice che abita la corte interna dell'appartamento del fotoreporter di Hitchcock. Le poche scene del film di cui è l'indiscussa protagonista ci restituiscono, in pochi minuti, l'immagine di una donna sola, dal temperamento sognatore che si scontra con una realtà lontana dall'immaginario. Il romanzo di Ortiz si costruisce attorno a queste scene filmiche che ritornano nelle pagine dello scrittore francese sotto un'espansiva forma di *novellisation* rintracciando gli avvenimenti antecedenti agli episodi evocati e contestualizzandoli nella densità biografica di un personaggio ridotto sullo schermo a debole apparizione, al pari delle altre esistenze⁸.

In un sistematico movimento di espansione del racconto filmico, il narratore dota la donna di un passato, di un amore deluso, scandisce le varie fasi della sua biografia, gli anni del liceo e il lavoro da dattilografa, evoca le fantasti-

⁷ Indicheremo in Miss Lonely Heart il personaggio del film Hitchcock e in Mademoiselle Cœur Solitaire la protagonista del romanzo di Ortiz.

⁸ Per una buona sintesi sulla *novellisation* e sui rapporti tra cinema e letteratura si vedano Baetens 2008; Gris 2012 e, più recentemente, Martin 2015; Cleder, Wagner 2017; Segrestin, Sarfati-Lanter 2017.

cherie infantili riversate sull'esistenza di un amico immaginario e il dolore della solitudine. Convertite cioè in protagonista uno dei tanti personaggi secondari del film, attraverso una scrittura che riempie sulla pagina i fuori campo dell'opera cinematografica, della quale rispecchia fedelmente la scansione temporale così come la pulsione scopica messa in atto.

L'autore, inoltre, denota una grande padronanza dei meccanismi narrativi del regista e applica nel passaggio dal film al libro un procedimento ricorrente nella sua filmografia. Si tratta della "progressiva *smarcatura* di un elemento dall'insieme del mondo diegetico, che devia e prende a funzionare automaticamente, ma trascina con sé, nel medesimo processo deviazionale, la 'storia' in cui era iscritto, originando così un'altra 'storia'" (Saba 2001, 90). Allo stesso modo in cui sullo schermo le vicende di Lars e Anne Thorwald si smarcano dalle finestre del cortile per orientare il *mystery plot*, quella di Miss Lonely Heart si smarca dal film per approdare nel libro e orientarne il *romance plot*, a discapito, come vedremo, della *mystery line*. Svilendo e smontando il crimine e la *detection*, il personaggio di Ortiz non si stacca infatti dalla serie in modo perturbante; tuttavia, esso fa svoltare la storia. L'interesse non risiede tanto nell'aver dato consistenza a un personaggio secondario quanto proprio in quel processo deviazionale che tale consistenza trascina con sé nel corso della scrittura e che si inaugura sin dalle pagine di apertura del romanzo.

L'ipotesto hitchcockiano, riconoscibile dallo spettatore esperto, viene consegnato anche a quello meno avvertito dagli elementi paratestuali: non tanto dal titolo dell'opera che potrebbe anche rimandare ad altre fonti quanto dalla quarta di copertina e dalle pagine precedenti alla diegesi vera e propria⁹.

3. MOVENTE E PARATESTO: LUNGA VITA ALLA SIGNOR(IN)A!

Gli elementi peritestiuali del romanzo tracciano chiaramente il percorso ricettivo dell'opera e rivendicano il 'movente' della scrittura. Innanzitutto, il testo autoriale della quarta di copertina ostenta la traccia di mediazione, restituendo esplicitamente il romanzo al suo ipotesto cinematografico, da cui prende al tempo stesso le distanze. Nel confessare la propria attrazione verso Miss Lonely Hearts, l'autore si fa paladino di una giustizia narrativa che dota innanzitutto il personaggio di un'espansione temporale:

⁹ Miss Lonelyhearts è anche il personaggio maschile del romanzo eponimo di Nathanael West (1933).

Sa lutte magnifique et désespérée pour briser son absolue solitude m'a tant ému que j'aurais souhaité passer avec elle, dans le microcosme du film, bien davantage que les sept minutes du minuscule destin que Hitchcock nous donne à voir. Le présent texte a pour dessin de réparer cette injustice.

Al contrario di Bazin, che contesta al film il trattamento totalizzante delle biografie, sia pure parziali, dei personaggi – “On aspire comme à une bouffée d'air frais, à la possibilité d'ignorer quelque chose sur quelqu'un, à une incertitude qui permettrait à ces êtres d'exister en dehors du scénario du film”, sostiene il critico (Bazin 1975, 182) – per Ortiz il fuori scena dei personaggi rimane un potenziale narrativo enigmatico che si presta ad un'esplorazione circostanziata.

Le due indicazioni sceniche che compaiono in apertura del testo, nello spazio generalmente occupato dalle citazioni in esergo, si rivelano piuttosto simili ai titoli di testa di un film e segnalano un quadro (*Night Windows* di Hopper) e una musica (*Someday My Prince Will Come* di Miles Davis). Se nel primo caso non sfugge il riferimento del film di Hitchcock alla tela dell'artista americano, l'album di Davis, posteriore alla produzione del film, sembrerebbe piuttosto la colonna sonora che Ortiz sceglie per la propria opera e che non si sottrae, tra l'altro, al riferimento cinematografico dal momento che si tratta della cover eseguita da Miles Davis della celeberrima canzone del film *Snow White and the Seven Dwarfs* di Walt Disney.

Ad anticipare la diegesi del romanzo, ben quattro pagine rivendicano in modo diverso la matrice hitchcockiana in uno slittamento progressivo dal film all'opera narrativa: un estratto della critica di Chabrol e Rohmer e un passo di Michel Chion, opportunamente citati, introducono una dichiarazione firmata dall'autore che, ribadendo le notizie della quarta di copertina, dedica l'opera non al personaggio ma all'attrice che lo interpreta, e più in generale alla memoria “de tous les héros furtifs du septième art” (MCS, s.p.), condividendo l'attenzione di un certo filone della letteratura francese contemporanea intrisa della memoria filmica verso le figure marginali del cinema.

4. DA UNA DIVERSA PROSPETTIVA

Garantendo la continuità di spazio e di tempo con l'ipotesto cinematografico, “le livre, comme le film, se déroule pendant quelques jours décisifs dans la vie de cette femme seule. Le point de vue qu'il adopte (ce mystérieux 'quatrième cour') seul en diffère” (MCS, s.p.).

Michel Chion, nel passo citato e riportato da Ortiz, fa notare come in *Rear Window* esista un quarto lato del cortile che non ci è dato di vedere, se non furtivamente quando Jeff cade dalla finestra, un lato che sembrerebbe completamente disabitato. È questo spazio che il narratore di Ortiz decide di occupare, luogo congeniale per un *voyeur* che intende spiare la disperata signorina che abita sul suo stesso asse visivo, e luogo privilegiato per lo stesso *voyeur* che intende rivaleggiare col proprio *alter ego* cinematografico. Occupando l'appartamento sottostante, questi non solo detronizza Jeff dal suo ruolo percettivo ma lo esclude completamente dalla propria vista riducendolo a personaggio marginale e quasi 'invisibile'. Il narratore prende così il posto occupato dal fotoreporter nel film nel ruolo di lastra ricettiva, di un puro sguardo in un atteggiamento alquanto inquisitore e quasi minatorio:

Je te vois.

Tu ne le sais pas mais je te vois.

Pour tout le monde, l'appartement est désaffecté.

Ses fenêtres sont barricadées avec des planches à cause de ce qui s'est passé à l'intérieur mais l'appartement n'est pas vide: je suis là qui me terre dans l'ombre, entre les planches de bois, depuis l'obscurité, mes yeux sont grand ouverts qui t'observent.

Qui *vous* observent.

Je suis le quatrième coté aveugle de la cour, le coté aveugle qui te regarde.

Je suis le voyeur, je suis l'imaginant, je suis le spectateur et l'œil compatissant.

Je suis celui qui te voit.

Tu ne le sais pas mais je te vois.

Tu ne me vois mais moi, je te vois. (MCS, s.p.)

Come Jeff, il narratore si trova in una condizione di soggetto percettivo e impotenza fisica dietro le sbarre di una finestra agli occhi di tutti cieca, da cui poter zoomare indisturbato sull'esistenza della sua prediletta, in un'intimità rinforzata dall'uso della seconda persona singolare su cui procede l'enunciazione e all'interno di un dialogo senza risposta che assomiglia piuttosto a un monologo interiore.

Questa posizione privilegiata genera un meccanismo di espansione narrativa e ribaltamento di ruoli di cui forniremo qualche esempio.

4.1. Espansioni

Le centoquarantasette pagine che sostituiscono i pochi minuti dedicati alla giovane donna solitaria sono necessariamente dettate da una serie di espansioni diegetiche che mirano a dare spessore al personaggio colmando i buchi narrativi dell'opera cinematografica.

Nel film di Hitchcock, Miss Lonely Heart è l'indiscussa protagonista di tre brevi scene. La vediamo quindi sullo schermo mentre, con cura amorevole, simula un incontro galante preparando la cena e imbandendo la tavola per un commensale assente e frutto della sua fantasia, per poi piangere disperata; mentre reagisce violentemente alle *avances* insistenti di un uomo con cui rincasa, prima di sfogarsi nel pianto; mentre viene distolta dal tentativo di suicidio, accuratamente preparato, grazie alla musica suonata dall'inquilino che abita sopra di lei. Infine, il movimento in panoramica dell'epilogo inquadra l'abitazione dell'uomo che le fa ascoltare il disco della canzone che ha appena finito di comporre, tema musicale di chiusura dello stesso film.

Le scene rappresentate vengono quindi recuperate sulla pagina e inserite nel più ampio contesto biografico della protagonista e in un più corposo contesto situazionale. Ad esempio, nel riprendere la scena filmica della giovane donna che prepara la cena per l'ospite immaginario, il narratore non si limita a evocare ogni singolo fotogramma del film ma esterna i pensieri della sua eroina e articola il dialogo dell'incontro di cui nel film non si ha traccia. Conferisce, inoltre, spessore al più banale elemento, dall'abito verde indossato per l'occasione al vino scelto per la cena di cui recupera le circostanze dell'acquisto e i consigli del venditore, dotando anche gli oggetti di una propria storia, antecedente all'istante rappresentato. Il vino scelto da Mademoiselle non può certo competere con lo *champagne* elegantemente offerto da Lisa a Jeff, i suoi vestiti non sono paragonabili alle *mises* della bionda 'window shopper', l'interesse di Lisa per la moda (la donna cura le *public relations* per una casa di moda newyorkese) è di gran lunga superiore all'*hobby* del cucito di Mademoiselle. Tuttavia, tale simmetria sotto tono conferisce consistenza al personaggio declinando le stesse virtù della bionda platinata "*qui se prend pour madame Récamier*" (MCS, 77)¹⁰.

La scena in cui un ragazzo tenta aggressivamente di baciare Miss Lonely Heart si inserisce nel romanzo in un arco narrativo più denso a partire dalla genesi dell'incontro dei due giovani nel bar dietro l'angolo, fuori campo sullo

¹⁰ Più volte nel romanzo i pensieri della protagonisti sono trascritti, come in questo caso, in corsivo.

schermo, durante il quale l'uomo si esprime in un linguaggio dal registro altamente popolare. Se nella prima scena, inoltre, il narratore riproduce, con la *mise en texte*, i versi della colonna sonora che nel film accoglieva le immagini, alternandola alla *novellisation* dei vari fotogrammi del film, nella seconda scena a scandire la progressione dell'incontro del romanzo sono i trafiletti di riviste che dispensano consigli di bellezza e seduzione senza che di questi sia fatta menzione nel film.

Anche la scena dell'intenzione suicida gode del movimento espansivo della scrittura: l'autore ci riporta interamente la lunga pagina dei salmi letti, totalmente assenti nel film, e il testo del biglietto scritto prima di mettere in atto il tentativo di morte, semplicemente evocato dalle immagini cinematografiche senza specificità di contenuto. Se si tratta di *novellisations*, queste ultime sono delle *novellisations refabulées* che non si limitano alla semplice *ekphrasis* dei fotogrammi del film. La parola racconta il non detto costitutivo delle immagini che sullo schermo sono piuttosto mute, animate principalmente dalla musica di sottofondo dal momento che "nulla è dato sapere rispetto ai personaggi che abitano quegli schermi se non attraverso le loro immagini viste all'interno della cornice delle finestre. Si tratta di una restrizione evidente del 'sapere' di Jeff" (Saba 2001, 109). Ed è proprio su questo sapere che il narratore del romanzo prende la propria rivincita mentre la continuità narrativa si pone come il primo antagonista della poetica dell'istante cinematografico.

4.2. Ribaltamenti

Tutto, quindi, si svolge nell'ottica generale di un *renversement* che, come vedremo, propone uno sguardo nuovo sui personaggi, sulla *detection* e sulla tessitura metacinematografica del film.

Il *renversement* più importante è ovviamente la prospettiva della visione dal momento che Mademoiselle può vedere solo ciò che avviene dinanzi a lei: le esistenze che si svolgono sopra la propria abitazione le arrivano solo sotto forma di rumori, spesso indistinti. Dalla sua prospettiva la giovane francese immaginerà, ad esempio, una storia d'amore intenso tra Jeff e Lisa ignorando completamente le difficoltà della relazione. Il narratore onnisciente vede, quindi, con i propri occhi e con quelli della sua eroina.

Da questa diversa prospettiva la *detection* quasi scompare per ridursi a un indistinto brusio: ombre indistinte vagano all'interno di un paesaggio sonoro composto da rumori di passi e suonerie telefoniche per nulla inquietanti. Dalla

posizione in cui si trovano, narratore ed eroina non possono ricostruire i movimenti di Jeff, Lisa e Stella e i loro sospetti sul signor Thorwald, per cui i movimenti connessi al crimine non solo non vengono recepiti ma paradossalmente travisati. La giovane che vede Jeff puntare il binocolo verso la facciata del suo appartamento pensa di essere lei l'oggetto dello sguardo indiscreto; la disputa tra Lisa e Thorwald allorché questi la sorprende nel proprio appartamento nutre il sospetto di una presunta relazione tra i due vicini; Lisa e Stella che scavano furtivamente l'aiuola alla ricerca delle prove dell'omicidio nel momento stesso in cui vorrebbe suicidarsi le appaiono come angeli scesi sulla terra per sotterrare il suo corpo e sollevare la sua anima in cielo; i *flash* della macchina fotografica con cui Jeff si difende dall'assassino si riducono, dal suo punto di vista, a mere sperimentazioni tecniche.

Se il metodo narrativo del regista, come argomenta Cosetta Saba, utilizza il codice dei film a *suspense* del cinema classico per decostruirlo "rovesciando le aspettative dello spettatore" (Saba 2001, 24), il romanzo di Ortiz decostruisce totalmente dall'interno la decostruzione già operata da Hitchcock smorzando parodicamente i toni della *detection* e dileguandola sapientemente nelle infinite possibilità della ricostruzione soggettiva¹¹. Il romanzo inoltre spinge sino al parossismo le "procedure enunciative-narrative del suspense" di Hitchcock (Saba 2001, 116-7) aprendo sempre nuovi sentieri interpretativi e differendo la risoluzione dell'enigma per poi sospenderla del tutto. Le diverse congetture che i protagonisti del film propongono in mancanza di prove tangibili su cui fondare l'ipotesi di reato si ramificano ulteriormente nel romanzo senza che nessun epilogo riesca ad assorbirle in un finale compiuto. La caduta dalla finestra di Jeff, l'ammanettamento di Thorwald e la presenza della polizia sono destinati a generare interrogativi senza risposta. Essi producono una serie di fantasiose congetture che, di volta in volta, individuano in Jeff l'amante della signora Thorwad o nel signor Thorwad un famoso gangster ricercato dalla polizia. Giocando con la retorica del poliziesco, l'enigma si riduce a un pozzo senza fondo, l'inchiesta a un delirio interpretativo (o piuttosto a un modello di autogenerazione narrativa) mentre l'unica vera *suspense* è data dall'angoscia del narratore dinanzi al rischio di morte della propria creatura.

¹¹ Ogni singolo elemento che nel film si rivela utile all'investigazione viene nel romanzo decontestualizzato e rifunzionalizzato per smontare la *mystery line*. Ad esempio, la cartolina che la moglie di Thorwald 'avrebbe' spedito al marito diventa nel testo una cartolina di saluti indirizzata alla protagonista da sua cugina Charlotte.

5. RIVALSE

Riparare a un'ingiustizia, in questo romanzo, significa vendicarsi di colui che l'ha perpetrata, significa amplificare là dove l'immagine ha ridotto e, di conseguenza, ridurre là dove l'immagine ha ampliato, significa imporre il potere della penna su quello della macchina da presa in un gioco di rivalsa di sguardi che nascondono uno più ardito tra letteratura e cinema. Non detection quindi ma infida e impreveduta vendetta: è quello che emana, in primo luogo, dall'immagine ridimensionata che la scrittura ci consegna del reporter di cui, maliziosamente, solo alla fine del romanzo è rivelata l'identità: "un certain L.B. Jefferies" (MCS, 135). Il celeberrimo fascino di James Stewart si esaurisce nell'immagine di un uomo dalla "tête argentée comme le ventre d'un thon" (MCS, 77) che dimostra più dei suoi anni e che sbava dinanzi alla seducente ballerina "comme le loup du dessin animé, la langue pendante, les yeux exorbités" (MCS, 28). Nel suo "éternel pyjama bleu" (MCS, 77) il "maudit photographe [...] sans scrupules" (MCS, 78) "à la conscience pas plus large qu'un manche de cordelier!" (MCS, 78).

Pensieri e parole del narratore e della sua beniamina predispongono a un ribaltamento di ruoli tra il narratore e il fotoreporter, e più nello specifico tra la penna e la macchina da presa, tra lo sguardo della scrittura e quello del cinema perché se è vero, come afferma l'autore nella quarta di copertina, che il voyeurismo "est au cœur de la démarche cinématographique et littéraire" è altresì vero che la pagina sembra qui voler ribadire la propria superiorità sul grande schermo. Il narratore ad esempio non cessa mai di sottolineare l'assoluta vigilanza del proprio sguardo, sempre sveglio e attivo. "Le vrai chasseur d'image, le vrai contemplateur, c'est moi et non lui" (MCS, 29) dichiara spavaldo prendendosi gioco di un Jeff spesso colto dal sonno.

La vera rivalità che si respira nel romanzo e il piano vendicativo che il testo mette in atto è quindi tra la penna e la macchina da presa. Il cinema, il fantasma onnipresente di questo testo, fa la sua apparizione più volte senza beneficio di indulgenza. Il termine "scenario" compare ridondantemente ed è frequente il riferimento al cinema come mondo fatto solo di sogni irrealizzabili in contrapposizione alla distopia del reale e, in particolare, come mondo fittizio che priva di autonomia i suoi abitanti riducendoli a mere marionette:

La plupart du temps, ton existence est empreinte de tant d'irréalité, de tant de facticité que tu doutes d'être une personne réelle et te vois plutôt comme une figure dans une comédie qui te dépasse, un être de fiction tiré de l'imaginaire d'un scénariste payé à la ligne et qui se meut selon une mise en scène pensée par d'autres, qui prononce consciencieusement les répliques que des plumes invisibles

lui ont mises dans la bouche, qui se couche comme un automate quand s'éteignent les projecteurs du studio, qui se lève docilement quand on le lui ordonne, que l'on manipule à volonté et qu'obsède continuellement la certitude de n'être que l'idée d'un tiers. (MCS, 60)

Dinanzi a tale potere restrittivo del cinema, nello stesso modo in cui *Rear Window* rappresenta "L'utilisation des moyens offerts au cinéma pour raconter une histoire" (Truffaut [1983] 1993, 183), il romanzo di Ortiz rappresenta l'utilizzo dei mezzi offerti dalla scrittura per raccontare una storia. Il narratore rivendica, quindi, e sfrutta le infinite potenzialità della letteratura; *in primis* la presenza di un'istanza autoriale che dota i personaggi di vita propria in un rapporto di complementarità¹², dipendenza¹³ e autonomia¹⁴. Lo stesso narratore non cessa di ostentare le facoltà del letterario là dove quest'opera cinematografica fa difetto: l'assenza assoluta del controcampo. L'esibizione virtuosa delle potenzialità della scrittura e in particolare della potenza del linguaggio (i dialoghi, il registro linguistico, i giochi di parole (cfr. MCS, 21), l'apertura di nuovi sentieri narrativi) si muove abilmente tra gli interstizi dell'immagine, tra i suoi intervalli di visione in un movimento di imitazione del cinema e rivalsa sui suoi codici.

Non è forse un caso che la storia amorosa che ha fatto tanto soffrire Mademoiselle nasca proprio in una sala cinematografica e nella stessa sala firma il suo triste finale. La giovane scoprirà che dietro i silenzi e gli appuntamenti disertati di Alain, incontrato proprio al cinema, c'è un'altra donna con cui l'uomo condivide la passione cinefila. Ed è nel cinema, luogo di incontro e di tradimento, che si consuma questo romanzo. Nella sala oscura l'autore incontra il proprio materiale narrativo che tradisce brandendo e sbandierando le propri armi di scrittore. In questo gioco divertito e sottile di ripicche e ritorsioni, il narratore si prende un'ultima giocosa rivincita.

Recuperando e rivedendo una costante dei film di Hitchcock, ossia il vezzo del cameo personale, Ortiz recupera anche sulla pagina l'apparizione del cineasta. Rivolgendosi, come d'abitudine, alla sua eroina, verso la fine del romanzo le concede di incontrare 'per la prima volta' il grande regista: "Planté massivement au milieu de l'allée, un monsieur obèse, quasiment chauve, aux bajoues énorme,

¹² "Tu imagines la scène (moi je la vois)" (MCS, 54).

¹³ "Mon regard cloué à toi et qui te clou comme l'entomologiste la phalène" (MCS, 117); "Moi je ne vis que pour toi" (MCS, 126).

¹⁴ "Je t'en veux. Comment as-tu pu être aussi naïve et te leurrer au point de croire que ton rejet par les autres était de l'histoire ancienne?" (MCS, 103).

aux lèvres boudinées et que tu vois pour la première fois, s'écarte courtoisement pour te laisse passer et esquisse un sourire" (MCS, 136).

Come non vedere in questa immagine la divertita e divertente metafora di un cinema che si scansa gentilmente per cedere la strada al letterario?

In verità Ortiz, nella sua personale competizione tra la propria e la settima arte, non può sfuggire al paradosso di chi scelga il medesimo oggetto come avversario e come musa ispiratrice al tempo stesso. Per di più egli sembra – o volutamente omette di – considerare come qualsiasi narrazione, indipendentemente dal *medium* utilizzato, implica una scelta, anzi una 'sequenza' di scelte, proprio come le scelte del regista o le fotografie del protagonista del film non rappresentano la realtà ma un punto di vista sulla realtà. Dunque, nonostante il tentativo di sabotaggio, il romanzo di Sébastien Ortiz non ha fatto altro che riattivare i procedimenti e le tematiche del leggendario cineasta sottolineandone la posterità, riattivando la memoria cinematografica del lettore e il suo viaggio proiettivo, e dimostrando, se ce ne fosse bisogno, che nella cultura visuale del nostro tempo, come afferma David Norman Rodowick, "While film may disappear, cinema nonetheless persists" (Rodowick 2007, 30).

BIBLIOGRAFIA

- Baetens, Jan. 2008. *La novellisation: Du film au roman*. Liège: Les Impressions Nouvelles.
- Bazin, André. 1975. *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion.
- Bertetto, Paolo. 2003. "Alfred Hitchcock, *Rear Window* (*La finestra sul cortile*). Il film e il suo sguardo". In *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*. A cura di Paolo Bertetto. Venezia: Marsilio. 137-63.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Cléder, Jaen et Frank Wagner. 2017. *Le cinéma de la littérature*. Lormont: Éditions Cécile Default.
- Colard, Jean-Max. 2015. *Une littérature d'après. «Cinéma» de Tanguy Viel*. Dijon: Les presses du réel.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement: cinéma 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Gris, Fabien. 2012. *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, Université Jean Monnet Saint-Étienne, Faculté Arts, Lettres et Langues. <http://www.theses.fr/2012STET2163.pdf>.

- Gris, Fabien. 2015. "Littérature et cinéma (2000-2014): permanences et mutations d'un imaginaire référentiel". Dans *La Littérature du XXI^e siècle*. Sous la direction de Mathilde Barraband et Laurent Demanze. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 67: 41-55.
- Gris, Fabien. 2017. "Littérature contemporaine française et cinéma américain". Dans *Le cinéma de la littérature*. Sous la direction de Jean Cléder et Frank Wagner. Lormont: Éditions Cécile Defaut. 157-72.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York - London: Routledge.
- Magny, Claude Edmonde. 1948. *L'âge d'or du roman américain*. Paris: Seuil.
- Martin, Marie (éd.). 2015. *Cinéma, littérature: projections*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Metz, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck.
- Ortiz, Sébastien. 2005. *Mademoiselle Cœur Solitaire*. Paris: Gallimard.
- Rodowick, David Norman. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rohmer, Eric et Claude Chabrol. 1957. *Hitchcock*. Paris: Éditions Universitaires.
- Rongier, Sébastien. 2015. *Arts et cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Saba, Cosetta. 2001. *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*. Torino: Lindau.
- Saint-Gelais, Richard. 2011. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil.
- Scolari, Carlos Alberto. 2009. "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production". *International Journal of Communication* 3: 586-606. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477/336> (03/12/2017).
- Segrestin, Marthe et Judith Sarfati-Lanter (éds). 2017. *La représentation du cinéaste dans le récit littéraire. Comparatisme en Sorbonne* 8. http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_num.php?P1=8 (03/12/2017).
- Truffaut, François. (1975) 2007. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion.
- Truffaut, François avec la collaboration de Helen Scott. (1983) 1993. *Hitchcock*. Paris: Gallimard.
- Woolrich, Cornell. 1942. "It Had to Be Murder". *Dime Detective Magazine* (February).
- Zecca, Federico. 2013. *Cinema e intermedialità*. Udine: Forum.

FILMOGRAFIA

Rear Window. 1954. Directed by Alfred Hitchcock. Collector's Edition. DVD.

ABSTRACT

Rear Window (1954), one of Alfred Hitchcock's most successful films, is a constant object not only of critical reflection but also of creative manipulations and proliferations that go beyond the original medium. The film forms the backbone to Sébastien Ortiz's novel *Mademoiselle Cœur Solitaire* (2005), which takes up and re-elaborates one of the secondary characters living in the internal courtyard onto which the apartment of the film's protagonist faces. The article shows how, through a clever and amusing change of perspective, the novel tries to sabotage the Hitchcockian hypotext – and more generally the role of cinema – highlighting at the same time the themes and motives represented, thus reactivating the vision and confirming the fame of the master of suspense.