

**Maria Russo**

Sguardo/schermo. La malafede dei volti in *Persona*

Il responsabile della faccenda chiese gentilmente quale sarebbe stato l'argomento del film, io risposi evasivo che si trattava di due giovani donne sedute su una spiaggia, con grandi cappelli, intente a paragonarsi le mani. Il responsabile non si scompose e dichiarò con entusiasmo che era un'idea brillante. [...] Un giorno scoprii che una di loro era muta come me. L'altra era loquace, premurosa e sollecita come me. Non riesco a scrivere una normale sceneggiatura. [...] I contatti tra il meccanismo dell'immaginazione e il linguaggio che doveva realizzarla erano interrotti o gravemente danneggiati. Sapevo quel che volevo dire, ma non riuscivo a dirlo<sup>1</sup>.

Il capolavoro di Ingmar Bergman *Persona* (1966) si apre con una serie di immagini frammentate, evocative, prive di rapporti di causa ed effetto. È nelle ultime inquadrature di questoincipit che, in particolare, emerge la questione del rapporto tra sguardo e schermo, quando lo stesso bambino della trilogia sul silenzio di Dio (*Come in uno specchio*, *Luci d'inverno*, *Il silenzio*) prova a raggiungere una donna (sua madre?), che però vede solo come immagine sfuocata.

Lo schermo, quello cinematografico anzitutto, è una *superficie profonda* su cui vengono proiettate delle immagini, anche quando i confini tra sogno, realtà e mezzo di riproduzione non sono, come qui, tracciati nettamente. Bergman espone subito il *setting* della sua *lanterna magica*, facendoci vedere *la* pellicola, le luci del set, «il dispositivo della proiezione che mostra se stesso»<sup>2</sup>, ma anche le storie che ci ha già raccontato, la citazione di Méliès ne *La prigione* e il ragno di *Come in uno specchio*, i temi esistenzialisti che ha già pensato, nella luce fredda di un paesaggio invernale, in una chiesa, in un obitorio<sup>3</sup>.

1 I. Bergman, *Laterna magica*, tr. it. di F. Ferrari, Garzanti, Milano 2021, p. 187.

2 A. Costa, *Persona*, in Id. (a cura di), *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia 2009, p. 86.

3 Costa ben introduce la frammentarietà del prologo del film: «All'inizio di

### Abstract

The aim of this contribution is to investigate the relationship between the gazes of Bergman's *Persona*, through a possible Sartrean interpretation, as well as the relationship that these gazes weave with the cinema screen. It will be seen that this screen is both a device of visibility and a material barrier, referring to the separation between mother and child that lies at the centre of the film. What does the non-recognition of the two protagonists tell us about existence and the possibilities of cinematic representation?

### KEYWORDS

BERGMAN  
-  
PERSONA  
-  
BAD FAITH  
-  
SARTRE  
-  
GAZE



Persona

-

1966, Ingmar Bergman

Forse per questo il bambino è interpretato sempre dallo stesso attore. Bergman vuole subito farci entrare nella familiarità non solo del cinema, ma del *suo* cinema. Il bambino che vediamo al termine della prima sequenza non sarà più in scena fino alla fine, proprio perché è al suo sguardo che non si vuole rispondere, uno sguardo avido di tenerezza e di richiesta di relazione. Probabilmente, non farà che continuare a leggere Lermontov, il poeta del romanticismo russo, in attesa di quella reciprocità necessaria nel rapporto tra madre e figlio, la quale, negata, ostacola la stessa possibilità di diventare *una persona*. È uno sguardo schermato quello tra questo figlio e questa madre; lei si scherma, si protegge dallo sguardo del bambino, e lui non può fare altro che rivolgersi a uno sguardo al di là dello schermo, che rimane fuori portata. *La barriera dello schermo, nella sua materialità, rimanda allora all'impossibilità stessa dello sguardo*: è semplicemente un volto quello che vediamo, con un paio di occhi che guardano altrove o che, forse, *guardano a vuoto*. Si rimanda alla duplice natura dello schermo come dispositivo di proiezione, e quindi di visibilità, e di protezione, quindi come filtro, sbarramento.

---

*Persona*, un flusso di immagini e suoni sconnessi, disarticolati, ci investe in rapida successione, prima dei titoli di testa. Pellicola, arco voltaico, ronzio della proiezione, luce abbagliante, code, start, quadrucio, fotogrammi isolati (un pene in erezione), immagini capovolte [...]. Ma a poco a poco si insinua qualcosa di più preciso, riconoscibile: immagini che potrebbero provenire o provengono da altri film di Bergman», *ibidem*.

È insieme qualcosa che mette in relazione e, al contempo, ne impedisce la piena realizzazione.

Che poi ci sia in questo il fantasma di un Edipo irrisolto lo conferma anche il fatto che questa madre che non vuole essere inchiodata al proprio ruolo è un'attrice. Elisabeth smette di recitare quando improvvisamente scoppia a ridere, per poi cadere in un mutismo ostinato, mentre interpreta il ruolo di Elettra – come se lei stessa non potesse prendere sul serio questo legame che rimanda a una forma di amore impegnativo e pericoloso, né tanto meno vivere la catarsi promessa dal teatro. Un'attrice deve saper restituire uno sguardo che non sia il proprio: quando Elisabeth si accorge che è quello che sta facendo anche al di fuori del dispositivo teatrale non può che smettere di essere attrice, e, più in generale, di *essere* qualcosa.

Difficile non notare la risonanza tra l'angosciante rapporto che Elisabeth ha con la sua identità e la riflessione che viene condotta da Jean-Paul Sartre ne *L'essere e il nulla*, sia sulla questione dello sguardo dell'altro che è sempre alienante, sia della malafede, sia infine delle possibilità dialettiche della dimensione dell'essere-per-altri. Bergman è qui profondamente esistenzialista. Le parole della direttrice della clinica dove viene ricoverata l'attrice sono sartriane:

Tu vuoi essere e non sembrare di essere; essere in ogni istante cosciente di te e vigile, e nello stesso tempo ti rendi conto dell'abisso che separa ciò che sei per gli altri da ciò che sei per te stessa. Provoca quasi un senso di vertigine il timore di vedersi scoperta, vero? Di vedersi messa a nudo, smascherata, riportata ai suoi giusti limiti. Poiché ogni parola è menzogna, ogni gesto falsità ogni sorriso una smorfia, qual è il ruolo più difficile?<sup>4</sup>

Peraltro, seguendo l'approccio metodologico della psicanalisi esistenziale di Sartre, potremmo sostenere che anche il mutismo, che altri intenderebbero come sintomo di un trauma, è

<sup>4</sup> Monologo della direttrice della clinica. Da 00:20:10 a 00:20:43.

in realtà il risultato di una precisa scelta esistenziale. Il mutismo di Elisabeth non sarebbe, cioè, il prodotto di qualcosa di già avvenuto, bensì il progetto di volersi così a partire da quel momento. Lungi dall'essere un disturbo, esso rappresenta il modo in cui Elisabeth ha scelto di essere nel mondo, secondo un fine esistenziale ben preciso, che è un rifiuto dell'altro e di quel sé che era costretto a stare in quella relazione. *Il mutismo di Elisabeth è un altro modo di dire che il suo sguardo non vuole ricambiare.* Questo avviene nella relazione con il figlio (arriva, non a caso, a strappare una sua fotografia), con il marito (che, non riconoscendola, la confonde con l'infermiera, in una sequenza onirica) e, soprattutto, con Alma, con la quale la (non) relazione esplose proprio per questa negazione risoluta di un riconoscimento reciproco.

Gli occhi non guardano, la bocca non parla, in un *medium* come il cinema dove si vede e si ascolta. Da qui, l'uso destabilizzante del primo piano, che non è utilizzato per vedere meglio qualcosa, bensì per scoprire il vuoto dietro la maschera. Ecco perché Bergman ci mostra il volto di Elisabeth, immobile, in primo piano, quando, distesa nel suo letto, ascolta senza espressività il *Concerto per violino in Mi Maggiore* di Bach. L'immagine subisce un progressivo oscuramento e non una dissolvenza in nero, proprio perché non è un'immagine narrativa, che chiude una sequenza, ma la *statua* che è diventata Elisabeth proprio per evitare di essere ridotta a qualcosa. Di nuovo, risuona la differenza tra l'essere-in-sé e l'essere-per-sé delineata ne *L'essere e il nulla*, l'impossibilità di aderire a se stessi senza che venga coscientemente messa in atto un'operazione di riduzione e di falso determinismo psicologico:

E proprio questo soggetto *io ho da essere*, ma non lo sono affatto. Non già che io non voglia esserlo o che esso sia un altro. Piuttosto non c'è una misura comune fra il suo essere e il mio. Esso è una "rappresentazione" per gli altri e per me, il che significa che io non posso esserlo se non *in rappresentazione*. Ma precisamente se me lo rappresento, non lo sono affatto, ne sono sepa-

rato, come l'oggetto dal soggetto, separato da niente, ma questo niente mi isola da esso, non posso esserlo, non posso che giocare ad esserlo, cioè immaginarmi di esserlo<sup>5</sup>.

Il dispositivo teatrale riflette il modo in cui si prova a essere nella vita fuori dal palcoscenico: si recita un personaggio, dall'inizio alla fine, senza interruzioni; il dispositivo cinematografico, invece, con i suoi primi piani, il suo montaggio, le sue ellissi, le sue *vite parallele*, rivela la stessa frammentarietà della persona e la mancanza di coincidenza tra essenza ed esistenza.

Chi ha intravisto questa frattura non può essere considerato patologico rispetto a chi la dovrebbe curare; non bisogna dimenticare che per Sartre la nausea e l'angoscia sono rivelative della contingenza e dell'impossibilità di *essere*, non sono certo sintomi da cui guarire. Elisabeth ha intuito la condanna della malafede, mentre Alma, la sua infermiera, è totalmente inchiodata al suo *tipo*; dice, a voce alta, come se fosse un altro esempio della malafede sartriana, in aggiunta alla donna durante il suo primo appuntamento e al celebre cameriere de *L'essere e il nulla*: «Uno può scegliersi la vita che vuole. [...] Mi sposo [...], avrò due bambini che dovrò tirare su. È già deciso così da tempo, fa parte di me. Non doverci più pensare... dà un senso di pace [...]. Una buona cosa»<sup>6</sup>. Ma è questa una forma di identità possibile, soprattutto, una forma di identità buona? Cosa si deve sacrificare, censurare, tagliare (nel senso stesso del montaggio) per poter *essere*? Che cosa non si deve guardare di sé, come si deve guardare l'altro? Peraltro, anche se solo con brevi accenni, Bergman si interroga sull'estensione di questa malattia personale all'intera società. Che cosa l'Occidente non sta guardando, invischiato nel suo dramma individuale? Il richiamo all'Olo-

5 J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, tr. it. di G. Del Bo, Il Saggiatore, Milano 2002, p. 96. Il tema della malafede ritorna anche in altri scritti sartriani degli anni Quaranta, tra cui *L'esistenzialismo è un umanismo*, *L'antisemitismo*, *Quaderni per una morale e Verità e esistenza*.

6 Monologo di Alma. Da 00:14:00 a 00:14:30.



Persona

1966, Ingmar Bergman

causto, così come al monaco arso vivo, sono dettagli che vanno in questa direzione; non a caso è Elisabeth, consapevole della vuotezza del suo sguardo, che può vedere questi riferimenti, e lo fa nella sua solitudine. Entra nell'orrore della Storia, anche se, ancora una volta, attraverso un *medium* che protegge dall'esperienza diretta: la fotografia del bambino del ghetto nel libro, il monaco in un servizio televisivo. In un certo senso, è lo stesso schermo, nel suo duplice intento di rendere visibile e di sbarrare, che agisce in malafede.

Ovviamente, anche la scelta del titolo non è casuale: "persona" rimanda al carattere individuale di ciascuno, ma anche al significato latino, ossia "dramatis personae", la "maschera", che è quella che sia Elisabeth sia Alma indossano nella vita reale. C'è una persona dietro alla maschera? In fondo, anche il mutismo di Elisabeth potrebbe essere l'ennesimo personaggio interpretato dall'attrice. È poi possibile dismettere la maschera senza compromettere l'identità personale? Come si distingue lo sguardo di una maschera e lo sguardo della persona? Nella relazione tra Alma ed Elisabeth, che sancisce la necessità e insieme l'impossibilità del riconoscimento reciproco, queste domande culminano nel loro confronto finale.

In effetti, anche Alma non ambisce a un *riconoscimento* nel senso hegeliano del termine, bensì a un'*identificazione*: «Vorrei essere come te. Sai, sai a che ho pensato quella sera dopo aver visto il tuo film? A casa mi sono guardata nello specchio e mi sono detta “le assomiglio, io”. [...] Credo che riuscirei anche a trasformarmi in te»<sup>7</sup>.

Alma vuole la maschera di Elisabeth; non è un caso che ci siano diversi riferimenti alla figura del vampiro, nel collo che viene offerto alla bocca dell'altra e nel gesto di succhiare il sangue dal braccio di Alma. È quando Elisabeth nega il riconoscimento delle *dramatis personae* che Alma toglie anche la sua maschera di infermiera amorevole e premurosa, diventando al contrario giudice e carnefice della paziente. Ma è proprio nel *riconoscimento negato* tra le due che Bergman ci mostra la loro *coincidenza* più profonda. Negli sguardi che si mancano e che mancano di reciprocità viene prodotto un nuovo tipo di sguardo.

È questo il significato del raddoppiamento del confronto più feroce tra le due. È la celebre sequenza che viene girata due volte, prima Elisabeth che ascolta, poi Alma che parla, che si conclude con l'immagine della fusione dei volti, in un *unico* sguardo *doppio e insieme dimezzato*, dritto in camera, a occupare tutto lo schermo. È uno sguardo asimmetrico nei lineamenti all'interno della simmetria dell'inquadratura, che suggerisce l'inquietudine di una disarmonia quasi invisibile. La vediamo senza accorgerci di guardarla. Dallo sguardo che non vuole guardare, lo sguardo schermato, si arriva qui allo sguardo nello schermo, allo sguardo che noi possiamo guardare (c'è anche un fermo immagine). Così, anche il mutismo di Elisabeth viene riempito dalla minuziosa descrizione identificativa di Alma, che la accusa di aver negato ogni forma di amore nei confronti di suo figlio. La sua, però, non è la placida coscienza giudicante della *Fenomenologia dello spirito*: Alma può *vedere e descrivere* Elisabeth perché anche lei ha una parte eccedente e residuale di sé che le impedisce semplicemente di essere. Da una parte del tavolo c'è una donna che ha desiderato avere un figlio nato morto, dall'altra una

<sup>7</sup> Alma a Elisabeth. Da 00:35:28 a 00:35:50.



Persona

1966, Ingmar Bergman

donna che ha abortito in seguito a un'orgia avvenuta su una spiaggia. Lo sguardo reciproco tra le due, come nell'infernale dimensione dell'essere-per-altri, riduce l'altro a oggetto, ma è comunque l'unica occasione di conoscersi: si è qualcosa solamente *per* un altro. Ciò che più colpisce di questa sequenza è il fatto che Alma citi dettagli che solamente Elisabeth potrebbe conoscere: «È come se il transfert tra le donne avesse comportato la trasmissione di un sapere segreto»<sup>8</sup>.

A questo volto insieme *tropo umano* e disumano, Gilles Deleuze ha dedicato un brano nel suo *L'immagine-movimento*:

I volti convergono, si prestano i loro ricordi e tendono a confondersi. È vano chiedersi in *Persona*, se sono due persone che si somigliavano prima, o che cominciano a somigliarsi, o al contrario una sola persona che si sdoppia. È altro. Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio d'individuazione cessa di regnare. Non si confondono perché si somigliano, ma perché hanno perduto non solo l'individuazio-

<sup>8</sup> A. Costa, *Persona*, cit., p. 101.



Persona

1966, Ingmar Bergman

ne, bensì anche la socializzazione e la comunicazione. [...] Allora il volto unico e sconvolto unisce una parte dell'uno a una parte dell'altro. A questo punto non riflette né risente più niente. Ma risente solamente una sorda paura. Assorbe due esseri, e li assorbe nel vuoto. [...] Bergman ha spinto il più lontano possibile il nichilismo del volto, cioè il suo rapporto nella paura con il vuoto o l'assenza, la paura del volto di fronte al proprio nulla. In tutta una parte della propria opera, Bergman perviene al limite estremo dell'immagine-afezione, brucia l'icona, consuma e spegne il volto [...] <sup>9</sup>.

Questo sguardo che vediamo alla fine realizzare la fusione tra le due donne, invece di suggerire una verità profonda, una comune materia o la densità che ci aspetteremmo, rimanda a un vuoto di senso, a uno sguardo sospeso sul proprio nulla, che dovrà, infatti, non a caso, bucare l'inquadratura, ossia l'immagine cinematografica, ma anche la pellicola, la materia stessa del cinema.

<sup>9</sup> G. Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984, pp. 122-123.

Allo sguardo *bucato*, che ha rivelato il suo vuoto interno, corrisponde la ripetizione, *guarito* il mutismo, dell'unica parola che ora Elisabeth può dire: «nulla». In effetti, *nulla* è cambiato: Elisabeth deve tornare a recitare, stavolta il ruolo della paziente docile che si è totalmente annullata, Alma quello dell'infermiera accudente, e il bambino ancora protende il suo braccio verso questo schermo che non si può attraversare. Si rimane immersi nel tempo senza divenire della malafede, che è un tempo di ripetizione *senza* differenza, che si chiude con la circolarità della relazione non risolta e del disvelamento del dispositivo cinematografico, che incornicia esplicitamente il racconto nell'enunciazione filmica, destinato a proiettarsi sempre uguale, storia eterna.

La delimitazione metacinematografica ci suggerisce infine di riflettere sul nostro sguardo di spettatori, a porre in questione la nostra immedesimazione e le nostre aspettative sull'identità personale e sulle possibilità rivelative dello sguardo. Perché gli occhi non sono lo specchio dell'anima, dalla promessa evangelica all'analisi sulle molteplici maschere dell'identità di Pirandello, bensì sono anch'essi uno schermo che nasconde un'assenza, un baratro, un vuoto che si vuole ostinatamente riempire. Allora, dietro allo sguardo alienante che ha descritto Sartre come dinamica di oggettivazione dell'altro c'è la trasposizione più minacciosa dell'alterità, ossia il suo rimando al nulla.

Se la pellicola come materia si brucia quando vuole raggiungere il segreto del volto è però vero che rimane l'orizzonte di senso dell'intera pellicola come film; in una sorta di metonimia rovesciata, è il *tutto* che rimanda alla parte e la significa, salvandola, forse, dal suo risvolto nichilista. Perché, in fondo, per Sartre, quel nulla non rimanda all'indifferenziazione del non-essere puro, come nella *Scienza della Logica* di Hegel, bensì alla possibilità dell'esistenza, che è insieme vuoto ed eccedenza, e forse per questo *non può stare* nell'immagine, benché in movimento. Infatti, poco prima della fine dell'intera pellicola *materiale*, l'ultima inquadratura mostra l'immagine che non c'è più dello sguardo della donna nello schermo di fronte al bambino.

Resta solo lo schermo, senza sguardo. L'esistenza, sembrano dire Bergman e Sartre all'unisono, è insieme questo vuoto

e questa eccedenza, nell'impossibilità di fissarla. Che il fotogramma bucato, la pellicola bruciata, il volto forato non siano la *rappresentazione impossibile* di un'esistenza che non è ciò che è e che è ciò che non è? Di certo, al di là delle questioni teoretiche, resta l'appello a questo vuoto e a questa eccedenza, che non è pura assenza ontologica, bensì *manca* struggente di un bambino che si rassegna a non essere guardato dalla propria madre. Nell'opera di Bergman si vede lo sguardo, in tutte le sue molteplici sfumature nel corso della storia tra queste due donne. Ma forse non era quello che dovevamo guardare, forse lo sguardo ci ha depistato. Bisognava guardare il bambino, ricambiare il suo sguardo, guardare e fare qualcosa rispetto al rastrellamento del ghetto di Varsavia, al monaco che si dà fuoco, che brucia davvero, al di là dello schermo.