

PSYCO (*Psycho*)

(USA 1959, 1960, bianco e nero, 110m); *regia*: Alfred Hitchcock; *produzione*: Alfred Hitchcock per Paramount/Shamley; *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Robert Bloch; *sceneggiatura*: Joseph Stefano; *fotografia*: John L. Russell; *montaggio*: George Tomasini; *scenografia*: Joseph Hurley, Robert Clatworthy; *costumi*: Helen Colvig; *musica*: Bernard Herrmann.

SINOSSI

Una giovane donna, Marion Crane, incontra il proprio innamorato Sam in una camera d'albergo. È il primo pomeriggio d'un giorno di lavoro, a Phoenix. Fanno l'amore, quindi discutono delle difficoltà economiche che ritardano il loro matrimonio e li costringono a una vita di incontri affrettati. Sull'onda di questa amarezza, Marion si allontana in macchina dalla città portando con sé i quarantamila dollari che il suo capo l'aveva incaricata di depositare in banca. Di notte si ferma in un motel isolato, di cui è l'unica ospite. Il giovane padrone, Norman Bates, le parla dei propri problemi economici, della passione per la tassidermia, della vecchia madre con la quale vive nella casa che sovrasta il motel, e che poco prima Marion ha sentito inveire contro il figlio. Prima di andare a letto, la ragazza fa la doccia; Norman la spia attraverso un foro che ha praticato nella parete dell'ufficio. Poi nella stanza da bagno entra una figura di vecchia secca e furiosa, che uccide Marion a coltellate e scompare in un attimo, così com'era arrivata. Entra Norman, che urla atterrito e si mette a pulire scrupolosamente il luogo del delitto. Quindi trasporta il corpo di Marion, la sua valigia, i vestiti, il denaro che le aveva visto nascondere, nel baule della macchina di lei, della quale si sbarazza facendola sprofondare in uno stagno. La scomparsa di Marion ha intanto messo in allarme la sorella della ragazza, Lila, e il fidanzato Sam, mentre sulle tracce della fuggitiva è anche il detective delle assicurazioni Arbogast, che arriva per primo al motel Bates. Norman appare assai agitato dalle sue domande e si rifiuta di fargli incontrare la madre. Avvertiti Lila e Sam, il detective torna furtivamente nella casa e sale al primo piano, per parlare alla vecchia signora: ma in cima alle scale viene colpito da feroci colpi di coltello. Norman, disperato, prende tra le braccia il corpo fragile della madre e la porta in cantina, dove starà nascosta. Sam e Lila apprendono dallo sceriffo che la madre di Norman, misteriosamente avvelenata insieme al proprio amante dieci anni prima, è sepolta nel cimitero locale. Arrivano a casa Bates, dove Lila scopre in cantina un'orrenda creatura impagliata e vestita da donna. Alle sue spalle, con addosso la parrucca materna, Norman cerca di pugnarla, ma è fermato dall'arrivo di Sam. Norman, che aveva vissuto quegli anni scisso tra la propria personalità e quella della madre da lui stesso uccisa, viene portato alla polizia.

ANALISI

Chirurgo impietoso di interni e ambienti americani, Alfred Hitchcock fa del motel il vero cuore di *Psycho*. Non tanto la casa aguzza, di orrore gotico, dove Norman Bates vive con sua 'madre', ma proprio quel motel appartato e "completamente orizzontale" (F. Truffaut) i cui clienti si fanno sempre più rari: luogo minacciato nella sua esistenza dalla strada principale che ormai non passa più di lì e dalla prossima lottizzazione della proprietà, eventi di superiore ordine economico incontrollabili dal singolo □ che se ne sente profondamente aggredito, frantumato. Prima di qualsiasi traccia di sangue, prima di qualsiasi lampo di follia, la storia dell'anonimo motel Bates è già una storia di violenza.

Alla normalità apparente, stagnante, del motel *Psycho* si oppone una struttura che si potrebbe definire di crescendo musicale. Truffaut, nella sua celebre intervista a Hitchcock, forzando appena i termini ha descritto la forma di *Psycho* come "una scala dell'anormale: innanzitutto una scena di adulterio, poi un furto, poi un delitto, due delitti, e infine la psicopatia". Il livello della violenza cresce implacabile, una violenza che però non è un dato del destino o l'esito d'una antica colpa, come nella maggior parte dei film dell'orrore. L'idea, in *Psycho*, è che basta una lieve deviazione nelle relazioni umane (deviazione di percorso, di comportamento, di desiderio) perché esse conducano immancabilmente alla distruzione. Le battute che i personaggi si scambiano in questo film sono d'una banalità carica di dolore.

Psycho fa di ogni spettatore un voyeur complice di quanto sta accadendo, prima del furto di Marion e poi del primo delitto di Norman, e in questo modo lo rende oscuramente cosciente dei propri impulsi inconfessabili. Diventare tutt'uno con l'occhio di Norman che spia Marion attraverso il foro praticato nel muro, sua personale scorciatoia verso la sfera sessuale, significa essere chiamati a dividerne l'impulso erotico represso e deviato, e la grottesca perversione cui ha sottoposto il ruolo materno: raramente questo mito americano, fondamento sacro d'una società appunto matriarcale, è stato tanto brutalmente maltrattato. Norman Bates, schizofrenico grave, diventa 'caso' universale e la visione del film si fa di conseguenza più sociale, più duramente concreta. *Psycho* svela il caos appena sotto la superficie levigata della civiltà, la barbarie ancora una volta e come sempre tra di noi, dentro di noi.

Momenti cruciali del film sono il viaggio di Marion in macchina, dopo il furto, e l'assassinio di lei sotto la doccia. Quando Marion fugge con il denaro rubato, la macchina, spazio mobile apparentemente capace di condurre verso nuovi orizzonti di libertà, diventa invece una prigione di solitudine, un acquario di colpevolezza. E quando poi il tragitto terreno di Marion si conclude, vediamo come la stessa macchina si trasformi nel suo sarcofago. Poco prima, la tenda della doccia ha oscillato e un personaggio sconosciuto ha vibrato decine di cieche coltellate. Difficile

immaginare una situazione in cui l'individuo occidentale, pudibondo e tutt'altro che sereno nella propria sensualità, sia più indifeso che nudo sotto la doccia, diminuito nelle capacità dell'udito e della vista: la sequenza è anche per questo una delle più autenticamente spaventose del cinema di tutti i tempi (e ciò resta vero anche se in seguito la rappresentazione della violenza sullo schermo si è posta in sincronia col nostro mondo attuale, e non ha conosciuto più limiti). Ma *Psycho* è un film agghiacciante fin dalle prime immagini che ci restituiscono una città estesa, glaciale, nella fredda successione scalare d'un documentario scientifico: dal generale al particolare, dal più lontano al più vicino, un grattacielo, una finestra, l'interno di una camera d'albergo. Gli indici temporali che appaiono nell'immagine (le due e quarantatré d'un pomeriggio feriale) sono puramente 'scientifici', e producono un senso di lontananza abissale. Una scena d'amore in pieno giorno lavorativo, il composto squallore d'una camera d'albergo, il senso di dissimulazione sono il primo anello della catena di disagio e di devianza che condurrà al disastro. Costato ottocentomila dollari, girato con una troupe televisiva per velocizzare i tempi, il film sarebbe diventato il più clamoroso trionfo commerciale d'una carriera, come quella di Hitchcock, non certo avara di successi; con il tempo, anche la critica lo avrebbe annoverato tra i capolavori del regista.

[Peter von Bagh, Enciclopedia del Cinema, 2004](#)

ONDACINEMA

Costruzione di un'opera filmica

Dopo la grande produzione con "Intrigo internazionale", Alfred Hitchcock stava cercando un nuovo soggetto per il suo prossimo film. Lo trova leggendo il supplemento letterario del New York Times che recensiva il romanzo di Robert Bloch "Psycho" su un serial killer psicopatico gestore di un motel. Hitchcock presenta il progetto alla Paramount con cui era sotto contratto per un ultimo film, prima di passare alla Universal. Il soggetto viene rifiutato perché ritenuto troppo violento e contrario alla morale, ma Hitchcock stizzito e che non tollerava rifiuti alle sue idee, propone di produrlo direttamente con la sua casa di produzione Shamley Productions (che nel frattempo si era già trasferita negli studi della Universal), se la Paramount si faceva carico della distribuzione. Così inizia l'avventura di "Psycho", film girato interamente alla Universal, ma distribuito da un'altra grande major hollywoodiana, con un basso budget (meno di un milione di dollari) e girato in trenta giorni come un b-movie. Per attuare questa idea, Hitchcock, che all'epoca lavorava alla serie televisiva "Hitchcock presenta" con grande successo, prende un'intera troupe televisiva di un episodio e la porta sul set per girare il suo nuovo film. Il regista inglese crede molto nel progetto e

pensa che "Psyco" avrebbe cambiato anche il modo di vedere un film. Dopo un primo trattamento di cui non è soddisfatto, di James P. Cavanagh, che licenzia quasi subito, ingaggia il giovane sceneggiatore Joseph Stefano che, riducendo il romanzo di Bloch, trasforma il personaggio di Norman Bates da un uomo grasso, calvo, basso e con gli occhiali, in un giovane nervoso e affascinante, impregnandolo di tematiche freudiane (all'epoca Stefano è in analisi e conosce bene la materia psicoanalitica che affascina Hitchcock). Dopo cinque revisioni del trattamento discusse con il regista, Stefano consegna una prima versione della sceneggiatura che soddisfa pienamente le aspettative del Maestro, diventando in pratica quella definitiva.

La scelta del protagonista Norman Bates cade subito su Anthony Perkins, mentre quella di Marion Crane, la vittima di Bates e personaggio principale della prima parte del film, è assegnata a Janet Leigh che accetta subito la proposta pur di lavorare con Hitchcock, sapendo che il personaggio sarebbe scomparso dopo un terzo della storia. Il regista ha ancora un contratto con Vera Miles (con cui si era arrabbiato perché aveva pensato a lei come protagonista di "[Vertigo](#)", ma l'attrice rifiutò perché incinta) e la ingaggia per il personaggio della sorella di Marion, Lila. Per il ruolo del fidanzato di Marion, Sam Loomis, gli propongono il giovane John Gavin (Hitchcock in seguito si pente della scelta per la legnosità della recitazione dell'attore, in particolare nelle scene iniziali con la Leigh, a cui chiede esplicitamente di prendere in mano la situazione), mentre per il detective Arbogast scrittura un grande caratterista come Martin Balsam.

Per mantenere la suspense e lanciare il film, Hitchcock impone la segretezza a tutta la troupe e al cast e proibisce l'entrata al set. In più continua a dire che sta cercando un'attrice per il ruolo della madre di Bates, ricevendo numerose proposte da agenti per quel ruolo. La campagna pubblicitaria e di marketing, per aumentare l'interesse intorno alla pellicola, continua con la proibizione di entrare in sala a proiezione iniziata (fatto unico per quell'epoca), con l'obbligo di non parlare del film. La Paramount acconsente, anche grazie alla disponibilità dei direttori dei cinema, che fiutano l'affare, e infatti, in parecchi cinegiornali dell'epoca, si vedono code infinite di un pubblico che brama di entrare a vedere il film dell'"orrore" del maestro del Brivido che in prima persona si spende per la pubblicità. Ovviamente "Psyco" diventa immediatamente un grande successo di pubblico; al contrario, la critica lo massacra, proprio per l'ostracismo di Hitchcock nel rilasciare qualsiasi indizio e costringere i giornalisti a vedere la pellicola nelle proiezioni pubbliche. Gli stessi critici che poi anni dopo dichiarano "Psyco" come uno dei migliori film del Maestro.

Detour e meccanismi diegetici

Ma perché questo mistero? Proprio per la tematica trattata da "Psyco": Norman Bates è uno psicopatico con doppia personalità, che gestisce un remoto e isolato motel, con la madre morta che

tiene imbalsamata nella casa dietro il motel. Ma il film inizia in un momento preciso a Phoenix, Arizona, nel primo pomeriggio, in una stanza di un motel a ore, dove assistiamo a un incontro passionale tra Marion e il suo amante Sam (divorziato e pieno di debiti, che vorrebbe sposare Marion ma non può per motivi economici). Sam vive in California e si vedono solo in rare occasioni. Marion lavora presso un'agenzia immobiliare e proprio quello stesso venerdì prende in carico una somma in contanti di quarantamila dollari, per l'acquisto di una casa da parte di un cliente, ma invece di portarli in banca, come gli chiede il proprietario dell'agenzia, scappa verso la California con i soldi nella pazzia idea di consegnarli a Sam. Durante il lungo viaggio si ferma al motel di Bates, incappata in un improvviso temporale, per passarvi la notte. E qui, dopo il primo approccio con Norman e la vista da lontano della madre malata, Marion viene uccisa, nella celeberrima scena della doccia, dalla donna pazza di gelosia. In questo momento, dopo appena un terzo della pellicola, la supposta protagonista scompare e diventa personaggio principale Norman con le sue manie, tic nervosi e il suo rapporto malato con la madre, che non vedremo se non in lontananza e sentiremo la sua voce distintamente, ma in modalità mai diretta.

"Psyco" compie il primo *detour*, con un cambiamento di trama di centottanta gradi: da un dramma a tre (Marion divisa tra Sam e Norman), con la storia di un furto, a un assassinio da parte di una donna malata invisibile, rinchiusa in un motel sperduto, in un horror-thriller, con lo sviluppo di un'inchiesta che coinvolge sia la sorella Lila che il fidanzato Sam e l'investigatore privato Arbogast alla ricerca di Marion fuggita con il denaro. Il *secondo detour* (più sottile, più subliminale) lo abbiamo con l'indagine di Arbogast, che finisce per essere ucciso dalla madre, e con l'inchiesta continuata, nella parte finale di "Psyco", da Lila e Sam che scoprono la verità con il finale, dove si vede che Norman e la madre sono la stessa persona.

È lapalissiana la necessità, per mantenere intatto il meccanismo a orologeria costruito da Stefano e da Hitchcock, di vedere il film dall'inizio per l'inusuale e rivoluzionario sviluppo e per la costruzione diegetica, dove la *suspense* è data anche dalla *surprise*, in momenti precisi durante lo svolgimento della narrazione.

La madre, il doppio e la sua moltiplicazione

Il tema psicoanalitico freudiano è l'aspetto determinante di "Psyco", e tutta la tematica la dobbiamo allo sceneggiatore Stefano, a cui, come abbiamo detto, Hitchcock affascinava e interessava molto. In questo caso il rapporto, intuitivamente incestuoso, tra Norman e la madre è definito nella sua gelosia e nel dialogo che Norman ha con Marion, nel salottino dietro la reception del motel, mentre la donna mangia un pasto frugale. La doppia personalità di Norman, l'assorbimento della personalità della madre, diventa totale possessione dell'oggetto amato. Si

scoprirà che il suicidio-omicidio di lei e del compagno è in realtà un duplice omicidio compiuto da Norman, che fin da piccolo aveva un attaccamento morboso dopo che il padre li aveva abbandonati.

Norman vive in un conflitto perenne, dove le due personalità prendono il sopravvento uno sull'altra. E il risveglio di interesse per un'altra donna, fa scoppiare la gelosia assassina della madre-norman che deve eliminare fisicamente l'oggetto del desiderio. Ma la figura della madre in ottica freudiana, come soggetto occlusivo della personalità dei personaggi e nella modifica dei loro atteggiamenti, lo avvertiamo anche nei dialoghi tra Marion e Sam: la donna parla della foto della madre sul caminetto, mentre discute sul possibile invito di Sam a casa propria; così come la collega di Marion dell'agenzia (interpretata dalla figlia di Hitchcock, Pat) parla della madre che la consiglia e la controlla nel rapporto con il marito. La figura materna viene moltiplicata, si espande, si allarga, si incista, non solo nella psicopatologia di Norman, ma è una costante intradiegetica sempre presente in tutti i personaggi della storia.

Potremmo dire che lo scontro tra Norman e Marion è tra due figure-madri che cercano di difendere la propria prole, al di là della vita terrena, introiettate nell'inconscio dei personaggi, dove per Bates essa prende vita, forma, si iconizza, persino nell'abbigliamento e nel trucco, fuoriuscendo dalla cornice fotografica. La moltiplicazione della figura materna, il troppo amore, porta alla (auto)distruzione dei personaggi e il conflitto, con relativa nascita di nevrosi e psicopatologie, diventa tema di un tentativo di uscire da una trappola mentale in cui, sia Marion sia Norman, sono caduti. In modalità extradiegetica del resto, la madre-norman non la vedremo mai chiaramente, nascosta dalle ombre dell'inconscio, in un incubo racchiuso nel nero della memoria. Del resto, stilisticamente, Hitchcock lascia un paio di indizi sulla vera natura della madre-norman.

Quando viene ucciso Arbogast all'interno della casa, la prima pugnalata avviene sul pianerottolo del primo piano: con un'inquadratura plongée vediamo la madre che attacca Arbogast; la stessa identica inquadratura l'abbiamo quando Norman trasporta la madre in braccio in cantina per nasconderla. Se nella prima si assiste alla fusione iconica, nella seconda si assiste al raddoppio dei corpi, tra quello di Norman e quello della madre, ma il linguaggio cinematografico usato ti parla di morte e quindi si può supporre che la madre non sia viva e che Norman e la madre siano uniti nella mente di un unico corpo.

L'altro indizio lo abbiamo con gli uccelli impagliati nel salottino del motel di Norman: la tassidermia è più di un hobby, come lo stesso Norman afferma: è una ragione di tempo, di vita, di passione. Del resto lui non potrebbe mai impagliare i mammiferi, ma con l'aiuto degli uccelli (trasportatori di anime nell'Aldilà) può mummificare il corpo della madre per averne sempre a fianco la presenza corporea. La messa in quadro utilizzata da Hitchcock anche qui è particolare: primo piano di Bates (in un campo-controcampo con Marion) leggermente asimmetrico, con focale

larga e inquadratura dal basso, che fanno apparire gli uccelli impagliati sovrastanti la testa di Norman, come se fossero appollaiati, escrescenze che escono dalla sua mente. Lo spettatore attento intuisce quindi da questi indizi lasciati da Hitchcock che la madre di Norman è morta e che siamo di fronte a un pericoloso psicopatico, ancor prima del finale a sorpresa. Questo non per sminuirne l'opera, ma anzi per sottolineare la bravura di un autore che vuol far divertire il pubblico, spaventarlo, risvegliare sopiti fastidi inconsci, farlo partecipare attivamente alla visione filmica, renderlo co-protagonista della storia insieme a Sam, a Lila, ad Arbogast, nella ricerca della verità che è di fronte a noi per tutta la durata filmica, fin dal primo incontro tra Norman e Marion.

Scontro tra Eros e Thanatos

La pulsione scopica richiesta al pubblico da parte di Hitchcock viene confermata anche dai personaggi di "Psyco" che osservano e pensano di vedere, ma in realtà non sempre quello che vedono è la verità della visione. E viene introdotto un secondo tema forte del film, con una esplicitazione del linguaggio cinematografico hitchcockiano che si può esemplificare in almeno tre scene significative.

Fin dai titoli di testa (curati da Saul Bass, che sarà anche consulente visivo con i suoi story board), fatti da linee rette in bianco e nero, che s'intersecano in velocità, e la musica di Bernard Herrmann, composta da archi che suggeriscono l'idea psichica di lame che tagliano, c'introduce in un aspetto disturbante dell'opera. La cinepresa poi fa una panoramica su Phoenix e zooma su una finestra, entrando nell'intimità della coppia. La scena, ardita per l'epoca, con i due amanti abbracciati e che si baciano, chiaramente mette in scena un incontro sessuale appena consumato: Gavin a torso nudo e la Leigh in reggiseno bianco danno immediatamente la tensione erotica e illustrano il voyerismo dell'autore, che si allinea con quello dello spettatore. Tutta la sequenza trasuda un forte erotismo, ma allo stesso tempo introduce l'idea della madre morta di Marion e del padre che ha lasciato Sam in un mare di debiti da ripagare.

La pulsione scopica tra sesso e morte l'abbiamo poi nella seconda scena fondamentale, quando Norman spia, da un buco nel muro, la stanza a fianco, dove Marion si sta spogliando per la doccia. Il quadro, di gusto rinascimentale che mostra delle figure femminili nude, viene tolto dal muro e il buco sembra il mirino di una macchina da presa. Abbiamo l'allineamento dell'occhio di Norman (in soggettiva con quello dello spettatore) che osserva Marion, questa volta con un reggiseno nero. Se prima era bianco per dimostrare la purezza e l'onestà della ragazza, adesso è nero, fuggitiva e ladra, ma pronta a disfarsene per una doccia purificatrice, ormai decisa a tornare a Phoenix per porre rimedio al misfatto che ha provocato. La pulsione scopica di Bates è quella dello spettatore: ancora un forte erotismo che scatena il desiderio di Bates. Ciò che si osserva si desidera (cfr. un altro

grande film come "[Il silenzio degli innocenti](#)") e il desiderio di Norman risveglia la gelosia di madre-norman. In realtà è lo stesso Norman che è in conflitto con se stesso, perché il desiderio erotico per Marion lo allontana da quello per la madre e per reazione scatta in lui l'attuazione della morte. Ma la *scena clou*, la sequenza celeberrima, è quella della doccia e della morte di Marion assassinata da madre-norman. Della durata di 45", la sua lavorazione ha richiesto una settimana di riprese. La sequenza è frastagliata, con una minuziosa messa in scena e una precisa messa in serie, grazie anche al lavoro di story board fatto da Saul Bass (che, a discapito di alcune dicerie, non ha mai diretto la scena, totalmente di Hitchcock, come testimoniato dalla Leigh e dai suoi più stretti collaboratori che lavorarono con lui in quei giorni). Certo Hitchcock creava molto in pre-produzione ed era molto veloce a girare, ma per la scena della doccia ci sono diverse difficoltà tecniche da superare: dalla nudità del "visto-non visto" della Leigh, con tutto uno studio della messa in quadro fatto con una controfigura (una spogliarellista che girava nuda sul piccolo set); dall'acqua del sifone che non doveva bagnare l'obiettivo della macchina da presa; dai costumi che indossava la Leigh, fatti di lattice color carne; allo sguardo fisso della stessa Leigh che ha dovuto interpretarlo direttamente, visto che all'epoca per abituarsi alle lenti a contatto ci volevano molte settimane e non c'era tempo. Insomma, una scena tecnicamente molto difficile e complessa, ma allo stesso tempo una scena che è un punto di svolta della diegesi e sintesi del tema di erotismo e morte, corpo nudo e sangue, vita che scorre via nello scolo della vasca da bagno e dal dettaglio dell'occhio della Leigh, con la macchina da presa che zooma all'indietro fino al primo piano dell'assassinata. E poi la simbiosi tra filmico, profilmico e postproduzione: il "cut" delle inquadrature corrisponde ai fendenti del coltello di madre-norman e agli archi di Herrmann, in una messa in quadro millimetrica, una messa in serie perfetta e un missaggio della colonna sonora, senza soluzione di continuità.

Se tecnicamente è complessa, lo è altrettanto tematicamente, dove l'erotismo e la morte sono simbioticamente legati, aggrovigliati, arrotolati dalla tenda strappata della doccia. Il corpo erotico della Leigh diviene il corpo materico senza vita, corpo da nascondere, da immergere nel subconscio di Norman (la palude dove affonda le auto è la sua metafora). Nella scena finale, nella penultima inquadratura, in primo piano sul volto di Norman, ormai trasformatosi nella Madre, abbiamo un *frame* subliminale in cui si vede un teschio (la prepotenza e la vincita di Thanatos sull'Eros) e in dissolvenza poi l'ultima inquadratura sull'auto di Marion, che viene tirata fuori dalla palude: il corpo di Marion viene "estratto" dal subconscio di Norman per restituirlo agli spettatori.

Un “dialogo trasgressivo”: lo stile classico in *Psyco*

Mauro Giori, *Alfred Hitchcock. Psycho*, Lindau, Torino 2009, pp. 201-208.

Un «classico»?

Oltre che sullo sfondo del percorso personale del regista e della tradizione di genere (per quanto ambigua nei suoi confronti), l'impatto innovatore di *Psyco* deve essere misurato anche in relazione al sistema di produzione che gli ha dato vita, questione sulla quale molto si è scritto e che è resa complessa soprattutto dalla mancanza di accordo circa le definizioni di cinema classico (senza contare le diatribe terminologiche) prima ancora che sulla collocazione al suo interno o meno di *Psyco* (e di Hitchcock in generale). La complessità e l'ampia bibliografia relativa al tema richiederebbero ben altro spazio per essere discusse convenientemente: qui ci limiteremo a interrogarci sulla plausibilità delle principali proposte interpretative avanzate su *Psyco*.

Numerosi studiosi hanno tentato di leggere il film come un rappresentante canonico del cinema classico, ad esempio perché rispettoso delle dinamiche edipiche che vi starebbero al fondo (Bellour) o perché in sintonia con la sostanziale misoginia di quel modello (Klinger), o ancora perché non se ne distanzia a sufficienza sul piano stilistico, come pensa David Bordwell, la cui riflessione ha goduto di ampia fortuna e necessita quindi di un confronto più articolato. Pur individuando proprio nel 1960 un momento di sostanziale rivoluzione dei modi di produzione hollywoodiani, e pur riconoscendo in *Psyco* «certamente uno dei film più trasgressivi ma realizzati a Hollywood», Bordwell vi vede la riconferma della capacità fondamentale del sistema degli studi di riassorbire qualsiasi alterità (formale, ideologica, di genere), tanto che a suo dire «nel cinema di Hollywood non ci sono film su vestivi ma solo momenti sovversivi»¹. I tratti del cinema classico identificati da Bordwell possono essere schematicamente riassunti in quattro punti:

A. La logica dell'intreccio procede per rapporti di causa-effetto e assegna i personaggi una centralità assoluta: sono loro a muovere la storia «causandone» i rivolgimenti, e qualora questi siano casuali, è sempre attraverso di loro che se ne registrano le conseguenze;

B. I personaggi sono privi di ambiguità, i loro tratti psicologici sono ben definiti (e spesso tipizzati), gli scopi che si prefiggono sono chiari (e fanno da motore alla vicenda);

C. Gli Intrecci presentano di norma due vicende parallele, una delle quali invariabilmente incentrata su un amore eterosessuale finalizzato alla formazione di una nuova coppia;

D. Tutti gli elementi che compongono il film sono motivati, a livello compositivo (se c'è una rapina, ci deve essere qualcosa da rubare), realistico (se il film è ambientato nel secolo scorso, costumi, oggetti, ecc. saranno accordati all'epoca), intertestuale (secondo convenzioni che si

¹ D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia University Press, New York 1985, p. 81.

codificano in tradizioni, ad esempio di genere o legate allo *star system*), o autoriale. In quest'ultimo caso è prevista la possibilità che la finzione spettacolare manifesti se stessa, ma secondo termini convenzionali e solo in via eccezionale. Di norma, infatti, il racconto è gestito da un narratore onnisciente che, pur svolgendo numerose funzioni arbitrarie (ad esempio seleziona gli eventi degni di racconto), tende a non manifestare la propria presenza. L'invisibilità dell'enunciazione mira a far dimenticare allo spettatore che sta assistendo a un racconto organizzato è strutturato dall'esterno, cosicché possa partecipare agli eventi senza prestare attenzione al modo in cui vengono raccontati. Non è altro che il concetto della trasparenza che ha goduto di una certa fortuna tra gli studiosi. [...] Tale trasparenza è il risultato di una serie di convenzioni: la motivazione di ogni scarto rispetto alla linearità temporale; il ricorso a una luce diffusa, a basso contrasto e neutra, che assicura la leggibilità dell'immagine; la preferenza accordata a inquadrature che simulano la normale visione umana, quindi in piano, ad altezza dello sguardo e frontali oppure leggermente laterali (ad esempio nel campo-controcampo, per evitare gli sguardi in macchina); il ricorso sistematico al montaggio alternato (per conferire ordine a eventi contemporanei collocati in spazi differenti), contiguo (per razionalizzare la frammentazione dello spazio operata dagli stacchi) e analitico (per ordinare gli elementi inclusi in un medesimo spazio).

Psycho trasgredisce quasi tutte queste convenzioni.

A. L'accadimento cardine del film, la morte di Marion, è del tutto casuale (per quanto si possa argomentare sul suo carattere punitivo) e discende dall'incontro fatale, non motivato e imprevedibile con Norman. L'evento centrale della prima parte (la sottrazione dei quarantamila dollari) non rappresenta la causa della decisione di Norman di uccidere Marion. Il fatto stesso che si tratti di una decisione è opinabile.

B. Questa non è che la conseguenza della profonda ambiguità psicologica di Marion e di Norman (di fronte alla quale salta qualsiasi possibilità di logica razionale). Come si è visto, nel primo caso si tratta di un'ambiguità relativa al rapporto di Marion con le convenzioni borghesi che la circondano, mentre nel secondo caso si tratta soprattutto di una profonda confusione di identità e di *gender*. Nell'uno come nell'altro caso, alla radice vi sono problemi e insoddisfazioni legati alla sessualità, ciò che permette ai due personaggi di comunicare, sia pure entrando in collisione.

C. Anche Psycho presenta un intreccio duplice: da un lato abbiamo la vicenda amorosa tra Sam e Marion (che in apparenza punta alla formazione della tradizionale coppia eterosessuale, ma sulla base di una profonda diffidenza estranea alle consuetudini hollywoodiane), dall'altro il furto dei quarantamila dollari. Entrambi perdono di effettiva consistenza nel momento in cui Marion muore. Il legame è fornito - tanto più

significativamente - solo dalla pervasività della repressione a tutti i livelli sociali, non certo dalla volontà dei personaggi. Inoltre, la forza con cui la repressione si manifesta mette in crisi la realizzabilità del progetto fondamentale del cinema classico, quello appunto della formazione della coppia, crisi fortemente voluta da Hitchcock, che per questo motivo non ha acconsentito a legare sentimentalmente Sam e Lila. Da tutto ciò consegue l'apertura del finale, cui ben poco rimane del carattere consolatorio, per quanto spesso puramente convenzionale e ingannevole, del tipico lieto fine hollywoodiano.

D. Se *Psyco* rispetta nella sostanza le motivazioni compositive realistiche, trasgredisce invece sistematicamente quelle intertestuali (sfruttando le convenzioni dello *star system* per creare uno shock da sorpresa) e quelle autoriali, fin dall'inizio e in modo costante lungo tutto il film. Rispettati nelle sequenze più anodine o nel ricorso sistematico alla dissolvenza per segnalare le ellissi temporali e il passaggio da una sequenza all'altra, i limiti imposti dalle regole del cinema classico vengono sovente trasgrediti sia in termini di scelte filmiche (nel ricorso ad angolazioni di ripresa abnormi, nei numerosi sguardi in macchina, nei movimenti della macchina da presa che manifestano la presenza del regista) sia in termini di montaggio (come nelle alterazioni del campo-controcampo e nel rapido succedersi di brevi inquadrature nel segmento dell'assassinio di Marion).

A fronte di tante e tali trasgressioni, non sorprende che, al contrario di Bordwell, altri abbiano cercato di separare radicalmente *Psyco* dalla tradizione classica, guardando al cinema che sarebbe seguito piuttosto che a quello che lo ha preceduto. [...] Tuttavia, se considerare *Psyco* come un emblema del cinema classico significa sottovalutarne la portata eversiva, è improprio anche farne qualcosa di completamente diverso. La consapevolezza autoriale di Hitchcock si gioca costantemente sul piano di un dialogo trasgressivo con le regole del cinema classico, della cui conservazione necessita.