

«Do you (really) believe in evil?» *Psycho*, la serialità televisiva e il suo spettatore

Mauro Giori

Nei suoi cinquant'anni di vita, il film più popolare di Alfred Hitchcock, *Psycho* (*Psyco*, 1960), ha generato in ogni ambito mediale una quantità smisurata di rielaborazioni, imitazioni e citazioni, fino a un vero e proprio accanimento ciclico¹ (Lefebvre 1997; Giori 2015). La televisione, nonostante abbia avuto a lungo un rapporto difficile con il film², ha dato un contributo rilevante al suo consolidamento nell'immaginario, sin da quando un personaggio del decimo episodio della sit-com *Green Acres* (*La fattoria dei giorni felici*, 1965-1971) ha ripreso la celebre battuta incestuosa di Norman («A boy's best friend is

¹ Così Genette (1982: 207) definisce una serializzazione tanto sistematica da colmare ogni ellissi rimasta nel racconto originario.

² Se in Italia viene trasmesso solo dopo la morte di Hitchcock, quando ha ormai oltre vent'anni sulle spalle, negli Stati Uniti i telespettatori devono attendere il 1990 per vedere la versione integrale. Nel 1966 la CBS aveva annullato l'annunciata messa in onda di *Psycho* ritenendola inopportuna dopo la morte di Valerie Percy (la figlia di un politico in corsa come senatore dell'Illinois, assassinata a coltellate nel letto di casa), nonostante l'investimento profuso nell'acquisto dei diritti e nella preparazione di una versione appositamente rimontata, più corta di nove minuti. È così solo la WABC-TV di New York a trasmetterlo l'anno successivo, riducendo drasticamente la sequenza della doccia. La vicenda consente quantomeno un nuovo colpo pubblicitario in occasione della ridistribuzione in sala del 1969, quando le locandine annunciano: «See it the way it was originally made! Uncut! Every scene intact! The version tv didn't dare show!».

his mother»)³. Tale contributo è maturato nell'epoca della cosiddetta serialità classica, sviluppatasi tra gli anni '50 e gli anni '80 e caratterizzata da una struttura formalizzata secondo due modelli essenziali di concatenazione (la serie con episodi autonomi e il serial con puntate interdipendenti), generi facilmente identificabili a partire dalla biforcazione tra sitcom e *drama*, e una forte differenziazione rispetto al cinema, sul piano stilistico (anche per via delle caratteristiche del mezzo), su quello contenutistico (in conseguenza di censure più severe a fronte di un pubblico generalista), e per quanto riguarda l'esperienza di visione propria dell'ambiente domestico. L'influenza di *Psycho* non ha conosciuto soluzione di continuità nemmeno negli anni successivi, quando lo sviluppo delle formule narrative (a partire dalla "serie serializzata", ibrido dei due modelli della serie e del serial) e nuove opportunità tecnologiche (il diffondersi dei canali via cavo e satellitari, la comparsa di internet) hanno portato alla seconda *golden age* della televisione (Thompson 1996). Ne è derivata, a cavallo tra anni '80 e '90, la serialità cosiddetta 'nuova' o 'di qualità', caratterizzata da una forte diversificazione dei prodotti, con contaminazioni che spesso li rendono difficilmente classificabili in repertori rigidi; da una libertà espressiva che ha portato a uno sviluppo delle risorse narrative e di tutti gli aspetti del linguaggio, colmando la distanza rispetto al cinema e non trascurando tutto un corollario di riflessioni metalinguistiche; da una concezione più differenziata e più partecipe del pubblico (Hammond-Mazdon 2007; Innocenti-Pescatore 2008).

Questo saggio si interroga sull'influenza che tale svolta ha esercitato sulle modalità con cui la serialità televisiva ha gestito una pratica molto particolare ma al contempo cruciale nello sviluppo estetico-narrativo tanto della modernità quanto della cosiddetta postmodernità, ovvero la citazione di un testo preesistente. Attraverso

³ È lecito pensare che in parallelo in questo caso si volesse rimandare al titolo della canzone di Harry Miller e Joseph P. Skelley cui presumibilmente lo stesso sceneggiatore del film, Joseph Stefano (che era un paroliere), si era ispirato.

l'esempio di *Psycho*, si metteranno viceversa a fuoco alcuni aspetti dello sviluppo stesso della serialità televisiva. Il percorso potrà infine servire come verifica dell'estrema malleabilità dell'innovativa miscela di sessualità, malattia e morte che ha determinato l'incidenza nell'immaginario del film di Hitchcock e che si è prestata a manipolazioni molto diverse negli anni, mobilitando suggestioni profonde, difficili da sedare anche nei casi in cui si è cercato più semplicemente di rimanere in superficie giocando con ridistribuzioni dei ruoli fra i personaggi, ristrutturazioni di segmenti d'intreccio e variazioni su elementi iconici e formali.

***Psycho* e la serialità classica**

Il secondo episodio della sit-com *ALF* (1986-1990), *Strangers in the Night* (*Una notte movimentata*), offre spunti interessanti da cui prendere le mosse. L'alieno eponimo vi annuncia l'intenzione di vedere *Psycho* in televisione, ma è confinato nella camera di Kate, la padrona di casa, perché una vicina (la signora Ochmonek) deve venire a fare da baby sitter ed è all'oscuro dell'esistenza dell'extraterrestre: sarà proprio lei a guardare il film. Il pretesto con cui se ne cita il titolo assolve a una funzione referenziale, avvertendo lo spettatore che l'episodio procederà alla luce di un duplice gioco intertestuale: da un lato abbiamo il riverbero nella diegesi della tensione derivante da ciò che *Psycho* rappresenta ormai stabilmente nell'immaginario (tanto che la citazione vera e propria funziona nonostante il suo carattere apocrifo)⁴; dall'altro abbiamo la parodia, per via delle gag cui dà luogo il tentativo di Alf di rimediare alla situazione, spaventando ripetutamente la signora Ochmonek e distraendola dalla visione, che nondimeno negli altri momenti assorbe intensamente la sua attenzione (figg. 1-2).

⁴ La signora Ochmonek è inquadrata sempre di fronte, in modo da tenere lo schermo fuori campo: di *Psycho* si sente così solo il sonoro e non quello originale, bensì una dozzinale imitazione che consente di aggirare lo scoglio dei diritti. L'operazione è ancora più accentuata nella versione italiana, in cui i dialoghi vengono soppressi e la musica è ulteriormente rimaneggiata.



Figg. 1-2: ALF

In questo modo si contiene la tensione e si semplifica la relazione intertestuale: il non darla per scontata (diversamente da quanto faceva normalmente il cinema in occasioni analoghe) la rende fruibile da un pubblico di massa situato in un ambiente non consono alla concentrazione. Un lavoro di questo tipo si spiega infatti solo a fronte della teoria classica secondo la quale «television is essentially a domestic medium, the routines of viewing are part of the domestic routines by which home life is organized» (Fiske 1987: 72). Tali routine possono contemplare un'alternanza di "sguardi" concentrati e di "occhiate" distratte (Buonanno 2002: 13-18), come le indagini antropologiche proprio in quegli anni andavano dimostrando, confutando la convinzione tradizionale che legava i primi alla visione in sala e le seconde a quella domestica.

La signora Ochmonek incarna appieno questo modello spettatoriale e benché Alf (che per vincere la noia ha indossato uno dei vestiti di Kate) chiuda con una battuta indirizzata a chi abbia apprezzato il lavoro di citazione («Sure, blame the guy in dress!»), ironicamente è la donna a essere punita, finendo a fianco di uno spettatore di tipo differente, uno che non ammette distrazioni: il marito concentrato su una trasmissione sportiva.

Il fatto che le modalità di gestione dell'intertestualità adottate da *Alf* non siano eccezionali, bensì caratteristiche della serialità televisiva classica, è confermato dall'episodio *Welcome to My Nightmare* (*Benvenuti*

nel mio incubo, 1986) di *Amazing Stories* (*Storie incredibili*, 1985-1987). Ambendo – nelle intenzioni del produttore Steven Spielberg – a mediare tra cinema e televisione, questa serie antologica può infatti sperare in un pubblico più attento di quello di una comune sit-com, se non proprio formato da cinefili come Harry, il giovane protagonista dell'episodio che ci interessa. Inoltre, *Welcome to My Nightmare* viene trasmesso a soli quattro mesi di distanza dall'uscita di *Psycho III* (*Id.*, 1986), con cui Anthony Perkins (protagonista e regista) aveva rinfrescato la memoria degli spettatori (per quanto il successo commerciale non gli avesse arriso). Nonostante tali premesse, le strategie adottate non mutano minimamente.

Facciamo la conoscenza di Harry alle 4.44 del mattino, quando il videoregistratore della sua camera inizia a riprodurre le immagini dell'arrivo di Marion al motel. Una panoramica sulla stanza⁵ caratterizza il giovane quale *movie geek* mediante l'abbondanza di videocassette e di locandine, fumetti e disegni di sua mano di personaggi dell'orrore, compreso un ritratto di Norma. Sull'urlo di Marion anche Harry si sveglia gridando, mentre la sorella irrompe nella stanza: «Why can't you use a clock radio like normal people?!». Apprendiamo così il carattere iterativo dell'evento, che dobbiamo supporre verificarsi quotidianamente (la stanza infatti pullula di videocassette con la scritta «5 o'clock chiller»).

La citazione è sottoposta a libera escissione: dopo che Norman chiede a Marion di chiamarlo per nome, sentiamo la parte finale del monologo della Madre e quindi una sola battuta del lungo dialogo tra Norman e Marion («A boy's best friend is his mother»). Torniamo sul televisore quando Norman toglie il quadro dalla parete per spiare Marion e poi ancora alla morte di quest'ultima. Si tratta insomma di un florilegio inteso a ricordare allo spettatore i punti essenziali del segmento che verrà poi diegetizzato.

Assolta la consueta funzione referenziale, può seguire anzitutto una parodia della scena della doccia appena vista, aggiornata nella

⁵ Ovviamente esemplata su quella che apre *Rear Window* (*La finestra sul cortile*, 1954) dello stesso Hitchcock.

forma mediante una falsa soggettiva in movimento caratteristica degli *slashers*, un filone del cinema dell'orrore fortemente debitore di *Psycho* (Dika 1990; Clover 1992: 23-24) e popolare tra i giovani spettatori dell'epoca. Infine, inizia il vero gioco intertestuale: in conseguenza di un maldestro desiderio espresso da Harry, *Psycho* smette di essere un testo di finzione, cui si può fare riferimento come tale, e si confonde con la realtà, che perde anche il colore.

Harry si ritrova così nella stanza n.1 del Bates Motel, *in medias res*: sul letto c'è la valigia di Marion, la luce del bagno è accesa, fuori dalla stanza l'auto della fuga è ancora bagnata dalla pioggia recente. Nonostante tutto ciò, e una vistosa inquadratura dell'insegna del motel (fig. 3), si prevede la possibilità che qualche spettatore sprovvisto possa necessitare di ulteriori ragguagli e ci si spinge sino a far prevalere la necessità referenziale sulla coerenza interna del racconto. A dispetto della sua conoscenza enciclopedica di molti film, particolarmente di genere, di cui sa recitare a memoria i dialoghi, e benché abbia risentito *Psycho* proprio quella mattina, davanti allo specchio Harry non ricorda il nome di Marion, di cui ora veste letteralmente i panni («Oh, no! Oh, no! I-i-i... it's what's her name dress! The shower lady!»). Dopo averlo letto sull'agenda della donna, spiega allo spettatore, ben più che a se stesso: «The woman-Bates chops her in the tack of feeling in the shower, and this is her dress...».

L'episodio può finalmente continuare: in una soggettiva di Norman che spia dal buco (con tanto di citazione diegetizzata: l'inquadratura dell'occhio è prelevata dal film di Hitchcock), vediamo Harry che cerca di togliersi l'abito. Si produce così uno slittamento problematico che rischia di portare in superficie le nervature profonde del modello, proprio nel momento in cui anche il cinema sta cercando di rimuoverle, tanto nel ciclo *slasher* quanto nei tre sequel (Giori 2015: 139 sgg. e 221 sgg.). E rischia di farlo nella forma più audace, quella del voyeurismo di un uomo su un altro uomo (e di un uomo che sappiamo già travestirsi su un altro pure in abiti femminili), cui fa peraltro seguito un'aggressione il cui significato sessuale è stato vulgato negli anni da interminabili commenti e infinite parodie (figg. 4-6). Inoltre, a questo punto lo spettatore potrebbe lecitamente interrogarsi sul senso

delle fantasie masochiste di Harry, che ogni mattina rivive le parti di eroine in pericolo per poi fantasticare di essere aggredito da maschi mostruosi (Norman mentre fa la doccia, tre zombi mentre butta la spazzatura).



Figg. 3-6: Amazing Stories (Storie incredibili)

Non diversamente da *Alf*, anche *Amazing Stories* si incarica pertanto di sedare ogni possibile inquietudine, tanto più in un momento in cui tali temi nella televisione americana sono investiti dalla spinta reazionaria seguita alla scoperta dell'Aids (Capsuto 2000: 186 sgg.). L'eterosessualità di Harry viene così premessa a tutto l'episodio, chiarendo che se il giovane non ha concluso con la ragazza che all'inizio lo ha invitato alla sua festa è solo perché è imbranato. In secondo luogo il ragazzo, che non ricordava il nome di Marion, rammenta però che Norman la spiava dal buco nella parete, perciò si

riveste subito. Infine la voce della Madre ripete identiche le frasi citate nella scena iniziale, con tanto di riferimento a *lei* (Marion), sicché dobbiamo pensare che lo slittamento di *gender* sia irrilevante ai fini della diegesi, poiché Harry si ritrova a vestire i panni di quella che nella vicenda che sta vivendo continua a essere una donna.

Il montaggio alterna intanto una serie di inquadrature paralettiche – intese cioè a mostrarci «cosa faceva X mentre Y...» (Genette 1972: 206) – colmando le ellissi di cui Hitchcock si era servito per creare sorpresa. Siccome quest'ultima non può essere ricreata con la ripetizione (di quanto noto a chi conosca il film, ma anche di quanto la citazione iniziale si è incaricata di mostrarci), si ricorre al procedimento simmetrico della suspense mostrando la sagoma di Norman, dietro la consueta finestra illuminata della casa, mentre indossa i panni della Madre (fig. 7), e poi i suoi piedi coperti dall'abito femminile mentre torna al motel (fig. 8). Si tratta ovviamente di una forma di suspense diversa da quella definita da Hitchcock (in innumerevoli interviste) come derivante da una differenza di sapere fra lo spettatore e il personaggio che si trova in una qualche situazione di pericolo, perché Harry sa bene cosa sta succedendo e che cosa lo aspetta. Il montaggio alternato può solo confermare la previsione generando tensione mediante la dilatazione temporale, secondo gli insegnamenti di Griffith, e introducendo una variazione rispetto al modello: le prospettive inedite, affiancate a quelle selezionate dal mostratore hitchcockiano⁶, conferiscono al piano della finzione di *Psycho* uno statuto di ulteriore realtà. In altre parole, Harry non è semplicemente dentro il film, ma dentro la sua realtà, e il fatto che la vicenda stia accadendo di nuovo autorizza a operare differenti scelte narrative e mostrative.

⁶ Sul concetto di mostratore (la parte dell'istanza narrante cinematografica incaricata della visualizzazione) cfr. Gaudreault 1988.



Figg. 7-8: *Amazing Stories* (Storie incredibili)

Terminato l'incubo e scampato al duplice pericolo di essere fatto a pezzi e di essere oggetto dell'interesse di un altro uomo, Harry non solo ha imparato ad apprezzare la sua quotidianità e la sua apprensiva famiglia modello, ma anche la ragazza della porta accanto. L'avventura comporta dei rischi, compresi quelli dell'ambiguità, cui è preferibile il rientro nella latenza: tornato dalla sua pretendente, Harry la invita al minigolf.

Questa duplice esigenza di chiarezza e di superficialità (quanto agli elementi da estrarre dal vaso di Pandora di *Psycho*, anche laddove il gioco intertestuale sia tutt'altro che dozzinale) si riscontra persino quando la serialità classica si inserisce nella medesima tradizione di genere cui appartiene il modello. Consideriamo l'episodio *Incident in Lot #7* (*La casa delle tenebre*, 1992) della serie *Murder, She Wrote* (*La signora in giallo*, 1984-1996), in cui Jessica Fletcher, scrittrice di gialli e investigatrice dilettante, si trova a indagare su un omicidio avvenuto sul lotto di terreno cui fa riferimento il titolo originale, ovvero il set della casa di Norman all'interno degli studi della Universal.

Lo schema fisso di questa serie segue quietamente quello del *whodunit*, presentando nell'ordine l'ambientazione in cui si svolgerà la vicenda, la futura vittima e, a turno, tutti i sospettabili: la prima si riconosce perché è moralmente ripugnante, i secondi perché la detestano per motivi sempre doviziosamente illustrati e che diventeranno potenziali moventi. Al delitto segue l'indagine di Jessica,

la quale, pur tenendo a rimarcare il proprio diletterismo, in quanto «center of the series' panopticon» (Mellencamp 1990: 304) è la sola a cogliere i dettagli necessari a risolvere il caso.

Si tratta di uno schema intrinsecamente rassicurante. Anzitutto, la sua rigida ripetitività rende scontato l'esito positivo dell'indagine. In secondo luogo, pur dominando la scena, Jessica è abbastanza ordinaria (tra un delitto e l'altro cucina e pulisce casa) da non conoscere le ombre del detective superuomo del poliziesco classico, estraneo ai vincoli sociali e quindi potenzialmente sovversivo (Kracauer 1971: 82). La serie veicola poi valori conservatori, preferendo la quiete della provincia al caos metropolitano, la probità dei coscritti di Jessica all'amorale yuppismo dei giovani speculatori (qui un produttore che vuole liberarsi dei dipendenti di mezza età dello studio, giudicati ormai superflui), e ancora la sublimazione produttiva allo spreco della consumazione (Jessica vive nella casta memoria del marito defunto). Infine, la vittima è sempre un antagonista mentre il colpevole è solo un criminale occasionale, generalmente spinto da semplice disperazione (nell'episodio che ci interessa Jessica si trova addirittura a consolarlo, sul letto che fu di Marion nella stanza n. 1 del motel, e lo definisce poi «an ordinarily decent man»). La morte trova così non solo una motivazione, ma persino una sua moralità, al di là della violenza che comporta. Se la compassione confluisce sui sospettati, la morte è ridotta a «oggetto di inchiesta. Non la si vive, non se ne soffre, non la si teme, non la si combatte» (Mandel 1984: 63). Non scompagina le coordinate rassicuranti della quotidianità e offre solo l'occasione di ribadirle. È una morte pulita, giudiziosa, persino approvabile (al solo costo di un piccolo scarto di cinismo etico) e mai lordata da fastidiosi effetti collaterali, da inquietudini profonde o, peggio ancora, da complicazioni sessuali, come accade invece in *Psycho*, con il suo assassino seriale e la sua "morte sporca" (Giori 2009: 157-163). Anche il sangue è solo un segno da decifrare (in questo episodio significa che l'assassino è scivolato, mentre quando viene ricalcata la sequenza della doccia vediamo scendere nello scolo della vasca solo acqua limpida, senza il sangue che inquinava quella di Hitchcock).

È dunque lecito chiedersi come possano entrare in rapporto due visioni del mondo così contrapposte, ovvero come riesca *Murder, She Wrote* a contenere le angosce del modello hitchcockiano nel momento in cui lo evoca.

Anzitutto ricorre alla metacinematografia consentita dall'ambientazione: *Psycho* è citato come testo, *altro* dalla realtà, ed è esibito nel suo carattere di messinscena. Pur usata per ambientare una nuova vicenda in un contesto inquietante, casa Bates è un semplice set, il luogo posticcio di una finzione cinematografica, il lotto n. 7 degli Universal Studios.

La citazione viene poi iscritta sotto una rubrica ludica: Jessica arriva agli studi sulle note della *Marche funèbre d'une marionnette* di Gounod, il brano musicale scelto per accompagnare la sigla di *Alfred Hitchcock Presents* (*Alfred Hitchcock presenta*, 1955-1962), mentre un sosia del regista (nello stile dei suoi camei cinematografici) attraversa la strada con flemma sufficiente perché anche lo spettatore più distratto abbia il tempo di notarlo. Si evoca dunque in duplice modo l'Hitchcock più faceto e bonario.

La casa viene infine introdotta da un dialogo tra Jessica e uno dei futuri sospettati (Ben), accompagnato da una lieve musica di tensione:

Ben: Do you believe in evil, Mrs. Fletcher? I mean almost like a force of nature, invisible, intangible, but aware?

Jessica: I'm afraid that this is a question that dazzled philosophies through the centuries. Why?

Ben: Well, I was thinking... what happens Mrs. Fletcher, when you build a house and you spend dozens of years and millions of dollars convincing people that it's the most evil place on earth, that there's something not right about it. Now if you do a good enough job, really convincing people it's evil, does it become evil?

Jessica: I don't know. I suppose that would depend on what "it" is.

Ben: That: the *Psycho* house.

Seguono un raccordo sullo sguardo che mostra la casa dalla base della scalinata d'ingresso – imitando una delle inquadrature più celebri del film (fig. 9) e riutilizzando uno dei motivi composti da Bernard Herrmann, opportunamente ritoccato – e una dissolvenza in nero per fare spazio alla pubblicità. L'inconcludente dialogo mette in contrasto due prospettive che ovviamente non sono sullo stesso piano: per lo spettatore la razionalità di Jessica (pur nella vacuità del suo riferimento filosofico) è inevitabilmente più persuasiva della superstizione di Ben. Ma anche nella battuta dell'impiegato si mette bene in evidenza che si tratta di un set la cui nomea è il frutto di ingenti investimenti. Il gioco metacinematografico consiste nel chiamare in causa non solo il testo filmico (tramite esplicita citazione del titolo), ma anche la sua mitopoiesi, nella forma laica propria della cultura di massa, frutto al contempo di spinte profonde e di accorti calcoli di mercato (Eco 1964: 223). Quando poi si reinveste casa Bates della sua aura, per ovviare al rischio di un'eccessiva demistificazione, lo si fa non ricorrendo a un topos del gotico paranormale (l'idea che i luoghi conservino memoria dei misfatti che vi accadono), bensì tramite un *dialogo su* quel topos, in modo da tenerlo a distanza.



Fig. 9: *Murder, She Wrote* (*La signora in giallo*)

Dopo la pausa pubblicitaria, il dialogo riprende ribadendo gli stessi punti. «Television, to be popular, must [...] be capable of being watched with different modes of attention» (Fiske 1987: 73): lo spettatore che si fosse distratto può colmare la lacuna, gli altri ricaveranno dalla variazione l'impressione che si aggiunga qualcosa a quanto già detto. Questa volta è Jessica che "autorizza" il film, riconoscendogli un ruolo nella tradizione del genere in cui le sue stesse avventure si inseriscono:

Jessica: You said it, it's only a set!

Ben: I know it's a set. I helped load it back in 1960. But that was 32 years since then. 32 years times millions of people seeing this house in their nightmares and screaming. And after a while a house like that takes a life of its own.

Jessica: Well, that's an intriguing theory but... I can't accept that. Certainly it is a fascinating piece of movie history, a central icon and probably the most famous movie murder mystery ever made...

Nel finale, risolto il caso, Ben e Jessica terminano la loro discussione, o piuttosto la ripetono per la terza volta ribadendo le rispettive posizioni:

Ben: So what you think about this place now? I was right, wasn't I? Of all places for a murder to take place, it would happen here!

Jessica: I disagree. Pain, hunger, murder they have no borders, no geography. What happened here was simply another chapter in the sad tragedy of human affairs. It could have happened anywhere. No Ben, there's nothing wrong with that house. It isn't evil or strange. It's just a set!

In fondo, lo stesso Ben fornisce ancora una volta la soluzione del problema: un omicidio come questo sarebbe potuto avvenire ovunque. Jessica elenca infatti i moventi accettati nel mondo della serie: sentimenti comuni, ragionevoli, che non lasciano spazio a patologie

come quella di Norman. Se l'interesse che genera un crimine, cioè un movente dettato da lucida opportunità, rappresenta il fondamento tanto della sua intelligibilità quanto della sua punibilità, come notava Foucault (1999: 106-107), l'assenza di interesse pone al potere un problema nuovo: risiede qui la differenza tra la rassicurante ragionevolezza del giallo classico e l'insondabile irrazionalità di quello psicopatologico.

Ecco perché l'episodio ricorre a una "riattivazione controllata" del potenziale suggestivo del luogo, ma non del suo inquilino: nel mondo di Jessica può esserci spazio per posti inquietanti, ma non per serial killer psicotici e sessualmente problematici. Il mettere l'accento sulla casa, sul set e sulla finzione è un modo per selezionare gli elementi di *Psycho* consoni a un prodotto seriale di consolidata misura. Ad esempio, il movimento dietro la finestra che viene notato da Jessica quando torna sul set e trova il produttore morto, e che in *Psycho* era il segno del mistero, qui è solo una strizzata d'occhio allo spettatore subito sedata dalla *ratio* metodica dell'eroina.

Anche la citazione della morte di Arbogast, rivista in televisione da Jessica, assolve allo stesso scopo, ricordando allo spettatore il segmento che verrà poi ricalcato, di modo che la tensione sia temperata dal divertimento intertestuale: istruita dalla recente visione, Jessica si arresta prima che accada il peggio. Il suo breve soggiorno nella stanza n. 1 del motel è ugualmente smorzato. Quando si ferma accanto alla vasca e dietro la tenda compare la sagoma dell'assassino, Jessica ha tutto sotto controllo: «Hello Willy», esclama andando incontro al killer che dovrà consolare. Un'inquadratura sui piedi di quest'ultimo aveva intanto già mostrato scarpe da uomo: l'ambiguità di *gender* non è fra gli espedienti autorizzati dal dialogo con Ben.

Norman Bates e la nuova serialità

L'affermazione, nell'ultimo quarto di secolo, di una serialità più sofisticata dal punto di vista formale, nonché libera di accedere a un più ampio repertorio di quanto può essere rappresentato, ha creato le condizioni per l'elaborazione di strategie narrative che permettono un

confronto più articolato con un testo complesso e problematico come *Psycho*, la cui ambiguità eccede i vincoli narrativi e contenutistici osservati dalle serie classiche. Ad esempio, è facile comprendere cosa comporti, rispetto a *Murder, She Wrote*, l'inclusione nel repertorio del narrabile di quella figura nera di cui Norman è un antesignano, cioè il serial killer mentalmente e sessualmente disturbato.

Il cambiamento non porta ovviamente all'abbandono immediato delle modalità su cui ci siamo soffermati. L'episodio *Murder 2.0* (2008) della serie *NCIS: Naval Criminal Investigative Service (NCIS – Unità anticrimine, 2003-)*, ad esempio, si apre con un'allusione alla sequenza della doccia quando una donna vede uscire del sangue dal bocchettone della sua, dopodiché gli investigatori sopraggiunti si esibiscono in un profluvio di citazioni (comprehensive delle battute più memorabili di Norman) utili allo spettatore che non abbia colto il rinvio, con tanto di esplicitazione del titolo da parte di un poliziotto cinefilo⁷.

Si possono trovare esempi di analoghi interventi didascalici in vari episodi della stessa serie⁸ così come di altre⁹, ivi compresa la

⁷ Per i conoscitori rimane un'allusione meno scoperta: uno dei sospettati si chiama Sam Loomis.

⁸ In particolare *Road Kill* (2008), *Jet Lag* (2010) e *One Last Score* (2011), dove il film viene dibattuto durante un'autopsia per alcune similarità con un caso corrente: anche in questo caso il poliziotto cinefilo offre i dati allo spettatore che – come l'assistente all'operazione – non l'avesse ancora visto, mentre l'anatomopatologo si diffonde sul caso di Ed Gein che l'aveva ispirato.

⁹ Si vedano *Machismo* (2006) e *The Boogeyman* (2006) della serie *Criminal Minds* (2005-), e *A Night at the Movies* (2003) di *CSI: Crime Scene Investigation* (*CSI – Scena del crimine, 2000-2015*), in cui l'allusione al film è nella traccia lasciata da un biglietto (che pubblicizza una retrospettiva hitchcockiana) buttato nel water e lì rimasto. Strategie analoghe vengono seguite anche nel contesto di generi diversi. Nell'episodio *The Mask* (1998) della sit-com *Just Shoot Me!* (1997-2003) un impiegato vuole costringere un collega ad ammettere di essere rimasto sconvolto dalla visione di *Psycho*: ne conseguono parodie di alcune scene del film. Nel pilot della soap adolescenziale *Dawson's Creek* (1998-2003) facciamo la conoscenza del professore di cinema del liceo mentre sta guardando Lila che scopre il cadavere della Madre. Il cinefilo Dawson in-

semiseria *Psych* (2006-2014), ibridata con la moda del paranormale nello stile di *Ghost Whisperer* (2005-2010) o, ancora meglio, di *Medium* (2005-2011). L'episodio *Mr. Yin Presents (Sulla scia di Hitchcock, 2010)*, come altri si apre con un flashback in cui si spiega donde vengano al protagonista Shawn (che si finge veggente) le conoscenze che gli permetteranno di risolvere il caso di turno. Lo vediamo dunque bambino far credere al padre di andare a vedere *The Little Mermaid (La sirenetta, 1989)* mentre in realtà entra nella sala dove si proietta *Psycho*. Sul pannello con il titolo del film una dissolvenza incrociata ci riporta alla contemporaneità, dove Shawn torna a vedere il film, entrando all'inizio del segmento della doccia. La duplice citazione fornisce come di consueto allo spettatore le informazioni utili a decodificare la struttura del racconto, in cui un serial killer si ispira a Hitchcock per i suoi delitti e i riferimenti al cinema del regista si moltiplicano. In particolare, un montaggio alternato accosta un sospettato che sale le scale e il ricordo (da parte del protagonista) delle inquadrature in cui Arbogast faceva lo stesso, puntualmente citate: l'analogia permette a Shawn (che esclama: «This is *Psycho!*») di comprendere che in realtà l'uomo non è l'assassino, bensì la prossima vittima.

Nonostante questi casi di continuità, le possibilità offerte dalla nuova serialità non tardano a produrre i loro effetti. In particolare, il mutato paradigma spettatoriale, che ridefinisce le pratiche sociali di fruizione mediante esperienze dinamiche e attive (Innocenti-Pescatore 2008: 45 e 70-72 e 2014: 10-12), fa sì che per il testo non corra più

terviene con una scheda filmografica essenziale: «Anthony Perkins, Janet Leigh, Universal, 1960. Little known fact: Did you know that Hitchcock surprised Janet Leigh with freezing cold water in order to get her to scream so effectively?». La sorpresa del professore riflette lo scetticismo degli autori: non ci si aspetta che un liceale (cioè lo spettatore modello) conosca il film. Al contempo, si addita alla sua ammirazione un nozionismo enciclopedico tanto irrilevante quanto di immediata comprensione e di facile accesso. Dieci anni dopo, nell'episodio *Hollywood Forever (Festa al cimitero, 2008)* di un altro *teen drama*, *90210* (2008-2013), sono gli studenti che organizzano una proiezione a citare il film prima che se ne vedano dei frammenti sullo schermo.

l'obbligo di contenere tutte le informazioni necessarie alla sua fruizione¹⁰. Si moltiplicano dunque i casi in cui la funzione degli elaborati apparati referenziali su cui ci siamo dilungati viene delegata a quell'ambiente di comunità virtuali che, tramite blog, social network e altre risorse digitali, hanno generalizzato pratiche di fruizione un tempo proprie di nicchie ristrette, immergendo lo spettatore in un flusso di informazioni ampiamente condivise che accompagna l'esperienza di visione (Scaglioni 2006; Cardini 2014), talvolta in contemporanea con essa (il cosiddetto "second screening").

Gli spettatori di *Pretty Little Liars* (2010-), ad esempio, sono talmente attivi nel tenere traccia di indizi, rimandi interni ed esterni, e incoerenze dell'intricata vicenda, che gli autori non sentono il bisogno di esplicitare le fonti degli omaggi hitchcockiani cui indulgono in ogni finale di stagione, ivi compreso un rifacimento delle sequenze al Bates Motel nell'ultima puntata della seconda stagione, *UnmAsked* (2012)¹¹.

Non è un caso che siano soprattutto i prodotti seriali dai complessi intrecci intertestuali a postulare questo genere di spettatori

¹⁰ Nell'episodio *Bad Luck Betty* (1994) di *The Adventures of Brisco County Jr.* (*Le avventure di Brisco County Jr.*, 1993-1994) si dà già un esempio di questo tipo. Tuttavia, l'assenza di riferimenti diegetici a *Psycho* è dovuta in questo caso semplicemente al fatto che la serie è ambientata nel vecchio West. Supleisce il riuso del set di casa Bates (ora ironicamente impresa funebre riconvertita in una pensione), che assume su di sé la consueta funzione referenziale. Difficilmente potranno quindi disorientare le successive rielaborazioni legate alla giovane proprietaria, figlia di un becchino defunto e da lei imbalsamato. Se tuttavia ne veste i panni e gli presta la voce non è per un disturbo della personalità, bensì per mettere a segno una vendetta. Siccome poi il becchino era un inventore, tra l'altro di una sorta di doccia, si giustifica l'anacronismo con cui si può procedere alla parodia della morte di Marion, con il protagonista al posto della donna e innocuo caffè che scende nello scarico in luogo del sangue. Si tratta insomma di un prodotto semiserio, che secondo le prassi della serialità classica tiene a distanza gli aspetti problematici del film.

¹¹ Per tacere del fatto che non si può non far risalire a *Psycho* l'idea di fare del misterioso persecutore delle protagoniste un transessuale.

non più bisognosi di attenzioni didascaliche, o quanto meno non più bisognosi di trovarle incorporate nel testo. È chiaro ad esempio che la struttura narrativa “multilineare” (caratteristica della recente fiction televisiva) di *Heroes* (2006-2010), ricca di anacronie e di ibridazioni con il fumetto, è di tale complessità da rendere impossibile soffermarsi a esplicitare ogni allusione. Non lo si fa nemmeno quando la schizofrenia porta il *villain* Sylar, nella terza stagione, a confrontarsi con la madre morta assumendone fisionomia, voce e carattere, tra sensi di colpa per averla uccisa e frustrazioni per il fatto che non si trattava della sua madre naturale.

Analogo è il caso di *American Horror Story* (2011-), che si propone come florilegio dei più disparati modelli e prototipi del genere cui appartiene. Non servono allora didascalie all’inclusione di *Psycho* tra quelli della seconda stagione, accanto a possessioni demoniache, rapimenti alieni, mostri mutanti e medici nazisti, tanto più che la vicenda è ambientata negli Stati Uniti dei primi anni Sessanta¹². Non solo, ma di *Psycho* è finalmente possibile recuperare anche gli aspetti più oscuri. *American Horror Story* sfrutta infatti la sessualità senza inibizioni e in una chiave radicale, come evidenzia la scelta di fare dell’eroina una giornalista lesbica che deve sopravvivere prima a un manicomio gestito da suore cattoliche e poi a Oliver Thredson, un finto psichiatra che dapprima finge di poterne curare l’omosessualità, quindi simula compassione per il suo caso al solo scopo di conquistarne la fiducia e portarla a casa propria, dove vuole farle fare la fine di Marion, essendo in realtà un serial killer esemplato su

¹² Un meccanismo simile, relativamente al mondo della fiaba anziché dell’orrore, è alla base di *Once Upon a Time* (*C’era una volta*, 2011-). Tanto basta perché, quando Cappuccetto Rosso – nella quindicesima puntata, *Red-Handed* (2012) – aggredisce la nonna urlandole: «And you dress as Norman Bates when wears Norman Bates’ mother», non si senta il bisogno né di spiegare di cosa si stia parlando, né come mai nel mondo delle favole, o almeno nella sua variante contemporanea ricreata dalla magia nera della strega di Biancaneve, è supposto esistere un film *Psycho* cui poter fare riferimento.

Norman (nonché sulle cronache del caso Ed Gein, cui Robert Bloch si era ispirato nello stendere il romanzo che aveva sedotto Hitchcock).

Esempio simmetrico è quello di *Scream Queens* (2015-), parodia delle rigide convenzioni stilistiche e narrative degli horror *slasher*, come già ricordato legati al modello di *Psycho*. Ne fu icona Jamie Lee Curtis, figlia di Janet Leigh, chiamata ora a interpretare la preside di un college in cui si aggirano ben tre serial killer. Nell'ottavo episodio, l'attrice ricalca con affettuosa precisione il ruolo che fu della madre sotto la doccia, con sorpresa finale in cui abbatte l'aggressore dopo avergli detto: «I saw that movie fifty times!». A che film si riferisca non occorre precisarlo allo spettatore di un prodotto così eminentemente intertestuale, nonché metatestuale, come era già la pellicola di Wes Craven – *Scream (Id., 1996)* – cui *Scream Queens* guarda sin dal titolo. E pur trattandosi di un'opera dagli intenti comici, non occorre più tenere sotto controllo le venature problematiche del modello, che possono essere facilmente riutilizzate nella costruzione dei personaggi, dal killer che si finge omosessuale sino alle protagoniste dai complessi retroterra famigliari e dalle avanzate tendenze nevrotiche.

Culmine di tale mutamento di paradigma è il primo serial ispirato a *Psycho* ad essere andato oltre il pilot¹³, *Bates Motel* (2013-), un incrocio tra un prequel e una trasposizione traslata nella contemporaneità.

Se è vero che «quando è il film a essere oggetto di un trasbordo verso il mezzo televisivo, pare [...] che la conoscenza del film di riferimento non sia necessaria» (Innocenti-Pescatore 2008: 27), *Bates Motel* fa decisamente eccezione. Certo ogni lavoro intertestuale può essere fruito indipendentemente da tale legame, ma *Bates Motel* lo postula adottando fatalmente il modello di un serial che protende verso una fine certa. Non ha infatti realmente importanza quanto gli autori si divertano a calare madre e figlio nel contesto di un paese dove i misteri, le attività illegali e oscuri personaggi secondari si accavallano sino al punto da far pensare a un incrocio con *Twin Peaks (I segreti di*

¹³ Diversamente da quanto era accaduto a *Bates Motel (Il motel della paura, 1987)*, riciclato come film per la televisione.

Twin Peaks, 1990-1991). Tutto ciò, per dirla con termine hitchcockiano, è solo un Mac Guffin.

A contare (e a generare il maggior appagamento dello spettatore) è invece il legame tra Norma e Norman, ovvero l'alternanza tra sorprese e conferme che li riguardano. Le prime sono legate all'aggiunta di personaggi inediti (come il fratellastro di Norman), agli aggiornamenti conseguenti alla traslazione che producono un attrito anacronistico (Norman indaffarato con il suo iphone, Norma con il sito del motel: fig. 10), al riempimento delle ellissi, a cominciare da Norma stessa, personaggio *quasi* tutto da inventare¹⁴. Le conferme riposano sui segni del progressivo avvicinamento dell'intreccio a quanto già sappiamo, si tratti di dettagli (la nuova strada che minaccia il motel, la scoperta della tassidermia da parte di Norman) o elementi essenziali al ricalco della vicenda originaria (incesto, psicosi, delitti). Paradossalmente (se si considera a cosa debbano portare), sono segni di una familiarità rassicurante, di quel "ritorno del già noto" che nutre ogni retorica seriale. Tanto che anche in questo caso possono essere recuperati aspetti sui quali la televisione classica aveva preferito glissare. Le crescenti venature incestuose sono così rimesse al centro dell'intreccio, mentre si preferisce dissipare presto i dubbi sull'eterosessualità di Norman (uno dei punti più critici dell'eredità di *Psycho*), il quale già nella prima stagione si lascia volentieri sedurre da una compagna e da una professoressa (senza contare la morbosità con cui indaga su una tratta di schiave del sesso asiatiche). Come non bastasse, nella seconda stagione oppone anche un deciso rifiuto agli approcci di un ragazzo. È un segno al contempo del mutamento culturale intercorso e del perdurante potenziale perturbante attribuito alle ambivalenze di Norman: cambia dunque la modalità della squalificazione del possibile elemento omosessuale – attraverso un approccio esplicito e un personaggio inequivocabile, quali i tempi ora

¹⁴ Tanto che persino Stefano, alle prese con un *prequel* in cui doveva dare per la prima volta un corpo alla Madre, in *Psycho IV - The Beginning* (1990) si era limitato a confermare i tratti di quella pura formazione discorsiva che essa era sempre stata.

consentono anche alla televisione – ma per giungere alla medesima conclusione rassicurante già rilevata nelle serie classiche.



Fig. 10: Bates Motel

Ovviamente *in itinere* molto può cambiare (le sorprese possono venire anche dal tradimento delle previsioni). La saga di Norman è sempre stata generosa quanto a slittamenti, coincidenze mancate, aperte sconfessioni. Nondimeno, la coerenza interna è garantita proprio da quei capisaldi che non possono venire meno senza che si passi a raccontare, semplicemente, un'altra storia, anziché una diversa versione della stessa.

Un simile impianto non funzionerebbe se non postulando nello spettatore la conoscenza di *Psycho*¹⁵ pur in assenza di riferimenti

¹⁵ È quanto implica uno degli autori, Carlton Cuse, dichiarando: «I love *Titanic* and the idea that you're rooting for Leonardo DiCaprio and Kate Winslet to survive despite the fact that you know they're not going to... that's the feeling we're going for here... The specific way in which their tragic fate plays out will be of our own invention» (in Goldberg 2013).

diretti, non solo non più necessari perché compensati da altre fonti, ma anche impossibili poiché il mondo della serie è identico al nostro salvo che su un punto: non esiste un regista che nel 1960 abbia girato un film destinato a lasciare tracce profonde nel cinema successivo, e qualcuna anche in televisione.

In conclusione, pur non esaurendo certo la casistica a disposizione, gli esempi considerati esemplificano come, negli anni in cui *Psycho* torna in auge in sede cinematografica con tre sequel, la televisione sfrutti la rinnovata aura del film in modo altrettanto sedativo, mediante interventi che influiscono fortemente sulle modalità di citazione. Anzitutto additando chiaramente non solo il modello, ma anche la sua natura testuale (cioè di opera di finzione depositata nell'immaginario) e accompagnando lo spettatore lungo tutto l'arco del lavoro intertestuale. In secondo luogo, le ambiguità di *Psycho* – per certi aspetti perfettamente coerente con il suo tempo, per altri radicalmente innovativo e disturbante – trascendono le possibilità narrative della serialità classica, che vi fa ricorso solo previa accurata selezione degli aspetti da richiamare e intervenendo in modo da scartarne quelli più problematici. È solo con la nuova serialità televisiva che è possibile tornare al modello hitchcockiano abbandonando sia i didascalismi nel metterlo in gioco sia la preoccupazione circa i suoi potenziali effetti collaterali.

Questa netta modificazione nelle modalità della citazione illumina dunque una svolta (quella fra le due serialità televisive) che, al netto di ovvi elementi di continuità, non è solo formale e di contenuto, ma anche di assetto culturale, poiché è solo a fronte di un mutato contesto che si può postulare uno spettatore capace di assimilare e di gestire (peraltro in modo autonomo) quegli aspetti da cui ancora la serialità classica riteneva andasse protetto.

Allo stesso tempo, questa svolta ci dice qualcosa della resistenza opposta da *Psycho* a ogni tentativo di semplificazione cui sia stato sottoposto negli anni, nonostante un flusso ininterrotto di rielaborazioni e una letteratura critica imponente, rifiutando la prematura sistemazione museale implicita nella sua immediata

elezione a classico per continuare a svolgere un ruolo attivo di perturbazione dell'immaginario collettivo.

Bibliografia

- Buonanno, Milly, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Firenze, Sansoni, 2002, pp. 13-18.
- Capsuto, Steven, *Alternate Channels. The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television. 1930s to the Present*, New York, Ballantine Books, 2000.
- Cardini, Daniela, "Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serietà televisiva", *Between*, 4.8 (2014): 1-30.
- Clover, Carol J., *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Dika, Vera, *Games of Terror. «Halloween», «Friday the 13th» and the Films of the Stalker Cycle*, London, Associated University Press, 1990.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- Fiske, John, *Television Culture*, New York/London, Routledge, 1987.
- Foucault, Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Seuil-Gallimard, 1999; trad. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974- 1975)*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988; trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2000.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1981.
- Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Giori, Mauro, *Alfred Hitchcock. Psycho*, Torino, Lindau, 2009.
- Id., *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di «Psycho»*, Pisa, ETS, 2015.
- Goldberg, Lesley, "Bates Motel Using Psycho as 'Inspiration' Rather Than an Homage", *The Hollywood Reporter*, 04.01.2013,

<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bates-motel-psycho-carlton-cuse-408631>, online (ultimo accesso 11/10/2015).

Hammond, Michael – Mazdon, Lucy, *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

Innocenti, Veronica – Pescatore, Guglielmo, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, archetipolibri, 2008.

Id., “Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality”, *Between*, 4.8 (2014): 1-15.

Kracauer, Siegfried, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971; trad. it., *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Roma, Editori Riuniti, 1994.

Lefebvre, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal-Paris, Harmattan, 1997.

Mandel, Ernest, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; trad. it., *Delitti per diletto. Storia sociale del romanzo poliziesco*, Milano, Est, 1997.

Mellencamp, Patricia, *High Anxiety. Catastrophe, Scandal, Age and Comedy*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

Scaglioni, Massimo, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita&Pensiero, 2006.

Thompson, Robert J., *Television's Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press, 1996.

L'autore

Mauro Giori

Mauro Giori è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano. Si occupa prevalentemente di storia culturale del cinema dal dopoguerra, con particolare attenzione alle questioni relative alla rappresentazione della sessualità e del gender. Tra i suoi libri: *Alfred Hitchcock. Psycho* (2009), *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros nel cinema di Luchino Visconti (1963-1976)* (2012), *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho* (2015). Ha inoltre

curato l'edizione italiana di *The Hollywood Hallucination* di Parker Tyler, di prossima uscita.

Email: mauro.giori@unimi.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Giori, Mauro, "Do you (really) believe in evil?' *Psycho*, la serialità televisiva e il suo spettatore", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>