

Gli «strani gusti sessuali» di Carlo.
Profondo rosso come psicopatologia
hitchcockiana “tollerante”

di Mauro Giori
(Università degli studi di Milano)

Il personaggio di Carlo è oggetto di due rivelazioni lungo l'arco narrativo di *Profondo rosso* (1975): quella (almeno parzialmente) fuorviante di essere l'assassino di Helga, Amanda e Giordani; e quella di avere – secondo le sue stesse parole – «strani gusti sessuali». Delle due, la seconda doveva risultare presumibilmente più disorientante – certo più inattesa – per lo spettatore dell'epoca, così come lo è non a caso per l'eroe Marc quando, cercando Carlo per esporgli una sua ipotesi sul primo omicidio, lo trova nel letto di un altro uomo.

La scelta, per quanto singolare, non rappresenta una novità per Dario Argento: l'antiquario de *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), il professor Brown, il suo amante e l'ex di quest'ultimo ne *Il gatto a nove code* (1971), nonché l'ispettore Arrosio di *Quattro mosche di velluto grigio* (1971), avevano già preceduto Carlo.

Interrogato in proposito, il regista ha dichiarato: «Raccontare le storie dei diversi per me significa raccontare le vicende dei miei veri amici, dei parenti, delle persone che mi sono vicine»²⁰, e ancora:

²⁰ Argento in Fabio MAIELLO, *Intervista a Dario Argento. L'occhio che uccide*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 21.

[...] l'omosessualità era inesistente, non se ne parlava [...] in famiglia [...]. Però io ero fortunato perché la mia [...] era una famiglia di cinema e come tale casa mia era continuamente frequentata da registi, scenografi, critici omosessuali [...]. Però erano nascosti [...]. Però mio padre e mia madre mi dicevano: "Quello è omosessuale, quello lì pure, quello è il suo fidanzato...". Così per me era una cosa normalissima, tanto che poi quando ho cominciato a fare il cinema per me è stato normalissimo introdurre personaggi omosessuali nei miei film. [...] Il film deve raccontare la vita, e ci sono gli omosessuali, perché non bisogna raccontarli? E io li ho raccontati così come sono!²¹

Una simile professione di realismo risulta quanto meno peculiare nel fautore di un genere che, pur ovviamente non privo di legami (che qui non è possibile approfondire) con il contesto in cui si è sviluppato, tende a privilegiare l'attrazione²² iperbolica sulla coesione logica della narrazione, in attrito rispetto a qualsivoglia vocazione di aderenza alla realtà. Gli esemplari diretti da Argento esibiscono poi un'ancora più marcata propensione all'astrazione. Ne sono esempi, in *Profondo rosso*, le improbabili geografie urbane e la gestione della recitazione, che oppone l'immobilità di molte comparse (dai musicisti del complesso di Marc sino agli avventori del Blue Bar, messi

²¹ Argento intervistato da Fabio Bo, 29 aprile 2011, www.youtube.com/watch?v=vHeUX-34X6s (ultima visita: 15 aprile 2015).

²² Intesa qui nell'accezione suggerita da Tom GUNNING, *The Cinema of Attraction. Early Films, its Spectator and the Avant-garde*, "Wide Angle", nn. 3/4, 1986.

in posa per omaggiare Hopper) alla gesticolazione sovente stravagante dei protagonisti. Contrasto che fa tutt'uno con la scelta di confinare le macchiette di estrazione popolare o proletaria al ruolo di semplici valvole di sfogo della tensione, spesso umoristiche (il barista, la donna delle pulizie, lo stesso ispettore). Un fatto che non può dirsi secondario in un genere quale il giallo all'italiana, tradizionalmente ambientato (sin dai prototipi di Mario Bava) in contesti alto-borghesi, al punto che la rivendicazione di Carlo di essere un «proletario del pianoforte» solleva tanti problemi quanto la sua pretesa di immaginare lo strumento come «un bel corpo di donna», trattandosi di un rampollo cresciuto in una villa, ospitato dalla madre in un appartamento tutt'altro che dimesso, e indifferente alle lusinghe femminili.

I personaggi omosessuali di Argento rientrano in questo circuito di figure ancillari, risapute nei tratti e nei modi, abbozzate con leggerezza e scarsa cognizione di causa politica²³: baristi, bibliotecari e donne delle pulizie non hanno più legami con le contestazioni proletarie che sfoceranno a breve nelle manifestazioni del 1977 di quanti il nevrotico Carlo ne abbia con il neonato Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano. E lo stesso si può ben dire degli altri personaggi già ricordati: un antiquario lezioso, un uomo di mezza età sull'orlo del suicidio per l'abbandono del giovane prostituto di cui era innamorato, un ispettore fallito. Se in quest'ultimo Argento ha additato un elu-

²³ Argento stesso (in MAIELLO, *Intervista a Dario Argento*, cit., p. 21) sembra giustificarsi quando dichiara: «[...] certo qualche volta ci scherzo un po' sopra ma lo faccio per simpatia, per non rendere cupe le caratterizzazioni».

sivo alter ego²⁴, nell'insieme questi personaggi, anziché rappresentare gli omosessuali "così come sono", incarnano lo stereotipo di una maschilità marginale loro associata da una vulgata dalle radici lontane ma ancora ben salde (basti considerare che Argento ha voluto l'amante di Carlo tanto effeminato da farlo interpretare a una donna).

Questi personaggi si direbbero dunque discendere da una commistione di influenze: alle intenzioni del regista si sovrappongono luoghi comuni culturalmente connotati, nonché ulteriori pressioni specifiche del genere di appartenenza. Nell'accostare il giallo, Argento permuta infatti il modello hitchcockiano senza dimenticare Bava, alternando tensione e umorismo, paura e caricatura, e innervando quest'ultima con un gioco tra i sessi dalle nostalgie *screwball*, come nel caso del contrasto tra l'insicuro maschilista Marc e l'insicura femminista Gianna. Oltre che per finalità ludiche, questo quadro di sessualità problematiche e ansiose è stato sfruttato dal giallo per caricare l'aspetto drammatico e tensivo. Sin dal prototipo rappresentato da *I tre volti della paura* (1963) di Bava, l'omosessualità ha fornito l'occasione ottimale per somministrare allo spettatore ideale un erotismo e una morbosità funzionali alle atmosfere del genere: l'erotismo scabroso che l'immaginario eterosessuale ha per tradizione annesso al lesbismo, e la morbosità che ancora si poteva associare all'omosessualità in un

²⁴ «I wanted Arrosio to be a social rebel because I was also rebellious. I felt as persecute by the critics as most gays did by society in general at the time so I could sympathize» (Argento cit. in Alan JONES, *Profondo Argento*, London, Fab Press, 2004, p. 38).

paese che l'aveva a lungo rimossa, anche dalle sue rappresentazioni cinematografiche²⁵.

Tuttavia, il giallo difficilmente poteva evitare di prestarsi a replicare la decennale squalifica culturale dell'omosessualità, per il semplice fatto che quest'ultima era stata messa a segno attraverso un'associazione alla cronaca nera (fatti di sangue più o meno ordinari, perturbazione dell'ordine pubblico, prostituzione, scandali) tanto sistematica da essere archiviata nell'enciclopedia culturale dello spettatore ideale. Trattandosi della sua materia prima, la mossa più semplice che il giallo potesse fare era quella di capitalizzare tale associazione per assecondare i propri fini retorici. Quando ad esempio l'ispettore di *Passi di danza su una lama di rasoio* (1973) di Maurizio Pradeaux apprende che il serial killer di cui è in cerca (e su cui non ha ancora indizio alcuno) è claudicante, ordina al suo sottoposto: «Questo ci facilita. Mi faccia avere tutti i dati segnaletici di tutti gli invertiti e i maniaci sessuali che risultano menomati alle gambe», e lo spettatore non doveva trovare nulla di strano nel sillogismo che porta dal serial killer ai maniaci agli omosessuali, istituendo una sostanziale equivalenza fra i tre.

Di conseguenza, nel giallo i personaggi omosessuali (quasi sempre sospetti) non hanno licenza di essere eroi²⁶ e trovano invece una collocazione vincolante tra gli antagonisti o nelle fila delle vittime, che possono ingrossare senza traumi per il pubblico. In

²⁵ Sino all'esplosione degli anni Sessanta, su cui cfr. Mauro GIORI, «Ma oggi come te movi te piano per...»: *l'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta*, «Cinergie», n. 5, 2014.

²⁶ Anche Arrosio, pur deuteragonista, rimane ausiliario rispetto all'eroe, come evidenzia la sua funzione di spalla comica.

entrambi i casi la tipizzazione, che per sua natura favorisce la prevedibilità e rafforza sempre più se stessa, riposa su una matrice culturale che confligge con le intenzioni dichiarate da Argento²⁷.

Questa circoscritta casistica di tipi si presta a fare da terreno di coltura per il *mystery* psicopatologico, basato su un facile sfruttamento del freudismo passato dalla letteratura di Cornell Woolrich e Robert Bloch al cinema tramite *Psycho* (*Psyco*, 1960). L'instabilità psichica associata all'omosessualità da una letteratura tanto vasta quanto priva di rigore scientifico²⁸ viene così sintetizzata nell'influente modello del personaggio di Norman Bates, nonostante quest'ultimo apra al contempo spazi di eversione delle comuni logiche narrative, nonché del consolidato binarismo di *gender* che influisce sulle dinamiche di identificazione regolanti il rapporto tra spettatori e personaggi²⁹.

Benché Argento si sia sempre professato cultore della psicoanalisi e grande ammiratore di Hitchcock³⁰, la vastissima influenza di *Psycho* si è esercitata in modi ambivalenti (e tutto sommato contenuti) sul giallo all'italiana, perlopiù incentrato su vicende ra-

²⁷ Il necrologio steso qualche anno dopo da Vito Russo nella prima edizione di *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies* (New York, Harper & Row, 1981) offre un commento di sintetica efficacia ai problemi implicati dalla perpetuazione di simili convenzioni narrative.

²⁸ Cfr. Kenneth LEWES, *Psychoanalysis and Male Homosexuality*, Northvale/London, Jason Aronson, 1995.

²⁹ Per una discussione della questione, e della letteratura relativa, cfr. Mauro GIORI, *Alfred Hitchcock. Psycho*, Torino, Lindau, 2009 e *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di «Psycho»*, Pisa, ETS, 2015.

³⁰ Cfr. in particolare Dario ARGENTO, *Hitchcock, il genio artigiano*, "La Stampa", 1 maggio 1980.

zionali ruotanti intorno a tradizionali moventi economici e su passioni sregolate solo perché si collocano al di fuori del matrimonio o accennano a perversioni accessorie per suscitare pruriti di cassetta. Sulle poche permutazioni serie e riscontrabili (come *Il terzo occhio*, 1966, di Mino Guerrini), ha prevalso il modello ironico de *La ragazza che sapeva troppo* (1963), in cui Bava (come in vari film successivi) non fa mancare un omicida psicotico, ma senza prenderlo troppo sul serio, tanto da affiancare alla traccia psicoanalitica quella spiritistica, sconfessando infine entrambe.

Non è dunque un caso che in *Profondo rosso* sia uno psichiatra appassionato di parapsicologia a tracciare il quadro clinico del presunto assassino «schizofrenico paranoico», opinione che in fondo non va molto oltre quella della semplice donna delle pulizie (persuasa che si tratti di «un maniaco, è chiaro, il solito maniaco») e viene completata da quello che Gianna definisce «una specie di veggente» (peraltro vistosamente lezioso e costantemente accoppiato al professore, tranne che alla morte di quest'ultimo).

Un quadro, con tanto di trauma infantile, che sembrerebbe offrire un'anamnesi di Carlo, completa di quel legame eccedente la norma tra figlio e madre, aggravato dall'assenza della figura paterna, che la vulgata edipica fondata sul Freud di *Un ricordo d'infanzia di Leonardo* (1910) voleva fonte dell'omosessualità. Non a caso Argento preleva il trauma infantile da *Marnie* (1964), ma sostituisce la figlia con un maschio. Sennonché il quadro clinico dovrebbe invece spiegare il caso della madre, della quale tutto si può pensare tranne ciò che ne dice Giordani, e cioè che «nella vita quotidiana questa persona può apparire normale». Inoltre non viene chiarito cosa ne abbia de-

terminato la follia (sappiamo solo di frustrazioni legate all'abbandono della carriera cinematografica per imposizione del marito, versione nera delle schermaglie giocose tra Gianna e Marc). Infine, benché Holga le attribuisca una «mente perversa», in realtà sembra scegliere le sue vittime in modo razionale, eliminando solo chi sa troppo.

Confondendo le carte, Argento declassa il modello psicotico Norman/Madre a "semplice" nevrosi: lungi dall'essere un'elusiva formazione discorsiva incarnata solo dallo scollamento dalla realtà dell'antagonista, la genitrice assassina qui esiste davvero e i problemi di Carlo sono evidentemente legati al suo rapporto con lei, come lo è (si lascia intendere) il suo orientamento sessuale. Alla fine la madre tiene però a scagionarlo, dichiarando che «non ha mai ucciso nessuno», motivo per cui alcuni ritengono squalificato il modello psicoanalitico³¹. Si potrebbe dedurne che tale modello serva solo da pretesto per suggestive scelte estetiche (il côté infantile che l'omicida deve ricreare a ogni delitto), assecondando una spettacolarizzazione della morte che dà luogo a momenti di virtuosismo sempre più autonomi, secondo la logica di quel "cinema della sensazione" che è stato fatto risalire non a caso alla morte di Marion³².

Tuttavia l'opinione di un personaggio instabile non è sufficiente a contrastare il fatto che Carlo è pur sempre intenzionato a uccidere persino quello che sembra essere il suo unico amico. L'eziologia dei suoi

³¹ Cfr. L. Andrew COOPER, *Dario Argento*, Urbana, University of Illinois Press, 2012 pp. 58-59.

³² Cfr. Paul MONACO, *History of the American Cinema*, vol. 8, *The Sixties: 1960-1969*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 188-192.

“strani gusti sessuali” finisce pertanto con l’assecondare comunque il modello psicopatologico, compendandone la scarsa aderenza al caso della madre e gettando un’ombra sul tentativo di quest’ultima di discolpare il figlio.

D’altro canto suona semplicistica anche l’opinione di chi sostiene che *Profondo rosso*, e con esso addirittura tutti i gialli degli anni Settanta, «depicted gays as victims who were made to suffer because of their orientation, or as perpetrators of crime because of their “obvious” psychosis»³³. Il film sembra invece risultare da un intreccio di spinte diverse: da un lato il serio modello psicopatologico, dall’altro l’ironia con cui era filtrato in Italia; da un lato una sia pur discutibile idea di “realismo”, dall’altro l’impossibilità di sottrarsi a sedimentazioni culturali dalle complesse implicazioni.

In conseguenza di tale molteplicità di spinte – la cui conciliazione non rientra fra le priorità del regista, e anzi contrasterebbe con il suo *modus operandi* – si preserva comunque qualcosa dell’intenzione dichiarata da Argento. Trascurando la facile concezione di questi personaggi e l’ombra patologizzante della psicoanalisi³⁴, si rileva come Argento (e spesso il giallo all’italiana nel suo complesso) mostri in parallelo un atteggiamento complessivamente riconducibile a una forma peculiarmente nostrana di tolleranza. È la

³³ Danny SHIPKA, *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson/London, McFarland, 2011, p. 88.

³⁴ Nonché qualsivoglia proposito metaforico dai destini riservati agli unici due che emergono dalle schiere delle comparse: se Arrosio veniva ucciso in un gabinetto, Carlo è travolto da un camion della spazzatura.

conseguenza della doppia morale che ha caratterizzato la gestione dell'argomento nell'Italia del dopoguerra, laddove aspre prese di posizione pubbliche hanno cadenzato una crescente indifferenza nei confronti dei comportamenti consumati nel privato. Lo sintetizza la risposta di Marc all'autocommiserazione di Carlo: «Non me ne frega niente dei tuoi gusti». Una risposta però insufficiente a nascondere un prolungato imbarazzo e a chiudere la questione, troppo complessa in anni in cui è al centro di una politicizzazione crescente, allorquando la tolleranza si rivela uno strumento ambiguo, sospeso tra la rimozione del privato dalla scena pubblica e il suo sfruttamento da parte del sistema socio-economico.