La rappresentazione della malattia mentale nelle opere cinematografiche di Alfred Hitchcock

Giannini A.M., Cordellieri P.

Dipartimento di Psicologia, "Sapienza" Università di Roma

Riassunto

Riassunto - L'indagine ha riguardato un'attenta analisi del contenuto delle rappresentazioni cinematografiche di Alfred Hitchcock. In particolare ci si è soffermati sulle narrazioni, spesso reiterate, con le quali l'Autore ha rappresentato la malattia mentale. Quello che ci interessava era la ricostruzione delle modalità narrative attraverso le quali il regista risolveva nei suoi racconti l'insorgere della malattia mentale, il suo manifestarsi, e in alcuni casi la felice remissione.
Numerosi sono stati gli esempi raccolti dalle trame dei suoi film. In particolare si è constatato come i racconti si risolvano con delle costanti narrative, che abbiamo voluto anche ricostruire ed esemplificare con numerosi esempi. Tali invarianti, costitutivi delle fabule hitchcockiane, sono arricchiti, in ogni opera cinematografica, da aspetti specifici e contestuali. I risultati vengono discussi anche in riferimento ad alcune rappresentazioni culturali diffuse all'epoca, alle quali l'Autore ha fatto ampio riferimento nel comporre le proprie opere.

Parole chiave: *psicologia del cinema, malattia mentale, Hithcock.*

Summary

Abstract - The research focused on a content analysis of Alfred Hitchcock's movies. In particular, we concentrated our attention on narratives, often repeated, where the author represented the mental illness. Our aim was to reconstruct narrative modalities through which the director illustrated, in his stories, the onset of mental illness, its manifestation, and in some cases the successful remission. Numerous examples have been collected from the plots of his films. In particular, we noted that stories are often illustrated and developed with constant scripts, that we described and showed with plenty of examples. These invariant constituent of the fable Hitchcock, are enriched in all aspects of film work and context specific. Results are discussed also relating to some cultural representations, wide spread in the historical contest of the author, to which the author himself has made extensive reference in composing works.

Key words: *psychology of the cinema, mental illness, hithcock movies.*

Introduzione

Alfred Hitchcock è da tutti riconosciuto come uno dei più grandi maestri della *suspense*, tanto che certa critica, soprattutto francese, è arrivata ad attribuirgli un'ascendenza filosofica. I suoi film sono costruiti con una meticolosità impeccabile, divenuta quasi leggenda nella letteratura cinematografica, fatta di rigidi *storyboard*, di un'attenta gestione degli attori, e di puntigliosi sopralluoghi negli ambienti che dovevano ospitare le riprese. Nei suoi film, le situazioni tensiogene si mescolano benissimo al mistero e all'angoscia, risolvendosi soltanto nel finale. Va subito detto che la *suspense* in Hitchcock assume una valenza psicologica del tutto particolare: non si tratta di eventi sorprendenti che improvvisamente irrompono nella scena. Siamo lontani dalle classiche trame del *giallo*, dove nel corso delle rappresentazioni cinematografiche viene offerta una serie di indizi, attraverso i quali lo spettatore può operare un proprio processo di ricostruzione retroattiva degli eventi, ed arrivare a formulare delle ipotesi sull'identità dell'assassino. Nei film di Hitchcock, invece, lo spettatore conosce a fondo la realtà dei fatti diegetici; sa per esempio chi sia l'assassino, e soprattutto quali rischi stiano correndo i personaggi implicati nella rappresentazione. È proprio nell'attesa dell'evento emozionale, ricostruita dallo spettatore, che si genera la tensione. Lo spettatore è invitato ad un duro lavoro: assistere "impotente" ai rischi corsi dal personaggio, al quale magari si vorrebbe tendere una mano mettendolo al corrente delle minacce che incalzano su di lui. Quindi non rimane che restare "timorosamente sospeso" nell'attesa che si realizzi il pericolo, caricandosi di numerose tensioni emotive.
Nel caso della rappresentazione del disagio mentale va rivelato innanzitutto un dato quantitativo, ovvero sono sicuramente molti i film al cui interno vengono rappresentati personaggi affetti da disturbi psichici. Questo interesse nasce principalmente dal fatto che i disturbi psichici possono giustificare una serie di comportamenti devianti; tipico ne è l'utilizzo in molta letteratura *thrilling*, come condotte criminose ed istinti omicidi. Anche nel genere *noir* ritroviamo spesso rappresentata la malattia mentale come generatrice di comportamenti violenti. La devianza psichica diviene in tali rappresentazioni costitutiva della devianza criminale, la malattia foriera del male.

Più avanti si vedrà come il disturbo psichico sia stato utilizzato da Hitchcock asservendolo completamente alle necessità drammaturgiche del film. Questo anche a costo di numerose semplificazioni e velature rispetto alla realtà clinica della malattia mentale. È lo stesso Autore a riconoscere che nei suoi film la qualità documentaristica delle immagini è subordinata alla capacità di essere racconto: "Certi registi filmano dei pezzi di vita, io filmo pezzi di torta" (Truffaut, 1981; p.283). In realtà gli elementi ideo-narrativi più reiterati e manifesti delle sue opere, sono il risultato di un utilizzo sapiente di significati e racconti culturalmente condivisi. Modalità ricorrenti attraverso le quali la cultura americana ed europea, in quegli anni, si rappresentavano aspettative ed ansie intorno alla malattia mentale; convinzioni diffuse riguardo ad alcuni aspetti di funzionamento psichico, e al tipo di pratiche di intervento e cura, come l'utilizzo della psicoanalisi. In particolare gli elementi narrativi invarianti, con i quali egli descriveva la psicologia dei suoi personaggi, rappresentano, come meglio vedremo in seguito, un'interessante commistione di aspetti appartenenti alla grande tradizione cattolica anglosassone e le suggestioni provenienti dalla diffusione di massa della cultura psicoanalitica. Sostanzialmente, le sue opere continuano ad essere un importante serbatoio di psicologia popolare.

Metodo

Il nostro obiettivo era quello di verificare la possibilità di rintracciare strutture narrative invarianti nel modo di rappresentare la malattia mentale. E indagare così anche sulle forme prototipiche con cui veniva rappresentato il disagio psichico da Alfred Hitchcock. Per raggiungere tale scopo sono state visionate 20 tra le più significative opere del regista inglese (vedi filmografia). Per ogni opera si è ricostruita la struttura narrativa (soggetto del film), ovvero una scaletta dove sono stati riportati in ordine gli eventi rappresentati. Nel caso di rappresentazioni inerenti alla malattia mentale sono stati anche ordinati all'interno di una griglia di lettura i comportamenti tipici dei personaggi affetti da disturbi mentali.

Discussione sulle principali osservazioni sviluppate

Un primo aspetto interessante che si può rintracciare nella rappresentazione del disagio psichico, è che questo non è mai descritto come totalmente invalidante. I personaggi dei suoi film, portatori di un disturbo psichico, sembrano più impediti in alcuni comportamenti specifici o coartati in altri, senza mai coinvolgere aspetti più generali della personalità. Più spesso Hitchcock preferisce descrivere casi di disagi circoscritti, come fobie specifiche, che divengono estremamente funzionali al racconto. È il caso di *La donna che visse due volte* (1958), dove un poliziotto (James Stewart), nel tentativo di inseguire un criminale fin sui tetti della città, rimane appeso ad una grondaia. Un collega, nel tentativo di salvarlo, cade nel vuoto e muore all'istante. La paura per essere rimasto sospeso in aria, ed il sentimento di colpa per aver in qualche modo causato la morte del collega, lo costringono ad una grave fobia per il vuoto, che gli impedisce anche di salire pochi gradini. Vedremo più avanti come il trauma ed il sentimento di colpa, siano due temi narrativi molto cari ad Hitchcock. Anche nella rappresentazione di disturbi di maggiore gravità, come in *Psyco* (1960), dove viene raccontata una grave forma di schizofrenia, che porterà il giovane affittacamere (Antony Perkins) ad una serie di omicidi, la malattia si accompagna ad un'apparente lucidità, capace di ingannare gli ospiti della pensione. È anche grazie all'alternanza tra condotte normali e devianti che Hitchcock costruisce le tensioni narrative nei suoi film, attraverso una sapiente opera di mascheramento e svelamento.
Fobie specifiche o disturbi di natura psicotica costringono alcuni personaggi ad una serie di comportamenti, determinando l'intrecciarsi degli eventi. Successivamente il racconto si dipana o con la guarigione dalla malattia mentale, come nei noti *happy ending* sentimentali di *Io ti salverò* (1945), o *Marnie* (1964); diversamente, se la malattia mentale ha generato condotte di particolare efferatezza, si giunge alla cattura dell'assassino da parte della polizia, come in *Psyco* (1960), o *Frenzy* (1971), con finali altrettanto rassicuranti, visto che il "male", anche se non estirpato, una volta consegnato alla giustizia, viene messo in condizione di non nuocere più.

Composizione narrativa: il trauma e la colpa

Nei film di Hitchcock vi è un'attenzione particolare ai problemi della sceneggiatura. Il conflitto inscenato riguarda sempre un personaggio schiacciato da un peso morale. Molto spesso il peso morale che il personaggio alberga in sé è proprio quello della colpa. Una colpa a volte "immeritata", come nei casi degli innocenti accusati ingiustamente dalla polizia, che soltanto nel finale riescono a dimostrare la propria innocenza. Altre volte si tratta di una colpa "meritata", ovvero il comportamento colpevole è stato realmente messo in atto dal personaggio, intenzionalmente o meno. I concetti di colpa, peccato e confessione ci avvicinano alla grande tradizione cattolica, che molto peso ha avuto sulla formazione del giovane Hitchcock. Va ricordato che egli, di famiglia cattolica, trascorse la sua giovinezza nel Saint Ignatius College di Londra, un collegio tenuto dai Gesuiti. È lo stesso Hitchcock ad attribuire a quel periodo la formazione delle proprie ossessioni angosciose: "Probabilmente è stato durante il periodo passato dai Gesuiti che il sentimento della paura si è sviluppato con forza dentro di me. Paura morale, come di essere associato a tutto ciò che è male" (Truffaut, 1981; p.23). I personaggi da lui raccontati sembrano ospitare una colpa morale, quasi ontologica, data da un'iniziale condizione traumatica, un peccato originale dal quale liberarsi. Non è la malinconia o l'assunzione di aspetti depressivi il risultato di tale condizione ospitata, ma l'incrinarsi di alcune funzioni psichiche, che costringono in alcuni casi a compiere condotte criminali.
Nei film dove viene rappresentata la malattia mentale, come accennato, il tema della colpa è arricchito dalle influenze di un'altra grande tradizione culturale del Novecento: quella psicoanalitica. È doveroso precisare che probabilmente Hitchcock non ha conosciuto in profondità le lezioni di Freud e dei suoi epigoni, né attraverso una lettura approfondita, e né tanto meno con un personale percorso terapeutico. La sua conoscenza era probabilmente legata alla descrizione che ne faceva la cultura media americana. L'industria hollywoodiana, in particolare tra gli anni '50

e '60, ha dedicato alla psicoanalisi numerosi lavori (Gabbard & K. Gabbard, 1999) con rappresentazioni spesso entusiastiche, ricche di formulazioni stereotipizzate: come psicoanalisti investiti di potere oracolare e salvifico. In Hitchcock ritroviamo spesso questo slancio entusiastico. Ricordiamo brevemente che la colpa all'interno della dottrina psicoanalitica diviene senso di colpa, ovvero vissuto determinato dal conflitto tra istanze egoiche e super egoiche; le spinte pulsionali orientate verso la naturale realizzazione sessuale o aggressiva vengono censurate da condizionamenti normativi interiorizzati, assunti principalmente attraverso i processi educativi, che Freud aveva radunato sotto il costrutto di Super Io. In Hitchcock. con una lettura a metà fra tradizione cattolica e psicoanalitica, il conflitto sorge da un'originaria condizione traumatica che costringe nell'oblio dell'inconscio l'evento doloroso-peccaminoso. Accoglie con entusiasmo, e molta semplificazione, le iniziali convinzioni di Freud riguardo il ruolo di un evento traumatico nell'evoluzione eziopatogenica della malattia mentale. Nella prima letteratura psicoanalitica[1] il trauma viene inteso come qualsiasi evento capace di dar vita ad una rappresentazione mentale incompatibile con le idee dominanti dell'Io, che in seguito viene escluso dalla coscienza. Questo gruppo psichico esonerato dalla coscienza, porta con sé una carica d'affetto che non trova vie d'uscita, determinando così il formarsi del disturbo psichico. Tale assunto fu modificato profondamente dallo stesso Freud, e nella psicoanalisi attuale riveste un ruolo indubbiamente meno significativo[2], ma questo non è stato sufficiente ad impedire che nella cultura di massa si diffondesse la convinzione di rintracciare in un unico evento originario la causa dello sviluppo in senso patologico dell'attività mentale. La facilità con cui il pensiero rincorre rigide ed univoche spiegazioni di tipo causa ed effetto, hanno contribuito indubbiamente ad accreditare tale convinzione. L'evento traumatico diviene nella trasposizione cinematografica che ne fa Hitchcock, un elemento doloroso, spesso delittuoso, allontanato dalla memoria del personaggio, che, nutrendo angosce di colpa persecutorie, ne determina una psiche turbata.

Un film dove è possibile rintracciare questo nodo narrativo è *Io ti salverò* (1945), tratto dal romanzo di Francio Beedin. Almeno nelle intenzioni del regista il film doveva ispirarsi proprio alla psicoanalisi, ma che neanche l'intervento dello sceneggiatore Ben Hecht, profondo conoscitore della psicoanalisi, riuscì a salvare. Sono infatti molte le stonature e le licenze rispetto alla realtà psicoanalitica, già messe in luce da altri Autori (S. Argentieri, A. Sapori, 1988). Nel film, in un manicomio chiamato Villa Verde si attende l'arrivo del dottor Edwardes (Gregory Peck), che dovrà prendere il posto dell'anziano dottor Murchison (Leo G. Carol). Intanto ci viene mostrata la dottoressa Costance (Ingrid Bergman), brillante ma algida studiosa di psicoanalisi (Fig. 1), che all'arrivo del dottor Edwardes, tradendo la sua natura, se ne innamora pazzamente. Fin qui l'antefatto. Successivamente, il dottor Edwardes comincia a dare segni evidenti del proprio squilibrio, fino a confessare a Costance di non essere il vero dottor Edwardes, e, anche se afflitto da una profonda amnesia, di ritenere di essere l'assassino del dottor Edwardes. Attraverso una terapia psicoanalitica, non propriamente ortodossa, riesce a fargli tornare alla memoria l'episodio accadutogli durante l'infanzia che lo costringe alla malattia. Durante un gioco ha procurato incidentalmente la morte di suo fratello. Il risveglio alla memoria di quell'episodio lo convince che si sia trattato di una tragica fatalità, di cui egli non è colpevole. Libero finalmente dal senso di colpa che lo aveva afflitto fino ad allora, la sua memoria si riaccende di ricordi.

Il trauma pertanto, anche se rivelato solo alla fine, è la causa di tutte le turbe psichiche del protagonista, dall'amnesia, alla sostituzione d'identità, fino alla fobia per gli oggetti bianchi con righe nere che in qualche modo riattivano il ricordo doloroso relegato in un angolino dell'inconscio. Curioso che gli oggetti fobici siano costituiti da superfici bianche con righe nere, capaci di procurare dei turbamenti della coscienza. Solitamente nella realtà clinica l'oggetto fobico ha un carattere meno definito, più legato a contesti o eventi, piuttosto che a singoli oggetti. Nel film, invece, gli oggetti divengono fonte fobigena per la loro somiglianza formale con alcuni elementi della scena luttuosa vissuta nell'infanzia del falso dottor Edwardes. La superficie bianca ricorda la neve, mentre le righe nere evocano i solchi impressi dallo scivolare. Come se la rappresentazione angosciosa relegata nell'inconscio avesse natura primariamente visiva, e potesse essere evocata semplicemente dagli oggetti per "similarità percettiva". Siamo lontani da quei sintomi fobici elaborati attraverso una complessa procedura di costruzione e sostituzione simbolica. Nella pratica psicoanalitica si osserva spesso come la fonte fobigena si leghi ad una rappresentazione interna del paziente per mezzo di particolari strutture associative, che possono coinvolgere oltre a elementi formali, anche particolari direttrici linguistiche e di significato (Carli, 1987). L'intento di Hitchcock è anche quello di utilizzare gli oggetti fobici come delle "metonimie", ovvero in senso narrativo, delle piccole tracce che incuriosiscano lo spettatore, annunciandogli qualcosa che soltanto nel finale si sarebbe rivelato.

Interessante è anche la soluzione narrativa adottata per risolvere la patologia del personaggio interpretato da Peck e chiudere con un *happy end*. La dottoressa Costance lo convince a scendere con gli sci dalla montagna dove è stato ucciso il vero dottor Edwardes, ripercorrendo l'evento delittuoso. Il risultato è quello sperato. Lo shock generato dal rivivere la condizione traumatica permette il riemergere della rappresentazione angosciosa. In questo caso ci troviamo di fronte ad una vera e propria abreazione, con un brano della memoria, precedentemente relegato nell'inconscio, eruttato violentemente, che trova posto nella coscienza. Fortunatamente, giunti in prossimità di un precipizio, i ricordi riemergono nel falso dottor Edwardes, liberandolo finalmente dei propri fantasmi del passato. Il primo gesto che compie una volta libero è quello di frenare la corsa della Bergman con un abbraccio virile che la salva dal precipitare (Fig. 2). In sostanza la guarigione del protagonista è ottenuta dalla possibilità di confessare le proprie colpe "immeritate", attraverso due cose: l'amore romantico e incondizionato della Bergman, ed il potere in-

[1] Freud S, (1895) "Studien über Hysterie", Deuticke, Leipzig-Wien, (tr.it. "Studi sull'isteria", Roma, Newton Compton Editori s.r.l., 1992).
[2] Cfr. con Grasso M., Lombardo G. P., Pinkus L. (1985) Psicologia clinica. Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Figura 1 - Da Io ti salverò (1940). La dottoressa Costance (I. Bergman) nel suo studio.

Figura 2 - Da Io ti salverò (1940). Il falso dott. Edwardes abbraccia la dottoressa Costance (I. Bergman) dopo aver ricordato il proprio passato.

vestigativo della psicoanalisi, rappresentato come una procedura di tipo magico-religiosa.

Stesso procedimento narrativo nel rappresentare la malattia mentale, fatto di trauma, colpa ed abreazione-confessione finale è reperibile in *Marnie* (1964): film tratto dal romanzo di Winston Grahan. Questa volta è una donna a soffrire di disturbi mentali. Marnie (Grace Kelly) è una ladra che si fa assumere come segretaria contabile per poi scappare con dei soldi della società. Ogni volta è costretta a cambiare identità camuffando il suo aspetto. Hichcock ci dà delle indicazioni precise riguardo la cleptomania di Marnie. Dopo l'ennesimo furto ci fa vedere come ella impieghi i soldi nel tentativo di conquistare l'affetto della madre, attraverso numerosi regali. Marnie nel frattempo ha dato prova della propria psiche turbata anche da una forte fobia per il colore rosso e da un incubo ricorrente che la perseguita. Mark Rutland (Sean Connery), marito di Marnie, attraverso delle letture psicoanalitiche si convince che la causa del disturbo di sua moglie risieda in un evento traumatico del passato. Dopo una crisi violenta, Mark la trascina a Baltimora dalla madre per conoscere il segreto della sua malattia. L'accoglienza della madre non è certo positiva, ma da una sua violenta reazione Marnie ricorda tutto attraverso una profonda abreazione. Siamo di nuovo di fronte ad eventi attuali che per similarità riescono ad evocare eventi passati. Quando aveva cinque anni, per difendere la madre – allora una prostituta – da un marinaio ubriaco, lo uccise a colpi di attizzatoio da caminetto. Anche qui, come in *Io ti salverò,* il riemergere dell'evento doloroso e segreto permette la guarigione dalla malattia. In questo caso Hichcock rende l'abreazione non solo un processo privato del pensiero, attraverso la classica tecnica narrativa del *fuori sincro*, ma un atto manifesto, forse ricercato per coinvolgere di più il pubblico e rendere più chiaro il processo, facendo parlare Marnie con la voce da bambina, mentre è impegnata a rievocare i ricordi dolorosi (Fig. 3).

Figura 3 - Da Marnie (1964). Marnie (G. Kelly) mentre rievoca il ricordo traumatico.

Nei film dove il trauma viene presentato come la causa diretta della malattia, la sua rievocazione comporta sempre l'estinzione della malattia, ma soprattutto la riabilitazione del personaggio, finalmente libero dal peso morale della colpa, e di nuovo padrone di sé.

Trauma e colpa, con un procedimento narrativo leggermente diverso, li ritroviamo anche nel film *Il ladro* (1957). Opera, forse tra le più psicologiche di Hitchcock, interamente dedicata alla colpa. Nella storia, un musicista (Henry Fonda) viene arrestato con l'accusa di essere il colpevole di una rapina. Inizia un lungo e doloroso processo con numerose circostanze che sembrano mostrare la sua colpevolezza. Sua moglie (Vera Miles) per il dolore impazzisce e finisce in manicomio. Alla fine, per fortunate circostanze il vero colpevole viene catturato ed il musicista torna in libertà.

Qui ritroviamo uno dei temi narrativi più cari ad Hichcock, quello dell'innocente accusato ingiustamente. Spesso sollevato dalle immeritate accuse da un brillante e tenace poliziotto che indaga oltre le apparenze; o, come in questo caso, da un destino che in qualche modo riequilibra il giusto e l'ingiusto. È lo stesso Hichock a fornirci una spiegazione sull'origine della sua ossessione, raccontando nella già citata intervista rilasciata a Truffaut un episodio accadutogli all'età di tre o quattro anni, quando suo padre, uomo severo ed irritabile – così almeno ce lo descrive Hitchcock – lo costrinse ad andare al commissariato di po-

lizia con una lettera. Una volta letta la lettera il commissario lo costrinse a restare per una decina di minuti in una cella, esaudendo il desiderio del padre che desiderava impartire al piccolo Hitchcock un pena esemplare. Non meno traumatiche devono essere state le punizioni, spesso ingiuste, subite durante la sua permanenza all'istituto tenuto dai gesuiti che lasciamo raccontare allo stesso Hichcock: "I Gesuiti adoperavano la sferza, e credo che la usino ancora oggi. Era di gomma molto dura. Non la somministravano così a caso; era una sentenza che eseguivano. Ti dicevano di passare da un prete alla fine della giornata. Questo prete scriveva in modo solenne il tuo nome sul registro insieme alle punizioni che dovevi subire e per tutta la giornata vivevi in questa attesa" (Truffaut, 1981; pag. 24). Le spiegazioni che il regista stesso ci fornisce sembrano fin troppo plausibili, e vicine al rapporto sequenziale tra trauma, colpa e malattia, rappresentato tante volte nei suoi film.

Ne *Il ladro* non siamo di fronte ad un singolo evento traumatico. La malattia ha un corso più progressivo, con un quadro sindromico per molti versi simile a quello della schizofrenia. Sempre più evidenti divengono il ritiro sociale, l'appiattimento affettivo con condizione di anedonia, e ricche costruzioni deliranti. Soprattutto i suoi eloqui si arricchiscono a tratti di deliri paranoidei, dove interpreta le sfortunate coincidenze che sembrano incastrare suo marito come un progetto, attuato non si sa da chi, per distruggerli.

Trascorsi due anni dal ritorno in libertà del marito scagionato dalla colpa, la donna esce dal manicomio sollevata dalla sua malattia. La guarigione però è raccontata da Hitchcock da una semplice scritta in sovrimpressione, che chiude il film in un doveroso lieto fine.

Dipendenza affettiva come generatrice di disturbi sessuali e condotte aggressive.

In alcuni film di Hitchcock la struttura narrativa legata ad una condizione di trauma e conseguente colpa si complica. Come per *Psyco* (1960), film tra i più amati dal regista inglese. Nel racconto, una giovane donna, Marion Crane (Janet Leigh), fugge in auto dopo aver rubato quarantamila dollari al suo datore di lavoro. Costretta a fermarsi di notte per la pioggia decide di riposare in un motel. Il giovane proprietario, Norman Bates (Anthony Perkins), le prepara qualcosa da mangiare. A questo punto il film ci regala delle indicazioni precise riguardo la personalità di Norman. È timido, impacciato, sessofobico, preferisce consumare la cena con Marion nel suo ufficio piuttosto che nella sua camera. Trova occasione di confessare a Marion che vive solo con sua madre, una donna che adora anche se di carattere difficile. La condizione di dipendenza costrittiva in cui vive il giovane Norman ci è raccontata direttamente dalle sue parole: "Sapete cosa penso, che ognuno di noi è stretto nella propria trappola, avvinghiato, e nessuno riesce mai a liberarsene; e mordiamo, e graffiamo, solo l'aria, solo il nostro vicino, e con tutti i nostri sforzi non ci spostiamo neanche di un millimetro". Terminata la cena, Marion torna nella sua stanza con il desiderio di farsi una doccia. Norman ne approfitta per spiarla da un buco nel muro, mentre indossa la vestaglia. Comprendiamo che le sue inibizioni sessuali lo spingono a surrogare un comportamento sessuale maturo con un appagamento voyeristico.La sequenza successiva è una delle più famose nella storia del cinema. Marion fa la doccia (Fig. 4), quando improvvisamente irrompe la vecchia madre di Norman e la uccide sferrando numerose coltellate. Hitchcock ha voluto profanare uno dei "tempi" moderni del piacere. Uno spazio interamente dedicato alla nostra cura personale, in cui, in assoluta intimità, si addormentano le tensioni e ci si ricarica: la doccia.

Figura 4 - Da Psyco (1960). Marion nella doccia.

La scomparsa di Marion allarma sua sorella (Vera Miles) e il suo compagno (John Gavin), i quali investigando, arrivano nel motel dove è avvenuto l'omicidio. La scoperta è atroce. Norman era contemporaneamente se stesso e la madre defunta, dentro di sé ospitava entrambe le personalità. Siamo di fronte ad un vero e proprio disturbo multiplo di personalità.

Alla fine del film lo psichiatra, dottor Richmond (Simon Oakland), con molta saccenteria, spiega alla polizia, e di conseguenza a noi spettatori, l'eziologia della malattia. Norman viveva con la madre possessiva e dominante, che, soprattutto dopo la morte di suo marito, si è legata moltissimo a lui. Questo però non le ha impedito di avere una storia con un uomo. Oltraggio che ovviamente Norman non ha potuto accettare. Di conseguenza ha avvelenato entrambi gli amanti. A questo punto diviene chiaro il riferimento a quel complesso psichico fondato sulla dipendenza affettiva, designata da Freud come complesso di Edipo. Continua poi la sua ricostruzione sostenendo che la colpa per aver provocato la morte della madre lo ha costretto a prenderne il posto. Ad indossarne gli abiti, la parrucca, e ad imitarne la voce. Sia Marion che Abogart sono stati uccisi da Norman, meglio sarebbe dire dalla madre ospitata in lui.

Il tema dell'identità instabile è molto caro ad Hitchcock che spesso costruisce personaggi che in qualche modo la smarriscono, la camuffano, se ne liberano, o a volte, come in questo caso, si appropriano di un'altra. Il camuffamento dell'identità nasce solitamente come atto teso a nascondere verità profonde, aspetti segreti della propria personalità. Come abbiamo visto in *Marnie,* con Grace Kelly costretta a cambiare il proprio aspetto e le proprie generalità, pur di poter realizzare le sue compulsioni. Diverso è il caso dell'appropriazione di un'identità, come atto di ne-

gazione dell'evento tragico. In *Io ti salverò*, abbiamo visto come Peck si sostituisca al dottor Edwardes per negarne la morte. È un modo per escludere dalla coscienza una porzione di realtà estremamente dolorosa e colpevolizzante. In *Psyco* però vi è qualcosa di diverso che probabilmente segna il degenerare in senso psicotico della malattia. Norman non assume semplicemente le sembianze della madre sostituendosi a lei, ma ne ospita dentro di sé le istanze più restrittive e castranti, mantenendo viva la propria originaria personalità, attraverso una rigida scissione. Si realizza pertanto dentro di lui un profondo conflitto tra quelle che sono le sue genuine spinte libidiche e le barriere censorie introiettate. Un conflitto raccontato da Hitchocock soprattutto dal gioco delle due diverse voci assunte da Norman, la sua personale e quella della madre, sempre in lite tra di loro.

In sostanza in *Psyco*, il regista inglese, introduce un elemento narrativo in più nella rappresentazione della malattia mentale. Non vi è soltanto il trauma dovuto all'omicidio e la colpa che ne è seguita, ma è soprattutto la dipendenza affettiva dalla madre ad aver determinato l'evoluzione della malattia in Norman. Ne ha in particolare impedito la maturazione sessuale, l'evolvere della sessualità verso una personalità adulta. Il comportamento voyeuristico che gli abbiamo visto assumere all'arrivo di Marion e proprio la conseguenza di questo fallimento evolutivo. Sembra quasi inevitabile che una bellezza così seducente come quella di Janet Leigh possa aver turbato una psicologia così fragile ed immatura, incapace di gestire un interesse erotico.

La dipendenza affettiva in chiave psicoanalitica consiste soprattutto nella fissità delle rappresentazioni di sé e delle proprie figure genitoriali; non si vuole ostinatamente rielaborare alcuni oggetti interni perché vissuti come minaccianti o viceversa troppo gratificanti. In *Psyco* questa idea di voler mantenere immodificate alcune rappresentazioni interne è figurata dall'imbalsamazione. Norman, nella sua visione delirante, arriva ad imbalsamare il cadavere di sua madre pur di mantenere in vita la sua immagine. L'ostinazione di voler a tutti i costi conservare dentro di sé un'immagine alla quale non si vuol rinunciare la ritroviamo anche in *La donna che visse due volte (*1958), film già citato. Qui vi è una bella metafora della dipendenza affettiva. Nel racconto i turbamenti del poliziotto John Scottie (James Stewart), si legano alla sua ferma volontà di non rinunciare ad un'immagine di donna, rappresentata dalla Novack. La sordità di Scottie ad altri richiami erotici è dimostrata dalle insistenti *avance* della sua amica Midge (Barbara Bel Geddes), di cui egli non tiene assolutamente conto. Non è un caso che la sua guarigione si accompagni alla scomparsa, per la seconda volta, della stessa immagine di donna. Come a voler significare la necessità per Scottie di rinunciare a inseguire i propri fantasmi.

La dipendenza affettiva come abbiamo visto in *Psyco* mina fortemente la virilità dell'uomo e di conseguenza la sua salute mentale. In *Frenzy* (1971), film ambientato a Londra, un maniaco sessuale (Barry Foster) strangola le donne con una cravatta. Un uomo, di nome Bob Rusk (John Finch), viene ingiustamente incolpato e processato. Anche in questo caso un abile poliziotto riuscirà a ristabilire la verità. La dipendenza affettiva del maniaco omicida ci viene offerta da poche ma significative sequenze, sufficienti a suggerirci che la causa dei suoi atti violenti risiedano nel rapporto morboso con sua madre. A differenza di Norman, l'assassino di *Frenzy* non è afflitto da temi deliranti; apparentemente è persona sana e socialmente ben integrata, è addirittura a capo di una società che commercia frutta. Siamo lontani dagli effetti clamorosi rappresentati dai disturbi dissociativi di *Psyco*, anche perché il cinema negli anni '70 ha smorzato l'interesse verso i clamori dell'inconscio e dei turbamenti dell'attività psichica, ed anche Hitchcock sembra concedere meno spazio alle suggestioni psicoanalitiche. Quando vediamo l'assassino impegnato nel suo primo omicidio, ci rendiamo conto di come sia persona arrogante con le donne, privo di freni inibitori (Fig. 5). Non è un caso che l'omicidio avvenga con la cravatta, simbolo della virilità maschile. L'uomo sembra incapace di arginare le proprie passioni. Una volta consumata la violenza sessuale, appare come destarsi dal piacere e scaricare sulla donna la propria rabbia omicida, accusata quasi di essere lei la causa dei propri turbamenti. Come in *Psyco* la donna paga l'essere l'involontaria evocatrice di un desiderio schiacciante.

Figura 5 - Da Frenzy (1978). L'assassino uccide la sua vittima con la cravatta dopo averla violentata.

La morbosa dipendenza affettiva, sembra suggerirci Hitchcock, può pregiudicare la nostra salute psichica, o attraverso la creazione di condizioni costrittive, che inibiscono qualsiasi manifestazione di interesse sessuale, o viceversa può renderci incapaci di contenere e procrastinare le richieste pulsionali, servendo l'arroganza e la violenza. In ogni caso genera una profonda immaturità, che preclude la possibilità di incontrare affettuosamente e in profondità l'altra.

Rispetto ai comportamenti devianti innescati da una condizione traumatica, la dipendenza affettiva genera solitamente una maggiore efferatezza nelle condotte criminali, e non vi è occasione di riabilitazione. Il personaggio è segnato da una colpa inalienabile.

Conclusioni

Ricostruendo i temi narrativi ricorrenti, utilizzati da Alfred Hitchcock nel rappresentare la malattia mentale, ne ab-

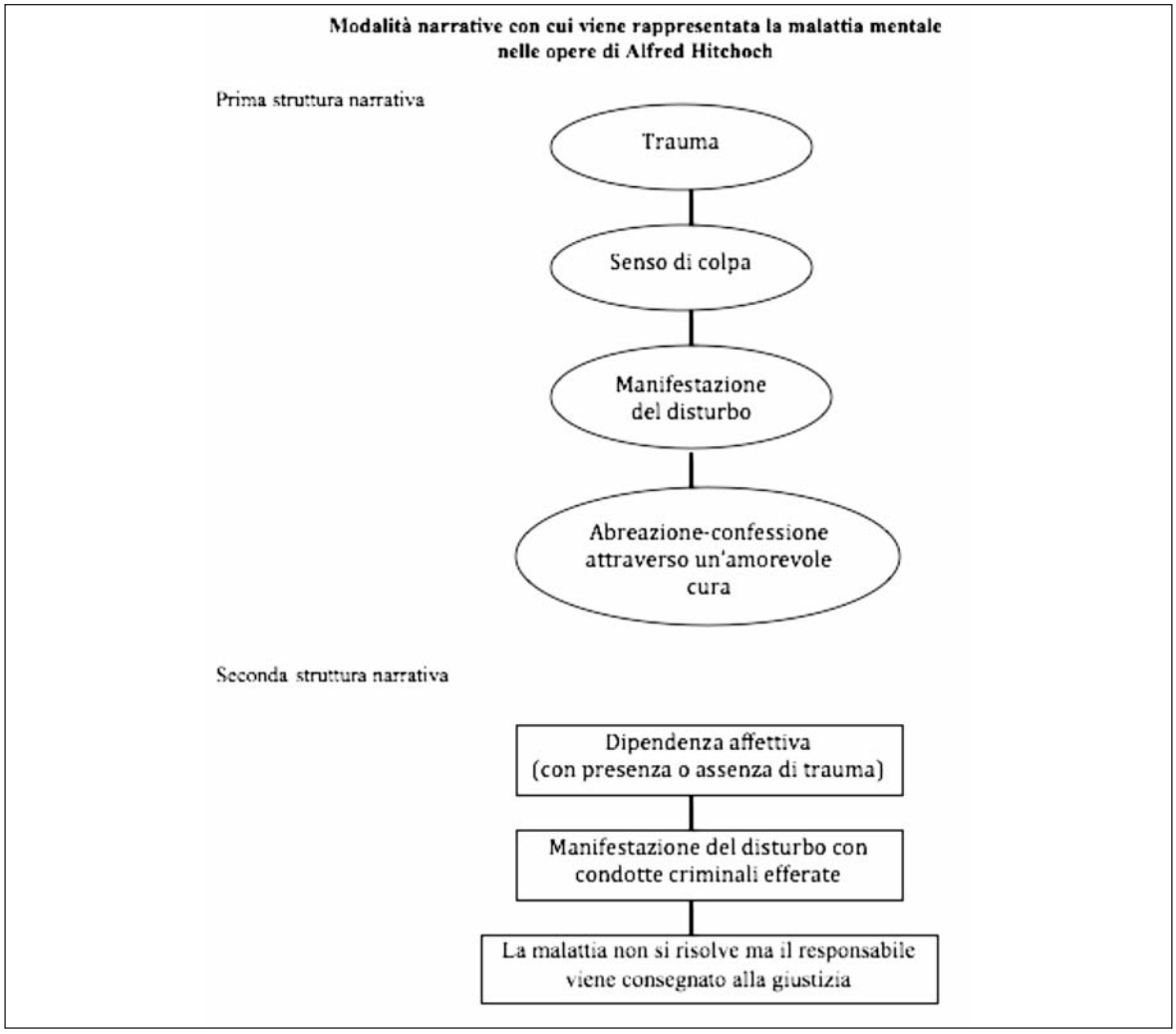

Figura 6 - Illustrazione degli script utilizzati da Hitchcock nel rappresentare la malattia mentale.

biamo esemplificato gli *script* impiegati in una riassuntiva rappresentazione schematica (Fig. 6).
Abbiamo in particolare verificato come i personaggi protagonisti si muovano ospitando in sé un peso morale, una colpa. Determinato in particolare da una condizione traumatica accorsa incidentalmente, dimenticata, e posta nell'oblio. Il percorso della narrazione assume significato soprattutto nel tentativo tortuoso di liberare il personaggio da tale condizione opprimente. Questo si può realizzare attraverso la presa di coscienza, una restituzione alla consapevolezza dell'evento drammatico. Alla fine si arriva ad un ricordo che violentemente torna alla mente, attraverso spettacolari forme di abreazioni, che permettono una ricostruzione retroattiva capace di ricomporre l'unità psichica. Restituita coerenza interna e messe a tacere queste tracce inconsce, anche la malattia scompare. Come mostrato, si tratta sostanzialmente di rappresentazioni semplificate e spettacolari di modelli di funzionamento mentale provenienti dalla diffusione culturale della psicoanalisi. In particolare, negli anni dal '40 al '60, vi era un consenso condiviso, ed un po' facilone, da parte dell'industria cinematografica, verso la pratica psicoanalitica. Attraevano le bizzarrie della mente, il potere attribuito alle elaborazioni inconsce, le funzioni oracolari riconosciute spesso agli psicoanalisti.
In Hitchcock tutto assume un carattere particolare. Abbiamo documentato come queste suggestioni diffuse si sovrappongono alla sua rigida formazione cattolica, ed ecco comparire affascinanti forme di commistioni narrative dove la condizione traumatica diviene colpa, peccato, le forme di abreazione, confessione ed espiazione, e la guarigione remissione dalla colpa.
Altro tema rintracciato caro ad Hitchcock è quello della dipendenza affettiva, vista come condizione castrante ed invalidante. Il personaggio affetto da legami affiliativi morbosi è impedito nella maturazione sessuale, e costretto alla chiusura della relazione. In alcuni casi, dove le forze costrittive sono particolarmente opprimenti, si può giungere a comportamenti criminali attuati nel tentativo di mettere a tacere conflitti interni (cfr. *Psyco,* 1960). Esempio di madre ingombrante e possessiva, solo accennato, lo ritroviamo riproposto anche in *Frenzy* (1971), dove la vio-

lenza sessuale si manifesta come mancanza di inibizioni e desiderio di porsi sempre in una condizione di potere-controllo. Anche il rimanere legati ad un'immagine di donna che non si vuole abbandonare, può essere il segno evidente di una fissazione affettiva (cfr. *La donna che visse due volte,* 1958).

I film del regista inglese sono stati particolarmente amati dal grande pubblico, e continuano ancora oggi ad essere visti e ricercati, dimostrando un interesse non ancora sopito. Segno evidente che le costruzioni narrative, comprese quelle riguardanti la malattia mentale, continuano ad apparire verosimili, ancora vicine a significati culturalmente condivisi e negoziati. Il cinema è spesso calderone dove finiscono per animarsi aspettative, convinzioni, desideri e più generali rappresentazioni sociali. Soprattutto se il regista è Sir Alfred Hitchcock, uno degli autori più rappresentativi ed amati nella storia del cinema.

Bibliografia

1. Truffaut F. Le cinéma selon Hitchcock. Paris: Ed. Robert Lauffout, 1966 (trad. it. Il cinema secondo Hitchcock. Milano: Est - Nuove Pratiche Editrici, 1977).
2. Gabbard G.O., Gabbard K. Psychiatry and the Cinema. Washington: American Psychiatric Press, 1999 (trad. it. "Cinema e psichiatria", Milano:Raffaello Cortina Editore, 2000).
3. Freud S. Studien über Hysterie. Leipzig: Deuticke, 1895 (trad. it. "Studi sull'isteria", in Id. Opere 1905/1921. Roma: Newton Compton, 1992).
4. Grasso M., Lombardo G. P., Pinkus L. Psicologia clinica. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1988.
5. Argentieri S., Sapori A. Freud a Hollywood. Roma: RAI-ERI Ediotore, 1988.
6. Carli R. Psicologia clinica. Torino:Utet, 1987.
7. Angelini A. Psicologia del cinema. Napoli: Liguori Editori, 1992.
8. Arnheim R. Film come arte. Milano: Feltrinelli, 1960.
9. Bruner J. Actual Minds, Possibile Worlds. Cambridge, Harvard University Press,1986.
10. Casetti F. Teorie del cinema, 1945-1990. Milano: R.C.S, 1993.
11. Smorti A. Il pensiero narrativo. Firenze: Giunti, 1994.
12. Smorti A. Narrazioni. Firenze: Giunti, 2007.

Filmografia

1. Hitchcock A. The Man who Knew too Much (trad. it. "L'uomo che sapeva troppo"). Great Britain: Gaumont British Picture Corporation, 1934.
2. Hitchcock A. Secret Agent (trad. it. "Agente segreto"). Great Britain: Gaumont British Picture Corporation, 1936.
3. Hitchcock A. Sabotage (trad. it. "Sabotaggio"). Great Britain: Gaumont British Picture Corporation, 1936.
4. Hitchcock A. Young and Innocent (trad. it. "Giovane e innocente"). Great Britain: Gaumont British Picture Corporation, 1937.
5. Hitchcock A. The Lady Vanishes (trad. it. "La signora scompare"). Great Britain: Gaumont British Picture Corporation, 1938.
6. Hitchcock A. Rebecca (trad. it. "Rebecca, la prima moglie"). United States: Selznick International Pictures, 1940.
7. Hitchcock A. Shadow of a Doubt. (trad. it. "L'ombra del dubbio"). United States: Universal Pictures, 1943.
8. Hitchcock A. Spellbound (trad. it. "Io ti salverò"). United States: Selznick International Pictures & Vanguard Films, 1945.
9. Hitchcock A. Rope (trad. it. "Nodo alla gola). United States: Warner Bros, Pictures & Transatlantic Pictures, 1945.
10. Hitchcock A. I Confess (trad.it. "Io confesso"). United States: Warner Bros, Pictures, 1953.
11. Hitchcock A.Dial M for Murder (trad. it. "Delitto perfetto"). United States: Warner Bros, Pictures, 1954.
12. Hitchcock A. Rear Window (trad. it. "La finestra sul cortile"). United States: Paramount Pictures, 1954.
13. Hitchcock A. To Catch a Thief (trad. it. "Caccia al ladro"). United States: Paramount Pictures, 1955.
14. Hitchcock A. The Wrong Man (trad. it. "Il ladro"). United States: Warner Bros, Pictures, 1957.
15. Hitchcock A. Vertigo (trad. it "La donna che visse due volte"). United States: Paramount Pictures & Filwite Productions, 1958.
16. Hitchcock A. North by Nortwest (trad. it. "Intrigo internazionale"). United States: Metro-Goldwyn-Mayer & Loew's Incorporated, 1959.
17. Hitchcock A. Psycho (trad. it. "Psyco"). United States: Shamley Productions, 1960.
18. Hitchcock A.Marnie (trad. it. "Marnie"). United States: Universal Pictures, 1964..
19. Hitchcock A. Topaz (trad. it. "Topazio"). United States: Universal Pictures, 1969.
20. Hitchcock A. Frenzy, (trad. it. "Frenzy"). Great Britain: Universal Pictures, 1972.