

PIETRO RIZZI*

Al confine della vita. Un soggetto per il cinema, un quesito per la psicoanalisi

Quando, tra il 1899 e il 1900, viene pubblicata la *Traumdeutung*, Freud sta per compiere 44 anni. Socialmente è una persona anziana, ai limiti della vecchiezza. L'età media in Europa, a quell'epoca, è di 40 anni, 30 in Giappone. Oggi supera i 70 anni ed è in continua crescita.

Possiamo spiegarci, in questa luce, una certa euforia di Freud, consapevole di aver lasciato un segno del suo genio in quella che potrebbe essere la fase estrema della sua esistenza; in quel tempo sorgono in lui preoccupazioni per possibili disturbi cardiaci, che non gli impediscono, a quanto pare, di continuare a fumare i suoi onnipresenti sigari Corona.

Dieci anni dopo, nel pieno della sua produzione scientifica e del vigore intellettuale, mentre si appresta a partire per gli Stati Uniti, Freud è, tecnicamente, un vecchio. Ha acquistato anche l'autorevolezza che a quei tempi si attribuisce a colui che si dimostra longevo.

Freud si è dunque calato (senza accorgersene?) nella forma iconica del "Grande Vecchio": ce lo dimostrano, tra l'altro, le fotografie che prendono a circolare da allora, soprattutto quella più nota che lo vede di tre quarti, col sigaro tra le dita, e un cipiglio non particolarmente benevolo. La longevità ha i suoi diritti e i suoi obblighi: ma ha anche un lato oscuro, è un'area sconosciuta e rara, presuppone rischi e sofferenze, tenuto conto anche delle possibilità e delle dotazioni igienico-sanitarie dell'epoca, che si mostreranno nella loro cruda inefficienza quando, nel 1923, Freud sarà operato di tumore alla mascella.

Il "Grande Vecchio"; da dove viene questa immagine prototipica – quella che Freud forse riconosce incarnata nel Mosè di Michelangelo che tanto lo colpisce? L'icona del "Grande Vecchio" viene dal teatro, dalle tragedie di Shakespeare che tanto piacciono al pubblico della Bel-le Époque. Re Lear prima di tutto, ma anche il Mercante di Venezia,

* Psicoanalista SPI e IPA, già professore di Psicologia dinamica, Università degli Studi di Milano e Milano-Bicocca. Ha scritto di storia, metodologia e linguaggio in Psicologia clinica e Psicoanalisi, si occupa di critica cinematografica.

Polonio e Laerte in *Amleto*, i vecchi Capuleti e Montecchi in *Romeo e Giulietta*, Prospero ne *La tempesta*...

Ma c'è anche Falstaff, deriso e soggiogato dalle allegre comari di Windsor: altro prototipo, quello del vecchio "malvissuto", che percorre un altro filone, la commedia. Sono i vecchi di Moliere, presenti già nel teatro greco e latino, che tuttavia prendono una tonalità diversa, già proto-borghese e moderna, tanto che resisteranno con poche varianti fino alle soglie del Novecento (Čechov) e oltre. Sono figure piuttosto spregevoli, che mostrano un tratto comune, non soltanto nel carattere (avarizia, ipocondria, misantropia) ma anche sul versante della loro presenza sociale: sono fondamentalmente dei parassiti che rubano ai più giovani le risorse di cui questi ultimi avrebbero bisogno.

Nelle società tradizionali, il vecchio appariva certamente come un parassita, ma veniva brutalmente soppresso (nell'antica Roma, gettato nel Tevere) oppure messo da parte senza tanti complimenti. Nell'evoluta società europea del XIX e XX secolo, l'esclusione degli anziani si manifesta dapprima solo in modo latente ed è commista, a teatro, con la critica del conservatorismo opprimente esercitato dai vecchi signori al potere (Ibsen). Ma quasi subito intervengono le guerre mondiali a spazzare via crudelmente tanti giovani che il problema tornerà a porsi solo nella seconda metà del secolo XX, nei modi consoni alle esigenze delle società ad alta industrializzazione e relativa forte conflittualità – ma di questo, come vedremo, si occuperà soprattutto il cinema.

Ultimo, tra i modelli proposti dal teatro, quello della vecchiaia serena vissuta in coppia fino alla morte: è l'antichissima leggenda greca di Filemone e Bauci ai quali Zeus stesso consente di morire insieme, esaudendo il desiderio di Filemone, non senza aver loro permesso di osservare la terra allagata; scena che anche Goethe utilizza nel *Faust*. I due vengono poi tramutati in alberi.

Perché parlare di teatro? Il teatro in effetti è stato, ed è tuttora, un potente agente/fattore della "pensabilità" collettiva dei fenomeni sociali e delle rappresentazioni, emozioni, idee che si sviluppano al loro interno. In particolare, a teatro si realizza una sorta di giuntura tra il mondo interno di ciascun individuo e il mondo esterno circostante, esteso fino ai suoi limiti estremi; una relazione che viene rappresentata sul palcoscenico, ma contemporaneamente realizzata "lì e ora" nel rapporto tra il pubblico e il proscenio.

I modelli che il teatro propone divengono una sorta di "messa in forma" delle più varie esperienze, quindi è significativa l'apparizione della vecchiaia, via via nella tragedia piuttosto che nella commedia, nel dramma borghese o nel *vaudeville* – senza dimenticare l'opera lirica – come segnale dell'esplorazione inquieta di una "terra incognita" come è stata appunto, per lungo tempo, la longevità. Il cinema, senza sostituirlo, di

questa funzione del teatro è l'erede, solo che diventa molto più intrusivo e pervasivo nella vita di ognuno, a partire dal momento fatale rappresentato dalla nascita del sonoro; è l'improvvisa maturazione di un mezzo di comunicazione rimasto fino a quel punto in stato di relativa sudditanza rispetto ad altri mezzi (appunto il teatro) o ad esigenze estrinseche come la documentazione della realtà, la propaganda, il divertimento fine a se stesso. In quel momento – e per tutto il periodo che va dagli anni Venti-Trenta agli anni Sessanta del Novecento, noto come “cinema classico” – l'industria cinematografica si impadronisce dei modelli rappresentativi più vari, dalla letteratura, dal teatro, dalla vita stessa, e li rende propri. Ma può usare finalmente a proprio vantaggio lo “specifico filmico”: il movimento, il tempo, la luce. Per quanto riguarda la rappresentazione dell'anziano o del vecchio – ora distinti proprio perché visti nello scorre del tempo –, il cinema non sembra a lungo inventare nulla di originale rispetto al teatro. I modelli che abbiamo visto compaiono invariati: il Grande Vecchio, il Vecchio infelice, malato o malevolo, raramente il Vecchio sereno e appagato. Poiché il cinema vive d'emozioni e passioni forti, questa ultima figura appare certamente la meno interessante. Di più: il cinema classico (1930-60, in mezzo una guerra mondiale) è quasi ossessionato dall’“happy end” richiesto dalle sue origini industriali, quindi deve, tendenzialmente, collegare l’immagine del vecchio a una forma di crisi “esterna” che ne giustifichi la decadenza fisica e morale. La morte “in scena” deve chiudere il cerchio, aperto con l’ascesa dell’eroe, poi seguita da una inevitabile crisi e caduta: è bene che biologia e storia sociale finiscano per coincidere, come avviene per il “cittadino Kane” (*Quarto potere* di Orson Welles) che muore solo, nel suo favoloso castello di magnate dell’industria e della stampa. È pur vero che Welles, regista shakespeariano, smonta costantemente quel meccanismo con il potere della forma: ma nel cinema di genere, per esempio nel western, la vecchiaia come condizione psicologica e morale viene sempre tenuta nascosta dalla posizione del personaggio nella (nascente) piramide sociale. Il vecchio è un padre-padrone, una figura edipica (o pseudo-edipica) segnata dalla inesorabile necessità di un confronto mortale con un antagonista giovane, spesso un figlio ansioso di mostrare la propria indipendenza.

Il cinema d'amore riesce a sfuggire a questi vincoli. Il Grande Vecchio, o il Vecchio Leone, da registi come Welles, Visconti, Kurosawa, John Ford, viene elaborato con straordinaria ricchezza creativa; ma una lettura psicoanalitica dell’età senile è più interessante, e produttiva, a partire dal cinema “minore” e artigianale costretto a mostrare/nascondere al tempo stesso la miseria psicologica, oltre che materiale, della condizione anziana nella società dei due dopoguerra (quelli della Prima e Seconda guerra mondiale).

La morte del desiderio, in questo cinema, è l'anticipo della morte fisica, quasi che il vecchio, quasi sempre un maschio, possa continuare

a far parte del triangolo edipico a patto che il vertice “donna” venga cancellato. A meno che, come succede in due film di L. Comencini degli anni Cinquanta, commedie strapaesane (*Pane amore e fantasia*, *Pane amore e gelosia*), il rimedio non consista, per l’uomo maturo, nel trovare una donna giovane e prosperosa con la quale possibilmente accoppiarsi, essendo gli attori V. De Sica e G. Lollobrigida. Il modello così tradizionale non è innocuo né italiano come sembra: nel cinema horror e thriller la persecuzione di una giovane da parte di un vecchio avido e crudele, desideroso di impadronirsi della vitalità della vittima, è moneta corrente.

È il sogno della cancellazione delle differenze e dei limiti: tra le età, le generazioni, in un certo senso anche i generi, quasi che la vecchiaia autorizzzi a una onnipotenza di ritorno, analoga a quella infantile/adolescenziale, ma resa ben più temibile dai mezzi economici, psicologici, emotivi che l’anziano sembra detenere e ai quali, ormai al di là del bene e del male, può ricorrere. Per ironia della sorte, il De Sica attore caratterista di queste commedie (che però volgeranno al dramma più tardi, in particolare con *Profumo di donna* di D. Risi) è lo stesso che, da regista, ha firmato, insieme con alcuni capolavori del cinema neorealista (*Ladri di biciclette* tra tutti) un amarissimo *Umberto D.* dove un anziano signore ai limiti della sopravvivenza e del suicidio vi rinuncia solo per affetto verso il suo cagnolino.

Un simile impasto ambivalente di crudeltà e tenerezza (affetti che tipicamente gli anziani possono ispirare se si evita l’ipocrisia dei “buoni sentimenti”) si trova forse soltanto nel cinema giapponese di Yasujiro Ozu, dove gli anziani si confrontano continuamente con la violenza sotterranea della modernità cui i figli aderiscono, ma hanno ancora un rifugio, psicologico, nei valori della tradizione familiare giapponese.

Qualcosa di simile è presente nella vecchiaia come è descritta da Ingmar Bergman, a partire dal celebre *Il posto delle fragole*. Ma nei suoi film, per esempio quelli “teologici” (*Il silenzio*, *Come in uno specchio*), all’età senile si collega comunque un vissuto di perdita irreparabile, una sensazione dolorosissima, dove il religioso e lo psicologico si fondono, di solitudine non medicabile. Sono le donne, per Bergman, che si e ci riscattano da questa tragedia esistenziale: in *Persona*, in *Sussurri e grida*, in *Sinfonia d’autunno*, Bergman attribuisce alla coppia madre-figlia (e quindi alla femminilità) una, sia pur precaria, luce di redenzione: la castrazione che incombe sull’universo maschile è, almeno per un momento, sospesa e la vecchiaia offre qualche sponda per riconciliarsi con la vita che pure sta sfuggendo.

La filmografia bergmaniana, sotto questo aspetto, si offre allo psicoanalista come un grande crogiolo di pensieri e affetti, di rappresentazioni consce e infiltrate dall’inconscio, che mostrano al tempo stesso la permanenza a-temporale di alcuni temi vitali e tuttavia la loro caducità, quando ci si allontana dal contesto socio-culturale nel quale sono nati.

La longevità come è vissuta psichicamente oggi non sembra per nulla paragonabile a quella dei film di Bergman, come del resto l'amore, il matrimonio, le scelte di vita.

Eppure, i grandi vecchi, i vecchi tristi, i vecchi sereni di Bergman ci parlano ancora. Ma per contrasto: ci chiedono ancora di restare... insieme con noi, nell'unica immortalità che Bergman, protestante/esistenzialista, riesce a intravedere nel "silenzio di Dio". Al di là dell'interminabile chiacchiericcio dei media occidentali a proposito della vecchiaia emarginata, della morte negata e così via, artisti come Bergman e Woody Allen (anche lui evoca, nei suoi film più recenti, il tema del decadimento fisico e della morte) hanno saputo indicare il vero tema sottostante alla condizione senile: la destrutturazione crescente dei "bastioni di senso", dei "regimi di significazione", nella vita organizzata delle società "ricche", ricche ovviamente solo per alcuni.

Il cinema degli ultimi quarant'anni si è solo implicitamente misurato proprio con questa tematica. La vecchiaia è dapprima entrata in una fase di latenza, con incursioni legate ai rapporti genitori/figli, come il noto *Le invasioni barbariche*. Ma una linea di tendenza riconoscibile sembrava scomparsa, fino a tempi relativamente recenti. Il fiuto dell'industria cinematografica ha scoperto allora una nuova rappresentazione sociale dell'anziano: il "giovane-anziano", l'anziano pieno di energie non sfruttate, il "resiliente". Uno dopo l'altro, sono apparsi film basati sulla coppia o sul gruppo di anziani che sfida (e vince) la vecchiaia e, quanto meno, la chiude in bellezza, anche se qualcuno ne mostra il lato in ombra, come il David Lynch di *Una storia vera* in cui un anziano attraversa avventurosamente mezza America su un piccolo trattore per riconciliarsi malinconicamente con il fratello. Cadono alcuni tabù consolidati: i corpi nudi di due sessanta/settantenni a letto, durante l'amplesso, sono mostrati senza reticenze dal tedesco *Settimo cielo*, film peraltro drammatico e non consolatorio. Ma vale la pena di concludere questo percorso con due film in un certo senso esemplari. Hanno segnato entrambi una piccola, ma significativa svolta nella rappresentazione cinematografica della vecchiaia, che potrebbe ispirarci, psico-analiticamente, qualche spunto di riflessione. I due film escono nel 2012 e riguardano entrambi la vecchiaia, benché secondo "regimi di significazione" diversi: almeno apparentemente, poiché un elemento di fondo li accomuna. Il primo è *Skyfall*, ultimo della nota "saga" di James Bond che dura da più di quarant'anni. È un film meta-narrativo, rivolto a spettatori sofisticati che conoscono tutti i "topoi" della saga, film dopo film. Ma qui, tutto viene riproposto e cambiato nello stesso tempo, proprio come vuole il passar del tempo. Infatti James Bond non è più al culmine della maturità: è "vecchio", stanco, sempre meno efficiente. Dovrà combattere un antagonista che è il suo doppio: ex agente tradito

e abbandonato dal capo dello spionaggio, M, di cui vuol vendicarsi. Ma M è una donna (la grande attrice Judi Dench) a sua volta anziana, in grande difficoltà, costretta disperatamente a fuggire. Tutte le strutture "edipiche" del genere sono rovesciate: ancor più sorprendente il finale, nel corso del quale la casa avita di Bond ("Skyfall") viene distrutta, il malvagio avversario sconfitto, ma M muore tra le braccia di Bond, figlio/fratello vittorioso sul campo e sostanzialmente sconfitto allo stesso tempo. La figura paterna è definitivamente scomparsa a favore di una Matriarca che non riesce a mantenere le promesse di salvezza di quello che fu l'impero più potente di tutti i tempi. James Bond diviene custode dei valori paterni, patriottismo e integrità personale, ma in una sorta di svuotamento dei significati che li sostenevano un tempo. Un Edipo post-moderno? Al trascorrere dell'età corrisponde una crescente impotenza, come se il piano individuale e quello sociale si trovassero a coincidere nel segno di una decadenza inarrestabile. Non esiste più una volontà di potenza che possa trionfare sulle avversità: *Skyfall* è davvero la caduta del cielo e dal cielo di ogni speranza: agli occhi dello spettatore balena, per un attimo, il fantasma della fine dei tempi, di quella Ananke che rende manifesta la caducità di cui parla Freud nel suo celebre, amarissimo saggio. L'istinto di morte occupa lo spazio mentale nel quale il pubblico senza volerlo si trova costretto: e non è tanto la distruttività, di cui il film rigurgita, quanto la quiete finale che si estende dalle brughiere della Scozia a tutto l'Occidente, così poco abituato al Nirvana, ma forse a ciò destinato dalla ruota della Storia.

Una quiete finale si incontra anche nell'ultimo film significativo di quello stesso anno: *Amour* di Michael Haneke, il regista austriaco noto per la sua capacità di entrare nelle aree estreme e più buie dell'esperienza umana. *Amour* vince, all'unanimità, la Palma d'Oro al Festival di Cannes di quell'anno, e certamente è un film che può essere considerato un capolavoro di altissima qualità artistica.

Amour ha due soli protagonisti, i grandi attori francesi Jean-Louis Trintignant e Emmanuelle Riva, che in un certo senso interpretano sé stessi. Nel loro appartamento parigino si consuma una vera "discesa agli Inferi" (così la definisce in un'intervista Trintignant-Georges) poiché Anne (Riva) viene colpita da un ictus, curato senza successo, al quale ne segue un secondo. Anne chiede a Georges di non riportarla in ospedale. Comincia quella sequenza di eventi che è ben nota a chi si occupa di anziani: una estenuante serie di tentativi di "normalizzare" una situazione di estrema degradazione fisica per la malata, di affannosa impotenza per il curante.

Il susseguirsi dei tentativi e degli insuccessi è condensato nello spazio temporale del film con effetti di tensione quasi insopportabili, come, nelle dichiarazioni degli attori, è stato per loro stessi ed è per molti

spettatori. Finché Georges, dopo aver narrato ad Anne, ormai afasica, un episodio drammatico della propria infanzia, la soffoca con un cuscino e scompare nel nulla. Haneke dà a tutto questo un ritmo tragico, perfetto nei tempi, nei colori emotivi e nel climax, ma non funebre: alla fine, l'amore per la persona amata sopravvive all'enorme continua sofferenza nel vederla soffrire e degradarsi; l'omicidio/suicidio finale è una forma di pietà, una sorta di omaggio alla vita che è stata, interrotta un attimo prima di rinunciare alla promessa fatta di restare insieme fino alla fine. Qual è la sconfitta che viene qui celebrata, come in *Skyfall*, sotto il segno dell'Ananke?

È la sconfitta di due grandi monumenti intellettuali che guidano le vite degli uomini e delle donne in Occidente. L'una è l'antica massima di Francesco Bacone: "sapere è potere". L'orgogliosa scienza delle macchine, il potere tecnologico, nulla può di fronte al desiderio, anche quando questo desiderio è di rifugiarsi nel nulla.

La "nuda vita" vince, ma al prezzo di cancellare sé stessa, poiché corpo e anima separano i loro destini, il *cogito* cartesiano diviene schiavo della muta "res extensa". È l'altro monumento della visione occidentale della persona umana: la volontà o meglio l'intenzionalità come padronanza di sé che nulla, viene detto e ripetuto, può arrestare. Invece, come Freud scopre nella Vienna *fin de siècle*, la volontà soccombe alla forza delle pulsioni e si può solo negoziare con essa, non certo dominarla.

Eppure la volontà è anche affermazione di significato, regime di senso; forse, al centro dell'inconscio che si vuole pulsionale, affermazione animale della vitalità senza limite, si trova anche un Io ugualmente inconscio che, come voleva Lacau, si costituisce dai molti nomi e linguaggi derivanti dalle relazioni tra gli umani, anch'esse inesauste nel loro rincorrersi verso un orizzonte di senso.

Georges, in *Amour*, scopre che la promessa d'amore, fattasi dovere, è "il trionfo e il sacrificio della volontà" (Ch. Blondel). Ma il legame tra questi dominii è, e resta, enigmatico, come suggerisce quel modesto animale, un piccione, che entra dalla finestra dopo la morte di Anne; Georges prima lo cattura, poi nelle lettere d'addio conferma di averlo liberato: forse è un simbolo, forse un messaggio da qualche luogo, forse dal nulla; infatti subito dopo egli allucina che Anne lo inviti a uscire con lei, e scompare.

In quest'ultima scena sembra racchiusa un'importante provocazione che la vecchiaia rivolge alla psicoanalisi di oggi, nei tempi della longevità. A lungo la psicoanalisi è stata una terapia sottesa tra il passato e il futuro, tanto che si pensava diventasse inutile dopo la maturità.

Ora ci si accorge che, in una sorta di rovesciamento, l'analista può accogliere la capacità "retrogenetica" che viene dalla vecchiaia e dal suo

confronto con la volontà, le pulsioni, le relazioni, i sogni, in una parola il desiderio che la abita. È un nuovo modo di fare psicoanalisi o solo la scoperta di qualcosa che era sempre stato lì e non lo sapevamo? Se la volontà di vivere può essere sconfitta dalla Necessità, la volontà di sapere, lei no, non può morire.

Bibliografia

- Augé M. (2014), *Il tempo senza età. La vecchiaia non esiste*. Raffaello Cortina, Milano.
- Brown G. (2009), *Una vita senza fine? Invecchiamento, morte, immortalità*. Raffaello Cortina, Milano 2008.
- Curi U. (2011), *Via di qua. Imparare a morire*. Bollati Boringhieri, Torino.
- De Masi F. (2002), *Il limite dell'esistenza. Un contributo psicoanalitico al problema della caducità della vita*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Erikson E. H., Erikson J. (1999), *I cicli della vita. Continuità e mutamento*. Armando, Roma.
- Ferrucci P. (2014), *La nuova volontà*. Astrolabio, Roma.
- Freud S. (1915), *Sulla caducità*. OSF, vol. VIII.
- Freud S. (1920), *Al di là del principio di piacere*. OSF, vol. IX.
- Freud S. (1929), *Il disagio della civiltà*. OSF, vol. X.
- Giacobbi S. (2013), *Vecchiaia e morte nella società fatalizzata*. Mimesis, Milano-Udine.
- Izzo E. M. (2007), Edipo a Colono. La vecchiaia e il sentimento della finitezza. *Rivista di Psicoanalisi* III, 1.
- Kaes R. (2014), *Il malessere*. Borla, Roma 2013.
- Lopez D., Zorzi L. (2005), *Narcisismo e Amore*. Angelo Colla, Vicenza.
- Petrella F. (2011), *La mente come teatro. Psicoanalisi, mito e rappresentazione*. Centro Scientifico Editore, Milano .
- Ploton L. (2003), *La persona anziana*. Raffaello Cortina, Milano 2001.
- Quinodoz D. (2009), *Invecchiare. Una scoperta*. Borla, Roma 2008.
- Spagnoli A. (2005), *L'età incerta e l'illusione necessaria*. UTET, Torino.
- Yalom I. (2005), *La cura Schopenhauer*. Neri Pozza, Vicenza.

Pietro Rizzi
pietro_rizzi@yahoo.it