

Note psicoanalitiche su “Sussurri e Grida” di Ingmar Bergman

Andrea Pasqui

Abstract

L'autore rilegge il film “Sussurri e grida” di Ingmar Bergman non solo come rappresentazione del processo delle emozioni e dei pensieri intorno al morire ma anche come possibile esperienza trasformativa del Sé dello spettatore, che produce un profondo mutamento sul modo di intendere la morte. Le riflessioni psicoanalitiche sul film, avvicinate al concetto di “essere per la morte” di Heidegger, ad alcune note di critica cinematografica, a riferimenti all'esperienza di Ginette Raimbault sulla clinica delle malattie croniche e mortali del bambino, sono ricondotte al pensiero di Freud.

Parole chiave: Bergman, Cinema e Psicoanalisi, “Sussurri e grida” ed esperienze trasformative, Psicoanalisi del morire.

Sussurri e grida, accanto agli altri temi che tocca, come la pietà e la maternità, l'aiuto alla persona malata, è un film sulla preparazione all'idea del morire, sui ritmi, suoni e colori di questo percorso e su come il “Caregiver” possa svolgere questa esperienza vitale non solo a favore della persona malata ma anche per sé e in sé.

Il film più che parlare, descrivere e far comprendere la prospettiva finita dell'esistenza, la fa intendere attraverso un linguaggio di emozioni, non ancora rappresentate in idee o concetti, che rimanda da un lato al “linguaggio dell'effettività” di Bion (Bion, 1962, p. 170, Grotstein 2007, p. 123, Neri, 1996, p. 154) dall'altra allo spazio-funzione originario di Aulagnier (Aulagnier, 1975, p.75), che si forma nel primo incontro oggettuale e che le spinte disgreganti della malattia terminale tendono a riattivare. Bergman raggiunge questa meta usando con straordinaria maestria il realismo e la magia dello strumento cinematografico. Lasciandoci prendere dal movimento dei suoni, colori, volti e parole, siamo condotti pian piano, quasi senza accorgercene, nelle memorie dei sensi originari della vita e della morte. Per questo il film è sia la rappresentazione della trasformazione dell'Io che si prende cura “effettivamente” di una persona morente, sia un oggetto trasformativo (Bollas, 1987, p. 22) che può avviare nello spettatore un profondo mutamento sul modo di intendere la morte.

Questa potenzialità è espressa pienamente nelle parole di Olivier Assayas:

“Fra il sogno e la realtà più triviale, ai confini della vita e della morte, è un film in estasi dove si spalancano all'improvviso porte a cui Bergman ha bussato e ribussato per tutta la sua opera della maturità. E' un film che dall'inizio alla fine, si sviluppa là dove in genere il cinema non riesce ad entrare, un film come respiro, che passa, ci pervade senza che si deflori la sua grazia e il suo

mistero, per sparire senza rumore, lasciando il mondo trasformato". (Assayas, Björkman, 1994, p.73).

Possiamo quindi parlare della profondità e complessità del processo trasformativo contenuto in questo film solo se prima abbiamo fatto esperienza, attraverso il suo linguaggio puramente emotivo, della riuscita o del terribile fallimento che sfocia nel rifiuto e poi nel diniego del processo stesso. Questi due opposti destini sono rappresentati dai diversi atteggiamenti dei personaggi nei confronti della morente (Anna rispetto a Karin e Maria) e riflettono i diversi modi di adattarsi alla malattia cronica che possiamo osservare anche nella clinica e operanti dentro ciascuno di noi in vari gradi.

L'umiltà e atteggiamento mistico di Anna richiamano la "capacità negativa" che, attraverso la tolleranza del vuoto, porta a trovare senza cercare. Rinunciando al tentativo di capire o salvare, accettando l'inesorabile avanzamento della malattia, Anna diventa capace di contenere dentro di sé l'incertezza e l'angoscia della morente, raggiungendo lo stato interiore in cui l'esserci autentico coincide con l'accettazione di "essere per la morte" (sein zum tode) (Heidegger, 1927, p. 318).

Maria e Karin al contrario sembrano ridurre la loro presenza ad una serie di "momenti presenti", fatti di gesti mirati, misure, azioni, intenzioni, interazioni verbali e non verbali, tipiche di un rassicurante universo operativo.

Nel loro affaccendarsi partecipano sinceramente al dolore di Agnes ma, non riuscendo a coglierlo e a pensarlo, finiscono preda di fantasmi terrificanti e fuggono abbandonando la sorella al suo destino. L'ancoraggio al presente, al saturo e all'immediatamente definibile, il rifiuto del sogno e del latente a favore del manifesto, la mancata o distorta lettura delle esperienze intensive da cui si è pervasi durante l'accudimento di una persona morente (che possono sfociare, soprattutto nelle fasi terminali, in esperienze extrasensoriali), sono alcune delle motivazioni fondamentali del fallimento del processo trasformativo delle due sorelle.

Nel film si apprende implicitamente come, davanti alla morte, la pretesa di spiegare l'essere umano e il suo il mondo relazionale in un insieme di procedure codificabili sia riduttiva e limitante. Bergman ci getta dentro la necessità di una mobilitazione ben più profonda. Le scene, i sussurri e le grida rimandano al sublime dinamico kantiano, all'infinita piccolezza dell'esser umano davanti alla Natura come immensità di passato e futuro, all'Inferno di Strindberg, al latente del sogno e dei residui diurni nell'accezione freudiana inaugurata ne "L'interpretazione dei sogni".

Per Anna questo modo di avvicinarsi e conoscere la sofferenza dell'Altro diventa coscienza della propria funzione curativa; coincide con l'accettazione dell'angosciante estraneità della morte e comprendiamo da alcune sequenze che ha le sue radici nel dolore per la morte della figlia e nella capacità di attingere al sogno.

Fedida, a proposito della conoscenza attraverso il dolore (pathei mathos), sottolineando come solo la capacità di sognare e di riferirsi al sogno permetta la conoscenza profonda dell'Altro, cita questo passo di Jean Bollack e Pierre Judet del

La Combé, tratto dal loro commento dell'Agamennone di Eschilo: "La verità di un sapere diurno adeguato, e dunque patetico, è garantito dalla coscienza notturna che, rimemorando il male passato, è essa stessa il male; di fronte alle rappresentazioni irrigidite del giorno, la notte riattiva sempre il pàthos" (Fedida, 1992 p. 25).

Un altro elemento che rende Anna capace di restare al fianco di Agnes, osservabile anche nelle persone che accudiscono persone terminali, è la comprensione di non stare morendo nonostante la forte partecipazione emotiva col morente che implica una massiccia identificazione.

Bergman ci fa intendere che questa situazione paradossale è possibile anche davanti a ciò che ci appare la contaminazione della morte come "morte-in-persona", rappresentata anche in precedenti film (penso al clown bianco vestito di nero del "Settimo sigillo" e alla figura del doppio che, nel sogno della carrozza del "Posto delle Fragole", afferra dalla bara il prof. Isaak Borg).

In questo film la porta della stanza di Agnes rappresenta il limite tra la vita che appare dietro come un continuo "già vissuto" e la morte che aspetta davanti. Maria, dà forma allucinatoria al terrore di fondersi con la morta oltrepassando la porta, e deve perciò fuggire in preda al furore panico. Anna, al contrario non teme l'incontro perché mette davanti a sé il dolore e il bisogno dell'Altro.

Sembra che alla base di questa capacità ci sia un'armonia che si manifesta nell'insieme integrato di "vita attiva" (le manovre, i ritmi e gli opposti dell'accudimento: sonno/veglia, attività incessante/riposo, dentro/fuori la stanza) e "vita contemplativa" (che nel film è presente nella "pietas" che Anna prova per Agnes, culminante nella scena dell'offerta del seno).

Le due sorelle al contrario, cercano incessantemente di fuggire dal fantasma che le pervade. Karin nella notte sente, oltre al vento e al ticchettio dell'orologio, anche una presenza inquietante, che prende la forma di allucinazioni sonore: i sussurri e le grida. L'attività allucinatoria di Karin e di Maria appare di qualità diversa rispetto a quelle che anche Anna vive.

L'esperienza clinica con i bambini malati e i loro genitori, indica che il processo di lutto e di adattamento alla malattia cronica non può prescindere dall'istituzione di difese, che in altri contesti potrebbero apparire francamente patologiche. Nel lutto per malattia, il sentimento di perdita coinvolge talmente il Sé che il ricorso ad attività allucinatorie, davanti al procedere incessante e invasivo di esami interventi, miglioramenti e ricadute, ricoveri, appare in alcuni momenti un elemento protettivo e coesivo, l'unica forma che si oppone al senso di frammentazione (Raimbault, 1975, p. 153, 1982, p.161). Per Anna, questa temporanea trasformazione in allucinosi è quindi un modo per restare e sopravvivere nel luogo del dolore.

Al contrario, per Maria e Karin, l'attività allucinatoria ha un carattere di persecutorietà e le spinge alla fuga dalla malattia. La fuga dal fantasma della morte è tuttavia impossibile, perché il senso di colpa nei confronti della morente le crocefigge e le costringe a restare da estranee nella meravigliosa villa.

Maria e Karin si dedicano ad Agnes con ambivalenza e frequenti intermezzi. Queste interruzioni del ritmo dell'accudimento, ben diverse dal riposo vigile di Anna, portano le due sorelle in altre dimensioni che sembrano garantire loro la possibilità di cogliere vari piaceri perversi, come antidoti all'avvento del terrorizzante fantasma terminale; si tratta in realtà di piaceri che non offrono nulla. Le due sorelle restano invischiate in un intreccio di relazioni false di cui hanno solo una relativa consapevolezza. Karin, prima di lacerarsi la vulva, ripete più volte: "È solo un insieme di bugie, non è altro che un insieme di bugie, soltanto bugie". La percezione dell'inautenticità della sua vita, la porta a sentire un senso di vuoto e d'inesistenza così abissali, che possono essere contenuti solo dall'autolesionismo e dall'esibizione della sua ferita davanti al marito. Ferirsi quindi per percepire la verità della propria esistenza.

Secondo Heidegger (ibidem, p. 310) l'essere, sentendosi gettato nell'inautenticità, esperisce se stesso come insieme di istanti privi di valore. È l'esserci senza il tempo. Quando invece l'essere accetta la dimensione temporale dell'esistenza, la prospettiva finita diviene "esserci per la morte", riprovando un profondo senso di autenticità, come quello che vivono Agnes e Anna (ibidem, p. 311).

Eppure questo lungo processo di preparazione alla morte, avverte Freud, non può avvenire senza compromessi e ambivalenze (Freud, 1915, p.143, 1917 p.111). L'avvicinamento affettivo alla malattia e alla morte della persona cara, che comporta il riconoscimento della propria morte, implica da un lato l'accettazione del doppio sentimento di amore e odio nei confronti della persona morente, dall'altro l'abolizione del significato di annullamento della propria vita. È da questo momento che nascono l'idea dell'aldilà, dei demoni, intesi come morti che ritornano offesi per essere stati odiati, ma anche degli angeli che vegliano su di noi.

Agnes infatti torna nella mente delle sopravvissute, alla fine del film, trasformata in revenant (Arecco, 2000, p.150).

Per Zemignan, questa trasformazione in fantasma è la rappresentazione del lungo movimento del morire, che porta Agnes a contatto con la pace del cuore (Zemignan, 2009, p.119). Per questo autore, il movimento del morire di Agnes è fondamentalmente un ultimo processo vitale di soggettivazione (io direi anche di acquisizione di senso), che la malattia e l'angoscia di morte tende a minare. La morente, infatti, ritrova sé stessa e il senso di sé attraverso un'esperienza sensoriale, come del resto succede anche al lattante all'inizio della vita. Ciò accade per Agnes solo attraverso la relazione con l'Altro, quando è colmato il vuoto che la separa da Anna, ovvero nel momento in cui si abbandona sul seno-pelle della badante. "Soltanto annullando questo vuoto sensoriale", dice Zemignan, "è infine possibile pervenire dalla percezione dell'altro alla relazione con l'altro, grazie alla quale si ritrova se stessi." (ibidem, 2009, p.119).

Nell'immagine del contenitore perforato, dai cui buchi esce la sostanza vitale, Bion (Grotstein, 2007) indica uno degli effetti più temibili dell'angoscia di morte. Grazie al contatto cutaneo con Anna, questa sostanza è ripresa dentro da Agnes e si può

immaginare che siano restaurati lo schermo paraeccitatorio, e l'involucro di benessere che costituiscono le parti integranti l'Io-pelle (Anzieu, 1985, p.60).

Prima della fine del film, dopo la morte di Agnes, dopo la sua trasformazione in fantasma, dopo la pietà di Anna, dopo il tentativo clamorosamente fallito di Maria di avvicinarsi alla morte della sorella, si aprono due sentieri.

Il primo vede Maria e Karin tornare alle loro precedenti abitudini, annullando il tentativo di riconciliazione, congedando Anna frettolosamente e denegando il valore del suo lavoro (Anna infatti è solo una "Badante"); il diniego del senso che Anna aveva dato alla vita di Agnes, che garantiva la continuità della sua esistenza prima della morte, era la vita stessa della malata; anche le parole del sacerdote che, davanti al corpo di Agnes, aveva invocato disperatamente Dio come in "Luci d'Inverno", chiedendo di dare senso alla nostra vita, sembrano cadere nell'oblio.

Questa perdita di senso, che coincide con una sorta di morte mentale, appare nell'ultimo colloquio tra le sorelle. Karin tenta di riprendere il contatto affettuoso con Maria che si retrae infastidita dicendo: "Dove vuoi arrivare?" Karin, dopo un attimo d'incertezza, risponde: "A niente".

Il secondo sentiero appare nelle ultime scene ed ha una direzione completamente opposta. Dopo le note della mazurka di Chopin, dopo la voce di Anna che sfuma in quella di Agnes, appaiono le quattro donne vestite di bianco nel parco della villa, in una bellissima atmosfera di luce, serene e riconciliate. Forse questa è l'immagine che si forma e resta nella mente di Anna come memoria di una potenzialità futura, forse è un'immagine condivisa nella mente delle quattro donne, forse è il sogno di una realtà possibile in un'altra dimensione, ciò che ci conforta, cui non possiamo non aggrapparci per vivere il lutto.

Comunque, una volta compiuto il processo della morte, una volta tornata la pace, è inevitabile il passaggio all'unica forma possibile di fusione che l'amore passionale tenta di raggiungere in vita, senza mai riuscirvi.

Mi vengono in mente le parole di Manoel de Oliveira quando, commentando il suo straordinario film "La lettera", dice a proposito dell'amore di coppia: "Dunque l'amore assoluto consiste nel distacco totale da ogni cosa, per vivere esclusivamente per quella donna o per quell'uomo, ma ciò non è possibile, perché è un desiderio totalizzante. In una grande passione non c'è neanche desiderio per dei figli, c'è il desiderio di assorbire l'altro. I due vogliono diventare uno. Ma solo la morte ci riesce". (de Oliveira, 1999).

Bibliografia

Assayas, O., Björkman, S. (1990) *Conversazione con Ingmar Bergman*. Lindau, Torino, 1994.

Anzieu, D. (1985) *L'Io-pelle*. Borla, Roma, 2005.

Aulagnier, P. (1975) *La violenza dell'interpretazione*. Borla, Roma, 2005.

- Bion, W.R. (1970) *Attenzione e interpretazione*. Armando, Roma, 1973.
- Bollas, C. (1987) *L'ombra dell'oggetto*. Borla, Roma, 2001.
- Grotstein, J.S. (2007) *Un raggio di intensa oscurità*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.
- Neri, C. (1995) *Gruppo*. Borla, Roma.
- Heidegger, M. (1927) *Essere e Tempo*. Longanesi Editore, 1971.
- Fedida, P. (1992) *Crisi e Controtransfert*. Borla, Roma, 1997.
- Freud, S. (1915) *O.S.F.*, vol. 8: "Considerazioni attuali sulla guerra e la morte". Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- Freud, S. (1917) *O.S.F.*, vol. 8: Lutto e malinconia. Bollati Boringhieri, Torino, 1989.
- Rai Sat Cinema World (1999), Intervista a Manoel de Oliveira (contenuti extra nel CD del film "La Lettera").
- Raimbault, G. (1975) *Il bambino e la morte*. La Nuova Italia, Firenze, 1978.
- Raimbault, G. (1982) *Clinique du réel*. Editions du Seuil, Paris, 1982.

Notizie sull'autore

Andrea Pasqui, Psicoanalista, Membro Associato della Società Psicoanalitica Italiana e dell'International Psychoanalytical Association, pediatra, neuropsichiatra infantile e psicoterapeuta. Docente a contratto presso le scuole di specializzazione di Pediatria e Neuropsichiatria Infantile del Dipartimento di Pediatria dell'Università di Padova. Curatore scientifico del sito ufficiale della Società Psicoanalitica Italiana SPIWEB.