

Sussurri e grida

Paolo Perrotti

Il film di Bergman è, come altri dello stesso autore, la descrizione psicologica di una umanità senza speranza, chiusa in un vicolo cieco dove l'unica soluzione è quella di accettare le ipocrisie e i veli con i quali ci si nasconde, attraverso illusorie speranze, la tremenda ed ineluttabile realtà di una vita che, dominata dall'idea della morte, corre verso la propria distruzione.

Questo, nel film, è il punto di arrivo di una storia familiare i cui personaggi tentano disperatamente di trovare una qualche soluzione al problema della distruttività. Tentativo che non ha nessuna possibilità di riuscita perché il punto di rottura psicologico (che è quello del legame madre-figlia) è troppo grave per poter essere riparato. Rottura del legame madre-figlia che corrisponde, come il film mostra, alla rottura del legame con la vita. Il tema di fondo, la cornice centrale del film, è quello cui Bergman ci ha abituato e cioè l'idea della morte che non corrisponde alla morte come dato storico che di fatto mette fine alla vita dell'uomo, ma corrisponde piuttosto a un fantasma interno, grave, angosciato e centrale, legato a traumi infantili precoci.

Questo fantasma, questa distruttività interna, domina nel film la storia familiare ed individuale e porta a difese nevrotiche rigide e stereotipate. Prima di parlare delle vicende del film e dei suoi ambigui e contorti personaggi, vorrei affrontare un problema generale, importante soprattutto dal punto di vista psicoanalitico.

I vari personaggi del film appaiono come la scomposizione in parti di un unico personaggio. Il delicato ingranaggio di parti e controparti di quella che può essere definita la vita di un individuo, le modalità di articolazione tra le varie parti, la universalità di questi eventi, rivivono nel fatto artistico ed è così che l'artista (Bergman nel nostro caso) vive le nostre e le sue parti scomponendole e descrivendole dall'interno, osservando cioè la realtà e il mondo con gli occhi stessi di chi vive quelle parti.

Ed è così che egli ci descrive, attraverso i vari modi di vivere la realtà, le nostre varie parti. Noi, ne siamo attratti e respinti così come sentiamo attrazione e repulsione per la nostra vita profonda, inconscia.

Questo fatto ci conduce ad una realtà generale (comune cioè a tutti gli individui) e ad una realtà specifica (quella dell'artista).

L'uomo, esaminato alla luce delle sue dinamiche profonde, appare certamente un compromesso di parti e

controparti contrastanti ed è proprio nella composizione della dialettica di queste parti l'essenza della vita umana. Il buono e il cattivo, il positivo e il negativo, l'odio e l'amore, l'uomo e la donna, la vita e la morte, sono antinomie presenti in tutti gli individui. Antinomie che danno luogo ad una serie di compromessi che esprimono appunto le situazioni conflittuali in gioco.

L'uomo, nel sentimento che ha di sé, coscientemente, non vive i tanti personaggi che ha dentro. Attraverso i vari compromessi psichici di cui è portatore (normali e nevrotici), egli vive un solo ed unico personaggio, acquista cioè un senso di « unità » attraverso il compromesso.

Ed è così che noi « acquistiamo le nostre certezze ».

Certezze che non sono tanto importanti per la verità assoluta che contengono, ma piuttosto perché esse permettono all'individuo, eliminando la staticità che deriverebbe da situazioni antinomiche, di agire e operare scelte in base a certezze che rappresentano perciò il « significato della esistenza della propria vita e delle proprie scelte ».

L'artista ci propone, invece, attraverso i vari personaggi che vivono e sono presenti nel fatto artistico, le varie parti, antinomiche, che vivono in un solo individuo. Egli scompone, cioè, l'individuo nelle sue varie parti e ce le propone vivendole dall'interno dei vari personaggi.

E questo gli è possibile perché egli può scomporre se stesso e dar vita alle proprie parti costitutive: regredire a prima delle certezze, regredire alla moltitudine di personaggi dai quali, normalmente e nevroticamente, si evince la nostra personalità intera. Ma, ed è questo il lato più significativo, non si tratta in questo caso soltanto di regressione e di scissione. La possibilità di raccontare, obiettivare, la propria scissione e la propria regressione è un solido ancoraggio alla realtà ed è situazione del tutto diversa dalle scissioni e dalle regressioni patologiche.

Se l'artista ha « un piede nella follia e un piede nella realtà », noi spettatori lo seguiamo emotivamente e restiamo avvinti da questa dimensione. Avvinti sia se operiamo un'accettazione, sia se operiamo un rifiuto. Protetti dalla possibilità (offerta dal l'artista) di oggettivare la nostra regressione e la nostra scissione, noi, per l'arco di tempo che « dura » il fatto artistico, viviamo in qualche modo fenomeni di scissione e di regressione.

Durante la proiezione del film accaddero alcune cose strane. Nel primo tempo, nonostante il notevole interesse che la storia psicologica offriva, sbadigliai parecchie volte, e, cosa del tutto inconsueta, ebbi una forte spinta ad addormentarmi. Vidi, intorno a me, che la cosa era abbastanza generalizzata. Mi accorsi ben presto che l'atmosfera che il film proponeva era dello stesso tipo.

Una casa pesante, dove non filtrava mai la luce del giorno, né immagini del mondo esterno; un'atmosfera pesante dove Agnese malata attendeva, lentamente, la propria morte. Attorno a lei le due sorelle venute per assisterla, Karin e Maria, si muovevano con circospezione, con rabbia e con paura; era evidente il loro inconscio desiderio che « tutto avvenisse al più presto e in modo indolore ». Da alcune memorie che scorrevano nel film e dal comportamento delle due sorelle si aveva l'impressione di una loro grave nevroticità.

Anna, la serva-governante, era la più vicina ad Agnese e faceva contrasto con le due sorelle perché appariva in condizione di poter dare umanamente, di poter aiutare Agnese a morire. In sala il tempo scorreva lentamente e sembrava che l'autore stesse mettendoci tutti alla prova. Come se egli osservasse il nostro comportamento di fronte all'idea della morte. L'eros sembrava completamente sopraffatto, imprigionato, impotente.

C'era troppa distruttività in gioco e forse la spinta ad addormentarsi esprimeva proprio la dinamizzazione inconscia di parti distruttive e la ricerca nella regressione del sonno di una situazione narcisistica protettiva. Già nelle prime scene del film l'imprigionamento dell'eros, l'incapacità di questo di venire a capo di una distruttività intensa, era stato espresso, simbolicamente, per mezzo di tanti orologi che avevano in comune il significato di essere imprigionati e carcerati nella situazione oppressiva in cui erano contenuti. Battevano un tempo che non scorreva, non viveva; esprimevano questo l'eros imprigionato di quella casa dove la sessualità era stata completamente sommersa dalla aggressività (aggressività della malattia, del dolore, delle situazioni nevrotiche). La diversa grandezza e forma degli orologi esprimeva, forse, sempre su di un piano simbolico, che l'eros era compresso in modo diverso nei diversi personaggi del film. Su di un piano individuale un eros compresso a vari

livelli di sviluppo.

E così come avviene nelle nevrosi, dove l'eros imprigionato diviene esso stesso causa di un nostro imprigionamento (per il fatto che non possiamo « vivere » senza eros esso), così gli orologi del film, imprigionati, erano anche i carcerieri di una situazione che si faceva sempre più pesante, perché i meccanismi difensivi contro tale situazione (la guarigione, magari maniacale, di Agnese o la sua morte con conseguente organizzazione nevrotica e difensiva degli altri personaggi) tardava a venire.

Alla situazione depressiva del primo tempo seguiva un secondo tempo in cui, a poco a poco, tutti andavamo risvegliandoci come se ci avvicinassimo alla fine di un incubo. « Il film si riscatta per gli ultimi venti minuti » ho sentito dire da qualcuno. Alla fine della proiezione eravamo scossi ma certamente sollevati, qualcuno anche euforico. Eppure il film era tutto centrato sul tema della morte e su di una situazione che non offriva altra via di uscita se non la difesa nevrotica.

Ripensando alla cosa, questa non mi sembrò più tanto strana. Gli spettatori avevano recepito il messaggio e si erano difesi esattamente come il film proponeva, avevano operato lo stesso distacco che operavano nei confronti di Agnese malata e soprattutto di Agnese morta le due sorelle Karin e Maria. Lo spettatore si sentì sollevato quando, sollecitato dallo stato di allarme insorto in lui, operò una rimozione del materiale inconscio dinamizzato dal film.

Ci eravamo difesi quindi dall'idea della morte. Ma la morte di chi? Di che cosa? Mi era subito risultato chiaro che tutto il film era basato sul tentativo, non riuscito di riparare la figura materna. Quello che era morto era dunque il legame madre-figlia. Anna (la governante) aveva tentato in tutti i modi di ridare vita a questo legame, Karin e Maria, invece, presagendo la non riparabilità del legame (e cioè la morte di Agnese e del legame madre-figlia) avevano pensato, sin dall'inizio, soltanto al modo in cui mettersi in salvo.

Quindi un legame morto, un tentativo di riparazione che non riuscirà, una difesa nevrotica (Karin e Maria) contro questo un lutto non superato e non elaborato.

La riparazione del legame con la madre è un punto centrale e fondamentale della vita del bambino. Nelle prime fasi della vita una serie di pulsioni distruttive investe la figura materna e pone in grave pericolo nel bambino il mantenimento dell'oggetto buono materno.

E' questo un passaggio necessario ed inevitabile tra il mondo della scissione e il

mondo della unità psichica. Riparare la figura materna, mantenere il legame, il rapporto positivo, elaborare il lutto della perdita della propria onnipotenza, liberarsi dal sentimento di colpa legato alla distruzione del legame, superare l'angoscia di separazione, sono posizioni fondamentali nella vita dell'individuo. Posizioni che esprimono un momento drammatico: quello in cui si decide « quanta vita » le nostre pulsioni ci consentiranno.

Se le cose vanno male, se la riparazione del legame (con la vita) non riesce (a causa di una distruttività che non accetta compromessi), tutto allora rimane irrisolto e l'individuo cresce così come Agnese: si sente intensamente « perduto », sente perduto il legame con la madre nutrice, con la madre seno, si sente profondamente solo e solo perché colpevole, si sente « separato », diverso da tutti.

I personaggi del film, attraverso il loro comportamento e scene di vita passata, vivono i loro ruoli lucidamente in una vicenda semplice ed essenziale. La loro storia comincia all'inizio del film, quando Agnese è malata e ricomincia alla fine del film quando Agnese è morta e Karin e Maria, venduta la villa e licenziata Anna (dandole del denaro), ripartono con i rispettivi mariti.

Una storia, quindi, che non finisce mai, che non può finire perché ripete, in maniera automatica, un irrisolto infantile.

Vediamo però più da vicino questi personaggi.

Maria ha tradito il marito, anni prima, con il medico di famiglia proprio nella villa dove si svolge la vicenda.

Alla vista del sangue (il marito ha tentato di suicidarsi a causa del tradimento) Maria fugge e non soccorre il marito. Fugge dall'idea della morte e dal sentimento di colpa che prova proprio come sta facendo ora nei confronti di Agnese malata. Maria finge di accudirla ma in realtà vorrebbe fuggire lontano dalla morte e dalla colpa.

Il marito di Maria è ancora con lei e ci appare vile e debole, senza particolari talenti, malinconico.

Maria è graziosa ma fredda, seduttiva ma falsamente disponibile a tutti; vuole subito gli oggetti, non vuole colpe, non vuole soffrire. Sempre insoddisfatta di ciò che ha, Maria non riesce mai a riempirsi. E' vuota ed invidiosa. Spinta verso Agnese dalla colpa (Agnese è per lei una madre svuotata e danneggiata), fugge di fronte alla morte di Agnese, atterrita di poter essere attirata e portata via dalla morte. Fuggendo è di nuovo colpevole, ma certamente padroneggia l'angoscia in modo migliore. Cerca allora l'amore di Karin, ma anche questo amore

viene sentito come colpevole per cui deve distaccarsene. Alla fine, quando parte, è fredda, distante, cinicamente sorridente. certamente sola.

E' quello di Maria un personaggio che ha paura di soffrire nel mettere in gioco i sentimenti.

In Karin il problema di una difesa nevrotica contro i sentimenti e la sofferenza domina il quadro psicologico, così come in Maria.

In Karin però è più fortemente presente, ambigua e contorta, la problematica sessuale. Karin è dura, rigida, piena di orgoglio sociale. Disprezza il prossimo ed odia specialmente l'uomo. Sembra che debba continuamente vendicarsi di qualcosa. Odia anche la donna (Agnese è da lei sentita più come madre che come sorella) anche se qualcosa nel rapporto con la donna la turba (Anna). Reagisce a questo turbamento dando uno schiaffo ad Anna che l'aiuta a svestirsi e alla quale aveva chiesto «Perché mi guardi?».

Si sente chiaramente in questa scena la proiezione che Karin fa su Anna di un proprio desiderio sessuale, di un desiderio a guardare. Lo schiaffo

che Karin dà ad Anna è lo schiaffo che Karin dà a Karin ormai da anni per un desiderio sessuale colpevole nei confronti della donna.

Il sentimento di Karin verso la donna (La madre/Agnese ed Anna in funzione materna) è improntato all'odio perché Karin si è sentita disprezzata e colpabilizzata.

Dalla relazione di Karin con il marito si ha l'impressione di una fantasia infantile di Karin di sostituirsi al padre nei confronti della madre. Il marito di Karin è un diplomatico gelido, formale, senza anima e senza sentimenti.

Sembra una statua. Poiché è Karin ad averlo sposato, diremo che Karin ha sposato un uomo per negare la figura maschile. La statua esprime l'assoluta mancanza di eros da parte di Karin per il personaggio maschile. E' questa negazione della figura maschile che ci suggerisce l'ipotesi di un desiderio infantile di sostituirsi al padre e di negare la castrazione.

In un ricordo appare una cena fredda ed imbarazzata tra Karin e suo marito. Karin rompe un bicchiere e si conficca poi, in camera da letto, un frammento di vetro nel sesso. Si distende sul letto tutta imbrattata di sangue. Con la mano si cosparge di sangue la bocca. Sembra un invito ad una sessualità tutta intrisa di aggressività.

Karin ha schifo di qualsiasi rapporto con il marito, anche il più epidermico. Introiettando nella vagina il frammento di vetro, si autoferisce, si «autocasta» per negare la castrazione. Nello stesso tempo lo strumento della negazione (il frammento

di vetro) è qualcosa di maschile e di pericoloso per l'altro (per l'uomo). Il sangue di cui si imbratta la bocca è perciò un simbolo di potenza, di negazione della potenza altrui (l'elemento orale sembra una negazione di frustrazioni orali che rafforza la negazione genitale), un mezzo per dominare il marito. E' come se Karin gli dicesse: «Attento! Io sono pericolosa per il tuo pene». E Karin in quel momento fa paura e farebbe paura a qualunque uomo.

In Karin il prezzo di queste negazioni è stato la dolorosa mutilazione della sua femminilità. Nei confronti di Agnese, Karin si difende con l'odio (dice di «averla sempre odiata») dalla possibilità di sentire amore nei suoi confronti ed essere così trascinata dal piano difensivo di base (l'odio) verso una tematica di amore frustrato (Agnese in funzione materna).

Si lascia «andare» solo dopo la morte di Agnese, «sgelandosi a poco a poco» nei confronti di Maria. Frustrata (scena finale del film) aumenterà la sua difesa rigida e anafettiva.

Alla partenza è di nuovo, così come Maria, solidamente ancorata alle sue posizioni nevrotiche.

Se Karin e Maria rappresentano i piani nevrotici e difensivi, Anna ed Agnese rappresentano, come cercherò di mostrare, i piani psicotici, quelli contro cui, cioè, si opera la difesa.

So che la dimostrazione è difficile perché gli spettatori sono stati trascinati dalle vicende del film e dalla loro dinamizzazione inconscia a «sistemare» Anna ed Agnese nel senso che esse sono sentite come «le buone del film e anche le più sane».

E' in questa linea che qualcuno ha scritto: «Sono Agnese ed Anna i soli due esseri degni d'amore e capaci d'amore. Agnese chiede amore vero, Anna dà vera pietà e vero amore».

Anna ha bisogno di vivere nuovamente il ruolo di madre; nuovamente perché ha, qualche tempo prima, perduto una bambina. Ha bisogno di sentirsi chiamare «mamma». Sveste Karin, veste e sveste Agnese. Accudisce loro come piccole bambine. Ne intuisce il dolore e sopporta (specie da Karin) reazioni aggressive. Dà il proprio seno ad Agnese e la riscalda dal gelo della morte e dell'incubo di perdersi nel nulla.

Vive cioè, Anna, una situazione madre-figlia la cui riparazione sembra essere più riparazione maniaca, negazione maniaca di una morte del legame con la figlia, che una vera situazione nuova, veramente riparativa. E come è morta la sua bambina, così muore Agnese, nonostante il buon latte che simbolicamente Anna si è

illusa di aver dato ad entrambe.
Forse non era un buon latte ed allora comprendiamo in Anna sia la negazione maniacale di questa sua distruttività, sia la impossibilità di fare altri figli, ad occidere bambini o comunque chi non è destinato a morire.

Nella scena finale Anna legge il diario di Agnese. Sembra totalmente fuori del tempo e sembra in quel momento che i due personaggi siano entrati l'uno dentro l'altro e che Anna abbia cioè nuovamente negata la morte della bambina (e di Agnese) portandosela dentro di sé e non accettando quindi il lutto. Significative mi sembrano, in tal senso, le parole del diario che Anna legge: «Avere gli esseri più cari, qualunque cosa accada, questa è la felicità».

E siamo così finalmente arrivati al personaggio Agnese.

Vista attraverso il gioco psicologico degli altri personaggi, Agnese non appare il personaggio centrale della storia, ma un ingranaggio del complesso sistema psicologico che abbraccia le quattro protagoniste.

Agnese porta in sé un male incurabile, qualcosa che la corrode dentro e che la porterà a morire, a rompere il legame con la vita. Cerca aiuto, sostegno, cerca di amare per avere amore e consolazione. Ha qualcosa dentro che le impedisce di vivere. Qualcosa di intensamente distruttivo; parti morte non più vitalizzabili.

Abbiamo detto, parlando degli altri personaggi, che la morte del legame madre-figlia sembra la base di questa storia e abbiamo sottolineato come tale legame (che è da intendersi come legame tra le proprie pulsioni e la possibilità di vivere) è fondamentale per ogni essere vivente, il vero momento di inizio della vita umana.

In Agnese non è possibile rivitalizzare questo legame perché la rottura tra desiderio di vivere ed oggetti per i quali vivere è stata irreparabile. La madre di Agnese compare in un solo momento della storia. Si tratta di un ricordo. Agnese rivede la madre (morta quando lei era bambina) bella, giovane, distaccata e triste. Rivede le passeggiate solitarie della madre e la impossibilità di scambiare affetti con lei. Un personaggio, cioè, in cui, già prima di morire, era morto qualcosa di vitale importanza.

In Agnese anche, il passaggio dalla vita alla morte è indistinto. Dopo morta, angosciata, dice quelle cose che avrebbe detto viva: l'angoscia del nulla, il freddo, la solitudine.

La morte fisica non è dunque sostanziale

di fronte alla morte psichica di cui Agnese è da sempre portatrice. Volendo riassumere le fila di questa intricata faccenda, mi sembra che i quattro personaggi del film siano in realtà la scomposizione di una storia unica.

A un piano psicotico depressivo (Agnese) e a una difesa psicotica maniacale (Anna), «l'individuo» reagisce strutturando piani difensivi nevrotici (Karin e Maria).

Questi piani difensivi nevrotici sono «derivati» di quelli psicotici.

Sorge a questo punto un interrogativo. Perché Karin e Maria, dopo essersi «ritrovate» alla morte di Agnese, si sentono insicure nella nuova condizione e «preferiscono» tornare alla loro situazione nevrotica personale?

Credo che ciò dipenda dal fatto che il «sentimento erotizzato» aumenta la colpeabilità in Maria e l'angoscia in Karin. La situazione nevrotica cioè, può arginare il sottofondo psicotico solo se la colpeabilità e l'angoscia non superano certe soglie.

Karin e Maria si distaccano, quindi, per non veder crollare il loro baluardo nevrotico e trovarsi nuovamente esposte alle posizioni psicotiche.

Rimane un punto ed è quello iniziale, quello cioè che riguarda l'artista.

Cosa rende un uomo «artista»? Difficile rispondere a questo quesito e ciò del resto esulerebbe da questo lavoro. Che si tratti di fattori quantitativi più che qualitativi mi pare fuori di dubbio. Ma differenze quantitative di che tipo?

Per quanto detto, penso che sarebbe utile al problema approfondire il tema dei meccanismi di difesa, soprattutto nell'aspetto di quelle istanze che li mettono in gioco.