



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio

filosofico

Lucilla Albano
Felice Cimatti
Pio Colonnello
Claudio D'Aurizio
Giulia Guadagni
Romano Luperini
Francesco Napolitano
Fabrizio Palombi
Élisabeth Roudinesco
Francesco Saverio Trincia
Carlo Serra

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

Rivista del "Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi" dell'Università della Calabria

N. 1 - L'inconscio filosofico

Giugno 2016

Direttori

Felice Cimatti

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Segreteria di Redazione

Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

Redazione

Anna Adamo, Monica Altomare, Francesco Bassano, Giusy Manica, Rita Pellicori, Maria Rosaria Rizzuti, Andrea Saputo, Angela Silvestri

Indice

“L’inconscio filosofico”: editoriale
Felice Cimatti, Fabrizio Palombi.....p. 6

L’inconscio filosofico

L’inconscio freudiano e i filosofi: intervista a Élisabeth Roudinesco
Fabrizio Palombi.....p. 12

Le forme della condensazione e dello spostamento in Persona di Bergman
Lucilla Albano.....p. 22

L’inconscio, 100 anni dopo
Felice Cimatti.....p. 40

L’ombra della madre tra Schreber e Leonardo.
Rileggendo due saggi freudiani del 1910
Pio Colonnello.....p. 57

La psicoanalisi a Trieste: logica dell’inconscio e modo di significare
nel Canzoniere di Saba
Romano Luperini.....p. 72

L’inconscio giustificato e riconosciuto
Francesco Napolitano.....p. 84

Inconscio e filosofia
Francesco Saverio Trinca.....p. 97

Inconsci

Varianti logiche della ripetizione e costituzione del momento affettivo
Carlo Serra.....p. 112

Recensioni

F. Palombi, A. Rainone (2015, a cura di), *Lacan d'après Lacan*, "Il cannocchiale" n. 1 - a. XL, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Claudio D'Aurizio.....p. 138

R. Ronchi (2015), *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano.

Giulia Guadagni.....p. 145

Le forme della condensazione e dello spostamento in *Persona* di Bergman

Lucilla Albano

Persona (1966) possiede la magia e il mistero dei film onirici, testi che presentano una logica e uno stile vicini a quelli dell'inconscio, condividendo lo stesso fascino ed enigma dei sogni, oltre alla stessa difficoltà rispetto alla loro interpretazione. Il film di Ingmar Bergman è un emblema e un apice del cinema moderno, frammentario e discontinuo, molto più simile al sogno di quanto lo sia quello classico, lineare, continuo e causale. Un cinema la cui comprensione avviene più per tracce e frammenti, per istanti sfuggenti e imprevedibili, piuttosto che per un'analisi piena e conclusa. Inoltre *Persona* è uno di quei film che testimoniano, come ci ricorda Jean-Luc Godard: «che soltanto il cinema ha potuto fare certe cose che nessun'altra arte aveva fatto» (Godard, 1998, p. 7). *Seul le cinéma* appunto.

Persona introduce se stesso, in quanto film, con la più spericolata e originale forma di autoriflessività e di metalinguaggio che ci abbia offerto l'arte, dando l'avvio e il tono a tutta l'opera, che si presenta, dall'inizio alla fine, come una perfetta coniugazione tra il metacinema e l'onirismo, in cui la scrittura è spinta al massimo verso la sperimentazione.

L'immagine iniziale è quella di due cilindri di carbone di un vecchio proiettore che si toccano e diventano incandescenti sprigionando una luce fortissima. Vediamo l'avvio del meccanismo della proiezione con lo scorrimento della pellicola, la croce di Malta, il bianco assoluto e incandescente, lo start, l'apparizione quasi subliminale di un pene in erezione, di nuovo i cilindri e la pellicola, prima vergine e poi con i fotogrammi di un cartone animato alla Norman Mc Laren, in cui una donna si lava le mani (che Bergman stesso aveva disegnato da adolescente su una pellicola slavata).¹ Dal cartone animato si passa all'inquadratura delle mani di un bambino, segue poi una farsa nello stile delle comiche mute (realizzato da Bergman, già ai tempi di *Prigione*, 1949). Questa breve scenetta e le immagini seguenti di un grande ragno e della macellazione di un agnello, sono inscritte all'interno di una cornice bianca e fanno dire a Bergman:

¹ «Quando ero ragazzo, c'era un negozio di giocattoli dove si poteva comprare una pellicola al nitrato già filmata. Costava cinque soldi al metro. Mettevo trenta, quaranta metri di pellicola in una forte soluzione di soda e lasciavo le strisce a bagno una mezz'ora. Le strisce diventavano bianche, candide, trasparenti. Senza più immagini» (Bergman, 1990, p. 48).

Avevo in mente di creare una poesia, non in parole ma in immagini, sulla situazione in cui *Persona* aveva avuto origine. Ho riflettuto su ciò che era importante, e ho iniziato con il proiettore e il mio desiderio di metterlo in moto. Ma quando il proiettore stava andando, niente veniva fuori da esso se non vecchie idee, il ragno, l'agnello di Dio, tutta quella vecchia roba noiosa (Björkman, Manns, Sima, 1973, p. 198).

Segue un'immagine totalmente bianca a cui la colonna sonora offre una tensione crescente, che esplode nel dettaglio di una mano crocifissa, priva di quello sfondo bianco che palesava, nelle inquadrature precedenti, la matrice fittizia. Dopo queste «immagini traumatiche», come le definisce Michel Chion (1991, p.178), seguono piani e suoni più realistici: un muro di mattoni, degli alberi, un cancello, un mucchio di neve, secondo dominanti grafiche di orizzontalità, verticalità, diagonalità e rotondità. Poi di nuovo si cambia, si entra in un regime apparentemente più narrativo: il dettaglio della bocca e del mento di una persona anziana, distesa e immobile, primo piano di una donna ripresa dall'alto, con gli occhi chiusi, un ragazzino su un letto, coperto da un lenzuolo bianco, anche lui con gli occhi chiusi, in orizzontale e in figura intera. È vivo o è morto? Mano abbandonata e immobile, stessa donna con gli occhi chiusi, primo piano del volto di un uomo, mani intrecciate sopra un lenzuolo, dettaglio di piedi. Lo spettatore ha l'impressione di trovarsi in un obitorio e davanti a persone senza vita, ma appare di nuovo il volto di una donna che al suono del telefono apre improvvisamente gli occhi. L'adolescente si sveglia, si gira, prima si siede in mezzo primo piano, poi si distende, si mette gli occhiali e inizia a leggere un libro (che si rivela essere *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov). Incuriosito da qualcosa si alza, va verso la mdp e con la palma della mano tocca l'obiettivo. Nel controcampo e di spalle, in mezzo primo piano, in parte tagliato dall'inquadratura, lo stesso adolescente accarezza con la mano uno schermo dove appare in primissimo piano e a tutto campo l'immagine sfocata di un volto di donna e poi un altro volto, molto simile, l'uno sovrimpresso all'altro, quasi indistinguibili e sempre più a fuoco, e che presto lo spettatore scoprirà appartenere alle due protagoniste del film: una famosa attrice, Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) e la sua infermiera personale, Alma (Bibi Andersson). Stacco, schermo bianco con il titolo del film.

La conclusione di *Persona*, secondo una temporalità circolare di apertura e di chiusura del racconto, è di nuovo l'immagine dell'adolescente con la mano sullo schermo in cui si vede un volto di donna fuori fuoco e indistinguibile (ma percepibile come quello iniziale) e infine la stessa immagine dell'incipit, ma al contrario: il proiettore, la croce di Malta, i cilindri di carbone che si allontanano mentre la pellicola, letteralmente, finisce. E cade il buio. In qualche inquadratura precedente il dispositivo cinematografico si palesava nell'immagine del set e della mdp con il

direttore della fotografia, l'occhio alla *loupe*, mentre inquadra Liv Ullmann in primo piano, distesa e rovesciata su un letto.

Il prologo e il finale danno l'idea che il film abbia una vita a sé, una sua strategia e una propria autocoscienza. In *Persona* infatti lo svelamento del mondo interiore viene connesso, in modo inestricabile, con lo svelamento dei processi di illusione e di costruzione del dispositivo cinematografico e della pellicola. La pellicola vergine, che vediamo scorrere proprio all'inizio del film, è la pellicola nuda, senza immagine: una piccola pelle senza maschera, senza *persona*. È come se la sua messa a nudo facesse emergere la sua "interiorità", facesse risuscitare l'essenza magico-onirica del cinema, da cui consegue il quasi annullamento della diegesi, magicamente sospesa tra realtà, sogno e immaginazione.

La messa in scena del dispositivo cinematografico nel prologo e nel finale (e lo strappo della pellicola a circa metà film, ne parlerò più avanti) pone il testo che stiamo vedendo nella sua dimensione di oggetto materiale, concreto. Che cos'è un film infatti se non della pellicola che scorre?

Non tenterò un'analisi complessiva del film, già ampiamente perseguita da innumerevoli studi, cercherò invece di cogliere una specifica logica onirica, che riguarda la sovrimpressioni dei volti delle due protagoniste, Elisabeth Vogler e Alma, che diventa un unico volto: questo accade nel prologo, e una seconda volta verso la fine del film, attraverso un fotomontaggio delle due metà dei due volti. Fotomontaggio che mette in luce, ancora più della sovrimpressioni, la divisione del soggetto, la natura divisa, pulsionale e conflittuale delle due donne. Inoltre l'unione dei due volti è un'allitterazione che, aparendo due volte, ne evidenzia l'importanza. Il volto femminile che si palesa su una sorta di schermo e che l'adolescente accarezza con la mano, come a cercare di rendere tale immagine reale, come a richiamare a sé, rendendola palpabile e concreta, quella presenza enigmatica, è indubbiamente il momento più significativo e sorprendente del prologo del film. Dove si colloca questo volto di donna, scaturito dalla sovrimpressioni di due volti diversi e di cui ancora lo spettatore non sa nulla e che quindi gli è tanto più misterioso? Dove sono e chi sono quelle due donne? Sullo schermo del film, su uno schermo interiore (presente in quanto *surcadra*), nella mente dell'adolescente, oppure nella mente dell'autore o nel sogno dello spettatore? Di chi è quel volto così strano e inquietante? Inquietante perché è la creazione di qualcosa di vero e insieme di falso, di naturale e di artificiale, come se stesso e diverso da sé, in quanto trasformazione e resistenza, familiare (almeno forse per l'adolescente) e insieme estraneo ed estraniante. Insomma con tutte le connotazioni con cui Freud ha definito il concetto di *Unheimliche*, di perturbante.

Il ragazzino posa la palma della mano sullo schermo, il suo schermo, interno e insieme esterno. Lo riconosciamo quel gesto, è simile a quello di Johan (interpretato dallo stesso attore di *Persona*, Jörgen Lindström, più giovane di tre anni) all'inizio di

un film precedente di Bergman, *Il silenzio* (1963): con la mano appoggiata su un altro schermo, quello del finestrino di un treno, all'inizio del film. Incipit molto simili quelli di *Il silenzio* e di *Persona*, entrambi mettono in scena il dispositivo, in questo caso proprio il dispositivo cinematografico - con varianti formali inventate e riprese in diversi film del regista svedese - il cui tramite, nei due film, è un bambino, più o meno grande.

L'adolescente del prologo di *Persona* è il figlio rifiutato e rimosso che sta al centro del film, nel suo cuore segreto e che rappresenta una figura enigmatica lungo tutto il testo, proponendosi di volta in volta tramite effigi diverse: *ragazzino-autore* all'inizio e alla fine; *figlio* di Elisabeth in una fotografia arrivata in ospedale dentro una lettera del marito e che lei strappa in due, quasi con rabbia (e la cui immagine è in parte celata allo sguardo dello spettatore da un'inquadratura di taglio che non permette di distinguerne i tratti e quindi di identificarlo con l'adolescente del prologo); *bambino ebreo* nel ghetto di Varsavia, minacciato dal mitra di un nazista, fotografia storica che Elisabeth trova un po' per caso e che viene mostrata prima in totale e poi per frammenti e dettagli. Infine di nuovo la fotografia del *figlio* che riappare, nascosta sotto una mano di Elisabeth e ricomposta, ma sempre poco visibile per lo spettatore. Chi è questo bambino, chi è quell'altro bambino? Che cosa hanno in comune con l'adolescente del prologo e del finale?

Bambini e adolescenti abbandonati, sperduti e spauriti. Sono questi, ci vuole dire Bergman, gli *eroi del nostro tempo*? Eroi senza nome e senza una precisa identità, che vivono un fantasma e un enigma: «*Et ce à quoi on revient toujours: l'enfance dans l'enigme*» (Risset, 2014, p. 77). Un enigma certo diverso da quello dello spettatore, che attenderà di vedere il seguito del film per poter capire di più e individuare forse in quel ragazzino smilzo e cresciuto troppo presto, che appare nel prologo, non solo e non tanto il figlio di Elisabeth Vogler, quanto il figlio (rifiutato) di *due madri*, come si evince nel racconto da "realismo magico" di Massimo Bontempelli (*Le due madri*); e come mette in evidenza la sovrainpressione dei due volti femminili. Perché Bergman non ha nessuna intenzione di indicarci con precisione chi è quell'adolescente, alter ego dell'Io autoriale: tutti i bambini sono simili nel loro bisogno di essere amati e tutti i bambini desiderano la presenza della madre.

E che l'adolescente di *Persona* non sia altro che il bambino del *Silenzio*, alle prese con una madre - anche lei - bellissima, misteriosa e assente, Bergman ce lo indica, in modo inequivocabile, non solo scegliendo lo stesso attore, ma anche mettendogli tra le mani lo stesso libro, la stessa identica edizione (forse è proprio lo stesso libro): *Un eroe del nostro tempo*, che Johan leggeva nel precedente film. E dicendo anche a noi spettatori, in modo altrettanto inequivocabile, che quel bambino è lui stesso, il regista-autore Ingmar Bergman.

L'adolescente che all'inizio del film protende la mano verso una sfocata e indistinta immagine materna, a cui non corrisponde né amore, né presenza, ma solo assenza, distanza e inaccessibilità, a questo ragazzino senza nome e privo dell'amore materno, Bergman offre delle immagini, solo delle immagini; e per sottolineare che ad essere importante è proprio il dispositivo classico del cinema - le immagini in movimento, più che ciò che le immagini raccontano - affastella nel prologo una serie di inquadrature molto diverse tra di loro (e che in parte appartengono alla sua infanzia o riprendono il suo cinema), attraverso un montaggio che non ha nessuna possibilità di essere interpretato come una narrazione. E che quindi sostanzialmente proietta se stesso.

Un altro importante regista riprende l'immagine della mano che accarezza lo schermo, trasformandola. Si trova in *Los Abrazos Rotos* (*Gli abbracci spezzati*, 2009) di Pedro Almodóvar e riguarda il motivo di due amanti che desiderano morire insieme. Mateo Blanco, il regista protagonista del film, e Lena, si innamorano, ma sono perseguitati da un anziano miliardario, ex amante di lei. Scappano insieme, ma una sera, dopo un bacio scambiato in macchina, hanno un incidente in cui Lena muore e Mateo rimane cieco. «La morte di Lena non ci sorprese fusi in un abbraccio come avevamo sognato», dirà poi la *voice over* di Mateo.

Quattordici anni dopo, Mateo scopre che il figlio del miliardario li aveva seguiti, come un *Peeping Tom*, filmando tutto, anche il loro ultimo bacio prima dell'incidente. Così Mateo fa passare sullo schermo televisivo l'immagine del loro bacio e con le palme delle due mani (non possedendo più la vista) tocca, accarezza lo schermo televisivo, mentre il suo assistente commenta: «Lena non morì tra le tue braccia come avevate sognato, ma l'ultima sensazione che si portò via fu il sapore della tua bocca».

In *Abbracci spezzati* si trova quella che mi sembra la più bella e la più inventata inquadratura *unheimlich* del cinema di Almodóvar: una metafora ricca di sensi, uno di quei tipici significanti sovradeterminati che si trovano - come in *Persona* - nei sogni e nelle opere poetiche. Perché qui (come sempre) è il cinema in sé ad essere *unheimlich*: ad avere il potere di far rivivere i morti ed evocare il doppio. Lena, in queste immagini in cui appare sullo schermo televisivo, è morta ma è anche viva, è presente e insieme assente (come è sempre l'immagine cinematografica), è simulacro e creatura vivente, immagine interiore e rappresentazione esterna, è "vera" nell'investimento psichico ed emozionale di Mateo, ma è anche "finta" per il mondo reale.

Questa dimensione *unheimlich* dell'immagine almodóvariana, che riguarda una specifica declinazione della messa in scena del corpo in molti film del regista spagnolo, la possiamo trovare, abbiamo visto, anche nell'incipit di Bergman. L'*Unheimliche* freudiano riguarda, in questo caso, l'indissolubile fusione tra estraneità e intimità, almeno rispetto alla visione dell'adolescente che vede la madre

(supponendo che quel ragazzino sia il figlio di Elisabeth) e nello stesso tempo vede un'estranea, una madre quindi che palesa la sua estraneità rispetto al figlio, come il film racconterà. Assunto esplicitato quando nell'immagine sullo schermo quel volto sovrimpresso chiude gli occhi, come per non voler vedere quell'adolescente che la guarda e che cerca di toccarla.

Qui però mi interessa mettere in evidenza un'altra dimensione di questa immagine riguardante possibili processi inconsci che la sequenza dell'incipit e della specifica inquadratura dei due volti sembrano invitare a fare, talmente la loro imperscrutabilità e potenza suggestiva muovono in tale direzione. La trasformazione di pensieri inconsci o preconsoci in immagini visive, scrive Freud ne *L'interpretazione dei sogni*: «può essere la conseguenza dell'attrazione che il ricordo visivo, che cerca di rianimarsi, esercita sul pensiero escluso dalla coscienza, che lotta per esprimersi» (Freud, 1899, pp. 498-99). La fusione dei due volti di Elisabeth e di Alma, infatti, mette in evidenza dei processi inconsci, quei meccanismi fondamentali del lavoro onirico che sono la condensazione (due volti diversi diventano uno solo) e lo spostamento (l'immagine sovrimpressa dei due volti non palesa il contenuto essenziale), e rappresentano quindi una metafora e una metonimia. Processo metaforico perché il volto dell'una è dentro quello dell'altra, l'una sostituisce l'altra, e metonimico perché sono l'una accanto all'altra, l'una al posto dell'altra. Infatti il significato o meglio il senso, di tale fusione, è sovradeterminato, cioè non raggiungibile attraverso una significazione univoca, essendo diversamente centrato rispetto ai molteplici sensi a cui lo spettatore può attingere, in particolare a quello più importante: la rappresentazione del volto materno, ma soprattutto di una figura materna che rifiuta la propria maternità e che si palesa sotto forma di effigie, di simulacro, e quindi inattingibile per l'esperienza concreta. Insomma una madre assente, come Anna, la madre di Johan, in *Il silenzio*, madre provocatrice e sfuggente, sempre all'inseguimento di un Eros che non riesce mai a soddisfarla.

Il nuovo volto che si crea attraverso la sovrimpressione dei due volti, è una formazione fantasmatica e sostitutiva, è un frammento, un'allusione e un'abbreviazione (come ci insegna Freud a proposito della condensazione nel sogno) e in luogo del "materiale autentico" vi sono modificazioni e approssimazioni, secondo le leggi dello spostamento. In tale forma frammentata e allusiva vi sono contenuti gran parte di quelli che potremmo definire i "pensieri latenti" del film, ma deformati e mascherati come in un sogno. L'elemento comune inoltre viene creato in due modi diversi: attraverso la sovrimpressione prima, e grazie a un fotomontaggio dopo.

Sempre ne *L'interpretazione dei sogni* Freud scrive:

Il viso che vedo in sogno è, nello stesso tempo, quello del mio amico R. e quello di mio zio. È come una fotografia sovrapposta di Galton, che per stabilire somiglianze familiari faceva fotografare più visi sulla stessa lastra» (*Ivi*, p. 135).

E a proposito dell'interpretazione del sogno cosiddetto dell'*iniezione a Irma*:

non ho unito tratti propri dell'uno con tratti dell'altro, sottraendo così certi tratti all'immagine mnestica di ciascuno, ma ho applicato il procedimento in base al quale Galton ottiene i suoi ritratti di famiglia, proiettando le due immagini una sopra l'altra, per cui i tratti comuni spiccano più netti, mentre quelli che non concordano si cancellano a vicenda e risultano nel quadro indistinti. [...] La produzione di persone collettive e persone miste è uno dei principali mezzi di lavoro della condensazione onirica (*Ivi*, p. 271).

In un altro lavoro sul sogno del 1925, così scrive:

Si rende necessario un elemento comune - o più di un elemento comune - in tutte le componenti. Il lavoro onirico procede quindi come Francis Galton nella preparazione delle sue fotografie di famiglia. Esso fa coincidere le varie componenti, sovrapponendole le une alle altre; [...] così l'elemento comune risulta nitidamente (Freud, 1925, p. 19).

Per ben tre volte quindi Freud paragona il lavoro di condensazione a un meccanismo della fotografia, che verrà poi ripreso dal cinema. La sovrimpressione, infatti, nel cinema analogico, quindi fino alla fine degli anni novanta del Novecento, è un effetto speciale che si otteneva sia in ripresa, con una duplice esposizione della pellicola, oppure, con maggiore precisione e dettaglio in *truka*, utilizzata per ottenere effetti fantasmatici. Ad esempio il film più amato e ammirato da Bergman, *Körkarlen (Il carretto fantasma, 1921)*, di Viktor Sjöström, è basato sull'uso della sovrimpressione, quando l'anima del protagonista, David Holm, si stacca dal suo corpo morto. Cinema e sogno uniti quindi per sempre nella teoria del fondatore della psicoanalisi, checché ne dicesse Freud, del tutto scettico nei confronti della possibilità del cinema di pervenire a un sufficiente grado di astrazione². E nel farlo (in qualche modo a sua insaputa) Freud cita quell'eccentrico scienziato che fu Francis Galton, il quale sovrapponeva i volti, raggruppandoli per genere e tipicità, oltre che per familiarità, cercando di coglierne l'essenza e mettendo in luce la possibilità - era l'auspicio dello scienziato inglese - della formazione "oggettiva" di immagini mentali e di concetti astratti³. Anche Christian Metz, il teorico francese della teoria psicoanalitica del cinema, nel suo libro *Le signifiant imaginaire*, parla delle forme di punteggiatura del

² Cfr. la ricostruzione del carteggio tra Freud e Karl Abraham in Salina, 1979.

³ Cfr. Morini, 2010, pp. 5-17, a cui sono debitrice per la conoscenza dei testi di Galton.

linguaggio cinematografico, in particolare della sovrimpressionazione e della dissolvenza incrociata, sostenendo che «non sono privi di rapporto con la condensazione e lo spostamento» (Metz, 1977, pp. 135).

A questo punto, messe in luce analogie, paragoni e vicinanze, ritorniamo a *Persona*, sempre facendoci guidare dalla teoria freudiana. La prima domanda che potremmo porci è la seguente: quali sono gli elementi comuni tra Elisabeth e Alma?

Si assomigliano fisicamente: Bergman aveva scelto Liv Ullmann, allora attrice quasi esordiente, proprio per la sua somiglianza con Bibi Andersson. Sono quindi sovrapposte perché hanno già, come voleva Galton, degli elementi comuni: due volti femminili di donne nordiche, giovani, bionde, con gli occhi azzurri e i lineamenti regolari. Il primo motivo che si evidenzia e che verrà portato avanti durante il film è quindi il *tema del doppio*. Alma si identifica a tal punto con Elisabeth da diventare lei o da pensare di essere diventata lei (nella scena con il marito di Elisabeth), fino ad arrivare al momento del vampirismo, in cui è Elisabeth a succhiare il sangue dal braccio di Alma. Scrive Bergman: «È se stessa che lei impara a conoscere. L'infermiera Alma cerca di trovare se stessa attraverso la signora Vogler» (1990, p. 48).

Il secondo motivo è il *tema della maschera*. Entrambe portano una maschera (da cui il titolo *Persona*, che in latino significa maschera), metafora e tema ricorrente in tutto il cinema di Bergman, per il quale essere una persona significa ineluttabilmente portare una maschera.

Credo di essere quello che se l'è cavata più a buon mercato educando me stesso alla menzogna. Foggiai una personalità esteriore che aveva ben poco a che fare con il mio vero io. Non riuscendo a tenere separate la mia maschera e la mia persona, ne risentii il danno fin nella vita e nella creatività dell'età adulta (Bergman, 1987, pp. 14-15).

L'una, Elisabeth, rifiuta questo assunto: nel suo desiderio di autenticità vorrebbe essere e non apparire, e viene mostrata per la prima volta allo spettatore nel suo ruolo di attrice, nel momento in cui sul palcoscenico di un teatro, pesantemente truccata (la maschera appunto), sta impersonando il ruolo dell'Elettra di Sofocle, e improvvisamente si blocca. Elisabeth non vuole più recitare, soprattutto non vuole più recitare nella vita. «Lei non parla, rifiuta la propria voce. Non vuole essere falsa. *Quando si sanguina, ci si sente disgustosi, e allora non si recita*» (Bergman, 1990, p. 47). Da allora non parlerà più e la psichiatra che la segue le affianca l'infermiera Alma, che dovrà prendersi cura di lei durante il soggiorno in un'isola.

L'altra, Alma, vorrebbe apparire come non è. Offre di sé un carattere premuroso, attivo, al servizio degli altri e condiscendente, si mostra desiderosa di avere una famiglia e dei figli, ma le sue idee non coincidono con le sue azioni e le sue dichiarazioni di intenti, in un profluvio di chiacchiere, riguardano più un'apparenza

esteriore che una realtà effettiva. «Un giorno scoprii che una di loro era muta come me. L'altra era loquace, premurosa e sollecita come me» (Bergman, 1987, p. 187). Simili e opposte, unite però in un'unica *persona*, in un'unica *maschera* (quella dei due volti sovrapposti).

Infine il terzo tema comune ad entrambe è il *rifiuto della maternità*, assunto fondamentale che tiene tutto unito e grazie al quale possiamo interpretare meglio anche l'incipit. Elisabeth ha avuto un bambino che non voleva e che non ama, mentre Alma ha abortito, come racconta lei stessa. E la questione della maternità rifiutata è vista sia dalla parte della madre, o meglio di entrambe le madri, che dalla parte del figlio. Elisabeth e Alma sono quindi simili anche nel loro rifiuto del bambino, ambedue madri mancate. È tale similitudine che giustifica gli altri temi, così come motiva l'immagine che appare al bambino del volto sovrapposto delle due figure femminili, di *due madri* che non vogliono esserlo. Nella condensazione e nello spostamento presenti nella fusione dei due volti troviamo dunque mascherati e deformati tutti e tre i temi che uniscono le due donne e che riguardano i pensieri latenti o sotterranei del film: il doppio, la maschera e il rifiuto della maternità.

Nella scena del doppio monologo, Alma lancia una serie di accuse a Elisabeth: di non aver mai voluto e amato il figlio, accettato solo per convenienza, e di aver desiderato che morisse. Questo atto di accusa viene filmato da Bergman due volte: la prima in cui la macchina da presa è fissa sul volto di Elisabeth, tagliato in due dalla luce, mentre ascolta, e una seconda volta in cui la mdp è fissa sul volto di Alma, mentre parla, anch'esso tagliato in due dalla luce. Alla fine di questa scena le due parti del volto illuminate verranno ricomposte in un fotomontaggio. Come rileva Nick Browne

Alma nega enfaticamente di condividere i sentimenti di Elisabeth, sostenendo al contrario: "Vorrei aver... io amo...non ho...". Ciò che è rimosso (le pause ne sono le tracce), è la menzione del bambino [...]. La negazione in quanto difesa prende la forma della proiezione: vedersi nell'altro, ma rifiutarsi di riconoscere il tratto comune (1981, pp. 201-202).

Tale verità stabilisce anche la loro identità, il loro essere simili, materializzata nel fotomontaggio delle due metà dei volti: quella che Alma individuava come una banale somiglianza fisica diventa invece una somiglianza morale di carattere tragico. Scrive sempre Browne:

Attraverso un procedimento tecnico, letto come una forma di condensazione - figura abbastanza simile all'immagine combinata delle due madri nell'analisi di

Freud di *Sant'Anna, la Vergine e il bambino*⁴ - il film afferma un'identificazione stretta ma inconscia: il bambino appartiene ad entrambe.

Alma nel corso del film ha uno scambio di personalità con Elisabeth, la incorpora, la introietta e nello stesso tempo la vuole espellere. Se nel rapporto-conflitto tra Alma ed Elisabeth, Alma diventa il doppio di Elisabeth, Elisabeth a sua volta vampirizza Alma. Altri due momenti di carattere onirico del film riportano al tema del doppio e della maschera attraverso l'identificazione speculare (quando le due donne di notte confrontano la somiglianza dei loro volti davanti a uno specchio, che in realtà è la macchina da presa) e tramite lo scambio di personalità (quando all'arrivo del signor Vogler nell'isola, lui scambia Alma per Elisabeth e Alma gli parla come se fosse Elisabeth, mentre la moglie in silenzio e con un volto neutro e imperscrutabile segue il loro dialogo).

Simultaneità, uguaglianza e intimità sono quindi le caratteristiche che per ben cinque volte (sovrimpressione, fotomontaggio, identificazione speculare e scambio di personalità) mettono in corrispondenza ed in unione i due volti di Elisabeth e di Alma, rendendoli quasi o del tutto indistinguibili. Complementarità visiva che travalica non solo la linearità ed eventuale causalità del racconto, ma anche i contenuti o i temi di volta in volta suggeriti, e che invece sottolinea l'inestricabilità di queste immagini, di questi significanti in parte misteriosi ed enigmatici, ma che pur tuttavia conducono verso un'unica direzione, quella di una trama inconscia, che riguarda -secondo questa mia interpretazione - la soggettività dell'autore.

Riprendiamo a questo punto i tre temi che avvicinano le due donne: il doppio, la maschera e il rifiuto della maternità. Quello che è più rilevante è che queste tematiche diventano idee formali. Idee formali che sono scelte di regia e di scrittura, intrecciate, direi addirittura imbrigliate tra di loro: il tema del doppio si riverbera nel raddoppiamento del film in quanto oggetto; il tema della maschera nei processi di identificazione e di proiezione e il rifiuto della maternità nella messa in scena del dispositivo. Scelte di poetica e di estetica che mettono in grado lo spettatore, come scrive Ejzenštejn, di «ripercorrere il tragitto creativo già eseguito dall'autore nel dar forma alle immagini» e di rivivere «il processo dinamico della genesi e della formazione dell'immagine così come l'ha concepito l'autore» (Ejzenštejn, 1923, p. 105).

Il tema del doppio diventa il film che, come oggetto, si raddoppia: il dispositivo viene messo in scena due volte⁵, all'inizio e alla fine; i due volti di Elisabeth e di Alma si compongono in un unico volto e per due volte; le due donne hanno una doppia

⁴ L'analisi di Freud si trova in *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, 1910.

⁵ La messa in scena del dispositivo avviene in realtà quattro volte, ma le altre due (strappo della pellicola e visione del set) sono diverse. Solo il prologo e il finale rappresentano l'uno il doppio dell'altro, anche se rovesciati, nel senso che all'inizio la pellicola si avvia, nel finale si esaurisce.

identità, quella vera e quella coperta e simulata da una maschera; la scena duplice – nel senso che può appartenere a tutte e due le donne – dell’incontro con il marito di Elisabeth; infine il monologo di Alma che viene filmato due volte.

Il tema della maschera si ritrova nei processi di identificazione e di proiezione tra Elisabeth e Alma e dello spettatore nei confronti di queste due figure femminili. Elisabeth e Alma ripetono tra di loro il continuo e duplice movimento dello spettatore nei confronti del film: da una parte una temporanea perdita dell’Io (così come Alma diventa Elisabeth, nello stesso modo lo spettatore diventa il personaggio del film che sta vedendo); dall’altra un contemporaneo ed effimero potenziamento in un Io ideale (Alma che, come lo spettatore, si identifica in Elisabeth, grande attrice, donna raffinata e di successo). È proprio il silenzio di Elisabeth d’altronde – in questa situazione terapeutica rovesciata, in cui è la psicoanalista-infermiera (Alma) a parlare e la paziente (Elisabeth) a rimanere in silenzio – a generare in Alma un vero e proprio transfert.

Ma nello spettatore – e tra Alma ed Elisabeth – non sono solo attivati processi di *identificazione*, bensì anche quelli di *proiezione*, attribuendo ai personaggi sentimenti, desideri e paure che gli appartengono o che rifiuta di riconoscere come propri, imputando all’altro le proprie pulsioni. Esattamente come Alma, che riversa i propri desideri di donna e di moglie nell’incontro e nell’amplesso con il marito di Elisabeth⁶; o che accusa Elisabeth di aver desiderato che il figlio fosse morto, mentre è lei ad aver abortito.

Il tema del rifiuto della maternità, oltre a scorrere lungo tutto il film, è raffigurato – come già abbiamo detto parlando dell’incipit – attraverso la messa in scena del dispositivo e la fusione dei due volti di Alma ed Elisabeth, dispositivo e fusione dei due volti che hanno a che fare anche con il tema del doppio e della maschera.

Inoltre la messa in scena del dispositivo riappare, in modo diverso – a metà circa del film – quando il conflitto tra le due donne esplode. Esso viene infatti affidato al dispositivo stesso, alla pellicola che prima si rompe e si brucia, per poi ricomporsi, ma fuori fuoco e in *ralenti*, esprimendo così da una parte l’impossibilità di resistere alla tensione tra le due donne e dall’altra partecipando a quello che sta avvenendo tra di loro. La drammaturgia del film e il conflitto tra i due personaggi femminili si rispecchiano in quella che potremmo chiamare la “drammaturgia” della pellicola. L’idea formale dello strappo e ricostituzione della pellicola ingloba e riprende la narrazione drammatica.

⁶ Personaggio, questo marito, che si perde nel vuoto e sparisce nel nulla da cui è venuto, lasciando lo spettatore ambiguamente sospeso rispetto alla sua possibilità di essere un vedente: all’inizio infatti appare con degli occhiali scuri e sembra non poter distinguere Elisabeth da Alma. Ma, come sottolinea Susan Sontag, il regime di realtà e di realismo di questa scena non è evidente né decidibile. Cfr. l’analisi di questa scena e del gioco dei primi piani in Aumont, 2003, pp. 170-176.

Persona quindi, in quanto oggetto film, in quanto pellicola che scorre, non solo all'inizio nasce (con l'avvio della pellicola) e alla fine muore (con la fine della pellicola), ma più esattamente nasce, cresce (con lo svolgersi del film), *soffre* (con la pellicola che si rompe e si brucia) e muore. Come ogni essere umano.

Perché *Persona* è un film estremamente riuscito nel suo assunto estremistico? Perché la messa in scena del dispositivo e l'autoriflessività (l'incipit, lo strappo della pellicola, l'immagine doppia, l'identificazione speculare, il finale etc.) si integrano profondamente con l'insieme del testo. *Persona* riconduce continuamente lo spettatore a se stesso: è autoriflessivo sia dal punto di vista enunciativo, del linguaggio, sia dal punto di vista dello spettatore. Elisabeth che guarda e ascolta, muta, non è forse il vicario di una sorta di "spettatore interno al film", il suo prolungamento, dato che nella diegesi occupa la sua stessa posizione?

Il film e i personaggi - immersi in una situazione onirica - oltre a forme di identificazione e di proiezione, esibiscono aspetti di feticismo, di voyeurismo e di vampirismo pur di supplire, di superare una situazione di separazione e di perdita - ineluttabilmente segnata dall'immagine iniziale dell'adolescente e dello schermo - che però, come ci hanno spiegato Freud e Lacan, è strutturale al soggetto e non è colmabile. E infatti il film non lo fa, al contrario del cinema classico hollywoodiano, oggetto consolatorio e nostalgico di un effimero appagamento del desiderio.

L'onirismo del film d'altronde è segnato in modo puntuale dal fatto che vediamo Alma risvegliarsi due volte, a circa metà del film e verso la fine, creando una vertigine nello spettatore che, in entrambi i casi, può essere indotto a pensare che sia tutto un sogno di Alma; così come l'alter ego autoriale, l'adolescente dell'incipit e del finale, può indurre lo spettatore a credere che ciò che vede sia una sua riformulazione fantastica.

L'elemento comune velato (il rifiuto della maternità, che porta all'unione dei due volti delle protagoniste), che soltanto un'attenta visione del film può svelare, raggiunge però lo spettatore senza bisogno di decifrazioni, di ermeneutiche, è un'immagine talmente evocativa, che provoca, anche se non dischiusa, una percezione indelebile, un'emozione che non può essere dimenticata, sebbene tenda a rimanere non del tutto compresa o aperta a infinite interpretazioni. Così come alcune immagini dei nostri sogni ci colpiscono e ci catturano, senza sapere che cosa vogliono dire (anche se in realtà lo sappiamo⁷), allo stesso modo ciò che non può essere detto con le parole e si esprime solo attraverso le immagini, come in *Persona*, anche lo spettatore non sa cosa voglia dire.

Dietro il personaggio "onirico" di questa madre-non madre, per condensazione e spostamento si dovrebbero nascondere più personaggi: la persona e la maschera, le

⁷ Scrive Freud: «Io vi dico infatti che è effettivamente possibile, anzi molto probabile, che il sognatore sappia che cosa significa il suo sogno, *solo che non sa di saperlo e per questo crede di non saperlo*», (1915-17, p. 276).

due attrici e i personaggi che esse interpretano, entrambe simili nel rifiuto della maternità; e all'origine di questa madre-non madre si può supporre la madre vera e insieme immaginaria dell'autore-sognatore, Bergman.

C'è una verità del testo come esiste una verità del soggetto, verità che si può cogliere attraverso i sintomi, i sogni e gli atti mancati? Quello che sappiamo è che il flusso e riflusso perpetuo di scambio tra coscienza e inconscio percorre vie segrete e imperscrutabili, raccontandoci di una verità ermetica e inafferrabile, dato che un significante non esaurisce mai il suo significato: «il significante, come tale, non significa nulla», per cui «è capace di dare a ogni momento significazioni diverse» (Lacan, 1955-1956, p. 218), lasciando così al senso la sua parte di enigmaticità.

Nello stesso anno di *Persona*, 1966, Godard realizza *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, altro importante film della modernità, due opere paragonabili per molti motivi: l'autocoscienza, il metacinema, la narrazione in prima persona, la presenza delle *voices over* rispettivamente di Bergman e di Godard, lo sguardo in macchina etc. (Cfr. Kawin, 1978). A proposito del film francese, seguendo pensieri e riflessioni dello stesso Godard, Eddy Buache dice: «Non c'è nient'altro che il fantasma del reale, solo il fantasma del reale» (Buache, Païni, 2006). Per il Godard degli anni sessanta infatti, quando si mette la macchina da presa davanti alla realtà, ci si trova di fronte a qualcosa che è già immagine, non ci sono più le cose in sé (come direbbe un filosofo analitico), ma solo dei segni, delle copie: fasulle, edulcorate, ibride, idealizzate o volgarizzate. Con *Due o tre cose che so di lei* si evidenzia per Godard l'impossibilità di riprendere la realtà, poiché ciò che si ritiene essere la realtà è già immagine: il mondo è diventato rappresentazione e il cinema non fa che aggiungersi a questa rappresentazione, creando nient'altro che nuove rappresentazioni. Se è vero allora che quel Godard del 1966 non può che cogliere «il fantasma del reale», Bergman invece, nello stesso periodo (ma lo farà in tutto il suo cinema), rispecchia «la realtà del fantasma», del suo fantasma.

Basta d'altronde avvertire la differenza con cui i due autori sono autoriflessivi e metacinematografici, e il modo in cui mostrano il dispositivo cinematografico, per cogliere l'antitesi tra le due poetiche: Godard lo fa per dire «questo è solo cinema» oppure «un film non è nient'altro che un film». Godard è brechtiano, gioca sugli «effetti di straniamento», Bergman non lo è. Il maestro svedese racconta i propri fantasmi, i propri «demoni» - come si diverte a chiamarli - le sue sono metafore ossessive, ripetizioni sintomatiche. Queste immagini che ritornano e che lo spettatore coglie come profondamente indicative di una soggettività che, mascherandosi e trasfigurandosi, si racconta in prima persona, possiamo chiamarle *images-écran* o immagini-tema, come sono indubbiamente i volti sovrapposti di Elisabeth e di Alma, sempre diversi nella loro ripetizione, ma che rimandano sempre allo stesso tema. In linguistica si chiamerebbero parole-tema. Con esse si è diletto Ferdinand de Saussure, negli ultimi anni della sua vita, lavorando sugli anagrammi e sui paragrammi

dei poeti greci e latini. E scoprendo che il poeta utilizza i materiali fonici della cosiddetta parola-tema, mettendoli in gioco nella composizione letteraria attraverso scambi di lettere o di sillabe, raddoppiandola e rifrangendola, questa parola-tema, nella materialità di altre parole, e inducendo così letture sotterranee, intenzioni coscienti o inconscie⁸. Da questo punto di vista, in quanto studiosi di cinema e *cinéphiles*, possiamo però dire che la singola immagine ha indubbiamente una ricchezza infinita di rimandi e di slittamenti che le singole parole non hanno. Come diceva Metz, l'immagine è già un enunciato.

Il prologo di *Persona* può allora essere interpretato, tra le varie e possibili esegesi, anche come una forma inedita e criptica di autoritratto. La sperimentazione dell'incipit (così come di tutto il film) è ardita, anzi è riuscita in quanto la spregiudicatezza è totale: con quel pene eretto, quel *fallo*, che appare fulmineo, a guisa di significante-chiave, come a dire che il protagonista di questa storia di donne è lui, Bergman, un adolescente senza madre e un marito senza moglie. Un'aspirazione all'autoritratto, mediata da evidenti frammenti autobiografici, dove impera il fantasma del dispositivo, insieme a quello materno⁹. L'inizio del film infatti è dalla parte del figlio che si sente rifiutato, come si è sentito Bergman, che conclude così la sua autobiografia:

Andai a cercare quello che la mamma aveva scritto sul suo diario segreto durante il luglio 1918... Nostro figlio è nato domenica mattina... È stato subito assalito da febbre alta e brutti attacchi diarroici. Sembra un piccolo scheletro con un nasone rosso fuoco ... Mamma dice che se il bambino muore... (1987, pp. 259-260).

E così in *Immagini*:

Credevo di capire di essere stato un bambino non desiderato, cresciuto in un grembo freddo e generato in una crisi [...] fisica e psichica. Il diario di mia madre ha in seguito confermato questa mia impressione: mia madre era profondamente ambivalente nei suoi sentimenti verso il suo disgraziato, morente bambino (1990, p. 18).

La madre di Bergman, come Elisabeth e come Alma, ha desiderato che suo figlio morisse. Allo stesso modo, quando Alma dice ad Elisabeth che «in più le era capitata

⁸ Cfr. Starobinski, 1971. Vedi anche de Saussure, 2013.

⁹ Jörn Donner, critico, regista e produttore (tra l'altro di *Fanny e Alexander*) ha scritto: «Un giorno o l'altro [...] uno studioso competente sia sotto il profilo psicologico che biografico vorrà associare i sogni e gli incubi di Bergman (all'interno dei suoi film) alla realtà della sua vita vissuta, e scoprirà che i suoi film non sono altro che un'infinita autobiografia abilmente mascherata», (1995, p. 127).

la disgrazia che suo figlio l'amasse di un amore incredibile», sembra di ascoltare le parole con cui Bergman racconta il suo rapporto con la madre:

Il mio cuore di quattro anni si consumava di un amore simile a quello di un cane. Il nostro rapporto, tuttavia, non era privo di difficoltà: la mia devozione la disturbava e la irritava, le mie dimostrazioni di affetto e i miei slanci impetuosi la inquietavano. Spesso mi mandava via con un tono di fredda ironia. Io piangevo di rabbia e di delusione. [...] A poco a poco compresi che la mia venerazione, ora mite ora furiosa, otteneva scarsi risultati. Cominciai così molto presto a cercare di individuare un comportamento che le fosse gradito e richiamasse la sua attenzione. Chi era malato suscitava subito la sua compassione. Siccome ero un bambino gracile e dagli eterni malanni, questa divenne una via, dolorosa, certo, ma infallibile, alla sua tenerezza. Le simulazioni venivano però immediatamente smascherate... e punite in modo esemplare. C'era un'altra via per ottenere la sua attenzione, più pericolosa (1987, p. 9).

La via più pericolosa era quella di fingere - spiega Bergman - indifferenza e arroganza. «Il mio problema più grave però era il non potere mai svelare il gioco, gettare la maschera e lasciarmi avvolgere da un amore corrisposto» (*Ibidem*). Tutto si lega, tutto torna: il rifiuto della madre verso il figlio, la venerazione del figlio verso la madre, la messa in scena di simulate malattie da parte del piccolo Bergman, per attirare l'attenzione e l'amore della madre (il tema della maschera), le punizioni subite nell'infanzia e infine la lampada rossa e verde con cui si difende dalla paura quando viene rinchiuso in uno sgabuzzino per punizione, e che diventa il primo germe della sua ossessione-amore verso il dispositivo¹⁰. Tutto questo materiale autobiografico è riversato, in modo trasfigurato, come fanno i sogni, in *Persona*. Possiamo quindi dire che in questo film c'è tutta l'infanzia di Bergman. Con parole ormai diventate famose, e che si avvicinano a quelle di Godard citate all'inizio, così Bergman commenta: «Oggi sento che con *Persona* - e più tardi con *Sussurri e grida* - sono giunto al massimo a cui posso arrivare, e che in tutta libertà tocco segreti senza parole, che solo il cinema può mettere in risalto» (1990, p. 56).

¹⁰ Racconta Bergman nella sua autobiografia: «C'era poi una sorta di punizione estemporanea che poteva essere molto sgradevole per un bambino tormentato dalla paura del buio, cioè l'imprigionamento, più o meno lungo in un particolare guardaroba [...]. Questa forma di castigo smise però di terrorizzarmi quando escogitai di nascondere in un angolo una lampada tascabile dalla luce rossa e verde. Se venivo rinchiuso tiravo fuori la lampada, dirigevo il fascio di luce contro la parete e m'immaginavo di essere al cinema» (1987, p. 14). Finché si può, i giochi illusori permettono alla realtà di non fare irruzione e ci salvano. Cfr. anche Albano, 2009, pp. 153-176.

Persona nasce da fatica, malattia, angoscia e depressione, ma viene girato nella più grande felicità¹¹, che forse ha permesso al maestro svedese la possibilità di veicolare, esorcizzandoli – ancora più che in altri film – fantasmi, desideri e conflitti attraverso delle *images-écran* che ci catturano, ci inquietano e ci sorprendono.

Bibliografia

- Albano, L. (2009), *Ingmar Bergman Fanny e Alexander*, Lindau, Torino.
- Aumont, J. (2003), *Ingmar Bergman: «Mes films sont l'explication de mes images»*, Cahiers du Cinéma, Paris.
- Bergman, I. (1987), *Lanterna magica*, tr. it., Garzanti, Milano.
- Id. (1990), *Immagini*, tr. it., Garzanti, Milano 1992.
- Blackwell, M. J. (1986), *Persona. The Transcendent Image*, University of Illinois Press, Urban.
- Björkman, S., Manns, T., Sima, J. (1973), *Le Cinéma selon Bergman*, Seghers, Paris.
- Browne, N. (1981) *Persona de Bergman: dispositif/inconscient/spectateur*, in Chateau, D., Gardies, A., Jost, F. (a cura di), (1981), pp. 199-207.
- Buache, F., Païni, D. (2006), *Il fantasma del reale*, negli extra dell'edizione DVD J.-L. Godard, *Due o tre cose che so di lei*, Ripley's Home Video 1967.
- Chateau, D., Gardies, A., Jost, F. (a cura di) (1981), *Cinémas de la modernité. Films, Théories*, Éditions Klincksieck, Paris.
- Chion, M. (1991) *L'audiovisione*, tr. it., Lindau, Torino 1997.
- Costa, A. (2009a) *Persona*, in Id. (a cura di) (2009b).
- Id. (a cura di) (2009b), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia, pp. 85-103.
- Donner, J. (1995), *Il significato di Ingmar Bergman*, in Oliver, R. W. (1995), pp. 123-138.
- Ejzenštejn, S. M. (1923) *Il Montaggio*, tr. it. a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1986.

¹¹ Come testimonia Bergman stesso in *Lanterna magica* e in *Immagini*. Il film viene quasi interamente girato nella sua amata isola, Fårö, con la sua troupe, il suo direttore della fotografia, Sven Nykvist, con cui aveva raggiunto un'intesa perfetta, due attrici dotate e disponibili, mentre lui e Liv Ullmann vengono «travolti dalla passione». «Il film si avvantaggiò naturalmente anche per il fatto che forti sentimenti privati si agitarono durante le riprese. Fu un periodo felice. Nonostante la fatica, sperimentai con la macchina da presa e con i collaboratori, che mi seguivano ovunque, una libertà illimitata», (Bergman, 1990, p. 53).

- Freud, S. (1899), *L'interpretazione dei sogni*, in Id. (1967-1980), vol. 3.
- Id. (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in Id. (1967-1980), vol. 6.
- Id. (1915-17), *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id. (1967-1980), vol. 8.
- Id. (1919), *Il perturbante*, in Id. (1967-1980), vol. 9.
- Id. (1925), *Alcune aggiunte d'insieme alla "Interpretazione dei sogni"*, in Id. (1967-1980), vol. 10.
- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Galton, F. (1879a), *Generic Images*, in *Royal Institution of Great Britain, Weekly evening meeting*, Friday, April 25.
- Id. (1879b), *Composite Portraits*, in *Journal of the Anthropological Institute*, vol. 8, pp. 132-144.
- Godard, J.-L. (1998) *Histoire(s) du cinema*, tr. it., Cineteca di Bologna, Bologna 2010.
- Id. (1985-1998), *Due o tre cose che so di me. Scritti*, tr. it., Minimum Fax, Roma 2007.
- Lacan, J. (1955-56), *Il seminario. Libro III. Le psicosi*, tr. it., Einaudi, Torino 2010.
- Metz, C. (1977), *Cinema e psicanalisi*, tr. it., Marsilio, Torino 2006.
- Morini, S. (2010), *Francis Galton ou comment photographier une moyenne*, in *Mathematics and Social Sciences*, n. 189, pp. 5-17.
- Oliver, R. W. (1995), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, tr. it., Gremese, Roma 1999.
- Ripa di Meana, G. (2006), *Frammenti per una teoria dell'inconscio*, Biblink, Roma.
- Risset, J. (2014), *Les Instants les éclairs*, Gallimard, Paris.
- Salina, F. (1979), *Immagine e fantasma. La psicoanalisi nel cinema di Weimar*, Kappa, Roma.
- Saussure, F. de (2013) *Anagrammes homériques*, a cura di P.-Y. Testenoire, Lambert-Lucas, Limoges.
- Sontag, S. (1967), *Persona*, in *Cinema e Film*, n. 4, pp. 389-397.
- Starobinski, J. (1971), *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris.
- Kawin, B. F. (1978), *Mindscreen. Bergman, Godard and First Person Film*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.