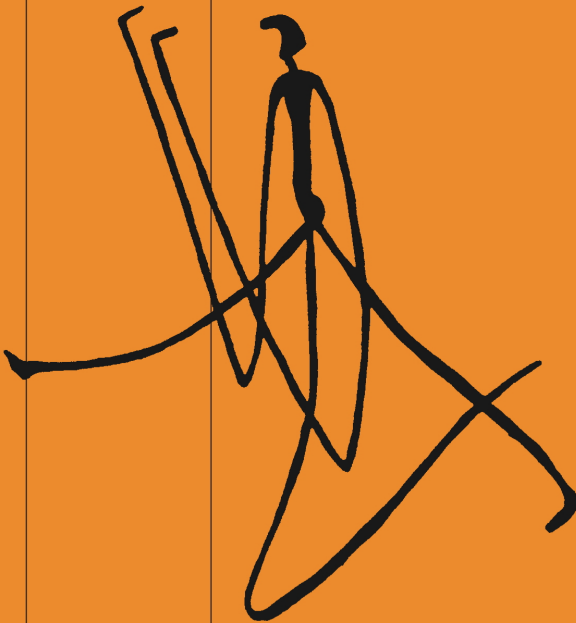




MAURO GIORI

Nell'ombra di Hitchcock

*Amore, morte e malattia
nell'eredità di Psycho*



EDIZIONI ETS

SCRITTURE DELLA VISIONE

20.

MAURO GIORI

Nell'ombra di Hitchcock

Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2015
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

ISBN 978-884674300-8

Introduzione

Il mio amore per il cinema è più forte per me di qualsiasi morale.

ALFRED HITCHCOCK a François Truffaut

Well, everything's perverted in a different way, isn't it?

ALFRED HITCHCOCK a Ian Cameron e F.V. Perkins

«Quel sabato iniziai il trattamento elettrico. Collegai un filo ad un piede di mia madre. La corrente deve aver provocato un corto circuito perché il giorno seguente, al mio ritorno, constatai che il piede era rimasto danneggiato»¹. L'episodio – pur innocuo rispetto ad altri² – appare «impressionante» a un giornalista dell'epoca; non sorprende dunque che, per commentare la testimonianza di questo «squilibrato» reo di aver disseppellito la madre per cercare di ridarle vita, venga scomodata «la vicenda dell'ultimo film di Hitchcock»: *Psycho* (*Psyco*, 1960) è infatti ancora in sala.

Trent'anni dopo, è invece segno del solido insediamento del film nell'immaginario collettivo il ricorrervi ancora per illustrare il caso di una donna vissuta per anni con il cadavere della madre in casa:

La stanza era completamente invasa da ragnatele che scendevano dal soffitto fino a terra, ragni e animaletti brulicavano in ogni parte e là, in un angolo della stanza completamente immersa nel buio, c'era una donna seduta in poltrona completamente vestita e con un plaid sulle gambe. Il corpo, anche esso ricoperto di ragnatele, era quello della madre [...]. “Un'immagine – ha detto il vigile del fuoco che è entrato per primo nella stanza – che mi ha richiamato subito alla mente il film di Alfred Hitchcock *Psycho* [...]”³.

Si potrebbero facilmente trovare molti altri esempi, nella cronaca come nelle vicende personali di chi fu coinvolto nel progetto del film. «La maledizione di “Mr. Psycho”» titolava ad esempio un necrologio

¹ In «STAMPA SERA» 1960.

² Due mesi prima, ad esempio, il ventinovenne Henry Adolph Busch era stato arrestato per aver ucciso tre donne, una dopo averla portata a vedere *Psycho*, da cui diceva di essere stato impressionato. Hitchcock stesso si trovò a dover intervenire nella vicenda (cfr. le sue dichiarazioni in «NEWSDAY» 1960). Busch venne poi condannato a morte e giustiziato nel 1962.

³ MALVENTI 1992.

di Robert Bloch, l'autore del romanzo cui Hitchcock si era ispirato⁴; «Psycho III, l'assassino vero» quello di Myra Davis, a lungo creduta la controfigura di Janet Leigh nella celeberrima sequenza dell'omicidio sotto la doccia⁵; e ancora, molto peggio, «Norman Bates Dies of AIDS» quello di Anthony Perkins su un tabloid americano⁶.

L'influenza che *Psycho*, «the most overly familiar motion picture in history»⁷, ha esercitato negli ultimi cinquant'anni è tale che una sua semplice mappatura richiederebbe la compilazione di un intero volume biblio-filmografico. Tale consistenza è saldamente riconosciuta negli studi, tanto che non vi è chi non abbia cercato di usare questo film come spartiacque nello sviluppo del genere horror⁸ e persino del cinema in generale. Per Bordwell *Psycho* è l'ultimo esemplare del cinema classico⁹, per Kolker il primo di quello moderno¹⁰, per Williams addirittura anticipa aspetti di quello postmoderno¹¹ e qualcosa di analogo implica Monaco utilizzandolo per segnare l'avvento di un «cinema of sensation»¹². Non sono mancate voci contrarie a questa sistemazione, accusata di essere americanocentrica e riduttiva¹³. L'entità delle opinioni convergenti testimonia comunque un'eredità a tal punto straordinaria che non muterebbe nella sostanza nemmeno se la si riconsiderasse con la necessaria ponderazione.

Per usare un'espressione cara a Harold Bloom, Hitchcock è indubbiamente un autore “poderoso”, uno di quelli, cioè, alla cui influenza non è possibile sottrarsi¹⁴. Tale autorità costituisce uno stimolo sufficiente per un'indagine che voglia andare oltre quelle ricognizioni critico-valutative, impegnate a ripetere il truismo dell'inferiorità delle imitazioni rispetto al modello¹⁵, che quasi esauriscono la letteratura riservata all'influenza di Hitchcock, sorprendentemente esigua a paragone

⁴ VENTAVOLI 1994.

⁵ ROMAGNOLI 1998. Sulla vicenda di Mary Davis, strangolata nel 1988, e su quella della vera controfigura di Janet Leigh, Marli Renfro, cfr. GRAYSMITH 2010.

⁶ Cit. in BERGAN 1995, p. 11.

⁷ MCGILLIGAN 2003, p. 578.

⁸ Cfr. ad esempio DERRY 1977, pp. 26 sgg.; WOOD 1986, p. 86; TUDOR 1989, pp. 190 sgg.; SKAL 1993, p. 338; DUFOUR 2006, pp. 55-67.

⁹ Cfr. BORDWELL-STAIKER-THOMPSON 1985, p. 81.

¹⁰ Cfr. KOLKER 1980, p. 18.

¹¹ Cfr. WILLIAMS 2000.

¹² Cfr. MONACO 2001, pp. 188-192.

¹³ Cfr. ad esempio LOWENSTEIN 2005, pp. 7-10.

¹⁴ Cfr. BLOOM 1973.

¹⁵ Cfr. ad esempio CORTELLAZZO-GIUFRIDA-TOMASI 1985; VEREVIS 2006, pp. 58-78; ZANICHELLI 2010.

di quella invece sterminata dedicata al regista¹⁶. Anche per quanto riguarda *Psycho* le eccezioni sono scarse e sono concentrate su intersezioni d'autore, e cioè le variazioni depalmitane e il remake di Van Sant.

Eppure, sulla carta *Psycho* sembrerebbe il film meno adatto a generare imitazioni. «Alfred Hitchcock's *Psycho* is back! With its blonde, its shower bath and its blood!» recita lo slogan sulle locandine in occasione della prima ridistribuzione in sala, nel 1965. Ciò che Hitchcock si era premurato di tenere nascosto “segretando” il set, sviando la stampa e intimando agli spettatori di non rivelare il finale, a soli cinque anni di distanza è ormai dato per scontato benché ci si rivolga a chi il film non l'ha mai visto¹⁷. Può anzi essere utilizzato come richiamo, tanto che si giunge fino a precisare: «The shower bath sequence happens 44 minutes after *Psycho* starts». E certo negli anni la maggior parte degli spettatori ha potuto vedere *Psycho* solo dopo averne incrociato innumerevoli frammenti, rifacimenti, allusioni, parodie.

Cosa ha compensato la perdita dell'irripetibile esperienza originaria, così strettamente fondata su una sorpresa cui proprio il successo impedisce di poter rimanere tale? Cosa ha consentito al film di esercitare in questo modo un'influenza ininterrotta e ancora in corso¹⁸, come testimoniano tra l'altro *Hitchcock* (*Id.*, 2012) di Sacha Gervasi, la serie *Bates Motel* (2013), nonché Oliver Thredson, l'emulo di Norman incluso in quel florilegio del genere che è *American Horror Story - Asylum* (2012-2013)?

Al livello più basso si deve probabilmente considerare quella «mentalité prélogique encore déterminée par les analogismes magiques» con cui André Bazin spiegava la prassi del remake quale tentativo di riprodurre l'efficacia stilistica e commerciale del modello semplicemente copiandone le inquadrature¹⁹. Se imitare un testo «significa innanzitutto costituirne l'idioletto, ovvero individuarne gli specifici tratti stilistici e tematici e generalizzarli, farne cioè una matrice di imitazione, o rete di mimetismi, infinitamente riutilizzabile»²⁰, è sufficiente allora segmentare *Psycho* in un repertorio di frammenti replicabili, che vanno

¹⁶ Un primo tentativo di porvi rimedio è il volume collettaneo BOYD-PALMER 2006.

¹⁷ Come precisa un'ulteriore indicazione: «If you were too young, or too scared or the lines were too long, here's your chance to see the famous Hitchcock masterpiece in adult horror».

¹⁸ Aggiornando nel 2009 il suo studio sul genere horror, Derry (1977, p. 112) si dice convinto che «*Psycho* is more influential now than in the sixties or seventies, as influential in its own way as *Citizen Kane* and certainly more seminal».

¹⁹ BAZIN 1952, p. 56.

²⁰ GENETTE 1982, p. 90.

dal lettering del titolo disegnato da Tony Palladino per la prima edizione del romanzo di Bloch (e acquistato da Hitchcock per farne uso nei suoi paratesti) a tutta una serie di composizioni visive, di elementi iconici, di soluzioni stilistiche e di leitmotiv musicali cui è facile alludere in ricostruzioni più o meno esplicite. E non vi è estetica auratica, primato romantico dell'originalità o *politique des auteurs* di sorta che, a dispetto delle perduranti resistenze di una certa critica superciliosa, possa porre argini alla «gioia del riconoscimento del già noto» e del «piacere regressivo del ritorno dell'atteso»²¹ che stanno alla base di ogni fenomeno seriale e delle forme popolari di intrattenimento che vi hanno fatto peculiarmente ricorso.

A un livello superiore ci si deve però interrogare sulla ripetizione come forma narrativa intesa a consolidare e a trasmettere ciò che appare culturalmente rilevante per la memoria collettiva, sottoponendo a elaborazione gli aspetti del racconto che risultano più problematici. In altre parole, la ripetizione come sintomo di quegli elementi dei quali «the master narrative has lost control. These are the primordial unknown, the terrifying and disturbing holes which culture has to clarify», come scrive Zanger ricamando su Levy-Strauss per concludere che la ripetizione conta non solo in quanto legame fra testi, ma anche come «ritual act»²².

Al tentativo di replicare “magicamente” il successo commerciale senza precedenti ottenuto da *Psycho* si accompagna dunque il riconoscimento dell'efficacia di un'opera che ha saputo toccare nervi scoperti, sintetizzando meglio di altre tensioni e angosce culturalmente rilevanti, al punto da trasformare la vicenda di cronaca di un oscuro paesano del Wisconsin, Ed Gein, in un dramma efficace quanto basta a farne, come spesso si è scritto, l'Amleto dell'orrore. Cioè un dramma di tale consistenza da generare il bisogno di un ritorno ossessivo, e allo stesso tempo sufficientemente malleabile da poter rinnovare le sue suggestioni, a dispetto dell'intensivo sfruttamento cui è stato sottoposto e del mutare dei contesti in cui le nuove elaborazioni si sono inserite.

Psycho rappresenta un ottimo esempio di quella «tendenza mitizante che parte inconsciamente dalle masse, ma perché la sensibilità di queste masse viene istruita, diretta e provocata dall'azione di una società industriale basata sulla produzione e sul consumo obbligatorio e accelerato»²³, e cioè di quella forma di mitopoiesi laica che è propria

²¹ ECO 1971, p. 12.

²² ZANGER 2006, pp. 14 e 23.

²³ ECO 1964, p. 223.

della cultura di massa, frutto al contempo di spinte profonde e di accorti calcoli di mercato. Densità culturale, efficacia stilistica e successo commerciale si sostengono a vicenda giustificando le innumerevoli rigenerazioni intertestuali che si sono succedute negli anni.

Nonostante una letteratura vasta e contraddittoria²⁴, il concetto di intertestualità testé evocato rimane utile per l'analista, se non proprio un elemento cruciale «in the attempt to understand literature and culture in general»²⁵, soprattutto nella misura in cui riapre il testo alle sue relazioni con il contesto, dopo i rigori della stagione semiologica. Ma è anche vero che tutta una discussa linea strutturalista è andata in direzione opposta, riaffermando la centralità dell'autore, il quale scientemente elegge un testo esistente a referente del proprio. La mediazione salomonica di Segre, che affianca all'intertestualità l'interdiscorsività²⁶, è stata poi sviluppata dalla sociosemiotica ma non è bastata a creare accordo fra gli studiosi, sicché si sono alternati anche in seguito irrigidimenti strutturalisti e ritorni ai concetti primigeni di Bachtin e Kristeva²⁷, con il risultato di trascurare gli aspetti culturali nel primo caso e nel secondo di rifiutare in blocco la messa a punto di una strumentazione (anche solo lessicale) pur necessaria per procedere ad analisi di sufficiente solidità²⁸. Se infatti oggi l'ampliamento di sguardo al contesto e ai discorsi di più vario genere che lo costituiscono sembra pacifico, quando non imperativo, rimane comunque aperto il problema di capire in quali modi la relazione intertestuale, come tale, sia attivata, prima di poterla collocare nel suo contesto, quanto meno qualora non dipenda da un occasionale intervento esterno ma da un'intenzione autoriale²⁹.

Pertanto, di seguito si farà talora ricorso a un lessico genettiano, nonostante la perdurante assenza di una griglia calibrata sulle necessità

²⁴ Per un'introduzione si rimanda a BERNARDELLI 2000, ALLEN 2000, ORR 2003 e, per quanto riguarda il cinema, GUAGNELINI-RE 2009.

²⁵ ALLEN 2000, p. 7.

²⁶ Cfr. SEGRE 1982.

²⁷ Cfr. in particolare KRISTEVA 1969.

²⁸ È il caso di COMAND 2001, che torna direttamente al dialogismo bachtiniano senza compensare la liquidazione di Genette con alternative operative sufficientemente strutturate.

²⁹ Come del resto è norma. Nel caso specifico di *Psycho*, è in questo senso significativo il lavoro di Lefebvre (1997), il cui apparato teorico, cercando di spostare il peso sul pubblico, sfocia in risultati non dissimili da quelli raggiungibili con letture più tradizionali (come quella psicoanalitica), proponendosi in alternativa all'impostazione genettiana ma prendendo in realtà in esame solo film risultanti da relazioni intertestuali consapevolmente istituite dai loro autori.

del cinema³⁰, per semplice comodità descrittiva e ovvie esigenze di sintesi. In particolare, si farà distinzione tra *citazione* e *allusione* (per indicare rispettivamente riprese letterali e non) e fra *ipotesto* e *ipertesto*, ovvero il modello e la sua reinvenzione, la quale può essere generata per *trasformazione* degli elementi narrativi (si racconta cioè più o meno la stessa storia) o per *imitazione* dello stile (per dare vita a una nuova vicenda “alla maniera di...”), ciascuna delle quali può produrre varianti comiche, satiriche o serie, che Genette definisce rispettivamente *parodia*, *travestimento* e *trasposizione* nel caso della trasformazione, e *pastiche*, *caricatura* e *forgerie* nel caso dell’imitazione³¹.

Nel corso del volume, i legami formali o gli eventuali rimandi espliciti che percorrono la superficie delle opere considerate non esauriscono tuttavia l’ispezione, che rivolge pari attenzione a quei nervi scoperti e a quelle angosce culturalmente rilevanti cui si è accennato. Tra di esse, il primo capitolo, con funzione introduttiva rispetto al resto del lavoro, isola la relazione che lega a filo doppio sessualità, malattia e morte, identificando in essa i sedimenti e le infiltrazioni ideologicamente più ambivalenti e culturalmente più disturbanti del film, che stanno alla base della sua duratura influenza e sono state oggetto delle variazioni più rimarchevoli nei cinquant’anni successivi.

Si metterà in luce in particolare come il film, sommando memorie decadenti, letteratura gotica e saperi attuali, persino di moda, nonché sfruttando e rielaborando discorsi conservatori (in particolare nel caso della psicoanalisi), risulti pienamente organico e coerente rispetto al contesto culturale del suo tempo, ma in egual misura potenzialmente sovversivo, pertanto comprensibile per il suo pubblico d’elezione ma altresì ricco di provocazioni e di nuove inquietudini. L’“apertura” del testo che ne consegue spiega perché gli ipertesti successivi ne abbiano offerto riletture molto diverse, quando non antitetiche, in relazione a ristrutturazioni anche profonde dei contesti, delle mode, dei saperi più in vista, dei generi cinematografici e delle ideologie dominanti.

I capitoli successivi affrontano otto esempi di queste riletture, che sono parsi di particolare rilievo, si tratti di variazioni legate all’iniziativa di un singolo autore (come nel caso di William Castle, Brian De Palma, Gus Van Sant, ma anche dello stesso Hitchcock) o di disseminazioni di genere (gli *slashers* degli anni Settanta, i seguiti degli anni

³⁰ Si veda ad esempio come Burgoyne, Stam e Flitterman-Lewis (1992, p. 266) giudichino «estremamente suggestive» le categorie di Genette ma ne propongano un’applicazione che non ne coglie l’invito di adattare alle specificità del mezzo.

³¹ Cfr. GENETTE 1982.

Ottanta), sino ad approdare al più estremo dei rifacimenti possibili, quello in chiave pornografica.

Se è poi vero che ogni pratica intertestuale agisce in modo bidirezionale, ricostruire e approfondire un'eredità dell'ampiezza di quella prodotta da *Psycho* è anche un modo per ripensare il film di Hitchcock e la sua posizione nella storia del cinema.

Indice

<i>Introduzione</i>	5
<i>Capitolo Primo</i>	
<i>Sicko. Le radici dell'influenza di Psycho</i>	13
1.1. Hitchcock vs Clouzot	14
1.2. Un racconto immorale	19
1.3. Padri e madri	21
1.4. Un agnello catatonico	26
1.5. Da Landru a Norman	32
1.6. Steiner vs Simon	36
<i>Capitolo Secondo</i>	
I Bates in Danimarca. <i>Homicidal</i> (1961) di William Castle	45
2.1. Oltre il <i>gimmick</i>	48
2.2. Enciclopedia danese	54
2.3. Coda italiana	61
<i>Capitolo Terzo</i>	
Norman a Londra. <i>Frenzy</i> (1972) di Alfred Hitchcock	65
3.1. Da un <i>Frenzy</i> all'altro	66
3.2. Le patate!	71
3.3. Nuove donne colpevoli	74
3.4. "Ha visto <i>Psycho</i> ?"	79
3.5. Aria di casa	84
3.6. Due stupri e due delitti	89
<i>Capitolo Quarto</i>	
Norma che visse tre volte.	
Brian De Palma interprete di <i>Psycho</i> (1973-1992)	95
4.1. "What about the body?": <i>Sisters</i>	96
4.1.1. Vedere tutto, e anche di più	99
4.1.2. Una pillola per Norma	105
4.1.3. Una risposta culturale	116

4.2. Le fantasie della signora Loomis: <i>Dressed to Kill</i>	120
4.3. Coda postmoderna	135
 <i>Capitolo Quinto</i>	
Figli e nipoti.	
Gli <i>slashers</i> adolescenziali (1974-1983)	139
5.1. La prima eredità	142
5.2. Varianti vernacolari	144
5.3. Disarmonie pastorali	152
5.4. Per riannodare i fili	155
5.4.1. Dal motel al campeggio	157
5.4.2. Dietro la maschera	159
5.4.3. La “regola numero uno” e le sue infinite eccezioni	165
5.4.4. Body Count	168
5.4.5. E alla fine non rimase (quasi) nessuno	176
5.4.6. Una questione di punti di vista	179
5.5. Dalla liberazione al permesso	189
 <i>Capitolo Sesto</i>	
Norman a Hollywood.	
<i>Psycho II</i> (1982) di Robert Bloch	197
6.1. Fortuna che...	199
6.2. Norman camminava sulla strada...	202
6.3. Crazy Lady	206
6.4. Norman Bates, l'originale	213
 <i>Capitolo Settimo</i>	
Normalizzare Norman.	
<i>Forgeries</i> degli anni Ottanta	221
7.1. Un altro <i>Psycho II</i>	222
7.2. Un autografo ibrido: <i>Psycho III</i>	230
7.3. Il ritorno di Stefano: <i>Psycho IV</i>	236
7.4. Normalizzare Perkins	247
 <i>Capitolo Ottavo</i>	
La rivincita delle sorelle Crane.	
<i>Psycho</i> (1999) di Gus Van Sant	263
8.1. Paratesti	265
8.2. Una doccia fredda	268
8.3. Quale militanza?	270
8.4. Van Sant e gli altri	274
8.5. Contraddizioni	284

Capitolo Nono

Da Fairvale a Pornotopia.

Official Psycho Parody (2010) di Gary Orona 289

9.1. Porno, genere, parodia 290

9.2. Da Phoenix a Fairvale in 25 secondi 295

9.3. Un'occasione mancata 296

9.4. Di come si consolò Lila 300

9.5. «Ma nel caso di Norman...» 304

9.6. Se Marion fosse morta in un altro momento... 309

Bibliografia

317

Nella letteratura su Alfred Hitchcock, pur sterminata, vi è ancora un aspetto singolarmente trascurato: la fortuna di cui ha goduto presso i colleghi, notoriamente vasta almeno quanto quella di pubblico e critica. Questo volume offre un contributo per colmare tale lacuna, sottoponendo ad analisi alcune riscritture di quello che è stato al contempo uno dei film più innovativi di Hitchcock e il suo maggior successo commerciale: *Psycho* (1960). Nel suo primo mezzo secolo di vita, la vicenda di Norman Bates ha ispirato senza soluzione di continuità parodie, seguiti e rifacimenti, non di rado in polemica fra di loro, mentre innumerevoli sono state le citazioni e le allusioni ai momenti più iconici del film. Al di sotto delle variazioni di superficie, si intende mettere in luce come l'oggetto più problematico e più malleabile di tali rielaborazioni siano state le inquietudini sollevate dal legame tra sessualità, malattia e morte stabilito dal modello hitchcockiano. Se ne verificheranno i risultati – in funzione del mutare dei contesti culturali e delle ideologie – in opere che spaziano da *Homicidal* (1961) di William Castle alla forma più estrema di parodia, quella in chiave pornografica, passando per *Frenzy* (1972) dello stesso Hitchcock, per i diversi ripensamenti di Brian De Palma, gli horror *slasher* degli anni Settanta e Ottanta, i numerosi sequel (cinematografici e letterari) e il remake diretto da Gus Van Sant nel 1999.

€ 25,00

★

ISBN 978-884674300-8



9 788846 1743008