

Sara Casoli

Monster. La storia di Ed Gein, o sulla simpatia per il diavolo

Quando si parla di scandalo, Ryan Murphy non delude mai. Anzi, si può dire che abbia fatto del clamore mediatico – e della conseguente indignazione che spesso accompagna le sue opere – una delle cifre distintive del suo stile autoriale. Fin da *American Horror Story* (FX, 2011 – in produzione), Murphy ha costruito un universo in cui il gusto per l'eccesso, tanto narrativo quanto visivo, la provocazione e la rappresentazione del perturbante diventano strumenti di riconoscibilità e di affermazione artistica. Con la serie antologica *Monster* (Netflix, 2022-in produzione) Murphy, coadiuvato dal suo storico *partner in crime* Ian Brennan, ha spostato più in alto – o più in basso, a seconda dei punti di vista – l'asticella del mostrabile e del narrabile, facendo della controversia un linguaggio estetico e una strategia narrativa consapevole.

L'intero progetto di questa serie antologica, che a ogni stagione racconta la storia di un noto serial killer americano, nasce con l'obiettivo dichiarato di esplorare le vicende di queste figure, al contempo alimentando e analizzando il fascino mediatico che le circonda. Nell'impero del *true crime* che governa la sfera mediale contemporanea, infatti, i criminali più efferati sono diventati vere e proprie icone pop, trasformati dai media in oggetti di curiosità, consumo e intrattenimento. Nella terza stagione di *Monster*, dedicata al "Macellaio di Plainfield" Ed Gein, questo tema emerge con particolare forza. La serie ha infatti l'ambizione di riflettere sul paradosso della celebrità dei serial killer, sulla loro trasformazione in personaggi della cultura di massa e sull'ambigua attrazione che la violenza spettacolizzata esercita sul pubblico, rivelando così la sottile linea che separa, ma al contempo lega, orrore e fascinazione. Il nucleo tematico dell'intero progetto antologico – e forse, in modo particolare, di questa terza stagione – è proprio la questione della *sympathy for the devil*, quella complessa dinamica di attrazione, empatia e repulsione che si crea tra il pubblico e il killer,

Sara Casoli

mediata proprio dal testo seriale.

Un primo strumento retorico introdotto da Murphy – ma soprattutto Brennan, che è la vera mente dietro a questa stagione – per innescare la riflessione su questo tema consiste nel raccontare la storia dei criminali senza farne una biografia: quella di Gain (ancor più che quella di Jeffrey Dahmer e dei fratelli Menendez, protagonisti delle due stagioni precedenti) non è una *true crime story*, ma solo una *story*, pur basata sulla ricostruzione di veri fatti criminali. Ciò permette di dipingere la cronaca delle vicende di questo killer, attivo negli anni Cinquanta in Wisconsin, con il pennello dell’antinaturalismo e dell’horror, inserendo senza remore anche elementi controfattuali o addirittura fantastici. Si pensi come esempio al finale (Ep. 8), quando vediamo, ormai nel 2000, alcuni adolescenti che rubano la lapide della tomba di Gein e la trascinano per strada, venendo poi inseguiti dalle apparizioni fantas(ma)tiche di Norman Bates, Jame “Buffalo Bill” Gumb e Leatherface mentre Gain stesso, anche lui spettro, osserva il ritorno dei mostri immaginari generati dal suo stesso mito. Scene come quella appena descritta rafforzano l’idea che lo scopo della serie non sia infatti quello di riportare i fatti, di ricostruire documentaristicamente la vita familiare e criminale di Gein. Certo, lungo le puntate noi veniamo a conoscenza di tutti gli avvenimenti principali che hanno veramente riguardato il Macellaio: la relazione tossica con sua madre, la manifestazione della sua malattia mentale, gli atti di necrofilia e smembramento delle sue vittime, la macabra creazione di oggetti d’arredo con resti umani, fino all’arresto, alle confessioni e alla morte nel manicomio criminale di Mendota, a Madison (Wisconsin). L’ordine cronologico degli eventi narrati e la rappresentazione di fatti reali servono, però, più che altro a fornire un salvifico filo di Arianna che permette allo spettatore di avventurarsi nei meandri della mente di Gein senza perdersi. A dimostrazione di come la cronaca delle gesta di Gain conti fino ad un certo punto, la serie inserisce spesso, tra le pieghe della verità, tanti fatti inventati o che avvengono solo nella mente di Gein stesso. Il punto di vista privilegiato adottato dalla serie, infatti, è proprio quello del killer, il quale agisce come una lente anamorfica attraverso cui gli eventi, pur reali, sono deformati.

Questa scelta narrativa permette alla serie di correre su un doppio binario,

da un lato esponendo lo spettatore al rischio – tutt'altro che teorico e anzi programmatico – di provare empatia per l'assassino, dal momento che è la sua voce e la sua visione di mondo che vediamo, dall'altro mitigando questo stesso rischio attraverso la mostrazione di come questa prospettiva sia compromessa dalla follia.

Il Macellaio viene rappresentato non tanto come un mostro irredimibile, ma come un uomo fragile, ingenuo, un contadinotto dall'aria dimessa e infantile, segnato da una rigida educazione religiosa e da una madre castrante che lo ha privato di ogni libertà affettiva e sessuale. Attraverso questa *pietas* rappresentativa, la serie tende così a dipingerlo come una vittima della propria malattia mentale, un individuo che “si ritrova” a uccidere più per incapacità di irregimentare i propri impulsi che per autentica malvagità. A rafforzare questa ambiguità contribuisce anche la scelta di affidare il ruolo di Gein a Charlie Hunnam, attore dal forte carisma fisico e dal fascino indiscutibile. La regia indugia spesso sul suo corpo in scene che esaltano tanto la sua bellezza statuaria – lontana anni luce dalla fisicità esile e smunta del vero Gain – quanto la sua vulnerabilità, trasformando l'orrore che incarna in una forma di seduzione visiva. Questa celebrazione del corpo degli assassini, intrecciata al tema della loro identità sessuale ambigua o non etero (una costante che attraversa tutte e tre le stagioni di *Monster*), ha inevitabilmente attirato su Murphy e Brennan numerose critiche. Le associazioni per i diritti LGBTQI+ hanno accusato gli showrunners di perpetuare una rappresentazione distorta e patologizzante dell'omosessualità, riproponendo stereotipi che associano il desiderio “non conforme” alla devianza, alla perversione o addirittura alla violenza. Le basi di questa critica non sono del tutto infondate, dal momento che la serie mostra in modo evidente la volontà di spingere lo spettatore a contemplare tanto i corpi degli assassini quanto quelli delle vittime con uno sguardo duplice, al contempo estetico e perturbante. Le inquadrature insistite, l'eroticizzazione del male e la costruzione visiva di una sensualità contorta finiscono per generare un duplice effetto: da un lato un piacere visivo e formale legato alla bellezza dell'immagine, dall'altro una forma di empatia (negativa) verso il mostro che ci trascina in una zona moralmente ambigua, oscillando pericolosamente tra la critica della violenza e la sua estetizzazione.

Sara Casoli

L'empatia negativa è un'esperienza estetica che si manifesta attraverso un coinvolgimento emotivo e catartico nei confronti di personaggi, figure, performance, oggetti o spazi caratterizzati da aspetti inquietanti, seducenti in modo disturbante, o che richiamano una forma di violenza primordiale e destabilizzante (Ercolino e Fusillo 2022). Essa spinge lo spettatore a confrontarsi con il proprio stesso desiderio di comprendere – e, in parte, di perdonare – il male.

Se quindi la serie certamente ci spinge verso questa direzione, è però vero che fornisce agli spettatori anche gli anticorpi per resistere alla fascinazione di Ed Gain. Pur assumendo il suo punto di vista, infatti, fin da subito ci pare chiaro come Gein sia un narratore totalmente inaffidabile, che cioè filtra gli eventi alla luce del suo punto di vista, in questo caso irrimediabilmente compromesso dalla sua psicopatia e schizofrenia. Spesso le immagini concretizzano questa inaffidabilità, come quando vediamo Gain parlare con la madre defunta, quanto fugge inseguito da un'orda di ebrei che scappano dal campo di concentramento (Ep. 1), quando conversa alla radio con i suoi idoli, Ilse Koch e Christine Jorgensen (Ep. 7). Se da un lato questi scorci nella mente di Gain sono momenti di umanizzazione del mostro poiché ci consentono di “vedere” quanto sia malato, dall'altro la consapevolezza che avvengono tutti nella sua testa, contribuisce a distanziarci empaticamente da lui.

Un ulteriore fattore che spinge al distanziamento è rappresentato dall'inserimento, accanto alle “visioni” che Ed Gain ha di sé stesso e delle sue azioni e motivazioni, di sequenza che esprimono con brutale vividezza dei dettagli quello che il killer ha fatto alle sue vittime. Ed è proprio su questo fronte che emerge uno degli aspetti più controversi e discussi dell'intera stagione: la rappresentazione insistita, quasi compiaciuta, e priva di filtri delle atrocità commesse da Gein, che la serie non si limita a suggerire o evocare, ma mostra con un realismo crudo e disturbante.

Monster, infatti, non solo amplifica il male commesso da Gain in modo narrativo, aggiungendo episodi e dettagli che non trovano riscontro nei fatti storici, quasi a voler rendere il personaggio ancora più mostruoso di quanto non fosse. Ne sono esempio l'ispirazione/fascinazione che Gein avrebbe tratto dalla vicenda della criminale di guerra nazista Ilse Koch,

l'uccisione della babysitter Evelyn Hartley (Ep. 3) – accusa da cui in realtà Gein fu scagionato – e il massacro di due cacciatori perpetrato con una motosega (Ep. 4), di cui non esistono prove e che Gain ha smentito. Soprattutto, però, la serie amplifica il male sul piano visivo, spingendosi oltre il limite per suscitare nello spettatore una reazione viscerale, di orrore e fascinazione insieme. André Bazin, che ha scritto un famoso saggio contro la raffigurazione cinematografica della morte (Bazin 1973) in quanto oscena, avrebbe probabilmente provato sgomento di fronte alla scelta estetica di Murphy e Brennan, i quali, al contrario, sembrano voler attraversare deliberatamente questa soglia, mostrando tutto ciò che il cinema classico tendeva a lasciare fuori campo. Questo tipo di mostrazione, più che raccontare il male, lo espone come spettacolo. Il male commesso da Gain viene infatti esibito in tutta la sua oscenità attraverso la rappresentazione prolungata, minuziosa e visivamente insistita dei suoi gesti più turpi, con l'intenzione di *far sentire* la violenza, di trasformarla in un'esperienza sensoriale che obbliga lo spettatore a confrontarsi con i confini del visibile e con il proprio stesso desiderio di guardare.

Il carosello degli orrori che gira davanti ai nostri occhi, pulp, sensazionalistico, grafico e a tratti grandguignolesco, pur nella sua esagerazione, ha però lo scopo di offrire, anche se non si capisce mai quanto consapevolmente, una riflessione più ampia sia sulla cultura americana e sul suo rapporto con i crimini violenti, sia sul nostro statuto di spettatori e sul nostro stesso atto di vedere il male e la violenza. In relazione al primo punto, ovvero l'esposizione dell'orrore come strumento per indagare le zone oscure della società statunitense — le sue ossessioni, le sue ipocrisie, e il modo in cui il male individuale riflette inquietudini collettive più profonde – e problematizzare la stessa questione di come faccia l'orrore ad essere intrattenimento, è significativa la scelta di intrecciare, alla narrazione della vita di Gein, l'impatto che essa ha avuto sull'immaginazione popolare e sulla cultura di massa americana. Alla rappresentazione dei crimini del “Macellaio” si mescola infatti quella di tre celebri registi che, in epoche diverse, hanno girato film che reinterprevano la sua storia: *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960), *Non aprite quella porta* di Tobe Hooper (1974) e *Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme (1991). Alla violenza reale – ma trasformata

Sara Casoli

in finzione narrativa e, in un certo senso, “giustificata” dall’adozione del punto di vista disturbato di Gein – fa eco la violenza finta dei grandi classici dell’horror che si ispirano alla sua storia. Che si tratti di verità che si maschera da finzione o da finzione che simula la verità, però, il cuore pulsante del problema sviscerato dalla serie è quindi la spettacolarizzazione della violenza e la reazione dagli spettatori nei suoi confronti.

Per quanto riguarda invece la seconda, più profonda, questione, è particolarmente significativa, nell’episodio 7 (“Ham Radio”), la sequenza in cui, dopo la scoperta degli omicidi, la casa di Gein e le sue macabre creazioni vengono trasformate in attrazioni da collezionare o visitare, con gli avventori che fanno la fila e pagano il biglietto pur di entrare nella “casa degli orrori”. È come se la serie ci stesse dicendo che se è vero che le azioni di Gein sono oscene, è però altrettanto vero che lo sono anche le reazioni del pubblico – quello messo in scena, ma per riflesso anche quello che sta guardando la serie stessa – che manifesta un misto di ossessione, curiosità esagerata e desiderio di possedere un frammento di quella violenza. In questo senso, il personaggio di Adeline Watkins (Suzanna Son) si fa correlativo oggettivo del pubblico nella narrazione, incarnando la morbosità, l’affascinazione per la morte, il godimento nell’esibizione della violenza e del suo trasformarsi in spettacolo è sottesa a tutta la serie. *Monster* punta il dito contro il pubblico che, pur condannando moralmente le azioni di Gein, non solo prova una certa “simpatia per il diavolo” ma trae anche piacere – anche solo una forma di catarsi o di sollievo – nel vederle messe in scena. Guardare diventa così un atto ambiguo: un modo per esorcizzare il male, ma anche per alimentarlo, per renderlo parte dell’esperienza estetica contemporanea. In questo modo, per Murphy e Brennan lo stigma della colpa sembra ricadere più sul pubblico che sul protagonista (che infatti nel finale viene quasi assolto, ricongiungendosi con la madre in un “lieto fine” in chiave horror): non tanto su chi ha compiuto il male, quanto su chi sceglie di guardarlo, di consumarlo come intrattenimento e sulla società che lo permette.

A indebolire questa operazione critica concorre, però, la serie stessa. *Monster - La storia di Ed Gein*, infatti, presenta consistenti fragilità strutturali e, man mano che procede, tende a perdere coesione e direzione narrativa: il

ritmo è irregolare, il *momentum* narrativo è incostante, e invece di mantenere un filo conduttore forte, si disperde in digressioni (come quella, per esempio, su Antony Perkins e il suo disagio identitario nell'interpretare Norman Bates alias Ed Gein, la quale si apre a sua volta su un'altra divagazione rispetto alla storia di Gein, ovvero quella su *Psycho*), ripetizioni e momenti visivamente suggestivi ma privi di reale funzione drammatica. Così, quello che nelle intenzioni sembrava un potente *j'accuse* rivolto allo spettatore – una riflessione provocatoria sulla complicità del pubblico nella spettacolarizzazione del male – si diluisce in un messaggio che arriva, ma in modo confuso e talvolta contraddittorio.

Possiamo dire però che, nonostante i suoi difetti, la serie di Murphy e Brennan possiede una notevole potenza visiva – grazie anche ad una fotografia e a una cura della messa in quadro davvero impressionanti – e un certo magnetismo narrativo, il quale si sostiene, più che sulla storia in sé, sul cortocircuito tematico che crea: *Monster - La storia di Ed Gein* denuncia la morbosità dello sguardo ma al tempo stesso ne diventa vittima e strumento, e pur invitandoci a riflettere sull'etica del guardare, lo fa attraverso una rappresentazione che, spesso, cede a quegli stessi meccanismi di fascinazione e consumo visivo che vorrebbe criticare.

Bibliografia

Bazin, André, (1999 [1973]), "Morte ogni pomeriggio", in *Che cos'è il cinema*, 27-32, Garzanti: Milano.

Ercolino, Stefano e Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.