

EMANUELA SPURIA

**Quando la psiche è trappola a se stessa.
Il mosaico identitario di Norman Bates**
[When the Mind Becomes Its Own Trap:
Norman Bates' Identity Mosaic]

SINTESI. Il contributo analizza la figura di Norman Bates attraverso il confronto fra *Psycho* di Alfred Hitchcock e la serie *Bates Motel*, assumendo il Disturbo Dissociativo d'Identità come chiave di lettura privilegiata. Pur nella distanza narrativa e cronologica tra le due opere, la dimensione psichica del personaggio costituisce il filo conduttore dell'indagine. L'analisi si sviluppa in tre momenti: una prima ricognizione filmica, centrata sulle strategie di manipolazione spettatoriale e sulla costruzione di Norman in *Psycho*; una seconda sezione dedicata alla lettura simbolico-psicoanalitica del personaggio; una terza parte rivolta al confronto con *Bates Motel*, utile a mettere a fuoco la rappresentazione contemporanea dei processi dissociativi. Ne emerge un ritratto stratificato di Norman Bates, sospeso tra dispositivo narrativo, figura simbolica e soggettività patologicamente frammentata.

PAROLE CHIAVE. Alfred Hitchcock, *Psycho*, *Bates Motel*, Disturbo Dissociativo d'Identità, psicologia

ABSTRACT. This essay examines the figure of Norman Bates through a comparative reading of Alfred Hitchcock's *Psycho* and the television series *Bates Motel*, using Dissociative Identity Disorder (DID) as its main interpretive framework. Despite the narrative and chronological differences between the two works, the psychological dimension of the protagonist provides a coherent thread connecting them. The analysis unfolds in three stages: first, a film-oriented discussion of *Psycho*, with particular attention to Hitchcock's strategies of audience manipulation and to the construction of Norman as a destabilizing presence; second, a symbolic and psychoanalytic interpretation of the character; third, a comparison with *Bates Motel*, which makes it possible to reconsider Norman Bates through the lens of more recent clinical categories. The result is a layered portrait of Norman Bates as a narrative device, a symbolic figure, and a subject marked by psychic fragmentation.

KEYWORDS. Alfred Hitchcock, *Psycho*, *Bates Motel*, Dissociative Identity Disorder, Psychology

Indice

1. PSYCHO: L'INIZIO DELLA VERA PAURA

1.1 La trama

1.2 Psycho prende forma

1.3 La manipolazione spettatoriale

1.4 La scena della doccia: l'avvento del regista-demiurgo

2. Norman Bates: L'ombra nello specchio

2.1 Norman: vittima o carnefice?

2.2 Es, Io e Madre

2.3 Maternità e mascolinità

3. TROVARSI IN UNA TRAPPOLA O ESSERE LA TRAPPOLA?

3.1 Da un'altra prospettiva

3.2 Non hai ucciso Blaire Watson. Sono stata io

3.3 Ognuno di noi è stretto nella propria trappola

CONCLUSIONE

1.

Psycho: L'inizio della vera paura

1.1 *La trama*

Marion Crane, giovane segretaria di un'agenzia immobiliare di Phoenix, cerca di migliorare la condizione finanziaria del suo amante Sam Loomis, rubando 40.000 dollari dalla propria agenzia e scappando in auto verso l'abitazione di Sam in Fairvale, California. Al Bates Motel il suo viaggio viene ostacolato da un'improvvisa tempesta. Dopo aver cenato e conversato insieme a Norman, il proprietario, si congeda per la notte, andando incontro all'ultima doccia della sua vita. Sempre al Bates Motel viene in seguito consumato l'omicidio di Arbogast, l'investigatore privato assunto dall'azienda di Phoenix, il quale, una volta entrato in casa Bates, viene anch'egli accoltellato. Preoccupati dalla scomparsa di entrambi, Sam e Lila, sorella di Marion, si recano al motel per indagare, finché scoprono nella cantina della casa la raccapricciante presenza del corpo mummificato della madre di Norman.

È infine uno psichiatra, alla stazione di polizia, a spiegare come Norman abbia ucciso sua madre e il suo compagno dieci anni prima, e di come, non riuscendo a metabolizzare l'accaduto, il suo cervello abbia creato una personalità alternativa con le caratteristiche predominanti della madre; quest'ultima non solo lo ha portato a compiere ben quattro omicidi, ma ha oramai preso il sopravvento sulla personalità del figlio.

1.2 *Psycho prende forma*

Le origini di *Psycho* precedono la sua realizzazione hitchcockiana. Il regista, di fatto, comprò i diritti dell'omonimo romanzo thriller-horror di Robert Bloch, pubblicato nel 1959 e divenuto ben presto un best seller da cui presero ispirazione più autori per la realizzazione di film, serie tv e documentari. Lo stesso Bloch, a sua volta, aveva basato la sua opera sulla notizia di cronaca nera del tempo riguardante Edward Gein, serial killer in attività nella zona di Plainfield tra il 1947 e il 1957, accusato di cannibalismo, necrofilia e violazione di bare. Venne poi rinchiuso in un ospedale psichiatrico per infermità mentale, ricevendo una diagnosi di schizofrenia¹.

¹ Cfr. Schechter 1998.

Hitchcock sottopose l'idea alla Paramount, sostenendo di poter girare il film in maniera economica, poiché avrebbe portato la troupe all'interno dello studio, e realizzato lì anche il montaggio e la postproduzione. Ma la Paramount, troppo intimorita dal potenziale rischio di fallimento, rifiutò l'offerta. A quel punto, Hitchcock propose un'alternativa piuttosto allettante, che la casa di produzione non poté rifiutare: lui avrebbe finanziato *Psycho* di tasca propria girandolo nei Revue Studios della Universal-International, a patto che la Paramount lo distribuisse. Come produttore unico, Hitchcock rinunciava al suo cachet da regista da 250.000 dollari in cambio del 60% della proprietà del negativo².

Le riprese iniziarono a novembre del 1959 e si conclusero a febbraio del 1960, permettendo l'uscita del film nelle sale americane l'8 settembre dello stesso anno. Ogni dubbio della Paramount circa la produzione di *Psycho* fu completamente fugato; solo quell'anno, il film portò a un guadagno di 15 milioni di dollari, il che implicava un guadagno di circa 4 milioni per Hitchcock, portando in seguito a un complessivo di circa 50 milioni. Fu un successo mondiale che portò Hitchcock al vertice della sua carriera; di fatto, nessuno dei suoi film più recenti, seppur di successo, quali *La finestra sul cortile*, *Intrigo internazionale*, *Caccia al ladro* e *L'uomo che sapeva troppo*, avevano conseguito un introito del genere³. In tal senso, *Psycho* fu la rappresentazione plastica di come un film commerciale possa veicolare anche un elevato valore artistico⁴.

1.3 *La manipolazione spettatoriale*

Nell'intervista a Truffaut, Hitchcock dichiarò di non aver fatto altro che giocare al gatto e al topo con lo spettatore⁵, strategia a lui consueta quanto geniale, che tanta fama gli procurò. *Psycho* fu infatti strutturato in maniera tale da lasciare il pubblico in balia degli eventi, a partire dalla scelta della coprotagonista, Janet Leigh⁶. L'attrice era già famosa per aver partecipato come protagonista in film importanti come *Lo sperone nudo* e *L'infernale Quinlan*, oltre a essere la moglie dell'attore in ascesa Tony Curtis. Nulla faceva pensare

² Cfr. Rebello 2013, c. 4.

³ Cfr. Thomson 2009: 99.

⁴ *Ibi*: 101.

⁵ Cfr. Ranzato 2013: 12.

⁶ Più volte era stata nominata l'attrice di *Intrigo Internazionale*, Eva Marie Saint, ma Hitchcock non se la sentiva di farle perdere la sua immagine dopo il recente successo. Cfr. Rebello 2013, c. 6, § 2.

alla possibilità della morte di Marion, o almeno, questo era il patto tacito stipulato con il pubblico⁷.

Le sequenze vennero pensate in modo da creare sin da subito una connessione psicologica tra Marion e lo spettatore. Quest'ultimo viene portato a giustificare persino il furto come opera salvifica nei confronti della relazione con Sam, il tutto incentivato dalla figura dell'acquirente derubato, rappresentato come maschilista ed evasore fiscale⁸. Ancor prima, l'empatia dello spettatore viene smossa nella scena iniziale, in cui Marion e Sam vengono inquadrati all'interno di una camera d'hotel, molto probabilmente in seguito a un rapporto sessuale. Durante le riprese della scena John Gavin risultò alquanto rigido, nonostante gli svariati tentativi, tanto da irritare il regista. L'attore, difatti, non era stata la prima scelta; Hitchcock avrebbe voluto che Sam venisse interpretato da Stuart Whitman, ma, a causa del budget ristretto, ci si dovette accontentare di Gavin, che comunque in una prova drammatica risultò piuttosto convincente. Dopo aver riflettuto a lungo sul come poter sbloccare l'attore, Hitchcock decise di aggirare il problema mantenendo l'assenza di totale abbandono da parte di Sam; questo avrebbe strategicamente portato il pubblico a chiedersi: "Chissà se lui la ama davvero così tanto?", diventando più comprensivo nei confronti della povera Marion⁹.

Quando quest'ultima fugge col denaro, ha quindi già instaurato un forte legame con lo spettatore, coinvolgendolo nella vicenda al punto da trasmettergli il proprio stato emotivo. La colonna sonora del film, composta da Bernard Hermann, accompagna Marion lungo un forte stato ansioso che va via via accrescendosi mentre guida, fino a immaginare probabili dialoghi che il suo capo e i suoi colleghi potrebbero avere a riguardo. È convinta che la scopriranno, o che sappiano già tutto. Nonostante la tensione aumenti, accentuata nel pubblico dalla musica in sottofondo, Marion arriva ad accennare un sorriso compiaciuto pensando a quel che potrebbe aver detto l'acquirente:

CASSIDY: Non ho nessuna intenzione di vedermi soffiare via così 40.000 dollari! Li recupererò. E se ne mancherà soltanto uno, me lo rimborserà nel modo che so io. Riuscirò a scovarla, ve lo assicuro. [...] Avete chiesto alla banca? No, non l'hanno neppure vista? Che altro vi ci vuole, sangue di Bacco! Se ne stava lì tranquilla mentre io tiravo fuori tutti quei dollari. Non li ha quasi guardati! Faceva là i suoi piani, e intanto faceva la graziosa con me! Quella...¹⁰

⁷ Cfr. Ranzato 2013: 10-11.

⁸ Cfr. *ibi*: 31.

⁹ Cfr. Rebello 2013, c. 7, § 1.

¹⁰ Hitchcock, *Psycho*, min. 25"25-53.



Fig. 1 Marion al volante (Psycho, min. 25"35)

Marion è in una situazione psichica tale da far credere che il titolo del film, *Psycho*, possa essere riferito proprio a lei, soprattutto dopo l'irrazionale cambio d'auto effettuato a seguito del controllo della polizia. Arrivata al Bates Motel, sembra essere tornata in sé. Dopo una conversazione illuminante avuta con Norman durante la cena, decide infatti di tornare a Phoenix la mattina seguente e restituire il denaro rubato. Purtroppo, il corso degli eventi glielo renderà impossibile.

1.4 *La scena della doccia: l'avvento del regista-demiurgo*

Ho intenzione di girarlo e montarlo tutto a pezzi, così il pubblico non capirà che diavolo sta succedendo.¹¹

Alfred Hitchcock

Per filmare questa scena impiegarono una settimana, con un totale di 78 inquadrature e 52 stacchi di camera; usarono come doccia un blocco separato con quattro pareti, una struttura costruita da Robert Clatworthy e Joseph Hurley, al fine di permettere una maggiore mobilità della macchina da presa, semplicemente rimuovendo una delle pareti che costituivano la struttura. In questo modo, Hitchcock aveva la possibilità di inquadrare separatamente sia la vasca

¹¹ Rebello 2013, c. 7, § 5.

sia la doccia, o di inquadrare la vasca attaccata al più ampio set della stanza da bagno¹².

La scena costituisce uno dei passaggi più incisivi del film e segna una trasformazione rilevante nella rappresentazione cinematografica della violenza. La violenza subita da Marion è qualcosa di assolutamente inedito; non si era mai visto un omicidio così esplicito, tant'è che il film fu girato in bianco e nero proprio per timore che il pubblico potesse scioccarsi eccessivamente, soprattutto alla vista del sangue nella vasca, e che questo potesse costare a Hitchcock l'ottenimento del visto di censura¹³. La stessa nudità dell'attrice, sia in questa scena sia in quella iniziale, fu fonte di scandalo per quel tempo. Proprio per poter tutelare la figura di Janet Leigh, le scene che la ritraevano nuda dal collo in giù furono registrate avvalendosi di una controfigura assunta come misura precauzionale da Hitchcock, una ballerina e modella con misure pressoché simili a quelle dell'attrice¹⁴.

L'efficacia della scena risiede nella sua costruzione formale, che consente a Hitchcock di orientare insieme shock spettatoriale, occultamento dell'aggressore, frammentazione percettiva e nudità della vittima¹⁵. L'uccisione improvvisa della protagonista altera il tradizionale patto spettatoriale e accentua il controllo esercitato dal *regista-demiurgo* sulla percezione del pubblico¹⁶. La figura di questa alterazione è perfettamente rappresentata da Norman, ragazzo timido e beneducato che sembra quasi un elemento di sfondo nella trama della protagonista, ma che in poco tempo cambierà la rotta del film stravolgendone le fondamenta, e diventando lui il vero personaggio principale cui il titolo fa riferimento.

Il thriller tipicamente hitchcockiano¹⁷ viene dunque trasformato in una forma inedita di horror, in cui l'elemento soprannaturale viene messo da parte e sostituito dalla pura quotidianità. Sono le azioni umane, adesso, a terrorizzare lo spettatore. Non si necessita più di mostri o incantesimi per essere inquietati, perché, potenzialmente, il male è in chiunque e dovunque, anche nella pace di una stanza di motel.

È interessante a tal proposito ricollegarsi alla visione di Noel Carroll circa i film horror. Egli sostiene che gli horror stimolino nello spettatore una profonda curiosità data dal piacere insito nella rivelazione degli orrori, e che il

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. Ranzato 2013: 12.

¹⁴ Cfr. Rebello 2013, c. 7, § 5.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Regali 2012.

¹⁷ Sebbene la carriera di Hitchcock possa essere separata in periodi (inglese e americano, muto e sonoro), quando si parla di thriller tipicamente hitchcockiano, tratto distintivo che ricorre in tutti i periodi, ci si riferisce all'utilizzo della suspense; cfr. Saba 2009: 15-27.

disgusto che se ne trae non sia altro se non il prezzo da pagare per ottenere tale rivelazione. Più specificatamente, Carroll parla del desiderio di vedere quanto orribili possano diventare i mostri, definendoli come degli *esseri impossibili*¹⁸. Se però ci si attiene a tale definizione, Norman Bates non potrebbe essere classificato come mostro; sarebbe quindi più corretto definirlo come un essere avente una grave sproporzione o disordine nei comportamenti fondamentali.

È proprio tale sproporzione a costituire il fondamento dell'horror, concetto ripreso da Marilyn McCord Adams all'interno del suo *I mali orrendi e la bontà di Dio*¹⁹. Secondo la studiosa, i mali orrendi distruggono la possibilità che la vita di una persona abbia un significato positivo, là dove tale distruzione non fa riferimento a una categoria morale. La particolarità di questa tesi risiede nel fatto che le conseguenze possono verificarsi in egual misura sia nella vita della vittima sia nella vita del persecutore, anche in assenza di una scelta malvagia deliberata; Norman Bates è uomo che rovina le vite altrui, ma allo stesso tempo è anch'egli rovinato. Il criterio principale dei mali orrendi riguarda il modo in cui la punizione superi in maniera sproporzionata ogni crimine possibile²⁰, nonché la dinamica che si può evidenziare nella morte di Marion. Quest'ultima aveva commesso il furto di una somma ingente di denaro, che peraltro aveva deciso di restituire due giorni dopo. Anche in un regime che ammettesse la pena capitale, la morte era per lei una punizione necessaria?



Fig. 2 La morte di Marion (*Psycho*, min. 49"29)

¹⁸ Cfr. Carroll 1990: 281.

¹⁹ Cfr. McCord Adams 2000.

²⁰ Cfr. Tallon 2022: 72-75.

2.

Norman Bates: L'ombra nello specchio

2.1 Norman: vittima o carnefice?

Un'analisi della figura di Norman Bates da una prospettiva simbolica e psicoanalitica può risultare particolarmente utile per poterne comprendere appieno gli aspetti puramente clinici. *Psycho* può essere letto come un testo costellato di riferimenti artistici e psicoanalitici che orientano l'interpretazione del personaggio di Norman Bates. Il nome stesso di Norman, originariamente scelto da Bloch, è stato mantenuto per la sua polisemia: colui che non è né una donna, né un uomo (*neither woman, nor man*)²¹, almeno nella totalità del sé; o potrebbe anche essere interpretato come un gioco di parole con “*normal man*”, suggerendo la sua apparente normalità. Il cognome, Bates, può invece essere associato all'assonanza col termine “*bait*” – esca²² – che indicherebbe come Norman, manipolato dall'identità della (pressoché omonima) madre, rappresenti un'esca per le proprie vittime.

Quest'ultimo concetto lo si può ritrovare perfettamente nella simbologia degli uccelli, presentissimi nel salottino del motel quanto in generale nella cinematografia hitchcockiana²³. Nell'animale impagliato, Norman vede un'immobilità che gli garantisce pace e controllo sulla propria vita²⁴, cosa che a causa di sua madre gli è sempre venuta a mancare. Si può ipotizzare che Norman proietti nel mondo immobile degli uccelli impagliati il proprio bisogno di controllo e di sottrazione all'influenza materna. In generale, gli uccelli per Norman rappresentano un gruppo sociale nel quale potersi sentire accolto e accettato, immedesimandosi in uno di loro, tant'è che, mancandogli questa accettazione nella realtà circostante, cerca di trascinare chi gli sta vicino nella propria²⁵; Marion, mentre mangia, viene paragonata a un uccellino²⁶, e sua madre viene definita «innocua come uno di quegli uccelli impagliati»²⁷.

²¹ Cfr. Bellour 2000: 254.

²² Cfr. Bloch 1993, c. 28.

²³ Lo si ritrova, ad esempio, in maniera più eclatante in film come *Gli Uccelli* (1963), fino a casi più sottintesi come in *Sabotaggio* (1936), *Vertigo* (1958) e *Giovane innocente* (1937).

²⁴ Cfr. Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #307, min. 22"23-28.

²⁵ Cfr. Cecchinelli 2022: 39.

²⁶ *Ibi*: 43.

²⁷ Hitchcock, *Psycho*, min. 41"30-37.



Fig. 3 La vittima (*Psycho*, min. 43"28)

Come già anticipato, è lo stesso Hitchcock a suggerire una forte sovrapposizione dei suoi protagonisti con la scena circostante; sono infatti molteplici i riferimenti alla natura duplice di Norman, nonché quelli al pericolo cui è sottoposta Marion.

Da un lato c'è lei, dapprima visibilmente a disagio e in parte intimorita dall'arredamento; in seguito, alle sue spalle è possibile vedere un corvo nero che col becco sembra puntarla, lasciando presagire allo spettatore eventi inquietanti.

Dall'altro Norman, con alle spalle una schiera di volatili avvolti da una penombra minacciosa²⁸. Tra questi un fagiano, un cuculo, e qualche pappagalino; spiccano un falco e un grosso gufo dalle ali spiegate²⁹, uccelli dalla natura predatoria, il secondo dei quali posizionato nell'angolo superiore della stanza che guarda dritto in camera, intimorendo indirettamente lo stesso spettatore. Si potrebbe anche interpretare la scena considerando gli uccelli rapaci come l'identità della madre, che nonostante l'assenza fisica osserva torvamente la scena³⁰.

In quest'ottica, gli altri uccellini potrebbero rappresentare l'identità di Norman (non intaccata dall'influenza dell'identità materna), quella che traspare sin dalla prima scena in cui è presente; si mostra difatti timido, impacciato e pudico, specialmente nel momento in cui mostra la camera a Marion. Di fronte

²⁸ Cfr. Cecchinelli 2022: 40.

²⁹ Cfr. Vitiello 2019: 66.

³⁰ È importante in questo contesto sottolineare come anche il cognome di Marion, Crane, ovvero gru, richiami al concetto di caccia. Cfr. *ibi*: 79.



Fig. 4 I carnefici (*Psycho*, min. 39"08)

a una bella ragazza trova difficoltà persino nel nominare il bagno o nel parlare del materasso, probabilmente pensando a una possibile allusione sessuale.³¹ La sua fragilità emotiva viene inoltre simboleggiata nel momento in cui, scoperto il cadavere di Marion, fa cadere involontariamente il quadretto di un uccellino, mandandolo in frantumi.

Sin dall'inizio le personalità di Norman e di Madre³² sono sempre poste in netto contrasto, rendendo palpabile la distinzione tra le due figure³³, la quale a sua volta rimarca la scissione dello stesso sé del protagonista. Nel momento in cui Marion sente la conversazione fra i due dalla finestra³⁴, si può notare come Madre utilizzi un registro linguistico e un tono molto lontani da quelli adottati da Norman³⁵:

MADRE: Non voglio che tu porti stasera ragazze sconosciute! A lume di candela, immagino, con quel modo volgare e peccaminoso che piace tanto ai giovanotti dagli istinti morbosi come i tuoi! [...] E poi

³¹ Cfr. Smith 2009: 58.

³² D'ora in avanti, si farà riferimento così all'identità della madre.

³³ Interessante notare come, per sottolineare questa separazione, Hitchcock abbia reso il personaggio di Norman mancino e quello di Madre destrorso. Cfr. Smith 2009: 79.

³⁴ Hitchcock, *Psycho*, min. 32"22-33"03.

³⁵ Già da qui lo spettatore rimane stranito dal lessico utilizzato dalla madre, il quale non è propriamente vicino a quello di un'anziana signora proveniente dalla California rurale, dando un primo indizio al pubblico circa la realtà dei fatti (cfr. Thomson 2009: 43). Un secondo indizio viene dato quando Norman si scusa con Marion sostenendo che la madre non sia «molto in sé oggi», affermazione buffa dal momento che la madre scopriremo non essere in vita, quindi «in sé» (cfr. Smith 2009: 61).

che succederà dopo cena? Musica? Sospiri, eh? [...] Ah, è “solo una forestiera”. Come se le forestiere non fossero desiderabili. Mi rifiuto di parlare di cose tanto disgustose, lo sai! Hai capito, ora? Coraggio, vai a dirle che non soddisferà il suo sporco appetito né col mio pane né col mio figliolo! Devo andare a dirglielo io, perché tu non hai il coraggio, eh? Rispondi: lo hai sì o no questo coraggio?³⁶

Anche senza manifestarsi platealmente, Madre riesce a influire sull’atteggiamento di Norman, nel parlare e nei modi di fare. Una situazione simile la si può riscontrare anche quando Marion suggerisce di mettere la madre in un centro psichiatrico, scatenando improvvisamente l’astio di Norman, che si irrigidisce e risponde con tono aggressivo, offendendola persino sul personale:

MARION: Scusatemi, non volevo risultare insensibile...

NORMAN: Cosa ne sapete voi dell’essere sensibili?³⁷

Dopo poco tempo, come nulla fosse successo, Norman torna rilassato e gioiale come all’inizio della conversazione, lasciando Marion un po’ perplessa circa l’accaduto. Quando successivamente la donna si ritira in camera per la notte, Norman, quasi totalmente avvolto dall’assenza di luce³⁸, muta nuovamente atteggiamento e, dopo aver controllato il nome falso sul registro, torna nel salottino. Qui rimuove un quadro, dietro il quale si trova uno spioncino che dà sulla stanza di Marion e dal quale la osserva mentre si spoglia per andare a farsi una doccia.

Il quadro in questione è *Susanna e i vecchioni* (1731) di Willem van Mieris: l’opera tratta la vicenda di Susanna, una bella donna che, durante l’ora del bagno in giardino, viene assalita da due giudici appostati a spiare. Il quadro è figura di ciò che avverrà nel film: Norman è il vecchione, Marion una Susanna mentre si fa il bagno, e l’agguato dietro la tenda ricrea l’irruzione nel giardino. Proprio come disse Truffaut, «un omicidio che è come uno stupro»³⁹, sovrappo-

³⁶ Hitchcock, *Psycho*, min. 32”24-33”03. In lingua originale le espressioni risultano molto più offensive e fuori luogo, se si considera che lei si sta rivolgendo al figlio: «MADRE: I won’t have you bringing strange young girls in for supper by candlelight, I suppose, in the cheap erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! [...] And then what? After supper, music? Whispers? [...] As if men don’t desire strangers, as if...oh, I refuse to speak of distusting things because they disgust me! You understand, Boy? Go on, go tell her she’ll not be appeasing her ugly appetite with my food...or my son! Or do I have to tell her, cause you don’t have the guts? Huh, boy? You have the guts, boy?».

³⁷ *Ibi*, min. 41”10-17.

³⁸ A indicare un presagio negativo circa le sue intenzioni.

³⁹ Truffaut 2014: 226.



*Fig. 5 Willem van Mieris, Susanna e i vecchioni, 1731
(Musei reali delle belle arti del Belgio, Bruxelles)*



Fig. 6 Marion chiede aiuto (Psycho, min. 48"29)

posizione evidenziata da Hitchcock tramite il dettaglio della mano di Marion protesa in cerca d'aiuto, proprio come Susanna nel modello di Van Mieris⁴⁰.

In generale, la scena dell'omicidio potrebbe assumere diversi significati psicologici: potrebbe indicare simbolicamente uno stupro, ergo il coltello rappresenterebbe un fallo; diversamente, potrebbe rappresentare il modo in cui Norman vorrebbe uccidere Madre, ipotesi supportata dal fatto che Marion venga colpita all'altezza dell'utero, nonché al ventre materno. Similmente a quest'ultima ipotesi, Madre potrebbe voler attaccare il concetto stesso di famiglia, impedendo a Marion di poter avere un figlio potenzialmente disturbato come lo è Norman⁴¹.

2.2 *Es, Io e Madre*

Ciò che salta subito all'occhio è la differenza estetica tra il motel e casa Bates. L'abitazione in stile gotico torreggia alle spalle dell'attività, imponente e piuttosto tetra a confronto; questo stile architettonico evoca un senso di decadenza e isolamento, riflettendo lo stato mentale di Norman che si ritrova incastrato nel suo passato oscuro. La casa è vecchia e trascurata, come fosse ferma nel tempo, proprio come la mente di Norman incapace di disancorarsi dal ricordo della madre. La sua posizione sopraelevata rispetto al motel rimanda invece a un volersi allontanare dal mondo esterno, preferendo rinchiudersi nel proprio mondo interiore.

Il motel può essere interpretato come vita sociale di Norman, ormai vuota e in fase di fallimento, controllata dalla sua stessa mente che risiede simbolicamente nella casa. Difatti, Madre controlla e giudica tutto dalla finestra della camera da letto, proprio come faceva la madre in vita. La soglia della casa sembra segnare simbolicamente una separazione tra la realtà e la follia, e, una volta varcata, la madre domina ogni aspetto della sua vita. Casa Bates venne studiata da Hitchcock nei minimi dettagli, dalle luci alla disposizione degli oggetti, trasmettendo al pubblico la forte instabilità di Norman e riuscendo a renderla un personaggio a se stante.

Come spiega Slavoj Žižek, la casa segue una struttura per cui i tre piani rappresentano le istanze freudiane: Es, Io e Super Io⁴². Al piano terra Norman

⁴⁰ Cfr. Vitiello 2019: 87-91. Al volume di Vitiello si rimanda anche per le altre opere artistiche presenti nel motel.

⁴¹ Cfr. Smith 2009: 83.

⁴² Cfr. Freud 2022.

agisce nella normalità di quel che rimane del proprio Io, ed essendo un piano intermedio richiama alla mediazione che questa istanza effettua tra il Super Io e l'Es. Al piano superiore agisce il Super Io, che nel caso di Norman è strettamente materno; la camera da letto della madre si trova lì, come anche la sua salma, e questo ne identifica la sede e il dominio psicologico. Il fatto che Norman non sia capace di evitare che Madre lo possa osservare esplica bene la relazione freudiana che vi è tra Super-Io e Io; quest'ultimo non può agire in autonomia, in quanto sempre vigilato e sedato dall'altra istanza, che al contrario mantiene una propria autonomia d'azione⁴³. Madre è infatti colei che richiama Norman all'ordine, controlla i suoi istinti e gli innesca il senso di colpa.

Infine, il seminterrato rappresenta l'Es, luogo in cui Norman, alla fine del film, si abbandona totalmente alla follia, rivelando Madre⁴⁴. Difatti, fino a quel momento quest'ultima aveva sempre agito d'astuzia in contesti sicuri, ovvero nei quali vi era la certezza di non essere scoperta per quella che era realmente. In tal senso, il contesto nel quale tenta di uccidere Lila non è assolutamente sicuro, mettendo a repentaglio la propria incolumità e conseguentemente quella di Norman. Oltretutto, dopo l'omicidio di Marion e Arbogast, Norman sente di non avere più il controllo sulla Madre; non ha solo paura che questa possa ferire o uccidere qualcun altro, ma teme che qualcuno possa effettivamente venire a sapere della sua esistenza⁴⁵.

Il fatto che Norman abbia spostato la salma della madre dal piano superiore a quello inferiore rappresenta simbolicamente il cambio di dominio nella psiche di Norman; il Super-Io perde potere, e questo fa sì che l'Es prenda automaticamente il comando. Tale azione implica uno scombusolamento psicologico non indifferente. Madre rappresenta un meccanismo difensivo per Norman, e ciò vuol dire che, qualora venisse scoperta la sua presenza, questa cesserebbe di esistere; Norman deve dunque proteggerla dall'essere rivelata, decidendo di rinchiuderla in cantina nelle profondità della propria mente.

Questo spostamento ha creato un disequilibrio, per cui la forza dell'Es e del Super-Io è arrivata a superare il controllo dell'Io di Norman, permettendo a Madre di prendere il possesso totale della sua psiche. Motivo per cui quest'ultima esce allo scoperto tentando di uccidere Lila, in quanto l'Es è oramai libero di agire⁴⁶.

⁴³ Cfr. Spolander 2017-2018: 12.

⁴⁴ Cfr. Fiennes, *The Pervert's Guide to Cinema*, min. 9"32-12"09.

⁴⁵ Cfr. Spolander 2017-2018: 12.

⁴⁶ *Ibi*: 13.

Quando Lila si introduce nelle camere da letto di casa Bates, non solo varca una soglia fisica, ma penetra anche nell'intimità di Norman, rivelando aspetti nascosti della sua fragilità psicologica. Il mobilio della madre trasmette sin da subito l'impressione che la stanza sia ferma a un tempo passato, cristallizzata. Al contempo, vi sono molti elementi che rimandano a un senso di quotidianità, anch'essa bloccata, ma in un eterno presente: la saponetta riposta sul lavandino; i vestiti appesi nell'armadio; il ricamo in fase di ultimazione; la sagoma nel letto⁴⁷.

L'idea che dentro casa il tempo sia congelato viene fortificata entrando in camera di Norman; l'intero arredamento fa intuire che questa stanza non appartenga a un adulto, bensì a un bambino. A partire dalla carta da parati, con su raffigurate immagini circensi, e a seguire un letto decisamente piccolo per la statura di Norman, le cui lenzuola disfatte lasciano però intendere che lui, tuttora, continui a dormirci. Sono inoltre presenti un coniglietto di pezza, una bambola e una macchinina giocattolo, i quali entrano in netta contrapposizione con un libro – presumibilmente⁴⁸ – pornografico e un vinile di Beethoven, oggetti facenti parte della vita adulta di Norman⁴⁹.

Nonostante sia un uomo a tutti gli effetti, e conseguentemente possa scegliere di stare in una camera più consona alla propria età, preferisce comunque restare in quella della sua infanzia, malgrado risulti inadatta. Secondo l'analisi freudiana, questa dinamica potrebbe rafforzare ulteriormente l'idea del controllo esercitato dalla madre su Norman; non avendo mai realmente superato il legame con la figura genitoriale – che, durante l'infanzia, influenza la formazione del Super-Io – la madre continua a mantenere un ruolo centrale in questa struttura psichica⁵⁰.

Diversi elementi richiamano un suo desiderio di fuga, di connessione col mondo esterno: la macchinina che non potrà mai lasciare la casa; il quadro

⁴⁷ Cfr. Smith 2009: 123.

⁴⁸ Nonostante Hitchcock non abbia permesso al pubblico di vedere il contenuto del libro, la sua appartenenza alla pornografia si desume da alcuni indizi. In primo luogo, viene espressamente dichiarato pornografico da Bloch stesso nel proprio romanzo. In secondo luogo, può essere preso in analisi il copione, nel quale Stefano scrisse «her eyes go wide in shock. And then there is disgust. She slams the book closed, drops it». Durgnat sottolinea inoltre come Lila non stia muovendo gli occhi per leggere, ma abbia lo sguardo fisso sulla pagina, cosa che fa intuire stia osservando un'immagine. Infine, è lo stesso Marshall Schlom, segretario di edizione, a confermare la reale intenzione del regista: «Hitchcock wanted to suggest it was a pornographic book with a slight raise of the eyebrow. It was so important to him, we shot sixteen takes of Vera, which was unusual for him» (*ibi*: 125).

⁴⁹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁰ Cfr. Spolander 2017-2018: 15.



Fig. 7 Madre (Psycho, min. 1'41"26)



Fig. 8 La camera da letto della madre, Psycho, min. 1'37"01.



Fig. 9 La camera di Norman (*Psycho*, min. 1'38"33-53)



Fig. 10 Il doppio (*Psycho*, min. 28"24)

di una barca intrappolata nella propria cornice; un gufo impagliato che non può volare via; infine, il libro d'immagini pornografiche, un artificio finalizzato a sperimentare il contatto umano, senza però offrire una reale intimità o affetto⁵¹.

Risulta infine significativa la mancanza di specchi in camera sua, nonostante la casa e il motel ne siano pieni. Lo specchio rappresenta il doppio, il cambiamento, tant'è che la stessa Marion attraversa molteplici riflessi prima di concretizzare la sua metamorfosi da brava ragazza a ladra, egoista e calcolatrice. Anche Sam diventa vittima dello sdoppiamento, nel momento in cui, all'interno della reception, la sua immagine riflessa si trova quasi a confondersi col protagonista, anch'egli dinnanzi al proprio riflesso equilibrato e in salute.

Norman, al contrario di tutti, non si specchia mai, tranne due volte: il momento in cui, entrati nel motel, il suo riflesso si interseca con quello di Marion⁵² (*Psycho* 28"24); e quando, tornato da Marion con la cena, si riflette nella finestra dell'attività⁵³ (*Psycho* 33"53-34"26). Questo perché la scissione di Norman a livello psicologico è talmente evidente da non necessitare di superfici riflettenti per sottolinearlo ulteriormente⁵⁴.

⁵¹ Cfr. Smith 2009: 126.

⁵² Questo potrebbe indicare la sua duplice identità, maschile e femminile.

⁵³ Da notare come il riflesso di Norman risulti leggermente deformato, quasi da non sembrare il suo.

⁵⁴ Cfr. Cecchinelli 2022: 43-44.

2.3 Maternità e mascolinità

Oltre alle teorie freudiane, che costituiscono la base ermeneutica esplicita della personalità complessa di Norman, un importante contributo alla comprensione del suo rapporto con Norma viene senz'altro anche dalla riflessione junghiana sull'archetipo materno⁵⁵.

Jung conferiva notoriamente al tema psicologico della madre una rilevanza irriducibile alla mera condizione familiare; difatti, tale figura è per lui connessa alla storia filogenetica dell'umanità, al ruolo di entrambe le figure parentali, alla realtà esterna e ancor più a quella interna.

Parallelamente all'introduzione di concetto di archetipo, Jung propone una revisione del concetto di *complesso*, termine da lui rielaborato rispetto all'utilizzo che ne veniva fatto nell'Ottocento. Nel pensiero junghiano, un complesso è un nucleo psichico carico di *tonalità affettiva* che emerge dall'inconscio personale – ovvero dove risiedono i contenuti che costituiscono l'intimità personale della vita psichica⁵⁶ – e che può influenzare la sfera conscia dell'individuo. Nel caso del complesso materno, questo può avere dei riscontri differenti in base al sesso del figlio; a differenza della femmina, infatti, il maschio non lo esperisce puro, proprio a causa della differenza di sesso con la madre.

Innanzitutto, il complesso materno maschile si manifesta attraverso una relazione ambivalente con la madre. Da un lato è percepita come figura di amore e protezione; dall'altro, però, rappresenta anche un ostacolo alla crescita e all'indipendenza del figlio, creandogli sentimenti contrastanti nei propri confronti. Ciò che maggiormente viene influenzato da questa dinamica è la sfera

⁵⁵ In *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Jung (1977) si riallaccia all'"idea" in senso platonico per sostenere che l'archetipo rappresenti una strutturazione universale, che dà luogo a quello che lui definisce inconscio collettivo, ossia quella parte della psiche condivisa da tutta l'umanità. Queste strutture dinamiche emergono attraverso simboli e immagini ricorrenti in diverse culture e società, a prescindere dalle specificità storiche o geografiche. Analogamente alle idee platoniche, ciò implica che da qualche parte, in un luogo fenomenicamente non determinabile, esista una forma "arcaica" della madre, superiore a ogni fenomeno e costitutiva dell'origine stessa della specie. L'archetipo della Madre è forse quello più rilevante nello sviluppo delle dinamiche psichiche individuali. Esso rimanda alle proprietà "materne": l'autorità femminile, la saggezza, la protezione, la tolleranza, la nutrizione. Jung distingue gli effetti che la madre reale può avere sul bambino in due categorie: da un lato, i tratti del carattere e gli atteggiamenti effettivamente presenti nella madre; dall'altro, le caratteristiche che la madre sembra possedere solo in apparenza, ma che in realtà sono proiezioni del bambino, derivate da fantasie archetipiche. Da questo deriva che l'archetipo della Madre abbia una duplice forma, di "madre amorevole" e "madre terrificante"; qui nascono molte fobie infantili, nelle quali la madre si manifesta sottoforma di animale, strega o figura spaventosa. Cfr. Vitolo 2008.

⁵⁶ Cfr. Jung 1977, c. 1.

sessuale del figlio, racchiusa nell'*Anima*⁵⁷; la madre, prima figura femminile con cui il bambino interagisce, ne diviene la prima incarnazione⁵⁸. Tuttavia, se il bambino non riesce a separarsene, la sua *Anima* rimarrà bloccata in questa identificazione iniziale⁵⁹.

L'uomo potrebbe aver avuto un legame tanto profondo con la figura materna da cercare di ritrovarla in ogni donna, oppure aver sviluppato paure e repulsioni nei suoi riguardi tali da non riuscire a entrare in intimità con la figura femminile. In altri casi, il legame irrisolto con l'*Anima*/madre può spingere l'uomo a innumerevoli conquiste, al fine di ricercare la "madre ideale" che non è riuscito a ottenere nell'infanzia.

Nel quadro interpretativo adottato, Norman Bates può essere letto come un caso estremo di soggettività dominata dal complesso materno. Fin da giovane, Norman ha avuto un rapporto di dipendenza materna, trasformandola in una vera e propria fusione psicologica devastante per lo sviluppo della sua identità⁶⁰. Dopo la morte della madre, ha interiorizzato a tal punto la sua figura da assumerne l'identità in momenti di ansia o stress. In Norman è possibile rilevare entrambe le rappresentazioni archetipiche materne: la "madre amorevole", che lo protegge dagli eventi negativi della realtà esterna, al punto da vivere *in* lui per poterlo fare; la "madre terribile", colei che, per proteggerlo, uccide chiunque rappresenti una minaccia. In quest'ottica junghiana, il pericolo più grande viene rilevato nelle donne, viste come oggetti di desiderio che devono essere distrutti. Questo comportamento deriva dal conflitto interno tra il desiderio di amore e intimità e la paura dell'indipendenza mai raggiunta, e quindi della separazione dalla madre.

Il film costruisce Norman in contrasto con la mascolinità convenzionale incarnata da Sam, insistendo su tratti di esitazione, fragilità e ambivalenza che ne complicano la collocazione entro i codici virili dominanti⁶¹. Questo probabilmente deriva anche dalla mancata stabilità della figura maschile nella sua vita, che per Jung risulta essenziale per poter bilanciare la femminilità della figura materna.

⁵⁷ Nella psicologia analitica, *Anima* e *Animus* sono espressioni spontanee dell'inconscio che si formano attraverso il legame con i genitori: la figura materna per i bambini e quella paterna per le bambine. Come l'*Anima* riflette l'Eros materno (aspetto sentimentale e di cura), l'*Animus* richiama il Logos paterno (raziocinio e senso di giustizia). La mancata integrazione conscia di tali archetipi conduce alla loro proiezione acritica sull'altro, innescando dinamiche relazionali disfunzionali e una scissione interna che ostacola il processo di individuazione e la connessione con il Sé. Cfr. Jung 2015, c. 3.

⁵⁸ Cfr. Jung 1977, c. 1.

⁵⁹ Questo può portare l'uomo, ormai adulto, a una serie di difficoltà nelle relazioni con le donne, che secondo Jung includono l'omosessualità, il dongiovannismo e l'impotenza. Cfr. Jung 2008, § 3.

⁶⁰ Basti pensare al fatto che lui e sua madre, Norma, abbiano lo stesso nome.

⁶¹ Cfr. Thomson 2009: 40.



Fig. 11 Sam o Norman? (*Psycho*, min. 1'39"27)

A supportare questa impressione, vi è il fatto che Hitchcock ponga il pubblico dinnanzi a un confronto indiretto tra Norman e Sam, rendendolo esplicito durante la loro conversazione al bancone del motel. Sam è una presenza fortemente virile all'interno del film, a partire dalla sua estetica che, in buona parte, permise al suo interprete di ottenere il ruolo. Difatti, nonostante Gavin non avesse colpito Hitchcock per le sue doti attoriali, presentava una buona forma fisica, oltre a risultare particolarmente mascolino⁶², e quindi adatto a effettuare questo confronto con Norman. Sam si mostra inoltre molto sensuale e sicuro di sé nel rapportarsi con Marion, trasmettendo, di conseguenza, un senso di protezione nei suoi riguardi. Norman, al contrario, ha una corporatura esile e slanciata, mostrandosi insicuro e nervoso nel rapportarsi con gli altri. Nel rapporto con Marion, Norman manifesta un registro emotivo più vulnerabile e partecipe rispetto a Sam, contribuendo a differenziare ulteriormente i due modelli di maschilità proposti dal film⁶³.

In generale, l'analisi di casa Bates e del motel rivela come Hitchcock – pienamente immerso in un periodo di grande rivoluzione psicanalitica – non abbia semplicemente costruito un'ambientazione, ma un'ambientazione leggibile anche come labirinto psicologico che riflette la complessità dell'animo umano, capace di generare nuove domande ogni qualvolta ci si confronti con l'enigma di Norman Bates.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

3.

Trovarsi in una trappola o essere la trappola?

DR. RICHMOND: Era già pericolosamente squilibrato, lo era da quando aveva perduto il padre. Sua madre era un'egocentrica, un'opprimente tiranna. E per anni loro due vissero come se non esistesse nessun altro al mondo. Un giorno lei conobbe un uomo. A Norman sembrò che lo rinnegasse per quell'uomo, e questo finì di sconvolgergli la mente. Li uccise ambedue. Il matricidio è probabilmente il più atroce di tutti i delitti, e immenso è il rimorso di chi lo ha commesso. Quindi egli doveva sradicare il delitto dalla sua mente. Trafugò il cadavere. Nella bara mise delle pietre, e nascose il corpo giù in cantina, e perché si conservasse, tentò di imbalsamarlo. Ma neanche questo bastava. Lei era lì, ma era un cadavere. Allora cominciò a pensare e parlare come lei, e a darle metà della sua vita, per dir così. A volte poteva assumere entrambe le personalità, fare delle conversazioni. Altre volte, invece, la metà-madre prendeva il sopravvento. Non era mai solo Norman, ma era spesso solo la madre, e poiché era così morbosamente geloso di lei, le attribuì la stessa gelosia nei suoi riguardi. Pertanto, se sentiva una forte attrazione per una qualsiasi donna, la madre si risvegliava in lui furiosa. Quando conobbe vostra sorella, ne fu colpito, conturbato. La desiderò. Questo scatenò la madre gelosa, e la madre la uccise. Dopo l'assassinio Norman si risvegliò come da un sonno profondo, e da figlio devoto fece sparire ogni traccia del delitto che egli era convinto fosse stato commesso da sua madre. [...] Se un uomo indossa abitualmente abiti femminili spinto da un anormale istinto, è un travestista. Ma Norman no. Egli faceva semplicemente tutto il possibile per mantenere in lui l'illusione che sua madre fosse viva. E quando la realtà diventava troppo invadente, e il pericolo o il desiderio scalzavano la sua illusione, lui si travestiva, mettendosi persino una parrucca. Girava per la stanza di sua madre, sedeva sulla sua sedia, parlava con la sua voce. Tentava di trasformarsi in sua madre. E... c'è riuscito. Ecco cosa intendevo quando ho detto di aver saputo tutta la storia dalla madre. Sicuro! Quando in una mente alloggiano due personalità, c'è sempre un conflitto, una battaglia. In Norman, ora, la battaglia è finita e la personalità dominante ha vinto.⁶⁴

⁶⁴ Hitchcock, *Psycho*, min. 1'43"42-46"55.

3.1 *Da un'altra prospettiva*

La penultima scena del film, nella quale il Dr. Richmond fornisce una spiegazione clinica del comportamento di Norman, risulta cruciale per comprenderne le dinamiche psichiche, fornendo una chiusura narrativa in grado di soddisfare il pubblico. Girarla non fu facile, soprattutto a causa delle probabili censure che sarebbero potute sopraggiungere trattando un tema tanto delicato; difatti, in fase di preproduzione le prime obiezioni non tardarono ad arrivare da parte dei censori dell'ufficio di Shurlock, tra cui l'uso del termine “travestito”. Inoltre, secondo il copione originale, la scena doveva essere preceduta dall'ingresso di un ragazzo dei caffè nell'ufficio del capo; Sam doveva alzarsi e passare a Lila il caffè dicendole: «È normale, va bene?»; lei doveva rispondere: «Qualcosa di normale mi farà bene». Oltre alla presente preoccupazione circa i problemi di censura, Hitchcock ritenne che questa introduzione avrebbe rallentato ulteriormente una scena di per sé già lunga; decise dunque di tagliarla e riprendere direttamente l'ingresso dello psichiatra che iniziava la sua spiegazione⁶⁵.

Si cercò quindi di fornire al pubblico una spiegazione quanto più esaustiva possibile, senza però risultare irrispettosi nei confronti dell'argomento trattato. Attraverso le parole del Dr. Richmond, lo spettatore comprende che il protagonista non è semplicemente un assassino o uno psicopatico, ma un individuo profondamente segnato dai traumi. Tuttavia, è interessante notare come non venga mai esplicitamente nominato il *disturbo dissociativo d'identità*, sebbene quest'ultimo sembri manifestarsi chiaramente attraverso il comportamento di Norman e le parole dello psichiatra.

Potremmo interpretare questa scelta in diversi modi. Innanzitutto, il film venne realizzato nel 1960, un'epoca in cui la conoscenza del disturbo era assai limitata, ragion per cui le diagnosi erano spesso semplificate e si preferiva parlare di “personalità multiple”. Inoltre, si cercò di utilizzare un linguaggio quanto più chiaro e lineare possibile per il pubblico del tempo, evitando terminologie tecniche che ne avrebbero ostacolato una facile comprensione.

Al fine di poter approfondire gli aspetti clinici finora trattati circa il personaggio di Norman Bates, appare utile prendere in esame il prodotto televisivo *Bates Motel*, realizzato nel 2013 da Cipriano, Cuse ed Ehrin.

⁶⁵ Simon Oakland, attore di cinema e di teatro, si rivelò centrale per raggiungere lo scopo, padroneggiando la scena con eleganza e abilità. Lo stesso Hitchcock si complimentò stringendo la mano all'attore, dicendogli: “Molte grazie, signor Oakland. Lei mi ha appena salvato il film”. Cfr. Rebello 2013, c. 7, § 7.

La serie ripercorre gli eventi della vita di Norman, stavolta interpretato da Freddie Highmore, a partire dalla morte del padre, fino ad arrivare a una sovrapposizione con gli avvenimenti riportati nel film, ampliandoli ulteriormente. I fatti riportati sono deliberatamente ispirati al romanzo di Bloch e al film di Hitchcock; questo implica la presenza di alcune incoerenze narrative, come ad esempio l'anno di ambientazione, le dinamiche circa la morte della madre, la presenza di ulteriori personaggi. Nonostante ciò, l'aspetto psichiatrico è proprio quel che mantiene una coerenza nella descrizione psicologica con *Psycho*, costituendo il punto cardine nello sviluppo della trama in ambedue i prodotti. In quanto opera contemporanea, *Bates Motel* recepisce alcune categorie cliniche più recenti e le rende più esplicite nella costruzione del personaggio, permettendo allo spettatore di comprendere meglio il funzionamento del disturbo nella sua origine e nelle sue caratteristiche.

3.2 *Non hai ucciso Blaire Watson. Sono stata io*

NORMAN: Non ricordo come sia finita l'ultima seduta.

DR. EDWARDS: Perché non eri cosciente. [...] Credo che ci siano altre personalità che vivono in te. Mai sentito parlare del disturbo dissociativo dell'identità?⁶⁶

In termini psicologici, la coscienza è definibile come la capacità dell'individuo di essere presente a se stesso, di avere consapevolezza dei propri pensieri, sensazioni, percezioni e azioni. Tuttavia, diverse influenze hanno permesso di darne una visione più sfaccettata. Nello specifico, ai fini dell'analisi clinica di Norman, risulta utile il punto di vista fornito dagli ambiti della psichiatria e della neurologia, i quali associano la coscienza al concetto di *vigilanza* – capacità di essere presenti a se stessi – e a quello di *consapevolezza* – il processo di scoperta e comprensione della realtà circostante⁶⁷. In tal senso, possono verificarsi alterazioni più o meno gravi a carico della coscienza, distinte in *quantitative*⁶⁸

⁶⁶ Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #406, min. 3"56-4"24.

⁶⁷ Cfr. Ambrosio, Costanzo 2016: 13-14.

⁶⁸ Esse si verificano nel caso in cui si abbia un ampliamento dello stato di coscienza, e comprendono: ottundimento, che rende il paziente incapace di mantenere lo stato di veglia in assenza di stimolazione esterna; obnubilazione, in cui si ha una ridotta vigilanza e possono verificarsi illusioni, quindi confusione e sconcerto; torpore e sopore, nei quali il paziente si presenta inerte agli stimoli esterni se non intensi, ai quali risponde con una risposta automatizzata (movimenti afinalistici, borbottii, grattamento dei genitali); sonno, la fase di maggiore livellamento della vigilanza, con capacità di risveglio in caso di stimolazione adeguata; coma,

e *qualitative*⁶⁹, implicando nell'individuo episodi psicotici o una ridotta, se non assente, interazione con la realtà. In caso di cronicizzazione degli stati quali-quantitativi, il soggetto potrebbe essere affetto da un disturbo qualitativo della coscienza, come il delirium, un'acuta confusione dovuta spesso a infezioni o tossine, e i disturbi dissociativi, che includono fenomeni come: la *derealizzazione* (sensazione di estraneità dalla realtà), la *depersonalizzazione* (sensazione di estraneità rispetto ai propri pensieri e comportamenti) e il disturbo dissociativo dell'identità (quando nello stesso individuo convivono più personalità/identità diverse)⁷⁰.

Per molto tempo, il disturbo dissociativo dell'identità (*Dissociative Identity Disorder*, DID) è stato denominato “*disturbo da personalità multipla*”, definizione tutt'oggi recepita nell'ICD-10. Dal *DSM-IV* (1994) questa dicitura è cambiata, ponendo l'attenzione sull'aspetto disintegrativo del disturbo, il quale riguarda l'identità piuttosto che la personalità; infatti, la persona che ne è affetta risulta essere l'insieme di queste parti frammentate della coscienza, che però non riescono ad integrarsi fra loro⁷¹. Molti psichiatri concordano inoltre nel credere che tale sostituzione sia stata incentivata dallo stigma verso il disturbo; secondo l'*American Psychological Association*, le rappresentazioni fornite dai media e dalle produzioni cinematografiche hanno infatti tramandato un'immagine fortemente stereotipata del DID⁷². La distorsione che ne deriva è quella di soggetti violenti e fuori controllo, la quale porta il pubblico ad associare il disturbo all'attività criminale, perpetrando gli stereotipi circa le persone affette da disturbi psichiatrici⁷³. La realtà di questo disturbo è ben

in cui lo stato di coscienza è del tutto assente e il paziente non può essere risvegliato. Cfr. Bressi, Invernizzi 2017: 51.

⁶⁹ Le alterazioni qualitative si manifestano quando si ha una riduzione dello stato di coscienza, e comprendono gli stati: ipnoide, nel quale l'individuo si comporta come fosse sotto ipnosi, in una sorta di torpore; oniroide, nel quale vi è la manifestazione di credenze deliranti, con un distacco completo dalla realtà; onirico, nel quale il soggetto esperisce dei veri e propri episodi psicotici; crepuscolare, che prevede il restringimento della coscienza solo in determinate occasioni; confusionale, nel quale i processi attentivi si riducono, e l'individuo appare confuso e non in grado di orientarsi e comprendere le istruzioni impartitegli. Cfr. D'Ambrosio, Costanzo 2016: 21.

⁷⁰ Storicamente, il concetto di dissociazione fu studiato da medici come Maurice Krishaber e Pierre Janet, il quale nel 1887 coniò il termine per descrivere la frammentazione dell'identità e del senso di sé; cfr. *ibi*: 21-22.

⁷¹ Cfr. *ibi*: 27.

⁷² Soprattutto con l'avvento di Internet, i film sono diventati essenziali canali comunicativi che permettono alle persone di comprendere meglio il mondo esterno; ma non bisogna neanche sottovalutare il loro potenziale di diffusione di pregiudizi e stereotipi. Cfr. Chen 2022: 542.

⁷³ Cfr. Blihar *et al.* 2020: 2.

diversa, seppur oggi si continuano ad avere ancora poche informazioni circa la sua eziopatogenesi, la sua diagnosi e la sua cura; ciò porta spesso i pazienti a non avere tempestivamente una diagnosi o ad averne una scorretta⁷⁴.

Il primo criterio diagnostico (Criterio A, Tab.1) del DID evidenzia la presenza di due o più personalità distinte, la cui manifestazione può variare sulla base dei livelli di stress, della cultura, dei conflitti interni e della resilienza emotiva. L'atteggiamento, il modo di vestirsi o le preferenze personali vengono influenzati dalle varie personalità, portando anche a percepire diversamente il proprio corpo (es. più muscoloso, infantile, del sesso opposto). I pazienti possono anche riportare la sensazione di potersi vedere agire e parlare dall'esterno, incapaci di intervenire sulle proprie azioni.

NORMAN: Mi sento strano. Come se fossi uscito dal corpo.⁷⁵

Inoltre, possono esperire allucinazioni uditive, riguardanti, ad esempio, pianti, voci di bambini o di entità spirituali; in alcuni casi il soggetto può sentire più voci contemporaneamente, con pensieri tra loro indipendenti sui quali l'individuo sente di non avere il controllo⁷⁶.

Criteri diagnostici del Disturbo dissociativo dell'identità secondo il <i>DSM-5</i>

- | |
|--|
| <p>A. Disgregazione dell'identità caratterizzata da due o più stati di personalità distinti, che in alcune culture può essere descritta come un'esperienza di possessione. La disgregazione dell'identità comprende una marcata discontinuità del senso di sé e della consapevolezza delle proprie azioni, accompagnata da correlate alterazioni dell'affettività, del comportamento, della coscienza, della memoria, della percezione, della cognitività e/o del funzionamento senso-motorio. Tali segni e sintomi possono essere osservati da altre persone o riferiti dall'individuo.</p> <p>B. Ricorrenti vuoti nella rievocazione di eventi quotidiani, di importanti informazioni personali e/o di eventi traumatici non riconducibili a normale dimenticanza.</p> <p>C. I sintomi causano disagio clinicamente significativo o compromissione del funzionamento in ambito sociale, lavorativo o in altre aree importanti.</p> <p>D. Il disturbo non è una parte normale di una pratica culturale o religiosa largamente accettata.</p> <p>E. I sintomi non sono attribuibili agli effetti fisiologici di una sostanza o a un'altra condizione medica.</p> |
|--|

Tab. 1

⁷⁴ Cfr. *ibi*: 1.

⁷⁵ Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #306, min. 6"55-7"04: «Norman: I feel strange. I came outside my body».

⁷⁶ Cfr. *DSM-5*: 292-293.

L'amnesia dissociativa, evidenziata nel Criterio B (Tab. 1), si manifesta principalmente in tre modi: lacune nella memoria remota circa eventi della propria vita, come la propria infanzia, la propria adolescenza, la morte di un parente stretto; lapsus mnemonici, che possono riguardare il saper guidare, leggere, svolgere il proprio lavoro; scoprire le prove delle proprie azioni quotidiane non ricordando di averle svolte, come ad esempio trovare degli oggetti insoliti nelle buste della spesa. Non è raro che questi individui si ritrovino in spiaggia, a lavoro, in un determinato luogo della casa, senza sapere come vi siano arrivati e perché. Questi episodi non si presentano esclusivamente in relazione a eventi stressanti o traumatici, anzi; capita che i pazienti riportino esperienze di questo genere quotidianamente⁷⁷.

NORMAN: Mi capita quando mi arrabbio o sono stressato, e poi non mi ricordo niente.⁷⁸

Nonostante ciò, Eich e collaboratori sono stati capaci di dimostrare che le barriere amnestiche dei pazienti con DID si limitano alla sola memoria esplicita, lasciando intatta quella implicita. In alcuni degli esperimenti da loro effettuati, ai soggetti venivano presentate delle parole che però non erano ricordate dagli *alter*⁷⁹. Tuttavia, al di là del fallimento nel compito esplicito, le loro prestazioni in un test implicito di completamento di frammenti d'immagini suggerivano un sostanziale trasferimento di informazioni da un alter all'altro; se un alter doveva identificare una serie di immagini degradate, l'altro alter richiedeva successivamente meno dettagli percettivi per identificare le stesse illustrazioni. Questo implica che il soggetto acquisisca le informazioni senza averne coscienza, immagazzinandole ugualmente in memoria e potendosene avvalere in maniera indiretta⁸⁰.

Molti soggetti affetti da DID riferiscono flashback dissociativi, durante i quali rivivono un'esperienza sensoriale precedentemente accaduta come se stesse avvenendo nel presente; essi vengono spesso accompagnati da un cambio d'identità o da un parziale o totale discostamento o disorientamento verso la realtà circostante, con successiva amnesia relativa al contenuto del flashback⁸¹.

Particolarmente esemplificativa risulta la scena in cui Norman e Cody si nascondono all'interno di un ripostiglio per non essere scoperti dal Signor

⁷⁷ Cfr. *ibi*: 293.

⁷⁸ Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #205, min. 26"16-21.

⁷⁹ Questo termine verrà utilizzato per indicare le altre identità.

⁸⁰ Cfr. Merckelbach, Devilly, Rassin 2002: 488.

⁸¹ Cfr. *DSM-5*: 294.

Brennan. In questa situazione, la mente di Norman rievoca un episodio simile risalente alla sua infanzia; probabilmente all'interno di un guardaroba, lui e sua madre si nascondono dal padre, un uomo violento dipendente dall'alcol. Norma, per quanto sia spaventata, cerca di rassicurarlo, ma nonostante gli sforzi il suo terrore è evidente, ed entrambi si stringono l'un l'altra per cercare conforto. Durante l'elaborazione di questo flashback Norman rimane pietrificato, con lo sguardo fisso nel vuoto, per un lasso di tempo indefinito (*Bates Motel*, #206, min. 13"46-14"37).



Fig. 12 Flashback d'infanzia (*Bates Motel*, #206, min. 14"14-22)

CODY: È come se abbandonasse il corpo. Riesce anche a muoversi, perfino un po' a parlare, ma non è presente. Poi si risveglia, come se fosse sonnambulo.⁸²

Fino allo scorso decennio, gli studi condotti non sono riusciti a riscontrare casi di pazienti affetti da DID che non avessero una comorbidità con altri disturbi non dissociativi. È stata spesso rilevata la presenza di depressione, abuso di sostanze⁸³ e disturbi d'ansia, con una maggioranza di disturbo di panico. Moderata, inoltre, la comorbidità con episodi di crisi non epilettiche, con la schizofrenia e col Disturbo Borderline di Personalità, il quale si è rivelato il più ricorrente in pazienti con DID, con una percentuale tra il 50%-66%⁸⁴. Questi soggetti presentano infine una forte tendenza autolesiva e suicidaria; si stima infatti che il 50% abbia compiuto almeno una volta atti autolesivi, e che il 70% abbia tentato il suicidio⁸⁵.

Nella serie Norman tenta più volte il suicidio, in forme dirette o indirette, entro un quadro segnato da gravi alterazioni percettive e dissociative: a partire dalla seconda stagione (*Bates Motel*, #210), in cui totalmente lucido progetterà la propria morte (Fig. 13) e proverà a togliersi la vita con una pistola, venendo però fermato da sua madre; successivamente, nella terza stagione (*Bates Motel*, #303), un'allucinazione di Norma lo spingerà a uno sventato annegamento all'interno della propria vasca da bagno; nella quarta stagione (*Bates Motel*, #409) il tentato omicidio-suicidio non verrà portato completamente a termine, implicando esclusivamente la morte di Norma; infine, nell'ultima puntata della quinta stagione (*Bates Motel*, #510), il "suicidio" consumato tramite il fratello Dylan, al quale Norman chiederà indirettamente di ucciderlo per potersi ricongiungere con la madre: costretto dalle circostanze, Dylan gli spara, ponendo fine alla sua traiettoria tragica (Fig. 14).

⁸² Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #206, min. 34"34-45: «CODY: He like leaves his body. He does physically move and even talk a little, but he's not in there. And then he wakes up later, it's like he's sleepwalking».

⁸³ *DSM-5*: 294.

⁸⁴ Cfr. Dorahy *et al.* 2014: 406.

⁸⁵ Cfr. Chen 2022: 543.

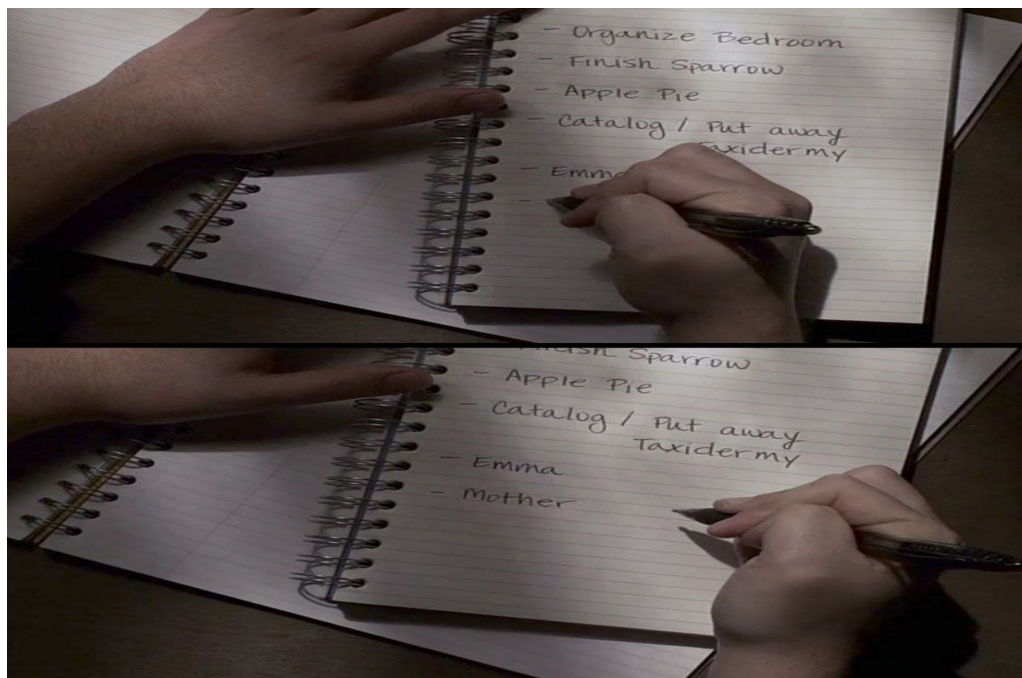


Fig. 13 Cosa fare prima di morire (*Bates Motel*, #210, min. 18"00-07)



Fig. 14 «Grazie» (*Bates Motel*, #510, min. 39"36)

3.3 Ognuno di noi è stretto nella propria trappola

Nonostante si sappia ancora relativamente poco circa l'origine del disturbo, una parte consistente della letteratura suggerisce che quest'ultimo possa essere una conseguenza di una grave forma di Disturbo post-traumatico da stress (*Post-Traumatic Stress Disorder*, PTSD), a causa del fatto che appaiono scarsamente documentati casi di pazienti con DID che non presentino un PTSD nel loro passato⁸⁶. Difatti, solitamente questi soggetti riportano una storia di abusi e maltrattamenti che hanno avuto un forte impatto in età infantile e adulta⁸⁷.

Molti casi clinici riportano l'emergere dei primi segni dissociativi già nell'infanzia, fase in cui la dissociazione può costituire una risposta difensiva a esperienze traumatiche intense⁸⁸. Come è stato accennato nel paragrafo precedente, Norman ha avuto un'infanzia piuttosto traumatica. Il padre era dipendente dall'alcool, e questo lo portava a essere fisicamente violento con la famiglia, soprattutto con la moglie; ragion per cui, crescendo, Norman ha sviluppato un legame tanto morboso e protettivo con quest'ultima, da uccidere suo padre durante l'ennesima aggressione a Norma.

Bryer e collaboratori hanno analizzato gli effetti profondamente deleteri che l'abuso ha sulla psiche del bambino; questi è infatti costretto a gestire delle forti emozioni e allo stesso tempo negare la realtà. Il bambino abusato impara a dissociarsi o a lasciare temporaneamente la coscienza, collocando il ricordo traumatico nel subconscio, il che in seguito potrebbe dare origine a una personalità distinta. Il bambino potrebbe convincersi di non essere lui stesso il soggetto coinvolto nell'evento, ma piuttosto lo sia qualcun altro.⁸⁹ Crescendo, e continuando a subire abusi, le diverse identità – o alter – si evolvono e sviluppano in momenti diversi, detenendo ricordi e sentimenti distinti e svolgendo ognuna una propria funzione.

In base al ruolo che ogni alter ricopre all'interno della psiche, questi potrebbero essere benevoli (*helper*) o distruttivi (*persecutor*): nel primo caso, l'alter si rivela indispensabile nei momenti in cui il soggetto non è in grado di fronteggiare una situazione stressante, intimidatoria o pericolosa⁹⁰; nel secondo caso, l'alter manifesta comportamenti autodistruttivi, aggressività o azioni che possono compromettere il benessere o la sicurezza dell'individuo. Infine, vi è la personalità *host*, ovvero quella che mantiene il controllo per la maggior

⁸⁶ Cfr. Blihar *et al.* 2020: 2.

⁸⁷ Cfr. *DSM-5*: 294.

⁸⁸ Cfr. Öztürk, Şar 2016: 2.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. McAllister 2000: 26-27.

parte del tempo; questa potrebbe essere influenzata o rimpiazzata dagli altri alter, i quali, di conseguenza, potrebbero renderla inattiva. Ogni alter riconosce la propria esistenza e la propria funzione, ma senza capire appieno quelle degli altri, fatta eccezione per gli helper. Questa condizione porta l'individuo a innumerevoli contrasti interni, proprio a causa delle incomprensioni e delle diverse missioni degli alter; la loro collaborazione porterebbe a un primo passo verso l'integrazione, cosa che, ovviamente, la mente cerca di evitare⁹¹.

La figura del persecutor, nello specifico, risulta la più complessa. Le componenti caratteriali di forza e debolezza del soggetto si scindono dando origine a due personalità distinte, quella del persecutor che mantiene i tratti più tenaci, e quella dell'host che invece mantiene i più sommessi. Originariamente, il persecutor nasce come helper, legandosi fortemente all'host e aiutandolo ad affrontare i traumi; tuttavia, le esperienze di vittimizzazione continue da parte della personalità più fragile lo porteranno a diventare un persecutor, iniziando a considerarlo come debole e ridicolo, deridendolo e sottomettendolo⁹². Sono proprio queste personalità ostili che inducono l'host a compiere atti autolesivi⁹³: in questo modo, non solo lo tormentano ulteriormente facendogli credere di meritare gli abusi subiti, ma spingono l'host a lasciargli il posto nel ruolo di personalità prevalente.

In Norman, l'alter Norma si muoverà costantemente lungo le caratteristiche personologiche dell'helper e del persecutor. In primo luogo, a testimonianza della sua origine benevola, è grazie a lei se non riesce a ricordare gli abusi subiti nell'infanzia, proprio come lei spiegherà al Dr. Edwards durante il racconto di un evento traumatico vissuto da Norman:

DR. EDWARDS: Perché non lascia che lui si apra totalmente?

ALTER NORMA: Perché sono successe delle cose che non dovrebbero essere ricordate, e ho tentato in ogni modo di rimuoverle dalla sua mente, e lei sta rovinando tutto. [...] Ricordare non lo aiuterà, lo distruggerà. [...] Non voglio che sappia queste cose, ci ucciderebbe entrambi. La prego dottore, se ha un cuore, non gli lasci ricordare questi orrori.⁹⁴

L'alter Norma concentra, in forma distorta e persecutoria, elementi di protezione materna, dipendenza affettiva e controllo. Giustifica ogni sua azione o scelta sbagliata proprio come farebbe una brava alleata, aiutando Norman a

⁹¹ Cfr. Öztürk, Şar 2016: 2.

⁹² Cfr. *ibi*: 4.

⁹³ Cfr. *ibi*: 2.

⁹⁴ Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #406, min. 31"42-34"15.



*Fig. 15 «Ognuno di noi è stretto nella propria trappola»
(Psycho, min. 37"56-38"03; Bates Motel, #506, min. 31"47-53)*

superare i problemi tramite la razionalizzazione, o, in maniera errata, tramite la negazione dell'evento. Tale amore diventa però soffocante, incentivato dalla paura che suo figlio sia vulnerabile e pericoloso, privandogli anche esperienze che implicherebbero un suo allontanamento, seppur minimo. Questo le ha permesso di creare un legame insano di dipendenza emotiva, talmente opprimente da non permetterle di avere un compagno senza che Norman ne sia geloso:

NORMAN: Per tutta la vita tu mi hai tenuto così stretto a te che quasi non potevo respirare. Non volevi che avessi una ragazza o che mi divertissi, ho rinunciato a tutto, a tutto per te mamma, e l'ho fatto con gioia, perché ad unirci è un legame che viene dal cuore. Sai anche tu che questo vincolo è sacro, è unico, e adesso tu vieni a dirmi che non ha importanza, che tutto a un tratto c'è posto per qualcun altro!?! Beh non c'è, e tu lo sai! Questo è il nostro mondo, il nostro mondo mamma, è questo l'amore, l'amore vero, non quella specie di mostro con cui pensi di rimpiazzarlo illudendoti! Perché non ci riuscirai mai, anche se lui spera di convincerti che è possibile!⁹⁵

Norman ha poi riversato questa relazione malsana nell'alter Norma. Man mano che la psicosi di Norman si aggrava, l'alter Norma inizia ad acquisire atteggiamenti sempre più persecutori; questa inizia a criticarlo, manipolarlo, e costringerlo a compiere atti estremi per proteggere il loro legame. Alla fine della terza stagione questa dinamica verrà esemplificata al meglio, in seguito all'omicidio di Bradley Martin. Ciò avverrà per mano dell'alter Norma, il quale, vedendo Norman scappare di casa con la ragazza, deciderà di prendere la situazione in mano.

ALTER NORMA: E come se non bastasse voleva portarti via da me, giusto? Era quello il piano. Io non lo permetterei mai. Saresti morto lì fuori da solo, e pure io. Noi dobbiamo stare insieme. C'è un cordone che unisce i nostri cuori, l'hai dimenticato? [...] Mi occuperò io di questa storia, ok? Non lo saprà nessuno. Sarà il nostro segreto. Ma tu devi tenerlo per te, d'accordo? Me lo prometti? [...] Allora staremo sempre insieme. Non è fantastico?⁹⁶

È così che l'alter Norma, invece che rappresentare un aiuto, diventa la principale fonte di ansia e sofferenza di Norman, ormai costretto a seguire gli ordini e affrontare le severe conseguenze. Come helper, sembra volere sempre il bene di Norman, ma allo stesso tempo, come persecutor, lo spinge verso la

⁹⁵ *Ibi*, #408, min, 39"03-42.

⁹⁶ *Ibi*, #310, min. 40"34-41"49.

distruzione⁹⁷. Questo doppio ruolo è il cuore della sua psicosi: non può esistere un Norman che non implichi la sua metà Norma, intrappolandolo in questa dinamica inscindibile.

ALTER NORMA: Mi dispiace Norman, mi dispiace...io sono qui per aiutarti, non per farti del male. Va tutto bene.

NORMAN: Allora perché mi sento così male mamma?⁹⁸

In entrambi i prodotti, la vicenda di Norman Bates non rappresenta solo il racconto di una mente frammentata, ma riflette anche i limiti del controllo che possiamo esercitare su noi stessi e sugli altri. Sia *Psycho* sia *Bates Motel* mostrano come il tentativo di controllare o reprimere emozioni e traumi non faccia altro che radicalizzare la sofferenza.

In *Bates Motel* viene mostrato un percorso più lungo e dettagliato del rapporto ossessivo tra Norman e sua madre: un legame nato dall'amore, ma che si trasformerà in soffocamento e dipendenza patologica. Questo legame non solo definirà Norman, ma lo imprigionerà, facendogli interiorizzare l'immagine della madre come alter. Mentre nella serie tv si assiste alla lenta discesa di Norman nella follia, con la graduale sovrapposizione delle identità di Norman e Norma, *Psycho* mostra il culmine di questo processo: l'alter Norma ha ormai preso il controllo definitivo, annientando completamente il senso di sé di Norman. La psicosi presentata in *Psycho* non è improvvisa, ma il risultato di anni di tensione e repressione, come descritto e approfondito nella serie.

La serie e il film lavorano dunque in sinergia per esplorare il tema del trauma irrisolto. In *Bates Motel*, Norman tenta disperatamente di mantenere il controllo, cercando di proteggere sua madre e se stesso dalla realtà, ma ogni tentativo fallisce, accumulando ulteriori danni alla sua psiche. In *Psycho* si vedono gli effetti finali del fallimento: l'identità di Norman non può più separarsi da quella della madre, diventando una forza inarrestabile che lo porta alla distruzione.

Nel loro accostamento, serie e film rendono leggibile il passaggio dalla coesistenza delle due istanze alla loro progressiva fusione distruttiva.

⁹⁷ Esattamente come si è avuto modo di vedere nel capitolo precedente, tramite la rappresentazione junghiana della madre ambivalente.

⁹⁸ Cipriano, Cuse, Ehrin, *Bates Motel*, #506, min. 31"37-53.

Conclusione

L'analisi del personaggio di Norman Bates, condotta attraverso *Psycho* e *Bates Motel*, ha consentito di esplorarne in modo più articolato la frammentazione psichica e la sua leggibilità clinico-simbolica. Entrambe le opere offrono uno sguardo inquietante ma affascinante su ciò che significa vivere con una mente frammentata, dove identità multiple coesistono e lottano per il controllo.

Psycho ha contribuito in modo decisivo a rendere visibile, anche sul piano culturale, il tema della dissociazione, inscrivendolo in una forma cinematografica di forte impatto.

Bates Motel consente di rileggere il personaggio alla luce di categorie cliniche contemporanee, arricchendone la stratificazione psicologica senza esaurirne la dimensione simbolica.

L'analisi ha cercato di mettere a fuoco la continuità tra il Norman Bates del 1960 e quello del 2013, mostrando come la distanza stilistica e narrativa tra le due opere non annulli la coerenza del loro nucleo psichico. È soprattutto dal confronto tra le due produzioni che emerge uno sguardo più articolato sul DID di Norman, alla luce della messa in dialogo tra l'immaginario hitchcockiano e alcune acquisizioni cliniche recenti.

Tuttavia, nonostante i progressi nella comprensione del disturbo, il panorama attuale della ricerca medica e psicologica mostra ancora una significativa mancanza di informazioni dettagliate circa il DID. Ciò si riflette sui professionisti che continuano a essere scettici circa la sua esistenza, o che tendono a confonderlo con altri disturbi, dinamiche che non fanno altro che accrescere le sofferenze di coloro che ne sono affetti.

Se da un lato le rappresentazioni come quelle proposte da *Psycho* e *Bates Motel* hanno contribuito a portare il disturbo all'attenzione mondiale⁹⁹, e quindi ad approfondirne le caratteristiche, dall'altro lo hanno fatto in maniera semplificata o sensazionalistica. Questo ha portato ad alimentare false credenze, come l'associazione del DID a comportamenti violenti; in realtà, la maggior

⁹⁹ Risultano centrali nell'aumento di attenzione e interesse per il DID ulteriori esperienze filmiche che hanno portato sul grande e piccolo schermo la complessità della frammentazione identitaria, seppur con inevitabili licenze narrative. Tra queste: *La donna dei tre volti* (N. Johnson, 1957) e *Sybil* (D. Petrir, 1976), entrambe basate su celebri casi clinici; *Split* (M.N. Shyamalan, 2016), che estremizza il disturbo in chiave thriller-horror; infine la serie televisiva *United States of Tara* (2009-2011), che ne approfondisce le dinamiche quotidiane e familiari.

parte delle persone affette da tale disturbo non rappresenta alcun pericolo per gli altri, anzi, subiscono le conseguenze di una vita personale e sociale pesantemente compromessa. Difatti, è stato confermato dagli stessi pazienti che tali personalità non rappresentano una minaccia, se non per se stessi. Ciò non fa altro che incrementare un circolo vizioso di sofferenze e isolamento del quale tali soggetti si trovano già vittime.

Alla luce di queste riflessioni, la figura di Norman Bates si rivela un *memorandum* di quanto sia fragile e complesso l'equilibrio della mente umana. Il suo caso fittizio sottolinea l'urgenza di una maggiore chiarezza e di un approccio scientifico più solido alla base della ricerca dei disturbi dissociativi, evitando lo stigma e puntando a una maggiore empatia e comprensione verso chi ne è affetto.

Bibliografia citata

- American Psychiatric Association. 2013. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (= DSM), 5th ed., American Psychiatric Association, Arlington.
- Bellour, R. 2000. *The Analysis of Film*, Indiana University Press, Bloomington.
- Blihar, D. - Delgado, E. - Buryak, M. - Gonzalez, M. - Weachter, R. 2020. *A systematic review of the neuroanatomy of dissociative identity disorder*, “European Journal of Trauma & Dissociation”, 4, pp. 1-14.
- Bloch, R. 1959. *Psycho*, Robert Hale, London.
- 1993. *Once Around the Bloch. An Unauthorized Autobiography*, Tom Doherty Associates, New York.
- Bressi, C. - Invernizzi, G. 2017. *Manuale di psichiatria e psicologia clinica*, 5a ed., The McGraw-Hill Companies, Milano.
- Carroll, N. 1990. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Ithaca.
- Cecchinelli, G. 2022. *Psycho. Le prigionie di Norman Bates*, in Boccia, L. (a cura di), *Insomnia*, Weird Book, Roma.
- Chen, S. 2022. *Analysis of Dissociative Identity Disorder Presented in Popular Movies and the Possible Impact on Public Stereotypes*, in *Proceedings of the 2021 International Conference on Social Development and Media Communication (SDMS 2021)*, “Advances in Social Science, Education and Humanities Research”, 631, pp. 542-546.
- Cicero, V. 2021-2022. *Norma(n) Bates. Appunti ufficiali del Corso di filosofia della psicologia*, Università di Messina.
- D’Ambrosio, A. - Costanzo, F. 2016. *Il disturbo dissociativo d’identità. Il trattamento cognitivo-comportamentale*, FrancoAngeli, Milano.
- Dorahy, M.J. - Brand, B.L. - Şar, V. - Krüger, C. - Stavropoulos, P. - Martínez-Taboas, A. - Lewis-Fernández, R. - Middleton, W. 2014. *Dissociative identity disorder: An empirical overview*, “Australian & New Zealand Journal of Psychiatry”, 48(5), pp. 402-417.
- DSM-5: v. American Psychiatric Association.
- Freud, S. 2018. *L’interpretazione dei sogni*, Centauria, Milano.
- Freud, S. 2022. *L’Io e l’Es*, trad. it. di P. Cozza, Morcelliana/Scholé, Brescia.
- Hitchcock, A. 1960. *Psycho. The Script*, Paramount, USA.
- Jung, C.G. 1977. *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2008. *L’archetipo della madre*, prefazione di A. Vitolo, Bollati Boringhieri, Torino.
- 2011. *Tipi psicologici*, Bollati Boringhieri, Torino.

- 2015. *Aion: ricerche sul simbolismo del Sé*, trad. it. e a cura di L. Baruffi, Bollati Boringhieri, Torino.
- Kolker, R. 2004. *Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook*, Oxford University Press, New York.
- McAllister, M.M. 2000. *Dissociative identity disorder: a literature review*, "Journal of Psychiatric and Mental Health", 7(7), pp. 25-33.
- McCord Adams, M. 2000. *Horrendous Evils and the Goodness of God*, Cornell University Press, New York.
- Merckelbach, H. - Devilly, G.J. - Rassin, E. 2002. *Alters in dissociative identity disorder. Metaphors or genuine entities?*, "Clinical Psychology Review", 22, pp. 481-497.
- Öztürk, E. - Şar, V. 2016. *Formation and Function of Alter Personalities in Dissociative Identity Disorder: A Theoretical and Clinical Elaboration*, "Journal of Psychology and Clinical Psychiatry", 6, pp. 1-7.
- Platone. 2019. *La Repubblica*, Laterza, Milano.
- Ranzato, E. 2013. *Wrong Turn. Il cinema horror americano da "Psyco" a "Le colline hanno gli occhi"*, in Ciofalo, G. - Leonzi, S. (edd.), *Ciak si scrive. Le storie*, Sovera, Roma.
- Rebello, S. 2013. *Hitchcock. L'incredibile storia di Psycho*, trad. it. di A. Farina, Il Castoro, Milano.
- Regali, M. 2012. *Il poeta e il demiurgo: teoria e prassi della produzione letteraria nel Timeo e nel Crizia di Platone*, Academia Verlag, Sankt Augustin.
- Saba, C.G. 2009. *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, 2^a ed., Lindau, Torino.
- Schechter, H. 1998. *Deviant: The Shocking True Story of Ed Gein, the Original "Psycho"*, Gallery Books, New York.
- Smith, J.W., III. 2009. *The Psycho File. A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, McFarland and Company, North Carolina.
- Spolander, R. 2017-2018. *The Fear of Mrs. Bates. The Use of Psychoanalytical Aspects, Anticipation and Retrospection in Robert Bloch's Psycho*. Appunti ufficiali del Corso di laurea triennale in inglese con indirizzo letterario, Università di Växjö.
- Tallon, P. 2022. *Psycho: orrore, Hitchcock e il problema del male*, in D. Baggett - W.A. Drumin (edd.), *Hitchcock e la finestra sul cortile metafisico*, ed. it. a cura V. Cicero, Scholé, Brescia, pp. 65-79.
- Thomson, D. 2009. *The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder*, Basic Books, New York.
- Truffaut, F. 2014. *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. di G. Ferrari - F. Pititto, il Saggiatore, Milano.
- Vitiello, G. 2019. *Una visita al Bates Motel*, Adelphi, Milano.

Filmografia

- Cipriano, A. - Cuse, C. - Ehrin, K., *Bates Motel*, Universal Television The Wolper Organization, USA 2013-2017.
- #205, “The Escape Artist”, regia di C. Nelson, scen. di N. Toscano (tr.it.: *L’artista della fuga*), 31.3.2014.
- #206, “Plunge”, regia di E. Bianchi, scen. di K. Ehrin (tr.it.: *Il tuffo*), 7.4.2014.
- #210, “The Immutable Truth”, regia di T. Gates, scen. di K. Ehrin - C. Cuse (tr.it.: *L’immutabile verità*), 5.5.2014.
- #306, “Norma Louise”, regia di P. Abraham, scen. di K. Ehrin (tr.it.: *Norma Louise*), 13.4.2015.
- #307, “The Last Supper”, regia di E. Bianchi, scen. di P. Buiser (tr.it.: *L’ultima cena*), 20.4.2015.
- #310, “Unconscious”, regia di T. Gates, scen. di C. Cuse - K. Ehrin (tr.it.: *Inconscio*), 11.5.2015.
- #406, “The Vault”, regia di O. Osunsanmi, scen. di S. Kosar (tr.it.: *Ricordi dolorosi*), 18.4.2016.
- #408, “Unfaithful”, regia di S. Surjik, scen. di F. Highmore (tr.it.: *Infedele*), 2.5.2016.
- #506, “Marion”, regia di P. Abramo, scen. di C. Cuse - K. Ehrin (tr.it.: *Marion*), 27.3.2017.
- #510, “The Cord”, regia di T. Gates, scen. di C. Cuse - K. Ehrin (tr.it.: *Il cordone*), 24.4.2017.
- Fiennes, S. *The Pervert’s Guide to Cinema (Guida perversa al cinema)*, Mischief Films, Regno Unito 2006.
- Hitchcock, A., *Psycho*, Paramount, USA 1960.

