



Massimiliano Spanu

Gender Twist

MASSIMILIANO SPANU

Provo a spiegarmi, su quello che ho l'impressione sia un concetto e un caso di specie da testare e, almeno in *nuance*, una non convenzionale, non diffusa emergenza-categoriale di tipo metziano, alla cui base c'è la considerazione "che l'inconscio è strutturato come un linguaggio" (Lacan). Dico "gender twist" e cosa intendo?

Intendo un *colpo di scena*, un cosiddetto *plot twist* che segnali una mutazione sostanziale nello *sguardo del film* (e con "sguardo" recupero una categoria abbastanza imprecisata e quasi in disuso, a mio modo di vedere ancora preziosa in ottica semiologica/psicoanalitica lacaniana, cui farò in qualche modo ricorso). Quindi, un *plot twist*, un colpo di scena che investa e riguardi volutamente *la questione di genere*: che possa reggersi intenzionalmente su, imporre e favorire (a mo' di "transizione emozionale") una trasformazione della narrazione e un classico riposizionamento dello spettatore, focalizzato in un rapporto di sapere orientato tra istanza narrante e personaggio del film, con il quale, durante la visione, si aderisce con appassionata convinzione, salvo poi ritrarsene, soprattutto moralmente, a proiezione terminata.

Il film da cui si tenta di enucleare il concetto (che formalmente si regge su interpellazioni e sguardi in macchina, identificazioni spettatoriali e rispecchiamenti favoriti, di oggetti e personaggi che ci restituiscono lo sguardo) è *Psycho* (*Psycho*, 1960) di Al-

fred Hitchcock: un capolavoro che ancor'oggi si presta, nella sua infinita dinamica di rispecchiamenti e aperture di senso, a una semiosi ancora non del tutto esperita, che qui provo almeno ad abbozzare.

Un film che potremmo pensare come un «quasi-soggetto»,¹ il «resoconto di una macchina nervosa», oltre che d'un contesto culturale, ove il regista/autore, come il pittore di Merleau-Ponty in *L'occhio e lo spirito*, «si dà con il suo corpo» e con la propria sensibilità. Per il presente caso di studio, inteso come descrizione parziale e ripensata del film, avverrebbe allora, almeno, un duplice *gender twist*. Prima, nel rapporto approntato dall'istanza narrante tra lo spettatore e il personaggio d'una donna, *Marion Crane*: la ragazza, per la sensibilità spettatoriale media del periodo, è *non convenzionalmente protagonista*, attivata e sola nella propria vicenda, sottratta allo sguardo sociale dominante. Poi, con lo spostamento del riconoscimento spettatoriale, per mezzo del rapporto instaurato dalla strategia enunciativa del film con il personaggio d'un uomo, cioè su *Norman Bates*: apparentemente, un giovane gradevole e beneducato, certo *in un qualche disagio*, surdominato com'è dalla misteriosa voce materna, fatto infine agente distruttivo del Sé e dell'Altro.

Ci si identifica coi due personaggi nella consuetudine che al cinema ci si possa proiettare facilmente in molti diversi protagonisti, cosa che qui si fa però situazione piuttosto rara: che ciò possa avvenire e avvenga con i personaggi (interpretati da due divi) di sesso opposto, *l'uno a sostituire l'altra*. Ciò che è abbastanza strano, insomma, è che ci si debba immedesimare in *una* protagonista (nella prima parte del film), poi in *un* protagonista (nella seconda parte), per chiudere, è noto, con l'agghiacciante fronteggiamento e rispecchiamento finale, in una specie d'incontro con lo psichiatrico "perturbante" assoluto (sotteso da un lento avvicinamento della macchina da presa all'assassino, ormai disvelato nella sua schizofrenia).

In realtà il doppio *gender twist* sarebbe addirittura triplice se si volesse considerare come tale anche la situazione della *catarsi* e concomitante *catabasi* finale, vera e propria discesa psichica agli inferi della mente di Norman, situazioni dalle quali ovviamente lo sguardo spettatoriale, dopo l'immersione soggettiva definita dal movimento della macchina da presa, si ritrae proprio con la fine del film.

Dunque, un film di continua e potente pulsazione nell'avvertire, nel sentire fisicamente ed emotivamente, nel sapere e vedere spettatoriale, in un continuo lambire una feticizzazione patologica: quella della psiche materna che emerge "vincitrice" dal e sul corpo di un figlio (madre-in-voce, oggetto-feticcio che ha preso il controllo e i panni di Norman). Tema edipico che al cinema si è visto già e si vedrà, dallo *Scarface* di Hawks a *Lisa e il Diavolo* di Bava, ma mai nell'accezione sconvolgente ed estrema di Hitchcock.

¹ La definizione è di VIVIAN SOBCHACK, nel suo *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1992.

In questa disposizione narrativa ed enunciativa mi sembra infatti risieda la grandezza, la peculiarità e l'assoluta importanza di *Psycho*. Dedicandogli da molti anni, ogni anno, alcune ore di lezione, congiuntamente alla trattazione semplificata d'alcuni temi importanti ex Feminist Film Theory e della psicoanalisi più in genere, cerco di dimostrare come la strategia informativa del testo, la cosiddetta istanza narrante al lavoro, provveda qui, attraverso scelte di carattere narrativo e più genericamente tecnico-linguistiche, a implementare i fatti dell'universo diegetico e a farli conoscere, a palesarli allo spettatore, declinando questi accadimenti in relazione a una certa *queerness* del film, dove cioè le caratteristiche di *gender role* legate alla cultura dominante del periodo, in *Psycho* sembrano a momenti nettamente sovvertite, salvo poi ribadirsi in maniera altrettanto scioccante.

In partenza, considero come lo stesso Hitchcock - proprio in *Il cinema secondo Hitchcock*, la ben nota, lunga intervista di Truffaut - dichiarasse che certi suoi film sono «sogni ad occhi aperti», che «così sono probabilmente io dentro me stesso», suggerendo addirittura che tra l'esplorazione artistica di sé e la fruizione-comprensione dello spettatore, cui si rivolgeva con attenzione assoluta, si stabilisse nel suo cinema - e in questo film in particolare - una *forte dinamica intersoggettiva*: cioè una condivisione, *shared manifold*, di molteplici stati soggettivi specifici che sarebbero divenuti, come risulta da varie dichiarazioni, il *più importante traguardo* della sua opera. Qualcosa, insomma, che sarebbe venuto ben prima della narrazione o di qualsivoglia altra raffinatezza tecnica cinematografica. Una *dinamica intersoggettiva* che è stata oggetto classico d'indagine in certi studi fenomenologici dell'opera, nella Teoria della mente e negli studi neuropsicologici, esplorata da diverse metodologie, tanto da invitarci a tenerne opportuno conto anche in questo caso.

Andiamo però con ordine, e partiamo proprio dal film: che è capolavoro povero, con un compenso per il regista-autore, in parte anche produttore, pari a quello che gli proveniva da un solo singolo episodio della serie a lui intitolata, *Alfred Hitchcock Presents*.

Un progetto, dunque, fortemente voluto, per quella che a momenti è sembrata quasi la realizzazione d'una necessità personale; che, come è stato ampiamente dimostrato, Hitchcock passò comunque e frequentemente, nelle diverse parti di girato, al vaglio della moglie, Alma Reville;² e che pure fu occasione di scelte formali esclusive, di abissali complessità nei risvolti delle problematizzazioni di genere, qui del tutto anticipatrici di esperienze e narrazioni complesse a venire, ben al di là della storia di partenza, comunque assai rilevante per il cinema del tempo.

2 La Reville esercitò notevole influenza sull'opera del marito, coltivando addirittura una propria carriera cinematografica, prima e dopo il loro matrimonio nel 1926.

Dopo i titoli grafici di Saul Bass, il film presenta la *strip* di Phoenix, Arizona, con la serie di panoramiche e dissolvenze incrociate che definiscono *l'establishing shot* e che ci portano sino al varco della finestra d'un'anonima camera d'albergo nella giungla d'asfalto (l'edificio sorgeva in Adam Street). Giungiamo ai corpi di due amanti: quello d'una donna stesa sul letto in reggiseno, Marion Crane (interpretata da Janet Leigh – diva che qui, peraltro, non sarà mai nuda, neanche nella scena della doccia ove, per le immagini del corpo sarà sostituita da Marli Renfro, e per le proprie comunque coperta da pecette color carne da *stripper*); e poi Sam Loomis (John Gavin), virilmente a torso nudo e in pantaloni. L'uomo ha un cognome particolare, che evoca l'incombere, l'apparire in lontananza (il *to loom* americano). In effetti, Sam rappresenta, in qualche forma, il problema e l'ipotesi insoddisfacente che si stagliano nel futuro immediato della ragazza. Questo seppure Marion sia ragazza che sin dall'inizio non dimostra timori reverenziali di fronte all'uomo che pure la blandisce: i due sono accomunati e distanziati, di pochi scrupoli anche nell'abbraccio. Almeno nelle prime scene del film, infatti, sembrano confezionare un incontro solo relativamente appassionato. È chiaro che i due si pigliano, e i codici adottati da Hitchcock lo dichiarano con nettezza: ma non sembrano amarsi, certo non a sufficienza. Anzi, si salutano senza grandi rimpianti, con Marion che è ragazza «virtuosa» – così raccontavano Hitchcock e Joseph Stefano, lo sceneggiatore del film – seppure *sin troppo* pragmatica, quindi ben lontana da certi svolazzi, da certe illusioni dell'amore romantico al cinema che *ci aspetteremmo* in una ragazza.

Potremmo dire, insomma, che Marion possieda quell'attitudine serena che oggi diremmo “proattiva”, che in altri tempi si sarebbe definita sessisticamente tutta “maschile”. Dovremmo chiederci però a cosa Marion guardi, in *Psycho*; e chi guardi a lei, invece.

La prima scena, così, è descritta quasi i due amanti recitassero una parte già implicitamente o funzionalmente falsificata, quella che ci si aspetterebbe da loro in adesione al ruolo sociale e culturale che incarnano, senza che, appunto, a quell'amore e a quel ruolo si possa credere davvero: sono cioè due disillusi, se non addirittura fatti cinici nelle ristrettezze della vita, dalla separazione di lui, dal commento sociale e da quello familiare che ne deriverebbero, dal piccolo cabotaggio dell'esistenza di entrambi.

Nella scena successiva, che si svolge nell'ufficio dove Marion lavora, assistiamo invece al netto apparecchiarsi del primo sguardo precisamente “patriarcale”: sguardo che investe la nostra eroina (e noi con lei), materializzatosi nella figura d'un ricco cliente in affari, un vecchio cowboy spiacevole ma bonario, col suo apologo sfacciato da arricchito sui soldi che «non fanno la felicità ma che tengono lontana l'infelicità». Così l'uomo chiede a Marion se lei sia felice, la corteggia grossolanamente *en passant* e rivendica il merito dell'aver donato alla figlia, presto *da lui portata* in sposa, solamente giorni felici.

Marion non batte ciglio, abbastanza scafata e sorridente. Incassa le attenzioni del vecchio, ma non intuiamo il suo retropensiero, che pure capiremo esserci, eccome.

Successivamente, pensando alle ipotetiche proteste del vecchio derubato del malloppo (proteste che ascoltiamo solo in voce interiore) Marion sorriderà mentre guida, e sarà questa, forse, l'unica situazione nella quale si compiacerà sadicamente dell'aver commesso il furto ai danni dell'uomo: dove all'idea della prevedibile reazione infuriata del seduttore scornato, emergerà per un attimo la rivalse della giovane donna.

Fatto è che il vecchio, in ufficio, ha lasciato un sacco di soldi, 40.000 dollari, sorta di *MacGuffin* per prepararci, diceva Hitchcock, al *red herring* della vicenda, cioè per condurci infine al nucleo pulsante del film e della tensione che lo anima, all'omicidio, *solo e proprio all'omicidio*. Tutto ciò in quello che Hitchcock definiva esser stato «il gioco più appassionante con il pubblico», il più coinvolgente che avesse mai realizzato: i soldi, dunque, vengono consegnati all'impiegata di fiducia, a Marion, e non all'altra ragazza, ingenua, sposata – meno avvenente (interpretata, come spesso capiterà per queste parti, dalla figlia del regista, Patricia Hitchcock). Marion, quindi, deve provvedere a depositare in banca il denaro. E invece, presentatasi l'occasione, non ha dubbi: l'occasione rende ladri (uomini in genere, comprese le donne). Con i soldi la ragazza si mette in macchina e scappa. Il suo è d'un tratto un personaggio attivatosi che, nella convenzionale definizione dei ruoli del cinema di genere americano classico, suona anomalo: certo, Marion è apparentata a certe eroine caotiche, armate o delinquenti, di capovolgimento dei modi nel grande noir americano. Ma anche in questa soluzione *Psycho* presenta un risvolto narrativo abbastanza irriuale per il racconto del tempo, perché illustra una situazione non motivata o palesemente procurata.

E poi, la questione sostanziale: da cosa scappa, perché sente la necessità di rubare, Marion? Qual è il vero motivo per il quale mette a soqquadro la propria esistenza?

Ho ipotizzato spesso, durante le mie lezioni, che Marion fugga da una mediocrità tratteggiata in ipotesi con Sam l'amante, sotto il cappello comune della madre di lui citata nel dialogo. Che scappi dalla "trappola" della vita piccola d'impiegata verso il sogno d'emancipazione. Così, prima che la si veda alla guida e in fuga, la macchina da presa di Hitchcock la ritrae davanti a dei quadri di paesaggi nudi, spogli, mezzi desertici, anticipatori di quell'intorno geografico e morale, l'autostrada per l'inferno che la condurrà nel nulla americano di provincia, e poi al luogo della vertigine e dell'annientamento, al Bates Motel.

Ho ipotizzato allora che Marion scappi dal matrimonio povero con l'uomo già sposato, e con lui, forse, dalla famiglia istituzionale; che scappi con quei soldi che

gli consentano, nell'America del tempo già sottratta dei propri valori più ovvi, la più evidente delle fughe *camp*: siamo negli anni di Isherwood, di *The World in the Evening*, romanzo che suggerisce la definizione del concetto nel 1954.

“Camp”, quindi, non alla Susan Sontag, e non come ostentazione di stile eccessivo e artificioso, ma come condizione di reazione esplicita, per certi versi estrema, legata proprio alla condizione di un femminile non più ancillare, etero, bi- od omosessuale che sia.

Certo è che ciò che si evidenzia nel film è il tentativo di Marion di sottrarsi allo *sguardo istituzionalizzato del maschio*, ai vari sguardi maschili che, in effetti, la pressano incessantemente durante tutta la prima parte dell'opera: gli uomini tutti la guardano, perché d'una donna bella e sola *non si fidano fino in fondo*, perché il capoufficio la incrocia attraversando la strada (mentre lei è in macchina) e forse la riconosce; perché la scruta un minaccioso poliziotto dietro ai suoi *rayban* neri, *mise en abîme* nel gioco delle inquadrature e delle cornici, dei finestrini e del lunotto anteriore della macchina (riverbero, forse, della ben nota e hitchcockiana paura della polizia, trauma già infantile). Perché la esamina, incredulo, un venditore d'auto che prima vuole accalappiare la cliente, poi non capisce come quella stessa voglia vendere una macchina vecchia e comprarne una nuova senza farci nemmeno un giro di prova. La esamina il giovane Norman Bates, ma con ritrosia emotiva, con desiderio trattenuto o scomparso (nei termini, lo capiremo, della conseguenza o dei residui della più tipica angoscia di castrazione), incapace com'è di pronunciare alcune parole, afasico.

Sfuggente, timoroso, sotto segno d'impotenza tra gli uccelli impagliati (correlato oggettivo che lo domina) Norman è dunque l'appassionato tassidermista e il feticista irrisolto che spia voyeuristicamente Marion da un foro nel muro, trasgredendo al comandamento interiore.

Sappiamo come finirà: con la più clamorosa delle repressioni e punizioni, nell'efferato, repentino omicidio nella doccia d'un motel tutto orizzontale, dominato dalla villa in gotico californiano verticale sulla collina, a formare la croce sulla vicenda e sui sogni della ragazza. D'altra parte Robert Bloch, l'autore del romanzo da cui è tratto il film (di cui Hitchcock saprà leggendo la critica di Anthony Boucher³ sulla pagina letteraria dedicata ai romanzi gialli del «New York Times») risolveva l'assassinio della ragazza in una singola coltellata ferale che la decapitava di netto: il regista avrebbe invece girato la violenza quasi si trattasse d'un atto sensuale, con una cinquantina almeno di posizionamenti differenti della macchina da presa per i 45 secondi complessivi di film, in una marcatura scopofiliaca priva di precedenti nella

3 Pseudonimo di William Anthony Parker White.

storia del cinema frutto di un'intera settimana di riprese dedicate alla stessa scena. Per una singola scena, come racconta Janet Leigh, si impiegò un terzo dei giorni complessivi sul set.

Un "omicidio" visivamente imponente, una delle cose più *belle* viste al cinema: in qualche maniera, simulazione atroce e appagante, addirittura disturbante (Truffaut diceva che quella scena era stata filmata «come uno stupro», qualcuno come un «atto d'amore»), in una scena che poi si concludeva in una torsione grafica, in un *twist* visivo e simbolico, anticipatore formale del più imponente *scaling* dei ruoli e delle identità, incentrato sui raccordi di movimento circolare sul soffione della doccia, sul mulinello del sangue nello scolo, sull'occhio della ragazza. Slavoj Žižek ascriveva questa rotazione, lo sappiamo, al motivo formale della condensazione e dell'investimento libidico, del freudiano – a questo punto davvero hitchcockiano – *niederkommenlassen*, il lasciarsi cadere, l'abbandonarsi malinconico e turbinoso dell'uscita dal corpo nella morte. Un motivo, dunque, che nell'estasi del martirio della vittima hitchcockiana, nell'appagamento libidico del delitto e dello sguardo spettatoriale, segnalava però anche la trasformazione esiziale, cioè il *change* narrativo d'uscita, e non nei termini della salvezza ironica o riequilibratrice d'un qualche finale riappacificatore, ma nel precipitare con lo sguardo al fondo del *maelstrom*, nel buio dello scarico.

Nella logica enantiodromica della tensione tra sessi, il femminile ha inglobato il maschile e distrugge tutto, nella più classica, vindice disinibizione dei freni in assenza del padre e nel timore materno della perdita di Potere.

Infine, a mutazione ulteriore, la nuova dovuta adesione spettatoriale è quella all'altro personaggio, il Norman supino e umiliato, impegnato nel pulire sulle ginocchia, a dissimulare, a sorridere a chi lo incalza di domande (mentre lo spettatore ancora crede sia tutta responsabilità d'una madre, quasi una Grande Madre terrificata di junghiana memoria, e da spettatori ci scopriamo a pensare, preoccupati: "Se ne accorgeranno che lì c'è stato il massacro?").

Sono situazioni già tratteggiate dal cinema hitchcockiano precedente: l'abuso, l'assassinio sadico si registrava nell'urlo silente - oltremodo udibile - della ragazza in *The Lodger*, o in molte altre forme del "cadere", in *La finestra sul cortile*, in *Caccia al ladro*, in *Intrigo internazionale*, o *La donna che visse due volte*, ecc. Per contro, anche in alcune situazioni del tenersi per non precipitare, o in certi baci fatali dove ci si abbandona al Destino, *sia pure quel che sia purché sia* (come capita all'*amabile* Joan Fontaine che si sprofonda tra le braccia del notorio, temibile maschio seduttore, interpretato da Cary Grant, in *Il sospetto*).

Consequentemente al tragico *plot twist* dell'ammazzamento vertiginoso di Marion, ci troviamo di fronte, come dicevo, non ad una tragica conclusione della vi-

cenda, ma al secondo versante diegetico, alla seconda parte del film: quella delle indagini.

Alla metà del film la diva Leigh che interpreta Marion ha esaurito il proprio compito. Con Marion, salta anche la nostra identificazione/proiezione nel personaggio centrale: non siamo più implicati nelle considerazioni interiori della ragazza, dettate da vari timori, già incrinati quando sogna la propria redenzione⁴ dopo aver ascoltato il giovane Bates, perduto nei propri roveli di orfano di padre, di “custode” della madre, improvvisamente e dialogicamente aggressivo quando gli si propone il di lei ricovero. In vita, nel concreto una *vita-in-morte*, rimane il ragazzo del sintomo (una «sofferenza», come chiosa solitamente Antonio Di Ciaccia) ma anche del *sinthomo* (una «soddisfazione cieca», come argomenta Žižek): due aspetti ovviamente interconnessi e compresenti che segnalano il *modus* con il quale Norman si rapporta al mondo, al desiderio e a Marion, alla realtà. Il che, ovviamente, nel film necessita d’una dimostrazione eclatante in immagine. Ecco allora che, diversamente dal romanzo di Bloch, dove Norman è tozzo, basso, alcolizzato, qui il protagonista è interpretato da Perkins, uomo alto, piacevole, educato, sensibile, con il quale empatizzare e assolvere è cosa che va da sé, anche se poi Norman è pervicacemente, stranamente assoggettato alla madre: il mostro, si sa, necessita del proprio labirinto, così non ci chiediamo nemmeno perché Norman la (tras) porti “al sicuro” (da chissà quali curiosità esterne, in cantina, mentre la sentiamo protestare: lo spettatore implicito e quello reale non sanno, né sono informati su quali siano le condizioni reali della donna, ripresa in un’inquadratura a piombo, in braccio al figlio premuroso).

Norman è sicuramente un *voyeur* che vediamo pulire la scena d’ogni traccia; addirittura, è l’artefice dell’inghiottimento sordo dell’autovettura in palude, che cela, rimuove del tutto il corpo, l’oggetto della reificazione di Marion nel feretro d’acciaio del bagagliaio almeno sino a quando la vettura sarà ripescata: rivedremo la macchina, ovviamente non il corpo, oggetto di reificazione avvenuta, ormai rimosso.

In conseguenza della nostra adesione a Norman, che è, continua ad essere il *ragazzo normale*, cosa che a posteriori ci appare come ulteriore cortocircuitazione nella nostra disponibilità onirica, prendiamo posizione su di lui, con lui, cioè con lo stesso che occulta il corpo a “coprire” la vittima come pure l’ipotetica assassina.

Ci riposizioniamo nel suo sguardo di giovane vulnerabile, mentre mangia meccanicamente *candy corn*:⁵ in balia d’un’ansia folgorante, accomunati al sentire stesso del protagonista, finiamo a temere mentre la macchina della vittima, per un attimo,

⁴ Marion infatti ipotizza, quasi ravvedutasi, di tornare indietro e in tempo utile, al fine di restituire il denaro, per rimettere a posto le cose e salvarsi prima che sia troppo tardi.

⁵ Le *candy corn* sono caramelle della stagione autunnale e delle vacanze di Halloween, piccole e di forma piramidale. L’idea del loro utilizzo fu dello stesso Perkins che suggeriva così il parallelismo tra Norman e un uccello che si nutre di semi.

non sembra affondare del tutto. Bates si fa qui l'oggetto raro, livido, della pura *jouissance*, in un'indimenticabile inquadratura (quasi una mezza figura, leggermente dal basso, volto in chiaroscuro) a schiantare ogni residuo giudizio spettatoriale sull'accaduto: corpo esiziale, d'uscita, come lo Stalin morente e incomprensibilmente minaccioso di Lacan, Norman è colui attraverso il quale si esperisce e si gode l'*inconscio*.

Lo ritroviamo, lo sorprendiamo infine in flagrante, in vesti femminili, nella distorsione apocalittica d'una donna che urla, grido alienato, non diversamente da quello di Marion. Una contorsione che Pupi Avati potrebbe aver recuperato per il suo folle assassino, nel bellissimo *La casa dalle finestre che ridono*; che Brian De Palma, da par suo, ha voluto addirittura marcare nel transfert di cui è vittima lo psicoanalista, non solo la paziente, in *Vestito per uccidere*, altro/stesso caso eclatante d'omicidio *en travesti*. Condizione che in *Psycho*, ovviamente, è anche il frutto di un *embodiment*, relazione costitutiva tra corpo, cervello e mondo delle fantasie autoriali con lo spettatore. Un *embodiment* delle simulazioni incarnate e approntate, forse financo esperite (da Perkins, perfetto marito, eppure sofferto bisessuale, incapace di rivelare la propria identità *fluid* fino ai quarant'anni; da Joseph Stefano, in analisi in quel periodo; probabilmente da Hitchcock stesso). D'altra parte Hitchcock, a suo tempo, dichiarava addirittura d'aver avuto un qualche legame con Edith Thompson, una delle più celebri assassine inglesi, condannata a morte, probabilmente per errore giudiziario, nel 1923 – e ce lo conferma Edward White, nel suo *Le dodici vite di Alfred Hitchcock*, ove si ricorda come il regista londinese amasse rimemorare anche i casi di Edwin Bartlett, del dottor Crippen (famoso per adulterio, travestitismo e tensione feticista necrofila) o di John Christie (necrofilo che ammazzava le donne a Rillington Place, numero 10, situazione poi ripensata in *Frenzy*, tratto da *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square*). È noto anche come Hitch amasse travestirsi da donna per divertire gli amici nei panni di Mabel, «una flapper con vestito aderente, tacchi alti e collana di perle». Che si travestisse da Regina Vittoria, o da regina del castello, da Lady Agatha, contessa di Windblown, in una parodia del racconto giallo divenuto poi servizio fotografico sulla rivista «This Week» nel 1957.

Non sfugge nemmeno, forse a raggirio auto-ironico, che “Marion” sia l'esatto anagramma di “Norman” con una “i” in più e una “n” in meno: entrambi i nomi recano in sé lo stesso numero di lettere di Alfred. Certo è che il nome di lei, della protagonista della prima parte del film, è cambiato rispetto al romanzo di Bloch, dove la giovane donna si chiamava solamente “Mary”. Qui si sostiene, allora, che il trattamento abbia provveduto alla modifica del nome femminile al fine dell'apparentamento imposto da Hitchcock e Stefano, quello con “Norman”. Non sfugge nemmeno, infatti, che i cognomi dei due (“Crane”, di Marion, e “Bates”, di Norman) abbiano stesso numero di lettere, 5, eguali vocali, *assonanza piena di a e di e*. La stessa assonanza che riscontriamo in Alfred: solo un caso?

Quel che è certo è che i nomi dei protagonisti ci segnalano un'apparente, crittografica sovrapposibilità alle sensibilità da cui provengono. Cosa che non sorprende, vista la disponibilità di Hitchcock nei confronti della moglie, acclarata pubblicamente e in più occasioni, ad ammettere *provocatoriamente* chi portasse davvero i pantaloni in famiglia.⁶

Ma arriviamo al dunque. Dopo l'omicidio di Marion vediamo Norman schivare con una certa divertita resilienza le domande del detective - e maschio alfa - Arbogast (personaggio dal nome di origine germanica, che proviene senz'altro da Arbogaste - famoso militare franco al servizio dell'Impero, che ebbe funzione quasi imperiale - e che qui è interpretato da Martin Balsam).

Arbogast mette Norman sotto torchio perché indaga sulla scomparsa della ragazza e dei soldi (prima di essere ammazzato a coltellate e fatto volare, quasi in punta di piedi, dalle scale di villa Bates, in altra scena tra le più belle e iconiche di sempre, girata tra dolly, retroproiezione e trasparente). Ma Norman non si scompone affatto, anzi. Se la scena della doccia è il centro vertiginoso del film, il limite interno e strutturale della vicenda arriva proprio con il suo interrogatorio condotto da Arbogast al Motel Bates, situazione che per la prima volta fa somigliare Norman, simmetricamente catatonico, alla Marion attonita e forse basita di fronte al vecchio cowboy della prima parte del film.

Mi sembra si possa dire allora che *Psycho* è un documento efficace sulla complessiva torsione americana dei costumi e delle logiche del momento. Una torsione storica e culturale (l'ultimo anno della presidenza Eisenhower, che scadrà nel gennaio del 1961) che nella sceneggiatura del giovane Joseph Stefano si riferisce in qualche modo alla spaventosa, mitologemica vicenda di Ed Gein nel Wisconsin. Un attorcigliamento valoriale, culturale, e come tale inaggirabile. Certo, il film rappresenta soprattutto, almeno schematicamente, l'emersione di un fiotto di verità nella cultura sessista-maschilista nordamericana del periodo: ovvero un testo sul travalicamento dello steccato reazionario di genere, un racconto dal *subplot* sul *transgendering*, o almeno sul *crossdressing* al tempo. Questo nonostante lo spieghi finale dello psichiatra, forse l'unico momento debole del film, che ci informa che no, Norman non è un "travestista", perché è davvero preda della fantasmizzazione materna (senza che ciò risolva alcuni problemi sostanziali del racconto, è ovvio, né le logiche plausibili inerenti la violenza di genere o, tantomeno, la follia).

Psycho è un film di esplicita sovversione dei ruoli etero- e omosessuali, cioè un gran film psicoanalitico sulla fatidicità di quei ruoli socialmente prefissati nell'u-

⁶ Vari episodi sono riportati da Edward White, *Le dodici vite di Alfred Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2022.

mano sentire, e basati sulla rigida dicotomia solo-biologica uomo-donna. In effetti *Psycho* è, come *Notorious*, un'opera dove la trama è quasi schematica (ragazza ruba del denaro, fugge, finisce tra le grinfie di un killer psicopatico) e le pieghe degli accadimenti contano relativamente: ciò che è davvero importante, qui, è la gestione dell'alternanza di situazioni di «eccesso» e di «riconoscimento» (come le chiama Francesco Casetti⁷), oltre a ciò che David Bordwell definisce processi elementari *very-low level*, cioè i primi piani adottati, i movimenti rapidi, i tagli di montaggio, le soluzioni sonore. Insomma, tutto ciò che consentirebbe la più viscerale immersione emotiva-sensoriale negli accadimenti.

Inoltre *Psycho* è - nella logica hitchcockiana della *vera carica attrattiva* del cinema - un film d'ineluttabile necessità: lo evinciamo dall'operazione produttiva, che prorompe da una cultura autoriale già ampiamente disposta al trattamento di certi temi, che tematizza il problema identitario come caratteristica peculiare del gusto e dell'immaginario inglese-americano in quanto *modo* connotato di violenza, in questo caso attinente anche e soprattutto l'omosessualità rimossa, un certo feticismo brummeliano, tutte "tipicità" che Hitch pensava addirittura geografiche.

Il che non deve sorprendere, Hitchcock non si esprime diversamente da ciò che si è sostenuto in altri ambiti culturali: ad esempio così pensava Sir Richard Francis Burton, antropologo e geografo, che ascriveva ad una cosiddetta Zona Sotadica, ben delineata sul mappamondo, la geografia precisa dell'omosessualità (figuriamoci, sarebbe stata "particolarmente" presente in Francia, Italia, Giappone, Asia minore, Caldea, Afghanistan, Punjab, Cina, meno da altre parti).

Anche la violenza, per l'autore di *Psycho*, sarebbe materia squisitamente, precipuamente anglosassone. Il suo spettatore (a) sperimenta allora un doppio *gender twist*: da un lato la transizione identitaria del personaggio-vettore in relazione ai modi improvvisamente traumatici del racconto e, soprattutto, negli effetti della cultura repressiva del tempo, nell'America della crisi e del Capitale; dall'altro (b), lo stesso spettatore rivive una sorta di correzione traumatica/repressiva nei processi di identificazione e proiezione che sottendono alla fruizione cinematografica, attraverso il proprio riposizionamento nella vicenda vissuta intersoggettivamente: prima per l'intraprendenza femminile alla rivalsa, cosa sopportata fino al collasso della storia di Marion, a metà film; poi a quello che è quasi un rigurgito morale di Hitchcock, nel *gaze* finale di Norman che ci restituisce lo sguardo diabolico in interpellazione, rimbalzo accompagnato dalla voce-feticcio della Madre, avvertito da noi tutti come sconvolgente.

Se i film liberano la testa, diceva Fassbinder, Hitchcock in *Psycho* la perturba, facendoci esperire la comune disposizione a rivestire i panni dell'alterità più profonda,

⁷ In *Filmic Experience*, in «Screen», 50 (1), pp. 56-66.

salvo poi aggredire anche quella, disconoscendola, e facendo di noi stessi il grande altro traumatico, l'obiettivo del nostro orrore.

Al contempo, Hitchcock mette in scena la sofferta alterità finalmente esperita come identità, concretamente mai vissuta almeno in una società capitalista/maschilista di marca anglosassone, piccolo borghese e repressiva come quella americana del tempo.

Alla fine, negli ultimi fotogrammi del film – è un attimo soltanto, ma davvero geniale – l'ironica, minacciosa sovrapposizione del volto di Norman-Madre con il teschio baziniano della sua mummia, che chiude l'incubo e condensa l'alienazione al cinema prima del *vel*⁸ lacaniano, e ci dice che sì, il patriarcato è il problema che riguarda anche Norman, figlio fragile e insicuro, l'orfano della *patriarchy* e del Patriarca (che però qui è senz'altro morto). Di quel Padre, Norman ci dice appassionatamente nella scena del salottino degli uccelli: e quel Padre, fattosi Madre/Padre, è del tutto assente, cioè interiorizzato. Il che è pure peggio d'una concreta, tangibile presenza di Padri (e Madri) contro cui potersi scagliare, da cui emanciparsi, come ci insegnano proprio Freud o Lacan e, purtroppo, la cronaca recente di femminicidi, fatta da personaggi *in faciem* tutt'altro che patriarchi, slatentizzati però nella trasgressione della Legge, nella dissoluzione della crisi sociale, così perfettamente cristallizzata dal gotico americano di Hitchcock.

L'alienazione di Norman e dello spettatore, insomma, è l'assoluta *impasse* nel rivolgersi agli altri, ad ottenere una qualche, necessaria attenzione, un dialogo, un qualche senso, comunque perduto: tale alienazione infine si trasforma. E dall'*afasia* diventa la lacaniana *afanisi* realizzata, letteralmente la scomparsa del Soggetto (di Norman) nella dissoluzione di ogni legame con i significanti che lo rappresentano. È l'ultimo *gender twist*: *Psycho* ci abbandona al mare delle considerazioni sulla società, sull'Altro e noi stessi.

8 Si veda JACQUES LACAN, "Il soggetto e l'Altro (I): l'alienazione", in *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. 1964.