

La cosa più inquietante di Psycho

Roberto Cavasola

Lacan non fa un vero e proprio commento di Psycho, ma si serve del film per parlare della posizione dell'analista nella cura all'inizio del suo *Seminario sul Transfert*; fa una critica della *two-bodies psychology* secondo la quale il corpo dello psicoanalista ha un valore speciale nella cura. Lacan rigetta questa posizione teorica sul transfert e in modo un pò ironico e scherzoso contrappone due film: *Psycho* e *Improvvisamente l'estate scorsa*. Mentre in quest'ultimo film lo psichiatra a cui era stato chiesto di praticare la lobotomia alla bella paziente, finisce col baciarla, su *Psycho* Lacan dice che "il solutore di enigmi (...) ha tutti i segni dell'intoccabile"¹. Anche in *Psycho* c'è uno psichiatra, nella penultima scena del film, che viene chiamato a spiegare quello che è successo a Norman,; è a lui che Lacan fa riferimento? Non penso; è l'attore Edward G. Robinson², un attore che troviamo anche accanto a Bogart in *Key West* di John Houston. Non è a lui che Lacan fa riferimento, bensì alla voce della madre nell'ultima scena, che rimanda anche alla mummia della madre, la *mummy*, che in Inglese è a doppio senso. E' la voce della madre, infatti, che "ha tutti i segni dell'intoccabile". Quindi vi è una contrapposizione tra lo psichiatra che bacia la paziente, e che quindi coinvolge il suo corpo, e una voce intoccabile che viene dall'oltretomba. E' interessante che proprio all'inizio del suo *Seminario sul Transfert* Lacan faccia riferimento alla voce, un oggetto che metterà a punto solo nei Seminari successivi.

Su questo punto sbagliano invece i Gabbard³, nel loro libro su *Cinema e psichiatria*, quando trovano che vi sia una caduta di tensione dovuta al fatto che compare lo psichiatra che spiega tutto. Il carattere distensivo della spiegazione dello psichiatra, infatti, è soltanto un preludio all'ultima scena, quella in cui si vede Norman immobile e si sente soltanto la voce della madre, che gli dice: "Sei sempre stato cattivo, avrei fatto meglio a farti rinchiudere quando eri piccolo.-e ora vorresti far credere che sono io l'assassina? Sicuramente mi stanno

¹ Jacques Lacan, *Il Seminario, Libro VIII, Il transfert*, pag 17, Einaudi, 2008, Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert, Seuil, 1991 e 2001, pag.23. "Le débrouilleur de l'énigme (...) porte toutes les marques de l'intouchable". Noto che nella traduzione Italiana il fatto di cambiare la parola enigma dal singolare al plurale comporta una personificazione che tende a far pensare a qualcuno, mentre, a mio parere, l'impiego strano fatto da Lacan di un sostantivo (che non si trova nei dizionari di Francese) tratto da un verbo (*débrouiller*) non comporta necessariamente una personificazione. Il termine *solutore* comporta uno scivolamento da *sbrogliare a risolvere*.

² Nell'articolo su *La Psicoanalisi* mi ero sbagliato ed avevo indicato un altro attore.

³ Glen O. Gabbard e Krin Gabbard, *Cinema e psichiatria*, Cortina, 2000.

guardando, c'è una mosca sulla mia mano, bene che guardino pure, rimarrò immobile e vedranno che sono incapace di fare del male persino a questa mosca". La cosa più inquietante di *Psycho* è proprio la voce della madre. Mi concentrerò quindi su questo tema, trascurandone altri, come quello della suspense, di cui ha scritto Pascal Bonitzer⁴ mettendola in relazione alla funzione dello sguardo, non parlerò nemmeno dell'Edipo, come ha fatto ad esempio Peter Wollen⁵, né del libro di Žižek⁶, a cui però mi sono comunque ispirato.

Si può notare che nel film abbiamo una sorta di progressione rispetto a ciò che vi è di inquietante, e a ciò che rappresenta il nucleo di angoscia di ciascun personaggio. La prima cosa è l'uomo alle prese con la propria impotenza. L'uomo è apparentemente l'unico personaggio "normale", tra virgolette, del film; deve pagare i debiti del padre e deve pagare il suo primo matrimonio fallito, e mantenere la sua ex-moglie. Deve concedersi solo dei brevi incontri con la donna che ama, ed è alle prese con qualcosa che gli impedisce di fare ciò che vorrebbe. Quindi il primo personaggio è un soggetto diviso tra il proprio desiderio e la propria impotenza. Quest'uomo non è angosciante per noi spettatori, ma lo è per la sua donna, Marion.

La seconda cosa inquietante è proprio Marion; abbiamo l'esempio di quella che Lacan ha chiamato "la vera donna", capace di oltrepassare i limiti della legge. E' inquietante che una donna tranquilla ed onesta possa così facilmente infrangere la legge e possa trasformarsi in una ladra costretta a nascondersi. Ciò che è inquietante è che l'amore di una donna ci faccia sembrare normale la sua trasgressione; ci mette di fronte ad una scelta forzata, ad un giudizio che siamo costretti a dare. E' più importante l'amore o il fatto di rubare un po' di soldi? Siamo confrontati con il coraggio della donna nell'affermare il valore dell'amore. Hitchcock ha scelto proprio un'attrice che stava particolarmente simpatica al pubblico Americano, una figura familiare e vicina, piuttosto che una donna irraggiungibile o seducente per la sua bellezza.

Janet Leigh⁷ era celebre per la sua interpretazione accanto ad Orson Welles in *A touch of evil*, e rappresentava un modello noto di moglie e di mamma. Qui Hitchcock ci rende complici della donna, complici del suo coraggio nel trasgredire,

⁴ Pascal Bonitzer, *Le suspense Hitchcockien*, in *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1982.

⁵ Peter Wollen, *Orchi e fate, la struttura dell'intreccio*, in Edoardo Bruno, *Per Alfred Hitchcock*, Ed del Grifo, 1981.

⁶ Slavoj Žižek, *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Navarin, 1988.

⁷ "Janet was not just any star, but one filmgoers really admired – both as a dependable performer and a famous wife and mother. The warm regard in which the public held Janet would add an element of pathos to the savage killing of Marion Crane that would be largely absent if the role were played by an actress with a less sympathetic public persona." *Janet Leigh with Christopher Nickens, Psycho, behind the scenes of the classical thriller*, Pavilion, 1995, p22.

e nell'affermare che il valore della proprietà privata è secondario rispetto al valore dell'amore. Se però l'uomo è diviso tra il proprio desiderio e la propria impotenza, la donna è divisa tra il suo bene e la sua identità infatti, nel diventare una ladra, lei perde la sua identità – immaginandosi che ciò che può colmare la mancanza dell'uomo siano i soldi più lei stessa. Quando Norman le dice: “non capita forse a ciascuno di noi di essere un po' folli, a volte?”, lei risponde “sì, ma una volta può anche bastare” e decide di tornare a Phoenix e di restituire i soldi. Ma avendo oltrepassato il limite si trova in una zona, una zona in cui non c'è più nessun limite e in cui tutto può succedere, e che per noi evoca ciò che Lacan dice di Antigone nel *Seminario sull'Etica della psicoanalisi*, e pagherà la propria trasgressione con una punizione smisurata, con la morte.

La terza cosa inquietante di *Psycho* è il personaggio di Norman Bates: è stato giustamente notato che una delle scene più belle del film è il suo dialogo con la donna nell'ufficio mentre lei mangia dei biscotti: qui ci viene mostrato un adolescente cresciuto che mostra chiaramente di essere molto interessato a parlare con lei, tanto che insiste perché lei non vada a dormire così presto, che stia ancora un po' a parlare con lui; è un uomo confrontato con il mistero della propria inibizione e della propria rinuncia. Mentre la rinuncia del primo uomo ci appare “normale”, perché ha delle ragioni per rinunciare, la rinuncia di Norman appare in tutta la sua purezza, come inspiegabilmente legata ad un ostacolo insondabile. Ciò che ha reso mitica l'interpretazione di Anthony Perkins, non è soltanto la sua capacità di passare dalla figura del ragazzo carino e gentile a quella dell'assassino e del folle, ma anche il suo virtuosismo nell'interpretare un uomo confrontato con un suo limite interiore.

L'ultima cosa inquietante in *Psycho*, che è anche la cosa più *unheimlich*, è un personaggio che in un certo senso non esiste, ed è la madre. Abbiamo la preziosa testimonianza di Janeth Leigh⁸ in un libro di memorie sul film di cui è stata la protagonista, che ci rivela un dettaglio molto importante: la voce della madre è stata costruita da Hitchcock con un procedimento molto sofisticato; ha fatto recitare tre attori, un uomo che recita in falsetto e due donne, che hanno recitato tutti e tre la stessa parte in modo sincrono, poi ha mixato le tre voci. La voce della madre risulta così essere molto strana ed al tempo stesso il suo timbro varia a seconda dei momenti. Hitchcock ha manovrato il mixaggio delle tre voci in modo tale che inizialmente la voce della madre risulta più dura, più simile alla voce di un uomo che parla in falsetto, o alla voce di una donna con un timbro maschile. Nell'ultima scena del film invece la voce diventa molto più dolce e molto più femminile.

⁸ Janet Leigh with Christopher Nickens, *Psycho, behind the scenes of the classical thriller*, Pavilion, London 1995, pag 81-83.

Il personaggio di Norman dunque è dominato da quelle che potremmo chiamare allucinazioni uditive, o che potremmo chiamare una sorta di voce del Superio. Indubbiamente Hitchcock ci dà un'illustrazione di entrambe, sia delle allucinazioni che de Superio. In un primo momento prevale la dimensione del Superio: la voce della madre formula un divieto, in un secondo tempo prevale l'allucinazione. In effetti alla fine Norman rimane completamente dominato da una voce che parla al suo posto, che lo invade. Ritengo che questa sia una rappresentazione abbastanza buona di certe allucinazioni, che spingono a volte effettivamente il soggetto psicotico al passaggio all'atto, e poi gli fanno dei rimproveri. Un mio paziente, ad esempio, aveva delle voci che lo spingevano a masturbarsi, e che durante la masturbazione emettevano come dei gemiti di godimento; dopo la masturbazione gli dicevano "che cosa hai fatto sporcaccione".

La modernità con le sue tecnologie ha aperto delle nuove possibilità di rappresentazione, e sappiamo che Hitchcock dava un'importanza enorme ai mezzi tecnici del cinema, era abilissimo nello sfruttarli e nell'esercitarvi la sua inventiva, e ciò costituisce una buona parte degli argomenti della sua intervista a François Truffaut⁹. L'uso della voce fuori campo ha aperto delle possibilità nuove, e ciò è stato sviluppato da Michel Chion nel suo saggio *La voix au cinéma*¹⁰. Egli chiama voce "*acouphone*" una voce di cui non si sappia quale ne è la fonte, e "*l'acousmètre*", l'essere acusmatico, l'essere strano da cui proviene questa voce. Mi sembra di poter prendere spunto dalle osservazioni di Michel Chion e di poterle confrontare con quanto possiamo dire noi della voce come oggetto a e in particolare della voce del Superio.

Jacques-Alain Miller, nel suo intervento al Convegno di Ivry sulla voce¹¹, ci ha dato una serie di punti di riferimento importanti. Innanzitutto la voce come *oggetto a* ci costringe a considerare *l'oggetto a* come una consistenza logica, infatti noi non possiamo udire le voci allucinatorie degli psicotici, che però per loro sono effettivamente delle voci. La voce dell'Altro è ciò che il soggetto attende nella misura in cui ogni parola è un'invocazione, ma è anche ciò che non si manifesta mai.

La voce si manifesta veramente soltanto nella psicosi, con quello che Lacan ha chiamato la catena spezzata, nel suo *Scritto sulla psicosi*. Miller sottolinea che l'allucinazione ha una corica libidica, una carica di godimento, che va al di là del significante e dell'effetto di significazione.¹²

⁹ François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche editrice, 1999.

¹⁰ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma-Essais, Editions de l'étoile, 1982; in particolare le pag.26, 49, 116-120 che si riferiscono proprio a *Psycho*.

¹¹ Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan et la voix*, in *La voix, colloque d'Ivry*, La lysimaque, 1989. Una traduzione è pubblicata su *Agalma*.

¹² Jacques-Alain Miller, *op. cit.* pag 183.

Inoltre, nella perversione, nella messinscena sadica o masochistica della voce, essa acquisisce una particolare consistenza nella misura in cui ai comandi seguono degli atti, atti che violano ciò che vi è di più intimo, che sono tesi a dividere la vittima. A questo proposito Jacques-Alain Miller nota come vi sia “una certa simmetria che fa ruotare il sadomasochismo intorno alla funzione della voce”.¹³.

Freud ha reso parte integrante della sua definizione del Superio il fatto che si tratti di una voce, e l’ha spesso esemplificata ricorrendo alle allucinazioni degli psicotici, ai commenti allucinatori in particolare; inoltre ha spesso parlato del sadismo del Super-io, in particolare facendo riferimento ai melanconici¹⁴.

Il rapporto tra il Superio e la voce come oggetto a è stato indicato da Lacan, nel suo seminario *Dei Nomi del Padre*: “La voce dell’Altro deve essere considerata come un oggetto essenziale. Ogni analista sarà sollecitato a darle il suo posto, e a seguirne le diverse incarnazioni, sia nel campo della psicosi che, all’estremo della normalità, nella formazione del superio. Forse molte cose diventeranno più chiare quando si situerà la fonte del superio.”¹⁵

Dunque grazie alla tecnica cinematografica, in *Psycho* abbiamo una sorta di materializzazione della voce del Superio. In primo luogo abbiamo il pensiero interiore di Marion quando fugge da Phoenix con i 40.000 dollari rubati nella borsetta. Qui la voce del Superio è resa dalle voci degli altri, le voci dei suoi colleghi di lavoro e del suo principale, che scoprono che lei ha rubato i soldi, e soprattutto la voce del compratore della casa, che è insultante. Vedete che differenza ci può essere tra il romanzo di Virginia Woolf *La signora Dalloway*, in cui il suo pensiero interiore viene scritto, e il fatto di rendere il pensiero interiore come fa Hitchcock attraverso la voce di altre persone.

Poi abbiamo la voce della madre per Norman; qui Hitchcock si diverte a “ingannare” il pubblico, tra virgolette, dando alla voce della madre tre statuti diversi a seconda dei momenti del film: prima crediamo che la madre esista davvero, e che sia nascosta in casa, poi quando scopriamo che la madre è una mummia, che la *mummy*, *la mamma*, è *una mummy*, una mummia, siamo sconcertati; infine vediamo Norman nella prigione e abbiamo la rivelazione che si trattava di allucinazioni, che il soggetto ripeteva ad alta voce in certi momenti, e il soggetto Norman è completamente scomparso, e rimane soltanto la voce della madre. Vi è qui una finezza di Hitchcock che possiamo riprendere: le voci che sente Marion sono davvero come una rappresentazione del Superio, ma la voce non è che il marchio di un discorso che addita Marion come una ladra, è il

¹³ Jacques-Alain Miller, *L’exitmité*, corso al Dipartimento di psicoanalisi dell’Università di Parigi VIII, (inedito), 16 aprile 1986.

¹⁴ In particolare in *Lutto e melanconia, L’Io e l’Es, Psicologia delle masse e analisi dell’Io*.

¹⁵ Jacques Lacan, *Des Noms du Père*, pag.71, Seuil, 2005; *I Nomi-del-Padre*, Einaudi, 2005, pag. 44.

marchio del Superio che fa parlare la voce dell'Altro, ma l'oggetto è solo per scherzo, per una finzione, per un artificio cinematografico che viene ad essere presente. Invece nel caso della voce della madre per Norman, Hitchcock riesce davvero a dare un'idea piuttosto precisa di cosa sia l'allucinazione, cioè qualcosa che presentifica *l'oggetto a* come un ritorno del reale, e mostra come ciò comporti una eclissi del soggetto, che scompare nell'assoggettamento alla voce. In un certo senso, potremmo considerare il cinema di Hitchcock, e questo film in particolare, a partire dallo scritto di Freud sull'umorismo¹⁶ in cui dice che "il Super-io mira mediante l'umorismo a consolare l'Io", ed è come se dicesse. "guarda, così è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un giuoco infantile, buono appunto per scherzarci su!". In effetti Hitchcock mi sembra ci presenti come una riflessione e una rappresentazione del soggetto alle prese con il Superio. L'umorismo fa in modo che si "sovrainveste improvvisamente il proprio Superio, e poi, a partire da questo, (si) altera improvvisamente le reazioni dell'Io".¹⁷ Il tratto umoristico dei film di Hitchcock, e il suo rifiuto di considerarli come film dell'orrore, viene sottolineato da Irving Singer in un recente saggio¹⁸.

Seguendo Lacan, potremmo ripartire i film di Hitchcock secondo la prevalenza data al significante Padrone, *S1*, e *l'oggetto a*: *Psycho* ci presenta soprattutto *l'oggetto a*, *Topaz* invece mostra il dominio del significante Padrone e i suoi paradossi. Inizia con la sfilata imponente dell'Armata Rossa sulla Piazza di Mosca, e finisce con i giornali che annunciano la fine della crisi dei missili a Cuba. Tutto quello che succede nel film si trova così collocato tra due parentesi,, tra due significanti Padroni: la guerra, l'ideologia della forza nucleare e della minaccia, e la pace e l'ideologia della ragione e della distensione. Che tante spie nel frattempo siano state uccise, abbiano compiuto degli atti di eroismo, di tradimento, siano state travolte dall'amore e dalle passioni, appare come derisorio in confronto alla sottomissione ai significanti Padroni. L'agitarsi e l'affannarsi degli uomini e ciò che li domina assoggettandoli si trovano così confrontati e messi uno di fronte all'altro. E il risultato ha un effetto umoristico, ed è un po' come uno scherzo di Hitchcock, che ci fa apparire vano un termine, se confrontato all'altro, e viceversa.

¹⁶ Sigmund Freud, L'umorismo, *Opere* vol.X, pag 507-508.

¹⁷ Sigmund Freud *ib.* pag.507.

¹⁸ Irving Singer, *Three philosophical filmmakers, Hitchcock, Welles, Renoir*, The MIT Press, paperback edition, 2005, pag.46.