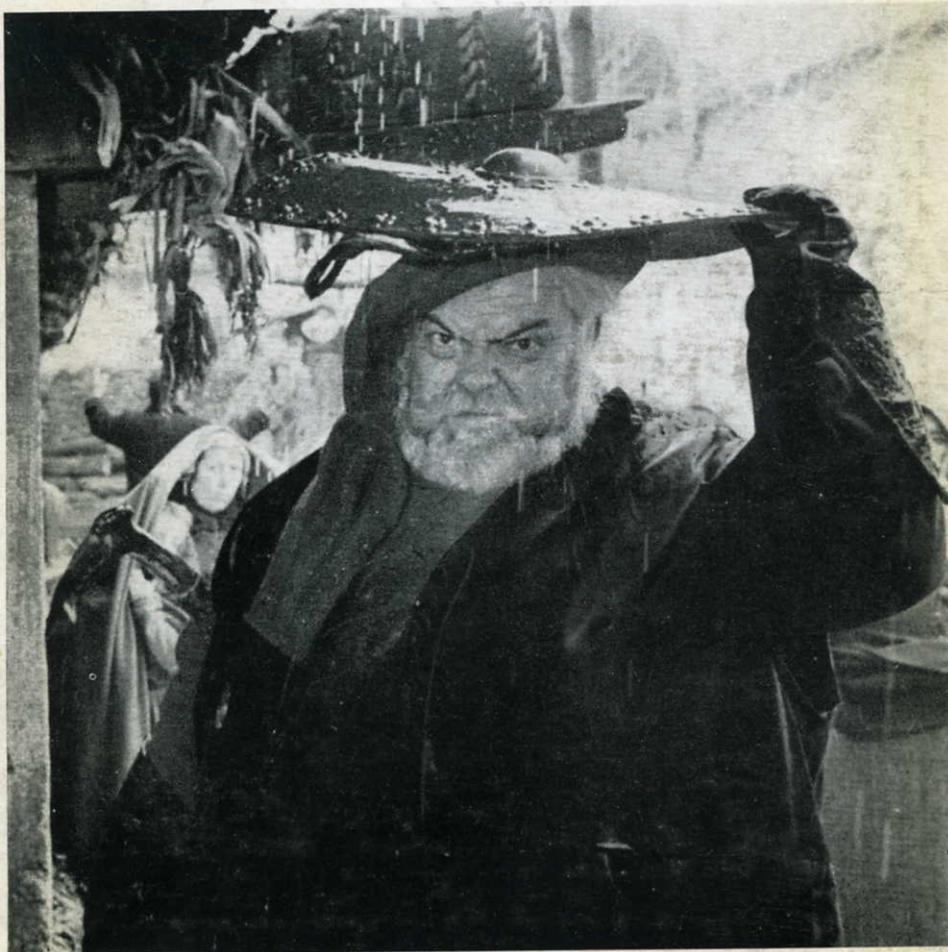


# CINEMA & FILM

A. I N. 4 □ AUTUNNO 1967 □ UNA COPIA L. 600





# SITUAZIONE



## “Persona,” di Susan Sontag

Chi vede il capolavoro di Bergman è tentato in un primo tempo di considerarlo come una cosa scontata; a partire almeno dal 1960, da quando cioè *L'année dernière à Marienbad* ha dato l'avvio col massimo clamore (anche se non col migliore dei risultati) alla ricerca di nuove forme narrative, il pubblico ha continuato ad essere messo di fronte ad opere ancor più complesse ed ellittiche del film di Resnais. Mentre l'immaginazione di quest'ultimo avrebbe dato il meglio di sé in *Muriel*, una serie di film sempre più difficili e stimolanti ha visto la luce in questi ultimi anni. Questa fortunata circostanza non può tuttavia esimersi chi si interessi di cinema dall'apprezzare un'opera così originale e superiore come *Persona*; ed è deprimente dover constatare che il film fino ad oggi ha ottenuto solo in minima parte l'attenzione che merita, almeno a New York e a Parigi.

E' chiaro che in parte la scarsa sensibilità dimostrata dalla critica può essere attribuita piuttosto a una reazione al nome dell'autore che non al film stesso, un nome che è venuto a significare una carriera ricca e incessantemente produttiva, una vena facile, una mole di opere spesso meramente belle, ormai (così almeno sembrava) quasi sovrabbondante; un talento prodigalmente inventivo, sensuale e al tempo stesso in una certa misura melodrammatico, adoperato forse non senza qualche compiacimento e incline a imbarazzanti manifestazioni di cattivo gusto intellettuale. E' difficile biasimare lo spettatore esigente per non essersi aspettato dal Fellini del Nord un film veramente grande; fortunatamente però *Persona* ci obbliga a fare giustizia di simili preconcetti nei confronti dell'autore.

Per il resto, il fatto che il film sia stato sottovalutato può essere attribuito ad eccesso di delicatezza emotiva: il film, come gran parte dell'ultimo Bergman, ha una carica di angoscia personale quasi profanatrice. Mi riferisco in modo particolare a *Il Silenzio* — di gran lunga il migliore dei film di Bergman prima di quest'ultimo; *Persona* si riallaccia ampiamente ai temi e al cast ridotto già sperimentati nel *Silenzio*. (In tutti e due, i film i personaggi principali sono due donne legate da un rapporto appassionato e tormentoso, una di esse madre di un bambino completamente trascurato. Ambedue i film trattano l'argomento scabroso dell'erotismo; i temi della contrapposizione tra violenza e debolezza, ragione e irrazionale, parola e silenzio, intelligibile ed inintelligibile: ma in *Persona* Bergman esplora territori che sono ben al di là del *Silenzio* — almeno tanto quanto quest'ultimo prendeva le sue distanze da tutta l'opera precedente di Bergman, per acutezza e potenza emotiva).

E' questo distacco che segna per il momento la portata di un'opera che è innegabilmente « difficile ». *Persona* inevitabilmente turberà e lascerà perplessa e frustrata la più gran parte del pubblico, almeno quanto aveva fatto a suo tem-

po **Marienbad**. O per lo meno così si direbbe: ma la reazione della critica, invece, è stata imperturbabilmente sorda e restia ad ammettere che in questo film ci sia qualcosa di particolarmente sconcertante. I critici si sono limitati a riconoscere che l'ultimo Bergman è gratuitamente oscuro; alcuni aggiungono che questa volta ha calcato troppo la mano con la sua desolazione senza speranza di riscatto; ed è stato detto anche che Bergman con questo film si è avventurato in acque troppo profonde ed ha sostituito all'arte l'artisticità (**artiness**). Ma le difficoltà e i risarcimenti offerti da **Persona** sono ben più straordinari di quanto queste banali obiezioni facciano pensare.

Che difficoltà vi siano effettivamente è un fatto comunque dimostrato. Come spiegare altrimenti tutte le discrepanze e i veri e propri stravolgimenti rilevabili nei resoconti della critica a proposito di ciò che accade nel film? Come **Marienbad**, anche **Persona** sembra un film molto oscuro. In apparenza non vi è nulla qui della astratta costruita evocatività del castello di Resnais: lo spazio e gli ambienti di **Persona** sono anti-romantici, freddi, asettici e moderno-borghesi; ma il mistero aleggiante in questo ambiente non è minore. Le immagini e i dialoghi non possono non suscitare perplessità nello spettatore che non riuscirà a capire se certe scene si svolgono nel passato, nel presente o nell'avvenire, e se certe immagini e episodi appartengano alla « realtà » o alla « fantasia ».

Nell'affrontare un film che presenta difficoltà di questo genere, un tipo di difficoltà che ci è ormai del tutto familiare, si tende spesso ad affermare che è irrilevante fare simili distinzioni e che il film è in realtà un tutto unico, solo che l'azione è collocata in un mondo meramente (o totalmente) « mentale ». A me pare che questa maniera di affrontare la questione non faccia che rimandare il problema. All'interno della struttura di quello che ci viene mostrato, i singoli elementi continuano ad essere correlativi gli uni con gli altri, nei modi che potevano aver indotto lo spettatore a ritenere alcuni fatti « reali », ed altri invece immaginari (siano essi sogno, fantasia, allucinazione o presenze extraterrene). Per esempio: connessioni causali rispettate in parte del film, sono scartate in altre parti; spiegazioni diverse ugualmente convincenti ma che si escludono a vicenda vengono date dello stesso avvenimento. Dicendo che il film è nell'insieme da ricondurre a un ambito meramente « mentale », non si ottiene altro risultato che di spostare, senza risolverla, la contraddittorietà di questi rapporti interni discordanti.

In realtà affermare che **Persona** è un film interamente soggettivo, che si svolge tutto all'interno della testa di qualcuno, non serve più di quanto non sia servito (ed è facile rendersene conto adesso) per spiegare **Marienbad**, un film nel quale il disprezzo per la cronologia convenzionale e per una netta linea di demarcazione tra realtà e fantasia non era più provocatorio che in **Persona**.

Prima di tutto, quello che occorre mettere in chiaro riguardo a **Persona** è ciò che non si può fare con esso. Anche il tentativo più intelligente di tirar fuori un unico plausibile intrigo dal film si trova necessariamente a dover tagliare fuori o contraddire alcune delle sue parti, immagini e procedimenti essenziali. Si deve alla incomprensione di questa norma critica se quasi tutti coloro che hanno recensito il film ne hanno dato un resoconto piatto, impoverito e in parte falsato.

Secondo questi resoconti **Persona** racconta la storia di due donne, una è Elisabet Vogler (Liv Ullman), attrice affermata, apparentemente tra i trenta e i quaranta, che soffre di una misteriosa malattia nervosa i cui sintomi più vistosi sono il mutismo e una astenia quasi catatonica; l'altra è una giovane ed attraente infermiera venticinquenne di nome Alma (Bibi Andersson) alle cui cure è affidata la malata, prima in una clinica psichiatrica e poi nel cottage sul mare prestato alle due donne dalla psichiatra che ha in cura Elisabet e alle cui dipendenze lavora Alma. Secondo il parere concorde dei critici, ciò che avviene nel film è che, attraverso un qualche misterioso processo, ognuna delle due donne diviene l'altra. Alma, ufficialmente la più forte delle due, a poco a poco, si assume i problemi e le confusioni della paziente, mentre questa, stroncata dalla disperazione e/o dalla psicosi, recupera la capacità di parlare e ritorna alla vita normale. (Non è che lo spettatore assista all'attuarsi di tale scambio: ciò che vede alla fine del film sembra essere un'agonizzante posizione di stallo. Ma si è detto da più parti che, fino a poco tempo prima della presentazione in pubblico, il film terminava con una breve scena che mostrava Elisabet di nuovo sul palcoscenico, in apparenza del tutto guarita; dal che presumibilmente lo spettatore avrebbe dovuto dedurre che ora era l'infermiera ad essere diventata muta e ad assumersi il peso della disperazione dell'altra).

Partendo da questa versione artificiosa, per metà « intreccio » e per metà « significato », i critici ne hanno tirato fuori una serie di ulteriori significati. Per alcuni lo scambio tra Elisabet e Alma sarebbe la manifestazione di una qualche legge super-individuale che opera a tratti nelle vicende umane; nessuna delle due è in ultima analisi responsabile. Altri postulano un cannibalismo cosciente da parte dell'attrice nei confronti dell'innocente Alma, e pertanto vedono nel film la parabola dell'energia predatrice dell'artista che fruga costantemente nella vita alla ricerca di « materiale ». Altri critici si spostano rapidamente su un piano ancora più generale ed estraggono dal film una diagnosi della dissociazione della personalità nel mondo contemporaneo, una dimostrazione dell'inevitabile sconfitta della buona volontà e della fiducia nonché opinioni presumibilmente

giuste su questioni quali la alienazione nella società del benessere, la natura della pazzia, la psichiatria e i suoi limiti, la guerra americana nel Viet-Nam, il senso di colpa sessuale nel mondo occidentale e i Sei Milioni di ebrei. (Spesso, passano poi come ha fatto Michel Cournot sul «Nouvel Observateur» a rimproverare Bergman per il volgare didascalismo che essi stessi gli hanno attribuito).

Secondo me, questo resoconto abituale di **Persona**, anche se trasformato in una « storia », costituisce una semplificazione grossolana e uno stravolgimento del film. E' vero che Alma sembra diventare progressivamente più vulnerabile; nel corso del film essa viene condotta a crisi di isterismo, crudeltà, dipendenza infantile e (probabilmente) sintomi di follia. E' anche vero che Elisabet diventa sempre più forte, cioè a dire più attiva e reattiva, sebbene il suo cambiamento sia molto più sfumato e fino alla fine essa rifiuti di parlare. Ma tutto ciò non può essere considerato perfettamente equivalente ad uno « scambio » di attributi e di identità. E non è detto che Alma, quantunque si spinga molto in là nell'identificarsi, dolorosamente e struggentemente, con l'attrice, prenda su di sé i problemi di Elisabet, quali che possano essere (e non viene affatto chiarito quali siano).

Parlando di **Persona** è dalla tentazione di inventare più « storia » di quanta ce ne sia che bisogna rifuggire. Prendiamo ad esempio la scena che inizia con la presenza improvvisa di un uomo di mezza età con gli occhiali scuri (Gunnar Björnstrand) presso il cottage sul mare. Lo si vede soltanto avvicinarsi ad Alma, rivolgersi a lei chiamandola, nonostante le sue proteste, col nome di Elisabet, cercare di abbracciarla, mentre durante tutta la scena il volto impassibile di Elisabet è a pochi centimetri di distanza; vediamo poi Alma che improvvisamente cede alle carezze dell'uomo dicendo « Sì, sono Elisabet » (e Elisabet è sempre lì che guarda attentamente) e va a letto con lui in mezzo a un profluvio di tenerezze. Poi vediamo le due donne insieme (poco dopo?); sono sole e si comportano come se niente fosse accaduto. Questa sequenza si può prendere come illustrazione della sempre più intima identificazione di Alma con Elisabet e come misura del processo attraverso il quale essa sta imparando (nella realtà? o nella sua immaginazione?) a diventare Elisabet. Mentre Elisabet ha rinunciato volontariamente (?) ad essere attrice diventando muta, Alma senza volerlo e soffrendone sta diventando quella Elisabet Vogler — attrice — che non esiste più. Con tutto ciò, niente di quanto vediamo ci autorizza a ritenere — come hanno fatto invece molti critici — che questa scena rappresenti un accadimento « reale », un qualcosa che si colloca nello svolgimento della trama sullo stesso piano del trasferimento iniziale delle due donne nel cottage. Ma neanche si può essere del tutto sicuri che questo o qualcosa di simile non stia realmente accadendo: dopo tutto assistiamo al suo svolgersi (ed è nella natura stessa del cinema di conferire ad ogni avvenimento, se non vi sono indicazioni in contrario, un uguale grado di realtà: tutto ciò che appare sullo schermo è « lì », è presente).

La difficoltà sta nel fatto che Bergman non fornisce alcuna sorta di segnali in tesi a chiarire quale sia il « reale » e quale invece sia la fantasia, come avviene invece in **Belle de Jour**. Buñuel offre delle piste; vuole che lo spettatore sia in grado di decifrare il suo film. La insufficienza delle piste fornite da Bergman sta ad indicare che il regista vuole che il suo film rimanga parzialmente indecifrate; lo spettatore può soltanto avvicinarsi, ma mai raggiungere la certezza circa l'azione. Tuttavia, nei limiti in cui è utile per capire **Persona** la distinzione tra fantasia e realtà, direi che molto più di quanto i critici hanno concesso di ciò che avviene in e attorno al cottage è da intendere plausibilmente come fantasia di Alma. Una delle prove più evidenti a sostegno di questa tesi è una sequenza poco dopo l'arrivo delle due donne all'isola: la scena in cui, dopo aver visto (ossia dopo che la macchina da presa ci ha mostrato) Elisabet entrare nella camera di Alma, fermarsi vicino a lei e accarezzarle i capelli, vediamo Alma pallida e turbata, la mattina dopo, chiedere ad Elisabet « Sei venuta in camera mia questa notte? » ed Elisabet con aria ansiosa e lievemente dubitativa scuote la testa in segno di diniego.

Ora non sembra esserci motivo per dubitare della risposta di Elisabet. Non vi è nè accenno alcuno ad un piano malvagio da parte di Elisabet per minare la sicurezza di Alma nella propria sanità mentale, nè ragione di dubitare della memoria di Elisabet o della sua sanità mentale in senso ordinario. Ma se è così, se ne deduce che due punti importanti sono già chiariti fin dall'inizio del film: uno è che Alma è soggetta ad allucinazioni e presumibilmente continuerà ad esserlo; l'altro è che allucinazioni e visioni appariranno sullo schermo con lo stesso ritmo, la stessa apparenza di realtà oggettiva, degli avvenimenti « reali » (sebbene alcuni indizi, troppo complessi per poter essere descritti qui, siano forniti dall'uso della luce in certe scene). Una volta ammesso questo, sembra più che legittimo interpretare almeno la scena con il marito di Elisabet come immaginazione di Alma, e così pure una serie di sequenze nelle quali vi è un contatto fisico teso, quasi in stato di trance, fra le due donne.

Ma anche il riuscire a districare ciò che è immaginazione da parte di Alma da quello che si può ritenere avvenga realmente, è un risultato di scarso rilievo, che può anche portarci fuori strada se non lo si inquadra nel problema più ampio della forma di esposizione adottata nel film. **Persona** è costruito secon-

do un modulo che non si presta a venire ridotto alla dimensione di una "storia" — diciamo la storia del rapporto (per quanto ambiguo e astratto) tra due donne di nome Elisabet e Alma, una malata e una infermiera, una star e una "ingénue", alma (anima) e persona (maschera). Il motivo di ciò è che la riduzione del film a una "storia" vorrebbe dire, in ultima analisi, ridurlo alla sola dimensione psicologica. Non che tale dimensione non vi sia: ma una giusta interpretazione di **Persona** deve andare al di là di essa.

La cosa appare evidente se si considera che Bergman lascia libero lo spettatore di interpretare la condizione di mutismo di Elisabet in più modi: sia come il risultato di un collasso nervoso involontario; sia come una decisione volontaria e consapevole che può condurre tanto alla auto-purificazione che al suicidio. Qualunque cosa ci sia dietro quel mutismo, Bergman vuole che lo spettatore presti attenzione molto più al mero fatto del mutismo, che alle sue cause. In **Persona** la condizione di mutismo è in primo luogo un fatto con un determinato peso psichico e morale, un fatto che dà origine ad un proprio genere di causalità su un "altro".

Io tendo a dare un peso particolare al discorso che la psichiatra fa ad Elisabet prima che parta con Alma per il cottage. La psichiatra dice alla silenziosa, pietrificata Elisabet di aver capito il suo caso: ha capito che essa vuole essere vera, non recitare una parte; che vuole fare coincidere l'esterno con l'interno. E che avendo scartato il suicidio come soluzione, ha scelto di essere muta. La psichiatra consiglia a Elisabet di prendere tempo, di vivere la sua esperienza; alla fine di questo periodo — predice — l'attrice ritornerà al mondo... Però, quand'anche sia effettivamente corretto conferire a questo discorso il valore di un punto di vista privilegiato, sarebbe ugualmente un errore ritenere che esso costituisca la chiave del film, o anche solo ritenere che la tesi della psichiatria chiarisca del tutto la condizione di Elisabet (potrebbe anche darsi che il medico sbagli la sua diagnosi, o per lo meno che semplifichi troppo le cose). Collocando questo discorso all'inizio del film e non facendo mai in seguito un riferimento esplicito a tale "spiegazione", in effetti Bergman ha al tempo stesso pagato il suo contributo alla psicologia, e ne ha fatto a meno. Senza dire di ritenere la spiegazione in chiave psicologica come priva di importanza, egli pone chiaramente in secondo piano ogni considerazione relativa al ruolo che i motivi dell'attrice hanno nell'azione.

In un certo senso **Persona** occupa uno spazio che è al di là della psicologia; come anche è, analogamente, al di là dell'erotismo. La materia per un soggetto erotico c'è, vedi ad esempio la visita del marito di Elisabet. C'è, soprattutto, il legame tra le due donne, che con l'irrequietezza fisica del contatto, le carezze, l'autenticità della passione (che Alma tradisce con le parole, i gesti e le fantasie) non manca di proporre, a quanto sembra, implicazioni sessuali poderose anche se fortemente inibite. Ma in realtà quello che potrebbe essere di sapore sessuale è in larga misura trasferito in qualcosa che è al di là della sessualità e anche dell'erotismo. Il solo episodio puramente sessuale è la scena in cui Alma, seduta dall'altra parte della stanza, racconta ad Elisabet la storia dell'orgia sulla spiaggia. Alma parla, immobile, rivivendo il ricordo e al tempo stesso consegnando coscientemente a Elisabet il suo segreto vergognoso come il più grande dono d'amore. Con il solo racconto, senza ricorso ad immagini in flash-back, si crea un clima carico di sessualità; ma è una sessualità che non ha niente a che vedere con il "presente" del film e il rapporto tra le due donne.

In questo senso **Persona** introduce una diversificazione notevole rispetto alla struttura del **Silenzio** dove il rapporto amore-odio tra le due sorelle possedeva una inequivocabile carica di sessualità. Bergman ha ottenuto una situazione più interessante escludendo delicatamente, ovvero transcendendole, le possibili implicazioni sessuali del legame tra le due donne. Si tratta di un vero miracolo di equilibrio morale e psicologico; nel mantenere l'indeterminatezza della situazione, Bergman non può però dare l'impressione di eludere il problema, e deve d'altro canto evitare di proporci qualcosa che sia psicologicamente inattendibile.

Il vantaggio del mantenere gli aspetti psicologici della situazione nell'indeterminatezza (ma internamente credibili) è che Bergman può fare molte altre cose oltre a raccontare una "storia". Anziché avere tra le mani una "storia" compiuta, egli ha qualcosa che sotto un certo aspetto è più grezzo, e sotto un altro più astratto: una massa di materiale, un soggetto. La funzione del "soggetto" o del "materiale" può risiedere tanto nella sua opacità, nella sua polivalenza, quanto nel modo in cui si presta ad essere incarnato in un intreccio determinato. Un risultato prevedibile di un'opera creata con queste premesse è che l'azione apparirà spezzata, permeabile, disseminata di avvisi d'assenza di ciò che non può essere detto in modo univoco.

Un tale procedimento narrativo non significa affatto che un racconto di questo genere debba necessariamente essere privo di "senso"; vuol dire invece che il "senso" non è necessariamente legato ad un determinato intreccio. Si tratta della possibilità di una narrazione estesa fatta di avvenimenti non (interamente) sviluppati, ma nondimeno possibili. Il movimento "in avanti" di questo tipo di narrazione potrebbe essere misurato piuttosto in termini di rapporti reciproci fra le parti che lo costituiscono — **dislocamenti** ad esem-

pio — che non di normali, realistici (soprattutto psicologici) rapporti di causalità. Spesso potrà esserci quello che potremmo chiamare un intreccio latente; ma i critici comunque hanno di meglio da fare che andare alla caccia della trama come se l'autore l'avesse nascosta per inesperienza, errore, frivolezza o incapacità professionale. In questo tipo di narrativa, non si tratta di un intreccio che è andato perso bensì di un intreccio che è stato (almeno in parte) annullato. Questo intedimento, sia esso una scelta cosciente da parte dell'artista o meramente implicato dall'opera, deve essere accettato per quello che è e rispettato.

Prendiamo il caso dell'informazione. Uno dei sistemi adottati dalla narrativa di tipo tradizionale è di fornire "piena" informazione così che la conclusione della lettura o della visione coincida teoricamente con il pieno soddisfacimento del desiderio del lettore o dello spettatore di "sapere", di capire quello che è successo e perché. (Si tratta naturalmente di una ricerca di conoscenza sottoposta alla più ampia manipolazione; spetta all'artista di convincere il suo pubblico che ciò che non ha appreso al termine della fruizione dell'opera non può conoscerlo, o non si deve curare di conoscerlo). Una delle caratteristiche più salienti della nuova narrativa è invece una deliberata, calcolata frustrazione del desiderio di "sapere". Era successo qualcosa l'anno scorso a Marienbad? Che ne è stato della ragazza nell'Avventura? Dove va Alma quando sale sull'autobus da soia, in una delle scene finali del film?

Una volta capito che il desiderio di "sapere" può essere in una certa misura sistematicamente frustrato, il vecchio atteggiamento in relazione alla costruzione dell'intreccio non regge più. A prima vista può anche sembrare che un intreccio in senso tradizionale ci sia ancora; solo che viene raccontato da una angolazione obliqua, scomoda, da cui si può vedere poco e male. Alla fine, però, è necessario che ci si renda conto che la trama nel vecchio senso non esiste; e pertanto non si tratta di sottoporre il pubblico al supplizio di. Tant'è, ma di attirare la sua attenzione più direttamente su altre questioni, per esempio sul processo stesso del "sapere" e del "vedere". (Un illustre precursore di questo modo d'intendere la narrazione è Flaubert. E il metodo si trova in « Madame Bovary », con l'uso costante del dettaglio decentrato nel corso della descrizione).

Il punto d'approdo della nuova narrativa, quindi, è una tendenza alla sdrammatizzazione. Per esempio in *Viaggio in Italia* o nell'*Avventura* quella che ci viene raccontata è palesemente una storia; però è una storia che procede per omissioni. Il pubblico è per così dire ossessionato dalla sensazione di un significato che si perde o che è assente, al quale nemmeno all'artista è dato di accedere. La dichiarazione di agnosticismo da parte dell'artista può sembrare mancanza di serietà o disprezzo per il pubblico; ma quando l'artista dichiara di non "sapere" più di quanto non "sappia" il pubblico, quello che vuole affermare è che tutto il significato risiede nell'opera stessa; non vi è altro, non vi è niente "dietro" di essa. Opere come queste sembrano prive di senso o di significato solo nella misura in cui l'atteggiamento della critica ufficiale ha decretato per le arti narrative che il significato risiede soltanto in quel sovrappiù di "riferimento" al di là dell'opera stessa — al "mondo reale" o alle intenzioni dell'artista. Ma questa è, nel migliore dei casi, una norma arbitraria: non è affatto detto che il significato di una narrazione non sia altro che una parafrasi di quei valori, che, da parte di un pubblico teorico, verrebbero associati a quegli equivalenti di "vita reale" da cui scaturiscono gli elementi costitutivi di un intreccio; e nemmeno all'atteggiamento dell'artista verso di essi. E vi sono altri tipi di narrativa oltre quelli basati su una "storia".

Per esempio, una materia può essere trattata come una **risorsa tematica** dalla quale possono scaturire come varianti diverse strutture narrative, anche concorrenti. Una volta accettata, consapevolmente, questa possibilità, diventa chiaro che la legge interna di una costruzione del genere non può non differire da quella di una "storia" (o anche di una serie di storie parallele). La differenziazione risulta forse con la massima evidenza in riferimento all'uso del tempo.

Una "storia" attira l'attenzione del pubblico su ciò che avviene, sul modo con cui si svolge. Il processo è marcatamente lineare, anche in presenza di digressioni e tortuosità: si parte da A per arrivare a B, solo per volgersi verso C, donde (se le cose si sviluppano in maniera soddisfacente) il nostro interesse si punta in direzione di D. Ogni anello della catena per così dire si autosopprime dopo aver esaurito la sua funzione.

Ma lo sviluppo di una narrazione del tipo variazioni-sul-tema è molto meno lineare. Il movimento lineare non può essere del tutto abolito dal momento che l'esperienza del pubblico rimane quella del movimento nel tempo. Tale movimento lineare in avanti però potrà essere drasticamente limitato dalla compresenza di un principio retrogradante, che può, ad esempio, assumere la forma dei continui riferimenti all'indietro e incrociantsi. Un'opera del genere costituirà uno stimolo a rinnovare l'esperienza, nel senso della molteplicità dei modi di vedere; sarà idealmente un invito allo spettatore perché sappia collocarsi simultaneamente in vari punti della narrazione. Il tempo potrà apparire nella forma di un perpetuo presente, oppure come un rompicapo nel quale è impossibile distinguere con esattezza passato, presente e futuro (*Marienbad* e *L'Immortelle* di Robbe-Grillet sono esempi abbastanza tipici di quest'ultima tecnica). In *Persona* Berg-

man adotta una tecnica mista; il modo in cui tratta le sequenze della parte centrale del film sembra realisticamente cronologico, mentre la distinzione di "prima" e "dopo" si attenua nettamente e diventa quasi indecifrabile nella parte iniziale e in quella finale del film.

Ma nonostante il minor ricorso alla tecnica degli spostamenti di tempo, la struttura di *Persona* può essere ottimamente definita come: variazioni su un tema. Il tema è quello del **doppio**; le variazioni sono quelle che derivano dalle principali implicazioni del tema, e cioè: duplicazione, inversione, mutuo scambio, ripetizione. Una volta ancora, si fraintende completamente l'opera se ci si sforza di sapere esattamente che cosa accade in *Persona*, perché ciò che viene narrato è solo illusoriamente, in un senso del tutto secondario, una "storia". È giusto parlare del film nei termini della vicenda dei due personaggi chiamati Elisabet e Alma tra i quali si sta svolgendo un disperato duello di identità; ma non è meno esatto e pertinente considerare *Persona* come qualcosa che potrebbe essere definito, con un termine sviante, una allegoria: e cioè il duello tra le due mitiche parti di una singola "persona", la persona corrotta che agisce (Elisabet) e l'anima innocente (Alma) che a contatto con la corruzione cade.

Bergman non si limita a raccontare la "storia" dell'ardua prova psichica cui sono sottoposte le due donne, ma adopera questa prova come un elemento del proprio tema. E il tema che io ho chiamato del **doppio** è non meno un'idea formale che un'idea psicologica.

Lo si capisce in due modi. Primo, dal fatto, già sottolineato, che Bergman ci ha rifiutato talmente tante notizie sulla "storia" delle due donne da rendere impossibile stabilire con chiarezza, a grandi linee e ancora meno nel dettaglio, che cosa avviene tra loro. Secondo, dal fatto che ha introdotto una serie di riflessioni sulla natura della rappresentazione (la condizione dell'immagine, della parola, dell'azione e dello stesso film come mezzo). *Persona* non è solo la rappresentazione dei rapporti tra i due personaggi Alma ed Elisabet, ma è anche una meditazione sul film che "parla di essi".

Il più esplicito veicolo di trasmissione di tale riflessione è costituito dalle sequenze iniziali e finali del film, nelle quali Bergman cerca di costituire il film come un oggetto: un oggetto definito, un oggetto fatto, fragile e deteriorabile e pertanto esistente nello spazio oltre che nel tempo.

L'inizio di *Persona* è a schermo buio. Poi due punti luminosi diventano a mano a mano più intensi fino a che si vede che si tratta dei due carboni della lampada ad arco; subito dopo passa velocemente sullo schermo una parte della coda della pellicola. Segue una serie di rapide immagini, alcune delle quali a mala pena decifrabili: un inseguimento nello stile delle comiche mute, un pene in erezione, un chiodo martellato nel palmo di una mano, una inquadratura di un'attrice pesantemente truccata, ripresa dal retro del palcoscenico, mentre recita avendo di fronte a sé le luci della ribalta e il buio della platea (questa immagine riapparirà poco dopo, e sapremo che si tratta di Elisabet nella sua ultima parte, quella di Elettra), il suicidio sacrificale di un monaco buddista nel Viet-Nam, cadaveri assortiti in una camera mortuaria. Queste immagini sfilano velocemente, per lo più troppo rapide per poter essere distinte; ma a poco a poco la velocità diminuisce quasi per adattarsi al tempo necessario perché lo spettatore possa percepirle senza difficoltà. Segue una serie finale di immagini proiettate a velocità normale. Vediamo un ragazzino di circa undici anni magro e dall'aria malaticcia, che giace coperto dal lenzuolo in un lettino d'ospedale appoggiato al muro di una stanza nuda. All'inizio lo spettatore non può non associarlo ai cadaveri che ha visto prima: ma il ragazzino si muove, si libera goffamente del lenzuolo, inforca un paio di grossi occhiali tondi, prende un libro e si mette a leggere. Ci accorgiamo allora che di fronte a lui c'è una macchia indistinta, ancora molto vaga ma che sta diventando un'immagine: è la faccia di una bella donna. Come in trance il ragazzo lentamente si sporge verso di lei e comincia a carezzarla (la superficie che tocca fa pensare ad uno schermo cinematografico, ma anche a un ritratto o a uno specchio).

Chi è il ragazzo? Sembra ovvio a molti affermare che si tratta del figlio di Elisabet, perché si apprenderà in seguito che in realtà essa ha un figlio, e anche perché la faccia sullo schermo è quella dell'attrice. Ma sarà poi così? Sebbene l'immagine non sia affatto chiara (il che, naturalmente, è voluto) sono quasi sicura che Bergman fa dissolvere l'immagine di Elisabet in quella di Alma e viceversa. Se è così, cambia forse qualcosa per quanto riguarda l'identità del ragazzo? O non è forse la sua identità qualcosa che non dovremmo attenderci di conoscere?

Comunque il "figlio" abbandonato (se si tratta di lui) non riappare che alla fine del film quando di nuovo ma più brevemente vi è un montaggio complementare di immagini frammentarie che si conclude con quella del ragazzo che tenta di nuovo di raggiungere e di carezzare l'ingrandimento enorme e confuso del volto della donna. A questo punto Bergman taglia inserendo l'inquadratura della lampada ad arco; i carboni sbiadiscono; la luce lentamente si spegne. Il film muore, come un oggetto o una cosa, dichiarandosi "esaurito" e perciò praticamente ormai indipendente dalla volontà dell'autore.

Una critica che dimentichi o liquidi come irrilevante la maniera in cui **Persona** inizia e finisce non sta parlando del film di Bergman. Lungi dall'essere esterna (o pretenziosa) — come molti critici l'hanno giudicata — questa cosiddetta "cornice" del film non è altro, mi sembra, che l'asserzione più esplicita di un motivo di autoriflessione estetica che attraversa tutto quanto il film. Questo motivo di autoriflessione nella struttura del film è tutt'altro che un fatto arbitrario, un qualcosa di sovrapposto all'azione "drammatica". Intanto è l'esposizione sul piano formale del tema del "doppio" o duplicazione, che appare (sul piano psicologico) nei rapporti tra Alma e Elisabet. I "doppi" formali sono la dilatazione massima del tema che fornisce il materiale del film.

Forse l'episodio più forte del film, quello nel quale le risonanze formali e psicologiche del tema del "doppio" sono giocate fino in fondo raggiungendo il massimo di rigore, è quello del monologo durante il quale Alma descrive il rapporto di Elisabet col figlio. L'intera scena si ripete due volte; la prima volta mostrando la faccia di Elisabet che ascolta, la seconda quella di Alma mentre parla. La sequenza si conclude in modo spettacolare e terrificante con l'apparizione di una faccia doppia e composita, metà di Elisabet, metà di Alma.

Qui Bergman gioca con forza massima con la natura paradossale del film; col fatto cioè che esso ci dà sempre l'illusione di avere un approccio voyeuristico a una realtà non manomessa, una visione neutrale delle cose come sono. Ma quello che i registi di oggi si propongono sempre più spesso di mostrare è il processo stesso del vedere, offrendo allo spettatore basi o indicazioni per vedere la stessa cosa in molti modi diversi, che lo spettatore potrà adoperare simultaneamente o successivamente.

L'uso che Bergman fa qui di questa idea mi sembra singolarmente originale, anche se nei suoi caratteri più generali questo orientamento ci era già familiare. Il modo in cui Bergman ha reso il suo film auto-riflessivo, auto-considerantesi (**self-regarding**) e in definitiva auto-divorantesi non è un capriccio personale ma l'esempio di una tendenza ben precisa. L'aver relegato in secondo piano la struttura formale ottocentesca dell'« intreccio » e dei « personaggi » ha dato infatti impulso proprio a questo tipo di preoccupazione "formalistica" nei riguardi del carattere e delle contraddizioni del mezzo stesso. Quello che di solito si afferma essere la esasperata auto-consapevolezza dell'arte contemporanea che conduce ad una sorta di autocannibalismo, in senso meno peggiorativo può intendersi come liberazione di nuove energie di pensiero e di sensibilità.

Per me è questa la promessa che c'è dietro la nota tesi che colloca la differenza tra il cinema cosiddetto nuovo e quello tradizionale nel diverso **status** della macchina da presa: "la presenza avvertibile della macchina da presa" come ha detto Pasolini. Ma Bergman va oltre il criterio di Pasolini, inserendo nella coscienza dello spettatore la presenza del film sentito come oggetto. Questo lo fa non solo all'inizio e alla fine, ma anche nella parte centrale di **Persona** quando l'immagine (si tratta di una inquadratura della faccia atterrita di Alma) si incrina come uno specchio e poi si brucia. Quando inizia la scena seguente (anche qui, come se non fosse successo niente) lo spettatore rimane non solo con una impressione quasi incancellabile dell'angoscia di Alma, ma con un ulteriore senso di shock, una percezione magico-formale del film — come se esso fosse crollato per il peso di registrare una sofferenza così violenta e fosse stato poi quasi magicamente ricostituito.

Il procedimento adottato da Bergman, con l'inizio e la fine di **Persona** e questa terrificante cesura a metà film, è più complesso della strategia brechtiana di alienare il pubblico ricordandogli continuamente che quello a cui sta assistendo è teatro (cioè artificio piuttosto che realtà), o piuttosto è una asserzione sulla complessità di ciò che si vede e di come, in ultima analisi, la conoscenza profonda e rigorosa di qualsiasi cosa sia distruttiva. Conoscere (percepire) intensamente qualcosa vuol dire in definitiva consumarla, sfruttarla fino in fondo ed essere obbligati a passare ad altre cose.

Questo principio dell'intensità è al centro della sensibilità di Bergman e da esso deriva la sua maniera specifica di utilizzare le nuove forme narrative. La vivacità di Godard, l'innocenza intellettuale di **Jules e Jim**, il lirismo di Bertolucci in **Prima della rivoluzione** e dello Skolimowski di **Le Départ** sono ben lontani dai modi di Bergman. La sua opera è caratterizzata dalla lentezza, dal passo misurato; qualcosa che ricorda la pesantezza di Flaubert. E questa sensibilità contribuisce al tono tormentoso e privo di modulazioni di **Persona** (e, prima ancora, del **Silenzio**), una qualità che solo con molta superficialità può essere scambiata per pessimismo.

I punti più cupi sul piano emotivo nel film di Bergman sono legati a un tema laterale rispetto a quello principale del « doppio »: il contrasto tra nascondere, o dissimulare, e rivelarsi. In latino la parola **persona** sta a significare la maschera indossata dall'attore; essere una persona vuol dire quindi possedere una maschera, e in **Persona** entrambe le donne hanno una maschera. Quella di Elisabet è il mutismo; quella di Alma la salute, l'ottimismo, la sua vita di tutti i giorni (è fidanzata, le piace il suo lavoro e lo fa bene). Ma nel corso del film le due maschere si incrinano.

Si potrebbe dire che la violenza che l'attrice ha fatto a se stessa si è trasferita su Alma: ma sarebbe troppo semplice. La violenza e il senso di orrore e

di impotenza sono più esattamente le esperienze residue della consapevolezza sottoposta a una dura prova. Non si tratta, come ho già detto, del fatto che Bergman sia pessimista sulla situazione umana come se fosse una questione di opinioni; è che la qualità della sua sensibilità ha soltanto un unico vero oggetto: la profondità in cui annega la consapevolezza. Se per garantire la personalità è necessario salvaguardare l'integrità della maschera, e la verità di un individuo è sempre lo spezzarsi della maschera, allora la verità della vita nel suo insieme è il frantumarsi dell'intera facciata, dietro la quale si trova una crudeltà assoluta.

E' in tale contesto, credo, che bisogna situare i riferimenti ostentatamente politici contenuti in **Persona**. Non trovo che gli accenni di Bergman al Viet-Nam o ai Sei Milioni siano effettivamente topici, allo stesso modo dei riferimenti in apparenza analoghi nei film di Godard. A differenza di quest'ultimo, Bergman non è un regista che abbia un orientamento storicistico. Il telegiornale sul monaco buddista che si immola e la famosa fotografia del bimbo nel ghetto di Varsavia sono per Bergman prima di tutto immagini di violenza totale, di crudeltà senza riscatto. Esse appaiono in **Persona** e sono meditate da Elisabet come immagini di ciò che non può essere accolto o assimilato dall'immaginazione, piuttosto che come spunti per giuste riflessioni di ordine morale o politico. La storia o la politica entrano in **Persona** solo sotto forma di violenza pura; Bergman fa un uso « estetico » della violenza, ben diverso dall'uso che ne fa la propaganda corrente della sinistra liberale.

Il soggetto del suo film, se si vuole, è la violenza dello spirito; se ognuna delle due donne fa violenza all'altra, si può dire che hanno violato se stesse almeno altrettanto profondamente; in senso più lato, il film stesso sembra essere stato violato — sembra essere emerso per poi riaffondare nel caos del « cinema » e del film-come-oggetto.

Il film di Bergman è profondamente sconvolgente, a tratti terrificante. Descrive l'orrore del dissolvimento della personalità (Alma grida ad Elisabet a un certo punto: « No, io non sono te ») e mostra l'orrore ad esso complementare della sottrazione della personalità (senza chiarire se si tratti di un'azione volontaria o meno), miticamente resa col vampirismo. A un certo punto Alma succhia il sangue di Elisabet. Vale la pena però di sottolineare che non è affatto d'obbligo trattare questo tema come in un racconto dell'orrore. Basta pensare a come diverso sia il piano emotivo sul quale questo materiale è portato in uno degli ultimi romanzi di Henry James, « The Sacred Fount »: il commercio vampiristico tra i personaggi del libro del James, con tutta la sua atmosfera innegabilmente sgradevole, viene presentato come in parte volontario e, in qualche oscuro modo, giusto. Ma Bergman esclude rigorosamente la sfera della giustizia (dove i personaggi hanno « quel che si meritano »). Nessun punto di vista esterno suggerisce con sicurezza allo spettatore quale sia la vera posizione morale delle due donne: il loro restare irretite è un dato oggettivo e non il risultato di una situazione preesistente che ci sia dato di capire. Il clima è di disperazione: tutto quello che ci viene mostrato è una serie di compulsioni o di gravitazioni nelle quali i due personaggi precipitano, scambiandosi « forza » e « debolezza ».

Ma forse il contrasto più rilevante tra Bergman e James nei confronti di questo tema deriva dalla loro diversa posizione rispetto al linguaggio. Fino a che continua il discorso, nel romanzo di James continua la composizione della persona: la continuità del linguaggio, del discorso, rappresenta un ponte sopra l'abisso della perdita della personalità, sopra il baratro di disperazione assoluta in cui rovina la personalità. Ma in **Persona** è proprio il linguaggio, la sua continuità, ad essere in questione.

Non era difficile prevederlo in realtà: il cinema è l'ambiente naturale di chi non ha fiducia nel linguaggio, un indice naturale del carico di sospetto che la sensibilità contemporanea nutre nei riguardi della « parola ». Allo stesso modo in cui la poesia moderna e scrittori di prosa quali Stein, Beckett e Robbe-Grillet si sono prefissi il compito specifico di purificare il linguaggio, così gran parte del nuovo cinema è diventato la tribuna di chi vuol dimostrare la futilità e le duplici del linguaggio.

In Bergman questo tema era stato già affrontato nel **Silenzio** con il linguaggio incomprensibile in cui sprofonda la sorella traduttrice, incapace di comunicare con il vecchio portiere che ha cura di lei quando giace malata, forse morente, nell'albergo vuoto della immaginaria città di presidio. Ma il regista si era mantenuto allora nell'ambito abbastanza banale del « fallimento della comunicazione » dell'anima isolata e sofferente e del « silenzio » che costituisce abbandono e morte. In **Persona** la nozione di oppressività e fallimento del linguaggio viene sviluppata in modo di gran lunga più complesso.

**Persona** ha praticamente la forma di un monologo. Oltre ad Alma ci sono soltanto due altri personaggi che parlano, la psichiatra e il marito di Elisabet, ma la loro è solo una breve apparizione. Per la maggior parte del film siamo con le due donne isolate sulla spiaggia e solo una delle due, Alma, parla: parla timidamente, ma incessantemente. Benché l'espressione in parole del mondo in cui si muove abbia sempre qualcosa di innaturale, all'inizio è un atto di pura generosità, diretto a beneficio della sua paziente che si è ritirata dal linguag-

gio come da una sorta di attività contaminatrice. Ma la situazione comincia presto a cambiare: il silenzio dell'attrice diventa una provocazione, una tentazione, una trappola. La situazione che Bergman ci mostra fa pensare al famoso atto unico « La più forte » di Strindberg, un duello tra due persone una delle quali aggressivamente silenziosa. Come nel lavoro di Strindberg, quella che parla, che riversa la propria anima, si rivela in definitiva più debole di quella che rimane silenziosa. (La qualità di quel silenzio si modifica costantemente diventando sempre più potente: la donna muta cambia di continuo). A mano a mano che si manifestano atti reali, come l'affetto fiducioso di Alma, essi vengono svuotati dal silenzio implacabile di Elisabet.

Alma è anche tradita dal linguaggio stesso. Il linguaggio viene presentato come strumento di frode e di crudeltà (la radiocronaca urlata, la lettera crudele di Elisabet alla psichiatra che Alma legge), come strumento di smascheramento (il ritratto bruciante che Alma fa dei segreti della maternità di Elisabet), come strumento di autorivelazione (il racconto-confessione di Alma dell'orgia sulla spiaggia) e come arte e artificio (le battute dell'« Elettra » che Elisabet recita sul palcoscenico quando improvvisamente ammutolisce, il radiodramma che Alma mette in onda nella stanza dell'ospedale e che fa sorridere l'attrice). Quello che *Persona* dimostra è la mancanza di un linguaggio appropriato, di un linguaggio che sia veramente completo: ciò che rimane è un linguaggio fatto di lacune, adeguato a un tipo di narrazione che procede per serie di lacune o vuoti nella « spiegazione ». In *Persona* questi vuoti di senso o lacune di linguaggio diventano più potenti delle parole, mentre la persona che si affida alle parole è trascinata da uno stato di relativo equilibrio e fiducia a uno stato di angoscia isterica.

Qui c'è veramente l'illustrazione più potente del motivo dello « scambio ». L'attrice crea un vuoto con il suo silenzio; l'infermiera parlando cade in esso, esaurendosi. Quasi stordita dalla vertigine aperta dall'assenza di linguaggio, Alma a un certo punto implora Elisabet almeno di ripetere le frasi senza senso che essa le urla: ma durante tutto il periodo al mare, nonostante il tatto, le lusinghe e le preghiere angosciose, Elisabet rifiuta (per ostinazione? per cattiveria? per incapacità?) di parlare. Solo una volta cede: quando Alma infuriata la minaccia con una pentola d'acqua bollente; Elisabet terrorizzata indietreggia verso il muro urlando « No, sei pazza » e per un momento Alma trionfa. Ma Elisabet riprende immediatamente il suo silenzio. L'unica altra volta che l'attrice parla è verso la fine del film — anche qui il tempo è ambiguo — quando (di nuovo?) nella nuda stanza dell'ospedale si vede Alma china sul letto di lei implorarla di dire almeno una parola. Elisabet, impassibile, acconsente. La parola è « Nulla ».

Alla fine del film, maschera e persona, parola e silenzio, attore e « anima » rimangono divisi, per quanto siano stati mostrati intrecciatisi in un viluppo di parassitismo e perfino di vampirismo.

(Traduzione dall'inglese di Laura e Franco Coppa. Questo saggio, apparso originariamente su « Sight and Sound », autunno 1967, viene pubblicato in traduzione italiana per gentile concessione dell'autrice)