

AGON

Rivista Internazionale
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari

VINCENZO CICERO (ED.)

SCHERMI DELLA PSICHE

PERCORSI TRA IMMAGINE, CORPO E NARRAZIONE

QUADERNO 26

QUADERNI DI AGON A CURA DEL MEDESIMO AUTORE

Quaderno nr. 5 – Suppl. “AGON” nr. 9 (apr-giu 2016)

Vincenzo CICERO – Lucia GUERRISI (edd.)

***Intorno al Libro rosso di Jung. Un tentativo di dialogo tra
psicologia e filosofia***

Quaderno nr. 20 – Suppl. “AGON” nr. 34 (lug-set 2022)

Vincenzo CICERO – Pasqualino COZZA (edd.)

Polifonie di Leonardo

Quaderno nr. 24 – Suppl. “AGON” nr. 44 (gen-mar 2025)

Vincenzo CICERO – Angelo SCUDERI (edd.)

***Angelus Complexus. Saggi per un ripensamento dell’umano
nella crisi attuale***

Quaderno nr. 25 – Suppl. “AGON” nr. 45 (apr-giu 2025)

Vincenzo CICERO

Passaggi di cristologia filosofica

Quaderno n. 26 di «AGON»

Supplemento al n. 48 (gennaio-marzo 2026)

VINCENZO CICERO (ED.)

SCHERMI DELLA PSICHE

PERCORSI TRA IMMAGINE, CORPO E NARRAZIONE

[Screens of the Psyche:
Paths between Image, Body, and Narration]

«AGON»

Rivista Internazionale di Studi Culturali,
Linguistici e Letterari (ISSN 2384-9045)

SOMMARIO

VINCENZO CICERO	
Schermi della psiche. Una prefazione.	5
[<i>Screens of the Psyche</i> . A Preface]	
CHIARA MARIA MARRA	
Razionalizzare l'inaccettabile. Analisi del male in <i>Rope</i> e <i>Zimbardo</i>	9
[Rationalizing the Unacceptable: Analysis of Evil in <i>Rope</i> and <i>Zimbardo</i>]	
EMANUELA SPURIA	
Quando la psiche è trappola a se stessa. Il mosaico identitario di Norman Bates	63
[When the Mind Becomes Its Own Trap: Norman Bates' Identity Mosaic]	
SIMONE MALASPINA	
Neurocinema. La risonanza sensomotoria attraverso lo schermo .	105
[Neurocinema: Sensory-Motor Resonance Through the Screen]	
FEDERICA CUTRUPI	
Le parole non dette. Linguaggio e trauma in <i>Gente Comune</i> di Robert Redford	147
[The Unspoken Words: Language and Trauma in Robert Redford's <i>Ordinary People</i>]	
SOFIA ZACCONE	
Frankenstein come figura dell'inconscio. Mary Shelley e la psiche del femminile sovversivo	181
[Frankenstein As a Figure of the Unconscious: Mary Shelley and the Psyche of the Subversive Feminine]	
VINCENZO CICERO	
Oltre la metanarrazione? <i>Pulp Fiction</i> e l'induzione sistematica alla rinarrazione	217
[Beyond Metanarrative? <i>Pulp Fiction</i> and the Systematic Inducement to Renarration]	
AGON	235

VINCENZO CICERO

Schermi della psiche. Una prefazione

[*Screens of the Psyche. A Preface*]

Il Quaderno *Schermi della psiche. Percorsi tra immagine, corpo e narrazione* raccoglie sei contributi che, pur differenti per oggetto, impostazione teorica e metodo di analisi, risultano riconducibili a un medesimo orizzonte di ricerca: l'esplorazione del rapporto tra immagine cinematografica, costruzione della soggettività e forme della rappresentazione del disagio, del trauma, del male e della rinarrazione. Nel loro insieme, i saggi qui pubblicati mostrano come il cinema, oggetto privilegiato dell'interpretazione estetica fin dalle sue origini, possa costituire ancora un terreno particolarmente fecondo per interrogare processi psichici, dinamiche relazionali, dispositivi narrativi e tensioni culturali che investono l'esperienza contemporanea del soggetto.

Il tratto che maggiormente accomuna questi studi è l'adozione di una prospettiva non riduttiva. Le opere prese in esame non vengono assunte come mere illustrazioni di categorie teoriche già date, né come materiali da subordinare integralmente a una sola disciplina. Al contrario, ciascun contributo lavora sul presupposto che il testo cinematografico costituisca una forma complessa, nella quale dimensione narrativa, configurazione simbolica, organizzazione percettiva, coinvolgimento spettatoriale e riflessione teorica si intrecciano secondo assetti ogni volta specifici. In tal senso, il Quaderno si colloca consapevolmente in uno spazio di attraversamento tra teoria del cinema, psicologia, neuroscienze cognitive, psicoanalisi, clinica del trauma, riflessione morale e cinenarratologia.

Un chiarimento metodologico è tuttavia necessario. I contributi qui raccolti non nascono soltanto da interessi di ricerca contigui, ma anche da una comune pratica didattica di lettura del testo filmico, maturata nel tempo entro l'esperienza della *filmanalisi*, intesa come visione collettiva, segmentata e discussa dell'opera cinematografica. In tale prospettiva, che da vent'anni ho accolto in maniera organica nella mia pratica d'insegnamento intra- ed extra-accademica, il film viene assunto non come oggetto da fruire nella sua continuità, ma come forma da scomporre e interrogare attraverso la proiezione di micro- e macrosequenze, intervallate da osservazioni spettatoriali, rilievi formali, ipotesi interpretative e momenti di confronto. La *filmanalisi*, distinta dunque tan-

to dalla lezione frontale quanto dal cineforum tradizionale, ha costituito il terreno istruttivo e laboratoriale da cui hanno preso avvio le esperienze di ricerca confluite nei sei saggi del Quaderno.

Il valore formativo della filmanalisi risiede precisamente nel suo carattere interloquiale. La scomposizione del film e il rallentamento della visione rendono possibile una discussione pubblica in cui interpretazione, argomentazione e ascolto reciproco possono svilupparsi in forma condivisa, trasformando l'esperienza spettatoriale in esercizio critico. In tal senso, la filmanalisi ha offerto la premessa didattico-metodologica comune del presente volume: uno strumento di accesso ai testi, e nel contempo un dispositivo capace di generare domande, concetti e percorsi di ricerca.

Una prima linea di convergenza riguarda il nesso tra *cinema e psiche*. Questo nesso viene inteso come questione che investe insieme i personaggi, la forma del racconto, il rapporto tra visibile e invisibile, la struttura dell'esperienza spettatoriale e i limiti stessi della rappresentazione. La psiche, nei saggi raccolti, compare come campo attraversato da fratture, rimozioni, dissociazioni, ritorni del rimosso, economie difensive e costruzioni relazionali. A sua volta, il cinema si offre come luogo in cui tali dinamiche diventano visibili sia per ciò che viene narrato, sia per la modalità in cui l'immagine, il montaggio, il tempo, lo spazio e il punto di vista organizzano l'esperienza del film.

Una seconda direttrice concerne il rapporto tra *linguaggio, trauma e rappresentazione*. Alcuni dei contributi qui riuniti mostrano con particolare chiarezza come il dolore psichico, il lutto e l'esperienza traumatica eccedano spesso la piena disponibilità della parola e mettano in questione i modelli interpretativi fondati esclusivamente sul paradigma verbale. Il silenzio, l'evitamento, la ripetizione, la dissociazione, la difficoltà di integrazione del vissuto e le componenti corporee o preverbalì dell'esperienza assumono qui un rilievo decisivo. In tale ottica, il film si configura come dispositivo critico capace di far emergere la soglia in cui il linguaggio si interrompe, si incrina o si rivela insufficiente, senza per questo cessare di essere uno strumento essenziale di mediazione e di pensiero.

Una terza linea comune è costituita dalla *riflessione sul male* e sulle sue forme di costruzione culturale e simbolica. Il Quaderno affronta la questione da angolature differenti – attraverso l'analisi della razionalizzazione ideologica del delitto, del rapporto tra violenza e deumanizzazione, del peso dei dispositivi situazionali e delle strutture morali, ma anche mediante la considerazione delle forme cliniche e narrative della sofferenza psichica. Il male

vi appare come oggetto di una riflessione che ne indaga i meccanismi di giustificazione, i linguaggi, i travestimenti intellettuali, gli effetti sul soggetto e sulle relazioni, nonché i rischi di una sua rappresentazione semplificata o sensazionalistica. Il cinema non viene assunto qui come luogo di pura denuncia o di mera esemplificazione morale, ma come spazio in cui il male diviene leggibile nella sua opacità e nella sua capacità di insinuarsi nelle forme ordinarie dell'esperienza.

Particolare rilievo assume inoltre, in più contributi, il tema della *spettatorialità*, intesa come esperienza di un soggetto coinvolto, corporalmente implicato, emotivamente mobilitato e spesso chiamato a una vera attività di ricostruzione del senso. L'esperienza filmica viene così pensata come processo che investe a un tempo la comprensione cognitiva, la risonanza sensomotora, la partecipazione affettiva, la percezione del non detto, la gestione dell'ambiguità e, in alcuni casi, la necessità di rinarrare ciò che si è visto per poterne cogliere la forma complessiva. Questo aspetto accomuna, pur con strumenti diversi, le riflessioni sul coinvolgimento corporale spettatoriale, sui dispositivi di complicità e manipolazione, e sulle forme narrative che spingono la ricezione oltre la linearità del racconto.

Non meno importante è la centralità della *forma cinematografica*. I saggi qui raccolti insistono sul fatto che la forma non rappresenta il rivestimento di un contenuto psicologico o teorico, ma il luogo stesso in cui quel contenuto si costituisce e si rende intelligibile. Il montaggio, la continuità o la discontinuità temporale, la disposizione dello spazio, il punto di vista, la gestione del fuori campo, la soggettiva, il ritmo percettivo, la costruzione del dialogo e del silenzio, la relazione tra fabula e intreccio: tutti questi elementi partecipano direttamente alla produzione del senso. L'attenzione formale che caratterizza il Quaderno ne definisce anche il profilo metodologico, sottraendo i contributi sia al rischio di un formalismo astratto, sia a quello di una lettura contenutistica incapace di rendere conto della specificità del cinema.

Entro questa cornice, i sei saggi possono essere letti come articolazioni di una medesima domanda: *in che modo il cinema rende visibili le forme della soggettività contemporanea e, al tempo stesso, ne mette in crisi l'apparente unità?* Che si tratti del trauma che eccede il linguaggio, della dissociazione che frammenta il sé, della corporalità (carnalità) spettatoriale, della costruzione simbolica dell'inconscio, della razionalizzazione del male o della rinarrazione come risposta a una diegesi dislocata, ciò che emerge è sempre la difficoltà di ridurre l'esperienza a un ordine semplice, lineare e pienamente trasparente. Il Quaderno, nel suo insieme, lavora precisamente su questa difficoltà, assumendola come condizione di possibilità di una riflessione critica più rigorosa.

Il volume si offre allora come un apporto unitario a un'area di studi che riconosce nel cinema non soltanto una pratica artistica e culturale, ma pure una forma peculiare di conoscenza, mediata dalla forma, dall'immagine e dal racconto; una conoscenza che procede per montaggi, scarti, ritorni, sospensioni e intensificazioni; una conoscenza che interroga il soggetto non dall'esterno, ma nel punto in cui esso si espone, si difende, si frammenta, si rappresenta e si sottrae alla rappresentazione. È proprio in questa capacità del cinema di situarsi tra esperienza e pensiero, tra visibilità e opacità, tra costruzione narrativa e verità psichica, che i contributi del Quaderno trovano la loro ragion d'essere comune.

Rometta Marea, 18 aprile 2026

Vincenzo Cicero

CHIARA MARIA MARRA

Razionalizzare l'inaccettabile. Analisi del male in *Rope* e *Zimbardo*
[Rationalizing the Unacceptable: Analysis of Evil in *Rope* and *Zimbardo*]

SINTESI. Tramite una lettura critica di *Rope* (*Nodo alla gola*, 1948) di Alfred Hitchcock, l'autrice del presente saggio si concentra sulle sue implicazioni morali e psicologiche, inserendole nel più ampio dibattito tra gli approcci disposizionali e situazionali sul male, nonché interrogando criticamente le pretese di superiorità intellettuale e il potere distruttivo della manipolazione ideologica. Partendo da un'analisi narrativa e tecnica ed esaminando il contesto storico in cui si sviluppano trama e dinamiche psicologiche dei personaggi, si arriva a spiegare il legame con la filosofia nietzschiana, con un focus sugli aspetti di censura e sugli adattamenti culturali, in particolare quello italiano. Si conclude con le implicazioni psicologiche del male tramite teorie di psicologia sociale e non, riportando infine l'analisi all'attualità.

PAROLE CHIAVE. Alfred Hitchcock, *Rope*, manipolazione ideologica, Nietzsche, censura

ABSTRACT. Through a critical reading of *Rope* (1948) by Alfred Hitchcock, the author of this essay focuses on the film's moral and psychological implications, framing them within the broader debate between dispositional and situational approaches to evil, as well as critically questioning claims of intellectual superiority and the destructive power of ideological manipulation. Starting from a narrative and technical analysis, and by examining the historical context in which the plot and the characters' psychological dynamics take shape, the essay elucidates the film's connection with Nietzschean philosophy, with particular attention to issues of censorship and cultural adaptation—especially in the Italian context. It concludes with an exploration of the psychological dimensions of evil through theories from social and general psychology, ultimately bringing the discussion into dialogue with the present day.

KEYWORDS. Alfred Hitchcock, *Rope*, Ideological Manipulation, Nietzsche, Censorship

Indice

1. *L'ESPERIMENTO DI ROPE E LA MANIPOLAZIONE DELLA REALTÀ*
 - 1.1 *Rope e l'invito a riflettere sulla fragilità della mente umana*
 - 1.2 *The crime of the century*
 - 1.3 *My most exciting picture*
 - 1.4 *Ambiguità di lettura come origine del male*

 2. *UNA VOCE PER NIETZSCHE E IL SILENZIO PER HITCHCOCK*
 - 2.1 *Censura e complicità nell'adattamento di Rope*
 - 2.2 *Distorsioni artistiche della morale*
 - 2.3 *Oltre le parole: il crimine tra le righe*

 3. *IL MALE DALL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO ALLA REALTÀ*
 - 3.1 *Razionalizzare l'inaccettabile*
 - 3.2 *La metamorfosi dell'individuo sotto pressione*
 - 3.3 *Quando l'uomo diventa oggetto*
 - 3.4 *Guardare senza vedere*
- CONCLUSIONE

1.

L'esperimento di *Rope* e la manipolazione della realtà

1.1 *Rope* e l'invito a riflettere sulla fragilità della mente umana

In *Rope* lo spettatore viene immediatamente coinvolto in un dispositivo di forte tensione morale e percettiva, che lo rende partecipe del delitto e del segreto che lo accompagna. Con l'incelabile eccitazione da parte degli artefici, l'unica comparsa della vittima nel film lascia presagire l'andamento del party nell'appartamento lussuoso del padrone di casa, costruito come celebrazione della sua presunta superiorità con un'eleganza simil-funeraria. La vertigine del segreto condiviso finisce col coinvolgere, dopo lo spettatore, anche gli ignari invitati, tutti a vario titolo legati al ragazzo strangolato. Siamo subito intrappolati in uno spazio ristretto che ci rende parte del gioco e ci attribuisce colpa e responsabilità di comprendere più dei protagonisti stessi. È impossibile distogliere lo sguardo, immerso nel piacere di chi guarda troppo a lungo, in attesa di uno smascheramento o della salvezza dei due giovani benestanti.

Brandon Shaw (John Dall) e Phillip Morgan (Farley Granger) accompagnano i loro ospiti, il cadavere (David Kentley, interpretato da Dick Hogan) e il pubblico-testimone con maestria e suspense in un percorso all'insegna di superiorità e disumanizzazione. Il centro di tutto è il cassone/tavolo sacrificale dove giace il corpo dello studente di Harvard. Le candele, la tovaglia, l'atmosfera hanno un tenore ritualistico; la serata altro non è che la celebrazione, con tanto di champagne, della supremazia delle menti assassine su tutti i presenti. Rupert Cadell, portatore a testa alta di concetti elitari e nietzschiani, non resta affascinato dal coraggio dell'ex allievo e pupillo, anzi, è proprio lui a provare, quando scopre l'accaduto, un profondo senso di vergogna per aver sostenuto una visione del mondo basata su una divisione degli esseri umani in superiori e inferiori.

L'omicidio in *Rope*, lungi dal limitarsi a rappresentare un atto violento, simboleggia dinamiche di potere e disumanizzazione della vittima, mostrando come il male possa insinuarsi nella quotidianità. Il film rivela come oggetti ordinari possano essere trasformati in strumenti di orrore, riflettendo il potere del male di alterare profondamente la vita di chi vi è coinvolto.

Rope invita lo spettatore a riflettere sulla fragilità della mente umana e sulla sottile linea che separa razionalità e follia, offrendo una meditazione

più profonda sulle dinamiche psicologiche sottostanti. Nella sua complessità, sollecita il pubblico a mantenere una coscienza critica sia nel mondo della finzione cinematografica sia nella realtà quotidiana, sottolineando la necessità di riconoscere e resistere alle influenze negative che possono condurre al male.

1.2 The crime of the century

[...] this process of story creation not only culminated in a new form of historical fiction but also occasioned a notable court ruling about the boundaries between public and private, fact and fiction. Through their stories, the media actively offered Leopold and Loeb as subjects for a process of social interpretation, which began in 1924 and continues today, as the two have become characters in an avant-garde film with a very contemporary focus.¹

Paula S. Fass

Nell'analisi di uno degli esperimenti formali più noti del cinema hitchcockiano, non ci si può esimere dal riportare alla luce uno dei più drammatici eventi di cronaca nera che colpì l'America degli anni '20, da cui, tra le tante opere teatrali e pellicole, quella di Hitchcock prende ispirazione.

Il pomeriggio del 21 maggio 1924 a Chicago venne brutalmente ucciso a colpi di scalpello il quattordicenne Bobby Franks, dopo essere stato adescato da due giovani in auto. Richard A. Loeb e Nathan F. Leopold Jr., appena maggiorenni, scelsero la vittima apparentemente “alla buona”²; come evidenziato da Gilbert Geis e Leigh B. Bienen, il caso anticipò le stesse domande morali riportate in *Rope*: due giovanissimi americani alle prese con un omicidio «né per soldi, né per vendetta o odio. Hanno ucciso come si ucciderebbe un ragno o una mosca, solo per vedere cosa si prova»³. All'inizio, i media descrissero Leopold e Loeb come figure fuori dall'ordinario, quasi sovrumane; la stampa costruì l'immagine di Leopold come quella di uno scienziato ossessionato da

¹ Fass 1993: 920.

² Come si notò dalla lettera scritta dagli assassini prima dell'omicidio, indirizzata a un generico “Dear sir”.

³ Geis, Bienen 1998, c. 2: 14: «not for money, not for spite, not for hate. They killed as they might kill a spider or a fly, for the experience» (trad. mia).

Nietzsche, un uomo freddo e razionale che vedeva nell'omicidio un esperimento, nonché una prova della sua amicizia con Loeb⁴.

L'assassinio di Franks si configura come un paradigma di devianza priva di movente apparente; la trasgressione sembrò avere origine da una pulsione verso il rischio e dal desiderio di sperimentare il piacere del male, senza fini concreti o materiali. La confessione di Loeb rivelò un aspetto cruciale della dinamica psicologica dei due assassini: la volontà di condividere atto e colpevolezza, quasi a legittimare l'omicidio come un'impresa comune⁵. Il vero movente – deducibile, inoltre, dai precedenti dei due, tra cui la rapina nella confraternita universitaria – non parve risiedere tanto nell'atto trasgressivo in sé, quanto nella sua capacità di infrangere tabù sempre più radicali. Questa dinamica scosse profondamente l'opinione pubblica americana dell'epoca; due giovani provenienti da famiglie benestanti, dotati di un'intelligenza straordinaria e di un'educazione privilegiata, commisero un crimine che non poteva essere giustificato né dalla miseria, né dalla necessità, né dall'ignoranza: «Non erano forse peggiori, da un punto di vista morale, di una persona povera o squilibrata che uccideva per disperazione o per impulso?»⁶.

Il processo Leopold-Loeb divenne un evento mediatico che mise in discussione la fragilità delle strutture educative e culturali, fino ad allora considerate garanzia di moralità. Gli assassini sfidarono le teorie standard sulle cause del crimine che pretendevano – e pretendono tutt'oggi – di offrire spiegazioni esaustive sul perché le persone commettono atti illegali senza tener conto del sottotesto psicologico o di devianza; lo stesso Leopold riteneva che cercare di comprendere il proprio comportamento fosse un'impresa senza speranza. Trent'anni dopo, durante un'udienza per la libertà vigilata, Leopold confermò la nuova narrazione romantica portata avanti dalla stampa del dopoguerra: «Ammiravo Richard Loeb in modo smisurato, oltre ogni limite. Vivevo e morivo letteralmente in base alla sua approvazione o disapprovazione. Avrei fatto qualsiasi cosa mi avesse chiesto, anche quando sapevo che aveva torto, anche quando ero disgustato da ciò che suggeriva»⁷.

⁴ Cfr. Fass 1993: 920-927.

⁵ Cfr. Geis, Bienen 1998, c. 2: 16: «When Loeb was taken to the police station [...] Loeb said that their original plan had been to knock Bobby unconscious and then to strangle him with each of them pulling on different ends of the rope in order to share the guilt equally».

⁶ Bienen 2012: <https://homicide.northwestern.edu/crimes/leopold/>

⁷ Geis, Bienen 1998, c. 2: 28: «I have been trying desperately to fathom the situation. I will never quit trying. I admired Richard Loeb extravagantly, beyond all bounds. I literally lived and died on his approval and disapproval. I would have done anything he asked, even when I knew he was wrong, even when I was revolted by what he suggested» (trad. mia).

Giornali, agenzie culturali, criminologi, psichiatri cercarono di mostrare all'America del XX secolo nuovi termini di *normalità* e *anormalità* per poter comprendere il comportamento aggressivo. La stampa, gli esperti forensi e la difesa usarono interventi psicologici da cui emersero l'intenzionalità, lo stato affettivo, l'inconscio, i desideri e le fantasie come parte integrante del crimine. La difesa, guidata da Clarence Darrow, non chiedeva che Leopold e Loeb fossero dichiarati legalmente “*insane*” (nel senso della legge), ma *anormali dal punto di vista psicologico*, in modo da attenuare la pena; questo implicava riconoscere disturbi mentali o emotivi non tali da togliere la capacità di intendere e di volere, ma da turbare almeno la loro vita psichica. Leopold venne descritto come un soggetto dotato di un super-intelletto, emotivamente fragile, con fantasie di grandiosità; Loeb, invece, fu presentato come più impulsivo, influenzabile, infatuato dalle fantasie e afflitto da sentimenti di vergogna o di inadeguatezza affettiva⁸. Alla fine, la corte, pur riconoscendo la gravità del crimine, optò per non applicare la pena di morte, in parte grazie all'argomento psicologico, all'età e all'apparente potenziale di redenzione⁹.

Paula S. Fass spiega che la stampa fu fondamentale nel “democratizzare” queste diagnosi: i lettori vennero sia informati sia spinti a confrontarsi con il fatto che la differenza tra normale-anormale poteva riguardare anche ragazzi ricchi, ben educati, non emarginati. Negli anni successivi, a seconda del contesto storico e culturale, scrittori e registi proposero diverse reinterpretazioni del caso di cronaca nera, rendendolo un simbolo del Novecento e del rapporto tra scienza, morale e immaginario collettivo.

1.3 My most exciting picture

Volevo fare un film senza ellissi temporali, un film in cui la telecamera non si ferma mai. In *Rope* ho realizzato il mio desiderio.¹⁰

Alfred Hitchcock

Rope, tradotto in italiano come *Nodo alla gola* e rieditato nel 1984 in *Cocktail per un cadavere*, è un thriller psicologico del 1948 girato in un unico set¹¹

⁸ Cfr. Larson 2008-2010.

⁹ Cfr. Fass 2006.

¹⁰ Gottlieb 1997: 275: «A long time ago I said that I would like to film in two hours a fictional story that actually happens in two hours. I wanted to do a picture with no time lapses—a picture in which the camera never stops. In *Rope* I got my wish» (trad. mia).

¹¹ Fatta eccezione per la scena iniziale in strada sotto i titoli di testa.

e tratto dalla pièce teatrale *Rope*¹² dell'allora giovanissimo commediografo inglese Patrick Hamilton – scritta nel 1929 e ambientata in un appartamento londinese.

Brandon e Granillo, gli originali Brandon e Phillip, vengono trasportati nella New York del secondo dopoguerra; al posto del servo marginale della commedia inglese, viene presentata la cameriera Mrs. Wilson, figura brillante e pettegola che, con i suoi commenti, permette a Rupert di intuire l'assenza sospetta di David e di ricostruire il senso della macabra messinscena.

Hitchcock interviene su diversi personaggi e tematiche. Mrs. Atwater, zia della vittima, diventa una presenza vivace e ironica, culminando in una scena memorabile in cui predice a Phillip la fama che otterrà grazie alle sue mani – battuta che acquista un doppio senso pungente. Lo stesso Phillip, rispetto all'originale Granillo, viene trasformato da figura goffa e remissiva in un artista raffinato, più fragile e tormentato. Sul piano tematico, il regista non evita la dimensione omoerotica della coppia assassina, ma la tratta con estrema cautela, data la censura dell'epoca. Brandon e Phillip vivono insieme e sono chiaramente legati come compagni di vita, ma Hitchcock introduce un espediente narrativo per "annebbiare" la questione e presenta Brandon come ex fidanzato di Janet, compagna della vittima.

In questo modo, il regista riplasma la trama e svela progressivamente la pochezza dei due criminali. Figure inizialmente affascinanti nonché intellettualmente seducenti – come accadeva ad altri *villain* hitchcockiani, dallo zio Charlie di *Shadow of a Doubt* al nazista di *Lifeboat* –, una volta smascherate e costrette a confrontarsi con la realtà, rivelano la loro natura misera e infantile. L'illusione del loro universo libresco e autoreferenziale si sgretola, lasciando emergere due giovani che, dietro la maschera di superiorità filosofica, non sono altro che due balordi¹³.

Rope incrocia su diversi piani i fatti reali con la loro rappresentazione mediatica, la trasposizione teatrale di Hamilton e, infine, l'adattamento cinematografico¹⁴. Hitchcock affronta la sfida posta dal testo originale mantenendo l'unità di tempo e luogo e sincronizzando il tempo della narrazione con quello

¹² Patrick Hamilton ha negato di essersi ispirato al caso Leopold-Loeb, anche se la connessione risulta evidente. Cfr. Badmington 2021: 21.

¹³ Il cuore del testo mette in scena il contrasto tra la vita reale e il mondo artificiale delle idee. Brandon e Phillip vivono chiusi in un universo libresco, fatto di astrattezze e citazioni, incapaci di confrontarsi con la semplicità e la naturalezza dell'esistenza quotidiana; Ronald [David], la vittima, viene ricordato da Rupert proprio per la sua capacità di ridere e correre con spontaneità, qualità sconosciute ai due assassini.

¹⁴ Cfr. Martinelli 2021, Introduction.

reale, ed estende il riuscito esperimento di *Lifeboat* a *Rope*, dove l'azione copre esattamente la durata reale della proiezione. Per fare ciò, utilizza una serie di lunghi piani sequenza¹⁵, collegati tra loro in modo da creare l'illusione di una singola ripresa continua¹⁶. Secondo Irving Pichel, Hitchcock avrebbe potuto mantenere un'unità di tempo e luogo con l'utilizzo del montaggio tradizionale, ma la scelta ricadde sul lungo piano sequenza ininterrotto¹⁷. Proprio nella differenza rispetto a un'opera teatrale filmata – accusa mossa a Hitchcock per la realizzazione del film – emerge il vero principio costitutivo del linguaggio cinematografico, che non risiede unicamente nel montaggio, ma nella specifica modalità filmica con cui viene espressa la narrazione. In questo modo l'essenza del cinema può manifestarsi anche senza ricorrere al taglio, quando la forma scelta risulta la più adatta a valorizzare il contenuto e la tensione drammatica della storia narrata.

Attraverso l'uso della cinepresa, che segue i personaggi in tempo reale, si amplifica la tensione psicologica e lo spettatore viene fatto immergere nelle menti omicide. Il pubblico sa da subito che il corpo di David è dentro la cassapanca, e conseguentemente può preoccuparsi di ciò che avviene ai – e tra i – personaggi. Questa voluta e ricercata condizione di onniscienza esalta la tensione e la suspense, che raggiunge la sua acme nel finale, rinunciando all'effetto sorpresa.

Hitchcock interviene frequentemente per impedire ai suoi personaggi di esercitare la propria autonomia, riflettendo in parte le dinamiche di potere presenti nella trama. Ad esempio, interrompe i loro dialoghi con eventi esterni, come il campanello della porta o i saluti. Il controllo del regista viene esercitato sugli attori tanto quanto sui personaggi, costretti a rispettare un copione serrato che limita la loro libertà, come i protagonisti hanno limitato quella di David.

Il baule che nasconde il corpo ha un ruolo fondamentale¹⁸. Hitchcock lo mette al centro dell'attenzione in diverse scene, come nella sequenza di circa due minuti in cui la signora Wilson riordina¹⁹. La sua presenza funge da perno

¹⁵ Nonostante la discordanza tra le fonti rispetto al numero di montaggi, si assumerà la seguente come unica; cfr. Badmington 2021: 31. È inoltre presente un'alternanza equilibrata tra tagli netti (*hard cuts*, 5 in totale) e dissolvenze.

¹⁶ Questi segmenti sono uniti senza interruzioni evidenti grazie a un mascheramento degli stacchi su nero «facendo passare un personaggio davanti all'obiettivo per oscurarlo proprio nel momento preciso in cui la pellicola del caricatore finiva. Così c'era un primissimo piano sulla giacca di un personaggio e all'inizio della bobina successiva si riprendeva ancora col primissimo piano sulla sua giacca». Hitchcock in Truffaut 2014, c. 9.

¹⁷ Cfr. Pichel, Hitchcock 1948.

¹⁸ Cfr. Martinelli 2021: 31.

¹⁹ Cfr. Hitchcock, *Rope*, min. 52"10-54"04.

emotivo per lo spettatore e, allo stesso tempo, richiama anche discorsi di tipo morale ed etico; tale centralità marcata potrebbe rappresentare l'emblema del senso di colpa incarnato prima nella vittima e successivamente trasferito sul cassone, nonché del male presente nelle menti degli artefici.

Anche dopo la morte, David rimane il fulcro del film: la sua assenza è sottolineata fino al parossismo, tanto da tramutarsi in presenza. Le parole e le azioni hanno conseguenze più profonde di quanto Brandon e Phillip avessero riconosciuto – o volessero riconoscere: «È morto e noi l'abbiamo ucciso, ma lui è ancora qui»²⁰. Ogni discussione ruota attorno a lui, dalla sua carriera alla vita privata: in sostanza, il suo 'fantasma', come il baule, continua a influenzare la narrazione²¹ – rimane ben visibile anche mentre scorrono i titoli di coda. L'ombra di David abbaglia e surclassa la finta onnipotenza di Brandon, inseguendola in ogni scena.

Molta importanza viene data anche all'uso del colore, a sottolineare la drammaticità della storia nel passaggio dal tramonto alla notte. L'atmosfera dell'appartamento, con il suo contrasto tra l'oscurità interna e la luminosità esterna, simboleggia il conflitto tra il male perpetrato e la realtà, apparentemente normale. Quando Brandon spalanca le tende, l'ingresso della luce illumina l'ambiente ed evidenzia la fierezza verso la sua "opera d'arte", mentre rivela lo skyline di Manhattan²². Questo contrasto tra spazi interni ed esterni, tra quello che c'è in campo e quello che sta fuoricampo, così come la distribuzione dei personaggi, contribuisce a un coinvolgimento totale dello spettatore.

Hitchcock esplora tre livelli: la lettura letterale delle parole, l'interpretazione del pubblico, l'analisi dei comportamenti e delle ideologie²³; questi livelli si sovrappongono, poiché sia i personaggi sia gli spettatori devono interpretare scientemente ciò che accade. Il regista manovra il tutto elicitando emozioni e codici sociali interiorizzati come guida invisibile, permettendo così di leggere il film in modo attivo. Riprendendo le sue parole, infatti:

Se il pubblico sa, se gli sono stati rivelati tutti i segreti che i personaggi non conoscono, lavorerà duramente per te perché sa quale destino attende i poveri attori.²⁴

²⁰ *Ibi*, min. 06"06-08: «PHILLIP: He's dead and we've killed him, but he's still here» (trad. mia).

²¹ Cfr. Matthews 2010.

²² Riprodotto dal noto *cyclorama*, il più straordinario dispositivo scenico utilizzato in *Rope*, una riproduzione in miniatura dello skyline di New York. Per approfondimenti si rimanda a Gottlieb 1997: 275-284.

²³ Cfr. Matthews 2010: 739-740.

²⁴ Hitchcock 1948: 1: «If the audience does know, if they have been told all the secrets that the characters do not know, they'll work like the devil for you because they know what fate is facing the poor actors» (trad. mia).

Il regista britannico trasforma il semplice atto di guardare un film in un esercizio di partecipazione psicologica, in cui ogni spettatore è chiamato a navigare tra la superficie narrativa e i significati più nascosti, rendendo l'esperienza cinematografica ricca di sfumature.

1.4 *Ambiguità di lettura come origine del male*

RUPERT: Oh no, oh no! Dopotutto, l'omicidio è, o dovrebbe essere, un'arte. [...] E, come tale, il privilegio di commetterlo dovrebbe essere riservato a quei pochi che sono veramente qualificati per farlo.
BRANDON: E le vittime – dei poveri esseri perseguitati da un destino avverso.²⁵

Nonostante Hitchcock abbia sostenuto di non realizzare film con messaggi, i protagonisti delle sue pellicole²⁶ sono lettori rappresentativi e attivi della Guerra Fredda, alle prese con testi e ambiguità complesse²⁷. Secondo diversi studiosi – Corber, Cohen, Lawrence²⁸ – il regista è profondamente sintonizzato con le dinamiche della società americana post-bellica ed esplora temi che riflettono le tensioni della coscienza collettiva²⁹ come la sessualità, l'immigrazione e la psicologia. In particolare, il sottotesto omosessuale³⁰ di *Rope* viene declinato e intrecciato con la filosofia nietzschiana, entrambi impiegati per giustificare le azioni dei personaggi; ciò non vuole condannare l'omosessualità o Nietzsche, quanto piuttosto la loro interpretazione rigida, moralistica e riduttiva.

La trama hitchcockiana arricchisce il dibattito morale presentato da Hamilton. In un'epoca segnata dalle cicatrici della Seconda Guerra Mondiale,

²⁵ Hitchcock, *Rope*, min. 36"35-56: «RUPERT: Oh no! After all, murder is, or should be, an art. [...] And as such, the privilege of committing it should be reserved for the few who are really superior individuals. / BRANDON: And the victims – inferior beings whose lives are unimportant anyway».

²⁶ Ad esempio: Rupert Cadell, *Rope* (1948); L.B. Jeffries, *Rear Window* (1954); Scottie Ferguson, *Vertigo* (1958); Roger Thornhill, *North by Northwest* (1959).

²⁷ Cfr. Matthews 2010: 739.

²⁸ Cohen dà una visione dei film come critica delle illusioni e contraddizioni di un'America alienante; Corber, invece, sottolinea come *Strangers on a Train* affronti sia l'omosessualità, vista come 'minaccia' nella cultura americana, sia ideologie di potere e controllo; Lawrence descrive la performance di James Stewart in *Rope* come riflessione sul conflitto tra l'immagine di eroe di guerra e il senso di colpa personale. Cfr. anche Freedman, Millington 1999.

²⁹ Cfr. Matthews 2010: 753-754.

³⁰ Cfr. Walker 2011: 248-255; San Juan, McDevitt 2013: 59-70; Freedman-Millington 1999, cc. 3-5.

le questioni di superiorità e inferiorità tra individui e popoli assumono una rilevanza ancora più pregnante e si intensificano nei contrasti intellettuali tra Brandon e Mr. Kentley³¹, culminando in un potente *mea culpa* di Mr. Cadell nella scena finale del film.

Rupert è particolarmente venerato da Brandon, che lo considera l'ispirazione principale per l'omicidio. Appassionato studioso di filosofia, sembra essere stato un insegnante tanto entusiasta quanto peculiare. L'adesione del professore alla teoria del *superuomo* si limita principalmente a prendere in giro gli altri e a godere delle loro reazioni scioccate³² – quando Mrs. Wilson lo riprende dopo un'altra burla, lui risponde sinceramente con un grazie.³³

Abbandonato il tono scherzoso, si concentra sul mistero della scomparsa di David, mostrando una capacità di sospettare la verità che deriva dalla sua somiglianza – almeno intellettuale – con Brandon e Phillip. Pur sfidando i limiti della società civile con il suo “disprezzo” per l'umanità, egli non oltrepassa mai il confine tra moralità e immoralità, rimanendo sempre sull'orlo, ma senza mai agire³⁴.

Rupert Cadell funge da moralizzatore e, allo stesso tempo, da complice indiretto del crimine. La sua apparente autorità di docente ed eroe di guerra si rivela fragile poiché le dottrine che ha insegnato hanno portato a conseguenze estreme³⁵.

Mr. Cadell ha insegnato un credo radicalmente elitista e zarathustriano³⁶, secondo il quale l'uomo straordinario è legittimato ad agire al di sopra delle norme sociali, mentre i deboli e gli insignificanti possono essere sacrificati sull'altare degli interessi e dei capricci degli esseri superiori. I libri presenti nella trama diventano simboli di questa filosofia; per la mente dietro l'omicidio, essi rappresentano sia strumenti di dimostrazione della propria cultura, sia segni della propria superiorità intellettuale³⁷ (quasi derisa dal suo stesso modo “stampato” di parlare). La collezione di edizioni rare di Brandon è anche il simbolo di una filosofia morale e politica tipica del XIX secolo, che pretende di esprimere verità oggettive³⁸.

³¹ Cfr. Hitchcock, *Rope*, 36”36-39”57.

³² Cfr. Nietzsche 2010a: 747: «Così parlò Zarathustra, ridendo di amore di cattività».

³³ Cfr. Hitchcock, *Rope*, min. 30”05-14: «MRS. WILSON: I got that special pate that you like. / RUPERT: I don't like it anymore. / MRS. WILSON: Oh no! / RUPERT: No, no. I'm just teasing, just teasing. / MRS. WILSON: Oh, you're awful. / RUPERT: Thank you, thank you».

³⁴ Cfr. Martinelli 2021: 66-71.

³⁵ Cfr. Marantz Cohen 2021, c. 5.

³⁶ Nietzsche 2010a: 225: «Io vi insegno l'oltreuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. [...] E proprio ciò dev'essere l'uomo per l'oltreuomo: una risata o una dolorosa vergogna».

³⁷ Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 68.

³⁸ Cfr. Marantz Cohen 2021, c. 5.

In questo conflitto tra ideali e realtà, Rupert Cadell svolge un ruolo ambiguo e il suo personaggio incarna il divario tra teoria e applicazione errata; anche se la sua filosofia può sembrare un gioco intellettuale, il film evidenzia come una comprensione distorta di tali idee possa avere conseguenze gravi.

BRANDON: Non puoi avere davvero paura. Nessuno dei due può. Questa è la differenza tra noi e l'uomo comune, Phillip. Parlano di commettere il crimine perfetto. Ma nessuno lo fa. Nessuno commette un omicidio... solo come un esperimento. Nessuno tranne noi.³⁹

Come osserva Kristin L. Matthews, questo thriller hitchcockiano riflette paure e ferite dei conflitti recenti che l'hanno plasmato; la tragedia e l'ironia risiedono nella fallimentare esaltazione di ideali elitisti e nella difesa dei valori democratici di fronte alla crescente minaccia di totalitarismi⁴⁰.

In *Rope*, la paranoia del dopoguerra si manifesta attraverso la figura del nemico, che può nascondersi dietro volti familiari; l'arma del delitto, un semplice pezzo di corda, simboleggia come il male possa annidarsi in qualsiasi ambiente quotidiano⁴¹. Il grido iniziale (*Rope*, 2'30)⁴² rompe l'apparente normalità e rispecchia la paura di minacce invisibili e inaspettate. Questa atmosfera di sospetto si collega al tema del pericolo derivante dall'interpretazione distorta di teorie filosofiche; Brandon e Phillip, con tratti di aggressività e passività, richiamano una società già colpevole di errori simili.

David è la vittima perfetta per la sua presunta inferiorità, ma la descrizione che emerge dagli altri ospiti circa il ragazzo suggerisce l'opposto; Janet e Rupert lo dipingono come una figura pura e integra, più simile a un 'superiore'. Il giovane Kentley è un'entità quasi sacrale⁴³, simbolo dei valori di democrazia e giustizia contrapposti alla crudeltà dei due assassini.

Brandon e Phillip potrebbero essere stati in realtà invidiosi di lui, e tutta quella mascherata filosofica dell'omicidio perfetto e artistico potrebbe essere stata semplicemente un modo per nascondere i sentimenti più meschini.⁴⁴

³⁹ Hitchcock, *Rope*, min. 8"09-24: «BRANDON: You can't really have fear. Neither of us can. That's the difference between us and the ordinary man, Phillip. They talk about committing the perfect crime. But nobody does it. Nobody commits a murder... just for the experiment of committing it. Nobody except us» (trad. mia).

⁴⁰ Matthews 2010: 738.

⁴¹ Cfr. *ibi*: 744.

⁴² Qui si ritrova il primo *hard cut*, un tipo di transizione semplice nel montaggio video, quando si passa da un'inquadratura alla successiva con un taglio netto. Cfr. Patricola 2015: 90.

⁴³ Cfr. Martinelli 2021: 56-57.

⁴⁴ *Ibi*: 57: «Brandon and Phillip may have actually been envious of him, and that all that

L'assassinio, motivato da questi ultimi, non rispecchia i criteri che definiscono un'azione di grande valore dal punto di vista nietzschiano; per Nietzsche, infatti, il valore di un'attività può dipendere dalle sue caratteristiche attuali e dalle sue origini: se essa deriva da forza e fiducia e mira a promuovere ulteriori attività positive, ha valore; perde valore, se nasce da debolezza e risentimento⁴⁵. La critica hitchcockiana sembra protendere a un attacco alla presunzione e all'invidia mascherate da superiorità intellettuale, suggerendo che la vera forza risiede nell'onestà e nella moralità, non nell'arroganza o nella violenza.

Brandon, ignaro della sua incoerenza di lettore-attore, organizza il ricevimento come provocazione per mettere alla prova la perspicacia degli ospiti riguardo al significato nascosto dell'evento⁴⁶. Tuttavia, la sua incapacità di applicare una vera comprensione analitica delle teorie che pretende di usare svela la superficialità della sua stessa visione.

Phillip, *Doppelgänger* di Granillo, emerge come personaggio dominato dalla paura e dalla volontà di compiacere il suo "capo"⁴⁷ – un ritratto perfetto della relazione Leopold-Loeb. Le sue ansie e il terrore di essere scoperto sovrastano l'entusiasmo di aver adempiuto ai comandi, una debolezza che contraddice il superomismo. Il pianista cerca inutilmente di sfuggire alla situazione e riprendere in mano le redini della sua volontà rifugiandosi nell'alcool, che lo sprona a rispondere a tono alle richieste del compagno.

Questo fa infuriare Brandon, non perché li metta in pericolo di essere scoperti – dopotutto, una parte di lui vuole che Rupert sappia cosa hanno fatto – ma perché Phillip sta iniziando a imporsi.⁴⁸

La ribellione di Phillip è condannata fin dall'inizio, poiché il loro rapporto si basa su una dinamica di potere profondamente squilibrata; Brandon non ha mai considerato la loro collaborazione come una *partnership* alla pari. Tra-scorre la serata a esporre il suo crimine senza remore, e questo atteggiamento, alimentato dalla sua eccessiva sicurezza, diventa infine la sua rovina⁴⁹: la sua grandezza, in sostanza, è molto più importante di quanto non sia la sua – e di Phillip – libertà.

philosophical masquerade of the perfect, artistic murder could have simply been disguising the pettiest of feelings» (trad. mia).

⁴⁵ Cfr. Leiter, *Sinhababu* 2007: 24-27.

⁴⁶ Cfr. Matthews 2010: 745.

⁴⁷ Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 65-66.

⁴⁸ *Ibi*: 64: «This infuriates Brandon, not because it puts them in danger of being caught – a part of him wants Rupert to know what they've done, after all – but because Phillip is beginning to assert himself» (trad. mia).

⁴⁹ Cfr. *ibi*: 63-65.

I personaggi principali formano un trio legato dal desiderio mimetico⁵⁰; Brandon, influenzato dalle idee di Cadell, vuole emularlo⁵¹ e superarlo, mentre Phillip, meno convinto, segue le orme del compagno mestamente. Il conflitto tra questi doppi culmina in tensioni che riflettono un microcosmo di disintegrazione sociale. L'arrivo di Rupert, nuovo osservatore e regolatore degli eventi, cambia la dinamica di potere e mina l'autorità di Brandon, la cui mente è di facile lettura per l'enigmatico professore. Tale dinamismo richiama la relazione di superiorità e subordinazione tra i due giovani; inoltre, mette in risalto l'autodeificazione di Brandon, che aspira ad avere un pubblico (in primis Rupert) o sudditi (che ha già, con Phillip) che lodino la sua presunta grandezza⁵².

In *Rope*, Hitchcock esplora il concetto del delitto perfetto con una riflessione filosofica che vi ruota attorno e mettendone alla prova un vero e proprio tentativo. Col fallimento del piano dei due assassini, come osservato da Eric San Juan e Jim McDevitt, è «come se Hitchcock stesse dicendo: “Per quanto tu possa essere intelligente, non puoi superare la natura umana”»⁵³.

⁵⁰ Cfr. Humbert 2013: 259-261: «When Brandon claims that David was the perfect victim for the perfect crime because “the Davids of this world merely occupy space,” Philip protests and shows remorse. When Brandon asks him whom he would have preferred to be the victim, Philip replies that anyone would have done, even “You, perhaps.” Hitchcock then frames the two in a medium two-shot, which is typical of his framing of antagonistic doubles. The war between Brandon and Philip, each a double of the other, each victimizing the other, seems imminent».

⁵¹ Secondo la *teoria mimetica* di René Girard, l'essere umano è, più di ogni altro animale, un imitatore. L'uomo imita le azioni e i desideri: desidera un oggetto perché un modello lo desidera. Questo desiderio mimetico o triangolare spiega la formazione del soggetto e dei conflitti umani. La *mimesis*, tuttavia, comporta anche rivalità e violenza, poiché gli individui finiscono per competere per gli stessi oggetti. Per controllare tale violenza, le società arcaiche avrebbero sviluppato il meccanismo del capro espiatorio, cioè la scelta di una vittima su cui scaricare le tensioni collettive, ristabilendo così l'ordine e la coesione del gruppo. La *conversione* rappresenta per Girard una possibile via d'uscita, ossia riconoscere consapevolmente la dimensione imitativa e conflittuale del desiderio umano, trasformandola in occasione di crescita e di riconciliazione, anziché di violenza. Cfr. Moreno Fernández 2016.

⁵² Cfr. San Juan, McDevitt 2013: 63-65.

⁵³ *Ibi*: 70: «It was as if Hitchcock was telling us, “Smart as you may be, you cannot outwit human nature”» (trad. mia).

2.

Una voce per Nietzsche e il silenzio per Hitchcock

2.1 *Censura e complicità nell'adattamento di Rope*

Il 22 novembre 1947, Arthur Laurents finalizzò una bozza della sceneggiatura di *Rope*. Qualche settimana dopo, Stephen S. Jackson della Production Code Administration⁵⁴ sollevò preoccupazioni riguardo al copione, in particolare per la rappresentazione velata ma evidente dell'omosessualità e per la descrizione esplicita di violenza, entrambe considerate problematiche secondo i rigidi standard morali e censori dell'epoca. Jackson richiese l'eliminazione di dettagli sull'omicidio, la rimozione di riferimenti all'alcolismo e la modifica di dialoghi per evitare implicazioni inappropriate⁵⁵. Questo processo di revisione nacque dal timore dei produttori che il film potesse essere considerato controverso o inaccettabile, rischiando così un possibile insuccesso commerciale.

Nonostante queste restrizioni, *Rope* mantiene la sua capacità di coinvolgere il pubblico; come osserva Richard Allen, ciò che accresce la forza del commento sociale implicito che pervade il film è «la nostra conoscenza del crimine, in contrasto con l'ignoranza degli invitati alla festa»⁵⁶ – conoscenza che, mettendo gli spettatori in posizione vantaggiosa per comprendere e apprezzare le battute, li rende complici del male.

Numerosi riferimenti a questioni delicate, affrontate con irriverenza e profondità, emergono “sottovoce” attraverso dialoghi e situazioni apparentemente innocui. In particolare, i commenti e le osservazioni spesso involontari dei co-protagonisti creano situazioni ironiche sull'omicidio e un'intesa tragicomica con il pubblico, che non può essere percepita dai personaggi⁵⁷. Alcune

⁵⁴ L'ufficio di controllo della produzione cinematografica (*Production Code Administration* [PCA]) fu istituito dall'Associazione dei produttori e distributori di film americani (MPPDA) nel 1934 per far rispettare il Codice di produzione cinematografica (il Codice Hays, adottato nel 1930). Il PCA richiedeva a tutti i registi di sottoporre i loro film per l'approvazione prima della distribuzione.

⁵⁵ Cfr. Badmington 2021: 24-26.

⁵⁶ Allen 2007: 62: «In *Rope*, our knowledge of the crime in contrast to the ignorance of the partygoers makes us complicit with wrongdoing, [...] our complicity is fostered by the fact that we are placed in a position to appreciate Brandon's macabre jokes, which are made at the expense of the partygoers» (trad. mia).

⁵⁷ Cfr. San Juan-McDevitt 2013: 86-88.

versioni rivedute delle sceneggiature originali, come quelle italiane, possono attenuare questo effetto col rischio di ridurre l’impatto della critica sottile che emerge dall’interazione con le scene.

Rope fu inizialmente vietato in Italia e Germania, nella quale rimase proibito fino al 1963, presumibilmente per le sue allusioni al nazismo⁵⁸, nonché in Spagna (dove uscì solo nel 1984). Hitchcock era consapevole dei rischi legati ai temi trattati, nonché a traduzioni errate o adattamenti eccessivamente limitanti; in un’intervista rilasciata a *Variety*⁵⁹ nel 1955, il regista afferma l’importanza di mantenere intatta l’integrità dei dialoghi trasposti in altre lingue, in quanto ciò che conta davvero è cosa il pubblico recepisce⁶⁰.

Le versioni italiane dei film hitchcockiani tendono a semplificare o uniformare il multilinguismo presente in quella originale, sacrificando così alcuni degli effetti narrativi, semiotici e i giochi di parole. La propensione è quella di evitare complessità linguistiche a favore di una maggiore comprensibilità per il pubblico, anche se ciò può compromettere la ricchezza e la suspense offerte dalle versioni originali. Il doppiaggio italiano affronta queste sfide bilanciando le esigenze di coerenza linguistica con le limitazioni tecniche e ideologiche⁶¹.

Hitchcock inserisce momenti di umorismo in tutti i suoi film⁶² creando un equilibrio tra tensione e ironia soprattutto nelle fasi iniziali, dove la tensione emotiva non ha ancora raggiunto il suo apice⁶³. In particolare, in *Rope* l’umorismo emerge attraverso personaggi come l’operosa Mrs. Wilson e la pittoresca Mrs. Atwater, dialoghi sarcastici e battute misogine e macabre.

L’intreccio di ironia e suspense nasce dal crescente peso che le parole assumono nel corso della narrazione, riflettendo il contrasto tra ciò che appare in superficie e ciò che resta celato. Le battute e i dialoghi, inizialmente leggeri, si caricano progressivamente di significati nascosti, amplificando la tensione tra ciò che i personaggi mostrano e ciò che occultano. Quando Rupert apre il cassone (*Rope*, 1’14”29) e scopre il cadavere di David, il dualismo tra visibile e nascosto raggiunge il suo culmine.

⁵⁸ Cfr. Badmington 2021: 33.

⁵⁹ *Variety*, fondata nel 1905 negli Stati Uniti, è una delle riviste più autorevoli e influenti nell’industria dell’intrattenimento.

⁶⁰ Cfr. Spoto 2015, c. 12. «“We never know what happens to our pictures abroad,” he told a reporter from *Variety*, “and now it’s a question of finding out. I want to make sure that the man who does the dubbing knows English... There’s no point in changing dialogue and losing the joke”».

⁶¹ Cfr. De Bonis 2014.

⁶² Cfr. Gehring 2019.

⁶³ Cfr. Martinelli 2021: 86.

Le scelte linguistiche influenzano anche la percezione dei temi morali del film. In *Hitchcock's Rereleased Films*, Thomas Hemmeter decostruisce le presunte basi morali della pellicola, sottolineando come le motivazioni e le giustificazioni etiche che stanno alla base delle azioni di Brandon e Phillip, in realtà, siano fallaci e pericolose⁶⁴.

2.2 *Distorsioni artistiche della morale*

Un po' di istruzione storica e filologica, e in più un senso innato ed esigente per i problemi psicologici in genere, modificò rapidamente il mio problema in un altro, e cioè, in quali condizioni l'uomo si era inventato quei giudizi di valore: buono e cattivo? e che valore hanno essi stessi?⁶⁵

Friedrich Nietzsche

Rope esplora la moralità attraverso la lente del crimine, dell'intellettualismo distorto e della giustificazione ideologica con domande scomode su ciò che accade quando le teorie filosofiche vengono applicate alla vita reale senza considerarne le implicazioni etiche.

La filosofia morale, tradizionalmente basata sulle riflessioni stratificate di Aristotele, Kant e Mill, ha sempre accordato alla ragione un ruolo predominante nella determinazione del comportamento morale, con il relegamento delle dimensioni emotive e intuitive a una posizione secondaria⁶⁶. Nietzsche, invece, anticipa intuizioni moderne, come quelle di Jonathan Haidt, e riconosce l'influenza congiunta di entrambe le parti sul giudizio morale⁶⁷.

Un parallelo emerge nella psicologia morale, che esplora l'interazione tra emozioni, intuizioni e ragione nel processo decisionale⁶⁸; indaga, inoltre, sulle motivazioni che sostengono l'agentività morale, un tema su cui Nietzsche aveva già riflettuto con una critica al predominio della razionalità. La sua visione circa la complessità degli istinti⁶⁹ interiori e le condizioni psicofisiologiche dell'agire umano è oggi oggetto di rinnovato interesse.

⁶⁴ Cfr. Raubicheck, Srebnick 1991: 223-265.

⁶⁵ Nietzsche 2012, Pref., af. 3.

⁶⁶ Ciò non vale per tutta la filosofia morale. David Hume sostiene per es. che la morale è basata sulla sensibilità e che la ragione è e deve essere schiava delle passioni.

⁶⁷ Cfr. Margoni 2019: 167-168.

⁶⁸ Cfr. Leiter, Sinhababu 2007: 83.

⁶⁹ Nietzsche descrive le forze interiori che guidano il comportamento morale attraverso concetti come volontà di potenza, istinti, affetti.

Un esempio chiaro dell'influenza nietzschiana sulla rappresentazione della moralità nella cultura popolare è rintracciabile in *Rope*. Nelle parole di Brandon riecheggia una visione dell'esistenza che sembra ispirarsi alla distinzione tra due morali esposte in *Al di là del bene e del male* e approfondite in *Genealogia della morale*. Nietzsche esamina la morale dei signori, fondata sulla nobiltà e il potere, e quella degli schiavi, che trae origine dal risentimento dovuto alla condizione di subordinazione⁷⁰. Brandon interpreta il proprio atto omicida come rifiuto di una morale che associa ai deboli e agli inferiori, secondo una lettura semplificata e distorta del lessico nietzschiano.

L'interesse di Nietzsche per la psicologia delle emozioni e della volontà collega la sua analisi alle teorie contemporanee che studiano l'influenza degli stati affettivi sulle scelte etiche⁷¹. In particolare, Ruth Abbey ha sottolineato l'importanza del concetto nietzschiano di *ressentiment*⁷², un'emozione nata dall'impotenza e dal fallimento nel difendere i propri valori; questo sentimento è cruciale per comprendere la nascita di nuove morali reattive, a riprova di come emozioni e dinamiche psicologiche possano influenzare la creazione di sistemi etici che rimodellano le relazioni umane e la morale collettiva.

Insieme a Phillip, Brandon esemplifica in modo erroneo l'idea che la creazione di valori personali sia basata sul rifiuto delle norme imposte dalla società, all'apparenza in linea con le critiche nietzschiane alla moralità convenzionale. Per Nietzsche, essa non rappresenta un insieme di principi universali, ma il prodotto di strutture sociali e dinamiche di potere. Egli ritiene che la civiltà cristiana abbia deformato l'essere umano tramite lo sminuimento dei valori originari dei guerrieri⁷³ e la promozione di una morale incentrata sulla debolezza; ciononostante, intravede la speranza in una nuova umanità che potrebbe sorgere dopo la "morte di Dio"⁷⁴.

La figura di Henry Kentley è un'antitesi emblematica di questa visione. Con il suo atteggiamento paziente e rispettoso, il padre della vittima simboleggia la tolleranza e la costanza necessarie per preservare la civiltà e contrastare le ideologie distruttive come quelle dei giovani assassini. Il suo hobby, meti-

⁷⁰ Cfr. Nietzsche 2015, af. 260; Nietzsche 2012, l. 1, aff. 2, 10, 13.

⁷¹ Per es., Antonio Damasio dimostra che le emozioni sono fondamentali nel processo decisionale, sfidando la supremazia della razionalità pura; Paul Ekman approfondisce l'impatto delle emozioni di base, come il risentimento, sulle reazioni morali; Kahneman e Tversky mostrano come i bias cognitivi e le emozioni rendano spesso irrazionali le decisioni umane.

⁷² Cfr. Abbey 2000: 44-46.

⁷³ Cfr. Ansell-Pearson 2006: 1-3.

⁷⁴ Cfr. Nietzsche 2010a: 223; Nietzsche 2010b, l. 3, af. 125.

coloso e ponderato, diventa una metafora della volontà di mantenere ordine e razionalità nel micromondo dell'appartamento che sembra cedere al caos. Kentley non è immune alla critica e viene sfidato apertamente dal portavoce del filosofo tedesco.

KENTLEY: [...] In ogni caso, preferirei non sentire più il vostro – scusate – disprezzo per l'umanità e per le regole di un mondo che io ritengo civilizzato.

BRANDON: Civilizzato!

KENTLEY: Sì.

BRANDON: Forse quello che voi chiamate civiltà non è che ipocrisia!⁷⁵

I valori eterni che Kentley difende, presenti tra i quattro errori umani⁷⁶, per Nietzsche vanno criticati in quanto parte di una morale moderna che ostacola il potenziale e trasforma l'uomo «in un animale mansueto e civilizzato, un *animale domestico*»⁷⁷. Il loro dialogo evidenzia il conflitto tra due visioni del mondo: una civiltà che salvaguarda e una ribellione contro di essa, che però degenera in nichilismo.

L'interpretazione dell'omicidio come gesto artistico entra in contrasto con la concezione nietzschiana dell'arte, celebrazione dell'esistenza e forza creativa che esprime energia, «un'elevazione del sentimento di vita»⁷⁸. Nel caso di Brandon e Phillip, l'arte diventa invece un pretesto per giustificare un crimine; anziché aprire nuove vie verso la libertà creativa, essi si perdono in un abisso di distruzione. Il loro errore si rivela nella superficialità con cui trasformano l'omicidio in un atto estetico, perdendo di vista l'essenza glorificante stessa dell'arte. La loro visione sembra un fallace tentativo di richiamare la *volontà di potenza*⁷⁹, in cui la creazione e l'affermazione di sé passano attraverso la trasformazione del mondo secondo i propri valori.

Ciò che rende terribile questa dottrina è proprio che essa [...] è tuttavia una dottrina della generosità, della nobiltà e dell'abnegazione, dell'a-

⁷⁵ Hitchcock, *Rope*, min. 38"31-48: «KENTLEY: In any case, I would rather not hear any more of your – forgive me – contempt for humanity and for the standards of a world I believe is civilized. / BRANDON: Civilized! / KENTLEY: Yes. / BRANDON: Perhaps what is called civilization is hypocrisy!».

⁷⁶ Cfr. Nietzsche 2010b, l. 3, af. 115. L'uomo ha commesso quattro errori principali: ha avuto una visione incompleta di sé, si è attribuito qualità immaginarie, si è considerato superiore alla natura e ha creato valori che riteneva eterni, solo per vederli cambiare nel tempo.

⁷⁷ Nietzsche 2012, l. 1, af. 11.

⁷⁸ Nietzsche 1995, l. 3, af. 802.

⁷⁹ Cfr. Nietzsche 2010b, l. 5, af. 349: «in conformità della volontà di potenza, che è appunto la volontà di vivere».

more della vita e della fedeltà a se stessi e ad essa, e non della meschinità, dell'avidità, dell'avarizia e della miseria.⁸⁰

La volontà di potenza, seguendo l'analisi di Sossio Giametta, non si limita al desiderio di autoaffermazione o alla trasgressione delle regole sociali; è un concetto molto più ampio e complesso che riguarda la capacità di trasformare se stessi e il mondo attraverso l'esaltazione della vita. Si tratta, più che del semplice dominio o potere sugli altri, di un processo creativo che i protagonisti di *Rope*, erroneamente, credono di praticare.

D'altra parte, Brandon e Phillip riflettono la psicologia morale nietzschiana secondo cui le decisioni non sono sempre razionali o giustificabili, ma influenzate da forze interne e desideri profondi che sfuggono all'introspezione o alla piena consapevolezza⁸¹. Per Nietzsche, la moralità non è universale o immutabile, ma espressione dei valori individuali e delle forze creative che ciascuno impone su un mondo in cui la volontà di potenza e la creatività sono centrali⁸².

Come emerge dall'analisi di Joshua Knobe e Brian Leiter, ciò che è decisivo per la morale nietzschiana non sono l'educazione, le abitudini o le scelte consapevoli, ma i tratti psicologici e fisiologici ereditabili⁸³. L'educazione trasmette i sentimenti morali, ma le giustificazioni razionali che seguono non corrispondono necessariamente alle vere ragioni alla base di quei sentimenti; i principi morali tradizionali, e in particolare quelli religiosi, sono mere giustificazioni per comportamenti determinati da tratti psicofisici fondamentali⁸⁴.

Brandon e Phillip provengono da un ambiente benestante e sono educati a comportarsi secondo le convenzioni sociali della loro classe. Il leader del duo si mostra affabile e raffinato, sa accogliere e intrattenere gli ospiti con cortesia impeccabile, tranne nei rari momenti in cui la sua compostezza si incrina. Il compagno, sebbene più introverso e nervoso, si dimostra comunque educato e rispettoso verso gli altri, fatta eccezione per le manifestazioni di ansia e aggressività quando teme di essere scoperto. L'apparenza di perfezione sociale nasconde un impulso più profondo e incontrollabile, un "qualcos'altro" presente fin dalla nascita che li ha portati a compiere il crimine, in linea con la tesi per cui gli istinti primordiali hanno un ruolo decisivo nelle scelte morali.

Accettare le implicazioni del pensiero di Nietzsche avrebbe due conseguenze principali: ridurre il pathos morale e restituire all'uomo una serenità interio-

⁸⁰ S. Giametta, *Nell'opera di Nietzsche*, in Nietzsche 2010b: 16-17.

⁸¹ Cfr. Margoni 2019: 168-169.

⁸² Cfr. Leiter, Sinhababu 2007: 35-56.

⁸³ Cfr. *ibi*: 87-89.

⁸⁴ Cfr. *ibi*: 89-90.

re – che Brandon vive immediatamente dopo l'omicidio – e aprire la via a una pluralità morale liberata, ovvero la sperimentazione di diversi ordini morali⁸⁵. Non si tratta, comunque, di una libertà morale intesa come relativismo, ma di una creazione di valori più alti; Nietzsche auspica una società in cui la morale non sia più assoluta e dogmatica, ma aperta al rinnovamento⁸⁶.

Il filosofo sfida i lettori a impegnarsi in un'interpretazione profonda e accurata dei suoi aforismi, cosa in cui i protagonisti di *Rope* falliscono senza averne contezza. Anche se la forma della sua scrittura può risultare semplice, una comprensione autentica ne richiede un'esegesi attenta – «*Auslegung*, che letteralmente significa “spiegazione” o “interpretazione”»⁸⁷ – e metodica. In questo modo, Nietzsche stimola a svelare i livelli più profondi del suo pensiero, spesso travisato.

Alberto Boschi sostiene che gli sceneggiatori di *Rope* sembrano consapevoli di questa ambiguità e del rischio che comporta, presentando nel film tre diverse interpretazioni del pensiero di Nietzsche: quelle di Mr. Kentley, Rupert e Brandon; il primo in particolare, caratterizzato da una mentalità conservatrice, non può fare a meno di guardare il filosofo con diffidenza⁸⁸.

Leiter chiarisce l'ambito della critica nietzschiana alla morale escludendo due interpretazioni preliminari: una globale, che riguarderebbe la moralità in quanto tale, e una selettiva, che si limiterebbe a specifiche forme, come quella cristiana o europea. Entrambe le spiegazioni risultano insoddisfacenti; Nietzsche non può essere considerato un critico di tutta la moralità e nemmeno riconosce una forma morale superiore riservata agli oltreuomini, contrariamente all'interpretazione di Brandon. Inoltre, l'uso dello stesso termine – *Moral* – sia per la moralità che critica sia per quella che elogia rende difficile una netta separazione terminologica tra i due concetti⁸⁹. Nietzsche, inoltre, propone una rivalutazione dei valori esistenti, il che implica necessariamente l'uso di criteri morali di qualche tipo. Ciò chiarisce il fraintendimento di molte interpretazioni postume, che spesso associano in modo erroneo la sua filosofia al nichilismo o a giustificazioni tiranniche.

La visione di Leiter risulta una buona chiave di lettura per comprendere l'interpretazione filosofica di Boschi su *Rope*. Da un lato, i due giovani rappresentano l'arroganza e l'intolleranza dei tiranni; dall'altro, simboleggiano

⁸⁵ Cfr. Margoni 2019: 173.

⁸⁶ Cfr. *ibi*: 174.

⁸⁷ Ansell-Pearson 2006: 3: «(the German word is *Auslegung*, literally a laying out)» (trad. mia).

⁸⁸ Cfr. Boschi 2009: 117-118.

⁸⁹ Cfr. Leiter 2015: 58-61.

una malintesa sublimazione artistica che li porta all'omicidio, una sorta di compensazione che Brandon cerca inutilmente di mettere in atto. Boschi si domanda se i personaggi siano, in realtà, influenzati dal cliché del “Nietzsche nazista”, diffuso negli anni '50⁹⁰.

La rilettura moderna⁹¹ delle opere di Nietzsche ha chiarito la sua distanza dall'antisemitismo e da quella che sarebbe stata l'ideologia nazista futura, nonostante il suo elitarismo e antidemocraticità. La sua critica alla morale non promuove una gerarchia razziale, ma incoraggia la liberazione dai valori tradizionali per favorire nuovi modi di vivere e creare. La volontà di potenza non ha a che fare con l'imperialismo degli Stati moderni o con l'aggressività delle guerre; è, piuttosto, una prospettiva filosofica con la quale l'uomo deve diventare creatore di se stesso e del mondo.

2.3 Oltre le parole: il crimine tra le righe

Brandon e Phillip rappresentano la forma più futile, e quindi più spregevole, del male: quella che nasce dal puro individualismo [...] e che [...] non ha alcuna giustificazione contestuale.⁹²

Dario Martinelli

Il pensiero di Nietzsche, critico verso la moralità convenzionale, trova eco nella “revisione” italiana dello *screenplay* di *Rope*, la quale altera goffamente la percezione dell'omicidio. Fin dai primi minuti, il pubblico italiano è indotto a credere dal dialogo tra Brandon e Phillip – ma clamorosamente contraddetto da alcune precise circostanze – che la morte di David sia stata un incidente, risultato di una discussione degenerata.

Nella versione originale (*Tab. 1*), l'omicidio appare chiaramente premeditato; a dar forza a questa idea, Brandon e Phillip indossano dei guanti, segno evidente di pianificazione. Nella versione italiana, invece, Brandon arriva a colpevolizzare la vittima (*Tab. 2*), consolidando l'idea di un incidente.

⁹⁰ Cfr. Boschi 2009: 119-134.

⁹¹ In territorio italiano, com'è noto, è stato Giorgio Colli, filosofo e germanista italiano, a contribuire a chiarire e correggere molte interpretazioni errate del pensiero nietzschiano; Mazzino Montinari, storico della filosofia e editor accademico, ha collaborato con Colli per produrre la fondamentale edizione critica delle opere di Nietzsche.

⁹² Martinelli 2021: 53: «Brandon and Phillip represent the most futile, thus most despicable, form of evil: the one that stems from pure individualism and not have any contextual justification» (trad. mia).

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
BRANDON: Phillip... we don't have too much time. It's the darkness that's got you down. Nobody ever feels really safe in the dark. Nobody who was over a child, that is... I'll open these, all right? There. That's much better. ⁹³	BRANDON: Phillip... non – non c'è tempo da perdere. È stata una vera disgrazia. Chi immaginava questa tragedia dopo una discussione tanto banale? Ma ora pensiamo a salvarci. Bisogna organizzarci. Purtroppo, è andata così.

Tab. 1

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
BRANDON: What a lovely evening. Pity we couldn't have done it with the curtains open in the bright sunlight. We can't have everything, can we? And we did do it in daytime... All right now, Phillip? ⁹⁴	BRANDON: Tutto sommato... ha cominciato lui a scaldarsi e ad offenderci, e senza ragione. Ora... di questo triste incidente bisogna che non sappia niente nessuno. Sei d'accordo Phillip?

Tab. 2

La traduzione oscura anche il significato simbolico del bicchiere da cui David ha bevuto il suo ultimo whiskey. Nell'originale, per Brandon è «un pezzo da museo» (*Rope*, 5''10-13), segno del suo orgoglio per l'omicidio compiuto, e non l'«oggetto pericoloso» (*Nodo alla gola*, 5''13) da nascondere per non essere ingiustamente accusato. Questo dettaglio, che nella versione italiana viene diluito, fa parte di un più ampio gioco di doppi sensi e allusioni che attraversa tutto il film.

Susan Smith evidenzia egregiamente come lo spettatore, avendo fin dall'inizio accesso alla verità sull'omicidio, si sposti dalla paura per la morte di David alla paura dello smascheramento dei due giovani; questa conoscenza privilegiata comporta una complicità morale che lo rende anche partecipe⁹⁵. La consapevolezza diventa un fardello, poiché il pubblico si trova costretto a condividere il segreto degli assassini, generando una tensione tra onniscienza e colpa⁹⁶.

Anche Kenneth è trascinato in questa ambiguità; quando scopre che sarà ser-

⁹³ Hitchcock, *Rope*, min. 3''54-4''14. La traduzione italiana ufficiale dei dialoghi del film è stata condotta nel 1956 dalla Cooperativa Doppiatori Cinematografici (= CDC), che dal 1944 al 1959 ha avuto il monopolio delle versioni cinematografiche.

⁹⁴ Hitchcock, *Rope*, min. 4''20-45.

⁹⁵ Cfr. Smith 2019: 34.

⁹⁶ Cfr. Allen 2007: 62.

vito champagne, chiede se si stia festeggiando un compleanno; Brandon risponde che si tratta di «quasi l'opposto»⁹⁷. Poco dopo, Phillip fa riferimento al suo essere rinchiuso per provare un concerto, e Kenneth replica inconsapevolmente con «spero che li faccia fuori»⁹⁸, ancora una volta ignoro del macabro doppio senso.

Il divario verbal-percettivo tra originale e italiano trova le sue radici anche nella rappresentazione della malvagità di Hitchcock; il regista dona un fascino particolare ai suoi *villains*, che risultano figure ingannevolmente seducenti⁹⁹.

Il male è insidioso proprio perché non è immediatamente riconoscibile, quanto, piuttosto, apparentemente affidabile e affabile. Brandon e Phillip impersonificano la pericolosità di questa seduzione; sono carismatici, intelligenti, persone rispettabili, tanto che il padre di David descrive Mr. Shaw come un giovane affascinante da cui il figlio potrebbe apprendere. Eppure, la natura benevola dei due ragazzi è assai più illusoria che effettiva.

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>BRANDON: Hitler was a paranoid savage. His supermen – all Fascist supermen – were brainless murderers. I'd hang any who are left. But then you see, I'd hang them first for being stupid. I'd hang all the incompetents and fools anyway. There are far too many in the world.</p> <p>KENTLEY: Then you should hang me, Brandon; because I am so stupid I cannot tell whether you are all serious or not.¹⁰⁰</p>	<p>BRANDON: Hitler era un paranoico, senz'altro. Ai suoi gregari, come a tutti i despoti, mancava il senso della misura e questo è grave. Perciò sono finiti, soprattutto per essere stati troppo ingenui. La stessa sorte tocca agli incompetenti e agli sciocchi, e ce ne sono troppi al mondo.</p> <p>KENTLEY: Giudicherete male anche me perché sono così stupido da non capire se dite sul serio o no.</p>

Tab. 3

L'atteggiamento prevaricatore di Brandon richiama mentalità di figure come Adolf Hitler, che vedeva il dominio assoluto e la sopraffazione degli "inferiori" come parte di una giustificazione fittizia per il suo regime di terrore.

⁹⁷ Hitchcock, *Rope*, min. 18"18-24: «KENNETH: It isn't someone's birthday, is it? / BRANDON: Don't look so worried, Kenneth. It's really almost the opposite».

⁹⁸ Hitchcock, *Rope*, min. 18"31-44: «KENNETH: Oh, where're you going? / PHILLIP: Just to Brandon's mother's place for a few weeks. I'm to be locked up. / KENNETH: What?! / BRANDON: To make certain he practices six hours a day. I've finally wangled a debut for him. / PHILLIP: In Town Hall, at that. / KENNETH: That's wonderful! I hope you knock 'em dead».

⁹⁹ Cfr. Martinelli 2021: 73-74.

¹⁰⁰ Hitchcock, *Rope*, min. 38"17-35.

Il discorso di Brandon crea un parallelo diretto con tale modo di concepire la supremazia; la sua critica non è rivolta alla mancanza di moderazione del dittatore, ma al suo status comportamentale paranoicamente compromesso (*Tab. 3*). La scelta del verbo “impiccare”¹⁰¹ – *to hang* – è particolarmente significativa, poiché infigura la morte di David e la giustizia che incombe; si crea una disconnessione semantica dove lo spettatore percepisce una duplicità nei termini che gli invitati al party, inconsapevoli, non colgono¹⁰².

In *Rope* è presente una sorta di sovrapposizione tra il male deliberato di Brandon e una banalizzazione da parte di Phillip, il quale sembra in parte distaccarsi emotivamente dalle conseguenze delle sue azioni, quasi anestetizzandosi psicologicamente, per la paura di essere scoperto. Di contro, Brandon è un esempio di male lucido e attivo, che non si nasconde dietro giustificazioni di contesto o di obbedienza. Egli sceglie deliberatamente di compiere il male in un atto che rispecchia la sua personale volontà di potenza.

Mentre Brandon e Phillip operano fuori dai confini della moralità sociale, Rupert rappresenta il ritorno a essa e alla giustizia. Tale necessità, unita a quella di punire coloro che violano le norme sociali, può essere interpretata attraverso la *Teoria della Giustificazione del Sistema (SJT)*¹⁰³ dello psicologo sociale John Jost. In accordo con essa, le persone avrebbero una forte motivazione a mantenere e legittimare l'ordine sociale e il sistema di credenze in cui vivono¹⁰⁴. La SJT suggerisce inoltre che le persone cercano di vedere positivamente se stesse (*ego-giustificazione*), il proprio gruppo (*giustificazione del gruppo*), e sono anche spinte a percepire il sistema (*giustificazione del sistema*) in cui sono inserite in modo positivo¹⁰⁵,

e che questa tendenza svolge una “funzione palliativa”, poiché aiuta le persone a evitare la minaccia psicologica o l'ansia derivante dal riconoscere che il sistema in cui sono immerse potrebbe essere difettoso, corrotto o comunque subottimale.¹⁰⁶

¹⁰¹ Nel testo originale, il verbo si ritrova anche all'inizio del film, dopo l'omicidio, nel senso di “appendere” (un quadro); la festa rappresenta per Brandon il tocco finale al loro lavoro, come la firma di un artista. Senza la festa, secondo Phillip, sarebbe come dipingere un quadro senza appenderlo. Brandon ride, trovando la metafora poco appropriata.

¹⁰² Cfr. Badmington 2021: 50.

¹⁰³ Cfr. Jost, Banaji 1994.

¹⁰⁴ Cfr. Mosso, Russo, Rutto, Viola 2013: 28-29.

¹⁰⁵ Cfr. Proudfoot, Kay 2014.

¹⁰⁶ *Ibi*: 2: «SJT posits that people possess a motivated tendency to justify and defend existing structural arrangements and that this tendency has a soothing “palliative function” (Jost & Hunyady, 2003), insofar as it helps people avoid the psychological threat or anxiety produced by acknowledging that the system they are embedded in may be flawed, corrupt, or otherwise suboptimal» (trad. mia).

Quando Brandon e Phillip trasgrediscono le norme morali, Rupert diventa il portavoce del sistema che deve essere ripristinato e legittimato attraverso la loro punizione, e il suo rifiuto della filosofia di Mr. Shaw è la riaffermazione del valore dell'essere umano come fine, non soltanto come mezzo.

Attraverso le modifiche apportate da Hitchcock rispetto alla pièce teatrale, l'opera si colloca nel contesto della Guerra Fredda, dove la difesa della democrazia e dei valori morali diventa un tema centrale nel discorso pubblico, esplorando la pericolosa fusione di talento e debolezza. In Hamilton, Rupert minaccia i colpevoli con l'impiccagione, chiudendo simbolicamente il cerchio della corda. In Hitchcock, il ruolo del mentore viene trasformato: Rupert si assume la responsabilità di denunciare il crimine e collaborare con la polizia, ambasciatore di una visione conservatrice.¹⁰⁷

In inglese, Rupert (*Tab. 4*) sottolinea come ci sia sempre stato «qualcosa dentro di lui» che gli avrebbe impedito di compiere un atto simile. Questa posizione cerca quasi di comprendere una realtà emotiva e psicologica che percepisce in Brandon, nonostante gli sia particolarmente lontana. Il mentore sottolinea la responsabilità personale dell'ex allievo con l'idea che lui abbia "invertito" – *to twist* – le parole, e il focus è sull'azione attiva di manipolazione.

Nella versione italiana, il tono è più formale e filosofico (*Tab. 4*). Il peso morale è più forte, e il linguaggio risulta più distaccato e riflessivo, a volte evocando un senso di determinismo biologico; la scelta del verbo "contorcere" aggiunge una sfumatura quasi fisica o viscerale. Rupert rifiuta la complicità e traccia una linea etica irrevocabile che sottolinea una distinzione morale netta tra se stesso e Brandon.

Nell'originale inglese, il tono è carico di emozione (*Tab. 5*). Rupert accusa Brandon con domande retoriche che colpiscono la sua arroganza e sottolineano l'omicidio come violazione morale totale. Le frasi incisive rendono l'imputazione chiara e inappellabile, il che trasmette un senso di condanna senza riserve. L'approccio morale è fondato sulla sacralità della vita e sulla presunzione di Brandon, che viene apertamente criticato per essersi arrogato il diritto di decidere chi vive e chi muore.

Le riflessioni sulle potenziali alternative introducono, nella versione italiana, un approccio più razionale e speculativo (*Tab. 5*). Il focus è sulle conseguenze ipotetiche piuttosto che sulla colpa assoluta, con un taglio più misurato e analitico.

¹⁰⁷ Cfr. Osteen 2014: 114-117.

¹⁰⁸ Hitchcock, *Rope*, min. 1'15"46-16"50.

¹⁰⁹ *Ibi*, min. 1'16"50-17"54.

¹¹⁰ *Ibi*, min. 1'17"55-18"07.

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: You have tried to twist them into a cold, logical excuse for your ugly murder. They never were that, Brandon, and you can't make them that. There must have been something deep inside you from the very start that let you do this thing. But there's always been something deep inside me that could never let me do it...or would never let me be a party to it now.¹⁰⁸</p>	<p>RUPERT: Hai cercato di contorcerle a modo tuo per trovare una giustificazione al tuo nefando operato. Non erano concepite in questo senso e non potrai usarle a tua scusa. Ci deve essere stato qualcosa di profondo dentro di te sin dal giorno della nascita che ti ha portato a questo. Ma c'è sempre stato qualcosa di congenito in me che non mi avrebbe mai permesso di farlo... e non mi permette ora di rendermene complice.</p>

Tab. 4

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: By what right do you dare say there is a superior few to which you belong? By what right did you dare decide that that boy in there was inferior and therefore could be killed? Did you think you were God, Brandon? Is that what you thought when you choked the life out of him? Is that what you thought when you served food from his grave? I don't know what you thought or what you are, but I know what you've done! You've murdered. You've strangled the life out of a fellow human being who could live and love as you never could! And never do again!¹⁰⁹</p>	<p>RUPERT: Con quale cinismo hai osato rinchiudere quel povero ragazzo là dentro giudicando da te di non essere responsabile della sua morte? E se David non fosse morto in quel momento? Non hai pensato che forse un medico avrebbe potuto salvarlo? Non hai provato un senso d'orrore a servire il pranzo sulla sua bara? Il tuo comportamento è inqualificabile. Per conto mio potresti anche... Averlo assassinato! Comunque, resta il fatto che è scomparso un essere umano che avrebbe potuto vivere e amare come tu non hai mai saputo! E come non saprai mai.</p>

Tab. 5

INGLESE	ITALIANO (trad. CDC)
<p>RUPERT: It's not what I'm doing, Brandon. It's what society is going to do... I don't know what that will be, but I can guess, and I can help...You're going to die, Brandon. Both of you! You're going to die.¹¹⁰</p>	<p>RUPERT: Io non agisco personalmente, Brandon. È la società che si difende e non so quello che farà. Ma posso indovinarlo. Io do solo il mio contributo. Voi pagherete, tutti e due! Pagherete insieme.</p>

Tab. 6

La frase «Io non agisco personalmente» (*Tab. 6*) mette l'accento sull'impersonalità della giustizia; è la società a difendersi, e Rupert si limita a dare il suo contributo con meno coinvolgimento. Nel dialogo inglese, egli è molto più diretto e aggressivo. È presente una condanna esplicita e inesorabile, che trasmette al pubblico un senso di giustizia implacabile e definitiva che non lascia spazio a interpretazioni. Il tono è severo e spietato, enfatizzando la partecipazione attiva di Rupert; si percepisce un senso di punizione imminente e il professore se ne fa carico quando dice che anche lui aiuterà il corso della giustizia.

In *Rope*, Hitchcock si schiera con la *vox populi*; non è presente un avvocato difensore come nel caso reale di Leopold e Loeb, ma un personaggio che assume il ruolo di pubblico ministero in cui l'idea di giustizia non concede seconde possibilità a chi uccide per divertimento o per arroganza. Il film mette in scena un'idea dicotomica tradizionalmente condivisa del male – arroganza, intolleranza, fascismo – e del bene – libertà, tolleranza, democrazia.

Non è solo un confronto tra una società regolata da leggi e uno o due individui che le sfidano: è la lotta eterna tra individualismo spietato e una società collaborativa ideale.¹¹¹

Fermo restando il fragrante “tradimento” della traduzione italiana del testo inglese, le differenze linguistiche e culturali tra le versioni di *Rope* vanno ben oltre le sfumature traduttive e influenzano la percezione delle nozioni morali da parte del pubblico. Nella versione italiana, il concetto di male prende le sembianze di una devianza o di un intellettualismo eccessivo, con maggiore enfasi sulle attenuanti legate alle circostanze. Questo approccio contrasta con la rigidità anglosassone, dove la colpa individuale è trattata in modo assoluto e il crimine non trova giustificazioni.

Tale cambiamento riflette la complessa interazione tra cultura, linguaggio e percezione del male, dimostrando come i valori morali possano variare significativamente a seconda del contesto culturale. La “rivisitazione” italiana ridefinisce i confini tra ciò che è accettabile o condannabile, presentando i protagonisti sotto una luce meno colpevole non attraverso una giustificazione esplicita, ma mediante un'attenuazione della condanna morale, che rende più sfumata la distinzione tra giusto e sbagliato.

¹¹¹ Martinelli 2021: 52: «It is not only a confrontation between a society regulated by laws and one or two individuals who are challenging them: it is the eternal struggle between ruthless individualism and an ideal collaborative society» (trad. mia).

3.

Il male dall'immaginario cinematografico alla realtà

3.1 Razionalizzare l'inaccettabile

La riflessione sul ruolo della comunità e della giustizia collettiva in *Rope* si collega direttamente a un'analisi più profonda del concetto di male, sia filosofico, come già visto, sia psicologico.

Philip Zimbardo descrive il male come «comportarsi intenzionalmente in modi da danneggiare, oltraggiare, umiliare, deumanizzare o distruggere altre persone innocenti»¹¹², usando inoltre il proprio potere sistemico e la propria autorità per spingere altri a metterlo in atto. In breve, è «sapere ciò che è meglio ma fare il peggio»¹¹³: una deviazione dalla norma morale e, in alcuni casi, una disconnessione tra pensiero e azione.

Hannah Arendt, in una delle più conosciute e controverse analisi del male nella sua banalità, allontanandosi dalla visione tradizionale di un male assoluto rappresentato da figure demoniache, descrive Otto Adolf Eichmann, tenente colonnello delle SS durante il Terzo Reich, come un uomo ordinario e un burocrate meticoloso, non come un fanatico o un individuo intrinsecamente violento. Arendt non sminuisce la gravità del male – ne sottolinea la natura conoscibile¹¹⁴; Eichmann era una persona comune, come molti degli assassini che agivano sotto il suo comando.

In modo simile, Brandon e Phillip razionalizzano il loro crimine attraverso pretesti a loro avviso logici, convinti della visione dell'omicidio come espressione di un'arte superiore. Il male può, apparentemente, essere banalizzato e giustificato da chi, pur non avendo intenti sadici o demoniaci, trova modi “ragionevoli” per legittimarlo.

KENTLEY: E chi dovrebbe decidere chi è l'essere predestinato? [...]

BRANDON: I pochi che hanno il privilegio di uccidere. [...] I pochi sono quegli uomini che per superiorità intellettuale e culturale si elevano al di sopra dei concetti morali tradizionali. Bene e male, giusto e

¹¹² Zimbardo 2020: 29.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. Arendt 2019 e Neiman 2018.

ingiusto sono stati inventati per l'uomo ordinario, per l'essere primitivo – perché ne ha bisogno.¹¹⁵

Brandon e Phillip incarnano dinamiche di auto-justificazione simili a quelle dei regimi totalitari. In questo modo, Hitchcock concepisce il film in risposta alla trascuratezza dei valori democratici e all'ascesa del nazifascismo¹¹⁶. Il regista non si limita a tracciare una linea netta tra bene e male, bensì mette in luce una complessità etica che si riflette nelle dinamiche esplorate anche dallo psicologo Jonathan Haidt, soprattutto nell'ambito del giudizio morale e della razionalizzazione del male.

Negli anni '60 e '70, i modelli tradizionali del paradigma razionalista consideravano il ragionamento morale un processo eminentemente cognitivo, in cui gli individui riflettevano razionalmente su ciò che è giusto o sbagliato, per poi formulare giudizi morali¹¹⁷. Questi, insieme alla conoscenza, erano ritenuti frutto principalmente della riflessione critica, con un ruolo marginale attribuito alle emozioni. Con il progredire delle ricerche, tuttavia, emerse che le persone spesso non riuscivano a spiegare chiaramente come giungevano ai loro giudizi morali. Venne inoltre riconosciuto che le emozioni non sono affatto irrazionali, e che il ragionamento è soggetto a limiti e, quindi, non sempre infallibile¹¹⁸.

Potrebbe essere il momento giusto per riconsiderare la tesi controversa di Hume: che le emozioni morali e le intuizioni guidano il ragionamento morale, proprio come è certo che un cane scuote la coda.¹¹⁹

¹¹⁵ Hitchcock, *Rope*, min. 37"39-38"11: «KENTLEY: Then may I ask who is to decide another human being is inferior? And is therefore a suitable victim for murder? / BRANDON: The few who are privileged to commit murder. [...] The few are those men of such intellectual and cultural superiority that they are above the traditional moral concepts. Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man, the inferior man – because he needs them».

¹¹⁶ Martinelli 2021: 158-162.

¹¹⁷ Kohlberg, ad esempio, sviluppa la sua teoria dei sei stadi di sviluppo morale sostenendo che il giudizio morale si evolve attraverso un processo di ragionamento e riflessione logica. Gli stadi, a coppia, si raggruppano in tre livelli: livello 1 o pre-convenzionale, in cui il pensiero morale dei bambini è ancora acerbo; livello 2 o convenzionale, legato al rispetto della legge e ai concetti appresi dalle strutture sociali in cui cresce l'adolescente; livello 3 o post-convenzionale, dove il ragionamento morale adulto si eleva e l'uomo mapprende la sacralità della vita e dei valori e diritti propri e altrui. Cfr. L. Kohlberg 1981.

¹¹⁸ Cfr. Haidt 2001.

¹¹⁹ *Ibi*: 830: «The time may be right, therefore, to take another look at Hume's perverse thesis: that moral emotions and intuitions drive moral reasoning, just as surely as a dog wags its tail» (trad. mia).

In linea con le idee di Hume¹²⁰, il modello socio-intuizionista sostiene che «il giudizio morale sia causato da rapide intuizioni morali, seguito (quando necessario) da un ragionamento morale lento e retrospettivo»¹²¹. Esso risulterebbe, quindi, meno autonomo di quanto storicamente si credesse; ciò implica che le argomentazioni razionali abbiano un impatto limitato nel modificare le opinioni morali, dato che il ragionamento tende a giustificare decisioni già istintivamente formate¹²².

La creazione del giudizio morale è composta da quattro legami o processi principali; inizialmente l'individuo ha una reazione emotiva immediata che emerge dalla coscienza in maniera automatica (*intuizione morale*) e solo dopo può cercare di spiegarsi la sua decisione come sorta di giustificazione razionale (*ragionamento morale post hoc*); in seguito, il ragionamento morale si esprime con idee basate su intuizioni affettive nuove, con l'intento di persuadere l'altro (*persuasione ragionata*); infine, le opinioni e le emozioni altrui, insieme al complesso di interazioni sociali nel loro insieme, entrano in campo per plasmare il giudizio finale (*persuasione sociale*)¹²³.

Haidt riconosce che il ragionamento può talvolta influenzare le intuizioni e portare a un cambiamento nel giudizio morale, come dimostra il caso di Rupert (ma non quello di Leopold): nonostante le provocazioni intellettuali e le sue convinzioni iniziali, finisce per condannare senza esitazione le azioni dei due ragazzi.

Inoltre, secondo l'approccio socio-intuizionista, le persone spesso usano il ragionamento morale per giustificare desideri o intuizioni emotive che non possono essere apertamente dichiarate. Anche Brandon e Phillip, con la loro visione distorta del superomismo, non fanno altro che trovare un linguaggio elevato per giustificare una pulsione più profonda, in modo affine a una razionalizzazione *post hoc*. È come se le loro emozioni e il desiderio di potere e controllo generassero in loro l'intuizione di avere “diritto all'omicidio”.

¹²⁰ Cfr. Hume 1998.

¹²¹ Haidt 2001: 817: «The central claim of the social intuitionist model is that moral judgment is caused by quick moral intuitions and is followed (when needed) by slow, ex post facto moral reasoning. Clear definitions of moral judgment, moral intuition, and moral reasoning are therefore needed» (trad. mia). I giudizi morali sono valutazioni delle azioni o del carattere di una persona in relazione a virtù culturali. L'intuizione morale rappresenta l'emergere improvviso di un giudizio morale nella coscienza, con valenza affettiva e senza consapevolezza dei passaggi di ponderazione delle prove. Il ragionamento morale è un'attività mentale consapevole che trasforma informazioni date per giungere a un giudizio morale.

¹²² Cfr. *ibi*: 814-818.

¹²³ Cfr. *ibi*: 818-819.

Il crimine in *Rope* rappresenta un caso emblematico di come il contesto sociale possa rimodellare la moralità personale. La riflessione finora sviluppata sull'intuizionismo morale e sulla banalità del male pone le basi per una nuova considerazione: quanto di ciò che si intende come male è effettivamente radicato nell'uomo, e quanto invece dipende dal contesto in cui egli si trova immerso?

3.2 *La metamorfosi dell'individuo sotto pressione*

Anzitutto, il mondo è pieno di bene e di male [...]. In secondo luogo, la barriera tra il bene e il male è permeabile e sfumata. E in terzo luogo, gli angeli possono diventare diavoli e, cosa forse più difficile da concepire, i diavoli possono diventare angeli.¹²⁴

Philip Zimbardo

Un'interessante prospettiva analitica sulle dinamiche di potere e sugli ambienti favorevoli a comportamenti estremi è offerta da Zimbardo, il quale solleva un interrogativo cruciale: “cattivi si diventa”?

L'*effetto Lucifero*¹²⁵ descrive la trasformazione dell'individuo ordinario in agente del male sotto l'influenza di determinate circostanze; in linea con tale fenomeno, persone comuni, in determinate condizioni, possono compiere atti di crudeltà o immoralità. Zimbardo prende ispirazione dalle teorie psicologiche della folla di Gustave Le Bon che, alla fine del XIX secolo, pur non avendo ancora assistito alle drammatiche conseguenze di due guerre mondiali, riuscì comunque a predirne le componenti psicologiche di base¹²⁶.

Zimbardo critica la concezione del male come entità essenziale separata dal bene, in quanto generatrice di una dicotomia netta secondo cui i malvagi vengono identificati come intrinsecamente cattivi, mentre i buoni si sentono sollevati da qualsiasi corresponsabilità. Alla riduzione del male a qualità innata, lo psicologo contrappone un'alternativa *incrementale*, in cui ogni persona può potenzialmente esprimere tratti negativi o positivi a seconda delle circo-

¹²⁴ Zimbardo 2020: 27.

¹²⁵ Cfr. *ibi*: 25-27. Il nome dell'effetto è ispirato alla storia di Lucifero, che rappresenta il passaggio dal bene al male e la cui metamorfosi simbolica mostra come la linea tra i due sia permeabile e sfumata.

¹²⁶ Cfr. Le Bon 2021: 6-11. In particolare, il concetto di folla psicologica (un'entità psicologica collettiva) è associato a tre caratteristiche fondamentali: l'anonimato, la contagiosità emotiva, la suggestionabilità.

stanze¹²⁷. Da ciò si sviluppa un confronto tra l'approccio *disposizionale*, che attribuisce le cause del comportamento a tratti personali come il carattere o la genetica – similmente alle teorie nietzschiane precedentemente affrontate – e l'approccio *situazionale*, che enfatizza l'influenza delle condizioni esterne nel determinare le azioni umane e riconosce la fluidità della natura morale di ciascuno¹²⁸.

Zimbardo sostiene che «per comprendere schemi comportamentali complessi si devono prendere in considerazione sistemi, e non semplicemente disposizioni individuali»¹²⁹; il *potere delle situazioni* sarebbe capace di sovvertire l'identità morale e i valori etici di un soggetto fino a comportamenti aberranti. Il celebre Esperimento Carcerario di Stanford¹³⁰ del 1971 ha suscitato un interesse duraturo proprio per la rivelazione di tale “mutazione caratteriale”.

L'esperimento, condotto nei sotterranei del dipartimento di psicologia dell'Università di Stanford (Palo Alto, California), coinvolge ventiquattro studenti universitari, assegnati – «lanciando una moneta»¹³¹ – ai ruoli di guardie e prigionieri in una simulazione carceraria. Al fine di incentivare l'anonimato tra i nove detenuti, all'arrivo vengono loro consegnate un'uniforme austera con il numero di matricola cucito sul petto e una calza di nylon per coprirne i capelli¹³². Nel giro di pochi giorni – da domenica a venerdì – le guardie cominciano a esercitare un abuso di potere sempre più grave, infliggendo umiliazioni e maltrattamenti ai prigionieri, che a loro volta, dopo vani tentativi di ribellione, sviluppano sintomi di stress emotivo intenso. Col progredire dell'esperimento, emerge chiaramente il potere delle situazioni negative e dei sistemi oppressivi nel trasformare individui comuni ed equilibrati, inducendoli a comportamenti patologici¹³³.

¹²⁷ Cfr. Zimbardo 2020: 31-32.

¹²⁸ Cfr. *ibi*: 32-36.

¹²⁹ *Ibi*: 35-36.

¹³⁰ Zimbardo ammette che, da una prospettiva di etica assoluta, l'esperimento non può essere considerato etico a causa delle sofferenze psicologiche, dell'abuso di potere e dell'incapacità di intervenire tempestivamente.

¹³¹ Zimbardo 2020: 66. I partecipanti vengono scelti entro un gruppo di cento ragazzi di età compresa tra i 20 e i 30 anni in base a criteri specifici, somiglianti alla popolazione generale in termini di salute mentale, fisica o sociale; si utilizzano annunci pubblicati sul *Palo Alto Times* e sullo *Stanford Daily*, in cui si chiede la partecipazione volontaria per un esperimento di psicologia della detenzione della durata di due settimane, con un compenso di \$15 al giorno.

¹³² Cfr. *ibi*: 85.

¹³³ Cfr. *ibi*: 80-286. Un partecipante (Doug-8612) viene rilasciato, non senza dubbi da parte dei ricercatori circa le reali motivazioni dietro questo caso, inizialmente attribuito alle caratteristiche personologiche ed emotive del ragazzo; successivamente si resero conto dell'ironia stessa del loro ragionamento, poiché avevano escluso dalle ipotesi il potere delle forze situazionali (*ibi*: 290).

In continuità con l'analisi del potere situazionale delineata fin qui – e che verrà approfondita ulteriormente – è opportuno considerare criticamente le evidenze empiriche su cui tale interpretazione si fonda. Il dibattito scientifico intorno allo Stanford Prison Experiment si è progressivamente spostato da un'accettazione acritica del determinismo situazionista a un'analisi rigorosa delle sue falle metodologiche ed epistemologiche. La validità ecologica del paradigma sperimentale e la solidità delle inferenze teoriche proposte vengono progressivamente messe in discussione tramite riletture critiche nel corso di diversi anni¹³⁴.

In primo luogo, la configurazione sperimentale dello studio di Stanford risulta scarsamente rappresentativa delle dinamiche sociali autentiche, compromettendo la validità ecologica dell'intera ricerca. L'ambiente artificiale e la deliberata induzione di condotte brutali limitano la possibilità di trasporre tali evidenze ai processi ordinari di identificazione sociale in contesti naturali. Un elemento di particolare criticità risiede nella persistente consapevolezza sperimentale dei soggetti: la percezione del set come finzione, alimentata dalla presenza costante dei media e dai frequenti debriefing, suggerisce che i comportamenti osservati non fossero un'adesione identitaria ai ruoli. Dal punto di vista metodologico, la robustezza dello studio è ulteriormente indebolita da un bias di campionamento sistematico¹³⁵. La documentazione raccolta copre una percentuale irrisoria – meno del 15% – della durata totale dell'esperimento, privilegiando episodi di forte impatto drammatico a scapito della routine istituzionale; tale lacuna preclude una comparazione statistica rigorosa con le reali dinamiche carcerarie¹³⁶.

¹³⁴ Le evidenze prodotte in anni più vicini all'esperimento, come Fromm e Banuazizi, Movahedi, analizzano la non spontaneità nella condotta dei partecipanti in risposta all'ambiente carcerario, bensì il risultato di caratteristiche della domanda e di una marcata pressione dello sperimentatore, che avrebbe orientato i soggetti verso le risposte attese. Tale prospettiva è corroborata dalle repliche di Lovibond e Haslam, Reicher, le quali dimostrano che, in assenza di una leadership autoritaria o variando l'assetto organizzativo, non si osserva l'insorgenza automatica di comportamenti sadici. Infine, il contributo, in anni più recenti, di Carnahan e McFarland introduce il concetto di autoselezione dei volontari, suggerendo che il campione originale non fosse rappresentativo della popolazione generale, ma composto da individui con tratti predisponenti (aggressività, autoritarismo) attratti specificamente dal contesto carcerario. La somma complessiva di queste critiche delinea un modello di interazionismo persona-situazione, invalidando in parte la tesi di Zimbardo sulla presunta ineluttabilità del male situazionale. Cfr. Fromm 1973; Banuazizi, Movahedi 1975; Le Texier 2019.

¹³⁵ Un errore sistematico che emerge quando alcuni elementi della popolazione hanno maggiore o minore probabilità di essere inclusi nel campione a causa del metodo di selezione adottato. Non va confuso con il campionamento sistematico, che è una tecnica valida.

¹³⁶ Cfr. Le Texier 2019: 10-12.

Ulteriori criticità riguardano il grado di autonomia comportamentale delle guardie. La presenza di figure di supervisione, tra cui lo stesso Zimbardo, introduce una potenziale fonte di influenza normativa. La revisione critica dei materiali d'archivio smentisce la tesi della spontaneità comportamentale dei soggetti; come analizzato da Thibault Le Texier sembra infatti che l'escalation di abusi non sia stata un prodotto dell'interazione situazionale ecologica, quanto l'esito di un disegno sperimentale direttivo inficiato da marcati "bias dello sperimentatore"¹³⁷. L'analisi documentale dimostra che le guardie furono sottoposte a un addestramento sistematico volto a indurre variabili psicologiche predeterminate – quali deumanizzazione, impotenza e arbitrarità – attraverso istruzioni esplicite fornite dai ricercatori durante le fasi di orientamento¹³⁸.

In questa direzione, ulteriori analisi sottolineano come permanga «l'incertezza euristica se tale fenomeno sia ascrivibile [...] a un'adesione "intrinseca" alle prescrizioni di ruolo, ovvero se sia riconducibile all'influenza esercitata dalla leadership dei ricercatori»¹³⁹, mettendo in dubbio l'idea che tali condotte emergano spontaneamente dal ruolo. Ancora più esplicitamente, le istruzioni fornite alle guardie sembrano orientare attivamente il comportamento, come emerge dall'indicazione: «È possibile indurre nei detenuti stati di alienazione e vissuti di timore [...] è altresì possibile generare una percezione di arbitrarità, tale per cui la loro esistenza risulti interamente eterodiretta dalla nostra autorità»¹⁴⁰. L'intervento attivo dello staff, che correggeva le condotte eccessivamente indulgenti e incentivava l'adozione di una postura autoritaria per finalità di risonanza mediatica e riforma sociale, ha generato un forte "effetto aspettativa"¹⁴¹ (o caratteristiche della domanda). Tale condizionamento è stato

¹³⁷ Una forma di bias cognitivo in cui lo sperimentatore altera, senza piena intenzione, la raccolta, l'interpretazione o la registrazione dei dati in modo coerente con le proprie aspettative.

¹³⁸ Cfr. Le Texier 2019: 4-5.

¹³⁹ Reicher, Haslam 2006: 4: «it is unclear whether, as Zimbardo and his colleagues claim, this was due to their 'natural' acceptance of role requirements or due to the leadership provided by the experimenters» (trad. mia).

¹⁴⁰ *Ibidem*: «You can create in the prisoners feelings of boredom, a sense of fear to some degree, you can create a notion of arbitrariness that their life is totally controlled by us, by the system, you, me – and they'll have no privacy. They'll have no freedom of action, they can do nothing, say nothing that we don't permit. We're going to take away their individuality in various ways. In general what all this leads to is a sense of powerlessness» (trad. mia).

¹⁴¹ Con il quale si intende la modificazione del comportamento, delle percezioni o degli esiti di un esperimento dovuta alle convinzioni o aspettative preesistenti, piuttosto che a un effetto reale della variabile studiata. Il concetto è stato sviluppato e reso centrale negli anni '60 da Robert Rosenthal, che parlò di "experimenter expectancy effect" (effetto aspettativa dello sperimentatore).

ulteriormente esacerbato da un inganno metodologico che ha indotto i partecipanti a identificarsi con il gruppo di ricerca anziché con l'oggetto dello studio¹⁴².

Un ulteriore limite metodologico concerne la procedura di selezione del campione. Secondo Le Texier, nel configurare il suo esperimento, Zimbardo era consapevole del fenomeno delle “caratteristiche della domanda”, avendone discusso in precedenti pubblicazioni; sapeva che lo Stanford Prison Experiment era una situazione densa di sollecitazioni, poiché i partecipanti conoscevano l'oggetto dello studio psicologico e le guardie erano state informate in anticipo sugli obiettivi dei ricercatori¹⁴³. L'annuncio originale, che esplicitava la natura carceraria dello studio, potrebbe aver attratto individui con specifiche caratteristiche disposizionali. A sostegno di questa ipotesi, lo studio di Carnahan e McFarland (2007)¹⁴⁴ mette in discussione il paradigma situazionista classico introducendo la variabile cruciale dell'autoselezione dei partecipanti. Attraverso un disegno sperimentale che confrontava un annuncio di reclutamento specifico per uno “studio sulla vita carceraria” con uno generico, i ricercatori hanno dimostrato che i soggetti attratti dal contesto carcerario presentano tratti di personalità significativamente più inclini all'aggressività, all'autoritarismo, al machiavellismo e alla dominanza sociale, unitamente a ridotti livelli di empatia disposizionale. Questi risultati suggeriscono che le dinamiche abusive osservate nell'esperimento di Stanford non siano state generate esclusivamente dalla pressione ambientale della situazione, ma siano il prodotto di un'interazione persona-situazione. In tale prospettiva, il contesto carcerario agirebbe come un catalizzatore per individui già caratterialmente predisposti a condotte dominanti e coercitive, inficiando l'assunto di Zimbardo circa la presunta “normalità” dei partecipanti originali¹⁴⁵.

Ancora, è stato osservato come la rappresentazione dei risultati possa aver enfatizzato selettivamente i comportamenti più estremi. Documentazioni interne indicano infatti che una quota significativa delle guardie non manifestò condotte apertamente sadiche, suggerendo che la diffusione della violenza non fosse uniforme¹⁴⁶. Infine, Zimbardo, pur dichiarandosi sorpreso dagli eventi,

¹⁴² Cfr. Texier 2019: 6-7.

¹⁴³ Cfr. *ibi*: 9-10.

¹⁴⁴ Cfr. Carnahan, McFarland 2007.

¹⁴⁵ Carnham e McFarland (2007) sollevano autonomamente la criticità di associare uno studio del 2004 a uno del 1971 ed evidenziano le differenze tra una società punitiva passata e una più “libera” attuale; tuttavia, secondo gli autori è rimasto pressoché immutato l'immaginario collettivo sulla prigione, che in maggioranza influenza il volontario selettivo.

¹⁴⁶ Cfr. *ibidem*. Le ipotesi vengono testate dagli autori attraverso il British Broadcasting

aveva progettato lo studio come una dimostrazione empirica della propria tesi sulla tossicità delle istituzioni totali, finalizzata a promuovere una radicale riforma carceraria. Lo studio sembra configurarsi più come una performance sociopsicologica a tesi che come un esperimento scientifico aperto a diverse conclusioni, dove la “verità” era già stata stabilita prima ancora che i soggetti entrassero nel simulacro carcerario.

Alla luce di tali criticità, pur non invalidando completamente il valore del modello situazionale¹⁴⁷ proposto, risulta necessario adottare un approccio interpretativo più cauto, che consenta di integrare tali evidenze in una prospettiva teorica più articolata e meno deterministica; il modello resta perciò utile come chiave interpretativa di *Rope*, in somiglianze e differenze.

Similmente alle dinamiche descritte da Zimbardo, in *Rope* i protagonisti intraprendono quello che può essere considerato un esperimento intellettuale, condizionato dalla loro concezione elitaria della vita e dall'influenza del loro mentore. L'omicidio, inizialmente inteso come esercizio accademico, si trasforma ben presto in una manifestazione della loro vulnerabilità psicologica e della facilità con cui cedono alle aspettative situazionali (Phillip a quelle di Brandon, Brandon a quelle di Rupert). Come nell'esperimento carcerario, il loro comportamento non è solo espressione della loro personalità, ma è fortemente influenzato dal contesto in cui operano.

Zimbardo stesso ha vissuto una transizione dei ruoli che lo ha condotto a un'alterazione della percezione della realtà. Da sperimentatore imparziale, si era gradualmente trasformato in sovrintendente, razionalizzando i comportamenti crudeli dei partecipanti. Come accaduto durante il processo di Norimberga, dove i leader nazisti si difesero sostenendo di aver agito secondo gli

Corporation (BBC) Prison Study, un esperimento controllato che replica in parte il paradigma carcerario ma con maggiore rigore metodologico e controllo etico. I risultati mostrano che le guardie non sviluppano automaticamente comportamenti autoritari, anzi, faticano a costruire un'identità di gruppo coesa e risultano riluttanti a esercitare il potere. Parallelamente, i prigionieri tendono inizialmente a sviluppare una maggiore solidarietà e coesione, mettendo in discussione l'idea che la subordinazione produca inevitabilmente passività e disgregazione. La tirannia emerge dunque non come effetto inevitabile della struttura, ma come esito contingente di dinamiche di gruppo specifiche. Rifiutando il determinismo situazionale, gli individui mantengono un certo grado di *agency* e responsabilità morale anche in contesti estremi. Cfr. Reicher, Haslam 2006.

¹⁴⁷ Si può affermare che la violenza sociale emerge da un'interazione dinamica: da un lato l'ambiente influenza l'uomo, dall'altro l'individuo trasforma il contesto attraverso la leadership e la mobilitazione. Nonostante l'importanza del dibattito aperto dallo studio, la sua fama e i problemi etici hanno a lungo cristallizzato una versione dei fatti troppo semplice, che trascura la complessità del rapporto tra carattere e società. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Smith, Haslam 2012: 126-141.

ordini e i ruoli istituzionali¹⁴⁸, Brandon e Phillip si allontanano dalla responsabilità individuale, trovando nel contesto filosofico in cui si muovono un pretesto per il loro crimine.

Rupert, che inizialmente incarna il ruolo del mentore filosofico e intellettuale, si trova obbligato a confrontarsi con le conseguenze etiche delle proprie idee; la sua epifania lo costringe a riconoscere la distorsione morale che ha instillato nei suoi allievi.

BRANDON: Ti ricordi quelle originali teorie filosofiche che elaboravamo a scuola? Ricordi che abbiamo detto, abbiamo sempre detto, tu ed io, che i concetti morali del bene e del male e del giusto e dell'ingiusto possono essere considerati molto relativi? Ti ricordi, Rupert?¹⁴⁹

Nel film come nell'esperimento, il distacco dalla propria identità morale e il rifugio nei ruoli prestabiliti riducono il senso di responsabilità, portando a comportamenti disumanizzanti.

La contraddizione dei partecipanti all'esperimento di Stanford tra azioni e credenze morali li spinge a razionalizzare il proprio comportamento in modi distorti creando una frattura tra il sé personale e il sé di ruolo. Tale fenomeno può essere spiegato tramite la *dissonanza cognitiva*. Come descritta da Leon Festinger e ampliata da Michael Leippe e da Zimbardo, essa rappresenta una tensione psicologica che si verifica quando un individuo sperimenta una discrepanza tra credenze possedute e azioni compiute. Lo stato di incongruenza genera disagio e spinge il soggetto a modificare o giustificare le proprie cognizioni per ristabilire una coerenza interna, specialmente quando le giustificazioni esterne sono deboli¹⁵⁰.

Nel caso di Phillip, le sue scarse attenuanti contestuali non bastano a eliminare il conflitto interiore; egli si fa inconsapevole testimone di incongruenza tra credo e azione, in lotta con il peso della sua colpa. A differenza di Brandon, che razionalizza completamente e nel quale non sembra presente un dualismo tra ideale e atto, Phillip non riesce a conciliare l'omicidio commesso con la sua moralità, e questa tensione si manifesta attraverso il crescente nervosismo e i tentativi falliti di mantenere il controllo. La sua dissonanza cognitiva rappresenta il conflitto tra il ruolo di intellettuale superiore e la sua umanità, che alla fine non può ignorare.

¹⁴⁸ Cfr. Arendt 2019.

¹⁴⁹ Hitchcock, *Rope*, min. 1'15"02-18: «BRANDON: Remember we said the lives of inferior beings are unimportant? Remember we said, we've always said, you and I, that moral concepts of good and evil and right and wrong don't hold for the intellectually superior. Remember, Rupert?».

¹⁵⁰ Cfr. Festinger 1968: 3-10; Zimbardo, Leippe 1991: 234-236; Zimbardo 1966.

A questa dimensione individuale si sovrappone l'influenza della pressione sociale. Come suggerito da Zimbardo, il *bisogno di approvazione sociale* gioca un ruolo cruciale nel comportamento¹⁵¹; per definizione, tale bisogno «indica un desiderio di conformarsi, una preoccupazione per le opinioni altrui e una spinta a essere socialmente accettabili»¹⁵². Phillip, nella sua ricerca di accettazione, sembra trovarsi tra l'identificazione e l'internalizzazione – come teorizzate da Herbert Kelman¹⁵³– dei valori di Brandon, spinto dal desiderio di sentirsi parte di qualcosa di più grande.

Nel suo modello della *gerarchia dei bisogni*, Abraham Maslow include quelli di appartenenza e stima, quest'ultimo strettamente legato al bisogno di approvazione¹⁵⁴. È lecito dubitare dell'idea che Brandon stimi Phillip, alla luce di numerosi momenti in cui, più che aiutarlo o congratularsi con lui, lo richiama all'ordine. Brandon incarna la figura dominante ed esercita una forte pressione su Phillip, che, nonostante le sue incertezze, finisce per conformarsi alle direttive. Il pianista cerca implicitamente l'approvazione del suo amico – come Brandon quella di Rupert – spinto dalla mania di essere accettato e di sentirsi parte di una sorta di élite di cui Mr. Shaw si fa leader. Queste forti componenti sociali mostrano come Phillip sia intrappolato in un meccanismo che lo spinge ad agire e imitare comportamenti altrimenti inaccettabili, mentre la crescente consapevolezza della gravità delle sue azioni erode progressivamente la sua stabilità emotiva e morale, a scapito della propria identità e senso di responsabilità.

Le dinamiche sociali possono condurre alla trasformazione dell'individuo, e la pressione esterna può gradualmente portare alla perdita della propria umanità e alla riduzione dell'altro a semplice oggetto.

¹⁵¹ Cfr. Zimbardo 2020: 324-326.

¹⁵² Twenge, Im 2007: 173: «By definition, the need for social approval indicates a desire to conform, a concern with others' opinions, and an urge to be socially acceptable» (trad. mia).

¹⁵³ Cfr. Kelman 1958. Per Kelman, il bisogno di approvazione sociale è un meccanismo per cui le persone si conformano alle norme sociali alla ricerca di approvazione esterna (conformità) con comportamenti per essere accettate dal gruppo (identificazione), o interiorizzano valori quando l'approvazione diventa parte della loro identità (internalizzazione).

¹⁵⁴ Il concetto di bisogno fondamentale può essere definito in relazione alle domande a cui risponde e alle operazioni che lo hanno scoperto. La mancanza di questi bisogni (sicurezza, appartenenza, relazioni affettive e rispetto) provoca malessere. Cfr. Maslow 1968 e 1987.

3.3 *Quando l'uomo diventa oggetto*

Una delle cose peggiori che possiamo fare ad altri esseri umani è privarli della loro umanità, renderli privi di valore.¹⁵⁵

Philip Zimbardo

David, agli occhi di Brandon e Phillip, non è altro che uno strumento funzionale alla realizzazione del loro esperimento. La sua morte non è il fine, bensì un mezzo attraverso cui Brandon cerca di affermare la propria superiorità intellettuale e morale. In questo contesto, la deumanizzazione diventa centrale: David diviene “complemento d’arredo” per la macabra celebrazione dell’ego di Brandon. Il crimine non nasce per vendetta o passione, ma dall’intento di affermare se stessi; pensare al giovane Kentley come mezzo per raggiungere tale scopo permette loro di vedere la sua morte come un sacrificio necessario per la propria autorealizzazione.

La *deumanizzazione* è un meccanismo psicologico di difesa che consente agli individui di vedere gli altri come esseri inferiori; ciò riduce il senso di colpa o disagio morale, poiché l’altro viene percepito come privo di umanità, rendendo più semplice giustificare l’aggressione o la repressione¹⁵⁶. Zimbardo ammette che «l’Esperimento Carcerario di Stanford ha creato un’ecologia della deumanizzazione»¹⁵⁷, fenomeno che si radica nei contesti di potere e permette a chi detiene il controllo di giustificare moralmente atti di violenza o crudeltà¹⁵⁸.

A tal proposito, Albert Bandura introduce il concetto di *disimpegno morale*, che permetterebbe agli individui di giustificare azioni riprovevoli e dannose per la sicurezza sociale, al fine di preservare la propria immagine¹⁵⁹. Bandura identifica dei meccanismi cognitivi che facilitano tale disimpegno: le persone creano narrazioni che nobilitano la violenza, confrontando il loro comportamento con quello di nemici più malvagi; inoltre, tendono a spostare la responsabilità personale, sminuendo le conseguenze negative delle proprie azioni; infine, riducendo l’altro a un’entità inferiore, annullano la responsabilità dell’agente¹⁶⁰. La mancanza di colpa è visibile nel comportamento freddo e distaccato di Brandon, che canzona più volte la vittima.

¹⁵⁵ Zimbardo 2020: 326.

¹⁵⁶ Cfr. Perrucci, Pilisuck 1971: 16-30.

¹⁵⁷ Zimbardo 2020: 327.

¹⁵⁸ Cfr. *ibi*: 314-318.

¹⁵⁹ Cfr. Bandura et al. 2001.

¹⁶⁰ Cfr. Bandura 1986, cc. 8-10; Bandura, Underwood, Fromson 1975.

Gli individui più deboli possono essere spinti a seguire comportamenti aggressivi e disumani sotto l'influenza di un leader carismatico, il che spiega il ruolo passivo di Phillip, che è psicologicamente intrappolato nella visione distorta di Brandon. I due non vedono David come un individuo con dignità, ma come una pedina sacrificabile per un obiettivo più grande, similmente ai processi che Ervin Staub descrive come precursori ai soprusi che avvengono in gruppo. In particolare, la deumanizzazione per Staub è spesso un preludio alla violenza, poiché trasforma le persone in bersagli anonimi, la cui sofferenza può essere ignorata¹⁶¹, in contrasto al godimento sadico di Brandon verso vittima e familiari.

La *deindividuazione* è un altro concetto chiave trattato da Zimbardo, il quale sostiene:

Le persone possono diventare malvagie quando si trovano coinvolte in situazioni in cui i controlli cognitivi, che normalmente guidano il loro comportamento secondo modalità socialmente desiderabili e personalmente accettabili, sono bloccati, sospesi o distorti.¹⁶²

Questa sospensione può portare a una serie di conseguenze, tra cui la perdita di autoconsapevolezza, moralità, responsabilità e analisi delle proprie azioni, rendendo più difficile distinguere il giusto dallo sbagliato e valutare le implicazioni delle proprie scelte¹⁶³. La deindividuazione si verifica quando un soggetto perde il senso di identità personale e, con esso, la responsabilità morale per le proprie azioni. Questo processo è spesso favorito dall'anonimato, come accade nella folla psicologica; in questi contesti, le persone diventano meno consapevoli di sé e conformano il proprio comportamento alle norme del gruppo, anche quando esse promuovono comportamenti antisociali o violenti¹⁶⁴. Festinger collega la deindividuazione alla riduzione della dissonanza cognitiva: quando una persona si trova in una situazione in cui la sua identità è oscurata o annullata, la mancanza di autocontrollo e di responsabilità personale può ridurre il conflitto tra comportamenti immorali e l'immagine positiva di sé. In altri termini, l'anonimato e la perdita d'identità individuale permettono di commettere azioni riprovevoli senza percepirsi come colpevoli, poiché non si sente la pressione di mantenere una coerenza morale interna¹⁶⁵.

Sebbene l'Esperimento carcerario di Stanford e la dinamica omicidiaria di *Rope* condividano la rappresentazione della deriva sadica, esse divergono ra-

¹⁶¹ Cfr. Staub 1989: 51-70.

¹⁶² Zimbardo 2020: 427.

¹⁶³ Cfr. *ibidem*.

¹⁶⁴ Cfr. *ibi*: 419-429.

¹⁶⁵ Cfr. Festinger 1968.

dicalmente nell'eziologia del male. Nell'Esperimento, la violenza scaturisce dall'anonimato e dalla perdita di identità individuale dietro uniformi e occhiali riflettenti, ed essa è di natura emergente e situazionale; in *Rope* il delitto è un atto di auto-affermazione ipertrofica, un'azione di matrice ideologica e volontaristica. David non è vittima di un sistema burocratico, ma il materiale inerte di una sperimentazione estetica. In questo senso, se Zimbardo osserva la perdita del Sè nell'ingranaggio situazionale, Brandon persegue un'iper-individuazione, ponendo l'Ego al di sopra del contratto sociale anziché nasconderselo dietro una maschera. Come egli stesso afferma provocatoriamente:

BRANDON: I bravi americani di solito muoiono giovani sul campo di battaglia, vero? Beh, i David di questo mondo occupano solo spazio. Ecco perché era la vittima perfetta per l'omicidio perfetto... ovviamente, era uno studente di Harvard. Questo potrebbe renderlo un omicidio giustificabile.¹⁶⁶

In *Rope* Brandon rivendica la piena agenzia morale, nobilitando il delitto attraverso una narrazione di superiorità intellettuale; nell'esperimento di Zimbardo il disimpegno morale di Bandura si manifesta attraverso lo spostamento della responsabilità sull'autorità o sulla situazione.

Il cadavere di David, celato nella cassapanca che funge da tavola per il buffet, non rappresenta dunque una deindividuatione per occultamento, ma il fulcro di una sfida intellettuale. Se per Zimbardo l'anonimato riduce le inibizioni poiché il soggetto si sente "uno tra tanti", Brandon si sente "l'Unico". La sua mancanza di colpa deriva da una solida impalcatura ideologica che lo fa vivere in una sorta di illusione di impunità, e non da una sospensione temporanea dei controlli cognitivi dovuta al contesto. Brandon nobilita la violenza sminuendo la vittima a entità inferiore e annulla la propria responsabilità tramite una pretesa superiorità intellettuale. È proprio in questa "estetica del delitto" che emerge la differenza fondamentale con i soggetti di Zimbardo: le guardie di Stanford scivolano nel sadismo per via del ruolo istituzionale, Brandon orchestra il delitto con meticolosa premeditazione. La deumanizzazione di David non è effetto collaterale della situazione, ma premessa necessaria della loro presunta eccellenza.

Tuttavia, il parallelismo con Zimbardo e Festinger ritrova vigore nell'analisi di Phillip, il contraltare psicologico. In lui, la deindividuatione fallisce; la "facciata" dell'esteta superiore cede sotto il peso della dissonanza cognitiva,

¹⁶⁶ Hitchcock, *Rope*, min. 5"43-6"04: «BRANDON: Good Americans usually die young on the battlefield, don't they? Well, the Davids of this world merely occupy space. Which is why he was the perfect victim for the perfect murder...of course, he was a Harvard undergraduate. That might make it justifiable homicide» (trad. mia).

un fallimento della superiorità contro il rimorso. Mentre Brandon mantiene la maschera di impunità, Phillip vive il ritorno della realtà come un trauma fisico e sonoro – il suono del piano, il ticchettio degli oggetti, l'uso eccessivo dell'alcool. Come sostenuto da Festinger, più grave è il conflitto tra il comportamento e la percezione di sé, maggiore è la tensione psicologica che ne deriva¹⁶⁷. Come nell'esperimento di Zimbardo, in cui le guardie alla fine si trovarono a dover fare i conti con le loro azioni, anche Brandon e Phillip vedono riemergere la realtà.

Nel ruolo dell'autorità il confronto si frattura definitivamente; laddove Zimbardo, nel ruolo di soprintendente, valida implicitamente le violenze non intervenendo, la figura di Rupert Cadell agisce come un catalizzatore etico che demistifica l'ideologia dei due giovani. Rupert funge da "specchio morale" attivo fin dall'annuncio del suo invito al party. Ciò che incastra i due è il tradimento dell'ideale da parte del loro stesso mentore, e non semplicemente la riemersione di una responsabilità astratta. La scoperta del cadavere non è, come nell'esperimento di Stanford, il termine procedurale di una simulazione degenerata, ma il momento in cui l'autorità intellettuale rinnega il proprio discepolo, trasformando l'illusione di un "omicidio perfetto" nella cruda realtà di un crimine volgare. Se nell'esperimento di Zimbardo l'autorità legittima implicitamente la violenza, in Hitchcock l'autorità (Rupert) la rinnega con orrore, distruggendo l'illusione di impunità di Brandon, e riscrive il loro "esperimento filosofico" come un atto di cronaca nera: il suono delle sirene rompe definitivamente la finzione di "superiorità" intellettuale, che non esime dal giudizio della società e della legge.

3.4 *Guardare senza vedere*

Uno dei contributi al male più cruciali, e meno riconosciuti, viene dal silenzioso coro di coloro che guardano ma non vedono, sentono ma non ascoltano.¹⁶⁸

Philip Zimbardo

Il concetto di male e la sua perpetuazione attraverso l'inerzia sociale guida l'intera riflessione sulla responsabilità morale di ogni soggetto o gruppo sociale. Zimbardo richiama, a sostegno di questa tesi, gli esperimenti condotti da Bibb Latané e John Darley sul fenomeno del *bystander effect* (effetto

¹⁶⁷ Cfr. Festinger, Pepitone, Newcomb 1952.

¹⁶⁸ Zimbardo 2020: 437.

spettatore)¹⁶⁹ per dimostrare che il male non consiste solo in atti di violenza diretta, ma anche della passività degli astanti, che scelgono di non intervenire. Fattori situazionali, quali la percezione della presenza di altri potenziali soccorritori, influenzano pesantemente la propensione ad agire prosocialmente¹⁷⁰.

L'inerzia di fronte al male non è necessariamente il risultato di freddezza o insensibilità personale, ma spesso rispecchia una complessa interazione tra individuo e contesto; il timore del giudizio altrui o la paura di compiere un errore possono portare anche persone consapevoli del proprio dovere morale a non agire¹⁷¹.

Rope, in quest'ottica, rappresenta l'importanza di guardare oltre le azioni individuali per analizzare le dinamiche di potere che alimentano e mantengono il male. Il thriller hitchcockiano fa eco a quanto evidenziato dalla *teoria Persona-Situazione-Sistema* che permea l'intera opera di Zimbardo, secondo la quale la Persona è solo uno dei tre fattori che determinano il comportamento umano, insieme al Contesto situazionale e al Sistema che lo circonda.

Ridurre la deumanizzazione, concetto chiave di questo saggio, rappresenta una sfida complessa poiché essa è radicata in pregiudizi storici, meccanismi inconsci e bisogni difensivi dell'identità di gruppo che rendono i soggetti resistenti al cambiamento. Le strategie più efficaci individuate dalla psicologia sociale si basano sulla *Teoria del contatto intergruppi*¹⁷² e sulla promozione di un'identità sovraordinata che enfatizzi le somiglianze e il destino comune tra le fazioni. Tuttavia, tali approcci richiedono cautela, poiché richiamare una generica "umanità condivisa" può talvolta essere strumentalizzato dai gruppi dominanti per eludere le proprie responsabilità o normalizzare l'aggressività come un tratto intrinseco della natura umana.

Spesso la società si concentra esclusivamente sulla responsabilità personale, attribuendo la colpa solo agli individui coinvolti in atti moralmente riprovevoli, dimenticando che le influenze sistemiche e situazionali facilitano

¹⁶⁹ Cfr. Darley, Latané 1968.

¹⁷⁰ Cfr. Zimbardo 2020: 438-440.

¹⁷¹ Cfr. *ibi*: 440-441.

¹⁷² Formulata originariamente dallo psicologo sociale Gordon Allport nel 1954, è una delle strategie più note e studiate per ridurre il pregiudizio, la discriminazione e la deumanizzazione tra gruppi sociali diversi. L'assunto fondamentale è che il contatto diretto tra i membri di gruppi differenti, se avviene sotto determinate condizioni, possa ridurre l'ostilità e migliorare le relazioni reciproche. Attraverso la riduzione dell'ansia e l'aumento dell'empatia, questa dinamica permette di superare gli stereotipi e di costruire un'identità comune basata su obiettivi condivisi. Cfr. Haslam, Loughnan 2014.

queste azioni. Per contrastare efficacemente il male, non è sufficiente punire i singoli: bisogna smantellare i sistemi che creano e sostengono le condizioni favorevoli alla sua perpetuazione¹⁷³. Zimbardo, a questo proposito, propone un programma di resistenza contro le influenze negative per promuovere la resilienza e la virtù civica. Le pratiche consapevoli proposte nel programma in dieci punti rappresentano un tentativo di sviluppare una maggiore resistenza alle influenze sociali indesiderate. Riconoscere le dinamiche situazionali e assumersi la responsabilità personale sono strumenti essenziali per combattere l'inerzia morale e favorire la costruzione di contesti sociali più giusti. Inoltre, la capacità di resistere all'obbedienza cieca, mantenere la propria individualità e promuovere un pensiero critico sono doti indispensabili per sviluppare una consapevolezza morale solida¹⁷⁴.

Zimbardo introduce anche il concetto di *eroismo quotidiano*, un comportamento che emerge nella lotta contro il male istituzionalizzato e situazionale. Questo tipo di eroismo, sebbene meno spettacolare di quello tradizionalmente celebrato, rimane profondamente significativo, manifestandosi nelle piccole scelte quotidiane in cui l'individuo è chiamato a opporsi a pressioni sociali e morali, preservando la propria integrità e autonomia.

In questo contesto, i concetti centrali della *psicologia positiva*, come il *flourishing* (fiorire) e le virtù personali, si intrecciano con la concezione dell'eroismo proposta da Zimbardo. I principi fondanti di Martin Seligman si focalizzano sulle potenzialità umane e sulla capacità di sviluppare resilienza, forza di carattere e consapevolezza morale, strumenti necessari per affrontare le sfide della vita quotidiana e, in contesti più estremi, per compiere atti eroici¹⁷⁵. Questi ultimi, benché rari, sono potenzialmente alla portata di tutti, purché coltivati attraverso riflessione critica e impegno personale.

Rope è un esempio emblematico di come il coraggio possa manifestarsi nella resistenza al male che emerge in situazioni apparentemente ordinarie. La figura di Henry Kentley non è eroica nel senso convenzionale, ma incarna una forma di integrità che si esprime nella capacità di riconoscere e opporsi alle ideologie distorte che attraversano il film. Kentley dimostra che il vero valore risiede nel rifiutare la complicità e nell'affrontare le conseguenze morali delle proprie scelte, anche quando ciò comporta un conflitto con le influenze sociali dominanti. La virtù non si esprime solo nei grandi sacrifici, ma anche nella prontezza a contrastare il male in contesti quotidiani.

¹⁷³ Cfr. Zimbardo 2020: 592-593.

¹⁷⁴ Cfr. *ibi*: 595-601.

¹⁷⁵ Cfr. Seligman, Csikszentmihalyi 2001; Seligman et al. 2005; Seligman 2012.

Come suggerito dall'opera di Hitchcock e ribadito dalla psicologia positiva, il male non si manifesta esclusivamente attraverso azioni violente o palesi, ma può insinuarsi attraverso la passività e l'inerzia morale. Le dinamiche sistemiche e situazionali giocano un ruolo determinante nel plasmare il comportamento umano, ma è attraverso la riflessione critica e l'impegno consapevole che l'individuo può elevarsi, opponendosi al male e promuovendo una società più giusta e rispettosa della dignità umana. Attraverso le *dramatis personae* di Rupert e Henry Kentley, *Rope* ci ricorda che, sebbene vulnerabili alle pressioni sociali e alle influenze esterne, abbiamo la capacità di scegliere la strada della responsabilità morale, agendo per il nostro bene personale e per quello collettivo.

Conclusione

Percepire un essere umano come meno che umano sembrerebbe, in superficie, uno straordinario errore categoriale. Se così fosse, si tratterebbe di un errore straordinariamente tenace e diffuso. Le vittime di genocidio sono etichettate come “parassiti” dai carnefici. [...] I poveri vengono derisi come sciocchi libidinosi. I passanti guardano attraverso i senzatetto come se fossero ostacoli trasparenti. [...] I pazienti sentono che le loro identità individuali sono state spogliate da una medicina depersonalizzata.¹⁷⁶

N. Haslam - S. Loughnan

Il percorso di analisi condotto attraverso *Rope* di Alfred Hitchcock e le riflessioni sulla razionalizzazione psicologica del male ci portano a confrontarci con la questione: quali forme assume il male nella società contemporanea?

Se nel film il male si manifesta attraverso una distorsione ideologica, nella nostra realtà esso si rivela in forme più sottili, come l'indifferenza e la competizione esasperata. La reificazione dell'altro e la retorica della meritocrazia alimentano l'emarginazione sociale, fenomeni riflessi e ingigantiti nel personaggio di Brandon, che manipola chi lo circonda per affermare se stesso nel suo delirio aristocratico-superomistico¹⁷⁷.

Alla società attuale sembra far difetto un autentico senso morale, non nei termini tradizionali legati alla religione o alla sessualità, ma piuttosto nel ri-

¹⁷⁶ Haslam-Loughnan 2014: 400: «To perceive a human being as less than human would seem on the surface to be an extraordinary category mistake. If so, it is a mistake that is remarkably tenacious and widespread. Victims of genocide are labeled as vermin by perpetrators. [...] The poor are mocked as libidinous dolts. Passers-by look through homeless people as if they were transparent obstacles. [...] Patients feel their individual identities have been stripped away by depersonalized medicine» (trad. mia).

¹⁷⁷ Cfr. Bauman 2012: 210: «L'interesse primario della sociologia tagliata su misura della modernità liquida deve essere la promozione dell'autonomia e della libertà; tale sociologia deve quindi porre al centro della propria attenzione l'autocoscienza, la comprensione e la responsabilità individuale»; Sandel 2021: 216: «Per quale ragione chi ha successo deve qualcosa ai membri meno avvantaggiati della società? La risposta a questa domanda dipende dal riconoscimento del fatto che, pur con tutti i nostri sforzi, noi non ci autorealizziamo e non siamo autosufficienti; ritrovarci in una società che premia i nostri talenti è la nostra fortuna, non è quanto ci è dovuto».

spetto dell'altro in quanto persona; anche la gestione della disuguaglianza sociale diventa espressione di un male silenzioso, poiché basata sull'idea che alcuni individui siano meno meritevoli di protezione o sostegno, e che gli intenti politici o economicientino più dell'individuo.

Numerosi studi recenti analizzano come attualmente il male venga perpetrato tramite “sotterfugi psicologici” che, consciamente o meno, convincono sia singoli individui sia intere popolazioni di essere dalla parte della storia che verrà ricordata per le azioni giuste e non per le atrocità commesse¹⁷⁸. Deumanizzare l'*outgroup* – il nemico da combattere – e fare comparazioni favorevoli (*advantageous comparison*) – dove altre potenze vengono definite più estorsive o pericolose – hanno permesso di oltrepassare la questione morale, giustificando la difesa dell'identità: «mantenere il proprio status sotto forma di superiorità morale rappresenta un obiettivo chiave del gruppo, centrale per la loro identità collettiva»¹⁷⁹.

Ancora, riprendendo nuovamente il concetto di deumanizzazione, essa rappresenta un fenomeno psicologico di profonda complessità che si manifesta attraverso due direttrici principali, tra loro interconnesse: una qualitativa, riguardante il contenuto della negazione dell'umanità, e una quantitativa, relativa alla sua intensità e visibilità. Sotto il profilo qualitativo, il modello di Nick Haslam e Steve Loughnan¹⁸⁰ distingue tra la riduzione dell'altro ad animale — la cosiddetta *animalized dehumanization*, che comporta la privazione di civiltà e cultura — e la riduzione ad automa, o *deumanizzazione meccanicistica*, che spoglia l'individuo di calore ed emozioni. Nello specifico, la deumanizzazione animalizzata si basa spesso sull'associazione del target ad animali collettivamente considerati disgustosi o insignificanti. Come spiegato da Zouheir A. Maalej e Aseel Zibin (2025), in contesti di conflitto tali metafore non sono semplici figure retoriche, ma vengono deliberatamente scelte come strumenti cognitivi e ideologici atti a legittimare la violenza in quanto forma di “disinfestazione”¹⁸¹. Queste metafore funzionano come “pavimentazioni ideo-

¹⁷⁸ Un recente articolo (Bliuc, Muntele-Hendreş 2025) esplora come il disimpegno morale, la distorsione narrativa, l'illusione di superiorità morale – tenendo conto di media e social media – siano riusciti a giustificare strategicamente le critiche morali a salvaguardia dell'autostima collettiva di alcuni Paesi vicini all'Ucraina, filorussi, all'interno del conflitto ucraino-russo del 2022.

¹⁷⁹ Bliuc, Muntele-Hendreş 2025: 3: «thus, for the pro-Russian camp, maintaining their status in the form of moral superiority represents a key group goal, central to their collective identity, but harder to achieve given the challenges of morally justifying acts of war».

¹⁸⁰ Cfr. Haslam, Loughnan 2014: 405-407.

¹⁸¹ Nello specifico, gli autori si riferiscono alla *Conceptual Theory of Metaphor* di Lakoff e Johnson (1980-1999), e alla *Great Chain of Being Metaphor* di Lakoff e Turner (1989).

logiche” – cioè, preludi discorsivi alla normalizzazione di atti estremi, incluso il genocidio. In questo senso, deumanizzare l'altro diventa un passaggio obbligato per rendere accettabile la distruzione sistematica, trasformando l'essere umano in un bersaglio privo di dignità ontologica.

Parallelamente, la direttrice quantitativa si muove lungo un *continuum* di gravità che spazia da forme palesi e assolute, caratterizzate da odio manifesto e metafore verbali degradanti, a forme sottili e implicite. Queste ultime, spesso definite come “infra-umanizzazione”, sono rilevabili talvolta solo attraverso indagini scientifiche, come la negazione inconscia di tratti unicamente umani o la ridotta attivazione cerebrale nelle aree deputate all'empatia.

In definitiva, la deumanizzazione rappresenta la violazione più eclatante della fede in una comune umanità e dell'assunto illuminista secondo cui siamo tutti essenzialmente uguali. Che sia guidata dall'odio, dalla lussuria o dall'indifferenza, e che si organizzi in modo collettivo o rimanga una dinamica intensamente personale, essa rimane un fenomeno terribile nelle sue conseguenze, poiché permette di percepire l'annientamento dell'altro non come un crimine, ma come una necessità logica o estetica¹⁸².

Una società alienante, incapace di offrire all'individuo un'autentica espressione di sé, può spingere le persone a rifugiarsi in ideologie che sacrificano la libertà per una falsa sicurezza¹⁸³. Come il signor Kentley in *Rope*, che incarna una morale viscerale, tutt'altro che ipocrita, opponendosi al cinismo che lo circonda, così anche nella nostra società l'eroismo può adeguatamente manifestarsi nell'opposizione quotidiana alle fenomenologie del male, nella difesa della dignità umana e nella resistenza all'indifferenza. In definitiva, le scienze psicologiche e la filosofia morale offrono soluzioni concrete nella misura in cui promuovono valori di empatia e rispetto, contribuendo alla speranza in un futuro meno gravato dal male.

¹⁸² Cfr. Haslam, Loughnan 2014: 400-404.

¹⁸³ Cfr. Fromm 2015: 174: «Che cosa sia bene o male per l'uomo non è una questione metafisica, ma un problema empirico a cui si può dare una risposta in base all'analisi della natura dell'uomo e degli effetti che certe condizioni hanno su di lui. Ma che dire degli “ideali”, come quelli dei fascisti, che si dirigono decisamente contro la vita? Come dobbiamo interpretare il fatto che degli uomini seguono questi falsi ideali con lo stesso fervore con cui altri uomini seguono i veri ideali?»

Bibliografia citata

- Abbey, R. 2000. *Nietzsche's Middle Period*, Oxford University Press, New York.
- Alfano, M. 2019. *Nietzsche's Moral Psychology*, Cambridge University Press, New York.
- Allen, R. 2007. *Hitchcock's Romantic Irony*, Columbia University Press, New York.
- Ansell-Pearson, K. 2006. "Introduzione", in Nietzsche, F., *On the Genealogy of Morality and Other Writings*, Cambridge University Press, New York.
- Arendt, H. 2019. *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano.
- Badmington, N. 2021. *Perpetual Movement: Alfred Hitchcock's Rope*, State University of New York Press, Albany.
- Bandura, A. 1986. *Social Foundations of Thought and Action: A Social Cognitive Theory*, Prentice Hall, New Jersey.
- Bandura, A. - Underwood, B. - Fromson, M.E. 1975. *Disinhibition of Aggression through Diffusion of Responsibility and Dehumanization of Victims*, "Journal of Research in Personality", 9(4), pp. 253-269.
- Bandura, A. - Caprara, G.V. - Barbaranelli, C. - Pastorelli, C. - Regalia, C. 2001. *Socio-Cognitive Self-Regulatory Mechanisms Governing Transgressive Behavior*, "Journal of Personality and Social Psychology", 80(1), pp. 125-135.
- Banuazizi, A. - Movahedi, S. 1975, *Interpersonal dynamics in a simulated prison: A methodological analysis*, "American Psychologist", 30, pp. 152-160.
- Bauman, Z. 2012. *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari.
- Bienen, L. 2012. *1924: Leopold and Loeb*, in *Homicide in Chicago 1870-1930*, Northwestern University, Archive Internet Snapshot, <https://homicide.northwestern.edu/crimes/leopold/>
- Bliuc, A.M. - Muntele-Hendreş, D. 2025. *Narratives of Moral Superiority in the Context of War in Ukraine: Justifying Pro-Russian Support through Social Creativity and Moral Disengagement*, "British Journal of Social Psychology", 64(2), pp. 1-21.
- Boschi, A. 2009. *Alfred Hitchcock. Nodo alla gola*, Lindau, Torino.
- Carnahan, T. - McFarland, S. 2007. *Revisiting the Stanford Prison Experiment: Could Participant Self-Selection Have Led to the Cruelty?*, "Personality and Social Psychology Bulletin", 33(5), pp. 603-614.
- Darley, J.M. - Latané, B. 1968. *Bystander Intervention in Emergencies*, "Journal of Personality and Social Psychology", 8(4), pp. 377-383.
- De Bonis, G. 2014. *Alfred Hitchcock Presents: Multilingualism as a Vehicle for ... Suspense. The Italian Dubbing of Hitchcock's Multilingual Films*, "Linguistica Antverpiensia", 13, pp. 169-192.

- Fass, P.S. 1993. *Making and Remaking an Event: The Leopold and Loeb Case in American Culture*, "The Journal of American History", 80(3), pp. 919-951.
- 2006. *Children of a New World: Society, Culture, and Globalization*, New York University Press, New York.
- Festinger, L. 1968. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford.
- Festinger, L. - Pepitone, A. - Newcomb, T. 1952. *Some Consequences of De-Individuation in a Group*, "Journal of Abnormal and Social Psychology", 47, pp. 382-389.
- Freedman, J. - Millington, R. 1999. *Hitchcock's America*, Oxford University Press, New York.
- Fromm, E. 1973. *The anatomy of human destructiveness*, Gruppo editoriale di Holt, Rinehart e Winston, New York.
- 2015. *Fuga dalla libertà*, trad. it. di C. Mannucci, Mondadori, Milano.
- Gehring, W. D. 2019. *Hitchcock and Humor: Modes of Comedy in Twelve Defining Films*, McFarland & Company, Jefferson.
- Geis, G. - Bienen, L.B. 1998. *Crimes of the Century: From Leopold & Loeb to O. J. Simpson*, Northeastern University Press, Boston.
- Gottlieb, S. 1997. *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley.
- Haidt, J. 2001. *The Emotional Dog and Its Rational Tail: A Social Intuitionist Approach to Moral Judgment*, "Psychological Review", 108(4), pp. 814-834.
- Haslam, N. - Loughnan, S. 2014. *Dehumanization and Infrahumanization*, "Annual Review of Psychology", 65, pp. 399-423.
- Hitchcock, A. 1948. *Let 'Em Play God*, "Hollywood Reporter", 11 ottobre.
- Humbert, D. 2013. *Re-Visiting the Double: A Girardian Reading of Alfred Hitchcock's Rope and Strangers on a Train*, "Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture", 20, pp. 253-261.
- Hume, D. 1998. *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, Oxford University Press, New York.
- Jost, J.T. - Banaji, M. R. 1994. *The Role of Stereotyping in System-Justification and the Production of False Consciousness*, "British Journal of Social Psychology", 33, pp. 1-27.
- Kelman, H.C. 1958. *Compliance, Identification, and Internalization: Three Processes of Attitude Change*, "The Journal of Conflict Resolution", 2(1), pp. 51-60.
- Kohlberg, L. 1981. *The Philosophy of Moral Development: Moral Stages and the Idea of Justice*, Harper & Row, New York.
- Larson, E.J. 2008-2010. *An American Tragedy: Retelling the Leopold-Loeb Story in Popular Culture*, "The American Journal of Legal History", 50(2), pp. 119-156.
- Le Bon, G. 2021. *Psicologia delle folle*, trad. it. di L. Morpurgo, Gruppo editoriale Mauri Spagnol, Milano.

- Le Texier, T. 2019. *Debunking the Stanford prison experiment*, “American Psychologist”, 74 (7), pp. 823-839.
- Leiter, B. 2015. *Nietzsche on Morality*, 2^a ed., Routledge, New York.
- Leiter, B. - Sinhababu, N. 2007. *Nietzsche and Morality*, Oxford University Press, New York.
- Maalej, Z.A. - Zibin, A. 2025. *Metaphors They Kill by: Dehumanization of Palestinians by Israeli Officials and Sympathizers*, “International Journal of Arabic-English Studies”, 25(1), pp. 201-222.
- Marantz Cohen, P. 2021. *Alfred Hitchcock. The Legacy of Victorianism*, The University Press of Kentucky, Lexington.
- Margoni, F. 2019. *L’aurora della psicologia morale. La psicologia morale di Nietzsche e alcune recenti indagini empiriche*, “Rivista internazionale di filosofia e psicologia”, 10(2), pp. 164-176.
- Martinelli, D. 2021. *The Intertextual Knot. An Analysis of Alfred Hitchcock’s Rope*, Springer Nature Switzerland, Cham.
- Maslow, A.H. 1968. *Toward a Psychology of Being*, 2^a ed., Van Nostrand Reinhold Company, New York.
- 1987. *Motivation and Personality*, Longman, London.
- Matthews, K.L. 2010. *Reading, Guidance, and Cold War Consensus in Alfred Hitchcock’s Rope*, “The Journal of Popular Culture”, 43(4), pp. 738-760.
- Moreno Fernández, A. 2016. *La conversione nella teoria mimetica di René Girard*, “Fogli Campostrini”, 10(1), pp. 25-55.
- Mosso, C. - Russo, S. - Rutto, F. - Viola, E. 2013. *La relazione tra infraumanizzazione e ideologie sociali nei bambini: Il ruolo della giustificazione del sistema*, “In-Mind Italia”, 4, pp. 27-31.
- Neiman, S. 2018. *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, trad. it. di F. Giardini, Laterza, Roma.
- Nietzsche, F. 1995. *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano.
- 2010a. *Così parlò Zarathustra*, a cura di S. Giametta, Bompiani, Milano.
- 2010b. *La gaia scienza. Idilli di Messina*, 4^a ed., a cura di S. Giametta, BUR Rizzoli, Milano.
- 2012. *Genealogia della morale*, trad. it. di V. Perretta, Newton Compton Editori, Roma.
- 2015. *Al di là del bene e del male*, ed. it. di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano.
- Osteen, M. 2014. *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*, Rowman & Littlefield, Plymouth.
- Patricola, G. 2015. *Linguaggio e tecniche espressive del cinema e del video*, 2^a ed., Edizioni Gipat, Milano.
- Perrucci, R. - Pilisuck, M. 1971. *The Triple Revolution Emerging. Social Problems in Depth*, Little, Brown & Company, Boston.

- Pichel, I. - Hitchcock, A. 1948. *A Long Rope*, "Hollywood Quarterly", 3(4), pp. 416-420.
- Proudfoot, D. - Kay, A.C. 2014. *System Justification in Organizational Contexts: How a Motivated Preference for the Status Quo Can Affect Organizational Attitudes and Behaviors*, "Research in Organizational Behavior", 34, pp. 1-15.
- Raubichek, W. - Srebnick, W. 1991. *Hitchcock's Rereleased Films: From Rope to Vertigo*, Wayne State University Press, Detroit.
- Reicher S. - Haslam, S.A. 2006. *Rethinking the psychology of tyranny: The BBC prison study*, "British Journal of Social Psychology", 45, pp. 1-40.
- Rogers, C.R. 1980. *A Way of Being*, Houghton Mifflin Company, Boston.
- San Juan, E. - McDevitt, J. 2013. *Hitchcock's Villains: Murderers, Maniacs, and Mother Issues*, Scarecrow Press, Plymouth.
- Sandel, M.J. 2021. *La tirannia del merito. Perché viviamo in una società di vincitori e di perdenti*, trad. it. di C. Del Bò e E. Marchiafava, Feltrinelli, Milano.
- Seligman, M.E.P. 2012. *Flourish: A Visionary New Understanding of Happiness and Well-Being*, Free Press, New York.
- Seligman, M.E.P. - Csikszentmihalyi, M. 2001. *Positive Psychology: An Introduction*, "American Psychologist", 55(1), pp. 5-14.
- Seligman, M.E.P. - Steen, T.A. - Park, N. - Peterson, C. 2005. *Positive Psychology Progress: Empirical Validation of Interventions*, "American Psychologist", 60(5), pp. 410-421.
- Smith, S. 2019. *Hitchcock: Suspense, Humour and Tone*, Bloomsbury Publishing, London.
- Smith J. - Haslam S. 2012. *Social psychology: Revisiting the classic studies*, SAGE Publications Ltd, London.
- Spoto, D. 2015. *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*, Dansker Press, Los Angeles.
- Staub, E. 1989. *The Roots of Evil. The Origins of Genocide and Other Group Violence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Truffaut, F. 2014. *Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. di G. Ferrari e F. Pititto, il Saggiatore, Milano.
- Twenge, J.M. - Im, C. 2007. *Changes in the Need for Social Approval, 1958-2001*, "Journal of Research in Personality", 41, pp. 171-189.
- Walker, M. 2011. *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Zimbardo, P.G. 1966. *Division of Psychology: The Cognitive Control of Motivation*, "Transactions of the New York Academy of Sciences", 28(7), pp. 902-922.
- 2020. *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, 1ª ed., trad. it. di M. Botto, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Zimbardo, P.G. - Leippe, M.R. 1991. *The Psychology of Attitude Change and Social Influence*, Temple University Press, Philadelphia.

Filmografia

- Hitchcock, A., *Lifeboat (Prigionieri dell'oceano)*, 20th Century Fox, USA 1944.
- *Rope (Nodo alla gola)*, Warner Bros.-Transatlantic Pictures, USA 1948.
 - *Strangers on a Train (L'altro uomo)*, Warner Bros.-Transatlantic Pictures, USA 1951.
 - *Rear Window (Finestra sul cortile)*, Paramount Films, USA 1954.
 - *Vertigo (La donna che visse due volte)*, Paramount Films, USA 1958.
 - *North by Northwest (Intrigo internazionale)*, Metro-Goldwyn-Mayer, USA 1959.

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 scombussolamento 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 giorno 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.

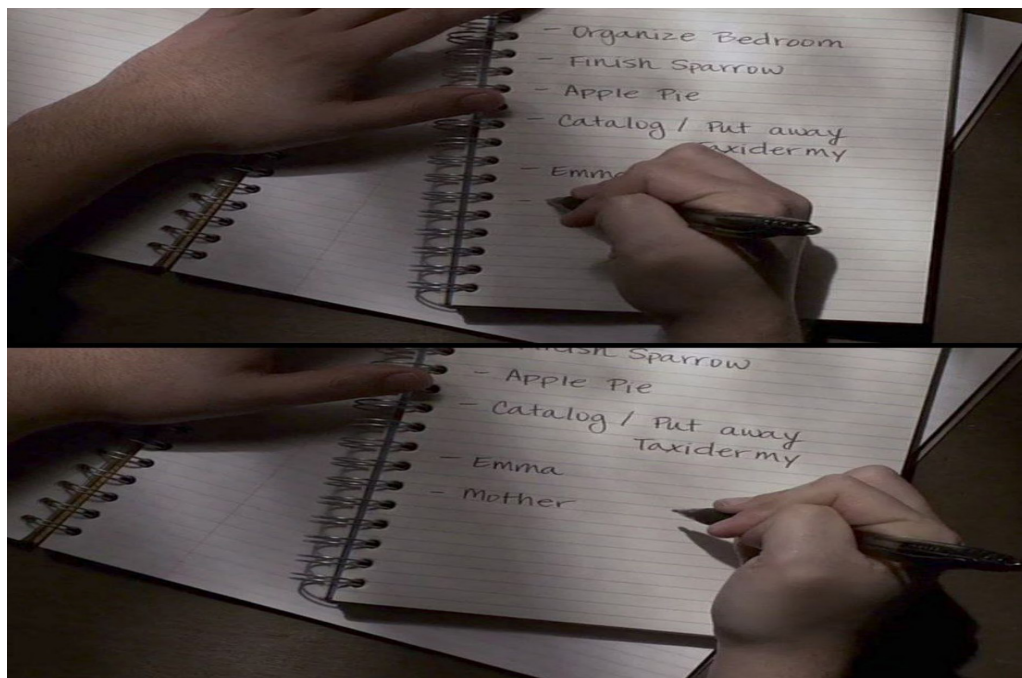


Fig. 13 Cosa fare prima di morire (*Bates Motel*, #210, min. 18"00-07)



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 implichia 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.

SIMONE MALASPINA

Neurocinema. La risonanza sensomotoria attraverso lo schermo
[Neurocinema: Sensory-Motor Resonance Through the Screen]

SINTESI. Il saggio indaga il coinvolgimento spettatoriale a partire dal dialogo tra neuroscienze cognitive, teoria del cinema e analisi filmica. Assumendo la simulazione incarnata come cornice interpretativa utile, ma non esaustiva, il contributo propone di leggere l'esperienza cinematografica come un processo in cui percezione, azione ed emozione risultano strettamente intrecciate. Dopo aver ricostruito il quadro teorico della neurofilmologia e il ruolo della risonanza sensomotoria, l'analisi mette alla prova tali ipotesi attraverso una serie di casi di studio, dedicati alla discontinuità percettiva, alla continuità intensificata, alla risposta aptica, alla soggettiva incarnata, alla scansione oculare e al rapporto tra movimento di macchina e coinvolgimento corporale. Ne emerge un modello di spettatore non riducibile a puro soggetto ottico o cognitivo, ma inteso come organismo multimodale, corporalmente implicato nell'esperienza del film.

PAROLE CHIAVE. Cognizione incarnata, simulazione, neurofilmologia, neuroestetica, risonanza sensomotoria

ABSTRACT. This essay examines spectator engagement through the dialogue between cognitive neuroscience, film theory, and close film analysis. Taking embodied simulation as a useful but non-exhaustive interpretive framework, the article reads cinematic experience as a process in which perception, action, and emotion are deeply intertwined. After reconstructing the theoretical background of neurofilmology and the role of sensory-motor resonance, the essay tests these hypotheses through a set of case studies devoted to perceptual discontinuity, intensified continuity, haptic response, embodied point-of-view shot, eye scanning, and the relation between camera movement and lived-bodily involvement. The result is a model of the spectator that cannot be reduced to a merely optical or cognitive subject, but is instead understood as a multimodal organism, bodily implicated in the experience of film.

KEYWORDS. Embodied Cognition, Simulation, Neurofilmology, Neuroaesthetics, Sensorimotor Resonance

Indice

- 1. Mente e corpo al cinema*
 - 2. Rispecchiamento e simulazione incarnata*
 - 3. Percepire le discontinuità*
 - 4. Continuità intensificata*
 - 5. Il contatto con le immagini*
 - 6. Lo spettatore cinestetico*
 - 7. Scansione oculare ed emozione*
 - 8. Staticità, attenzione e movimento*
 - 9. Corpo e camera*
- Conclusione*

1. *Mente e corpo al cinema*

In sostanza solo grazie alla percezione possiamo capire il significato del cinema: il film non si pensa, ma si percepisce.¹

Maurice Merleau-Ponty

L'esperienza spettatoriale, fin dalle origini del cinematografo, si caratterizza per l'intenso impatto sensoriale che l'audiovisivo è capace di elicitare nel soggetto che ne fruisce. Non è un caso che molta dell'attività speculativa dei primi anni del Novecento concentri i suoi sforzi sull'indagine delle proprietà immersive e di risonanza emotiva di questo medium. Già nel 1916, il filosofo e psicologo tedesco Hugo Münsterberg definisce il film come un nuovo modo di rappresentare la realtà, la cui essenza è da ricercare nel *come* le tecniche cinematografiche riescano a *simulare* i nostri processi psichici – attenzione, memoria, immaginazione e i loro correlati emotivi – in maniera più efficace (o pervasiva) di altre forme d'arte².

Lo studio della spettatorialità non ha mancato di farsi carico dell'elaborazione di modelli del suo oggetto d'indagine³, e, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, il ritorno del corpo e dell'affettività ha favorito modelli capaci di integrare descrizione fenomenologica e dati empirici⁴.

¹ Merleau-Ponty 2016: 80.

² Cfr. Münsterberg 2002: 109-110.

³ Nel tentativo di tracciare un quadro storico dell'immagine di questo soggetto, come suggerisce Plantinga, si può notare che la teoria cognitiva e la *screen theory* (un amalgama di approcci psicoanalitici, semiotici e ideologici) ne restituiscono una descrizione in termini astratti: uno spettatore *ipotetico*, con scarsa considerazione per il corpo e il suo ruolo sensoriale nell'esperienza cinematografica (cfr. Plantinga 2008: 249-258). Sempre Plantinga, con l'intento di spiegare perché l'emozione sia un elemento centrale dell'esperienza filmica, elenca una serie di motivi per cui i *film studies* avrebbero trascurato questo aspetto. Tra questi spicca su tutti la visione del moto emozionale come essenzialmente soggettivo e irrazionale (cfr. Plantinga 2009: 4).

⁴ Solo a partire dagli anni '90 l'*affective turn*, che ha interessato più campi del sapere (*humanities* e scienze sociali), «ha portato con sé una nuova attenzione per il corpo, le dinamiche sensoriali e l'affettività dello spettatore» (Carocci 2018: 41). Sulla scia di Merleau-Ponty, questo fondamentale ripensamento delle dinamiche spettatoriali ha trovato terreno fertile nelle nozioni fenomenologiche di Vivian Sobchack (*The Address of the Eye*, 1992, il cui interesse sta nel delineare una visione *spettatore-corpo*, contrapposta a quella *spettatore-mente* del cognitivismo; cfr. Yacavone 2015).

Ora, tra le proposte attuali a mio avviso più interessanti c'è quella di D'Aloia ed Eugeni, i quali, per risolvere l'antitesi tra approccio fenomenologico (*spettatore-corpo*) e cognitivista (*spettatore-mente*), ricorrono alla formulazione di un neologismo, che identifica un nuovo modello: la *neurofilmologia*. Essa descrive l'esperienza audiovisiva combinando acquisizioni empiriche e metodo speculativo, e pervenendo alla concettualizzazione di uno *spettatore-organismo*, che non è un *a priori* dell'esperienza cinematografica, ma vi si costituisce all'interno e si occupa «simultaneamente di molti processi di natura differente (sensoriale, percettiva, cognitiva, emozionale, motoria, attiva, mnemonica)»⁵. Si tratterebbe dunque di un modello che sottolinea l'interazione mente-corpo nell'esperienza spettatoriale, con l'attribuzione di medesima importanza a processi di tipo *top-down* e *bottom-up*.

L'approccio neurofilmologico non è una novità in senso stretto, è infatti possibile rintracciare altri tentativi di integrazione del sapere neuroscientifico allo studio del cinema. È il caso della neurocinematica e della psicocinematica⁶, rispettivamente lo studio del modo in cui una stessa area cerebrale possa attivarsi in spettatori differenti e l'indagine sul collegamento – consentito dal *brain imaging* – tra eventi mentali, processi cerebrali ed esperienze⁷.

Esiste però uno scarto tra questi due modelli e la neurofilmologia, che consiste nell'aver adottato una prospettiva di *pluralismo epistemologico*, la quale prevede una descrizione dello stesso fenomeno da parte di più modelli, su livelli d'indagine differenti, senza però sostenere l'esistenza di una relazione significativa e influente tra questi ultimi⁸.

Ancora più precisamente, la neurofilmologia non è un metodo per testare teorie sull'attività cerebrale *usando* il cinema, bensì «una nuova scienza filmologica che emancipasse le scoperte delle neuroscienze a ipotesi interpretative sulla potenza espressiva e relazionale del cinema»⁹.

Quanto sostenuto da D'Aloia con il termine *spettatore-organismo* è coerente con la denominazione di *sistema cervello-corpo*¹⁰ scelta da Gallese e Guerra nel libro *Lo schermo empatico*. I due concetti condividono le premesse della *embodied cognition* – cognizione incarnata – che rappresenta un radicale superamento del dualismo cartesiano mente-corpo.

⁵ D'Aloia, Eugeni 2014: 19: «simultaneously many processes of different nature (sensory, perceptual, cognitive, emotional, motor, active, mnemonic)» (trad. mia).

⁶ Per un approfondimento di entrambi gli approcci si rimanda a Hasson *et al.* 2008.

⁷ Cfr. Shimamura 2013: 2.

⁸ Cfr. D'Aloia, Eugeni 2014: 17.

⁹ D'Aloia in Smith 2022a: 15.

¹⁰ Gallese, Guerra 2015: 36.

La rivalutazione del nesso mente-corpo nelle neuroscienze cognitive ha contribuito a mettere in discussione ogni spiegazione riduzionista dell'esperienza. In questa prospettiva, il richiamo a Damasio e alla triangolazione proposta da Murray Smith serve soprattutto a ribadire che l'esperienza filmica non può essere descritta a un solo livello, ma richiede l'integrazione tra dimensione neurobiologica, funzioni percettivo-cognitive ed esperienza vissuta¹¹.

In tale quadro, le ricerche sull'*embodied cognition* e sui meccanismi sensorio-motori coinvolti nella percezione hanno fornito un supporto empirico importante allo studio del coinvolgimento spettatoriale. In particolare, il contributo di Gallese e Guerra ha mostrato come contenuti sensori-motori e affettivi possano essere considerati parte integrante dei processi attraverso cui comprendiamo l'esperienza cinematografica, senza ridurre quest'ultima a un unico principio esplicativo¹².

2. *Rispecchiamento e simulazione incarnata*

I dati sperimentali degli ultimi decenni hanno contribuito a ridefinire il sistema motorio non come semplice esecutore dell'azione, ma come parte integrante dei processi di percezione e comprensione. In questa prospettiva, gli studi sui neuroni canonici e specchio mostrano che la percezione di oggetti manipolabili e l'osservazione di azioni altrui attivano schemi motori interni: nel primo caso, in rapporto alle possibilità d'uso e di presa dell'oggetto; nel secondo, in rapporto al riconoscimento dello scopo dell'azione osservata¹³. Vedere un oggetto o un'azione non significa dunque soltanto registrarli visivamente, ma anche *simularne*, a livello subpersonale, le potenzialità pragmatiche e relazionali¹⁴.

¹¹ Cfr. Damasio 2022; Smith 2022a. Su questo versante si colloca anche Gallese 2009.

¹² Cfr. Gallese, Guerra 2012; Gallese 2019.

¹³ Sul piano metodologico, il dibattito nasce anche dal confronto tra tecniche di *brain imaging*, come la risonanza magnetica funzionale, e metodi più direttamente legati alla registrazione dell'attività neuronale. In particolare, la *single-unit recording*, pur impiegata soprattutto in modelli animali per il suo carattere invasivo, ha avuto un ruolo decisivo nell'individuazione dei neuroni visuomotori poi discussi in questo contesto. Le prime evidenze sperimentali provengono infatti dagli studi condotti sul cervello dei primati non umani e sono state successivamente messe in relazione con dati ottenuti sul sistema nervoso umano mediante tecniche differenti. Per un inquadramento generale del paradigma dell'*embodied cognition* e del ripensamento del rapporto tra percezione, azione e cognizione, cfr. Caruana, Borghi 2013; Rizzolatti, Fogassi 2014.

¹⁴ Nel caso dei neuroni canonici, le ricerche del gruppo di Giacomo Rizzolatti hanno mostrato che specifiche popolazioni neurali del macaco – in particolare nelle aree F5 e AIP – si

Su questa base il saggio assume tali ricerche come uno dei fondamenti neurocognitivi della risonanza sensomotoria che verrà poi messa alla prova nei casi filmici.

Questo meccanismo neurosimulativo permette di restituire un senso intersoggettivo alla nostra esperienza del mondo radicandola in una spiegazione di tipo subpersonale (o neurobiologica) e relazionale. L'intercorporalità¹⁵, intesa come intersoggettività fondata sulla risonanza reciproca di comportamenti sensomotori intenzionali, diventa fonte cruciale di pre-conoscenza dell'altro¹⁶. Di conseguenza la soggettività, nei termini di un sé anzitutto fisico, emerge dalla possibilità di interazione con l'altro e dalla co-azione¹⁷.

Uno dei meccanismi specchio estendibili fino al campo di emozioni e sensazioni, nonché il più immediato, riguarda l'imitazione automatica dell'espressione facciale dell'altro nel momento in cui la persona osservata è in stato di attivazione emotiva¹⁸. In questo caso le basi neurali condivise comprendono l'insula, l'amigdala e la corteccia premotoria ventrale. Questi processi non sono altro che specificazioni di una più generale modalità di funzionamento del cervello che Gallese e Guerra definiscono *simulazione incarnata*, la quale si istanzia nel *riuso* neurale delle risorse impiegate nella nostra esperienza del mondo – sensoriale, emozionale e agentiva – per comprendere quella altrui¹⁹.

L'*embodied simulation* può costituire una cornice utile per ripensare il rapporto tra percezione, azione e comprensione dell'altro.

attivano sia durante l'osservazione di oggetti manipolabili sia durante l'afferramento, suggerendo una codifica dell'oggetto in relazione alle azioni che esso consente. I neuroni specchio, localizzati anch'essi nell'area F5, si attivano invece sia durante l'esecuzione di un atto motorio finalizzato sia durante l'osservazione di un gesto simile compiuto da altri. Particolarmente rilevante è il fatto che tali neuroni possano rispondere anche quando la finalità dell'azione non è interamente visibile, suggerendo una forma di inferenza motoria non linguistica. Sul piano metodologico, il dibattito nasce anche dal confronto tra tecniche di *brain imaging* e metodi più direttamente legati alla registrazione dell'attività neuronale. In questa prospettiva, gli studi richiamati nel saggio si riferiscono al ruolo dei neuroni canonici nella codifica degli oggetti in rapporto alle azioni che essi consentono e, nel caso dei neuroni specchio, all'attivazione motoria suscitata dall'osservazione di atti finalizzati compiuti da altri; cfr. ancora Rizzolatti, Fogassi 2014; Gallese, Guerra 2012. Per un inquadramento più ampio della simulazione incarnata, cfr. anche Gallese 2019.

¹⁵ Si preferisce qui l'utilizzo di "intercorporale" e non "intercorporeo" perché senza il sostrato fisico non si darebbe nemmeno la possibilità di fare esperienza degli altri corpi. Quindi, in linea con quanto osservato precedentemente, non è possibile separare l'incarnazione (*Leib*), che riguarda la dimensione soggettiva ed esperienziale del corpo, dall'incorporazione (*Körper*).

¹⁶ Cfr. Gallese 2014: 4.

¹⁷ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 64.

¹⁸ Cfr. *ibi*: 65.

¹⁹ Cfr. *ibi*: 24.

È importante, a tal proposito, sottolineare l'aspetto pre-conscio e automatico di questo sistema, poiché proprio in virtù di ciò è possibile coglierne la distanza dalla "teoria della mente" comunemente intesa. Secondo quest'ultima, infatti, "mettersi nei panni altrui" sarebbe un processo volontario e riflessivo che sfrutta un tipo cognitivo di inferenza linguistica, capace di collegare un comportamento a uno specifico stato mentale e, eventualmente, di predire un comportamento futuro. La simulazione incarnata, invece, rimanda a una forma di pre-conoscenza non mediata e automatica dei contenuti emozionali e intenzionali senso-motori dell'altro. Non si configura però come unico e sostitutivo metodo di conoscenza, bensì come un primo livello informativo e comunicativo, fondato su una nozione di *empatia* corporale. In questa prospettiva, la simulazione incarnata si colloca entro la triangolazione proposta da Smith e nel pluralismo metodologico della neurofilmologia²⁰ – che attribuisce eguale importanza alle influenze di tipo *top down* (guidate da informazioni pregresse, aspettative e inferenze) e *bottom up* (guidate dalle informazioni sensomotorie) –, senza esaurire da sola la complessità dell'esperienza filmica. Nel seguito, la simulazione incarnata non verrà dunque assunta come spiegazione esaustiva dell'esperienza filmica, ma come livello subpersonale utile a illuminare alcuni effetti percettivi e affettivi, da integrare con descrizioni funzionali e fenomenologiche.

L'empatia che la *embodied simulation* delinerebbe si basa su una forma di *identità sé-altro*, con una portata più ampia rispetto alle concezioni classiche. Come evidenzia Enrico Carocci:

L'identità sé-altro si riferisce soprattutto alle condizioni di possibilità dell'empatia, cioè alla creazione di uno spazio di interazione condiviso che si fonda sul "noi" anziché sul "me". Senza tenere in considerazione questo aspetto, ci sembra, diventa impossibile spiegare il coinvolgimento al cinema: esso ha luogo perché i film, attraverso opzioni narrative e stilistiche, sono in grado di costruire uno spazio intersoggettivo e relazionale, sfruttando le tendenze spontanee del nostro cervello-mente.²¹

Capire poi in che modo il meccanismo della simulazione incarnata possa essere applicato all'esperienza estetica necessita di un'ulteriore premessa.

Quando ci si immerge nei mondi fittizi dell'arte o, più in generale, durante l'esperienza estetica²², a risaltare è l'aspetto immaginativo della simulazione

²⁰ Cfr. Smith 2022b. Di questa necessità integrativa si parla anche in Gallese, Guerra 2015: 87.

²¹ Carocci 2018: 123.

²² In linea con l'assenza di un consenso unanime sulla definizione di arte e della sua natura, le argomentazioni portate avanti dalla "neuroestetica" delineano pragmaticamente le differenze e gli eventuali punti di incontro tra l'esperienza del mondo e quella estetica.

incarnata. Nell'immaginare una scena attiviamo le stesse aree corticali visive normalmente coinvolte quando questa viene percepita nella realtà. Analogamente, l'immaginazione motoria e l'azione effettiva attivano una rete comune di centri motori corticali e sottocorticali: la corteccia motoria primaria, quella premotoria, l'area motoria supplementare (SMA), il cervelletto e i gangli della base. Pertanto, la teoria della *embodied simulation* può essere utilizzata anche per spiegare come immaginiamo mondi di finzione e come li esperiamo²³. Ciò suggerisce una parziale sovrapposizione, a livello neurale, tra il modo in cui percepiamo la vita quotidiana e i prodotti dell'arte – la differenza tra le due esperienze, secondo Gallese e Guerra, è di tipo dimensionale e non categoriale²⁴. Nel contesto estetico, la simulazione incarnata opera in condizioni di distanza pratica dall'azione; il film può così intensificare processi percettivi e affettivi senza richiedere una risposta motoria effettiva²⁵.

L'esperienza estetica, più che codificarsi in una sospensione cognitiva dell'incredulità²⁶, può allora essere interpretata come una *simulazione liberata*²⁷. Una liberazione che si configura nella possibilità di osservare l'arte da una distanza di sicurezza dalla quale la nostra apertura al mondo è amplificata o accresciuta: l'attenzione rivolta al prodotto artistico può intensificare l'attivazione di risorse simulative e meccanismi di rispecchiamento. Riportare la comprensione del film «al conflitto tra una serie di credenze sul mondo»²⁸ non considera il coinvolgimento corporale su cui la simulazione incarnata insiste e che garantisce al cinema la sua impressione di realtà. Tradizionalmente, senza considerare le nuove (e più interattive) forme di fruizione, quando guardiamo un film lo facciamo da fermi – viene meno la necessità di dover aggiustare la nostra posizione nel mondo rispetto alla possibilità concreta di agire all'interno di esso. L'immobilità è il tassello che, presumibilmente, permette l'*amplificazione* dell'esperienza: «la nostra interazione col mondo è esclusivamente mediata da una percezione simulativa di eventi, azioni ed emozioni rappresentati dal film»²⁹.

²³ Cfr. Gallese 2019.

²⁴ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 75.

²⁵ Cfr. Damasio 2000: 228: «I film sono la rappresentazione esterna più fedele della narrazione dominante che avviene nella nostra mente».

²⁶ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 76: «cioè sospendere un giudizio esplicito di irrealtà e fare temporaneamente finta che ciò che guardiamo, il film, non sia falso».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibi*: 78.

3. *Percepire le discontinuità*

Se la simulazione incarnata definisce un livello di base della comprensione intersoggettiva, è nel confronto con le forme filmiche che essa mostra la propria produttività analitica. Nei paragrafi che seguono, tale ipotesi verrà messa alla prova attraverso l'analisi di specifiche configurazioni stilistiche.

Esistono tre tipi possibili di incarnazione legati al cinema che riguardano: il tipo di recitazione, lo stile del film e le risposte dello spettatore ai corpi e agli oggetti filmati³⁰. Osservare un attore muoversi nello spazio filmico, interagire con altri soggetti o manipolare gli oggetti inquadrati, rappresenta la prima frontiera dell'incarnazione, in quanto garantisce la *risonanza* intersoggettiva descritta dalla simulazione incarnata. Il recinto teorico entro cui si muove la ricerca riguarda quindi «l'empatia motoria connessa al gesto»³¹, che non si esaurisce in quello umano ma si estende anche ai movimenti di macchina. Questi, in base alla corrente cinematografica di riferimento e allo stile corrispondente, possono modulare l'intensità del rispecchiamento.

La forma di un film può aderire al concetto di “trasparenza” del *continuity editing*³², per cui vengono rispettate alcune regole sintattiche che insistono sulla continuità tra il modo in cui esperiamo il mondo e il cinema, di fatto garantendone l'impressione di realtà. Oppure può distanziarsene attraverso una frammentazione della relazione corporale con il mondo, con uno sbilanciamento a favore di un'interpretazione deliberata e cognitiva – è questo il caso, per esempio, del montaggio sovietico³³. O ancora, come per alcune sperimentazioni contemporanee, è possibile venga interrogata radicalmente la fruizione fino a casi di metariflessione o di “rottura” del rapporto incarnato con lo spettatore.

L'esperienza filmica, così come teorizzata da Casetti, consisterebbe nell'alternarsi di “eccessi” – che ci sollecitano senza mediazione – e di un “disciplinamento” della forma che garantisce al film un ordine identificabile, socialmente condiviso e soggettivamente riconoscibile³⁴. È grazie all'oscillazione (su cui agisce la volontà dell'autore) tra dinamiche di “eccesso” e di “riconoscimento” che si assicura il successo e la stabilità dell'immedesimazione³⁵. Questa dialettica modula il coinvolgimento spettatoriale attraverso elementi come la netta separazione degli spazi, il rispetto della continuità temporale e la

³⁰ Cfr. Gallese, Guerra 2012: 206.

³¹ Carocci 2018: 120.

³² Cfr. Frierson 2018: 10.

³³ Cfr. Gallese, Guerra 2012: 199.

³⁴ Cfr. Casetti 2007: 17.

ricerca di chiari nessi causa-effetto, e sarebbe potenzialmente generalizzabile attenționando eventuali pratiche di produzione artistica condivise.

Nel cinema narrativo classico, la continuità formale si è storicamente codificata come insieme di convenzioni che facilitano orientamento, leggibilità causale e coinvolgimento spettatoriale³⁶. Proprio per questo le loro infrazioni risultano percettivamente salienti.

In una delle scene *clou* di *The Shining* (Kubrick, 1980), il neo-assunto custode Jack Torrance (Jack Nicholson) discute nel bagno del bar dell'Overlook Hotel con il fantasma di Delbert Grady (Philip Stone). Jack riconosce in Grady uno degli ex custodi, responsabile di aver ucciso la sua stessa famiglia per poi suicidarsi. In questo momento di tensione narrativa, la macchina da presa "scavalca" più volte l'asse dell'azione – una linea immaginaria che divide lo spazio filmato in due semicerchi di 180° e determina le relazioni spaziali degli elementi in scena – stabilendo una metafora visiva che collega lo stato di instabilità psicologica dei personaggi e il loro ruolo all'interno dell'hotel. La presenza degli specchi, inoltre, ricalca la natura spettrale di Grady suscitando nello spettatore l'impressione che Torrance sia da solo e stia parlando con il suo riflesso.

La funzione primaria della regola dei 180° è di delimitare chiaramente lo spazio. Lo spettatore deve sempre conoscere le posizioni dei personaggi, il modo in cui si relazionano tra loro nello spazio e con l'ambiente circostante; perciò anche lo spettatore sa sempre dove si trova rispetto all'azione³⁷. In questo modo il flusso di risonanza tra spettatore e film procede senza discontinuità, rispettando la 'trasparenza' del *continuity editing*. La sensazione di disorientamento che deriva dall'infrazione di questa regola (lo scavalco di campo), come indagato da Gallese e Guerra, sarebbe centrata sul corpo

³⁵ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 103.

³⁶ Secondo David Bordwell questo è stato possibile perché tali convenzioni «sfruttano le nostre predisposizioni naturali» (Bordwell 2008: 79). Esisterebbe una continuità tra l'esperienza quotidiana ed estetica, per cui certe regolarità riscontrabili nel montaggio, e più in generale nella narrazione cinematografica, sono state costruite a partire dalla generalizzabilità del nostro agire e percepire, che travalica i confini culturali, di spazio e di tempo (*ibi*: 335). Analogamente, il coinvolgimento fisico potrebbe dipendere anche da schemi corporali riveduti e aggiornati nel tempo, che si sviluppano sulla base di nuove visioni cinematografiche secondo una prospettiva di accumulazione di apprendimento; questo spiegherebbe perché il senso di immersione venga mantenuto nonostante le forzature o semplificazioni che il montaggio opera rispetto alla "normale" percezione quotidiana (cfr. Carocci 2018: 250). A ogni modo, non è però esclusa la possibilità che queste regole possano essere infrante, con moderazione, senza intaccare la leggibilità delle scene in termini causali e narrativi, seppur perturbando la relazione di risonanza corporale (cfr. Bordwell, Thompson 2008: 253-257).

³⁷ Cfr. *ibi*: 234.



Fig. 1 The Shining, 1'12"00



Fig. 2 The Shining, 1'12"15

a livello subpersonale. L'incongruenza visiva, cioè l'inversione speculare di quanto visto, risulterebbe strettamente connessa a una perturbazione di tipo sensomotorio³⁸.

Uno studio, che ha usato la registrazione EEG (elettroencefalografia) ad alta densità durante l'osservazione di stimoli controllati, confermerebbe il coinvolgimento di differenti meccanismi di elaborazione relativi al modo in cui processiamo i tagli di montaggio³⁹. Indipendentemente dalla presenza di scavalcamenti di campo, ogni stacco è correlato a modulazioni delle componenti ERP⁴⁰ (potenziali evento-correlati) precoci: *marker* associati alla rilevazione di violazioni sintattiche in generale, delle azioni in particolare, e di un cambiamento visivo improvviso⁴¹. Ciò supporterebbe l'idea che i tagli possano violare certe aspettative riguardanti il flusso degli eventi o delle azioni rappresentate. Tuttavia, non sono state riscontrate differenze tra gli scavalcamenti di campo e gli stacchi "trasparenti" per quanto riguarda le componenti precoci della rilevazione percettiva: le distinzioni riguarderebbero quindi processi post-percettivi, probabilmente modulati dal grado di deviazione degli stimoli rispetto all'esperienza del mondo⁴². Inoltre, è stata evidenziata una differenza nella lateralizzazione emisferica dell'ERD (desincronizzazione evento-correlata⁴³) del ritmo *mu* centrale – registrato in corrispondenza della corteccia motoria – che rifletterebbe una violazione sensomotoria legata agli scavalcamenti di campo. Tale alterazione della simulazione spettatoriale «potrebbe in cascata causare la soppressione dei processi di rimappatura per il montaggio discontinuo e favorire invece la detezione di una violazione della struttura dell'azione osservata»⁴⁴; questo spiegherebbe l'acuita "sensibilità" per lo scavalcamento di campo⁴⁵. Un possibile esempio a favore della tesi dell'acculturazione in-

³⁸ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 198.

³⁹ Cfr. Gallese *et al.* 2016.

⁴⁰ Le componenti ERP (Event-Related Potentials) sono risposte elettriche registrate tramite l'EEG che si verificano in risposta a stimoli o eventi specifici.

⁴¹ Cfr. Gallese *et al.* 2016: 1572-1579.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ ERD (Event-Related Desynchronization) si riferisce a una diminuzione dell'ampiezza delle oscillazioni cerebrali in determinate bande di frequenza in risposta a specifici eventi cognitivi o motori. Questo fenomeno viene osservato durante compiti mentali o azioni fisiche ed è spesso collegato all'attivazione di aree cerebrali coinvolte nell'elaborazione dell'informazione. Rappresenta la riduzione temporanea della sincronizzazione dei neuroni, interpretata come segnale di attività cognitiva.

⁴⁴ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 207.

⁴⁵ I processi di rimappatura hanno la funzione di compensare i piccoli cambiamenti degli input visivi. Consentono al cervello di aggiornare la percezione dell'ambiente garantendo stabilità e coerenza.



Fig. 3 *Tokyo Monogatari*, 48"57-49"23

vece, che permetterebbe la nostra revisione di schemi corporali, può essere rintracciato nel particolare uso degli spazi elaborato dal regista giapponese Yasujiro Ozu. In *Tokyo Monogatari* (1953), nella scena del primo dialogo tra i coniugi Shūkichi (Chishū Ryū) e Tomi (Chieko Higashiyama) alla stazione termale di Atami, si verificano una serie di scavalcamenti di campo. Osservando la prima e l'ultima inquadratura, la nettezza del passaggio della macchina da presa tra uno spazio "al di qua" dei personaggi e uno "al di là" è evidente.

Le altre due invece strutturano delle false corrispondenze di sguardo (l'*eyeline match* supporta la regola dei 180°): entrambi i personaggi guardano verso destra⁴⁶. Nonostante la comprensione della scena rimanga inalterata sulla base della presenza di *establishing shots*⁴⁷ (prima e ultima inquadratura), che orien-

⁴⁶ Cfr. Bordwell 1988: 91.

⁴⁷ Un *establishing shot* è un tipo di inquadratura che stabilisce il contesto, il luogo o l'atmosfera di una scena. Generalmente si tratta di una ripresa ampia o panoramica che mostra l'ambientazione in cui si svolgerà l'azione. Lo scopo principale è orientare lo spettatore.

tano lo spettatore rispetto agli spazi e al modo in cui i personaggi sono disposti e si relazionano, è lecito supporre che queste discontinuità eliciterebbero le risposte neurali evidenziate da Gallese e Guerra in qualsiasi spettatore, al di là delle sue conoscenze pregresse o della sua appartenenza culturale.

Come sottolineato da Bordwell, Ozu adotta una concezione a 360° dello spazio che segue una serie di regole precise e si pone di fatto in alternativa al sistema del *continuity editing* occidentale⁴⁸. Sulla base delle osservazioni di Bordwell, su quasi cento film giapponesi pre-1940, Ozu è un'eccezione⁴⁹. Una più ampia conoscenza dei film del regista renderebbe, con ogni probabilità, questa grammatica riconoscibile e persino prevedibile. Ma se esistesse una differenza netta di tipo culturale riguardo la concezione spaziale, che vada oltre lo stile di un singolo regista, ci si aspetterebbe una non generalizzabilità dei risultati dello studio EEG.

4. *Continuità intensificata*

Se si riscontrano esempi di eccessi anche nelle forme classiche, relegati a singole sequenze chiave, oggi la ricerca di sollecitazioni percettive è la norma. Questa stimolazione sistematica è rintracciabile soprattutto nei film che impiegano effetti speciali e, più in generale, nella forma del blockbuster. Si inasprisce dunque «il potenziale conflitto fra sensazione e narrazione»⁵⁰, inteso nei termini di “eccesso” e “riconoscimento”.

Oppure, adottando la prospettiva di D'Aloia, si può fare riferimento all'alternanza di fasi di *disincorporazione* e *re-incorporazione*. Una volta superata una certa soglia di stimolazione sensoriale (esisterebbe anche un limite “minimo”, per cui la risonanza è preclusa), l'esperienza di coinvolgimento corporale è perturbata e dev'essere ripristinata secondo dinamiche di disciplinamento della continuità esperienziale⁵¹.

Il massiccio utilizzo di eccessi nel cinema contemporaneo ha portato a uno stile di *continuità intensificata*⁵², in cui a essere privilegiata è la risposta viscerale dello spettatore. Come si evince dal nome, non vengono rinnegati i canoni stilistici classici, bensì si assiste a un'*intensificazione* dell'esperienza

⁴⁸ Cfr. Bordwell 1988: 92-96.

⁴⁹ *Ibi*: 101.

⁵⁰ D'Aloia 2013: 36.

⁵¹ *Ibi*: 65.

⁵² Bordwell 2006: 119-120.



Fig. 4 *Demolition d'un mur*, 0"27-1"01 (v. nota 54)

sensoriale attraverso la rimodulazione delle convenzioni già esistenti, un fatto ulteriormente attestato dalla continuità tra il “cinema delle attrazioni”⁵³ e le forme attuali.

La continuità intensificata può essere letta come una rielaborazione contemporanea della logica dell'attrazione: non abbandona la leggibilità narrativa, ma ne esaspera la componente sensoriale⁵⁴. In questa prospettiva, *Tenet* (2020) di Christopher Nolan costituisce un caso particolarmente evidente.

La trama del film ruota attorno all'idea di una tecnologia che consente l'inversione dell'entropia degli oggetti e l'inversione del flusso temporale. In una delle scene finali, la battaglia di Stalsk-12, due gruppi militari si separano nel tempo per intercettare e mettere al sicuro l'Algoritmo, un oggetto in grado di invertire il mondo intero e causare una catastrofe. La “manovra a tenaglia temporale” mostrata in questa scena ha un forte impatto disorientante, parzialmente mitigato dal modo in cui i differenti punti di vista ven-

⁵³ Cfr. Gunning 2006: 37.

⁵⁴ L'attrazione, in questo senso, fa leva sull'uso di espedienti come il *primo piano*, il *ralenti* o l'*inversione di movimento*. Un esempio particolarmente rilevante è *Démolition d'un mur* (1896), cortometraggio dei fratelli Lumière, in cui osserviamo alcuni operai che abbattono un muro: una volta crollato, questo si “risollewa” e riprende forma sulla base di un'*inversione* del girato; le singole inquadrature si ripetono (v. Fig. 4). Lo stesso “trucco” più di cent'anni dopo è alla base di *Tenet*, di cui sto per occuparmi.



Fig. 5 *Tenet*, 2'06"49-59

gono tracciati dal sonoro, in una prospettiva progressiva (il team rosso) e una invertita (il team blu), e dal rispetto delle convenzioni della continuità classica che consentono di orientarsi nell'azione. Al di là della complessità del meccanismo, che spinge più volte a chiedersi in che modo gli eventi si stiano svolgendo e intersecando, il momento di massima eccitazione sensoriale può essere ricondotto alle molteplici esplosioni dello stesso edificio. Sulla base di una sincronizzazione di orologi, entrambe le squadre aprono il fuoco contemporaneamente sulla struttura, ma su parti diverse, allo scoccare del minuto 5:00 dell'orologio, che procede verso i dieci minuti per una delle due e verso lo zero per l'altra. Le ripetute esplosioni e ricomposizioni, mischiate ai veloci cambi di punti di vista, rappresentano un momento di "condensazione sensoriale"⁵⁵, che permette alla stimolazione sensoriale di raggiungere il suo picco e al film di produrre un picco di stimolazione percettiva e di momentaneo disinteresse per la logica locale dell'azione. Anche senza postulare una piena consapevolezza autoriale di tali dinamiche, la scena sembra organizzata in modo da privilegiare l'impatto sensoriale sulla decifrazione immediata: «Non cercare di capire. Sentilo»⁵⁶, dice Laura in una scena precedente dedicata all'esposizione del meccanismo.

⁵⁵ D'Aloia 2013: 38.

⁵⁶ Nolan, *Tenet*, min. 15"38-43: «LAURA: Don't try to understand it. Feel it».

Le narrazioni di Christopher Nolan, incentrate su profonde modifiche della struttura spesso basate sul concetto di tempo, rientrano a pieno titolo tra i *puzzle films*⁵⁷.

Essi si distinguono per la ricercata ed enfatizzata complessità dell'intreccio, che richiede allo spettatore un esercizio cognitivo costante, oltre che per le occorrenze in cui la "trasparenza" classica viene meno a favore del disorientamento e del disturbo della predittività spettatoriale. La situazione in cui spesso si trovano i personaggi di queste narrazioni rispecchierebbe quella dello spettatore, in balia della frammentazione e dell'ambiguità del modo in cui esperisce il mondo; la difficoltà riguarda non soltanto la possibilità di dare un senso a ciò che ci circonda, ma anche la disfunzione dei meccanismi di strutturazione della soggettività, nonché della sua capacità di stabilire un metro di giudizio affidabile.

Come sottolinea Ismaela Goss, «la struttura complessa dei puzzle film è molto più vicina, quasi ontologicamente, all'esperienza quotidiana degli spettatori»⁵⁸. Dunque l'instabilità psicologica ed esistenziale condivisa permetterebbe una risonanza di tipo cognitivo ed esperienziale che va presa in esame unitamente a una maggiore sollecitazione sensoriale scaturita dalla continuità intensificata. Il cinema contemporaneo, in definitiva, è «sia "sensazionalista" (spettacolare, viscerale, corporale) almeno quanto "concettualista" (riflessivo, cerebrale, enigmatico)»⁵⁹: alla base di entrambi gli orientamenti risiederebbe una comune inclinazione verso l'intensificazione.

5. Il contatto con le immagini

Nel repertorio di tecniche tipiche della continuità *intensificata*, particolarmente rilevante è l'avvicinamento della macchina da presa⁶⁰ agli attori e agli oggetti: il *close-up* (primo piano), il *particolare* e il *dettaglio*⁶¹. L'uso di queste

⁵⁷ La definizione è da attribuire a Warren Buckland (2009: 6): «puzzle films embrace non-linearity, time loops, and fragmented spatio-temporal reality. These films blur the boundaries between different levels of reality, are riddled with gaps, deception, labyrinthine structures, ambiguity, and overt coincidences [...]. In the end, the complexity of puzzle films operates on two levels: narrative and narration. It emphasizes the complex telling (plot, narration) of a simple or complex story (narrative)».

⁵⁸ Goss 2016: 5.

⁵⁹ D'Aloia 2013: 37.

⁶⁰ Da qui in poi indicata con la sigla "mdp".

⁶¹ Rondolino, Tomasi 2018: 116.

tre inquadrature, ormai ipertrofico⁶², accentua la prossimità fisica e sensoriale dello spettatore; oltre ad aumentare il suo livello di *arousal*, responsabile di preparare il corpo all'azione in base alla distanza corpo-oggetto: maggiore la vicinanza, maggiore l'eccitazione sensoriale⁶³.

Al netto della fondamentale funzione inferenziale (il *primo piano* aiuta per esempio a comprendere meglio le emozioni dei personaggi) e di incremento dell'attenzione degli *ingrandimenti*, l'importanza di tali inquadrature oggi è da ricercare nel rinforzo della «risonanza aptica e tattile dello spettatore con l'immagine»⁶⁴. La *haptic visuality* proposta da Laura Marks postula la possibilità di “toccare” il film con gli occhi, che quindi acquisiscono lo statuto di “organi del tatto”⁶⁵. L'implicazione di questa teoria riguarda la possibilità (e l'impulso) di entrare in contatto con i corpi, gli oggetti filmati, e di «avvertire la carnalità dell'immagine»⁶⁶, attraverso la sua trama o *texture*, in un rapporto che con ogni probabilità esalta il meccanismo della simulazione incarnata nel momento in cui la mdp *ingrandisce*, frammenta e decontestualizza dettagli e parti del corpo dalla loro unità⁶⁷.

A questo proposito, il film *La collectionneuse* (1967) di Éric Rohmer si apre con una serie di movimenti della mdp che seguono, indagano, smontano e ricompongono il corpo di Haydée (Haydée Politoff), una giovane donna intenta a passeggiare sulla spiaggia. In questo modo ne vengono evidenziate le qualità *materiche*, come la tensione dei muscoli durante una posa o la grana della pelle, attraverso una serie di magnificazioni che stimolano il nostro desiderio di toccare l'immagine e quindi il corpo che la sta abitando. Una voglia che successivamente verrà condivisa dagli altri personaggi maschili della storia, il cui contatto con il corpo di lei soddisfa vicariamente il desiderio di chi guarda.

In accordo con quanto espresso sulla proprietà dei neuroni canonici di rappresentare gli oggetti secondo le relazioni che possiamo intrattenere con essi, la “spinta” dello spettatore di entrare in contatto con quanto filmato è da rintracciare nell'approccio ecologico alla percezione dello psicologo James Gibson, che elabora il concetto di *affordance*. Le *affordance* vengono da lui

descritte come proprietà fisiche di un oggetto o di un ambiente che suggeriscono e consentono a un individuo (animale o uomo) di com-

⁶² Bordwell 2006: 132-134.

⁶³ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 215.

⁶⁴ *Ibi*: 216.

⁶⁵ Marks 2000: 162.

⁶⁶ Gallese, Guerra 2015: 240.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*.



Fig. 6 *La collectionneuse*, 1"11-57

riere un'azione o un insieme di azioni possibili. In quanto strettamente legate alla forma del nostro corpo e alle nostre capacità, le *affordance* definiscono l'ambiente come un mondo di possibilità.⁶⁸

Il corpo e gli oggetti si presenterebbero alla nostra vista in quanto entità manipolabili, per cui è possibile rappresentare internamente una serie di possibilità d'azione, legate poi al contesto delle singole scene, al modo in cui vengono filmate e allo svolgimento della storia. Lo spettatore sarebbe perciò anche capace di portare a termine un movimento intenzionale non concluso da parte dei personaggi, grazie all'attivazione dei neuroni visuomotori che ne recepiscono lo scopo, *simulano* l'azione, e ci consentono di percepire lo stimolo fisico risultante per mezzo di una «dinamica percettiva sinestetica che coglie le sensazioni tattili sulla base di stimoli visivi»⁶⁹.

In una delle scene più famose del film *The Village* (Shyamalan, 2004), la protagonista non vedente Ivy Walker (Bryce Dallas Howard) compie un atto di "fede": attende sull'uscio l'amico Lucius Hunt (Joaquin Phoenix), preoccupata per la sua e la propria incolumità, sapendo che andrà a cercarla in seguito all'invasione notturna e improvvisa delle creature umanoidi che abitano i boschi circostanti. Sulla base degli elementi fin qui analizzati, la sequenza può

⁶⁸ D'Aloia 2013: 292.

⁶⁹ *Ibi*: 300.

essere scomposta in una serie di momenti successivi che acquisiscono l'immedesimazione e accumulano la tensione percepita per il destino dei personaggi. Per chiarezza espositiva, si assuma come punto di inizio analisi il movimento di Ivy che protende il braccio verso l'esterno e così facendo dà il via al "rintocco" della musica che complementa la situazione. L'azione è ripetuta, attraverso un *repeat cut*, su due inquadrature diverse riprese da prospettive differenti.

Il nostro sguardo si sposta dal vedere frontalmente la faccia del personaggio in *mezzo primo piano*⁷⁰ (i cui movimenti della bocca e gli occhi lucidi segnalano tristezza e paura) a osservarne il suo braccio lateralmente, inglobato dall'oscurità del luogo sulla destra e illuminato da una lampada sulla sinistra, come a sottolineare la centralità della mano e a evidenziarne le singole dita. La mdp torna quindi in una posizione frontale per due volte: prima e dopo un'inquadratura interna continua che indica con il sonoro l'arrivo dei mostri, i cui rumori vengono individuati dallo sguardo (a cui segue un movimento di macchina in quella direzione) di due personaggi che si stanno nascondendo in una botola.

La seconda volta, la musica che simulava il "rintocco" si interrompe, la mdp si avvicina al volto di Ivy fino al *primo piano* (da qui comincia la Fig. 7), e il verso dei mostri così come il respiro di lei diventano più distinti e accentuati⁷¹. Un taglio riporta perciò lo sguardo sulla prospettiva laterale. Dall'oscurità emerge la *silhouette* rossa di una delle creature e si muove secondo una traiettoria che converge nello stesso punto della mdp, in direzione del braccio e della mano della protagonista. In questo momento la tensione spettatoriale è massima. L'avvicinamento accompagna e intensifica lo stimolo dello spettatore: la disposizione della scena può attivare una forte tendenza aptica e una risposta di prossimità nei confronti del personaggio. Lucius e Ivy si ricongiungono tramite un *particolare* delle loro mani che si intrecciano – il suono che ne deriva segnala l'inizio di una nuova traccia musicale, caratterizzata dall'uso del violino e da toni più sereni. I due entrano in casa e chiudono la porta, la mdp si "allontana" e inquadra entrambi a distanza, favorendo la distensione emotiva e suggellando il successo dell'immedesimazione, riprendendo quanto detto sulle dinamiche di "eccesso" e "riconoscimento".

⁷⁰ Rondolino, Tomasi 2018: 116.

⁷¹ L'insistenza sul sonoro probabilmente coincide con la volontà di rendere ancora più marcata l'identificazione con la protagonista, la cui "visione del mondo" deve fare a meno della vista a favore di tatto e udito.



Fig. 7 *The Village*, 33"24-50

6. *Lo spettatore cinestetico*

Una rimodulazione stilistica di questo tipo, sempre più interessata alle dinamiche sensoriali, non può che richiamare una nuova concettualizzazione dello spettatore, capace di tenere conto di un'esperienza *intensificata* e multisensoriale che faccia "ritorno" al corpo. Così, oggi lo spettatore non è soltanto un soggetto ottico, ma un soggetto corporale e multimodale, coinvolto dal film anche sul piano tattile, propriocettivo e cinestetico, fino a includere fenomeni come la comprensione pre-cognitiva e corporale di immagini confuse o sfocate⁷².

La sequenza iniziale del film *The Diving Bell and the Butterfly* (Julian Schnabel, 2007) è paradigmatica: singole inquadrature confuse si succedono una dietro l'altra, come se la mdp non stesse funzionando correttamente. In realtà ciò a cui si assiste non è altro che una simulazione dei movimenti oculari di Bauby (Mathieu Amalric), il quale si sta risvegliando dal coma in un letto d'ospedale e non riesce a mettere a fuoco ciò che vede. La ripresa è una sog-

⁷² Cfr. Sobchack 2004. Concetti come il "soggetto cinestetico" di Sobchack sono capaci di restituire un'immagine dello spettatore che tenga conto del suo coinvolgimento corporale in un'ottica multimodale dell'esperienza, al di là della stimolazione visiva e uditiva tipica del cinema, che reclama l'unitarietà dei sensi.



Fig. 8 *The Diving Bell and the Butterfly*, 2"07-41

*gettiva*⁷³, un'inquadratura che rispecchia ciò che uno dei personaggi in scena sta vedendo, il suo punto di vista. La sua particolarità consiste, in generale, nel far coincidere lo sguardo dello spettatore con quello del personaggio, in questo caso acuendo l'immersione corporale e il disorientamento che deriva dalla situazione che Bauby sta vivendo. Mentre il personale medico gli parla, le voci sono ovattate e indistinte, la sua visione inizia a diventare più nitida, ma mai completamente. Il film costruisce una forte impressione di costrizione percettiva, inducendo lo spettatore a condividere i limiti del punto di vista di Bauby. Non si tratta solo di *guardare* attraverso i suoi occhi, ma di *sentire* il disorientamento e l'impotenza che prova quando si rende conto di non potersi muovere o comunicare a causa della sindrome *locked-in*⁷⁴.

Anziché guardare passivamente la scena svolgersi, lo spettatore deve impegnarsi attivamente per decodificare un'immagine che oppone resistenza. Allo stesso tempo, però, gli indizi sensoriali della scena permettono, in linea con quanto proposto da Sobchack, di cogliere istintivamente il senso di ciò che si sta vedendo e di entrare in contatto con il film grazie alla conoscenza carnale della corporalità⁷⁵.

⁷³ Rondolino, Tomasi 2018: 147.

⁷⁴ Si tratta di una condizione neurologica grave in cui il paziente è completamente consapevole, ma incapace di muoversi o comunicare verbalmente a causa di una paralisi quasi totale dei muscoli volontari del corpo.

⁷⁵ Cfr. Sobchack 2004: 63.

Ciò che distingue *The Diving Bell and the Butterfly* da molti altri film che hanno sfruttato più o meno estensivamente le soggettive⁷⁶, è l'utilizzo di una serie di espedienti che rendono più efficace l'immedesimazione: la riproduzione mimetica dell'apertura e chiusura dell'occhio, le distorsioni visive causate dalla luce e dall'esperienza del personaggio, il posizionamento della mdp rispetto agli elementi osservati, l'intrusione del corpo all'interno dell'inquadratura e l'utilizzo del suono. Il punto di vista in prima persona risulterebbe quindi incarnato per mezzo di questi accorgimenti; la mdp diventa essa stessa un personaggio presente fisicamente nello spazio. L'inclusione dell'atto di sbattere le palpebre, inoltre, parrebbe evocare nello spettatore l'idea di una faccia che agisce e risponde agli stimoli, seppur relegata nel fuori campo – ne deriva che il volto del protagonista, non direttamente percepibile, esiste in quanto entità presupposta⁷⁷.

In *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) questo effetto non è realizzato: gli attori sembrano parlare direttamente alla camera, non con Philip Marlowe (Robert Montgomery), e le scene che coinvolgono l'immagine specchiata del personaggio enfatizzano la mancanza di incarnazione a causa della posizione della mdp, che non risulta allineata con l'altezza dell'attore; la percezione risulta così ulteriormente distanziata dal corpo fisico da cui dovrebbe provenire lo sguardo⁷⁸. Come evidenziano Gallese e Guerra, il regista «radicalizza questa idea fino a estenderla quasi all'intero film [...] fallendo il tentativo di acuire la proiezione e l'identificazione dello spettatore con il personaggio»⁷⁹.

In *The Diving Bell and the Butterfly*, invece, le immagini della visione offuscata di Bauby sono interposte con quelle mentali-simboliche e con ricordi che alleviano lo sforzo spettatoriale nel mantenere il punto di vista soggettivo, e favoriscono il suo riorientamento spaziale all'interno della vicenda sulla base di norme stilistiche più convenzionali. La voce narrante del protagonista guida lo spettatore attraverso i primi minuti e collega le soggettive con le rappresentazioni dei suoi ricordi. Questo andamento è diffuso in tutta la struttura del film, fino a quando vengono gradualmente introdotti piani oggettivi di Bauby, passando per delle *semisoggettive*⁸⁰, cioè inquadrature che non rispecchiano totalmente la posizione dello sguardo del personaggio. Nella scena in cui il

⁷⁶ Gallese e Guerra (2015: 99-100) analizzano due esempi significativi: *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947) e *The Dark Passage* (Delmer Daves, 1947).

⁷⁷ Cfr. Gazi 2017.

⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

⁷⁹ Gallese, Guerra 2015: 99.

⁸⁰ Rondolino, Tomasi 2018: 148-149.

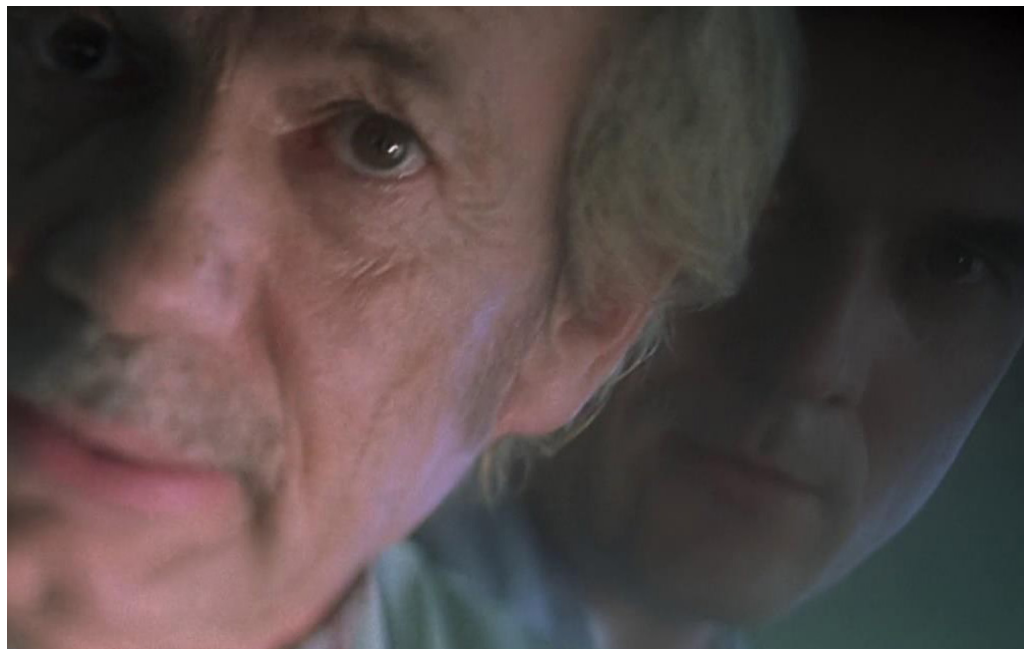


Fig. 9 The Diving Bell and the Butterfly, 10"10



Fig. 10 The Diving Bell and the Butterfly, 10"18

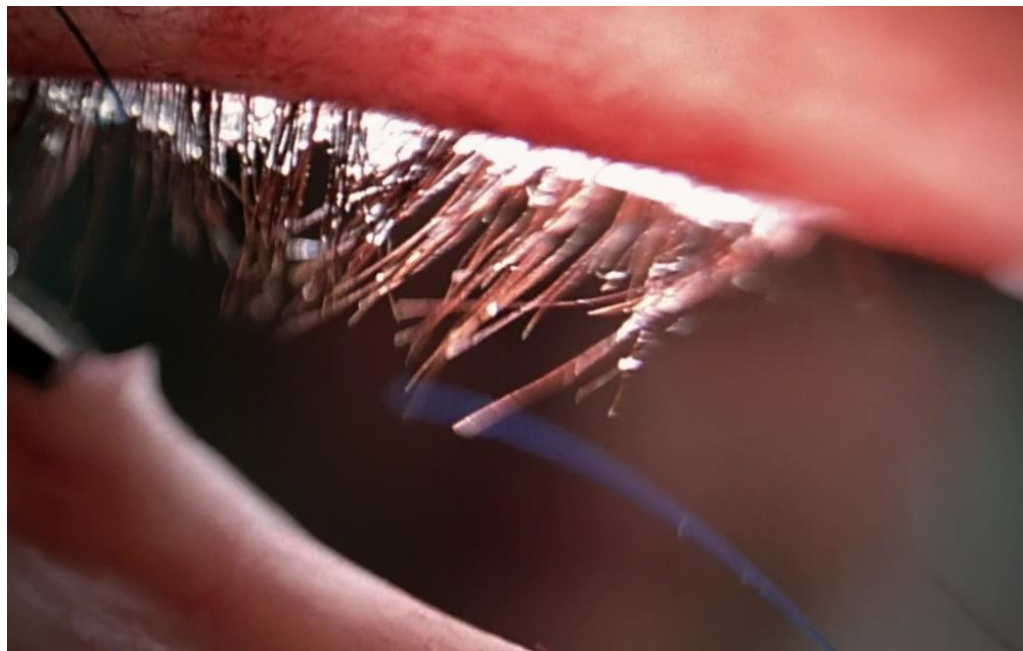


Fig. 11 The Diving Bell and the Butterfly, 16"02

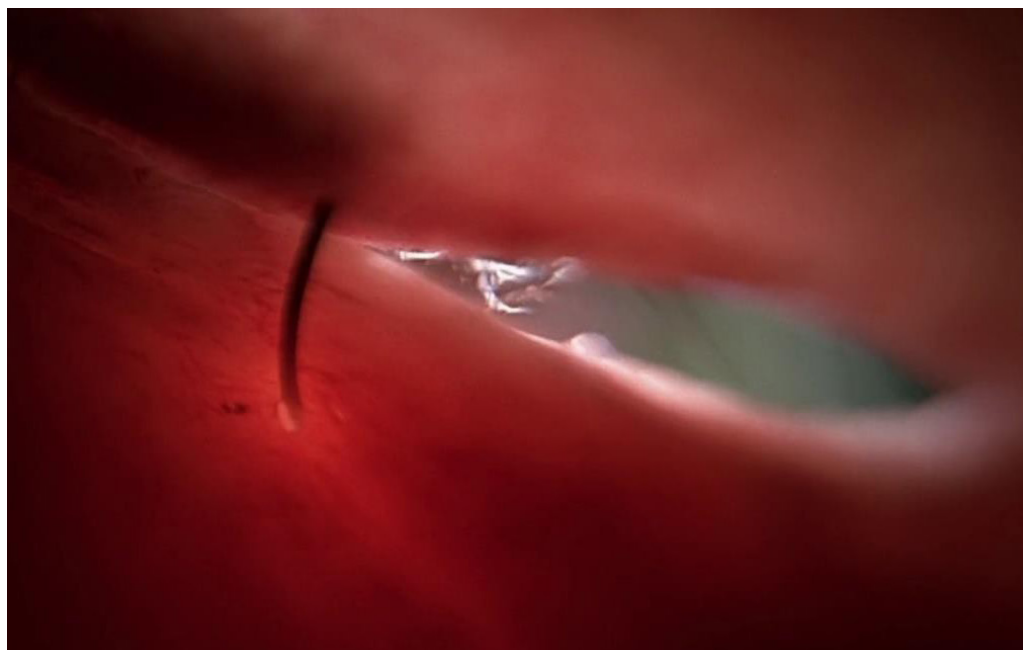


Fig. 12, The Diving Bell and the Butterfly, 16"14

medico comunica la diagnosi, per esempio, sembra che l'occhio-camera passi da *primi piani* fino a visioni più "allargate", per mezzo di stacchi che non corrispondono a un movimento di chiusura-apertura dell'occhio; l'incarnazione risulterebbe in qualche modo compromessa da questi posizionamenti irrealistici seppur plausibili se assecondati dall'idea di un occhio-camera malfunzionante⁸¹.

Oppure, nella scena in cui un occhio di Bauby viene suturato, lo spettatore può osservare l'interno della palpebra e le ciglia – un'inquadratura che con tutta probabilità acuisce la risonanza aptica in virtù della vicinanza e della porzione di spazio occupata dalla carne; è anche la prima volta in cui si vedono dall'esterno gli occhi di Bauby, non considerando le scene simboliche e i suoi ricordi.

La crescente espansione di prospettiva che il film propone rappresenta una strategia efficace per mantenere intatta l'immedesimazione spettatoriale secondo processi di disciplinamento della forma. La ragione di questo successo va inoltre attribuita alla corrispondenza tra gli eventi del film e il cambio di stile: Bauby riacquista sempre di più la capacità di interagire e comunicare, sviluppa un nuovo senso di spazio peripersonale⁸² e la sua prospettiva va oggettivandosi⁸³.

Più che illustrare linearmente il modello, *The Diving Bell and the Butterfly* ne mostra i limiti e le possibilità, mettendo in tensione corpo, percezione e punto di vista⁸⁴. Le scelte stilistiche del film provano infatti a restituire, in forma percettivamente condivisibile, l'alterata esperienza del mondo vissuta da Bauby, senza ridurla a una semplice equivalenza tra sguardo spettatoriale e condizione del personaggio. Per questo, il film costituisce un caso particolarmente utile per interrogare il rapporto tra corpo, percezione e punto di vista all'interno di un paradigma che assume azione, percezione e cognizione come strettamente intrecciate.

Le teorie della simulazione incarnata possono così contribuire a una definizione più precisa del soggetto cinestetico, inteso come spettatore multimodale e corporalmente implicato⁸⁵.

⁸¹ Cfr. Gazi 2017.

⁸² Lo spazio peripersonale rappresenta lo spazio che circonda il corpo, è un componente essenziale della consapevolezza corporale che consente di compiere azioni nel mondo (es. afferrare o manipolare) e di proteggere il corpo durante le interazioni con l'ambiente.

⁸³ Cfr. Quendler 2014: 79-80.

⁸⁴ Cfr. Favela 2018; Kyselo, Di Paolo 2013; Gallese, Guerra 2015: 218.

⁸⁵ Cfr. *Ibi*: 122.

7. Scansione oculare ed emozione

Già nel saggio *Il problema della forma*, pubblicato nel 1893, è rintracciabile una delle prime ipotesi sull'interdipendenza tra vista, tatto e movimento. La visione sarebbe, secondo Adolf von Hildebrand, scorporata in due possibili atti distinti, uno "visuale" e uno "cinestetico". Il primo, eseguito a distanza dall'opera d'arte, permette una visione unitaria della stessa che rende centrale "il colpo d'occhio" dell'atto percettivo. Invece il secondo presuppone, nel momento in cui ci si avvicina all'oggetto, la necessità di compiere dei progressivi movimenti oculari che ne consentono l'esplorazione – guardare diventa un'esperienza "tattile"⁸⁶.

Sebbene lo spettatore sia situato in un punto fisso rispetto allo schermo, l'esperienza cinematografica richiama entrambe le modalità di visione, a partire dalla vicinanza rispetto allo schermo e dalle proporzioni tra soggetti-oggetti filmati e spazio circostante. Potremmo dire, riprendendo Hildebrand, che «l'esperienza delle immagini osservate sarebbe fundamentalmente connotata in termini motori»⁸⁷. Gli occhi dello spettatore, di fronte a un'inquadratura, si muovono naturalmente al suo interno attratti da determinati elementi nel quadro, in base anche alla composizione (*mise en scène*) scelta dal regista. Ogni movimento oculare indica una nuova fase dell'elaborazione visiva: le limitazioni dell'acuità visiva non permettono di vedere dettagliatamente l'intero quadro, è necessario muovere gli occhi per "scansionare" l'inquadratura nelle sue parti e costruirne lo spazio⁸⁸ attenzionando i dettagli ritenuti salienti⁸⁹. Prendendo in esame gli *ingrandimenti* e le frammentazioni della continuità *intensificata*, diventa più difficile "mettere a fuoco" l'inquadratura nella sua unità, e lo spettatore è costretto al movimento oculare per coglierne tutti i dettagli⁹⁰.

I personaggi, nello specifico, rappresentano i principali punti di interesse attorno ai quali viene costruita l'inquadratura, perché il dramma risiede nelle emozioni, nelle espressioni e nei pensieri che si riflettono nel volto degli attori⁹¹. Una composizione attenta di una scena guida intenzionalmente l'attenzione dello spettatore verso questo elemento. Tuttavia, il volto stesso, per la sua natura di contenitore privilegiato di informazioni sociali come le

⁸⁶ Cfr. Hildebrand 1996: 43-51.

⁸⁷ Gallese, Guerra 2015: 30.

⁸⁸ Cfr. *ibi*: 29.

⁸⁹ Cfr. Smith 2013:167-168.

⁹⁰ Cfr. *ibi*: 182.

⁹¹ Cfr. *ibi*: 181.

emozioni⁹², funge da potente attrattore dell'attenzione e quindi dello sguardo. La particolarità dei *primi piani* “estremi”⁹³, ovvero quelle inquadrature che elidono parti della faccia dell'attore per concentrarsi su alcuni dettagli, è di rendere potenzialmente più difficile il riconoscimento emotivo da parte dello spettatore⁹⁴.

Nel quotidiano, la simulazione sensomotoria si rivela particolarmente vantaggiosa per identificare delle emozioni in situazioni dove l'espressione facciale è sottile o ambigua, oppure quando il giudizio risulta particolarmente difficile, perché contribuisce al riconoscimento accurato ed efficiente dell'emozione specifica, della valenza, dell'intensità e dell'intenzionalità trasmesse dalla mimica del volto⁹⁵. L'elaborazione dell'espressione di un'altra persona funzionerebbe quindi sulla base di una riproduzione sottosoglia dei processi neurali motori e somatosensoriali coinvolti nella produzione della stessa. Questa simulazione può quindi innescare l'attivazione neurale dello stato emotivo associato, permettendo all'osservatore di inferire prontamente e con accuratezza ciò che il soggetto osservato sta provando⁹⁶.

Nel caso di *Whiplash* (Damien Chazelle, 2014), la simulazione incarnata può essere letta come uno dei fattori che contribuiscono alla leggibilità emotiva della scena in esame. Andrew Neiman (Miles Teller), il protagonista, si prepara a esibirsi sotto lo sguardo attento del suo ex insegnante, Terence Fletcher (J.K. Simmons). La band sta per cominciare e Fletcher sorprende Andrew cambiando improvvisamente il brano previsto. Visibilmente agitato, Andrew riesce comunque a seguirne il ritmo, ma alla fine del pezzo decide di allontanarsi dal palco per via dell'umiliazione subita. Poco dopo, in un atto di ribellione, torna alla batteria e, noncurante della presenza di Fletcher che sta presentando il brano successivo, dà indicazione al resto degli strumentisti di suonare *Caravan* seguendo il suo attacco. L'esecuzione è perfetta, Andrew dimostra il suo talento e continua a suonare esibendosi in un assolo virtuosistico.

I due quindi si scambiano uno sguardo, ma la vicinanza della mdp e la “neutralità” della loro espressione non permettono di decodificare efficacemente il tono emotivo della scena. La tensione spettatoriale è massima, congiuntamente alla maggiore stimolazione del meccanismo di simulazione suscitata

⁹² Cfr. Wood *et al.* 2016: 227.

⁹³ L'aggettivo “estremi” deriva dalla traduzione di “extreme close-up”, largamente impiegato nel lessico cinematografico. Secondo la terminologia adottata nel testo il corrispettivo italiano corretto sarebbe il *dettaglio* o il *particolare*.

⁹⁴ Cfr. Schurgin *et al.* 2014: 12.

⁹⁵ Cfr. Wood *et al.* 2016: 231-234.

⁹⁶ Cfr. *ibi*: 228.



Fig. 13 Whiplash, 1'41"36-38,40-42

dalla grandezza dei volti, e l'interazione tra i due si conclude con un reciproco sorriso. In accordo con uno studio⁹⁷ sui movimenti oculari compiuti durante il riconoscimento emotivo centrato sui volti, la performance nell'identificare la gioia risulterebbe migliore nei casi in cui la bocca è visibile e gli occhi sono coperti, perché i partecipanti tendevano a fissare di più il labbro superiore e meno gli occhi rispetto ai *pattern* di altre emozioni⁹⁸. Questo è probabilmente dovuto all'importanza del ruolo di questa zona nella formazione del sorriso, che è la caratteristica facciale più evidente della gioia. Quando i volti diventano più neutri, invece, l'attenzione ritornerebbe sugli occhi⁹⁹.

Dunque l'intrusione di questa parte del corpo di Fletcher nell'inquadratura, seguita dal movimento muscolare caratteristico, sposterebbe l'attenzione degli spettatori su di essa rendendo possibile il riconoscimento emotivo e la sua simulazione. Ne consegue che, nonostante lo scarto esperienziale esistente tra provare un'emozione in prima persona e osservarla espressa da altri,

l'integrità del sistema sensori-motorio è cruciale per il riconoscimento delle emozioni manifestate dagli altri, perché aiuta a ricostruire cosa proveremmo nel caso di una particolare emozione, mediante la simulazione del relativo stato corporeo.¹⁰⁰

⁹⁷ Per ulteriori approfondimenti cfr. Schurgin *et al.* 2014.

⁹⁸ Cfr. *ibi*: 12-13.

⁹⁹ Cfr. *ibi*: 9.

¹⁰⁰ Gallese, Guerra 2015: 67.

8. *Staticità, attenzione e movimento*

Durante la visione di un film, gli sguardi degli spettatori tendono a sincronizzarsi spontaneamente, concentrandosi sugli stessi dettagli salienti nello stesso momento: caratteristiche come il movimento o elementi come i volti giocano un ruolo fondamentale nell'attrarre l'attenzione¹⁰¹. Essa è influenzata dall'interazione tra il controllo endogeno – che comprende le intenzioni e i desideri – e quello esogeno, cioè le caratteristiche del film intese nei termini di *mise en scène* – per esempio luminosità, colore, forme e movimento¹⁰². Quest'ultimo può riferirsi allo spostamento della mdp, di un oggetto rispetto a essa o all'azione eseguita da un personaggio; con ogni probabilità, tipicamente, si assiste a una compresenza dei tipi elencati. La guida dell'attenzione dipende dall'interazione tra salienze offerte dal film e ricerca attiva di informazioni da parte dello spettatore.

In conformità con quanto già affermato rispetto all'importanza del movimento nella risonanza dello spettatore con il film, Gallese e Guerra sottolineano che la mancanza di spostamento della mdp «non consente allo spettatore di interagire con il film secondo gli schemi sensomotori che generalmente il sistema stilistico dell'opera mette in gioco»¹⁰³. In quest'ottica assumono pertanto salienza quei casi in cui lo stile impiega un criterio di staticità, presumibilmente per meglio veicolare un messaggio, per sottintendere un certo tipo di fruizione – magari in contrasto con l'aumento della frequenza di movimenti e stacchi della continuità intensificata¹⁰⁴ – o per riflettere sulla posizione di osservatore che assume lo spettatore cinematografico¹⁰⁵.

Particolarmente rilevante in quest'ultimo senso è il filone *horror found footage*. Il termine “filmato ritrovato” si riferisce all'idea di un film che non ha come operatore di camera un regista onnisciente, ma sono i personaggi all'interno della storia che ne riprendono le vicende. Tipicamente, in linea con la declinazione horror che presuppone la morte o la scomparsa di uno o più dei personaggi coinvolti, il materiale filmato viene rinvenuto ed eventualmente montato dopo gli eventi narrati nel film – come spesso segnalato da didascalie iniziali. Le tecniche e le tipologie di ripresa possono variare e coesistere all'interno dello stesso film. Le principali comprendono la mdp manovrata dai

¹⁰¹ Cfr. Smith 2013: 170-173.

¹⁰² Cfr. *ibi*: 171.

¹⁰³ Gallese, Guerra 2015: 139.

¹⁰⁴ Bordwell 2002.

¹⁰⁵ Gallese, Guerra 2015: 140.



Fig. 14 *Paranormal Activity 2*, 12"04-36

personaggi, i filmati di sorveglianza e, più recentemente, registrazioni dello schermo del computer; pertanto si può assistere al passaggio da una sequenza in movimento a una prettamente statica, e viceversa¹⁰⁶.

Nei film della saga *Paranormal Activity*, il piacere spettatoriale deriva in larga parte dalla rigidità con cui lo sguardo è invitato a scrutare le immagini con attenzione, a cercare i movimenti all'interno di inquadrature statiche che segnalino la presenza di un'entità e del pericolo che ne deriva. I protagonisti riprendono in vari modi, ma nei primi capitoli è preponderante l'utilizzo di camere immobili e della loro prospettiva fissa e "asettica". In *Paranormal Activity 2* (Tod Williams, 2010), i punti di vista si moltiplicano per mezzo dell'installazione di un sistema di videosorveglianza che mappa tutti gli angoli della casa evidenziandone i numerosi potenziali punti di attività soprannaturale. L'uso di questo strumento presumibilmente acuisce nello spettatore la sensazione di distanza fisica, consentendogli di guardare senza temere ripercus-

¹⁰⁶ Daniel 2020: 32.

sioni. Allo stesso tempo però la tecnologia e l'atto di ripresa possono fungere da conduttori o amplificatori dell'azione paranormale¹⁰⁷, dunque l'interesse voyeuristico dello spettatore è colpevolizzato perché contribuisce a creare situazioni pericolose per i personaggi.

Nel contesto dell'*eye tracking* è fondamentale sottolineare che la componente chiave per predire il comportamento visivo non è il movimento in sé, ma piuttosto il contrasto di movimento¹⁰⁸. In una scena, se i pixel dello schermo presentano un alto valore di attività a causa degli spostamenti della mdp, il semplice movimento non fornirebbe indicazioni affidabili sulla posizione dello sguardo¹⁰⁹. Al contrario, se una piccola area dello schermo presenta oggetti o personaggi che si spostano in relazione a uno sfondo statico, l'elevato contrasto di movimento diventa un forte predittore della posizione dello sguardo per tutti gli spettatori, generando così sincronia attentiva¹¹⁰.

Nell'esempio sopracitato, spesso l'inquadratura risulta priva di personaggi su cui concentrare l'attenzione, che invece viene diretta sui possibili "punti" in cui si crede che l'entità possa operare. Tale controllo endogeno dello sguardo si baserebbe sulle idee che lo spettatore possiede riguardo l'agentività del sovrannaturale e la sua propensione a manipolare certi oggetti più di altri – come bambole, porte e coperte. La conoscenza pregressa che il pubblico porta dentro l'esperienza cinematografica, in questo caso, risiede con ogni probabilità su precedenti visioni di film e narrazioni horror che hanno generato un senso di prevedibilità schematica. Ne consegue che il controllo esogeno, basato sulla messa in scena, può essere "sovrascritto" da un compito visivo deciso dallo spettatore stesso, sulla base di esperienze pregresse e dell'intenzione di localizzare l'attività paranormale; questo nonostante il movimento possa essere già presente all'interno dell'inquadratura¹¹¹.

Un'altra particolarità delle scene statiche riguarda l'esaurimento informativo che il prolungamento della fissità può generare: i movimenti oculari procedono attraverso una fase ambientale (spostamenti ampi e frequenti) per costruire una rappresentazione iniziale della scena e successivamente in una fase focale (minore ampiezza e frequenza) in cui vengono fissati un numero ridotto di oggetti¹¹². Diventa perciò particolarmente saliente il ruolo del montaggio, perché se da una parte scene particolarmente prolungate possono far intuire la

¹⁰⁷ Cfr. *ibi*: 66-67.

¹⁰⁸ Cfr. Smith 2013: 176.

¹⁰⁹ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹¹ Cfr. *ibi*: 184.

¹¹² Cfr. *ibi*: 177.

presenza di un evento da attendere e mantengono attivo e teso lo spettatore, dall'altro lo sguardo può essere frustrato, vista la sua propensione a ritornare su oggetti già visti¹¹³.

Sebbene le scene di sorveglianza garantiscano alle immagini una qualità inquietante che riflette lo sguardo intrusivo delle telecamere di sicurezza, il loro impatto sullo spettatore rimane per lo più centrato sul contenuto delle scene e sulle dinamiche di ricerca e aspettativa. L'assenza di movimento della mdp tende a ridurre il grado di coinvolgimento sensomotorio, spostando l'attenzione verso dinamiche di osservazione e attesa¹¹⁴, rafforzandone il senso di distanza: queste scene evocano una sensazione di osservazione piuttosto che di partecipazione corporale. Tuttavia, quando la camera si muove nello spazio, essa favorisce una connessione più profonda e immersiva tra il film e il suo pubblico. Questa transizione dall'osservazione passiva a un coinvolgimento dinamico è frequente nel cinema *horror found footage*, il cui spiccato utilizzo della camera a mano (*handheld*) in movimento spesso fa coincidere il punto di vista dello spettatore con quello dei personaggi che la manovrano.

9. *Corpo e camera*

Lo stile cinematografico rappresenta il punto di mediazione del rapporto spettatoriale con un film, ciò che permette di orientarsi all'interno della finzione e di stabilire una relazione intersoggettiva con l'opera¹¹⁵. Quando i registi affrontano scelte sul movimento di macchina più adatto alla situazione, si rivolgono intuitivamente a una conoscenza tacita di tipo sensoriale e percettivo che ha per base il loro essere *embodied* – un sapere condiviso anche dagli spettatori. La natura del loro lavoro implica quindi un costante coinvolgimento in questioni pratiche, come la necessità di determinare se esista una motivazione per un particolare spostamento della mdp: per suscitare una precisa risposta emotiva o per stimolare nello spettatore determinate inferenze.

Il linguaggio cinematografico, storicamente, si articola secondo una relazione tra tecnologia e tecniche adottate – i cineasti sono spesso limitati dalle risorse tecnologiche disponibili e le loro scelte stilistiche sono quindi influenzate da tali condizioni¹¹⁶. In questo quadro, i movimenti della mdp

¹¹³ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁴ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 139.

¹¹⁵ Cfr. Gallese 2014: 104.

¹¹⁶ Cfr. *ibidem*.

rappresentano un elemento cruciale dell'esperienza cinematografica, non solo perché aiutano a delineare lo stile di un film, ma anche in quanto gesti espressivi che arricchiscono la narrazione e la profondità emotiva del film. Restituiscono, inoltre, un'impressione di "vitalità", come se il film fosse dotato di un'intenzionalità che gli conferisce caratteristiche fisiche e un certo grado di soggettività¹¹⁷. Il senso di coinvolgimento nell'azione svolta dalla mdp è indubbiamente amplificato dal fatto che tanto i registi quanto gli spettatori interpretano tale movimento «secondo evidenti e automatiche analogie antropomorfe»¹¹⁸. L'effetto di partecipazione suggerirebbe pertanto l'impressione di "essere dentro il film", che si basa «in larga misura su un codice motorio condiviso»¹¹⁹. Ne risulta che lo spettatore, secondo un criterio di "trasparenza" dell'azione percepita, non è consapevole di gran parte degli spostamenti, i quali verrebbero perciò pre-riflessivamente assimilati; da questo meccanismo sarebbero esclusi tutti quei movimenti irriducibili alle nostre potenzialità visuomotorie¹²⁰. Costituendo quindi un elemento fondamentale nella relazione intersoggettiva tra spettatore e film, tali spostamenti indurrebbero, secondo Gallese e Guerra, «risposte diverse dei meccanismi di simulazione incarnata»¹²¹.

I due autori hanno verificato tale ipotesi, nello specifico indagando il ruolo di diversi movimenti di macchina nella modulazione del grado di rispecchiamento, tramite rilevazioni neurali – con l'ausilio di EEG ad alta densità – e questionari rivolti ai soggetti¹²². È stata studiata l'attivazione della corteccia motoria degli osservatori mediante la misurazione della desincronizzazione evento-correlata (ERD) del ritmo *mu*, *marker* di riferimento dell'attività dei neuroni specchio durante l'osservazione e l'esecuzione di azioni¹²³. Più precisamente, è stata indagata l'intensità della risonanza motoria in relazione a diversi movimenti della mdp come lo *zoom*, il *dolly* (camera montata su binari) e la *steadicam* (fissata al corpo dell'operatore) compiuti "verso" un attore che afferra un oggetto su un tavolo. Questi dati sono stati poi incrociati con le risposte dei questionari per esaminare la correlazione tra le differenze neurali nelle quattro condizioni (viene presa in considerazione anche l'assenza di spostamento) e i resoconti soggettivi dei partecipanti riguardo alla sensazione di

¹¹⁷ Cfr. *ibi*: 106.

¹¹⁸ Gallese, Guerra 2015: 144.

¹¹⁹ Gallese, Guerra 2014: 106.

¹²⁰ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 146.

¹²¹ *Ibi*: 158.

¹²² Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Gallese *et al.* 2019: 118.

¹²³ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 163.

coinvolgimento e alla percezione di naturalezza o artificiosità del movimento della mdp¹²⁴.

Coerentemente con l'ipotesi, i risultati dello studio hanno dimostrato che ridurre la distanza tra gli spettatori e l'agente osservato per mezzo di un movimento della mdp evoca una maggiore desincronizzazione del ritmo *mu* durante l'osservazione di azioni manuali finalizzate¹²⁵. Osservare i video in cui è stato applicato lo *zoom* risultava in una minore attivazione della corteccia motoria e quindi una maggiore resincronizzazione – analogamente, la desincronizzazione è risultata più intensa con i movimenti legati alla *steadicam*¹²⁶.

In accordo con questi risultati, i partecipanti hanno ritenuto le riprese girate con la *steadicam* come quelle in grado di produrre un'esperienza visiva più vicina a quella di un essere umano che avanza verso la scena, oltre ad averne percepito i movimenti come quelli più naturali¹²⁷. In aggiunta, è stata esclusa la possibilità che le risposte della corteccia motoria possano essere riconducibili a un aumento dell'attenzione grazie a registrazioni di controllo effettuate sulle aree visive occipitali – se così fosse, si sarebbero osservate differenze di risposta secondo i diversi modi di riprendere la scena¹²⁸.

Nel caso della *steadicam* l'ancoraggio al corpo dell'operatore implica, secondo gli autori, un movimento “biologico” che permette alla mdp di acquisire corporalità – lo spettatore interagisce all'interno dello spazio filmato grazie ai meccanismi simulativi.

Questa particolare “proprietà” della *steadicam* può essere sfruttata dai registi in svariati modi: non solo per accentuare l'immedesimazione spettatoriale, ma anche per segnalare ancora più chiaramente la presenza dello spettatore all'interno dello spazio, per esempio rispettandone i desideri e gli interessi (come girare il capo per guardare qualcosa), “scollegandolo” dal movimento dei soggetti in scena¹²⁹. Nella prima scena in movimento di *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), la *steadicam* segue Bill Harford (Tom Cruise) intento a prepararsi per un'uscita e alla ricerca del portafoglio¹³⁰. Dopo averlo trovato entra in bagno, dove si trova la moglie Alice (Nicole Kidman), per guardarsi allo specchio – la mdp si stacca perciò temporaneamente da Bill, “decide” di seguire le azioni di lei. Nel momento in cui lei esce dal bagno, la

¹²⁴ Cfr. *Ibi*: 161.

¹²⁵ Cfr. Gallese, Guerra 2014: 110.

¹²⁶ Cfr. *ibidem*.

¹²⁷ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 165.

¹²⁸ Cfr. Gallese, Guerra 2014: 110.

¹²⁹ Cfr. Gallese, Guerra 2015: 167-168.

¹³⁰ Kolker, Abrams 2019: 153.



Fig. 15 *Eyes Wide Shut*, 1"44

presenza di un altro corpo in scena si fa più netta: Alice è costretta a compiere un movimento di rotazione per evitare di entrare in collisione con il corpo-macchina. Lo spettatore percepisce la propria posizione di voyeur – stavolta fisicamente coinvolta – e la camera esplicita la sua intrusione nel bagno, luogo privato per eccellenza.

In conclusione, l'idea di una "biologicità" del movimento può rivelarsi centrale soprattutto nelle forme contemporanee, ad esempio estendendosi alle riprese *handheld* dell'*horror found footage*, che con ogni probabilità accentuerebbero il fenomeno di risonanza corporale – al netto della maggiore (e continua) sollecitazione sensoriale risultante dall'instabilità del girato e dal mancato ancoraggio con lo strumento¹³¹.

¹³¹ Cfr. Daniel 2020: 105.

Conclusione

Lungo il percorso qui proposto, la simulazione incarnata non è stata assunta come chiave totale dell'esperienza cinematografica, ma come uno strumento teorico capace di illuminare, a livello subpersonale, alcuni dei processi percettivi, affettivi e sensomotori che strutturano il coinvolgimento spettatoriale. In questo senso, il contributo della neurofilmologia consiste nel rendere descrivibile con maggiore precisione, ma senza intenzione di esaustività, il modo in cui il cinema mobilita il corpo dello spettatore, ne orienta l'attenzione, ne sollecita le inferenze motorie e ne modula la partecipazione emotiva.

I casi discussi hanno mostrato che tale paradigma risulta particolarmente produttivo quando viene impiegato come ipotesi da verificare di volta in volta nella concretezza delle forme audiovisive. Le violazioni della continuità percettiva, le intensificazioni sensoriali, la risposta aptica, la soggettiva incarnata, la scansione oculare e il movimento di macchina disegnano una costellazione di esperienze in cui percezione, azione ed emozione si intrecciano secondo gradi e configurazioni differenti. Proprio per questo il film non interpella mai uno spettatore puramente ottico-acustico o puramente cognitivo, ma un soggetto corporalmente implicato, la cui esperienza resta al tempo stesso situata, multimodale e relazionale.

Da questo punto di vista, il caso di *The Diving Bell and the Butterfly* assume un valore esemplare: più che confermare linearmente il modello, ne mette in tensione le condizioni di validità, mostrando che il rapporto tra corpo, percezione e punto di vista non può mai essere ridotto a una semplice equivalenza tra dispositivo filmico e risposta spettatoriale. È proprio in questa zona di scarto, dove il paradigma neurocognitivo incontra i propri limiti e deve integrarsi con la descrizione fenomenologica e con l'analisi formale, che il saggio individua il terreno più fecondo per una teoria del cinema capace di tenere insieme neuroscienze, estetica e lettura dei testi filmici.

Ulteriori sviluppi di questa prospettiva potrebbero riguardare l'analisi di forme audiovisive interattive o immersive, in cui la dimensione corporea dello spettatore è ancora più esplicitamente coinvolta.

Bibliografia citata

- Bordwell, D. 1988. *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton.
- 2002. *Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film*, “Film Quarterly”, 55(3), pp. 16-28.
 - 2006. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Los Angeles.
 - 2008. *Poetics of Cinema*, Routledge, New York.
 - 2013. *The Viewer’s Share: Models of Mind in Explaining Film*, in Shimamura, A. P., *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, New York.
- Bordwell, D. - Thompson, K. 2008. *Film Art: An Introduction*, 8a ed., McGraw-Hill, New York.
- Buckland, W. 2009. *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- Bunge, M. 2010. *Matter and Mind*, Oxford University Press, New York.
- Carocci, E. 2018. *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni Editore, Roma.
- Caruana, F. - Borghi, A. M. 2013. *Embodied Cognition: una nuova psicologia*, “Giornale italiano di psicologia”, 46(1), pp. 23-48.
- Casetti, F. 2007. *The Filmic Experience: An Introduction*, seminario presso Yale [risorsa online].
- D’Aloia, A. 2013. *La vertigine e il volo. L’esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma.
- 2022. *Prefazione*, in Smith, M., *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un’estetica naturalizzata del film*, trad. it. di Angelo, C., Dino Audino, Roma.
- D’Aloia, A. - Eugeni, R. 2014. *Neurofilmology: An Introduction*, “Cinéma & Cie. International Film Studies Journal”, XIV(22/23), pp. 9-26.
- Damasio, A. 1995. *L’errore di Cartesio*, trad. it. di Filippo, M., Adelphi, Milano.
- 2000. *Emozione e coscienza*, trad. it. di Simonetta, F., Adelphi, Milano.
 - 2022. *Sentire e conoscere*, trad. it. di I. C. Blum, Adelphi, Milano.
- Daniel, A. 2020. *Affective Intensities and Evolving Horror Forms. From Found Footage to Virtual Reality*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Decety, J. - Ickes, W. 2009. *The Social Neuroscience of Empathy*, The MIT Press, Massachusetts.
- Favela, L. H. 2018. *How to Defend Embodied Cognition Against the Locked-In Syndrome Challenge*, “Journal of Cognition and Neuroethics”, 5(1), pp. 27-48.
- Flanagan, O. 1992. *Consciousness Reconsidered*, The MIT Press, Cambridge.

- Frierson, M. 2018. *Film & Video Editing Theory. How Editing Creates Meaning*, Routledge, New York.
- Gallese, V. 2009. *Corpo vivo, simulazione incarnata e intersoggettività. Una prospettiva neuro-fenomenologica*, in Cappuccio, M. (a cura di), *Neurofenomenologia. Le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Mondadori, Milano, pp. 293-326.
- 2014. *Tra neuroni ed esperienza. Le neuroscienze e la genesi di soggettività e intersoggettività*, in Cena, L. - Imbasciati, A. (a cura di), *Neuroscienze e teoria psicoanalitica. Verso una teoria integrata del funzionamento mentale*, Springer, Milano, pp. 147-162.
- 2019. *Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities*, “Gestalt Theory”, 41(2), pp. 113-128.
- Gallese, V. - Guerra, M. 2012. *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, “Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image”, 3, pp. 183-210.
- 2013. *Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film*, in De Gaetano, R. (ed.), *Fata Morgana*, 7(20), pp. 77-91.
- 2014. *The Feeling of Motion: Camera Movements and Motor Cognition*, “Cinéma & Cie. International Film Studies Journal”, XIV(22/23), pp. 103-112.
- 2015. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Gallese, V. - Guerra, M. - Heimann, K.S. - Uithol, S. - Calbi, M. - Umiltà, M.A. 2016. *“Cuts in Action”: A High-Density EEG Study Investigating the Neural Correlates of Different Editing Techniques in Film*, “Cognitive Science. A Multidisciplinary Journal”, 41(6), pp. 1555-1588.
- Gallese, V. - Guerra, M. - Heimann, K.S. - Uithol, S. - Calbi, M. - Umiltà, M.A. - Fingerhut, J. 2019. *Embodying the Camera: An EEG Study on the Effect of Camera Movements on Film Spectators' Sensorimotor Cortex Activation*, “PLoS ONE”, 14(3), pp. 1-18.
- Gardner, H. 1985. *The Mind's New Science. A History of the Cognitive Revolution*, Basic Books, New York.
- Gazi, J. 2017. *Blinking and Thinking: The Embodied Perceptions of Presence and Remembrance in Gaspar Noé's Enter the Void*, “Film Criticism”, 41(1). <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.101?view=text;rgn=main>
- Goss, I. 2016. *I Puzzle film: la visione tra cognizione e affettività*, “Scienze e Ricerche”, 23, pp. 41-48.
- Gunning, T. 2006a. *Attractions: How They Came into the World*, in Strauven, W. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 31-39.
- 2006b. *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in Strauven, W. (a cura di), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 381-388.

- Hasson, U. - Landesman, O. - Knappmeyer, B. - Vallines, I. - Rubin, N. - Heeger, D. J. 2008. *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*, “Projections”, 2(1), pp. 1-26.
- Hildebrand, A. von. 1996. *Il problema della forma (1893)*, trad. it. di S. S. Ludovici, TEA, Milano.
- Kolker, R. P. - Abrams, N. 2019. *Eyes Wide Shut. Stanley Kubrick and the Making of His Final Film*, Oxford University Press, New York.
- Kyselo, M. - Di Paolo, E. 2013. *Locked-in Syndrome: a Challenge for Embodied Cognitive Science*, “Phenomenology and the Cognitive Sciences”, 14(3), pp. 517-542.
- Marks, L. U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham.
- Merleau-Ponty, M. 2016. *Senso e non senso*, trad. it. di P. Caruso, il Saggiatore, Milano.
- Münsterberg, H. 2002. *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study*, a cura di A. Langdale, Routledge, New York.
- Plantinga, C.R. 2008. *Spectatorship*, in Livingston, P. - Plantinga, C. R., *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, New York.
- 2009. *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*, University of California Press, Berkeley.
- 2011. *Folk Psychology for Film Critics and Scholars*, “Projections”, 5(2), pp. 26-50.
- Quendler, C. 2014. *Subjective Cameras Locked-In and Out-of-Body*, “Image & Narrative”, 15(1), pp. 71-88.
- Quesque, F. - Rossetti, Y. 2020. *What Do Theory-of-Mind Tasks Actually Measure? Theory and Practice*, “Perspectives on Psychological Science”, 15(2), pp. 384-396.
- Rizzolatti, G. - Fogassi, L. 2014. *The Mirror Mechanism: Recent Findings and Perspectives*, “Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences”, 369, pp. 1-12.
- Rondolino, G. - Tomasi, D. 2018. *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, 3a ed., UTET, Torino.
- Schurigin, M. W. - Nelson, J. - Iida, S. - Ohira, H. - Chiao, J. Y. - Franconeri, S. L. 2014. *Eye Movements During Emotion Recognition in Faces*, “Journal of Vision”, 14(13), pp. 1-16.
- Shaviro, S. 2016. *Affect Vs. Emotion*, “The Cine-Files”, 10.
<https://www.thecine-files.com/shaviro2016/>
- Shimamura, A. P. 2013. *Psychocinematics. Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, Oxford.
- Smith, M. 2022a. *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un’estetica naturalizzata del film*, Dino Audino, Roma.
- 2022b. *Triangulation Revisited*, “Projections”, 16(1), pp. 11-24.

- Smith, T.J. 2013. *Watching You Watch Movies: Using Eye Tracking to Inform Film Theory*, in Shimamura, A. P., *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, New York, pp. 165-191.
- Sobchack, V. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley.
- Williams, L. 1991. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, "Film Quarterly", 44(4), pp. 2-13.
- Wood, A. - Rychlowska, M. - Korb, S. - Niedenthal, P. 2016. *Fashioning the Face: Sensorimotor Simulation Contributes to Facial Expression Recognition*, "Trends in Cognitive Sciences", 20(3), pp. 227-240.
- Yacavone, D. 2015. *Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium, and Expression*, "New Literary History", 47(1), pp. 159-185.

Filmografia

- Chazelle, D. *Whiplash (Whiplash)*, Blumhouse Productions - Bold Films, USA 2014.
- Daves, D. *The Dark Passage (La fuga)*, Warner Bros., USA 1947.
- Kubrick, S. *The Shining (Shining)*, Warner Bros., USA 1980.
- *Eyes Wide Shut (Eyes Wide Shut)*, Warner Bros., USA 1999.
- Lumière, A. - Lumière, L. *Démolition d'un mur (Démolition d'un mur)*, Lumière, Francia 1896.
- Montgomery, R. *Lady in the Lake (La signora nel lago)*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), USA 1947.
- Nolan, C. *Tenet (Tenet)*, Warner Bros. - Syncopy, USA 2020.
- Ozu, Y. *Tokyo Monogatari (Viaggio a Tokyo)*, Shōchiku, Giappone 1953.
- Rohmer, É. *La collectionneuse (La collectionneuse)*, Les Films du Losange, Francia 1967.
- Schnabel, J. *Le scaphandre et le papillon (The Diving Bell and the Butterfly / Lo scafandro e la farfalla)*, Pathé Canal+, Francia 2007.
- Shyamalan, M. N. *The Village (The Village)*, Touchstone Pictures - Blinding Edge Pictures, USA 2004.
- Williams, T. *Paranormal Activity 2 (Paranormal Activity 2)*, Blumhouse Productions, USA 2010.

FEDERICA CUTRUPI

Le parole non dette.

Linguaggio e trauma in *Gente Comune* di Robert Redford

[The Unspoken Words:

Language and Trauma in Robert Redford's *Ordinary People*]

SINTESI. Il saggio indaga il nesso tra linguaggio ed esperienza traumatica a partire dall'analisi del film *Gente comune* di Robert Redford. L'obiettivo è mettere in questione la centralità del paradigma verbale nell'elaborazione del trauma, mostrando come la sofferenza psichica ecceda le possibilità rappresentative della parola e si iscriva in una dimensione più ampia, che coinvolge il corpo, l'affettività e le dinamiche relazionali.

L'analisi si sviluppa lungo due direttrici. In primo luogo, attraverso una lettura selettiva del film, vengono individuate le configurazioni di silenzio, evitamento e incomunicabilità che strutturano il contesto familiare, con particolare attenzione alle figure di Beth e Conrad. In secondo luogo, il confronto tra i loro percorsi consente di articolare una riflessione sulle differenti modalità di risposta al trauma, intese come esiti di specifiche economie difensive e relazionali.

Su questa base, il saggio sostiene la necessità di un ripensamento del modello clinico centrato sulla narrazione, evidenziando il ruolo delle componenti somatiche e preverbalì nell'esperienza traumatica. *Gente comune* viene così assunto come dispositivo critico per interrogare i limiti del linguaggio e per delineare una prospettiva integrata nell'interpretazione e nel trattamento del trauma.

PAROLE CHIAVE. Trauma, linguaggio, lutto, corpo, clinica

ABSTRACT. This essay investigates the relationship between language and traumatic experience through an analysis of Robert Redford's *Ordinary People*. It aims to question the centrality of the verbal paradigm in trauma processing, arguing that psychological suffering exceeds the representational capacity of language and unfolds within a broader domain involving bodily, affective, and relational dimensions.

The argument develops along two lines. First, a selective reading of the film identifies configurations of silence, avoidance, and incommunicability that structure the family context, with particular attention to the figures of Beth and Conrad. Second, the comparison of their trajectories provides a framework for reflecting on divergent responses to trauma, understood as the outcome of distinct defensive and relational economies.

On this basis, the essay argues for a critical reconsideration of narrative-centered clinical models, emphasizing the role of somatic and pre-verbal components in traumatic experience. *Ordinary People* is thus employed as a critical device to interrogate the limits of language and to outline a more integrated approach to the interpretation and treatment of trauma.

KEYWORDS. Trauma, Language, Grief, Body, Clinical Theory

Indice

INTRODUZIONE – L'INADEGUATEZZA DEL LINGUAGGIO NEL TRATTAMENTO DEI TRAUMI

1. GENTE COMUNE: *LA RINARRAZIONE DEL TRAUMA IN BETH E CONRAD*

2 *PERCORSI DIVERGENTI DELL'ELABORAZIONE TRAUMATICA E L'INCOMUNICABILITÀ DEL DOLORE NELLA PROSPETTIVA DI BETH E CONRAD*

2.1 *Le strategie nel mondo post-traumatico*

2.2 *I processi di elaborazione dei vissuti traumatici*

2.3 *Riflessioni psicologiche e metodologiche nel trattamento dei traumi*

CONCLUSIONE

INTRODUZIONE

L'inadeguatezza del linguaggio nel trattamento dei traumi

Questo saggio esamina l'elaborazione traumatica a partire dal rapporto fra linguaggio, silenzio e sofferenza psichica, assumendo come dispositivo di analisi il film *Gente comune* di Robert Redford. L'indagine prende le mosse dal limite del paradigma verbale, mostrando come il trauma interroghi non solo la sfera simbolica, ma anche le dimensioni corporee, affettive e relazionali dell'esperienza.

In questa prospettiva, l'idea che il trauma possa essere risolto unicamente attraverso la narrazione risulta insufficiente¹. La memoria traumatica non si presenta immediatamente come racconto disponibile, ma si manifesta spesso sotto forma di riattivazioni somatiche, stati di arousal e frammenti non integrati nell'esperienza autobiografica².

Una parte significativa della clinica continua a privilegiare la verbalizzazione del vissuto. Pur riconoscendone la rilevanza, il saggio assume che tale modello debba essere ripensato alla luce di una concezione più ampia del trauma, capace di includere i livelli preverbali e le modalità non simbolizzate dell'esperienza.

In questo quadro, il film di Redford viene interrogato come spazio in cui l'inadeguatezza del linguaggio emerge non come semplice deficit, ma come indice di una soglia dell'esperienza che eccede la possibilità di essere immediatamente detta.

¹ Cfr. Kolk 2015: 3, 22, 25.

² Cfr. Ogden, Minton, Pain 2023: XL, XLI-XLII, XXIV-XXV, XXVII, XXX, XXXII.

1.

Gente comune: La rinarrazione del trauma in Beth e Conrad

Il film si apre su una sequenza che accosta apparente quiete e irruzione del panico. La transizione dal canto corale all'incubo notturno di Conrad introduce immediatamente il nucleo dell'opera: la frattura tra superficie di normalità e riemersione del trauma.

Sin dalle prime scene, Redford iscrive il disagio di Conrad entro una costellazione familiare segnata da controllo, reticenza e idealizzazione della normalità. Il trauma appare come principio disorganizzante che investe i legami.

La scena della colazione condensa con efficacia tale assetto: la routine domestica continua a funzionare come dispositivo di normalizzazione, mentre l'angoscia di Conrad resta inassimilata al linguaggio familiare.

Il bisbiglio del nome di Conrad, infatti, non verrà udito da nessuno, se non dal padre Calvin, nel momento in cui lo pronuncia. L'ampia inquadratura della cucina vuota enfatizza il senso di alienazione e di distacco emotivo di una famiglia sempre più distante.

Il trauma emerge così nel quotidiano, interrompendo la continuità della scena ordinaria. Il passaggio del treno e il flash visivo del cimitero rendono visibile la natura intrusiva del ricordo traumatico. Gli incubi notturni non gli permettono di dormire serenamente, in quanto vi rivive sempre di nuovo il momento della morte del fratello Buck.

Scosso da questi episodi, Conrad decide di chiedere aiuto al Dottor Berger, sebbene con qualche incertezza. Prima di entrare nello studio, infatti, prova più volte e ad alta voce diverse risposte che facciano credere al dottore di star bene.

L'incontro con Berger rompe immediatamente le aspettative di Conrad. L'assetto informale del terapeuta produce uno scarto rispetto al bisogno di controllo del ragazzo e apre uno spazio relazionale meno difensivo.

Quando Berger abbandona il fascicolo per rivolgersi direttamente a Conrad, la seduta assume una diversa qualità. Il passaggio dal dato clinico alla presenza dell'altro segna l'avvio effettivo del lavoro terapeutico; mentre la domanda sul fratello Buck introduce il punto cieco dell'esperienza di Conrad: è il nucleo traumatico attorno a cui il linguaggio si arresta.

In parallelo, la madre Beth insiste sul progetto di trascorrere il Natale a Londra. Il richiamo alla continuità delle abitudini assume qui il valore di una difesa: ristabilire la forma della normalità per evitare il confronto con la perdita.



Fig. 1 La famiglia Jarrett riunita a cena (GC 13"56)³

La scena della stanza di Buck mostra con particolare evidenza la fissazione del lutto nello spazio domestico. L'ambiente conserva intatta la presenza del figlio morto, mentre il rapporto con Conrad resta sospeso e privo di un linguaggio condivisibile.

Nelle sedute successive, Conrad formula con maggiore chiarezza il proprio bisogno di un contatto con la realtà. L'ospedale psichiatrico gli appare retrospettivamente come un luogo meno falsificato della casa, perché lì il dolore poteva almeno essere riconosciuto.

La scena in giardino radicalizza questa distanza. Conrad tenta di riaprire il discorso su Buck; Beth, al contrario, devia costantemente il dialogo verso elementi laterali e controllabili. Ciò che emerge non è un semplice difetto di comunicazione, ma una divergenza strutturale nel modo di rapportarsi alla perdita: Conrad cerca un nome per il dolore, Beth ne sospende l'enunciazione.

La terza seduta consente di precisare tale frattura. Il ricordo del silenzio paterno dopo la morte di Buck mostra come, nel film, l'inadeguatezza del linguaggio non coincida con assenza di affetto, ma con l'impossibilità di dare forma condivisa all'esperienza della perdita.

³ Le citazioni e i minutaggi di *Gente comune* verranno preceduti dalla sigla GC.



Fig. 2 Buck prima di lasciare la mano di Conrad (GC 1'37"44)

L'abbandono del nuoto e la difficoltà a comunicarlo ai genitori confermano la centralità del controllo come difesa. Per Conrad, esprimere un'emozione significa esporsi a un collasso che teme di non poter reggere.

La fotografia di famiglia mette in scena, in forma quasi emblematica, l'impossibilità di ricomporre l'unità familiare a livello dell'immagine, quando essa è già venuta meno sul piano affettivo.

La sequenza dell'albero di Natale rappresenta il punto di massima emersione del conflitto tra Beth e Conrad.

Qui il non detto accumulato si traduce in accusa reciproca. Il contrasto non riguarda soltanto i fatti del passato, ma il significato stesso del dolore e le forme legittime della sua espressione.

Alla quinta seduta di terapia, Conrad espone allo psicoterapeuta come secondo lui il conflitto materno affondi le radici nel suo tentato suicidio, un evento che ritiene imperdonabile per Beth. Tuttavia, il suo racconto si perde in dettagli apparentemente insignificanti, giustificando l'impossibilità di poter essere perdonato da lei con delle banalità, come aver sporcato di sangue il tappeto. Conrad suggerisce quindi che ciò che la madre non gli ha perdonato sia il disordine causato più che l'atto in sé. Nel formulare questo pensiero emerge improvvisamente un altro lapsus rivelatore: Conrad, invece di affermare che Beth non potrà mai perdonarlo, dice di non poter perdonare se stesso. Questo slittamento sorprende tanto Conrad quanto Berger. Il terapeuta, sfruttando questo nuovo elemento, fa riflettere Conrad sull'ambiguità del suo senso di

colpa e gli suggerisce di non aspettarsi un amore ideale da Beth, ma piuttosto di accettarne i limiti, poiché nessuno può essere amato esattamente nel modo che desidera. Forse, aggiunge Berger, è qualcun altro a dover essere perdonato.

Il lavoro terapeutico non incide solo su Conrad. Progressivamente, esso modifica anche la posizione di Calvin, costringendolo a riconoscere la crisi del legame con Beth e l'insufficienza dell'equilibrio familiare fin lì mantenuto.

Per Beth, al contrario, l'ipotesi di una terapia familiare è intollerabile, perché implicherebbe l'esposizione del dolore a uno spazio terzo e la rinuncia definitiva al controllo della forma familiare.

La morte di Karen funziona come riattivazione traumatica e come punto di svolta. L'evento costringe Conrad a confrontarsi simultaneamente con il proprio tentato suicidio e con la morte di Buck.

Il gesto di immergere i polsi nell'acqua restituisce la dimensione corporea della memoria traumatica: il passato non ritorna anzitutto come rievocazione, racconto, ma come ripetizione sensoriale e motoria.

Nella seduta d'emergenza, il ricordo dell'incidente può finalmente articolarsi come affetto e come conflitto. Berger rende possibile una scena transferale in cui Conrad esprime non solo il dolore, ma anche la rabbia e l'ambivalenza verso il fratello perduto. I ricordi della morte di Buck riaffiorano infatti tutti insieme e Conrad, senza rendersene conto, rievoca l'incidente parlando con Berger come se fosse Buck: Conrad lo accusa di essere stato imprudente nel decidere di uscire in barca a vela con quel tempo e soprattutto di aver lasciato la sua mano. Disperato, continua a chiedergli il perché di quel gesto. Berger, assumendo simbolicamente il ruolo del fratello, risponde di aver lasciato la sua mano perché era stanco. Questa affermazione scatena in Conrad una reazione intensa, permettendogli finalmente di esprimere i sentimenti contrastanti che aveva represso per così tanto tempo.

Parallelamente, il confronto tra Beth e Calvin durante la partita a golf mostra il costo psichico della posizione difensiva di Beth: non indifferenza, ma impossibilità di lasciarsi esporre al dolore senza disgregarsi. Beth affronta e manifesta per la prima volta le sue reali emozioni rispetto ai traumi subiti, e la sua uscita finale dalla casa sancisce il fallimento della finzione conciliativa. Il successivo dialogo tra Calvin e Conrad non cancella la perdita, ma apre uno spazio di riconoscimento reciproco non più fondato sulla rimozione.

L'abbraccio conclusivo, se non risolve certamente il trauma, ne modifica però il regime simbolico: là dove la parola era mancata, diventa possibile una forma minima ma decisiva di condivisione affettiva.

2.

Percorsi divergenti dell'elaborazione traumatica e l'incomunicabilità del dolore nella prospettiva di Beth e Conrad



Fig. 3 La prospettiva di Beth, mentre osserva Conrad sdraiato in giardino (GC 41"02)

Questa seconda parte mette a confronto i percorsi di Beth e Conrad per chiarire come il trauma produca strategie divergenti di regolazione affettiva, differenti economie difensive e forme diseguali di rapporto con la perdita.

2.1. Le strategie nel mondo post-traumatico

Le sequenze iniziali del coro e dell'incubo consentono di osservare come il trauma si iscriva nello scarto fra ordine formale e riattivazione affettiva. Il montaggio oppone l'aspirazione alla quiete alla persistenza di un'eccitazione traumatica che non può ancora essere simbolizzata. Il sogno non restituisce l'evento in forma narrativa, ma ne segnala la permanenza come eccedenza non integrata nell'esperienza psichica⁴.

⁴ Cfr. Kalsched 2021: 59.



Fig. 4 Conrad partecipa alle prove del coro della chiesa (GC 2"38)



Fig. 5 Primo piano di Conrad mentre intona l'inno (GC 3"39)



Fig. 6 Conrad si risveglia da un incubo notturno (GC 2"38-3"47)

In questa prospettiva, l'attività onirica non coincide con il trauma, ma ne costituisce una modalità indiretta di riemersione: ciò che non può essere ancora pensato o detto si manifesta come frammento affettivo e percettivo, sottratto alla linearità del racconto⁵. Il trauma non appare dunque come contenuto rimosso da riportare alla coscienza, ma come esperienza che eccede le capacità di simbolizzazione del soggetto⁶.

La scena del treno visualizza con particolare evidenza la dimensione intrusiva del flashback: un frammento percettivo del presente riattiva un nucleo mnestico che irrompe fuori dal controllo cosciente. In tale prospettiva, dissociazione e difesa non indicano soltanto una sospensione della coscienza, ma una modalità di sopravvivenza psichica che segnala l'impossibilità di integrare l'evento traumatico nel flusso dell'esperienza ordinaria⁷.

⁵ Cfr. Montano, Borzi 2019: 17.

⁶ Cfr. Manica 2020: XI.

⁷ Cfr. Kolk 2015: 77-79, e Porges 2014: 9, 262-263, 271.



Fig. 7 Il passaggio a livello (GC 10"51)



Fig. 8 Primo piano di Conrad mentre osserva il treno passare (GC 11"00)



Fig. 9 I flashback di Conrad con le immagini di un cimitero e delle lapidi (GC 10"50-11"14)

La prima seduta con Berger consente di osservare come questa impossibilità si traduca sul piano relazionale. Il desiderio di essere “più controllato” può essere letto come richiesta di contenimento e, al tempo stesso, come prova rivolta al terapeuta. Conrad non formula una domanda diretta, ma espone indirettamente la necessità di un’interlocuzione capace di sostenere ciò che non è ancora dicibile.

Berger intercetta tale domanda non sul piano informativo, ma relazionale: il passaggio dal fascicolo al dialogo segna il riconoscimento di un sapere che non può essere dedotto dai dati anamnestici, ma richiede un ascolto capace di tollerare il silenzio e l’ambivalenza. In questo senso, la relazione terapeutica si configura fin dall’inizio come spazio in cui il trauma può iniziare a trovare una forma di articolazione non riducibile alla sola verbalizzazione.

In parallelo, la decisione di Beth di mantenere il viaggio a Londra chiarisce, per contrasto, un’altra strategia di risposta al trauma. L’adesione alla continuità delle abitudini assume il valore di una difesa: ristabilire la forma della normalità per evitare il confronto con la perdita. Più che semplice rifiuto, tale posizione segnala l’impossibilità di sostare nel luogo in cui il trauma continua a inscrivere nei gesti e negli spazi della vita quotidiana.

In questo quadro, le strategie post-traumatiche dei personaggi non si configurano come scelte consapevoli, ma come esiti di economie difensive differenti: da un lato, il tentativo di Conrad di dare forma al proprio vissuto attraverso la relazione; dall’altro, lo sforzo di Beth di neutralizzare l’evento attraverso



Fig. 10 Conrad incontra per la prima volta lo psicoterapeuta Berger (GC 16"14)



Fig. 11 Berger cerca la cartella clinica di Conrad, dandogli le spalle (GC 16"58)



Fig. 12 L'inizio della seduta di terapia di Conrad (GC 16"13-20"27)

il controllo e la continuità. Ciò che emerge non è soltanto una divergenza di comportamento, ma una frattura nel modo stesso di rapportarsi al trauma e alla possibilità di simbolizzarlo.

In questo senso, il linguaggio traumatico non procede per enunciazioni dirette, ma per spostamenti, ellissi e domande indirette. Il compito del terapeuta non consiste nel colmare tali lacune, ma nel riconoscerne la funzione e nel sostenere le condizioni affinché ciò che eccede la parola possa progressivamente trovare una forma di articolazione nella relazione.

BERGER: Da quanto tempo hai lasciato l'ospedale?

CONRAD: Un mese e mezzo.

BERGER: [...] Che avevi fatto?

CONRAD: Ho cercato di farmi fuori, perché non c'è scritto lì?

BERGER: Non dice che metodo hai usato.

CONRAD: Lametta, super blu.

BERGER: Ah. Allora, come ti trovi a casa? Tutti contenti di vederti?

CONRAD: Sì.

BERGER: [...] Nessun problema? (*Conrad scuote la testa*) E perché sei qui?

CONRAD: Vorrei essere più controllato, credo.

BERGER: Perché?

CONRAD: Perché smettano di preoccuparsi per me.

BERGER: Chi è preoccupato per te?

CONRAD: Mio padre soprattutto, questa è un'idea sua.

BERGER: E tua madre? Non è preoccupata per te anche lei?

CONRAD: Non lo so, senta lei... Se lei è amico del Dottor Crawford sarà molto bravo, ma sinceramente questo a me già non piace.

BERGER: L'importante è essere sinceri.

CONRAD: Beh cosa sa di me? Ha parlato con Crawford?

BERGER: Sì, ci ho parlato per telefono. Mi ha detto il tuo nome, mi ha detto di cercarti e, che avevi un fratello che è morto. Ehm, barca a vela non è vero? (*Conrad annuisce*) Ti va di parlargli? (*Conrad tace*) Beh, immagino che tu ne abbia parlato con Crawford all'ospedale.

CONRAD: Già.

BERGER: Bene. Come è andata?

CONRAD: Non ha cambiato niente.

BERGER: Che doveva cambiare?

CONRAD: Gliel'ho detto. Vorrei essere più controllato.

BERGER: [...] D'accordo. Ti va bene il martedì e il venerdì, stessa ora?

CONRAD: Due volte alla settimana?

BERGER: Beh, il controllo è un osso duro.

CONRAD: [...] Non mi piace essere qui, devo dirglielo. Non mi piace per niente.

BERGER: Hm hm.⁸

La prima seduta con Berger è decisiva perché mostra come la domanda di cura emerga ancora in forma difensiva. Il desiderio di essere “più controllato” va letto come richiesta di contenimento e, insieme, come prova rivolta al terapeuta.

Conrad è una persona molto attenta al controllo. Ancora prima di arrivare in studio, infatti, aveva simulato la conversazione che avrebbe avuto con Berger, e ogni sua simulazione aveva l’obiettivo di far credere che tutto andasse bene nella sua vita. Già questo iniziale senso di controllo viene peraltro eclissato quasi subito, non appena entra nello studio. Berger lo accoglie infatti un po’ caoticamente. All’inizio lo invita a sedersi, ma nel frattempo si mette a sistemare la radio rotta che poi suonerà improvvisamente nel bel mezzo della seduta. Anche più in generale, Berger non rappresenta a primo acchito il prototipo del terapeuta ideale. Lo vediamo addirittura accendersi una sigaretta e fumare tranquillamente davanti al ragazzo, come se nulla fosse. Insomma, i piani di Conrad vengono quasi subito scombinati da questi pochi elementi.

Il punto teoricamente più rilevante della scena risiede però nel passaggio dal fascicolo al dialogo. Berger comprende che il sapere sul trauma non può essere dedotto dai soli dati anamnestici, ma esige un ascolto capace di tollerare il silenzio e l’ambivalenza.

La sua risposta schietta ricostituisce così un minimo di fiducia, perché sottrae la relazione terapeutica al registro impersonale della classificazione.

L’insistenza sul controllo va dunque intesa come formulazione indiretta di un bisogno di riconoscimento: Conrad chiede una presenza capace di vedere ciò che non riesce ancora a dire.

In questo senso, la scena esemplifica bene come il linguaggio traumatico proceda per spostamenti, ellissi e domande indirette, e come il compito del terapeuta consista nel coglierne la portata senza saturarla prematuramente.

Conrad, pur senza utilizzare un linguaggio diretto, espone simbolicamente una sfida ben precisa al terapeuta, che risiede nell’appurare se sarà in grado di cogliere tali segnali. Berger ne verrà a capo, cogliendo sia la richiesta sia il sottile indizio sulle problematiche emotivo-relazionali con la madre. La quale, a sua volta, è drammaticamente alle prese con la propria elaborazione del lutto, come emerge dalla questione del viaggio a Londra.

⁸ GC 16"13-20"27.



Fig. 13 Beth e Calvin sulla possibilità di passare il Natale a Londra (GC 24"19)

BETH: Sai cosa stavo pensando? Che passare un Natale a Londra sarebbe come rivivere un racconto di Dickens. Non ce lo siamo mai detti buon Natale a Londra, non è vero?

CALVIN: Forse dovremo evitare di andare via proprio adesso.

BETH: Sì, però ne avevamo parlato. Era già deciso.

CALVIN: Sì, questo lo so. È vero ma, vedi più ci penso e più mi rendo conto che non è il momento adatto.

BETH: Calvin, siamo sempre andati via per Natale e credo che, sono convinta che farebbe molto bene anche a lui. E poi è ora che torniamo alla normalità.

CALVIN: Ma ha appena cominciato con questo Dottore.

BETH: Beh, interromperà per tre settimane.

CALVIN: Perché interrompere?

BETH: Perché io voglio andare via Calvin! Sarà un bene per tutti. È importante.

CALVIN: Senti, se incomincia a non andarci? Potrebbe cambiare idea.

BETH: D'accordo, se dovesse cambiarla vorrà dire che non era la cosa giusta per lui.

CALVIN: E con lui ne hai parlato? Vuole venire a Londra?

BETH: Io non credo che sappia che cosa vuole.⁹

⁹ GC 24"08-25"09.

La decisione di Beth di mantenere il viaggio a Londra chiarisce, per contrasto, un'altra strategia di risposta al trauma: l'adesione alla continuità delle abitudini come forma di neutralizzazione dell'evento.

Più che semplice egoismo, questa spinta segnala l'impossibilità di sostare nel luogo in cui la perdita continua a inscrivere nei gesti e negli spazi della vita familiare.

2.2. I processi di elaborazione dei vissuti traumatici

Rientrando dopo aver fatto delle commissioni, Beth lascia delle camicie nuove nella stanza di Conrad. Decide poi di entrare nella stanza di Buck, restando assorta a osservare tutti i trofei e le fotografie del figlio defunto, circondata da un'atmosfera intima e privata. Mentre è persa nei suoi pensieri, Conrad rientra a casa e la sorprende dentro la stanza del fratello, spaventandola.

BETH: (*urla*)

CONRAD: Oh, Scusami!

BETH: Non farlo mai!

CONRAD: Scusami io...

BETH: Credevo che non fossi in casa.

CONRAD: Sono appena arrivato. Non sapevo che eri qui.



Fig. 14 Beth assorta, mentre osserva i trofei e le fotografie nella camera di Buck (GC 27"15)

BETH: Non sono andata a golf, fa troppo freddo. [...] Non avevi il nuoto oggi?

CONRAD: Hm hm. Scusa se ti ho spaventata.

BETH: E come va?

CONRAD: Bene. Ho nuotato bene.

BETH: Bravo.

CONRAD: Sì. Personalmente penso che potrei nuotare 50 se il mio tempo migliorasse. Sono un po', sono un po' fuori con i tempi. Allora...

BETH: Beh dovrai lavorarci un po'.

CONRAD: Sì. Ah! Ho preso settantotto in trigonometria. (guardami! Dimmi che sono bravo!)

BETH: Settantotto? Io non ci capivo niente.

CONRAD: Oh, anche tu l'hai studiata? (*si avvicina a lei non appena la madre inizia ad aprirsi*)

BETH: Un momento. L'ho studiata o no? Non mi ricordo. Ti ho comprato due camicie, le ho messe sul letto.¹⁰

La scena della stanza di Buck mette in luce la tensione asimmetrica che struttura il rapporto fra madre e figlio. Conrad cerca un punto di contatto; Beth reagisce attraverso il ritiro, la deviazione del discorso e il ripristino del controllo. La loro distanza è il prodotto di economie difensive incompatibili, che impediscono la costruzione di uno spazio comune per il lutto.

Beth opera attraverso l'evitamento e il tentativo di riacquistare il controllo di sé, aggiustando ad esempio la posizione della pianta nel corridoio quando Conrad inizia a farle delle domande personali.

Anche nella scena in giardino, la nomina di Buck diventa impraticabile. Ciò che per Conrad rappresenta un tentativo di simbolizzazione, per Beth coincide con una minaccia di riattivazione del dolore.

BETH: Fa freddo qui fuori! Ti dovresti mettere quello. Vuoi un golf?

CONRAD: Ne ho bisogno?

BETH: Che stai facendo?

CONRAD: Niente. Penso.

BETH: Pensi a cosa?

CONRAD: [...] Ti ricordi che Buck una volta cercò di convincerti a prendere un cane? Ti disse appena più grande di un pallone da rugby.

BETH: Sai, quel cane dei nostri vicini, quel Pepper o Pippi o come diavolo si chiama...

CONRAD: Pippi! Pippi! Pippi!

BETH: Beh, non è proprio molto socievole, nonostante quello che affermi il signor McGrey lui...

¹⁰ GC 27"14- 28"26.



Fig. 15 Primo piano di Beth terrorizzata dall'arrivo improvviso di Conrad (GC 27"15)



Fig. 16 Conrad, dopo aver spaventato accidentalmente Beth (GC 27"16)



Fig. 17 Beth nella stanza di Buck (GC 27"49)



Fig. 18 Beth raggiunge Conrad sdraiato da solo nel giardino di casa (GC 41"23)



Fig. 19 Beth e Conrad in giardino mentre parlano di ricordi passati (GC 42"20)

CONRAD: In realtà voleva quel bracco che era in vendita in fondo alla strada...

BETH: E ogni volta che entra nel nostro giardino e cerco di cacciarlo via lui...

CONRAD: Bau! Bau! Bau!

BETH: Infilati quello se vuoi restare qui fuori, ok?¹¹

Rispetto al modello dell'elaborazione del lutto secondo gli stadi, ormai inadeguato, il modello dei nuclei familiari affronta invece la valutazione attraverso tre livelli di funzionamento principali, che generalmente oscillano tra famiglie supportive e famiglie conflittuali. Le prime utilizzano funzionali e coerenti strategie di comunicazione del dolore fra i membri della famiglia, una buona risoluzione dei conflitti e un'efficace capacità di adattamento nei ruoli e nelle nuove relazioni. Le seconde (tra le quali rientrano senz'altro i Jarrett), invece, sono famiglie che non riescono a uscire da quel *burn out* cognitivo e restano schiacciate dal peso di non riuscire a sostenere la perdita, il sovraccarico emotivo, lo squilibrio fra com'era la vita prima e il presente¹².



Fig. 20 Conrad in seduta, i ricordi del lutto (GC 45"19)

Con Berger, Conrad ha iniziato un percorso e ha deciso di affrontare il dolore. Non è ancora pronto ad entrare nel dettaglio di quel dolore, e solo in seguito sarà in grado di dare voce alle sue emozioni. In questo dialogo, Conrad dice

¹¹ GC 40"50-43"20.

¹² Cfr. De Luca 2023: 84-85, 87.

che il giorno del funerale di Buck sapeva di dover provare qualcosa, e non riuscire a sentire niente era più doloroso del lutto stesso.

CONRAD: Mio padre entrò in camera mia, non sapeva che dire. Questo era subito dopo la morte di Buck. Si avvicinò e si sedette sul letto accanto a me e mi mise un braccio sulle spalle. Così restammo. E nel frattempo gli guardavo una scarpa, sa la teneva girata un po' di lato e pensavo "Ah! Crollerà. Ha i nervi a fior di pelle. Crollerà fra un po'". E sapevo che qualcosa avrei dovuto provare, ma non sapevo cosa provare e continuavo a pensare alle cose che si dicono in tv, come "Oh no! Oh mio Dio, no!". E io... io non l'ho detto, perché non ero triste, neanche... ero più che altro...

BERGER: Più che altro cosa?

CONRAD: [...] Non lo so.

BERGER: [...] Non tenertelo per te. (*Conrad tace*)¹³

Da un punto di vista clinico, questa inadeguatezza del linguaggio non va letta come semplice deficit, ma come indice di una soglia oltre la quale il soggetto non riesce ancora a tradurre l'esperienza in parola condivisa.

Nel prossimo dialogo, Conrad e Beth discutono apertamente, e per la prima volta, di come abbiano vissuto le conseguenze del lutto.

BETH: [...] È così importante cercare di ferirmi vero?

CONRAD: Non è il contrario piuttosto?

BETH: Oh. E come ti ho ferito io? Ti ho forse messo a disagio davanti a un tuo amico? "Povera Beth, non ha idea di quello che fa suo figlio. Lui mente e lei si beve tutto quello che le racconta".

CONRAD: Io non ho mentito.

BETH: Hai mentito tutte le volte che sei tornato a casa alle sei e mezzo. Se succede tutto di nuovo, le menzogne, i sotterfugi, lo scomparire per ore e ore, io non lo sopporterò. Anzi già non lo sopporto, ecco.

CONRAD: [...] L'unico motivo per cui se l'è presa tanto, anche se non gliene fotte un cazzo, è solo perché quella Carole l'ha saputo prima. [...] E so perché non è mai venuta all'ospedale. Era occupata a girare quella fottutissima Spagna, il maledetto Portogallo! Che gliene fregava a lei se mi appendevano per le palle là dentro.

CALVIN: [...] Tu lo sai, aveva l'influenza e, e non è potuta entrare. Però è venuta all'ospedale.

CONRAD: Già, ma non l'avrebbe avuta se c'era Buck in ospedale. Sarebbe venuta in ospedale se c'era Buck.

BETH: Buck non sarebbe finito mai in ospedale!¹⁴

¹³ GC 45"35-47"14.

¹⁴ GC 1'04"54-06"45.



Fig. 21 Conrad e Calvin, dopo aver portato l'albero di Natale a casa, vengono sorpresi dall'arrivo di Beth (GC 1'05"11)

Lo scontro fra Beth e Conrad mostra infine come il conflitto manifesto sia sostenuto da temporalità traumatiche differenti. Per Beth, i comportamenti del figlio riattivano la minaccia di una ricaduta; per Conrad, essi attestano invece l'impossibilità di essere riconosciuto nel proprio dolore.

2.3. Riflessioni psicologiche e metodologiche nel trattamento dei traumi

Conrad viene a sapere della morte della sua amica Karen, che s'è inaspettatamente suicidata. Il turbinio di emozioni provocato da questo episodio porta a galla tutti i sentimenti fin lì celati sul proprio tentato suicidio e, ancora più importante, sul giorno in cui è sopravvissuto al fratello. Come un fiume i cui argini non possono più essere contenuti, Conrad riprova tutto, risente tutto e rivede tutto. E, nell'ultima seduta con Berger, si condensa il lavoro terapeutico svolto sino a quel momento: il lutto per Karen riapre il trauma originario e rende finalmente dicibile l'ambivalenza nei confronti di Buck.

CONRAD: [...] Io non volevo! Oh, Buck! Bucky io non l'ho fatto apposta! Bucky! Bucky io non l'ho fatta apposta! Bucky!

BERGER: Lo so questo! Non è stata colpa tua.

CONRAD: Ma lo è stato. Tu hai detto "tira giù la vela" e non ci riesco, non potevo, si è inceppata. E poi la drizza. La drizza si è inceppata.



Fig. 22 Il momento dell'incidente in barca a vela di Conrad e Buck (GC 1'37"07)



Fig. 23 Primo piano delle cicatrici ai polsi di Conrad (GC 1'37"14)



Fig. 24 L'ultima seduta di Conrad (GC 1'43"30)

Io non potevo perché la maledetta drizza si era inceppata! E tu te ne stai seduto qui a cazzeggiare finché è troppo tardi per fare qualcosa!
E sono io che dovrei pensarci, sono io che dovrei fare qualcosa!

BERGER: Non era giusto, vero?

CONRAD: No! E poi tu dici “Forza! Reggimi!”. E poi tu hai mollato.
Perché hai mollato?

BERGER: Perché ero stanco!

CONRAD: Sì? Beh, allora vaffanculo, stronzo!¹⁵

La svolta consiste nel fatto che, diversamente dall’anno precedente, Conrad non agisce la distruttività contro di sé, ma la porta nello spazio della relazione terapeutica, dove può essere attraversata e pensata. Il fulcro della seduta riguarderà i suoi sensi di colpa per la morte di Buck, che sono in realtà tre.

Il primo riguarda la sua morte, Conrad si sente responsabile per non essere riuscito a salvarlo e non riesce a fare a meno di domandarsi perché il fratello non ce l’abbia fatta e lui invece sì. Il secondo senso di colpa si riferisce al tormentato sentimento di rabbia che prova nei confronti di Buck, il quale l’avrebbe spinto in una situazione rischiosa, costringendolo così a sentirsi responsabile per quanto accaduto. Il terzo senso di colpa si associa a quest’ultimo: Conrad si sente arrabbiato con Buck, la persona che amava di più al mondo, non solo perché era stato irresponsabile, ma soprattutto perché, dopo averlo spinto in quell’impresa rischiosa, non era sopravvissuto.

L’emergere della rabbia non nega il legame con il fratello perduto; ne restituisce piuttosto la complessità affettiva, sottraendola alla colpa muta che fin lì l’aveva immobilizzata.

Per quasi tutte le sedute con Berger, infatti, Conrad cerca di rinnegare questa rabbia e non riesce mai del tutto a lasciarsi andare alle emozioni. Anche quando ci prova, subito dopo sente la necessità di contenersi e riacquistare il controllo di sé. Stavolta, invece, Conrad affronta il trauma sfruttando la presenza del terapeuta come sostituto designato a occupare temporaneamente il ruolo di Buck.

Conrad, come abbiamo visto nel corso delle precedenti sedute, si è sempre astenuto dal ricordo del suo trauma, attraverso una esternalizzazione di quella che Grotstein avrebbe definito come “una resistenza maniacale”¹⁶.

Con l’interiorizzazione degli aspetti più maniacali della madre, come la ricerca di controllo, tema che si ripete più volte durante le sedute, Conrad cerca di stabilire un distacco con il vero ricordo traumatico.

¹⁵ GC 1’36”58-1’44”47.

¹⁶ Cfr. Kalsched 2021: 211.

Per certi versi, seguendo il film, ci si focalizza solamente su quanto doloroso fosse il rapporto fra Conrad e Beth, imputando alla mancanza di dialogo fra i due e all'assenza di empatia della madre il quadro psicopatologico di Conrad. Il senso di colpa, la frustrazione, la rabbia, che accompagnano il ricordo della persona amata e perduta, vengono nascosti e tenuti sotto controllo dallo spettro vivente di Beth. Questo spettro si configura come un soldato nazista, pronto a tenere in riga il proprio soldato, minacciando spesso e volentieri le teorie e la professionalità del terapeuta. Alla vergogna del trauma, quindi, Conrad sembra associare questa visione e anche la vergogna del Sé cattivo: interiorizza la cattiveria che deriva dai sentimenti contrastanti provati nei confronti del fratello, respingendo il dolore inconscio che sta alla base dell'esperienza traumatica originaria. Ancorati al paradigma del “terzo pesante” ed elaborando il dolore della perdita secondo le logiche “della morte proibita o capovolta”, Conrad e Beth si confinano entro un sistema in cui il lutto e i traumi non possono essere espressi pubblicamente, ma solo nel privato, seguendo le regole del proibito¹⁷.

Per questo la seduta conclusiva ha valore trasformativo: non elimina il trauma, ma ne modifica il regime di enunciazione e di tollerabilità psichica.

Il controcampo di Beth mostra invece un'elaborazione bloccata. Il suo fastidio nei confronti di Conrad rimanda meno a un rifiuto del figlio che all'impossibilità di sostenere la quota di colpa e di vulnerabilità che lui le restituisce.

BETH: [...] Tu dai la colpa a me di tutto.

CALVIN: Cosa?! Non puoi vedere niente se non nella misura in cui tocca te, vero?

BETH: No! No, non posso. E neanche tu. E neanche nessun'altro. Solo che io forse sono un po' più sincera in merito.

CALVIN: Beh, smetti di essere così maledettamente sincera. Cerca di essere generosa. Di pensare un po' a lui. [...] Lui vuole solo... Lui vuole soltanto sapere che tu non lo odi.

BETH: Odiarlo?! Oh mio dio, come potrei? Le madri non odiano i loro figli. E lui che te l'ha detto? Ma ti accorgi come accetti tutto quello che dice senza discutere? Però con me non riesci a fare altrettanto, non è vero?

CALVIN: Sto soltanto cercando di tenere unita la famiglia.

BETH: Oh Dio! Non so più cosa volete tutti da me!

WARD: Senti Beth, ascolta. Quello che vogliamo, Calvin, Connie, tutti noi, è soltanto vederti felice.

BETH: Felice?!

WARD: Sì!

¹⁷ Cfr. Goldbeter-Merinfeld 2014: 51-53.



Fig. 25 Lo sfogo di Beth con Calvin al campo da golf (GC 1'49"29)

BETH: Ward, dimmelo tu che cosa vuol dire “felice”, eh? Ma prima assicurati che i tuoi figli siano sani e salvi, che stiano bene. Che nessuno di loro sia caduto da cavallo oppure investito da una macchina o annegato in quella bella piscina di cui sei tanto fiero. E dopo vieni da me a dirmi che cosa vuol dire essere felice, capito?¹⁸

Anche in Beth il lutto si articola come perdita multipla: del figlio morto, dell'immagine familiare e dell'idea di sé come soggetto capace di mantenere il controllo sugli eventi. Più precisamente, Beth rifiuta l'esposizione al dolore. Conrad diventa così il punto in cui la perdita ritorna, non perché ne sia la causa, ma perché ne incarna la permanenza nel presente.

Le cornici sistemico-familiari aiutano qui a comprendere come il trauma individuale si distribuisca nell'intero campo relazionale, modificando ruoli, alleanze e aspettative.

In questa prospettiva, il lavoro terapeutico sulle memorie traumatiche richiede gradualità, capacità di contenimento e attenzione ai limiti di tollerabilità del paziente. Il trattamento non può ridursi a una mera rievocazione dell'evento, ma deve mirare alla reintegrazione delle componenti frammentate dell'esperienza: affetti, sensazioni corporee, immagini e credenze. Da qui l'importanza di tecniche e dispositivi che sostengano la connessione tra livelli

¹⁸ GC 1'48"06-50"13.

narrativi, somatici e metacognitivi, senza anticipare in modo intrusivo il lavoro interpretativo. Infine, constatato che il paziente sia in grado di rievocare il ricordo traumatico sopportandone l'intensità emotiva, sarà possibile per il terapeuta scoprirne i significati specifici o generali, le convinzioni e le credenze che sono state associate a quel ricordo. In questo modo, il paziente sarà in grado di ristabilire un senso temporale agli eventi, creando nuovi significati e al contempo ottenendo una visione conclusiva del suo percorso. Attraverso questo lavoro il paziente potrà infatti concludere le sedute con consapevolezza, senza ritrovarsi solo in balia delle sue emozioni¹⁹.

Naturalmente il trauma non si configura semplicemente come risposta fisiologica; ciò nonostante, i contributi somatosensoriali ci permettono di ampliare il trattamento clinico del trauma, in un approccio che combini gli aspetti psicologici e neurobiologici con quelli corporei.

Grazie alla psicoterapia sensomotoria è stato possibile riflettere su come il vissuto traumatico impatti notevolmente i processi di autoregolazione individuale e la gestione dei pattern d'azione. I soggetti traumatizzati imparano cioè a mettere in atto comportamenti di ipo o di iperarousal che, azionati abitualmente, possono finire per cronicizzarsi. La possibilità di avvalersi della psicoterapia sensomotoria, ci permette di gestire i sintomi dissociativi dei pazienti, rispetto alla disregolazione fisiologica, le sensazioni corporee, e il modo di percepire se stessi e le relazioni. Il lavoro sul corpo permette al soggetto di rivivere il trauma attraverso i gesti, i movimenti, la postura, ma anche nei pensieri, favorendo l'autoconsapevolezza e le strategie utili per affrontare le situazioni di vita e i rapporti relazionali. Se il lavoro terapeutico basato sull'esplorazione della narrazione delle memorie traumatiche, quindi sul linguaggio del paziente, si associasse alla valutazione delle reazioni sensomotorie legate al trauma, integreremmo un programma di intervento in grado di ridurre i sintomi primari e promuovere le capacità metacognitive dei pazienti e le emozioni²⁰.

Più in generale, un approccio integrato al trauma richiede di non separare arbitrariamente corpo, linguaggio e relazione, ma di considerarli come livelli reciprocamente implicati del processo terapeutico. L'efficacia clinica va allora misurata non solo sulla possibilità di raccontare il trauma, ma sulla capacità di sostenerne il ricordo senza esserne nuovamente travolti.

Il caso dei Jarrett suggerisce infine che il lavoro sul lutto non riguarda mai il singolo in isolamento, ma l'intero sistema di appartenenza e i modi in cui esso redistribuisce l'assenza. La clinica del lutto implica infatti una riorganiz-

¹⁹ Cfr. Liotti, Farina 2011: 188-195.

²⁰ Cfr. Ogden, Minton, Pain 2023: XXIII-XXVII, XXX-XXXII, XLI.

zazione delle relazioni con i vivi e con i morti, e non può essere ridotta a un semplice adattamento alla perdita.

È rilevante ricordare quanto problematica e disfunzionale possa essere la scelta di alcuni professionisti di ancorarsi a teorie prestabilite a priori, escludendo dal quadro generale quella soggettività che dovrebbe invece essere sempre preservata. Il risultato ottenuto da questo processo di costrizione dei pazienti, secondo dei criteri diagnostici netti, nonché l'affidamento cieco alla rigiosità accademica e relazionale, non solo sarà nocivo al benessere generale dei pazienti, ma alla stessa alleanza terapeutica. Bisognerebbe abbracciare ogni esperienza personale evitando di confrontarla rispetto ai modelli normativi, definendo col paziente sia la domanda di analisi sia il contratto di cambiamento. Il terapeuta deve sempre definire insieme ai pazienti quale meta vorrebbe raggiungere, soprattutto rispetto al futuro ricollocamento del legame con la persona persa²¹.

Per questo, anche l'assenza di alcuni membri può operare simbolicamente nello spazio terapeutico, purché venga riconosciuta come parte attiva del campo relazionale.

“Il sintomo”, che generalmente rappresenta il motivo di analisi, non ha un solo significato, ma opera le sue influenze lungo l'intera organizzazione familiare. Molti altri ritengono appropriato attenersi alla regola implicita secondo cui in seduta si parlerà esclusivamente dei presenti, vietando quindi la possibilità di poter comunicare anche degli assenti. L'errore di tale visione è, anche in questo caso, di circoscrivere la terapia all'interno di una visione limitata, che non tiene conto dell'ambito emozionale e astratto che caratterizza tanto il lutto quanto i traumi. Questa visione porta alla negazione di tutte le memorie e, quindi, degli stessi assenti.

I pazienti devono poter portare con sé in terapia i propri fantasmi e le proprie memorie, siano essi vivi o morti, non solo perché non farlo rappresenterebbe privarli di una parte di sé, ma perché è solo in questo modo che possiamo intendere il sistema coeso e su questo iniziare il lavoro terapeutico²².

Ne consegue un modello di lavoro nel quale terapeuta, famiglia e assenti costituiscono un sistema integrato, attraversato da temporalità differenti e da memorie non simultanee.

Nonostante il terapeuta abbia la possibilità di analizzare la domanda di analisi, dovrebbe piuttosto prepararsi alla possibilità di diventare lui stesso sostituto del terzo assente all'interno del sistema. L'impossibilità da parte del

²¹ Cfr. De Luca 2023: 107.

²² Cfr. Goldbeter-Merinfeld 2014: 162-163, 165, 167, 169-170.

terapeuta di sostituire totalmente il terzo pesante, il vuoto lasciato dall'assente, rappresenta infatti un momento fondamentale per coloro che richiedono aiuto, perché permetterebbe loro di dar voce al lutto e piangere chi non c'è più.

In effetti, ancor prima che il terapeuta abbia incontrato la famiglia, spesso ha già occupato un posto che un membro a sua insaputa gli avrà assegnato, come se il terapeuta e la famiglia avessero già una storia e un passato comune. Per questo motivo è assolutamente importante che il terapeuta, ancor prima di pensare di iniziare la terapia, sia sufficientemente solido da sostenere il ruolo del terzo pesante, perché da lui dipenderà il sostentamento dell'intero sistema²³.

Nel film, Berger svolge precisamente questa funzione terza: accoglie nel colloquio non solo Conrad, ma anche i legami assenti che strutturano il suo discorso e ne orientano il dolore.

²³ Cfr. *ibi*: 182, 192, 198, 200-201, 206-207.

CONCLUSIONE

L'analisi di *Gente comune* mostra che il trauma non mette in crisi soltanto la parola, ma l'intero assetto simbolico e relazionale del soggetto. Per questo, il suo trattamento non può essere ricondotto alla sola dimensione narrativa.

Il film dispone due risposte divergenti alla perdita – apertura alla relazione e irrigidimento difensivo – senza ridurle a una contrapposizione morale, ma mostrandone il costo psichico. I percorsi di Conrad e Beth rendono così visibile una frattura che non riguarda semplicemente la comunicazione, ma la possibilità stessa di sostenere il dolore entro uno spazio condiviso.

In questa prospettiva, il limite del linguaggio non coincide con un difetto da colmare, ma con una soglia dell'esperienza: là dove la parola si arresta, emergono forme di espressione che investono il corpo, l'affettività e il legame. La clinica del trauma è chiamata a confrontarsi con questa eccedenza, rinunciando a ogni riduzione del vissuto a contenuto narrativo.

Gente comune mostra che il lavoro sul trauma non consiste nel rendere finalmente dicibile l'indicibile, ma nel creare le condizioni perché ciò che non può essere pienamente detto trovi comunque una forma di articolazione nella relazione. In questo senso, il compito terapeutico non è esaurito dalla parola, ma si gioca nello spazio in cui linguaggio, silenzio e presenza dell'altro possono coesistere senza annullarsi.

Bibliografia

- Bastianoni, P. 2022. *Narrare il lutto: una prospettiva psicodinamica*, Carocci, Roma.
- Boon, S. 2024. *La valutazione della dissociazione traumatica: introduzione all'intervista sui sintomi di trauma e dissociazione (TADS-I)*, Mimesis, Milano.
- Bromberg, P. M. 2007. *Clinica del trauma e della dissociazione: Standing in the Spaces*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Caretti, V. - Craparo, G. 2008. *Trauma e psicopatologia: un approccio evolutivo-relazionale*, Ubaldini, Roma.
- Cohen, J. A. - Mannarino, A. P. - Deblinger, E. 2022. *Trattare il trauma e il lutto traumatico nei bambini e negli adolescenti*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.
- De Luca, M. L. 2023. *Psicoterapia per il lutto: la Grief and Growth Therapy. Un approccio integrato in una cornice di analisi transazionale*, Edizioni San Paolo, Milano.
- Fassin, D. - Rechtman, R. 2020. *L'impero del trauma: nascita della condizione di vittima*, Meltemi, Roma.
- Ferragut, É. - Gerbino, C. - Maialetti, G. 2006. *Emozione e trauma: il corpo e la parola*, Koiné Centro Psicologia, Milano.
- Fisher, J. 2017. *Guarire la frammentazione del sé: come integrare le parti di sé dissociate dal trauma psicologico*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Garland, C. 2007. *Comprendere il trauma: un approccio psicoanalitico*, Bruno Mondadori, Milano.
- Goldbeter-Merinfeld, E. 2014. *Il lutto impossibile: il modello del terzo pesante in terapia familiare*, Franco Angeli, Milano.
- Heller, L. - LaPierre, A. 2018. *Guarire i traumi dell'età evolutiva: l'influenza del trauma precoce sull'autoregolazione, l'immagine di sé e la capacità di relazione*, Astrolabio Ubaldini, Roma.
- Howell, E. 2021. *La psicoterapia basata sul trauma e la dissociazione: guarigione relazionale e connessione terapeutica*, Giovanni Fioriti Editore, Milano.
- Kalsched, D. 2013. *Il trauma e l'anima*, Moretti & Vitali, Milano.
- 2021. *Il mondo interiore del trauma*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Kolk, B. van der. 2015. *Il corpo accusa il colpo: mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Levine, P.A. 2014. *Somatic Experiencing: esperienze somatiche nella risoluzione del trauma*, Astrolabio Ubaldini, Roma.
- 2018. *Trauma e memoria: una guida pratica per capire ed elaborare i ricordi traumatici*, Ubaldini, Roma.
- Lingiardi, V. - Madeddu, F. 2023. *I meccanismi di difesa: teoria, valutazione, clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

- Liotti, G. - Farina, B. 2011. *Sviluppi traumatici: eziopatogenesi, clinica e terapia della dimensione dissociativa*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Malabou, C. - Žižek, S. 2022. *Il trauma: ripetizione o distruzione? Un confronto tra psicoanalisi, filosofia e neuroscienze*, Galaad Edizioni, Perugia.
- Manica, M. 2020. *Psicoanalisi del traumatico: sogno, dissociazione e linguaggio dell'effettività*, Alpes Italia, Roma.
- Montano, A. - Borzi, R. 2019. *Manuale di intervento sul trauma: comprendere, valutare e curare il PTSD semplice e complesso*, Erickson, Trento.
- Mucci, C. 2014. *Trauma e perdono: una prospettiva psicoanalitica intergenerazionale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Muller, R. T. 2020. *Il trauma e la lotta per aprirsi: dall'evitamento alla guarigione e alla crescita*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.
- Ogden, P. - Fisher, J. 2016. *Psicoterapia sensomotoria: interventi per il trauma e l'attaccamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ogden, P. - Minton, K. - Pain, C. 2023. *Il trauma e il corpo: un approccio sensomotorio alla psicoterapia*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Pagliardini, A. 2011. *Jacques Lacan e il trauma del linguaggio*, Galaad Edizioni, Cosenza.
- Porges, S. W. 2014. *La teoria polivagale: fondamenti neurofisiologici delle emozioni, dell'attaccamento, della comunicazione e dell'autoregolazione*, Giovanni Fioriti Editore, Roma.
- Porta, L. 2023. *Declinazioni del trauma: esiti destrutturanti e tentativi di simbolizzazione*, Franco Angeli, Milano.
- Puliatti, M. - Giannantonio, M. 2025. *BOdaRI. Trauma semplice e complesso: un approccio somatico integrato per il trattamento del trauma improntato sulle risorse*, Mimesis, Milano.
- Recalcati, M. 2016. *Incontrare l'assenza: il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, ASMEPA Edizioni, Bologna.
- Schwartz, A. - Maiberger, B. 2024. *Terapia EMDR e psicologia somatica: interventi per migliorare l'incarnazione nel trattamento del trauma*, Giunti Editore, Firenze.
- Schwartz, R.C. 2023. *Come allearsi con le parti "cattive" di sé: guarire il trauma con il modello dei sistemi interni*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Shapiro, F. 2013. *Lasciare il passato nel passato: tecniche di auto-aiuto nell'EMDR*, Astrolabio Ubaldini, Roma.
- Solomon, R. 2022. *Lutto e EMDR: dalla diagnosi all'intervento clinico*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Taylor, M. 2016. *Psicoterapia del trauma e pratica clinica: corpo, neuroscienze e Gestalt*, Franco Angeli, Milano.
- Watzlawick, P. 2024. *Il linguaggio del cambiamento: elementi di comunicazione terapeutica*, Feltrinelli, Milano.
- Williams, R. 2008. *Trauma e relazioni: le prospettive scientifiche e cliniche contemporanee*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

SOFIA ZACCONE

Frankenstein come figura dell'inconscio.

Mary Shelley e la psiche del femminile sovversivo

[Frankenstein As a Figure of the Unconscious:

Mary Shelley and the Psyche of the Subversive Feminine]

SINTESI. Il saggio propone una rilettura di Frankenstein e di *The Bride of Frankenstein* attraverso un percorso che mette in dialogo letteratura, cinema, psicoanalisi femminista e critica delle strutture patriarcali. A partire dalla figura di Mary Shelley, il contributo indaga la costruzione di una soggettività femminile in tensione con i modelli culturali del proprio tempo, soffermandosi sul rapporto tra esperienza biografica, genealogia materna, dinamiche familiari e scrittura. Il Mostro viene così letto come figura simbolica dell'esclusione, del rimosso e della marginalità, mentre la rilettura filmica di James Whale consente di riflettere sulla visibilità dell'autorialità femminile e sulla continua riscrittura del mito. Ne emerge un'indagine sul nesso tra identità, inconscio, differenza di genere e possibilità di narrare sé stesse oltre le forme della cultura patriarcale.

PAROLE CHIAVE. Mary Shelley, Frankenstein, psicoanalisi femminista, soggettività femminile, mostrosità

ABSTRACT. This essay rereads Frankenstein and *The Bride of Frankenstein* through a framework that brings literature, cinema, feminist psychoanalysis, and the critique of patriarchal structures into dialogue. Focusing on Mary Shelley, the article examines the construction of a female subjectivity in tension with the cultural models of its time, paying particular attention to biography, maternal genealogy, family dynamics, and writing. The Monster is thus interpreted as a symbolic figure of exclusion, repression, and marginality, while James Whale's filmic reworking of the myth makes it possible to reflect on the visibility of female authorship and on the continuous reshaping of the Frankenstein narrative. The result is an inquiry into the relationship between identity, the unconscious, gender difference, and the possibility of narrating oneself beyond patriarchal culture.

KEYWORDS. Mary Shelley, Frankenstein, Feminist Psychoanalysis, Female Subjectivity, Monstrosity

Indice

INTRODUZIONE

1. IL DIALOGO TRA LETTERATURA E CINEMA: MARY SHELLEY NELLA RILETTURA FILMICA DI JAMES WHALE

- 1.1 The Bride of Frankenstein: Il prologo*
- 1.2 L'innovazione negli anni della censura*
- 1.3 Il dialogo: fra ironia e autoconsapevolezza*

2. UN'INFANZIA TRA OMBRE E LA COSTRUZIONE DI UN'IDENTITÀ DISUBBIDIENTE

- 2.1 Mary Wollstonecraft: l'assenza che genera voce*
- 2.2 Tra formazione razionale e deprivazione affettiva*
- 2.3 Psicoanalisi e modelli familiari: una lettura in chiave di genere*

3. AUTONOMIA E COSTRUZIONE DI SÉ NELLA VITA ADULTA DI MARY SHELLEY

- 3.1 Anime ribelli: un amore oltre la convenzione*
- 3.2 Psicodinamiche relazionali e femminismo*
- 3.3 Frankenstein come figura dell'inconscio*

Introduzione

Mary Shelley va considerata come autrice pienamente consapevole della propria elaborazione letteraria e intellettuale. Il presente saggio si colloca all'incrocio tra studi letterari, cinema, psicoanalisi femminista e riflessione di genere, con l'obiettivo di ricostruire la centralità di Mary Shelley nella formazione del mito di Frankenstein e nella sua successiva riscrittura cinematografica.

Attraverso questa prospettiva, Frankenstein può essere letto anche come uno spazio in cui si elaborano perdita, esclusione e soggettività femminile, mentre la biografia di Mary Shelley diventa un terreno utile per interrogare il rapporto tra genealogia materna, struttura familiare e costruzione di sé.

Il primo capitolo prende in esame il prologo di *The Bride of Frankenstein* (1935), diretto da James Whale, considerandolo come una sequenza che rende particolarmente visibile l'autorialità di Mary Shelley e la rielaborazione cinematografica del mito.

Il secondo si concentra sull'infanzia e sulla formazione di Mary Shelley, soffermandosi sull'assenza materna, sull'ambivalenza del rapporto con il padre e sulle letture psicoanalitiche e femministe delle strutture familiari.

Il terzo capitolo analizza la vita adulta di Mary Shelley e il rapporto tra esperienza affettiva, lutto e autonomia, per arrivare infine a una lettura di Frankenstein come figura simbolica dell'inconscio e del rimosso.

Nel complesso, il saggio propone una rilettura di Mary Shelley come luogo di intersezione tra scrittura, soggettività e critica delle strutture patriarcali, evitando tanto la riduzione biografica quanto la semplice celebrazione della figura autoriale.

1.

Il dialogo tra letteratura e cinema: Mary Shelley nella rilettura filmica di James Whale

1.1 The Bride of Frankenstein: *Il prologo*

The Bride of Frankenstein (*La moglie di Frankenstein*, 1935) è un sequel del celebre *Frankenstein* diretto dallo stesso regista, James Whale. Il film si apre con un breve prologo, che svolge una funzione introduttiva e autoriflessiva di particolare rilievo. Il prologo è insieme un'introduzione e un commento meta-cinematografico¹ che richiama il legame fra il film e il romanzo di Mary Shelley.

Whale struttura questa prima parte del film come una conversazione tra Mary Shelley, interpretata da Elsa Lanchester, e alcuni suoi amici. La scena si apre con un incontro sociale in una stanza buia nella quale la giovane scrittrice è accompagnata dal marito, Percy Bysshe Shelley, e da Lord Byron. La conversazione si concentra sul successo del romanzo. È la stessa Mary che racconta la storia del Frankenstein originale e, con tono quasi enigmatico, suggerisce che la sua vicenda non sia ancora finita, catturando l'attenzione dei personaggi di Percy e Byron, interessati a sentire la continuazione della storia.

Nella sequenza successiva, il film fa una sorta di “salto” dalla letteratura al cinema², chiedendo al pubblico di far pace con la propria incredulità e di prepararsi a vedere il sequel che sta per arrivare. Quando la giovane donna accetta di raccontare la storia, la pellicola si sposta immediatamente dal piano narrativo per diventare una sorta di rilettura cinematografica della sua stessa opera. Il prologo funge dunque da ponte che collega il romanzo di Shelley al film di Whale.

La figura di Mary come narratrice è fondamentale per far capire che il film, pur ispirandosi al romanzo, ne sta proponendo una visione rielaborata, un'interpretazione che esula dalla sola letteratura. In questo passaggio, il regista si diverte a giocare con le convenzioni del cinema horror e con il mito stesso, mescolando la realtà e la finzione, come se il film stesso fosse un'estensione della storia originale.

¹ Cfr. Skal 2001: 132-135.

² Cfr. Weaver 2001: 150-155.



Fig. 1 Boris Karloff e James Whale, 1931

Whale, inoltre, infonde nel prologo un tono di ironia e sarcasmo, soprattutto nel modo in cui Mary Shelley viene ritratta quando racconta della morte del mostro nel suo romanzo: la scena appare quasi come una battuta teatrale. Il regista si serve di questa introduzione per fornire una riflessione sul potere della narrazione³ e sul ruolo del regista di manipolare i personaggi e le narrazioni. La figura di Shelley viene infatti messa in evidenza come una sorta di creatrice di miti, ma Whale sembra anche suggerire che, attraverso il cinema, questi miti possono essere continuamente rielaborati. Whale è oggi riconosciuto come uno dei registi più originali del cinema horror classico proprio perché pone attenzione su un concetto che sarà ripreso non solo in campo cinematografico, ma anche in quello artistico e della moda: la *ricreatività*. Il film stesso si fa carico di rielaborare e reinventare il mito, aggiungendo nuove sfumature e significati attraverso il linguaggio del cinema.

³ Cfr. Everson 1971: 90-112.

È significativo che Elsa Lanchester interpreti sia Mary Shelley nel prologo sia la moglie del mostro, creando un legame simbolico tra autrice e creatura: entrambi, infatti, sono coinvolti nella creazione e nella trasformazione della vita, ma anche nel tema della solitudine e del rifiuto.

1.2 *L'innovazione negli anni della censura*

I always considered my films a sort of polite satire. There is a hint of irony, a sense of humor that I think the censors missed.

James Whale

La storia della produzione di uno dei capolavori della Universal è prima di tutto la storia dell'astuta guerra di Whale contro la censura, da lui vinta senza che gli esponenti promotori del codice se ne rendessero conto. Il film, considerato una pietra miliare del cinema horror, subì numerosi interventi da parte dei censori, che tentarono di eliminare o modificare alcuni dei suoi contenuti, principalmente legati alla rappresentazione di temi sessuali, religiosi e morali. Questi interventi furono un riflesso delle norme morali e della censura cinematografica in vigore all'epoca in particolare sotto l'influenza del Codice Hays, noto anche come Production Code, in vigore dal 1930 al 1966, che stabiliva le linee guida morali per la produzione cinematografica in America⁴. In questo contesto Whale, che già in partenza affrontava temi considerati borderline per l'epoca, divenne oggetto di attenzione da parte dei censori.

Esiste un famoso scambio di lettere fra James Whale e Joseph Breen⁵, il capo della Production Code Administration (PCA) che si occupò di supervisionare la censura cinematografica durante la produzione del film del 1935. Nel corso di questo carteggio, Whale risponde spesso in modo sarcastico e irriverente alle richieste di modifiche da parte di Breen e della PCA – da artista sofisticato e profondamento rivoluzionario qual era, sapeva bene che i censori andavano accontentati e ingannati⁶. Il regista immagina il sequel di Frankenstein con una grande componente ironica e derisoria verso la religione, la società patriarcale e la censura soffocante nei confronti di qualsiasi tipo di creatività, sempre pronta a etichettare il nuovo e il diverso come immorale.

⁴ Cfr. Bertetto 2012: 116.

⁵ Cfr. Skal 2001: 157-160.

⁶ Cfr. Fricke 1996: 45-60.



Fig. 2 Mary Shelley (Elsa Lanchester) tra il marito e Lord Byron in *The Bride of Frankenstein*



Fig. 3 La scollatura oggetto di censura

Un aspetto molto contestato riguarda l'abbigliamento di Elsa Lanchester nel ruolo di Mary Shelley. La storia del vestito di Lanchester è intrigante e significativamente legata alla censura cinematografica degli anni '30. In particolare, la protagonista di questa vicenda è proprio la scollatura che ha suscitato discussioni e polemiche da parte dei censori, preoccupati che potesse sembrare troppo audace e non conforme agli standard morali imposti dal Codice Hays. All'epoca, ogni tipo di esposizione del corpo femminile non strettamente legata alla purezza e al ruolo di moglie e madre era giudicato severamente. La scollatura dell'abito della Lanchester fu vista dai censori come un potenziale elemento di sessualizzazione⁷ che avrebbe potuto distrarre il pubblico dai temi più "seri" del film. Joseph Breen, esponente di rilievo nel contesto storico della censura americana, era particolarmente preoccupato per la modalità di rappresentazione della sensualità femminile nel mondo del cinema. Le linee guida di cui si faceva portavoce vietavano qualsiasi accenno a sessualità esplicite, e, di conseguenza, ogni aspetto che potesse essere interpretato come un'incitazione sessuale doveva essere eliminato o modificato⁸. Un'altra critica mossa dalla PCA riguarda il fatto che l'abbigliamento della Shelley era troppo provocante per un personaggio storico, visto come una deviazione delle tradizionali rappresentazioni di donne letterarie o storiche quali figure austere e distaccate⁹.

In quegli anni, Whale era diventato uno dei nomi di punta della Universal, grazie anche a titoli come *The Old Dark House* e *L'uomo invisibile*, e poteva dunque negoziare con maggior forza alcuni margini di libertà creativa. Mentre Breen cercava di limitare i primi piani della Lanchester che mettevano in evidenza il décolleté, Whale elabora una strategia ironica che gli consente di aggirare, almeno in parte, i vincoli morali imposti dalla censura. Più che attraverso l'esibizione diretta, il film lavora infatti per allusioni, doppi registri e slittamenti di tono, mettendo in tensione la moralità codificata del Production Code e le sue implicite gerarchie di genere.

La raffigurazione di Mary Shelley, affidata a Elsa Lanchester, va oltre la semplice ricostruzione storica e insiste piuttosto sulla sua funzione simbolica di autrice, narratrice e creatrice. In questa prospettiva, il personaggio concentra insieme creatività, ambivalenza e conflitto, diventando uno dei punti in cui la rilettura di Whale si distanzia in modo più evidente dalla tradizione illustrativa del romanzo¹⁰.

⁷ Cfr. Wilson 1998: 104-106.

⁸ Cfr. Skal 2001: 158.

⁹ Cfr. Wilson 1998: 105.

¹⁰ Cfr. Fricke 1996: 55.

Alcuni critici hanno osservato che il romanzo di Mary Shelley è stato spesso semplificato dalle sue trasposizioni cinematografiche, più attente alla dimensione sensazionale che alla complessità speculativa del testo¹¹. In questo quadro, il prologo di Whale può essere letto come un tentativo di reinscrivere Mary Shelley all'interno del mito che da lei prende origine. Più che riprodurre fedelmente il romanzo, il film ne propone una rielaborazione che rende particolarmente visibili alcuni nuclei poi sviluppati dalle letture femministe: autorialità, creazione, marginalità e ambivalenza del femminile.

Negli Stati Uniti il film ricevette il visto censura il 15 aprile 1935¹². Nonostante ciò, molti censori inglesi e cinesi protestarono a causa di alcune scene che a loro avviso alludevano alla necrofilia. La Universal fu costretta a ritirare il film dai cinema svedesi a causa dei troppi tagli applicati dalla censura che avrebbero snaturato il film. Un ulteriore riscontro arrivò da parte della censura giapponese, secondo cui alcune scene del film erano irrispettose: Whale sarebbe stato tacciabile di lesa maestà¹³ perché, con la scena in cui Pretorius mostra la sua miniatura di Enrico VIII, «si prendeva il gioco di un re»¹⁴. In Italia il film uscì solo nel 1939 e pesantemente tagliato. Ma, tuttavia, il film *The Bride of Frankenstein* fu un grande successo – non solo finanziario – per la Universal Pictures, e Whale si riconfermò uno dei registi più rivoluzionari del suo tempo e della narrazione horror in generale.

Qualche anno più tardi, George Orwell offrirà una critica radicale della censura, insistendo sul nesso tra controllo del linguaggio e limitazione della libertà. Richiamare questa prospettiva consente di leggere anche *The Bride of Frankenstein* come un testo attraversato dal conflitto tra immaginazione, norma morale e potere regolativo. In tal senso, la censura non appare soltanto come un insieme di divieti esterni, ma come un dispositivo che condiziona la circolazione di rappresentazioni, corpi e soggettività non conformi.

¹¹ Cfr. Skal 2001: 159.

¹² Cfr. Curtis 2003: 250.

¹³ Crimine rivolto contro la maestà, cioè contro la suprema dignità dello stato e/o del sovrano.

¹⁴ Cfr. Skal 2001: 187-191.

1.3 Il dialogo: fra ironia e autoconsapevolezza

LORD BYRON: Che spettacolo meravigliosamente drammatico! La più crudele e selvaggia esibizione della natura al suo peggio, là fuori, e noi tre, noi tre eleganti qui dentro! Mi piacerebbe pensare che un adirato Jehovah stia puntando quelle frecce di fulmine direttamente sulla mia testa – la testa non piegata di George Gordon, Lord Byron. Il più grande peccatore d’Inghilterra. Ma non posso lusingarmi. Quei tuoni sono per il mio caro Shelley. Gli applausi del cielo per il più grande poeta d’Inghilterra.

PERCY SHELLEY: E che dire della mia Mary?

LORD BYRON: È un angelo.

MARY SHELLEY: Lo pensi davvero?

LORD BYRON: Ma certo. Può forse esserci dubbio? Spaventata dai tuoni, timorosa del buio... eppure hai scritto un racconto che mi ha fatto gelare il sangue. Guardala, Shelley. Puoi credere che quella fonte serena e amabile abbia concepito Frankenstein? Un mostro creato con cadaveri riesumati da tombe violate? Non è stupefacente?

PERCY SHELLEY: Non mi stupisce, perché spesso mi ha detto di sentirsi come uno strumento di qualche potere superiore che guidava la sua mano. Io, per primo, posso testimoniare del suo genio.

MARY SHELLEY: Che lusinga! Siete entrambi molto gentili. Ma la storia non è ancora finita.¹⁵

Il prologo si svolge a Villa Diodati, sulle rive del Lago di Ginevra, durante il celebre soggiorno del 1816 noto come “l’estate senza estate”, contesto al quale la tradizione fa risalire la genesi di *Frankenstein*. Il dialogo tra Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e Mary Shelley è carico di riferimenti culturali e di tensioni sottili, che Whale sfrutta per definire fin dall’inizio il tono gotico e autoriflessivo del film¹⁶.

Con questa apertura Whale assegna alla figura di Mary la funzione di narratrice e garante simbolica del racconto. Byron, teatrale e autocelebrativo, la descrive come un “angelo”, lasciando emergere un pregiudizio di genere secondo cui orrore, profondità morale e invenzione intellettuale sarebbero estranei all’universo femminile. Il prologo rovescia proprio questa aspettativa¹⁷: la creatrice del mostro non è qui uno scienziato, ma una giovane donna colta e immaginativa¹⁸, la cui parola dà avvio al film e ne legittima l’esistenza. La

¹⁵ Whale, *The Bride of Frankenstein*, min. 1"49-3"52.

¹⁶ Cfr. Skal 1993: 130-133.

¹⁷ Cfr. MacQueen 1993: 15.

¹⁸ Cfr. Weinstock 2013: 44.

scena rende così visibile la tensione tra femminilità prescritta e autorialità effettiva.

Percy Shelley è rappresentato come una figura gentile e premurosa. La sua interazione con Mary mostra un rapporto di affetto e rispetto reciproco. La sua presenza discreta contrasta l'esuberanza di Lord Byron, evidenziando diverse sfaccettature del maschile.

Se da un lato Whale raffigura la femminilità nelle sue diverse forme servendosi di attrici del calibro di Elsa Lanchester, anche il tema della mascolinità viene articolato attraverso il dualismo tra Lord Byron e Percy Shelley. Più che limitarsi alla ricostruzione di due personaggi storici, il film mette in scena due modelli maschili distinti, utili a far emergere contraddizioni, posture e fragilità dell'autorità maschile.

Lord Byron, interpretato da Gavin Gordon, è ritratto come un uomo affascinante e sicuro di sé. La sua presenza scenica è dominante, e il suo comportamento suggerisce una mascolinità esibita e carismatica. Questo ritratto cinematografico riflette la figura storica di Byron, noto per la sua vita avventurosa e per la sua immagine di "bel tenebroso". Byron era celebre per il suo stile di vita anticonvenzionale e per le sue relazioni scandalose, che contribuirono a costruire il mito del "Byronic Hero"¹⁹, un personaggio romantico, ribelle e tormentato. La sua mascolinità era spesso associata a un senso di superiorità e a un atteggiamento sprezzante verso le convenzioni sociali.

Percy Shelley, interpretato da Douglas Walton, offre un contrasto significativo con la figura di Byron. Il suo personaggio è più riservato e riflessivo, e la sua mascolinità si manifesta attraverso l'intelletto e la sensibilità. Shelley è noto per la sua poesia idealistica e per il suo impegno in cause sociali e politiche, che riflettono una mascolinità orientata verso l'empatia e la giustizia. La discrezione di Shelley nel film sottolinea la sua natura contemplativa e il suo distacco dalle manifestazioni più appariscenti della mascolinità²⁰. Questa rappresentazione è coerente con la sua figura storica, che privilegiava l'introspezione e la ricerca della verità attraverso la poesia e la filosofia. In *The Bride of Frankenstein*, tale contrasto contribuisce a mettere in scena una pluralità di modelli maschili e a far emergere, per via indiretta, le tensioni di genere che attraversano anche la biografia e l'opera di Mary Shelley.

¹⁹ Cfr. Egan 2009: 185-205.

²⁰ Cfr. London 1993: 253-267.

2.

Un'infanzia tra ombre e la costruzione di un'identità disubbidiente

2.1 *Mary Wollstonecraft: l'assenza che genera voce*

Ancora oggi a Londra, nel cimitero di Saint Pancras, c'è una lapide con un'iscrizione:

*MARY WOLLSTONECRAFT GODWIN
AUTRICE DI RIVENDICAZIONE DEI DIRITTI DELLE DONNE
NATA IL 27 APRILE 1759
MORTA IL 10 SETTEMBRE 1797*

Questo luogo avrà un ruolo centrale nella vita di Mary Shelley: qui imparerà a leggere tracciando le lettere incise sulla lapide della madre, sviluppando una connessione simbolica che la porterà a divorare i libri della Wollstonecraft, spesso imparandoli a memoria.

Mary Shelley è figlia di due grandi menti: il padre William Godwin era un filosofo libertario, punto di riferimento per i democratici e i radicali inglesi; la madre, Mary Wollstonecraft appunto, prosatrice e saggista tra le prime e più influenti teoriche dei diritti delle donne. La scrittrice di *Frankenstein* definirà la sua infanzia come una giovinezza più romantica di qualunque fantasia romanzesca, grazie alla figura della madre, che però non ebbe la sua stessa fortuna. Due grandi donne portavoce del pensiero femminista sviluppatosi attraverso contesti familiari opposti.

Mary Wollstonecraft nacque a Spitalfields vicino Londra, in un contesto familiare instabile e profondamente complesso. Il padre, Edward John Wollstonecraft era un uomo che proveniva da una famiglia borghese e aveva inizialmente ricevuto una discreta eredità, che tuttavia dissipò in gran parte a causa di una vita disordinata. Era noto per il suo carattere irascibile e per l'abuso di alcol, nonché per il fatto che esercitava violenza fisica sulla moglie Elizabeth e sui figli. Questo ambiente domestico violento e oppressivo segnò profondamente Mary fin dall'infanzia. Assistere agli abusi del padre nei confronti della madre generò in lei un'intensa consapevolezza delle ingiustizie strutturali legate al matrimonio e al ruolo subalterno delle donne all'interno della famiglia patriarcale²¹. La figura del padre rappresentò per Wollstonecraft,

²¹ Cfr. Todd 2000: 3-22.

in particolare, la personificazione dell'arbitrarietà del potere patriarcale. La madre Elizabeth, al contrario, incarnava la condizione femminile dell'epoca: sottomessa, priva di autonomia, incapace di liberarsi. Nonostante il suo ruolo centrale nella gestione della famiglia, aveva poca autorità e visibilità. La sua fragilità emotiva e la totale dipendenza economica dal marito furono elementi che Mary registrò con dolore e rabbia. In questo senso, la loro presenza o la loro assenza simbolica diventano una matrice profonda del pensiero femminista e anticonvenzionale di Mary Wollstonecraft.

Queste esperienze sensibilizzarono Mary alle ingiustizie subite dalle donne e la spinsero a cercare indipendenza attraverso l'istruzione e il lavoro. Priva di una formazione scolastica regolare, si educò in larga misura da autodidatta, costruendo una solida base culturale²². Nel 1787 Wollstonecraft pubblicò *Pensieri sull'educazione delle figlie*, in cui criticava un'educazione femminile orientata alla dipendenza e alla subordinazione; nel 1792 pubblicò poi la sua opera più famosa, *A Vindication of the Rights of Woman*, considerata uno dei testi fondativi del pensiero femminista moderno.

Mary prese posizione contro l'idea dominante del suo tempo secondo cui le donne sarebbero inferiori agli uomini per natura. La sua tesi rivoluzionaria era che l'apparente inferiorità femminile è una costruzione culturale, causata da un'educazione distorta e da un sistema che premia la bellezza e l'obbedienza, invece della ragione e della libertà. Con logica tagliente e ironia pungente, Wollstonecraft smontò pezzo per pezzo le opinioni di Rousseau e di altri pensatori del tempo, i quali sostenevano che le donne dovessero essere educate esclusivamente per piacere all'uomo. Al contrario, Mary Wollstonecraft invocava un'educazione identica per entrambi i sessi, perché solo così le donne sarebbero potute diventare vere cittadine, madri consapevoli e individui autonomi. "Non desidero che le donne abbiano potere sugli uomini, ma su se stesse", scriveva Mary²³, perché la vera virtù nasce dall'autonomia e non dall'obbedienza cieca.

Durante l'adolescenza, instaurò amicizie significative come quella con Jane Arden e Fanny Blood, che la introdussero al mondo della filosofia e della letteratura. Nel 1784, proprio insieme all'amica Fanny e alla sorella Eliza, Mary fondò una scuola femminile a Newington Green, un quartiere londinese noto per la sua comunità di dissenzienti religiosi e intellettuali progressisti. La scuola accoglieva circa venti allieve, alcune delle quali risiedevano nell'istituto con le loro madri. Sebbene non siano pervenuti registri dettagliati del curri-

²² Cfr. Tomaselli 2021: 15-28.

²³ Cfr. Wollstonecraft 1792: 10-15.

culum e dei metodi didattici adottati, è possibile ricostruirne l'approccio educativo attraverso gli scritti successivi di Wollstonecraft. L'istituto si distingueva per un'educazione improntata alla razionalità, alla moralità e all'autonomia intellettuale delle giovani donne²⁴, in contrasto con l'educazione tradizionale dell'epoca focalizzata su “arti femminili” come il ricamo e la musica. Nel suo primo libro, Mary Wollstonecraft criticava l'educazione convenzionale delle donne, che le preparava esclusivamente a ruoli domestici e ornamentali, mentre proponeva invece un'educazione in grado di preparare anche le donne a contribuire attivamente alla società.

Questo approccio educativo rifletteva le idee dei dissenzienti religiosi di Newington Green, i quali promuovevano l'istruzione come mezzo per formare individui moralmente integri e socialmente responsabili. La comunità del quartiere, con figure come il teologo Richard Price, offrirono alla Wollstonecraft un ambiente stimolante per lo sviluppo delle sue idee. L'interazione con questi pensatori radicali consolidarono le convinzioni di Mary sull'uguaglianza di genere e sull'importanza dell'educazione come strumento di emancipazione. La scuola fondata da Mary Wollstonecraft rappresentò così un'esperienza educativa innovativa che sfidava norme sociali e culturali del XVIII secolo.

La morte prematura di Fanny Blood ebbe un impatto emotivo profondo su Mary, spingendola non solo a intraprendere la carriera da scrittrice, ma soprattutto a continuare la lotta per i diritti delle donne. Nel 1792 si recò a Parigi durante la Rivoluzione Francese, entrando in contatto con i girondini e partecipando attivamente al dibattito politico e sociale. Gli ideali promossi dal pensiero illuminista e propagati durante la Rivoluzione Francese – libertà, uguaglianza e razionalità – erano tuttavia limitati spesso agli uomini, escludendo le donne dalla sfera pubblica e politica. In questo contesto, la Wollstonecraft si fece portavoce della critica all'ipocrisia di una società che proclamava l'uguaglianza ma manteneva le donne in uno stato di subordinazione²⁵.

In questo contesto rivoluzionario Mary conobbe Gilbert Imlay, con cui ebbe una relazione passionale dalla quale nacque una figlia – che Mary chiamò come la sua adorata amica defunta Fanny. La relazione extramatrimoniale con Imlay si deteriorò rapidamente, lasciando Mary in uno stato di depressione tale da portarla a tentare il suicidio.

Nel 1796 Mary incontrò un uomo che aveva conosciuto qualche anno prima e per il quale non provava molta simpatia. William Godwin era noto per il suo *Political Justice*²⁶, testo radicale che denunciava la corruzione delle istitu-

²⁴ Cfr. Wollstonecraft 1798: 23-29.

²⁵ Cfr. Vantin 2021: 145-165.

²⁶ Cfr. Godwin 1794: 12-23.

zioni politiche, sostenendo che il governo e le leggi siano fonte di corruzione morale, in quanto perpetuerebbero la dipendenza e l'ignoranza. Godwin propose che, attraverso la diffusione della conoscenza e l'espansione della comprensione umana, il governo divenga progressivamente superfluo e privo di potere; la politica sarebbe stata sostituita da una moralità personale ampliata, man mano che la verità avrebbe conquistato l'errore e la mente avrebbe dominato la materia. Godwin rifiutava l'idea della rivoluzione violenta, preferendo un cambiamento graduale attraverso l'educazione e il dibattito razionale. Credeva che la società possa evolversi verso una forma di anarchia pacifica, dove le persone vivono in comunità cooperative senza la necessità di un'autorità centrale²⁷.

Quando quell'anno Mary Wollstonecraft e William Godwin si rincontrarono, la donna era ferita e delusa da un amore con l'americano Gilbert Imlay, cercava ancora un posto per se stessa in un mondo dominato da uomini. Nonostante entrambi fossero critici delle istituzioni sociali tradizionali, incluso il matrimonio, decisero di sposarsi nel marzo 1797, dopo che Mary rimase incinta. Lo fecero per garantire alla figlia una posizione legittima nella società. Il loro matrimonio fu comunque anticonvenzionale: vivevano in case separate, scrivendosi lettere quotidianamente e rispettando le proprie autonomie intellettuali.

Il legame fra i due fu anche un profondo incontro filosofico. La Wollstonecraft portava avanti la causa dei diritti delle donne, mentre Godwin sviluppava idee profonde sulla giustizia e sull'anarchismo morale. Sebbene le loro idee non coincidessero perfettamente, entrambi credevano nella razionalità, nella libertà individuale e nell'educazione come strumento di emancipazione. Wollstonecraft fu un'anticipatrice degli studi pedagogici che sarebbero stati condotti in futuro, sostenendo che le donne sono inferiori agli uomini non per natura, ma perché un sistema pedagogico perverso le condanna indebitamente a uno stato di minorità e sottomissione. Diceva infatti che la condotta e i costumi della donna, in verità, dimostrano in modo chiaro che la loro mente non è sana; perché, proprio come nei fiori piantati in un terreno troppo ricco, la loro forza e la loro utilità sono sacrificate in nome della bellezza; e i petali lussureggianti, dopo aver allietato lo sguardo degli schizzinosi, appassiscono, a dispetto dello stelo, molto prima della stagione in cui dovrebbero raggiungere la maturità. Attribuiva quindi la prima causa di questa sterile fioritura a un errato sistema educativo.

Il 30 agosto 1797 Mary Wollstonecraft diede alla luce colei che sarebbe diventata l'autrice di *Frankenstein*. Dieci giorni dopo morì a causa di una gra-

²⁷ Cfr. Godwin 1793: 34-41.

ve infezione puerperale, in un contesto medico in cui le pratiche igieniche risultavano ancora largamente insufficienti. Il dottor Poignand²⁸ aveva cercato di intervenire manualmente per estrarre i residui placentari²⁹, ma sarebbero dovuti passare ancora decenni prima che la medicina comprendesse il ruolo decisivo dell'igiene nella prevenzione di queste infezioni³⁰.

La tomba nel cimitero londinese divenne meta di pellegrinaggio per molti ammiratori. I più fanatici arrivarono persino a recarsi alla sua abitazione, desiderosi di vedere la figlia che portava lo stesso nome della madre, considerandola quasi una reliquia vivente dell'autrice di *Rivendicazione dei diritti delle donne*.

2.2 Tra formazione razionale e deprivazione affettiva

Non è affatto strano che io, figlia di due persone di chiara fama letteraria, abbia pensato molto presto di scrivere.

Mary Shelley

Quando Mary aveva appena 19 giorni, il padre la portò nello studio del dottor Nicholson chiedendogli di eseguire un esame fisiognomico sulla figlia, una sorta di esame che prendeva in considerazioni i tratti del viso per capire se la bambina sarebbe stata intelligente e dotata di memoria. Nicholson era uno scienziato serio, si occupava di elettrolisi e per lui l'esame fisiognomico era una pratica poco affidabile. Nonostante fosse impegnato in ricerche importanti, Godwin era un suo grande amico, così accettò comunque di esaminare la bambina. Godwin era convinto che le facoltà mentali che si presenteranno nel futuro siano già incise nel passato dell'embrione, come fossero dei presagi; secondo lui, alcuni tratti del neonato contenevano i moti dell'anima. E fu proprio dalla dimensione dalla forma della testa di Mary che Nicholson ipotizzò che la bambina sarebbe diventata intelligente e con una grande memoria ma con un carattere irritabile e rapidità di associazione. Nicholson augura all'amico che la figlia fosse il più possibile simile a ciò che si aspettava da lei³¹.

Fin dall'infanzia, il rapporto tra Mary Shelley e il padre William Godwin si rivelò problematico, e a tratti ambivalente. Dopo la morte della madre, Mary

²⁸ Medico assunto dalla famiglia Godwin.

²⁹ Cfr. Gordon 2005: 321-359.

³⁰ Cfr. Todd 2000: 365-420.

³¹ Cfr. St Clair 1989: 32-49.

crebbe in una casa che, sebbene intellettualmente stimolante, risultava emotivamente fredda e rigidamente razionale. Godwin, filosofo radicale e sostenitore dell'educazione razionale, influenzò profondamente la formazione intellettuale di Mary. Tuttavia, le sue aspettative e le sue convinzioni entrarono spesso in conflitto con le aspirazioni e le esperienze personali della figlia. Mary Shelley, cresciuta nell'ombra ingombrante della madre, cercò di conciliare le proprie ambizioni letterarie e la realtà di una società patriarcale³².

La sua opera più celebre, *Frankenstein*, riflette le tensioni derivanti da questo rapporto padre-figlia, esplorando temi di creazione, abbandono e responsabilità. Attraverso la figura del dottor Frankenstein e della creatura, Mary Shelley metteva in discussione le dinamiche di potere e le aspettative sociali imposte alle donne, offrendo una critica velata ma incisiva del patriarcato incarnato dal padre. Nonostante le difficoltà, Mary mantenne un legame con Godwin, cercando la sua approvazione e il suo riconoscimento, ma affermando al contempo la propria identità e autonomia di scrittrice e pensatrice.

La situazione familiare si complicò ulteriormente tramite il matrimonio di Godwin con Mary Jane Clairmont, che portò in casa i suoi figli. Mary percepiva una preferenza della matrigna per i propri figli, il che alimentava sentimenti di esclusione e solitudine – dinamiche che contribuirono a sviluppare in Mary un senso di insicurezza e una ricerca costante di approvazione, soprattutto da parte del padre. Nel 1811 il padre mandò la figlia a Ramsgate, poi nel 1812 la spedì in Scozia presso la famiglia Baxter, un ambiente più sereno e affettuoso rispetto alla sua casa londinese. Questa esperienza le offrì un modello alternativo di relazione familiare, basato su calore e supporto emotivo, che contrastava con la freddezza percepita nella sua famiglia d'origine³³.

L'adolescenza di Mary Shelley fu quindi segnata in modo decisivo da questi due allontanamenti del padre. L'assenza di una figura materna e il comportamento ambivalente e distaccato del padre ostacolarono la formazione di quello che verrà definito anni dopo dagli studiosi della psicologia dello sviluppo attaccamento sicuro, con possibili ripercussioni sullo sviluppo dell'identità e sull'autonomia emotiva della giovane.

Nel suo diario, Godwin non si mostrava particolarmente coinvolto affettivamente nella vita della figlia. Emblematico è il passaggio di una lettera inviata a Mary Jane Clairmont, scritta mentre la piccola Mary era malata, in cui diceva che, malgrado le apparenze sfavorevoli, confidava ancora che Mary potesse diventare una donna assennata e, per di più, buona e felice. Il tono è

³² Cfr. Powers 1972: 67-81.

³³ Cfr. Mellor 1989: 56-71.

formale, distaccato e privo della tenerezza che ci si aspetterebbe da un genitore di fronte alla malattia della figlia. Dai diari e dalle corrispondenze emerge una visione di Mary come “proprietà culturale”³⁴, un riflesso delle aspettative patriarcali dell’epoca. In lei Godwin non vede solo una figlia, ma una sorta di estensione intellettuale di sé, una creazione da modellare secondo un ideale razionale, e al contempo, da temere per la sua forza creativa autonoma. Questo dualismo produceva comportamenti contraddittori: da un lato freddezza e distanza dall’altro controllo e possesso.

In chiave femminista, questo conflitto riflette il nodo centrale della soggettività femminile nell’Ottocento: la tensione tra interiorizzazione delle norme patriarcali e desiderio di autodeterminazione. Mary Shelley reagì a questa ambivalenza non con il rifiuto del padre, ma attraverso una trasformazione simbolica.

La situazione si complicò ulteriormente nel 1814, quando Godwin reagì con profonda disapprovazione e senso di tradimento alla fuga della figlia con Percy Bysshe Shelley. Nonostante le sue precedenti posizioni radicali contro l’istituzione del matrimonio, Godwin si oppose fermamente alla relazione di Mary con Shelley, che all’epoca era ancora sposato con Harriet Westbrook. Godwin cercò di impedire la relazione e di preservare la “fama immacolata” della figlia, mostrando un atteggiamento più conservatore rispetto alle proprie idee giovanili. Dopo la fuga, Godwin ruppe i rapporti con Mary, rifiutandosi di avere contatti con lei al suo ritorno in Inghilterra. Tuttavia, nonostante la rottura col padre, dopo la morte di Shelley, Mary si riavvicinò molto al padre, che morì ottantenne di bronchite il 7 aprile 1836³⁵ e venne sepolto sotto sua richiesta accanto all’amata Mary Wollstonecraft.

2.3 *Psicoanalisi e modelli familiari: una lettura in chiave di genere*

Il femminismo non deve rifiutare la psicoanalisi, ma usarla per comprendere come l’oppressione si radica nell’inconscio.

Juliet Mitchell

È ampiamente riconosciuto che Sigmund Freud abbia esercitato un’influenza straordinaria sulla comprensione moderna della psiche³⁶; tuttavia molte delle sue teorie, sebbene rivoluzionarie per la prima metà del XX secolo, sono state messe in discussione, specie dal versante del movimento femminista, per

³⁴ Cfr. *ibi*: 78-83.

³⁵ Godwin 1997: 30.

³⁶ Cfr. in particolare Freud 1970: 21-26.

quanto riguarda il modo in cui affrontano il genere, la sessualità e il ruolo della donna nella società. L'approccio freudiano alla psiche è stato spesso accusato, non senza ragione, di riflettere e rinforzare le strutture patriarcali.

Una delle teorie più emblematiche e controverse è quella del complesso di Edipo, introdotto da Freud per descrivere una fase dello sviluppo psicosessuale in cui il bambino sviluppa desideri inconsci verso il genitore del sesso opposto e rivalità nei confronti del genitore dello stesso sesso. Questo concetto ha avuto un impatto significativo sulla comprensione della psicologia infantile e delle dinamiche familiari³⁷. Tuttavia, nel corso del tempo, il movimento femminista ha evidenziato le implicazioni patriarcali e sessiste insite nella teoria freudiana. Il complesso di Edipo, interpretato da Freud come una fase normale dello sviluppo psicosessuale del bambino³⁸, quindi come decisivo per la formazione dell'identità sessuale e la risoluzione di conflitti inconsci, è stato criticato non solo per la sua universalità presunta, ma anche perché normalizza una visione della famiglia fondata su dinamiche di desiderio, autorità e competizione che ricalcano strutture patriarcali, rinforzando ruoli di genere rigidi e gerarchici.

Particolarmente problematica è risultata l'idea freudiana dell'invidia del pene, in base alla quale la donna, una volta scoperta la propria mancanza rispetto all'uomo, svilupperebbe un senso di inferiorità che può spingerla a desiderare un figlio maschio o a sublimare questa mancanza attraverso la maternità o l'unione con un uomo. Freud sostiene che il primo impulso della bambina verso il padre nasce dal desiderio di colmare una mancanza percepita: appunto quella del pene, che ritiene la madre le abbia negato. Questo desiderio iniziale non sarebbe altro che un tentativo di ottenere dal padre ciò che le è stato sottratto. Ma la femminilità vera e propria si affermerebbe solo nel momento in cui questo desiderio si trasforma: il pene simbolico sostituito dal desiderio di avere un figlio. In questo processo, il bambino diventa simbolicamente ciò che prima era rappresentato dal pene, secondo una logica di sostituzione radicata nella simbolica freudiana. Freud aggiunge che questo desiderio di maternità non è nuovo: già nella fase fallica precoce e non ancora disturbata, la bambina manifestava tale desiderio, che si esprimeva, ad esempio, nel gioco con le bambole, attività che rappresentava simbolicamente la volontà di avere un bambino. Questa visione ha alimentato per decenni una rappresentazione della donna come incompleta, riducendo la sua identità a una risposta mancante rispetto al modello maschile.

³⁷ Cfr. Lacan 1974: 34-35.

³⁸ Cfr. Freud 1978: 61-68.

Altro punto critico riguarda il dualismo pulsionale freudiano, che contrappone le pulsioni di vita (Eros) a quelle di morte (Thanatos), riflettendo indirettamente una visione binaria e rigida delle identità sessuali di genere. L'associazione stereotipata di pulsione attive e assertive al maschile e quelle passive e conservative al femminile ha favorito letture culturali fortemente binarie delle differenze di genere.

Una parte importante del pensiero femminista ha criticato l'impianto freudiano per il modo in cui costruisce il femminile in relazione al modello maschile.

Karen Horney è stata tra le prime a contestare questa visione, proponendo che l'invidia del pene fosse in realtà un'invidia del potere³⁹ e del privilegio sociale maschile, piuttosto che un desiderio anatomico.

Nancy Chodorow, nel suo studio *The Reproduction of Mothering*⁴⁰, ha analizzato come le strutture familiari e le dinamiche di cura contribuiscono alla riproduzione dei ruoli di genere, criticando aspramente l'enfasi freudiana sul padre come figura centrale nello sviluppo psichico. Chodorow sostiene che le donne diventano madri non solo per motivi biologici, ma perché crescono identificandosi con la propria madre, interiorizzando il ruolo materno come parte della loro identità. Questo processo avviene soprattutto nelle figlie, che mantengono un legame stretto con la madre rispetto ai figli maschi. Invece i figli maschi, per sviluppare la propria identità, si distaccano dalla madre e si identificano con il padre. Questo spiega perché, nelle società patriarcali, le donne siano spesso relegate alla sfera domestica. Chodorow evidenzia come questa struttura sociale rafforzi la divisione sessuale del lavoro e la subordinazione femminile. Per cambiare, la sua proposta per il cambiamento consiste in una riorganizzazione della cura dei figli, coinvolgendo attivamente anche gli uomini.

Le teorie di Juliet Mitchell, che in *Psychoanalysis and Feminist* propone una rilettura della psicoanalisi freudiana in chiave femminista⁴¹, offrono una cornice utile per leggere alcune dinamiche familiari che attraversano l'esperienza di Mary Shelley. Mitchell sostiene che la psicoanalisi, essendo nata in un contesto patriarcale, offre strumenti per comprendere come le strutture familiari e sociali plasmino l'identità di genere e perpetuino l'oppressione delle donne.

Mary Shelley visse fin dalla nascita una realtà familiare complessa. La morte della madre pochi giorni dopo il parto la privò di una figura materna, mentre

³⁹ Cfr. Horney 1971: 85-89.

⁴⁰ Cfr. Chodorow 1978: 12-17.

⁴¹ Cfr. Mitchell 1974: 27-31.

il padre, sebbene intellettualmente stimolante, mostrava un'affettività distaccata. La successiva unione di Godwin con Mary Jane Clairmont introdusse ulteriori tensioni, con Mary che si sentì spesso emarginata e in conflitto con la matrigna. Secondo Mitchell, la famiglia è il luogo dove si interiorizzano le norme di genere e si forma l'identità psichica. Nel caso di Mary, l'assenza materna e la freddezza paterna possono aver contribuito a un senso di abbandono e a una ricerca costante di approvazione paterna. La sua relazione con Percy Bysshe Shelley, iniziata quando lui era ancora sposato, può essere vista come un tentativo di sfuggire alle restrizioni familiari e di affermare la propria autonomia. Attraverso le sue opere, Mary Shelley esplora temi come la creazione, l'abbandono e la responsabilità, riflettendo spesso indirettamente le sue esperienze personali. Così in *Frankenstein*, la figura del creatore che rifiuta la sua creatura può essere interpretata come una metafora del genitore che non riconosce il proprio ruolo affettivo, rispecchiando il rapporto di Mary con il padre.

La lettura delle dinamiche familiari di Mary Shelley attraverso la psicoanalisi femminista consente di mettere a fuoco il peso delle strutture patriarcali nella formazione dell'identità femminile. Mary Shelley, sia nella sua vita che nella sua produzione letteraria, incarna la tensione tra la ricerca di autonomia e le limitazioni imposte dalle norme familiari e sociali del suo tempo.

3.

Autonomia e costruzione di sé nella vita adulta di Mary Shelley

3.1 Anime ribelli: un amore oltre la convenzione

Nel 1814 Mary Godwin conobbe Percy Bysshe Shelley nel contesto della frequentazione di casa Godwin, dove il poeta si recava anche per il rapporto intellettuale con William Godwin. Da questo incontro prese avvio uno dei legami più complessi del Romanticismo inglese, segnato insieme da trasgressione, intensa prossimità intellettuale e ricerca di autonomia⁴².

Quando Mary e Percy si conobbero, lei aveva sedici anni e lui ventuno. Shelley, già sposato con Harriet Westbrook e padre di un figlio, era un fervente ammiratore delle idee radicali del padre di Mary, e cominciò a frequentare assiduamente casa dei Godwin, in un primo momento perché ispirato dal filosofo William, ma in un secondo momento accecato dall'amore per Mary. Tra Mary e Percy nacque subito un'intensa attrazione intellettuale ed emotiva, alimentata da interessi comuni e lunghe discussioni letterarie.

Nonostante la consapevolezza del matrimonio di Percy, Mary fu profondamente affascinata dalle sue idee progressiste e dalla sua personalità carismatica ma, allo stesso tempo, incredibilmente sensibile e sofisticata. Il loro amore si sviluppò in un contesto di trasgressione delle norme sociali dell'epoca, che vedevano il matrimonio come un'istituzione sacra e indissolubile. La loro relazione dapprima clandestina si intensificò, portandoli a incontrarsi segretamente sulla tomba della madre di Mary, Mary Wollstonecraft, nel cimitero di Saint Pancras, dove il 26 giugno 1814 si dichiararono reciprocamente il loro amore.

Quando William Godwin scoprì la relazione clandestina fra la figlia e Shelley, si oppose fermamente, temendo per la reputazione della figlia. Mary e Percy decisero allora di fuggire insieme in Francia il 28 luglio 1814, accompagnati dalla sorellastra di Mary, Claire Clairmont. La loro fuga rappresentò un atto di ribellione contro le convenzioni sociali e un'affermazione della loro libertà individuale.

In chiave femminista, la scelta di Mary di intraprendere una relazione con un uomo sposato e di fuggire con lui può essere vista come un'affermazione

⁴² Cfr. Sampson 2018: 72-80.



Fig. 4 Mary Godwin Shelley e Percy Bysshe Shelley

della sua autonomia e del suo diritto di scegliere il proprio destino, in un'epoca in cui le donne erano spesso soggette alla volontà paterna o coniugale. La sua decisione di seguire il proprio cuore, nonostante le pressioni sociali e familiari, riflette l'influenza delle idee progressiste dei suoi genitori, in particolar modo della madre, che sappiamo essere stata pioniera del pensiero femminista⁴³.

Tuttavia la relazione con Percy non fu priva di difficoltà. Shelley era sostenitore dell'amore libero, così incoraggiava Mary a intrattenere relazioni con altri uomini, idea che lei non condivideva pienamente⁴⁴. Questa divergenza evidenzia le tensioni tra le teorie radicali sull'amore e la realtà emotiva delle relazioni umane, soprattutto per le donne, che spesso si trovavano a dover conciliare ideali di libertà con il desiderio di stabilità e affetto esclusivo. Quello che Percy non capì mai di Mary fu che per lei la vera libertà era scegliere l'affetto esclusivo anche potendosi permettere altri uomini.

⁴³ Cfr. Shelley 1817: 12-16.

⁴⁴ Cfr. Failla 2024: 4-6.

I viaggi degli Shelley furono esperienze formative che influenzarono profondamente la loro produzione letteraria e il loro pensiero. Dopo aver visto la Francia devastata dalla guerra, raggiunsero la Svizzera, ma la mancanza di fondi li costrinse a tornare in Inghilterra dopo poche settimane⁴⁵. Nel 1816, Mary e Percy si recarono a Ginevra, soggiornando vicino a Villa Diodati, dove Lord Byron aveva preso una residenza; durante quell'estate piovosa, parteciparono a una sfida di scrittura che è passata alla storia come la volta in cui una giovane ragazza prodigio scrisse il romanzo precursore del genere horror. Nel 1818 si trasferirono in Italia, vivendo a Milano, Napoli, Venezia, Roma, Firenze e Pisa. Durante questo periodo, Percy scrisse alcune delle sue opere più importanti, mentre Mary compose romanzi come *Matilda* e *Valperga*. A Napoli affittarono una casa nel golfo di Chiaia, e visitarono Paestum, Pompei, Ercolano, Procida, Ischia, Sorrento, Salerno e Posillipo. A Pisa, tra il 1820 e il 1822, si unirono a un circolo di poeti e letterati britannici, tra cui Lord Byron, formando il cosiddetto Circolo pisano. Quindi si stabilirono a Villa Magni, vicino Lerici⁴⁶.

Il 1° luglio dello stesso anno Percy, insieme all'amico Edward Williams e al mozzo Charles Vivian, salpò da Livorno a bordo della sua goletta, l'Ariel, diretta a Lerici, dove lo attendevano Mary Shelley e il loro figlio. Durante il viaggio una tempesta improvvisa colpì il Golfo di La Spezia. La barca si capovolse e affondò, portando con sé i tre uomini. I loro corpi furono ritrovati dieci giorni dopo sulla spiaggia di Viareggio. Shelley fu identificato grazie a un volume di poesie di Keats trovato in tasca. Le leggi sanitarie italiane dell'epoca imponevano la cremazione dei corpi recuperati dal mare. Il 16 agosto 1822, sulla spiaggia di Viareggio, fu allestita una pira funeraria organizzata da Edward John Trelawny, con la presenza di Lord Byron e Leigh Hunt. Il celebre episodio del cuore non consumato dal fuoco⁴⁷ contribuì in modo decisivo alla costruzione memoriale della morte di Percy Shelley. Custodito poi da Mary, quel reperto divenne parte della mitografia romantica che circondò la coppia⁴⁸.

⁴⁵ Cfr. Shelley 1817: 34-35.

⁴⁶ Cfr. Brody 2013: 15-45.

⁴⁷ Cfr. Mercer 2019: 45-88.

⁴⁸ Cfr. Seymour 2000: 61-85.

3.2 Psicodinamiche relazionali e femminismo

Ogni teoria del soggetto si trova sempre ad essere appropriata al maschile, e così la donna non ha ancora avuto luogo.

Luce Irigaray

La psicodinamica relazionale, sviluppatasi a partire dalla psicoanalisi⁴⁹ e dalla teoria dell'attaccamento⁵⁰, considera l'identità come il risultato di relazioni primarie interiorizzate che continuano a influenzare aspettative affettive e modelli di legame nell'età adulta. In questa prospettiva, i contributi di Bowlby⁵¹ e Stern risultano utili soprattutto perché mostrano come esperienze di accudimento, riconoscimento e sintonizzazione incidano sulla formazione del sé. Più che come excursus clinico generale, tale cornice interessa qui nella misura in cui consente di interrogare la vita di Mary Shelley e, in particolare, il nesso tra deprivazione affettiva, relazioni amorose e costruzione della soggettività femminile.

Assunta in questo senso, la psicodinamica relazionale permette di leggere i legami amorosi non come spazi in cui si riproducono dinamiche di dipendenza, idealizzazione e negoziazione del riconoscimento. È su questo terreno che il dialogo con il femminismo risulta particolarmente produttivo.

In *The Bonds of Love*, Jessica Benjamin analizza le relazioni amorose come terreni in cui spesso si riproduce la dialettica tra soggetto e oggetto, tra colui che domina e colei che è dominata. Secondo Benjamin, il desiderio femminile è storicamente costruito come desiderio di essere desiderata, anziché come desiderio attivo⁵². La sua proposta è di un'intersoggettività matura, dove entrambi i partner possano essere soggetti desiderati, capaci di riconoscere l'altro come autonomo. Questo suggerisce come le relazioni romantiche siano attraversate da retaggi culturali, psichici e storici che il femminismo e la psicodinamica cercano di tematizzare criticamente.

In *Speculum de l'autre femme*, Luce Irigaray propone una critica radicale della filosofia occidentale e della psicoanalisi, mostrando come entrambe abbiano storicamente costruito la soggettività femminile attraverso una lente maschile, relegando la donna a una posizione derivata o mancante⁵³.

⁴⁹ Cfr. Rispoli 1993: 92-100.

⁵⁰ Cfr. Novellino 2004: 56-68.

⁵¹ Cfr. Bowlby 1972: 354-371.

⁵² Cfr. Benjamin 1988: 222-231.

⁵³ Cfr. Irigaray 2017: 20-40.

Il pensiero di Luce Irigaray consente di leggere sotto una luce specifica le dinamiche relazionali tra Mary e Percy Bysshe Shelley, evidenziando come le strutture patriarcali influenzino profondamente le relazioni amorose. Mary Shelley, figlia di una storica femminista e anticonformista, si trovò a navigare una relazione complessa con Percy Shelley. Nonostante condividessero ideali progressisti, la loro relazione rifletteva tipiche dinamiche di potere del contesto patriarcale dell'epoca. Mary spesso subordinava le proprie esigenze a quelle di Percy, rispecchiando la tendenza descritta da Irigaray e da Benjamin, in cui la donna è definita in relazione all'uomo, piuttosto che come individuo autonomo.

La scrittura può allora essere letta, in Mary Shelley, anche come spazio di elaborazione soggettiva e di negoziazione con i discorsi dominanti sul femminile. Questo gesto è interpretabile come un tentativo di rompere con la rappresentazione speculare della femminilità, affermando la propria identità al di fuori delle aspettative maschili. In linea col pensiero di Irigaray, Mary ha cercato di esprimere una soggettività femminile autonoma, sfidando le strutture discorsive che la relegavano a "l'altra".

3.3 *Frankenstein come figura dell'inconscio*

La vita e la morte mi apparvero come confini ideali, che prima o poi sarebbero stati varcati; un nuovo genere di essere mi benedisse come suo creatore e fonte; molti esseri felici e meravigliosi mi devono la loro esistenza.

Frankenstein

La storia editoriale di *Frankenstein* è tanto affascinante quanto significativa per comprendere la condizione femminile e autoriale di Mary Shelley.

Quando il romanzo venne pubblicato per la prima volta nel 1818, il nome di Mary non compariva: l'opera uscì in forma anonima, ma con una dedica firmata da Percy Bysshe Shelley. Questo elemento fece sì che molti lettori, all'epoca, attribuissero il romanzo a lui. La scelta dell'anonimato non fu casuale: Mary Shelley era una giovane donna, e scriveva un romanzo gotico e filosofico, con tematiche tanto oscure quanto radicali, non ritenuto socialmente accettabile per una donna dell'epoca. Percy Shelley, oltre a essere suo marito, aveva maggiore credibilità nel mondo letterario e fu lui a curare, in parte, l'introduzione e la pubblicazione con l'editore Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones⁵⁴.

⁵⁴ Cfr. Shelley 2003: 5-10.

Nel 1831, Mary Shelley pubblicò una seconda edizione rivista, firmandola finalmente con il suo nome. In questa edizione aggiunse anche una prefazione, in cui raccontava le circostanze in cui era nato il romanzo, descrivendo la famosa sfida tra amici a Villa Diodati nell'estate 1816. Mary ci tenne però a sottolineare che l'idea e la scrittura erano interamente sue, chiarendo l'equivoco che ancora aleggiava sul nome dell'autore⁵⁵.

Questa vicenda riflette il clima culturale dell'epoca: una donna intellettuale e scrittrice era ancora vista con sospetto, e spesso aveva bisogno del supporto o della copertura di una figura maschile per poter pubblicare e farsi leggere. Tuttavia, il successo duraturo dell'opera e il riconoscimento postumo del genio creativo di Mary Shelley costituiscono una rivendicazione femminista *ante litteram*⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. Mellor 1989: 113-145.

⁵⁶ Cfr. Bennett 1988: 54-79.

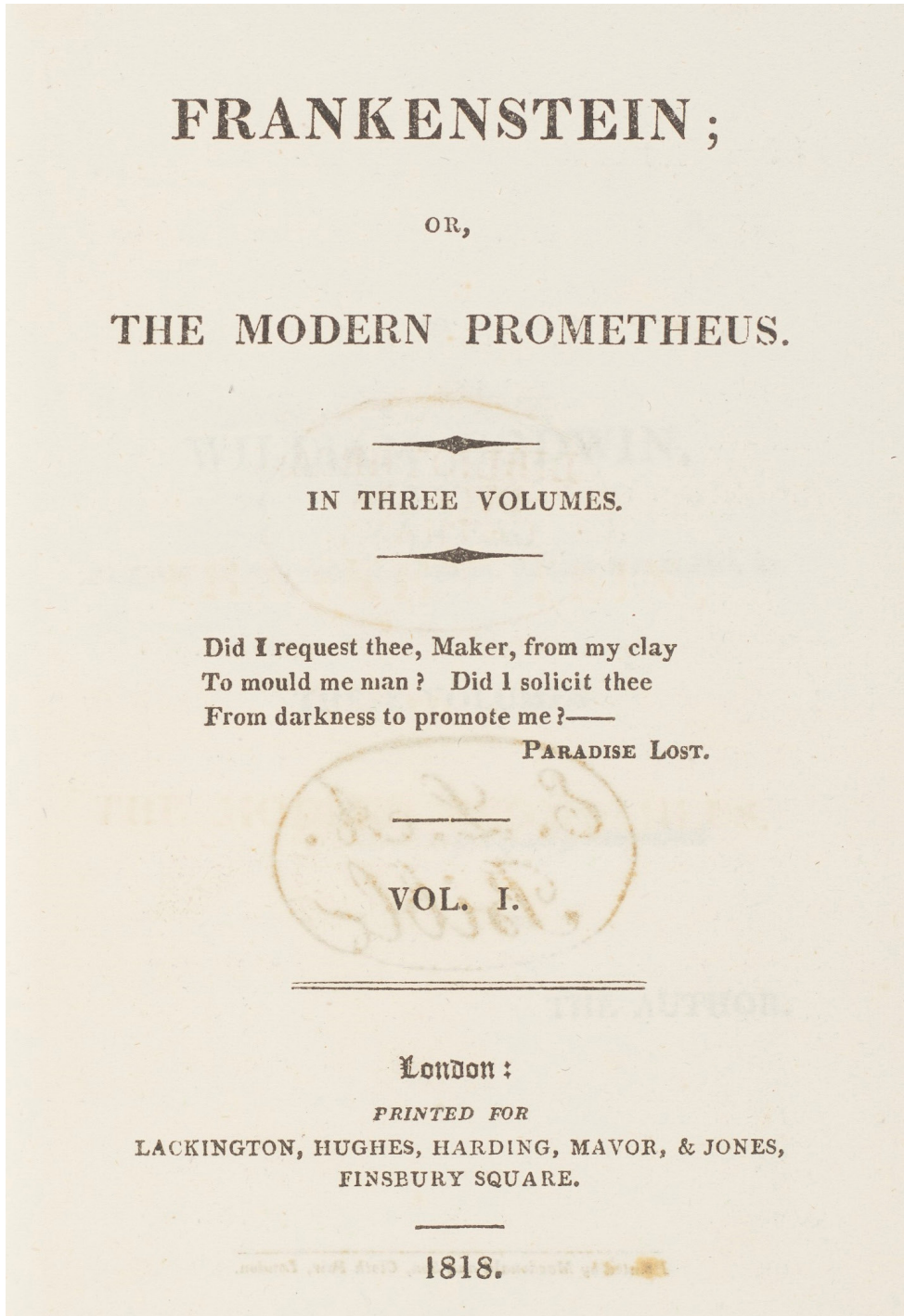


Fig. 5 Prima edizione di *Frankenstein*, 1818

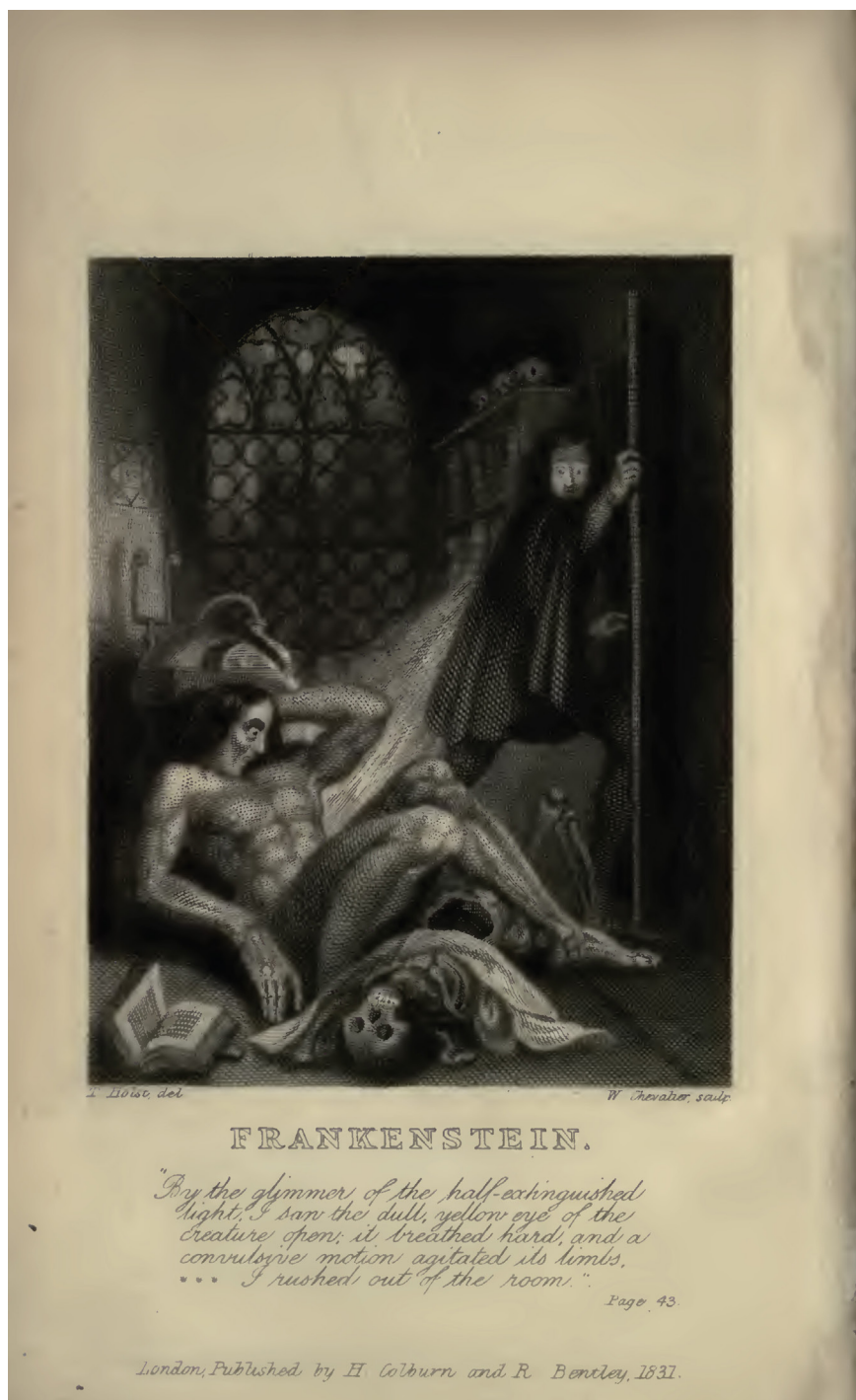


Fig. 6 Frontespizio dell'edizione del 1831 di *Frankenstein*, incisione di Theodore von Host

In *Frankenstein* può essere letta una dimensione psichica e simbolica che interroga anche la costruzione culturale del femminile. Mary Shelley, scrivendo un romanzo gotico, mette in scena insieme questioni del proprio tempo e tensioni riconducibili alla propria esperienza biografica⁵⁷. La Creatura, fatta di frammenti e rifiuti, può così essere interpretata non solo come mostro letterario, ma anche come figura dell'alterità esclusa entro una cultura patriarcale. Generata fuori dal corpo materno da un padre solitario e ossessionato, essa incarna un'esistenza priva di riconoscimento, di nome e di legami affettivi. In questa prospettiva, la Creatura diventa una figura utile per riflettere sulla marginalità e sull'esclusione.

Il romanzo può essere letto come uno spazio in cui emergono paure e rimozioni legate al femminile, alla generazione e all'autonomia. In tal senso, oltre all'inconscio individuale, *Frankenstein* riguarda anche un immaginario culturale che fatica a pensare la madre e il corpo femminile come luoghi di potere simbolico. La posizione di Mary Shelley – figlia di Mary Wollstonecraft, moglie di Percy Shelley e autrice in un contesto fortemente patriarcale – rende particolarmente significativa questa tensione.

Come sostiene Sandra Gilbert, Mary Shelley costruisce una genealogia letteraria alternativa, in cui la donna scrittrice trova una possibilità di voce attraverso figure eccentriche, eccessive o marginali⁵⁸. In questa chiave, il mostro può essere letto come dispositivo narrativo che rende visibili ferite interiori e fratture sociali, senza che il romanzo debba essere ridotto a una semplice allegoria biografica.

Anche il richiamo a Luce Irigaray consente di mettere a fuoco il tema del rimosso materno. Se il patriarcato tende a costruire il femminile come assenza o mancanza, la nascita della Creatura senza madre rende particolarmente evidente la violenza simbolica di questa cancellazione. Il romanzo lascia così emergere gli effetti dell'assenza di riconoscimento: isolamento, risentimento e desiderio di relazione⁵⁹.

Nel romanzo la scienza, affidata quasi esclusivamente a figure maschili, appare inseparabile da una logica di appropriazione e dominio. L'ambizione prometeica di Victor Frankenstein si rovescia in tragedia proprio perché tenta di separare la creazione dalla relazione, dalla cura e dall'alterità. Il mostro non incarna semplicemente il terrore della violenza, ma anche il trauma dell'abbandono e della mancata responsabilità.

⁵⁷ Cfr. Mellor 1989: 115-126.

⁵⁸ Cfr. Gilbert 1979: 213-247.

⁵⁹ Cfr. Irigaray 2017: 10-22.

In questa prospettiva, *Frankenstein* può essere letto anche come una riflessione sulla maternità non biologica, sull'etica della responsabilità e sull'empatia come condizione del legame umano. Più che una metafora univoca della condizione femminile, il romanzo offre una figura complessa dell'esclusione, del giudizio e della mostruosità culturale.

Haidee Kotze propone una lettura del romanzo attraverso la psicoanalisi lacaniana, mettendo in relazione desiderio, genere, potere e linguaggio⁶⁰. In termini molto sintetici, la sua interpretazione insiste sulla tensione tra immaginario e simbolico: la Creatura nasce in uno spazio privo di riconoscimento linguistico, ma l'apprendimento del linguaggio la introduce progressivamente alla coscienza della propria esclusione. Qui la cancellazione o la repressione del femminile – si pensi anche alla soppressione della compagna richiesta dalla Creatura – diventa un segnale della struttura patriarcale dell'ordine simbolico. Il romanzo mostra così come identità, desiderio e accesso al linguaggio siano condizionati da rapporti di potere che producono esclusione e marginalità.

⁶⁰ Cfr. Kotze 2000: 54-56, 59.

Conclusioni

Il percorso qui proposto ha cercato di rileggere Mary Shelley oltre le riduzioni biografiche e oltre le interpretazioni che ne hanno attenuato la centralità autoriale. Collocata all'incrocio tra genealogia materna, strutture familiari, scrittura e differenza di genere, la sua figura emerge come punto di condensazione di tensioni culturali, affettive e simboliche che trovano in *Frankenstein* una forma particolarmente complessa di elaborazione. In tal senso il romanzo, oltre a mettere in scena un mito moderno della creazione, apre anche uno spazio in cui possono essere interrogati perdita, esclusione, responsabilità e soggettività femminile.

La rilettura filmica di James Whale ha mostrato, da parte sua, come il mito di *Frankenstein* continui a trasformarsi proprio attraverso le sue riscritture. Il prologo di *The Bride of Frankenstein*, con la centralità assegnata a Mary Shelley e con la sua tensione tra ironia, autocoscienza e messa in scena dell'autorialità, rende visibile un nodo che il saggio ha posto al centro: il rapporto tra creazione, genere e legittimazione simbolica della parola femminile. Più che offrire una semplice traduzione cinematografica del romanzo, il film consente di riflettere sulla persistenza del mito e sulla possibilità di reinscrivere al suo interno la figura della sua autrice.

In questa prospettiva, la Creatura può essere letta come una figura simbolica della marginalità, dell'esclusione e della difficoltà di riconoscimento che attraversa la costruzione culturale del femminile. Generata fuori dal corpo materno, priva di nome e di legami, essa rende visibile tanto il trauma dell'abbandono, quanto anche la violenza simbolica di un ordine che produce alterità e poi la respinge. Per questo *Frankenstein* continua a mostrarsi come un testo capace di interrogare insieme inconscio, differenza di genere, linguaggio e potere. Il valore della scrittura di Mary Shelley non sta allora in una semplice anticipazione di temi moderni, ma nella sua capacità di dare forma narrativa a fratture che restano ancora oggi criticamente leggibili.

Bibliografia citata

- Amedei, G. - Cavanna, D. - Zavattini, G. C. 2015. *Psicologia dinamica*, Il Mulino, Bologna.
- Benjamin, J. 1988. *The Bonds of Love*, Knopf Doubleday, London.
- Bennett, B.T. 1980-1988. *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- 1988. *Mary Wollstonecraft Shelley: An Introduction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bertetto, P. 2012. *Introduzione alla storia del cinema*, UTET, Torino.
- Bowlby, J. 1972. *Attaccamento e perdita*, vol. 1: *L'attaccamento alla madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brody, P. 2013. *Frankenstein in Love: The Marriage of Percy Bysshe Shelley and Mary Shelley*, CreateSpace, Charleston.
- Céline, L.-F. 1991. *Il dottor Semmelweis*, Adelphi, Milano.
- Chodorow, N. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, California.
- Curtis, J. 2003. *James Whale: A New World of Gods and Monsters*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Egan, G. 2009. *Radical Moral Authority and Desire: The Image of the Male Romantic Poet in Frontispiece Portraits of Byron and Shelley*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Everson, W.K. 1971. *The Complete History of American Film Criticism*, H. W. Wilson, New York.
- Failla, R. 2024. *Mary e Percy: un amore libero dal finale gotico*, Il Club del Libro, Italia.
- Freud, S. 1970. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- 1978. *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fricke, J. 1996. *The Monster and the Magician: The Lives and Films of James Whale*, University of California Press, California.
- Gilbert, S. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven.
- Godwin, W. 1793. *An Enquiry Concerning Political Justice*, Joseph Johnson, London.
- 1798. *Memoirs of the Author of A Vindication of the Rights of Woman*, Joseph Johnson, London.
- 1794. *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*, B. Crosby, London.
- 1997. *L'eutanasia dello Stato*, a cura di P. Marshall, elèuthera, Milano.

- Gordon, C. 2015. *Romantic Outlaws: The Extraordinary Lives of Mary Wollstonecraft and Mary Shelley*, Windmill Books / Penguin, London.
- Gordon, L. 2005. *Vindication: A Life of Mary Wollstonecraft*, Little, Brown, London.
- Hay, D. 2010. *Young Romantics: The Shelleys, Byron and Other Tangled Lives*, Bloomsbury, London.
- Horney, K. 1971. *Nuove vie in psicoanalisi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Irigaray, L. 2017. *Speculum*, Feltrinelli, Milano.
- Jones, F.L. 1947. *Mary Shelley's Journal*, University of Oklahoma Press, Norman.
- Kotze, H. 2000. *Desire, Gender, Power, Language: A Psychoanalytic Reading of Mary Shelley's Frankenstein*, "Literator", 21(1), pp. 53-68.
- Lacan, J. 1974. *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- Lansdown, R. 2015. *Byron's Letters and Journals: A New Selection*, Oxford University Press, Oxford.
- London, B. 1993. *Mary Shelley, Frankenstein, and the Spectacle of Masculinity*, Modern Language Association of America, New York.
- MacQueen, S. 1993. *Bride of Frankenstein: Original Story and Screenplay*, Hyperion, New York.
- Mellor, A.K. 1989. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York.
- Mercer, A. 2019. *The Collaborative Literary Relationship of Percy Bysshe Shelley and Mary Wollstonecraft Shelley*, Routledge, London.
- Mitchell, J. 1974. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*, Vintage Books, London.
- Novellino, M. 2004. *Psicoanalisi transazionale. Manuale di psicodinamica relazionale per psicoterapeuti e counsellor*, Franco Angeli, Milano.
- Powers, K.R. 1972. *The Influence of William Godwin on the Novels of Mary Shelley*, University of Tennessee, Tennessee.
- Rispoli, L. 1993. *Psicologia funzionale del sé*, Astrolabio, Roma.
- Rogers, C. 2000. *La terapia centrata sul cliente*, Psycho, Firenze.
- Rognoni, F. 1995. *Opere*, Einaudi, Torino.
- Rossetti, W.M. 1911. *The Diary of Dr. John William Polidori: 1816, Relating to Byron, Shelley, etc.*, Elkin Mathews, London.
- Sampson, F. 2018. *La ragazza che scrisse Frankenstein: Vita di Mary Shelley*, Profile Books, London.
- Satir, V. 1973. *Psicodinamica e psicoterapia del nucleo familiare*, Armando, Roma.
- Seymour, M. 2000. *Mary Shelley*, John Murray, London.
- Shelley, M. 1817. *History of a Six Weeks' Tour*, T. Hookham, Paris.
- 2003. *Frankenstein*, Penguin Classics, London.
- Shelley, P.B. 1964. *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, ed. by F.L. Jones, Clarendon Press, Oxford.
- Skal, D.J. 1993. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Faber and Faber, London.

- 2001. *Universal Horrors: The Studio's Classic Films 1931–1946*, Dover Publications, New York.
- Spark, M. 1951a. *Child of Light: Mary Shelley*, Tower Bridge Publications, London.
- 1951b. *Mary Shelley*, Constable, London.
- St Clair, W. 1989. *The Godwins and the Shelleys: The Biography of a Family*, Faber & Faber, London.
- Sunstein, E. 1989. *Mary Wollstonecraft Shelley: Romance and Reality*, Little, Brown and Company, New York.
- Todd, J. 2000. *Mary Wollstonecraft: A Revolutionary Life*, Columbia University Press, London.
- Tomaselli, S. 2021. *Wollstonecraft: Philosophy, Passion and Politics*, Princeton University Press, Princeton.
- Vantin, S. 2021. *La Rivoluzione e il Diritto: Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft*, ETS, Pisa.
- Weaver, T. 2001. *Universal Terrors: The Studio's Classic Horror Films 1931–1946*, McFarland & Company, Jefferson, NC.
- Weinstock, J. 2013. *Critical Approaches to Frankenstein*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wilson, E. 1998. *Versace: The Art of High Fashion*, Rizzoli International Publications, New York.
- Wollstonecraft, M. 1792. *A Vindication of the Rights of Woman: With Strictures on Political and Moral Subjects*, Joseph Johnson, London.
- 1798. *Maria; or, The Wrongs of Woman*, Joseph Johnson, London.

VINCENZO CICERO

Oltre la metanarrazione?

***Pulp Fiction* e l'induzione sistematica alla rinarrazione**

[Beyond Metanarration?

Pulp Fiction and the Systematic Inducement to Renarration]

SINTESI. Il saggio propone una rilettura cinenarratologica di *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) a partire dalla tipologia dei quattro regimi narrativi delineata da Francesco Casetti e Federico Di Chio: narrazione forte, narrazione debole, antinarrazione e metanarrazione. L'ipotesi sostenuta è che il film non sia pienamente riconducibile a uno solo di questi modelli, ma operi mediante il loro rimescolamento sistematico, producendo una forma eccentrica di organizzazione diegetica. Il punto decisivo risiede nella radicale dislocazione tra fabula e intreccio, che interrompe la linearità cronologica, altera la percezione causale degli eventi e impone allo spettatore una continua attività di ricostruzione narrativa. In tale prospettiva, la struttura di *Pulp Fiction* non appare come semplice disordine postmoderno, bensì come dispositivo formale rigoroso, fondato su simmetrie, ritorni e slittamenti. L'analisi mostra come tale configurazione conduca oltre la sola metanarrazione e possa essere descritta come induzione sistematica alla rinarrazione: una dinamica che trasforma la ricezione del film in un esercizio incessante di riordinamento del senso.

PAROLE CHIAVE. *Pulp Fiction*; fabula; intreccio; metanarrazione; rinarrazione

ABSTRACT. This essay offers a cine-narratological rereading of *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) based on the typology of the four narrative regimes outlined by Francesco Casetti and Federico Di Chio: strong narration, weak narration, antinarrration, and metanarration. The central claim is that the film cannot be fully reduced to any single one of these models, but instead operates through their systematic interweaving, thus producing an eccentric form of diegetic organization. The decisive point lies in the radical dislocation between fabula and plot, which interrupts chronological linearity, alters the causal perception of events, and compels the spectator to engage in a continuous activity of narrative reconstruction. From this perspective, the structure of *Pulp Fiction* does not appear as a mere instance of postmodern disorder, but rather as a rigorous formal device grounded in symmetries, returns, and shifts. The analysis argues that this configuration leads beyond metanarration alone and may be described as a systematic inducement to renarration: a dynamic that transforms reception into an ongoing effort to reorder narrative meaning.

KEYWORDS. *Pulp Fiction*; Fabula; Plot; Metanarration; Renarration

Indice

Introduzione

- 1. I regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio*
- 2. Pulp Fiction tra fabula e intreccio: la disarticolazione della diacronia*
- 3. La logica della specularità: cornici, ritorni, interferenze*
- 4. La “resurrezione” di Vincent e il rimescolamento dei regimi narrativi*
- 5. Oltre la metanarrazione: verso la rinarrazione*

Introduzione

A più di trent'anni dalla sua uscita, *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino continua a occupare una posizione peculiare nel panorama del cinema contemporaneo, non soltanto per la sua forza iconica o per l'impatto esercitato sull'immaginario audiovisivo degli ultimi decenni, ma soprattutto per la radicalità della sua costruzione narrativa. Se infatti il film è stato spesso letto come emblema di un'estetica postmoderna fondata sulla citazione, sull'ibridazione dei registri e sulla disarticolazione del racconto, esso appare ancora oggi come un laboratorio teorico particolarmente fecondo per interrogare i limiti delle categorie narratologiche tradizionali. In questa prospettiva, *Pulp Fiction* non si lascia ridurre né alla semplice non linearità del montaggio, né a una generica poetica del frammento, ma impone di pensare più a fondo il rapporto tra ordine degli eventi, modalità della loro esposizione e forme della ricezione spettatoriale.

Il presente contributo intende affrontare tale questione assumendo come quadro di riferimento la tipologia dei quattro regimi cinenarrativi elaborata da Francesco Casetti e Federico Di Chio¹ per verificare fino a che punto essa consenta di descrivere adeguatamente il funzionamento diegetico del film tarantiniano. L'ipotesi da cui si muove è che *Pulp Fiction* non sia integralmente riconducibile a uno solo di questi modelli, ma operi piuttosto attraverso il loro rimescolamento sistematico. La sua eccentricità non dipende dunque da una semplice rottura del canone narrativo classico, bensì dalla costruzione di un dispositivo formale capace di intrecciare, nello stesso spazio filmico, tensione causale, sospensione dialogica, slittamento antinarrativo e consapevolezza metadiegetica. In tal senso, il film si presenta come una forma narrativa composita, nella quale il montaggio, la segmentazione episodica e la distribuzione differita delle informazioni convergono nel produrre un'esperienza di visione strutturalmente instabile.

Un punto decisivo dell'analisi riguarda perciò la frattura tra fabula e intreccio². In *Pulp Fiction* la successione diegetica delle macrosequenze non coincide con l'ordine cronologico degli eventi rappresentati; tuttavia, tale dislocazione non genera un caos arbitrario né un'indistinzione puramente erratica. Al contrario, il film mostra una rigorosa architettura di ritorni, simmetrie, interferenze

¹ Cfr. Casetti, Di Chio 1990, c. 5.5.2.

² Per la distinzione tra fabula e intreccio, cfr. Genette 1976, e Chatman 1978.

e riallineamenti che obbliga lo spettatore a ricostruire incessantemente ciò che vede. La celebre “resurrezione” di Vincent Vega, che torna in scena dopo che la sua morte è già stata mostrata, costituisce forse il caso più evidente di questo meccanismo: non si tratta solo di una violazione dell’ordine lineare, ma di un gesto diegetico che sospende ogni fiducia ingenua nella progressione narrativa e trasforma la comprensione del film in un lavoro attivo di riordinamento.

È in tale orizzonte che la nozione di metanarrazione, pur utile, sembra rivelarsi insufficiente. Alcune letture hanno giustamente insistito sull’auto-consapevolezza formale di *Pulp Fiction* e sulla sua natura di opera aperta, ibrida, attraversata da una marcata esibizione delle proprie procedure narrative³. E tuttavia, se ci si limita a riconoscere nel film una postura metanarrativa, si rischia di perdere il tratto forse più originale dell’operazione tarantiniana: la circostanza che il racconto non si limiti a mostrare il proprio raccontarsi, ma induca chi guarda a raccontarlo di nuovo, a rinarrare dall’interno il groviglio dei suoi segmenti. La proposta interpretativa di questo saggio consiste nel nominare tale dinamica come *induzione sistematica alla rinarrazione*, intendendo con ciò un processo di ricostruzione diegetica e spettatoriale imposto dalla forma stessa del film⁴. Più che istituire un quinto regime cinenarrativo in senso tassonomico forte, *Pulp Fiction* sembra infatti portare all’estremo una forma diegetica in cui la ricezione è costitutivamente chiamata a supplire alla discontinuità dell’intreccio, ricostruendo senza sosta un ordine che il film continuamente offre e insieme sottrae.

Su questa base, il saggio si articola in tre momenti. Nel primo (§ 1) viene richiamata la griglia teorica dei regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio, quale strumento preliminare di lettura. Nel secondo (§§ 2-4) si procede all’analisi della struttura di *Pulp Fiction*, soffermando l’attenzione sulla dislocazione tra fabula e intreccio, sulle corrispondenze interne tra le macrosequenze e sulla funzione di alcuni snodi narrativi esemplari. Infine (§ 5), si mostra come la configurazione complessiva del film consenta di pensare la rinarrazione non come semplice effetto soggettivo della fruizione, ma come principio inscritto nella stessa costruzione dell’opera. In tal modo, la destrutturazione narrativa operata da Tarantino può essere intesa non come negazione del racconto, bensì come sua radicale riconsegna all’attività interpretativa spettatoriale⁵.

³ Cfr. Canova 2002, in part. il capitolo dedicato a Tarantino.

⁴ In ciò la rinarrazione va distinta nettamente dall’altra accezione, trattata da Cutrupi nel suo saggio (*supra*: 150 ss.), in cui viene considerata come un’elaborazione clinico-traumatica dell’esperienza.

⁵ *Pulp Fiction* può allora essere assunto anche come dispositivo critico per affrontare una questione che attraversa l’intero *Schermi della psiche*: in che modo il cinema renda visibili le forme

1. I regimi cinenarrativi di Casetti e Di Chio

Per affrontare il funzionamento narrativo di *Pulp Fiction* è opportuno assumere, in via preliminare, la tipologia dei regimi cinenarrativi proposta da Francesco Casetti e Federico Di Chio (e ispirata a *L'immagine-tempo* di Gilles Deleuze). Tale classificazione distingue quattro modalità fondamentali di organizzazione diegetica: narrazione forte, narrazione debole, antinarrazione e metanarrazione. Più che come griglia rigidamente tassonomica, essa può essere utilizzata come dispositivo euristico capace di mettere in evidenza differenti configurazioni del rapporto tra personaggi, ambienti, valori, eventi e forme della trasformazione narrativa. Proprio in questa elasticità risiede la sua utilità per il caso tarantiniano: non tanto perché consenta di assegnare meccanicamente *Pulp Fiction* a una categoria data, quanto perché permette di misurare gli scarti, le sovrapposizioni e le tensioni che il film introduce rispetto ai modelli canonici.

Nel regime della *narrazione forte*, l'azione svolge una funzione decisiva di connessione e di avanzamento. Il mondo diegetico appare strutturato secondo rapporti sufficientemente chiari tra personaggi, ambienti e valori; l'azione interviene come principio capace di collegare situazioni differenti, colmare gli scarti tra una fase e l'altra del racconto e orientare il movimento verso un esito leggibile.

Diversa la logica della *narrazione debole*, dove il primato dell'azione tende ad attenuarsi e a lasciare emergere una maggiore opacità del quadro diegetico: personaggi e ambienti acquistano densità eccedente rispetto all'efficienza del racconto, mentre il dramma si interiorizza e la situazione tende a farsi enigmatica.

Con l'*antinarrazione* si entra in una configurazione più radicale, nella quale il nesso tra personaggio, ambiente ed evento non solo si indebolisce, ma può arrivare a disarticolarsi quasi del tutto. La giustapposizione prende il posto della concatenazione, i tempi morti prevalgono sui tempi efficienti, la dispersione sostituisce l'orientamento.

Il quarto regime, quello della *metanarrazione*, si colloca invece in una posizione in parte trasversale: il racconto non si limita a raccontare una vicenda, ma lascia emergere le condizioni, le scelte e i dispositivi che ne rendono possibile l'articolazione. Il film, in altri termini, racconta anche il proprio raccontare⁶.

della soggettività contemporanea proprio nel punto in cui ne incrina l'unità apparente. L'instabilità non riguarda soltanto l'ordine del racconto, ma investe direttamente la posizione spettatoriale, chiamata a trasformare la fruizione in esercizio critico di ricostruzione. Secondo una dinamica che il Quaderno assume come metodologicamente centrale nella pratica della filmanalisi.

⁶ Canova 2002 (§ 3.2) pensa che *Pulp Fiction* sia riconducibile al regime metanarrativo, dandosi «come forma ibrida, cioè come luogo di fuoriuscita dal canone e come punto di crisi delle forme narrative precedenti». E approfondisce ulteriormente l'idea parlando di ipertualità erratica («un'opera aperta percorribile in più direzioni, oltre che soggetta a differenti

REGIMI CINENARRATIVI

COMPONENTI DIEGETICHE	CATEGORIE CINENARRATIVE	Narrazione forte	Narrazione debole	Antinarrazione	Metanarrazione
	Ambiente (fisico o sociale)	organico e inglobante: circoscrive l'azione e la stivola di continuo	pervasivo: occupa lo spazio, impedendo alle azioni di estrinsecarsi	ambienti e personaggi ingombrano disordinatamente, con invadenza, il campo	endodiegetico, esibisce più o meno esplicitamente la propria azione di narrare
ESISTENTI PIANO STATICO (SINCRONICO)	Valori espressi dai personaggi	assiologia duale organizzata per opposti, per cui l'incontro/scontro è inevitabile	assiologie aperte al sincretismo (coesistenza di più punti di vista) e permeabili; progressiva evanescenza della differenza tra bene e male	eclisse di tutti i valori; il mondo diventa neutro, con esigui lampi abbacianti quanto indeterminati	qualsiasi assiologia è subordinata al valore assoluto della narrazione in sé
	Collegamenti tra situazioni	l'azione interviene a colmare progressivamente i grandi scarti che appaiono tra la situazione di partenza e le situazioni successive	scomparsa tendenziale degli scarti radicali, mentre piccole differenze adottate da un'azione introducono grandissima distanza fra due situazioni; dubbi e paure diventano costitutivi	giustapposizioni casuali (tempi morti) prendono il sopravvento sulle relazioni casuali (tempi efficienti), la <i>passaggiata</i> senza meta sostituisce l'azione del personaggio	la narrazione fa e disfa, collega e separa, e governa ogni relazione tra causalità e casualità
EVENTI E TRASFORMAZIONI PIANO DINAMICO (DIACRONICO)	Esito	la situazione di arrivo, rispetto all'iniziale, è in genere frutto di saturazione (completamento prevedibile) oppure di inversione (ribaltamento speculare)	l'elemento dominante è spesso la sorpresa, sia in saturazione sia in inversione	la sospensione e la stasi dominano in questo universo deconnesso; rarefazione delle trasformazioni	La meta è tendenzialmente più o meno prevedibile, a seconda del grado di esplicitezza della strategia endodiegetica
	EPOCHE DEL CINEMA CORRISPONDENTI	classica (Hollywood)	moderna (Nouvelle Vague)	contemporanea	moderna/contemporanea

Schema 1. *Regimi cinenarrativi* – Elaborazione a partire da Casetti, Di Chio 1991, 5.5.2.

Ciò che rende particolarmente feconda la proposta di Casetti e Di Chio è il fatto che essa non si fonda su una semplice distinzione di contenuti, ma su una serie di parametri comuni: il ruolo dell'ambiente, la configurazione assiologica dei personaggi, il modo in cui gli eventi collegano o disgiungono le situazioni, la qualità dell'esito finale. È precisamente questo intreccio di livelli a rendere la tipologia utile per l'analisi di *Pulp Fiction*, poiché il film di Tarantino sembra mettere in crisi, simultaneamente, tanto la linearità del piano dinamico quanto la stabilità delle gerarchie assiologiche e delle relazioni tra personaggi e ambienti. Più che appartenere stabilmente a uno dei quattro modelli, *Pulp Fiction* sembra costruire la propria specificità attraverso il loro rimescolamento.

2. *Pulp Fiction tra fabula e intreccio: la disarticolazione della diacronia*

Se la tipologia dei regimi cinenarrativi consente di delimitare il quadro teorico entro cui collocare *Pulp Fiction*, è tuttavia sul terreno del rapporto tra fabula e intreccio che la specificità del film tarantiniano emerge in tutta la sua evidenza. La sua singolarità non dipende infatti soltanto dalla presenza di episodi distinti, dalla vivacità dialogica o dalla contaminazione dei registri, ma da una più profonda alterazione dell'ordine diacronico del racconto. In *Pulp Fiction* la successione degli eventi secondo il loro ordine cronologico risulta sistematicamente dislocata dall'ordine della loro esposizione filmica; tale dislocazione, tuttavia, non si configura come semplice arbitrio compositivo, bensì come principio strutturante dell'intera esperienza spettatoriale.

Da questo punto di vista, la distinzione tra fabula e intreccio si rivela decisiva. In un modello narrativo classico, la distanza tra questi due livelli può certamente esistere, ma tende a rimanere contenuta entro procedure volte, in ultima istanza, a salvaguardare l'intelligibilità progressiva della storia. In *Pulp Fiction*, al contrario, la frattura tra i due ordini viene esibita e radicalizzata fino a diventare uno dei contenuti formali essenziali del film. Il racconto non si limita a disporre gli eventi in modo non lineare: mette in crisi la fiducia stessa nella linearità come criterio sufficiente di orientamento.

L'intreccio del film può essere descritto, in prima approssimazione, attraverso una serie di sette macrosequenze⁷. Una prima sequenza, ambientata nello Hawthorne Grill, mostra Zucchini e Coniglietta mentre progettano la

letture»). A me sembrano considerazioni abbastanza pertinenti, ma non sufficienti a cogliere il senso più profondo dell'operazione/rivoluzione messa in atto da Tarantino.

⁷ Questa struttura segue in realtà le nervature di *Pulp Fiction*. Infatti le macrosequenze 4-6 corrispondono ai tre episodi esplicitamente titolati del film. La macro 4 è preceduta direttamen-

Struttura morfotematica (intreccio) di *PF*

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
1	Zucchini e Coniglietta progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
	TITOLI DI TESTA		4"47-7"02
2	[PROLOGO] Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Soprraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabiienne , ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30
6	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie , marito di Bonnie , e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
7	Vincent e Jules vanno a fare colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietta stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37
	TITOLI DI CODA		2'29"38-2'34"16

Schema 2. Articolazione dell'intreccio di Pulp Fiction
(la numerazione delle scene è mutuata da Morsian 2008: 63-100)

rapina al diner; a essa seguono i titoli di testa e un secondo blocco narrativo incentrato sulla missione di Vincent Vega e Jules Winnfield, inviati a recuperare una misteriosa valigetta. Un terzo momento introduce Butch Coolidge e il suo accordo con Marsellus Wallace, preparando sia la linea narrativa del pugile sia quella relativa all'incarico affidato a Vincent di accompagnare Mia Wallace. Seguono poi i tre grandi episodi che strutturano la parte centrale del film: la serata di Vincent e Mia, la vicenda di Butch e, infine, *The Bonnie Situation*.

Una simile organizzazione potrebbe indurre a parlare di costruzione circolare. E in effetti il film sembra offrire allo spettatore la figura rassicurante di un

te da due momenti ben distinti, a cui si può dare il nome complessivo di "prologo", e poi dalla macro 1, ch'è anteriore persino ai titoli di testa.

ritorno: il diner iniziale riappare nel finale, la scena sospesa viene ripresa e il racconto sembra chiudersi là dove si era aperto. E tuttavia questa impressione di ciclicità è soltanto parzialmente esatta. Tra l'inizio e la fine non si produce una semplice ricomposizione dell'ordine narrativo, bensì un attraversamento complesso e perturbante di piani temporali eterogenei. Il ritorno allo Hawthorne Grill non restituisce un equilibrio classico, ma rivela retroattivamente che ciò che appariva come principio era già, in realtà, inserito in una catena diegetica più ampia, il cui ordine reale diverge dall'ordine dell'esposizione.

È proprio in questa divergenza che si manifesta la *disarticolazione della diacronia*. Considerata secondo la fabula, la vicenda non comincia con la coppia di rapinatori nel diner, bensì con il recupero della valigetta da parte di Vincent e Jules, seguito dagli eventi che conducono a *The Bonnie Situation*; solo successivamente si colloca l'episodio dello Hawthorne Grill, nel quale i due sicari, ormai trasformati dall'esperienza appena vissuta, si imbattono nella rapina di Zucchini e Coniglietta. A questo blocco si aggiungono poi la sequenza dell'accordo tra Butch e Marsellus, la serata di Vincent con Mia e, infine, la vicenda di Butch che culmina nell'uccisione di Vincent.

L'esempio più noto e teoricamente rilevante è quello di Vincent Vega. La sua permanenza sullo schermo dopo la morte non ha nulla di soprannaturale; essa dipende interamente dalla logica compositiva del film. Ma proprio per questo il suo effetto risulta tanto più perturbante: non si tratta di un semplice flashback marcato, bensì di una vera sospensione della fiducia spettatoriale nella successione lineare degli eventi. Vincent "ritorna" non perché il film violi la coerenza diegetica, ma perché ne redistribuisce i segmenti in modo tale da produrre una vera esperienza di spaesamento narrativo⁸.

3. *La logica della specularità: cornici, ritorni, interferenze*

Se la disarticolazione della diacronia costituisce il primo elemento che colpisce nella struttura di *Pulp Fiction*, un'analisi più ravvicinata mostra come tale disarticolazione non si risolva in una semplice dispersione del racconto. Il film organizza la propria non linearità secondo una fitta rete di simmetrie, ritorni e richiami interni che ne governano la forma in modo tutt'altro che casuale. L'impressione iniziale di frammentarietà viene progressivamente corretta dall'emer-

⁸ La disarticolazione della diacronia rende dunque sensibile quella difficoltà di ridurre l'esperienza a un ordine semplice, lineare e pienamente trasparente che la Prefazione individua come uno dei nuclei teorici condivisi del Quaderno.

Struttura cromotematica (speculare al centro) di *PF*

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
1 2a ₁	[PARA-PROLOGO] Zucchini e Coniglietto progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
2 1a	PROLOGO Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
3 3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Sopraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4 4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5 5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabienne, ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30
6 1b	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie, marito di Bonnie, e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
7 2a ₂ b	[PARA-PRO(-EPI)-LOGO] Vincent e Jules vanno a fare colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietto stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37

Schema 3. La specularità strutturale delle macrosequenze di *Pulp Fiction* (v. schemi 2 e 4)

gere di una logica relazionale, nella quale ciascun segmento narrativo rinvia ad altri segmenti, li riecheggia, li anticipa o li ridefinisce retroattivamente.

Il primo e più evidente dispositivo di tale logica è costituito dalla scena dello Hawthorne Grill, collocata all'inizio e alla fine dell'intreccio. Questa duplicazione non si limita a fornire una cornice narrativa: produce piuttosto un effetto di interferenza tra apertura e chiusura, tra soglia e ricapitolazione. La scena iniziale, che in un primo momento sembra fungere da prologo autonomo, si rivela a posteriori come un frammento incompleto, il cui senso dipende dalla ripresa finale; specularmente, il ritorno conclusivo non opera

come semplice chiusura, ma riassorbe e ridefinisce ciò che il film aveva lasciato in sospeso.

A questa prima figura di specularità se ne aggiunge una seconda, più profonda, che riguarda il rapporto tra le macrosequenze centrali. Ciò che nell'intreccio appare lontano e separato si ricompone, sul piano della fabula, in una continuità più serrata: la missione iniziale di Vincent e Jules, l'incidente in auto, la ripulitura orchestrata da Mr. Wolf e infine la colazione al diner appartengono in realtà a una stessa linea diegetica. Il film scinde questa continuità e la redistribuisce, ma lo fa secondo un principio di montaggio che rende ogni ritorno carico di risonanze ulteriori.

Struttura diacronica (fabula) di PF

	CONTENUTO	SEQUENZE	MINUTAGGIO
2 1a	PROLOGO Vincent e Jules si recano in un edificio per recuperare una valigetta dal contenuto misterioso	2-8	7"03-21"04
6 1b	III. THE BONNIE SITUATION In auto per restituire al boss la valigetta, Vincent e Jules uccidono accidentalmente un uomo: a ripulire l'auto dal sangue e a tirarsi fuori dai guai li aiutano prima Jimmie, marito di Bonnie, e (tramite Marsellus) soprattutto Mr. Wolf	55-72	1'51"34-2'13"11
1 2a1	[PARA-PROLOGO] Zucchini e Coniglietto progettano una rapina al diner Hawthorne Grill	1	0"27-4"46
7 2a2b	[PARA-PRO(-EPI)-LOGO] Vincent e Jules sono a colazione allo Hawthorne Grill, dove Zucchini e Coniglietto stanno per compiere la loro rapina	73-75	2'13"11-2'29"37
3 3	Il pugile Butch si accorda con il boss Marsellus per un incontro truccato. Sopraggiungono e fanno anticamera Jules e Vincent, al quale Marsellus ha dato l'incarico di portare fuori a cena sua moglie Mia	9-11	21"10-26"20
4 4	I. VINCENT VEGA AND MARSELLUS WALLACE'S WIFE La serata di Vincent e Mia	12-28	26"21-1'03"21
5 5	II. THE GOLD WATCH La vicenda Butch: tradimento dell'accordo con Marsellus, notte con la fidanzata Fabienne, ritorno a casa per recuperare l'orologio paterno, faccia a faccia con Vincent, poi con Marsellus	29-54	1'03"24-1'51"30

Schema 4. Ordine fabulare ricostruito di Pulp Fiction

La specularità investe anche il rapporto tra i personaggi e le loro traiettorie. Vincent e Jules appaiono spesso come una coppia diegetica compatta, ma il loro percorso è attraversato da un progressivo scarto interno. Se Vincent resta prigioniero di una temporalità cieca, immersa nella ripetizione dei gesti e nella leggerezza irresponsabile delle proprie azioni, Jules matura invece, attraverso l'episodio del "miracolo", una forma di autocoscienza che ne modifica radicalmente la posizione narrativa. Il ritorno al diner rende visibile proprio questa divergenza.

Analogo rilievo assume la posizione di Butch, che occupa nel corpo centrale del film una funzione al tempo stesso autonoma e interferente. La sua vicenda non costituisce soltanto un racconto parallelo: è il segmento che spezza l'illusione di continuità spettatoriale prodotta dalla presenza ricorrente di Vincent. La morte improvvisa di quest'ultimo, collocata nella linea di Butch, agisce come un contraccolpo strutturale sull'intero film, poiché costringe a riconsiderare retroattivamente tutte le sue successive apparizioni nell'intreccio.

Un ulteriore livello di interferenza riguarda il rapporto tra eventi ad alta densità drammatica e lunghi momenti di sospensione dialogica. Il film alterna scene di forte impatto narrativo a segmenti in cui l'azione sembra rallentare fino quasi a dissolversi in conversazioni eccentriche, divagazioni, dettagli apparentemente marginali. Questa alternanza produce un effetto di rispecchiamento tra intensità e stasi, tra evento e digressione, per cui i tempi morti non sospendono davvero il racconto, ma ne modificano la percezione e preparano spesso, per contrasto, l'irruzione dell'evento.

4. La "resurrezione" di Vincent e il rimescolamento dei regimi narrativi

Se la struttura di *Pulp Fiction* si lascia descrivere come un sistema di cornici, ritorni e interferenze, è tuttavia nella figura di Vincent Vega che tale logica raggiunge il proprio punto di massima evidenza. Vincent non è soltanto uno dei personaggi principali del film, né soltanto l'elemento di continuità che attraversa più blocchi narrativi: egli rappresenta il luogo in cui la disarticolazione tra fabula e intreccio si condensa in un effetto percettivo e teorico particolarmente intenso. La sua presenza distribuita lungo il racconto produce infatti un duplice movimento: da un lato garantisce allo spettatore una parvenza di coesione; dall'altro rende manifesto, nel momento in cui la sua vicenda si spezza e si ricompone secondo un ordine non lineare, che quella coesione era solo provvisoria.

La centralità di Vincent dipende anzitutto dalla sua posizione nell'intreccio. Egli compare nel prologo insieme a Jules, attraversa l'episodio dedicato

a Mia Wallace, riaffiora nella sezione di Butch e ritorna infine nel diner dello Hawthorne Grill. Lungo questa successione, il personaggio sembra mantenere una continuità quasi naturale. Proprio per questo la sua morte, collocata nel segmento di Butch, introduce una frattura decisiva. Quando Vincent ricompare successivamente nell'ordine dell'intreccio, il film non fornisce alcuna segnalazione esplicita di flashback né costruisce una cornice che neutralizzi l'effetto perturbante del suo ritorno.

Questa "resurrezione" mostra anzitutto che *Pulp Fiction* non può essere ricondotto a un solo regime cinenarrativo, poiché nella figura di Vincent convergono elementi riconducibili a tutti e quattro i modelli descritti da Casetti e Di Chio. Il personaggio si colloca infatti, per alcuni aspetti, entro una logica di narrazione forte: è coinvolto in eventi ad alta densità causale, come il recupero della valigetta, la serata con Mia Wallace, il confronto armato che conduce alla sua morte. E tuttavia tale appartenenza viene costantemente disturbata dall'emergere di tratti propri della narrazione debole, visibili nei tempi morti, nelle conversazioni apparentemente futili, nelle deviazioni che sospendono l'urgenza dell'azione e spostano l'attenzione su dettagli marginali.

Il punto in cui tale ambivalenza si radicalizza è però quello dell'antinarrazione. La "resurrezione" di Vincent produce un effetto che non consiste semplicemente nel ritardo dell'informazione o nel rovesciamento della cronologia, ma nella sospensione della linearità come principio ordinatore sufficiente. Vincent continua a esistere nell'intreccio dopo che la fabula ne ha già sancito la fine. Ciò significa che lo spettatore non può più affidarsi a una progressione univoca, né assumere la presenza sullo schermo come garanzia di anteriorità o posteriorità. Vincent diventa così il vettore di una temporalità decomposta, in cui la continuità viene attraversata dalla propria smentita.

A tutto questo si aggiunge la dimensione metanarrativa, che nella linea di Vincent assume una funzione altrettanto importante. Le conversazioni con Mia Wallace al Jack Rabbit Slim non valgono soltanto come caratterizzazione psicologica o come pausa ironica: esse rendono sensibile il fatto che il film è consapevole del proprio statuto di costruzione, della propria teatralità, del proprio gioco con i codici del cinema e della cultura pop. In tali scene Vincent non agisce semplicemente entro il racconto, ma sembra abitarne la superficie riflessiva, quasi facendosi mediatore tra l'universo diegetico e la sua autoco-scienza formale.

Da qui deriva anche un effetto decisivo sul piano della ricezione. La vicenda di Vincent costringe lo spettatore a compiere un lavoro di ricomposizione che non si esaurisce in un semplice riordino cronologico. Non basta stabilire che alcune scene sono anteriori ad altre; occorre ridefinire, ogni volta, il peso

dei segmenti già visti, ripensarne la funzione, riconsiderare la posizione del personaggio entro una trama che muta retroattivamente sotto gli occhi di chi guarda. La morte di Vincent non chiude il suo percorso, ma ne riapre il senso.

5. *Oltre la metanarrazione: verso la rinarrazione*

L'analisi fin qui condotta consente di tornare, in forma più precisa, alla domanda iniziale: a quale regime cinenarrativo appartiene *Pulp Fiction*? Se si assumono le categorie di Casetti e Di Chio come strumenti euristici, il film di Tarantino si rivela refrattario a ogni attribuzione univoca. Esso mobilita infatti, in modi differenti e simultanei, tratti riconducibili alla narrazione forte, alla narrazione debole, all'antinarrazione e alla metanarrazione, senza mai lasciarsi riassorbire completamente in nessuno di questi modelli. Proprio tale eccedenza, tuttavia, non autorizza automaticamente a postulare una nuova categoria in senso rigido.

A prima vista, la categoria di metanarrazione sembrerebbe la più adatta a rendere conto della specificità di *Pulp Fiction*. Il film mostra un'evidente autoconsapevolezza formale: esibisce la propria costruzione episodica, gioca con i codici del cinema di genere, moltiplica le citazioni, alterna registri e atmosfere in una maniera che segnala costantemente la presenza di una regia che non nasconde il proprio gesto compositivo. E tuttavia la metanarrazione, da sola, non basta. Se ci si arresta a questa categoria, si coglie certamente l'autocoscienza dell'opera, ma non ancora l'effetto specifico che essa esercita a livello spettatoriale.

In *Pulp Fiction* non accade soltanto che il racconto si mostri come racconto; accade anche che esso interrompa continuamente la possibilità di essere ricevuto in modo lineare e autosufficiente. La frattura tra fabula e intreccio, la redistribuzione anomala dei segmenti, la "resurrezione" di Vincent, il ritorno del diner, la funzione delle simmetrie e delle interferenze interne non producono solo una consapevolezza formale: impongono una pratica di ricostruzione. Lo spettatore non si trova semplicemente davanti a un film che esibisce la propria artificialità; si trova piuttosto coinvolto in un dispositivo che lo costringe a riorganizzare incessantemente il materiale narrativo, a ripensarlo, a ricollocarlo, a rifarne interiormente il percorso.

Con "rinarrazione" non si intende qui un semplice riassunto mentale della trama, né la semplice autoconsapevolezza del racconto, né il solo riordino cronologico degli eventi, né una libera integrazione interpretativa della fruizione, bensì *il processo mediante cui la diegesi, dislocando sistematicamente i propri segmenti, obbliga la ricezione spettatoriale a ricostruire attivamente l'ordine*

e la funzione del narrato. La rinarrazione designa dunque la dinamica formale per cui una diegesi dislocata produce, come proprio effetto necessario, una ricezione ricostruttiva, in quanto il racconto, nella forma in cui si offre, risulta costitutivamente insufficiente a esaurire il proprio ordine di senso e richiede dunque di essere continuamente riarticolato da chi guarda. In altri termini, *Pulp Fiction* consegna al pubblico non una storia già data in forma compiuta, ma una costellazione di blocchi, ritorni, anticipazioni retroattive e disallineamenti temporali che rendono necessario un secondo livello di narrativizzazione⁹.

È in questo senso che la rinarrazione va distinta anche dalla sola metanarrazione. Quest'ultima riguarda primariamente il rapporto del racconto con se stesso, con le proprie procedure e con la propria esibizione. La rinarrazione, invece, concerne il rapporto tra il racconto e la sua ricezione spettatoriale, o meglio la forma specifica di lavoro interpretativo che il racconto struttura e rende necessaria. Là dove la metanarrazione rende visibile il farsi della diegesi, la rinarrazione fa della ricezione un prolungamento interno dell'atto narrativo. Il film non solo mostra di sapere di essere un racconto, ma organizza anche il proprio dispiegarsi in modo tale che il racconto si completi, per così dire, nella ricezione spettatoriale, attraverso una serie di aggiustamenti, correzioni, riordinamenti e ritorni cognitivi.

Nel caso di *Pulp Fiction*, il dispositivo rinarrativo permette di illuminare con particolare nettezza tre snodi decisivi del film. Anzitutto, il ritorno allo Hawthorne Grill, che retroattivamente trasforma l'apertura del film in frammento incompleto. Più nettamente ancora, la "resurrezione" di Vincent, che impedisce di assumere la presenza sullo schermo come indice sufficiente di successione cronologica. Infine, la *Bonnie Situation*, dove la ricomposizione locale della linea Vincent/Jules non annulla, ma conferma la necessità di un continuo riordino del narrato.

Se si assume questa prospettiva, diventa plausibile avanzare l'ipotesi del "quinto regime". È possibile sostenere che *Pulp Fiction* porti all'estremo una soglia della narratività contemporanea, nella quale il racconto non si definisce più solo in base alla qualità dei propri eventi o alla visibilità delle proprie procedure, ma anche in base alla quota di ricostruzione che trasferisce sulla fruizione. La rinarrazione appare allora come una tendenza, una figura-limite, un principio operativo che emerge quando la diegesi si costruisce come macchina

⁹ In questo senso, la nozione qui proposta si colloca nello stesso orizzonte problematico in cui altri contributi del Quaderno interrogano il limite della narrazione lineare, ma se ne distingue perché riguarda anzitutto la riallocazione del senso sul piano della costruzione filmica e della ricezione spettatoriale, più che l'elaborazione psichica del trauma.

di continua riallocazione del senso. In questo quadro, il dispositivo rinarrativo lascia intravedere il profilo di una nuova categoria cinenarrativa in senso forte: un regime autonomo non ancora pienamente stabilizzato sul piano teorico.

Conclusione

L'analisi di *Pulp Fiction* fin qui condotta ha cercato di mostrare come la portata innovativa del film di Quentin Tarantino non si esaurisca né nella sua riconoscibile cifra stilistica né nella sola scomposizione cronologica del racconto. Ciò che emerge con maggiore evidenza è piuttosto una più radicale ridefinizione del dispositivo diegetico, fondata sulla tensione costante tra fabula e intreccio, sulla disseminazione dei segmenti narrativi, sulla logica dei ritorni e delle interferenze, nonché sulla compresenza di regimi cinenarrativi differenti entro una stessa costruzione formale. In questo senso, *Pulp Fiction* non appare come un semplice racconto non lineare, ma come una macchina narrativa che produce senso proprio attraverso la disarticolazione apparente del proprio ordine.

L'assunzione della tipologia di Casetti e Di Chio come griglia teorica ha consentito di verificare come il film mobiliti, senza mai stabilizzarsi in uno solo di essi, elementi propri della narrazione forte, della narrazione debole, dell'antinarrazione e della metanarrazione. A risultare decisiva è, tuttavia, l'eccedenza che *Pulp Fiction* manifesta rispetto a ciascuno di questi modelli. Il film non si limita infatti a intrecciare regimi differenti, ma li spinge verso una forma in cui la narrazione si compie pienamente solo nel gesto della propria ricostruzione.

Particolarmente significativo, in tale quadro, si è rivelato il caso di Vincent Vega. La sua "resurrezione", resa possibile dalla divergenza tra ordine fabulare e ordine dell'intreccio, costituisce il punto in cui il film rende pienamente visibile la propria logica interna. Ma non meno eloquenti risultano il ritorno allo Hawthorne Grill e la funzione di *The Bonnie Situation*, poiché proprio in questi snodi il racconto mostra di non limitarsi a disporre i propri frammenti in modo anomalo, bensì di costringere lo spettatore a ricostruirne incessantemente ordine e funzione. L'effetto decisivo non consiste allora nella sola esibizione del dispositivo, ma nel trasferimento strutturale del senso su un'attività spettatoriale di riarticolazione.

È precisamente su questo terreno che la nozione di rinarrazione acquista il suo rilievo teorico. Con tale termine non si è inteso designare né la sola autoconsapevolezza del racconto né il mero riordino cronologico della fabula, ma la dinamica formale per cui una diegesi dislocata produce, come proprio

effetto necessario, una ricezione ricostruttiva. Più che limitarsi a esibire il proprio raccontarsi, come avviene nella metanarrazione, *Pulp Fiction* costringe infatti la fruizione a raccontare di nuovo ciò che vede, a ridistribuire i nessi, a riassegnare il peso dei segmenti, a completare il racconto nella propria ripresa riflessa.

In questa prospettiva, il film di Tarantino non offre soltanto uno degli esempi più compiuti di narrativa contemporanea dislocata, ma lascia emergere con particolare schiettezza il profilo di un dominio ulteriore. Anche se il riconoscimento di un quinto regime cinenarrativo può restare, sul piano teorico, questione aperta, *Pulp Fiction* mostra con nettezza che la rinarrazione non costituisce un semplice effetto della fruizione, ma uno dei principi strutturali attraverso cui si ridefinisce il rapporto tra diegesi e ricezione spettatoriale. In questa trasformazione della ricezione in componente costitutiva del racconto il film rivela la propria novità più radicale.

Tarantino non elimina la necessità di narrare; la radicalizza. Sottraendo il racconto alla sua evidenza lineare, ne fa emergere insieme la precarietà, la frammentazione e l'irriducibile esigenza di ricomposizione. Per questo *Pulp Fiction* occupa una posizione di particolare rilievo nella storia del cinema contemporaneo: non soltanto perché destruttura la narrativa classica, ma perché mostra come il senso del racconto possa ormai costituirsi pienamente solo nell'atto della sua rinarrazione.

Bibliografia citata

- Canova, G. 2002. *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Bompiani, Milano.
- Casetti, F. - Di Chio, F. 1990. *Analisi del film*, Bompiani, Milano.
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca.
- Deleuze, G. 1989. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano.
- Genette, G. 1976. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.
- Morsiani, A. 2008. *Quentin Tarantino. Pulp Fiction*, Lindau, Torino.
- Tarantino, Q. - Avary, R. 1994. *Pulp Fiction*, screenplay, Miramax.

«AGON»
Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari
(ISSN 2384-9045)
Direttore responsabile: Massimo Laganà

Direzione scientifica: **Massimo Laganà**
(Università degli Studi di Messina, Italia)
Telefono mobile: +393491539544 E-mail: mlagana@unime.it

Comitato scientifico:

Francesco Aqueci (già Università degli Studi di Messina, Italia)
Annalisa Bonomo (Università degli Studi di Enna “Kore”, Italia)
Ignacio Bosque Muñoz (Universidad Complutense de Madrid, España – Miembro de la R.A.E.)
Anna Cardinaletti (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)
Anthony Cripps (Nanzan University, Nagoya, Japan)
Iryna Volodymyrivna Dudko (Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine)
Kadhim Jihad Hassan (Professeur en Littératures Arabes et Comparées, INALCO, Paris, France)
Philippe Jousset (Université de Provence Aix-Marseille, France)
Eric Lecler (Université de Provence Aix-Marseille, France)
Svitlana Kulieznova (National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Ukraine)

Comitato editoriale:

Rosario Arias Doblás (Universidad de Málaga, España)
Francesca De Cesare (Università di Napoli “L’Orientale”, Italia)
Luigi Rossi (già Università degli Studi di Messina, Italia)
Ve-Yin Tee (Nanzan University, Nagoya, Japan)
Giuseppe Trovato (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)
Alessandra Vicentini (Università degli Studi dell’Insubria, Italia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria (Registro Stampa, n. 7/14, 30 giugno 2014).

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «AGON» (ISSN 2384-9045). È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l’indicazione della

fonte. La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte. Le collaborazioni ad «AGON» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un curriculum vitae, in formato Word (doc o docx), alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: mlagana@unime.it. I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della consulenza di uno o più componenti del Comitato Editoriale e della revisione paritaria realizzata da esperti esterni anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista.

Copyright © – All Rights Reserved

Periodical registered at the Court of Reggio Calabria (Publishing Registration, n. 7/14, 30 June 2014).

The authors are legally responsible for the articles. The rights relative to the essays and reviews published in this periodical are protected by Copyright ©. The rights relative to the signed texts belong to their respective authors. The magazine does not keep the Copyright and the authors can also publish somewhere else the articles and contributions presented in it, provided that they mention they come from «AGON» (ISSN 2384-9045). The copy for exclusively personal use is permitted. Quoting is allowed, provided that it is accompanied by a bibliographic reference with the indication of the source. The reproduction, by any analogical or digital means, is not allowed, without written permission from the author. Quotations are allowed for chronicle, study, criticism or review, provided that they are accompanied by the author's name and the indication of the source. The collaborations to «AGON» are for free and voluntary, and so they are not remunerated. They may comprise sending texts and/or documents. Written documents and what else sent, even if not published, will not be given back. Collaboration proposals may be submitted, along with a curriculum vitae, in Word format (doc or docx), to the Management Team at the following e-mail address: mlagana@unime.it. Collaborations are accepted or refused for publication at the incontestable discretion of the Scientific Management Team, which will avail itself of the expert advice of one or more members of the Editorial Committee and of the peer review achieved by external anonymous referees. The accepted contributions are later inserted in the magazine and put on the net.

Copyright © – All Rights Reserved

AGON

Rivista Internazionale
di Studi Culturali, Linguistici e Letterari