

Daide Dal Sasso

## Paura e sottrazione dal mondo.

### Una lettura di *Persona* di Ingmar Bergman

**ABSTRACT:** *The main aim of this essay is to examine the relationship between fear and the urge to escape from the world. This impulse reveals the basic connection between fear and sensitivity, and turns into an attempt to elude the relationship and the encounter with the world and individuals. This attempt has two main features: on the one hand, it can be thought of as a sign of the deep bond between two dimensions, private and public, in which fear can manifest. On the other hand, it refers primarily to a significant condition that is articulated into the stages of apprehension, uncertainty in relation to the acknowledgment of the others, and the possibility that fear may coincide with the angst. In the following pages I investigate these stages of anticipation of fear in relation to the attempt to elude the world, by taking as main reference a film of Ingmar Bergman, Persona.*

**KEYWORDS:** *philosophy of film, Ingmar Bergman's Persona, fear, sensitivity, criteria and acknowledgement.*

#### 1. Dimensioni della paura

Tra le emozioni che l'animale umano può provare, la paura è la più impegnativa e nociva. In rapporto alla percezione di un pericolo, essa può repentinamente prendere il sopravvento. Diversamente, la sua manifestazione può essere graduale: dal timore all'ansia, fino al panico. Inizialmente, la paura può anche sembrare fine a se stessa. In talune circostanze, si teme qualcosa che non è immediatamente decifrabile, come quando presi dal panico si scappa senza sapere il perché. Tale temporanea incapacità di riconoscere le sue cause favorisce spesso l'identificazione della paura con l'angoscia, specie se si tratta di un sentimento prolungato in cui il pericolo che la ingenera resta inconoscibile. Ben più frequente è invece la situazione inversa, ossia la dimensione emotiva contraddistinta dall'aver paura di qualcosa. La paura nasce perché c'è qualcosa che la ingenera. Anche se temporaneamente potrebbe rimanere oscuro o celato, la paura ha un suo oggetto. Sia esso tangibile, fittizio o immaginario, è in rapporto a quell'oggetto che la paura si manifesta e può prendere il sopravvento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il rapporto tra la paura e gli oggetti che la ingenerano è comunque controverso, specie se si tratta di oggetti fittizi. In ambito filosofico il dibattito verte in particolare sul rapporto tra

L'impegno richiesto dalla paura è duplice. Essa concerne tanto la convivenza con l'ansia e lo smarrimento quanto il tentativo di affrontarli cercando di individuarne le cause. La nocività della paura si traduce perciò in un considerevole dispendio di energie da parte di chi la prova, soprattutto se essa in principio si manifesta gradualmente e in seguito perdura nel tempo diventando angoscia<sup>2</sup>.

L'impegno e la sua nocività emergono ulteriormente se consideriamo che la paura può manifestarsi tanto nella sfera privata quanto in quella pubblica. Da una parte la paura si rivela *praticamente* nelle vite private delle persone assumendo la forma di un impedimento. Chi ha paura convive con l'incertezza, con un profondo senso di inadeguatezza, e con uno stato di allerta che può anche protrarsi nel tempo fino al punto di compromettere l'andamento delle attività quotidiane. Dall'altra parte, la paura può manifestarsi e dal piano personale privato riverberarsi su quello relazionale pubblico. In questo caso la paura può anche essere condivisa da più persone, nonostante ciascuno la viva comunque privatamente secondo la sua sensibilità e le sue competenze cognitive.

La condivisione pubblica della paura varia anche in rapporto alle circostanze e agli sviluppi culturali delle diverse epoche<sup>3</sup>. La storica Joanna Bourke ha mostrato che, a differenza del XIX secolo, in cui nella società primeggiava la paura di essere sepolti vivi, nel XX secolo si diffonde invece quella di andare in rovina a causa della carenza di risorse economiche. Così, nell'arco di un secolo e in conformità alle trasformazioni sociali e culturali, al timore di sopravvivere per errore alla morte si

emozioni, stati mentali e oggetti fittizi. Per un inquadramento concernente il nesso tra paura e finzione si vedano: K. Walton, *Fearing Fictions*, in "The Journal of Philosophy", 75 (1978), pp. 5-27; Idem, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990; tr. it. e a cura di M. Nani, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano-Udine, Mimesis, 2011 (in particolare parte II, cap. 5, pp. 229-248). Per una sintesi della teoria cognitiva della paura e una critica alla posizione di Walton, si veda J. Morreal, *Fear without Belief*, in "The Journal of Philosophy", 90 (1993), pp. 359-366. Per un approccio realista alle emozioni, si vedano: M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007 (in particolare i capp. 5, 6) e Idem, *Piangere e ridere davvero*, Genova, il melangolo, 2009. Per approfondire, sul rapporto tra paura e oggetti fittizi, si veda C. Barbero, *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, Genova, il melangolo, 2010. Sul rapporto tra stati mentali e finzione, si veda inoltre A. Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza, 2010 (in particolare, cap. 4, pp. 133-168).

2 Le ricerche condotte in psicologia e nelle neuroscienze indicano la componente ansiogena come uno dei fattori chiave della nocività della paura. In taluni studi la paura è identificata con l'ansia; in altri i due stati emotivi sono invece distinti in rapporto alla natura dello stimolo che li ingenera, alle soluzioni adottate per affrontarli e alla rapidità con cui sono superati. Per approfondire, si veda A. Oliverio Ferraris, *Psicologia della paura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (in particolare i capp. 1, 3). Sull'ansia si veda J. LeDoux, *Anxious. The Modern Mind in the Age of Anxiety*, London, OneWorld Publications, 2015; tr. it. di G. Guerriero, *Ansia. Come il cervello ci aiuta a capirla*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016 (sull'inestricabile intreccio tra paura e ansia, si veda in particolare il cap. 1).

3 In questo senso, rispetto alle diverse forme di socializzazione della paura, è utile tenere presente la distinzione tra "paure primarie" e "paure secondarie": le prime sono legate a fattori naturali, le seconde a elementi culturali. Per approfondire, si veda A. Oliverio Ferraris, *op. cit.*, cap. 4 (in particolare pp. 124-136).

sostituisce la paura di trovarsi indigenti e di dover vivere in condizioni disagiate. L'una e l'altra situazione attestano come, nonostante siano vissute privatamente, le paure possano essere altrettanto condivise pubblicamente dalle persone<sup>4</sup>.

Tanto sul versante individuale e privato quanto su quello relazionale e pubblico la paura altera gli equilibri soggettivi. L'alterazione non coincide necessariamente con un fattore negativo, poiché la paura è anche connessa all'istinto di protezione dal pericolo, alla salvaguardia di sé. Quel che avviene nella sfera privata può comunque influenzare anche quella pubblica. Viceversa, quest'ultima contribuisce ad amplificare le reazioni emotive che appartengono all'intimità soggettiva e a favorire il contatto relazionale. Un individuo prova paura e agisce di conseguenza. La paura potrà interferire nella sua vita privata ma anche nelle sue relazioni interpersonali, fino a interpersi direttamente nel suo rapporto e nella sua interazione con il mondo esterno<sup>5</sup>.

Entrambe queste alterazioni, delle relazioni sociali e dell'interazione con il mondo, rivelano una componente della paura che rimanda solo secondariamente alla cognizione, poiché profondamente legata alla sensibilità: una reazione primigenia che si accompagna agli stadi di anticipazione della paura. Questi possono essere i diversi sentori di un disagio, i preavvisi di un pericolo che si tramutano in inquietudine o nell'apprensione che matura rispetto a una minaccia. Tale reazione primigenia, che si accompagna all'apprensione fino al manifestarsi della paura e dell'ansia, è pensabile nei termini di un impulso a sottrarsi dal mondo e dalle relazioni. L'impulso non è tuttavia necessariamente vincolato all'apprensione poiché dà origine a una possibilità di azione, un tentativo di sottrazione dal mondo e dalle relazioni. Da una parte tale tentativo è un segnale della compresenza della paura nelle sfere privata e pubblica. Dall'altra, esso caratterizza la convivenza con la paura in modo anche positivo, essendo altrettanto profondamente legato all'istinto di protezione dal pericolo.

Nelle prossime pagine il mio obiettivo è esaminare la paura in rapporto alle due dimensioni, privata e pubblica, tenendo in considerazione tre fattori che credo siano cruciali per il suo manifestarsi: l'insorgere dell'apprensione quale stadio di anticipazione della paura, il manifestarsi dell'incertezza in rapporto al riconoscimento degli altri, la possibilità che la paura coincida con l'angoscia.

In questo saggio mi soffermo perciò su questi fattori e provo a esaminare la paura alla luce del tentativo di sottrazione dal mondo e dalle relazioni. Un tentati-

4 Per approfondire, si veda J. Bourke, *Fear. A Cultural History*, London, Virago Press, 2005; tr. it. di B. Bagliano, *Paura. Una storia culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

5 L'alterazione del regolare svolgimento delle attività vitali e relazionali può essere causata da disturbi di carattere depressivo, dovuti all'ansia o ad altri fenomeni. Tra i fattori all'origine di tali disturbi emotivi vi sono lo stress, le sofferenze e l'incremento della vulnerabilità. Per approfondire in merito al nesso paura, ansia e depressione si vedano: K. Oatley, *Best Laid Schemes: The Psychology of Emotions*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1992; tr. it. di R. Carrera, S. Falchero e M. Monaci, ed. it. a cura di V. D'Urso, *Psicologia ed emozioni*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2010 (in particolare vol. II, cap. 6, pp. 435-497) e K. Oatley, *Emotions. A Brief History*, Oxford, Blackwell, 2004; tr. it. di C. Spinoglio, ed. it. a cura di L. Anolli, *Breve storia delle emozioni*, Bologna, il Mulino, 2007 (in particolare, cap. 7, pp. 153-169).

vo che, tuttavia, trova un naturale impedimento nel nostro stesso rapporto con il mondo esterno: impauriti cerchiamo di sottrarci dal mondo ma non ci riusciamo perché, inevitabilmente, qualcuno ci parla, qualcosa ci pungola o ci sfiora in qualche modo. Qualcosa accade, anche se noi non lo vorremmo.

## 2. Persona

Questa caratterizzazione della paura, intesa appunto in rapporto al tentativo di sottrazione dal mondo, a mio modo di vedere è efficacemente rappresentata in un film di Ingmar Bergman, *Persona*, del 1966. La trama è la seguente. L'attrice Elisabet Vogler, dopo aver interrotto una rappresentazione teatrale dell'*Elettra* restando in silenzio sul palcoscenico per più di un minuto, inizia un periodo di mutismo e di prostrazione dopo il quale viene ricoverata in una clinica. Ad assisterla sarà l'infermiera Alma che, su suggerimento della psichiatra di Elisabet, si trasferirà con lei in una casa al mare per proseguire la cura in un ambiente più confortevole. La convivenza tra le due donne sarà caratterizzata da momenti di serenità e di profonda inquietudine.

Considerando la trama del film e soprattutto la vasta produzione cinematografica di Bergman, potremmo essere più propensi a rintracciare potenziali trattazioni della paura in altri suoi film anziché in questo<sup>6</sup>. La scelta di *Persona* non è tuttavia così azzardata come può sembrare<sup>7</sup>. Come cercherò di mostrare, in questa sua opera Bergman affronta la questione della paura ponendo particolare attenzione al tentativo di sottrazione dal mondo. Il mio interesse è perciò di esaminarlo riportandolo ad alcune delle sequenze iniziali del film, concentrandomi sull'apprensione, il riconoscimento, l'incertezza e la potenziale sovrapposizione tra paura e angoscia.

L'elemento narrativo maggiormente considerato, poiché caratterizza il film al punto da poterlo descrivere come una sorta di dialogo a una voce, è il silenzio. Susan Sontag ha individuato due aspetti che caratterizzano il deliberato silenzio della paziente: da una parte possiamo intenderlo come una istanza di purezza etica, dall'altra come una forma di sadismo. In questa seconda accezione, il silenzio di Elisabet è pensato perciò come una posizione "virtualmente inviolabile"<sup>8</sup> che inevitabilmente influisce sulla sua relazione con l'infermiera Alma, che invece comunica con lei – e, a volte, anche con se stessa – servendosi regolarmente della propria voce.

Quasi fosse un riflesso tanto di una liberazione espressiva quanto della possibilità stessa di lasciare aperta la prosecuzione del dialogo, il silenzio è solo uno dei due

6 Tra i candidati che potrebbero essere più facilmente citati, ciascuno per ragioni diverse, vi sono almeno *Sussurri e grida* (1971) e *Un mondo di marionette* (1979-80).

7 Per un inquadramento generale sul film di Bergman oggetto di questo saggio si veda *Ingmar Bergman's Persona*, a cura di L. Michaels, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2000.

8 Cfr. S. Sontag, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux/Anchor Books Doubleday, 1969; tr. it. di G. Strazzeri, *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 28-29.

poli della peculiare struttura dialogica che affiora progressivamente nel film, in cui una sola voce acquisisce un duplice ruolo. La relazione tra le due donne assume progressivamente la forma di un superamento della consueta comunicazione verbale, ottenuto mediante la sua riduzione al silenzio alternato alla presenza di una sola voce. A essere sorprendente, e al contempo spiazzante, è infatti la possibilità che Bergman offre con la sua narrazione: la voce dell'infermiera può essere allo stesso tempo anche quella della paziente<sup>9</sup>.

La struttura dialogica basata sul doppio ruolo di una sola voce e sulla dominante del silenzio, i diversi momenti in cui i piani narrativi di realtà e finzione sono sovrapposti, hanno favorito l'alone di mistero che contorna il film<sup>10</sup>. Oscuro ed enigmatico, esso offrirebbe una narrazione dai toni piuttosto surreali che potrebbe svilupparsi tutta all'interno di un ipotetico spazio mentale o addirittura entro il solo punto di vista di una delle due protagoniste. Sontag stigmatizza infatti i limiti di simili approcci critici al capolavoro di Bergman e, allo stesso tempo, coglie anche una peculiarità del film che non possiamo trascurare: "reca in sé una carica quasi contagiosa di personale agonia"<sup>11</sup>. Quell'agonia è vissuta da chi lo ha scritto e pertanto, quasi si trattasse di un riflesso espressivo, essa appartiene anche alla narrazione e ai suoi personaggi.

Per iniziare a chiarire questo aspetto del film possiamo fare tesoro di due insegnamenti provenienti dalla filosofia di Stanley Cavell: quello che vediamo in un film ci rende consapevoli di essere assenti da qualcosa di presente<sup>12</sup>; tuttavia, nel film possiamo comunque riconoscere la presenza – pur sempre in assenza – del regista, specie se poniamo attenzione a ciò che viene detto e fatto in esso<sup>13</sup>. Alla base della narrazione filmica possiamo individuare i criteri che il regista pone nel momento in cui la scrive e la elabora, criteri che potranno essere condivisi pubblicamente attraverso la voce e le azioni dei suoi personaggi. L'isteria, l'ansia e la crudeltà primeggiano nella relazione tra le due donne e riflettono tale agonia poiché sono tratti che appartengono alla narrazione che è stata costruita secondo taluni

9 Secondo Paisley Livingston, la poetica di Bergman ha tra i suoi temi principali la riflessione sul dilemma che vive l'artista nella società; una riflessione che riguarda il disagio in rapporto alla continua possibilità di mascherarsi e interpretare un ruolo. *Persona* è una delle opere in cui tali questioni primeggiano: il personaggio di Elisabet Vogler rappresenterebbe il rifiuto per l'arte che, implicitamente, sarebbe uno dei temi cruciali della riflessione di Bergman. Secondo Livingston, il silenzio di Elisabet non è tuttavia da considerare come una affermazione del rifiuto verso l'arte, semmai come il segno di una continua riflessione su tale diniego che si sviluppa nel corso del film. Cfr. P. Livingston, *Ingmar Bergman and the Rituals of Arts*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1982 (si vedano, in particolare, i capp. 1, 5).

10 Sulla componente illusoria in rapporto a una riflessione sulla vita che può essere colta nel film, si veda L. Michaels, *Bergman and the Necessary Illusion. An Introduction to Persona*, in *Ingmar Bergman's Persona*, cit., pp. 1-23.

11 S. Sontag, *op. cit.*, p. 164.

12 Cfr. S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (MA), Harvard University Press, Enlarged Edition, 1979.

13 Cfr. Idem, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979; tr. it. di B. Agnese, ed. it. a cura di D. Sparti, *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Roma, Carocci, 2001.

criteri che costituiscono le sue fondamenta. Uno di questi è il graduale pronunciarsi dell'instabilità di Alma e il parallelo ritrovamento di un equilibrio da parte di Elisabet. Un altro è la possibilità di esprimere questi passaggi attraverso una continua compresenza di voce e silenzio. È in conformità a queste stesse ragioni che Bergman ha meticolosamente progettato *Persona*, che nel suo impianto narrativo si rivela tutt'altro che il frutto di una improvvisazione<sup>14</sup>.

*Persona* potrebbe essere un film risolvibile nei soli cortocircuiti narrativi che offre, dovuti soprattutto al frequente alternarsi di momenti di realtà e finzione nella sua trama. Tuttavia, se anziché indagare tali esiti rivelati sul piano audiovisivo poniamo invece attenzione alle ragioni che li hanno resi possibili – e per farlo investighiamo la corrispondenza tra due 'ordini grammaticali' che compongono la struttura filmica, uno testuale e l'altro audiovisivo –, possiamo riconoscere il nesso tra i criteri stabiliti dal regista e gli andamenti narrativi del film<sup>15</sup>. Il tono della narrazione può sembrare onirico o surreale perché sono volutamente occultate o notificate talune informazioni piuttosto che altre, al fine di ottenere determinati risultati<sup>16</sup>. Se tuttavia poniamo attenzione non al risultato formale ma alle sue condizioni di possibilità, possiamo riconoscere che si tratta di una storia che esprime l'agonia e lo fa in modo diverso da altri film di Bergman, proprio perché l'elemento cardine è la paura che pervade in modi diversi le due protagoniste. Allo stesso tempo, però, non possiamo trascurare che questa si manifesta anche come un segno della presenza del regista nel suo film.

L'agonia individuata da Sontag è un riflesso della stessa condizione personale vissuta da Bergman, prima e durante la lavorazione del film. Una infiammazione polmonare malcurata lo costringe a un periodo in clinica in cui affronta il suo personale "senso di vuoto". In quell'occasione Bergman medita sulla creazione artistica. Affronta la propria crisi e avverte un potenziale pericolo: "avevo la sensazione che la mia esistenza fosse minacciata"<sup>17</sup>. La paura, nella sua forma minima del sentire una minaccia, fa il suo ingresso in scena ben prima di essere trasposta dalle immagini del film. Essa è all'origine sia del tormento personale del regista sia della sua necessità di reagire affrontandola proprio attraverso l'elaborazione del film.

Questa dinamica ci permette di individuare un primo modo in cui viene presentata la profonda connessione tra le due sfere, privata e pubblica, della paura. Il suo ulteriore sviluppo sta proprio nel nesso tra la grammatica testuale, che traspone

14 Come peraltro diversi anni dopo ha ammesso lo stesso Bergman: "quando si legge il testo di *Persona*, sembra di trovarsi di fronte a un'improvvisazione. Invece è progettato con estrema precisione" (I. Bergman, *Bilder*, Stockholm, Norstedts Förlag, 1991; tr. it. di R. Pavese, *Immagini*, Milano, Garzanti, 1992, p. 53).

15 L'indagine di quelli che propongo di chiamare i due 'ordini grammaticali' che compongono la struttura del film rinvia nuovamente alle direzioni teoriche provenienti dalla filosofia di Cavell. Cfr. S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit.

16 In proposito, in un appunto che precede il film Bergman scrive: "gli attori si spostano di luogo in luogo senza che venga mostrato l'atto del trasferimento. Quando fa comodo, il fatto viene prolungato o accorciato. Viene eliminato il concetto di tempo" (I. Bergman, *op. cit.*, p. 47).

17 *Ibidem*.

la presenza del regista, e quella audiovisiva attraverso la quale prende forma la narrazione filmica.

Possiamo trovare una conferma di questa assidua presenza della paura se consideriamo almeno i seguenti momenti che costituiscono l'inizio della vicenda. Poiché un film è una messa in scena per mezzo di immagini e suoni che restituiscono la presenza e i gesti degli attori differendoli, riassumo questi momenti cercando anche di conservare il più possibile la loro natura scenica.

(Scena I) L'infermiera viene chiamata dalla psichiatra, suo superiore in clinica, che le descrive lo stato in cui si trova la paziente. Una inquadratura ritrae Alma in piedi davanti alla porta. La posizione del suo corpo esprime una temporanea quiete, che tuttavia si tramuta subito in tensione fisica. Mentre la psichiatra parla, le inquadrature si susseguono mostrandoci prima il momento in cui l'attrice si interrompe sulla scena e poi i primi piani dell'infermiera che la ritraggono intenta ad ascoltare le parole che descrivono la paziente. Occhi attenti e volto immobile, sono questi i dettagli che risaltano immediatamente. A interrompere l'apparente staticità del suo volto sono un lieve ritrarsi delle labbra, un tremolio quasi impercettibile, e un temporaneo irrigidirsi della bocca. Una mimica neutra che anticipa l'apprensione, un'espressione solitamente imparentata al timore<sup>18</sup>. Poco prima che venga detto dalla psichiatra all'infermiera che la paziente è fisicamente e psichicamente sana, una inquadratura mostra Alma di spalle. La camera viene inclinata per una frazione di secondo sulle sue mani chiuse l'una nell'altra dietro la schiena. Un lieve movimento del pollice anticipa la stretta di una mano sull'altra.

(Scena II) L'infermiera Alma, dopo aver avuto un primo contatto con la paziente, confessa la propria titubanza alla psichiatra. Benché neghi di essere spaventata, la sua incertezza nasconde un timore che in seguito esprime con schiettezza: poiché la paziente ha una forte volontà d'animo che le permette di restare in silenzio, ed escludendo che essa soffra di una patologia mentale, l'infermiera non sa se potrà essere all'altezza dell'incarico ricevuto. Alma teme di risentirne sul piano psichico, di poter franare mentalmente dovendo affrontare l'impenetrabilità della paziente.

(Scena III) Elisabet è rimasta sola nella sua stanza, in compagnia della musica diffusa da una radio vicina al letto su cui è sdraiata. Un primo piano ce la mostra di profilo in penombra: sospira e si copre il volto con una mano. Contemporaneamente, altrove, vediamo Alma che, prima di addormentarsi nella sua stanza, riflette a voce alta sulla sua vita e si chiede quali possano essere le ragioni del malessere di Elisabet. Subito dopo, è di nuovo la stanza della clinica a occupare lo schermo. L'attrice è in piedi e si muove avanti e indietro intorno al letto. È irrequieta. La luce nella stanza proviene da un televisore acceso che trasmette la cronaca di alcune violente manifestazioni di piazza in Vietnam. Feroci rivolte armate e persone che per protesta si danno fuoco per le strade. In pochi istanti l'inquadratura della stanza comprende anche quella del televisore fino a diventare un'unica immagine in cui vediamo esattamente le scene delle proteste e talune persone che bruciano tra

18 Cfr. P. Ekman – W. V. Friesen, *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*, Cambridge, Malor Books, 2003; tr. it. di G. Noferi, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Firenze, Giunti, 2007, in particolare pp. 71-92.

le fiamme. Elisabet guarda la televisione e all'improvviso si ferma. Si appoggia al letto. La sua irrequietudine privata sembra sfumare proprio mentre osserva quelle scene di violenza. Impietrita, rimane a guardare finché quel distacco non si tramuta in orrore. Inizia a indietreggiare fino a rimanere spalle al muro con una mano sul volto: è sconvolta da quanto sta vedendo. Un primo piano la ritrae con gli occhi sgranati e la mano sulla bocca. Un'ultima inquadratura la mostra poco dopo in un angolo della stanza mentre tiene le distanze dal televisore. Sembra essere in una posizione di riparo e, mentre dalla televisione si sentono gli ultimi commenti su quei tragici fatti, sentiamo crescere il suono dei suoi profondi respiri.

(Scena IV) La psichiatra incontra Elisabet e le parla. Sentiamo la sua voce e la vediamo alle spalle della paziente. Poco dopo, appaiono il volto di quest'ultima e il dettaglio delle sue mani mentre sbuccia un frutto. La psichiatra dice a Elisabet di aver capito qual è il suo problema, la sua esigenza di restare nell'immobilità perché è smascherata. Prima Elisabet ascolta, quasi impietrita. Poi, silenziosamente, si muove per la stanza fino a rimanere spalle al muro. La psichiatra si avvicina e le propone di passare un periodo di permanenza nella sua casa al mare insieme all'infermiera Alma.

### 3. Tra sensibilità e senso, l'apprensione

Per sua natura un film, tranne alcune eccezioni, è composto da più sequenze. In queste possiamo individuare diverse scene, come quelle che ho appena descritto, le quali, attraverso un duplice linguaggio, visivo e sonoro, restituiscono la sua struttura narrativa. Nonostante le sequenze siano solo frammenti dell'intera opera, esse sono comunque cruciali perché esprimono settorialmente la narrazione del film: da ciascuna sequenza possiamo cogliere importanti dettagli utili a capire che cosa accade. Tuttavia, non sappiamo mai con esattezza che cosa sia espresso da un film. Se lo sapessimo, esso perderebbe probabilmente la sua attrattiva. Questa condizione si deve soprattutto al ruolo delle immagini in movimento, che determinano uno scarto tra ciò che è rappresentato e ciò che è espresso in un film. Quel che supponiamo di sapere di un film si deve ai nostri tentativi di carpire dettagli e significati cercando di decifrare anzitutto ciò che è rappresentato – in questo senso, l'esperienza dei film è molto affine a quella di altre opere d'arte tradizionali, in cui prevale il ruolo della rappresentazione su quello dell'espressione. Siamo attratti dalle scene, dalle parvenze e dai dettagli visivi che queste ci offrono. Tale attrazione trae origine dall'apparente comprensibilità delle rappresentazioni che sono invece profondamente ambigue.

Possiamo valutare il ruolo dell'ambiguità, e iniziare ad affrontare la trattazione della paura, esaminando anzitutto due delle scene descritte nel precedente paragrafo.

Quando la psichiatra introduce all'infermiera il caso di cui dovrà occuparsi (scena I), veniamo a conoscenza di tre importanti dettagli: (a) la paziente è un'attrice, (b) è sana ma non parla (c) l'infermiera è scossa da quanto apprende. Non è facile stabilire quale possa essere il senso di questa scena. Potremmo infatti supporre che



essa abbia la funzione elementare di introdurre lo spettatore ai successivi sviluppi della narrazione e che, proprio per questo, sia una scena didattica e ben poco attraente rispetto ad altre scene del film. Inoltre, si potrebbe contestare il terzo di questi elementi (*c*), sostenendo che forse l'infermiera non è davvero così sconcertata come sembra. Queste obiezioni nascono proprio dal fatto che la scena contiene diversi elementi che sono volutamente notificati o celati al fine di renderla ambigua e perciò attraente<sup>19</sup>.

Sontag coglie nuovamente nel segno quando riconosce che, offrendo ben pochi indizi, Bergman “desidera che il film rimanga in parte non decifrato. Lo spettatore può solamente avvicinarsi, ma mai arrivare alla certezza, riguardo all'azione”<sup>20</sup>. Questo suo *modus operandi* non riguarda solo il *corpus* delle scene centrali della trama, ma anche quelle che compongono appunto la parte iniziale del film.

Quei dettagli concernenti la reazione fisica di Alma sono mostrati avvolgendoli volutamente in un alone di mistero che li rende in gran parte indecifrabili in rapporto alla forma che acquistano nella scena. I tre dettagli individuati (*a*, *b*, *c*) hanno inoltre un peso diverso rispetto alla sua struttura narrativa. L'identità della paziente e il suo stato di mutismo sembrano essere molto più importanti rispetto alla reazione dell'infermiera. Tale distribuzione di pesi è strategica: subito non poniamo attenzione all'infermiera, ma alla descrizione della paziente fatta dalla psichiatra. Una descrizione che è affidata al suono della sua voce e, allo stesso tempo, anche alle inquadrature sul volto e sui particolari del corpo dell'infermiera. Nonostante non debba risaltare oltremisura, la sua reazione corporea è invece un elemento chiave per gli sviluppi della narrazione. Il volto e il corpo di Alma esprimono un sentimento di apprensione che inaugura l'intera vicenda. Una preoccupazione che sarà esplicitata – cercando comunque di controllarla – solo in seguito, quando si pronuncerà sul rischio di un suo possibile tracollo mentale.

Il corpo di Alma esprime un'anticipazione della paura, l'insorgere di una primitiva ansia che precede il suo manifestarsi. La mimica neutra in cui possiamo cogliere il ritrarsi delle labbra, quell'impercettibile tremolio, il temporaneo irrigidirsi della bocca. La postura ordinata, il movimento minimo con cui una mano stringe l'altra. Sono tutti segnali di una sensibilità corporea che lascia trapelare, di là dal controllo di Alma, il crescere della sua inquietudine<sup>21</sup>.

La paura si sente. È un'emozione pervasiva che impegna il corpo e la mente. Immediatamente la sua influenza può tradursi in reazione sensibile, tuttavia essa affonda anche nella cognizione. È impedimento, ostacolo per il possibile dispiegarsi di proiezioni progettuali e di azioni che andranno a incidere sul mondo ester-

19 Sulla ricchezza semantica e la complessità semiotica delle immagini nella struttura filmica si veda R. Barthes, *Le problème de la signification au cinéma*, in “Revue internationale de Filmologie”, 1960 e Idem, *Les unités traumatiques au cinéma*, in “Revue Internationale de Filmologie”, 1962; tr. it. a cura di F. Casetti e L. Termine, *I segni e gli affetti nel film*, Firenze, Vallecchi Editore, 1995.

20 S. Sontag, *op. cit.*, p. 170.

21 Per approfondire sulle espressioni fisiche della paura, si veda A. Oliverio Ferraris, *op. cit.*, cap. 1 (in particolare pp. 24-29).

no. Oltre che nella sfera individuale privata, la paura può interpersi anche nelle dinamiche relazionali pubbliche e di interazione con il mondo. Il suo stadio di anticipazione, una reazione sensibile di apprensione, è indice del nesso che vi è tra le due sfere, quella privata e quella pubblica. Siamo sensibili al mondo, agli oggetti che lo arredano, agli altri esseri umani e agli organismi viventi con cui possiamo entrare in contatto. Ben prima di porci il problema dell'oggetto della paura, ne avvertiamo sensibilmente la presenza nel nostro corpo. Anche senza poterla spiegare o controllare, come invece prova a fare Alma.

Ascoltando il medico, Alma reagisce sensibilmente a un primo accenno di timore manifestando progressivamente il proprio stato di apprensione. La seconda scena apre infatti in modo più diretto al riconoscimento di un ostacolo. Dal sentire si procede in direzione del senso. Alma, dopo aver ascoltato la psichiatra, fa visita alla paziente (scena II). In un secondo momento, di ritorno da questo primo fugace incontro, risponde alle domande che le pone il suo superiore. Lentamente i suoi timori vengono a galla. Nonostante cerchi di controllarsi – 'spaventata, non è la parola giusta'<sup>22</sup>, risponde alla psichiatra –, Alma avverte comunque una potenziale minaccia: il contatto con una persona che mostra la propria forza di volontà nel rimanere in silenzio. L'impressione che ha della paziente è tutt'altro che definita, tant'è che la descrive come apparentemente dolce ma altrettanto sconcertante. Elisabet, afferma Alma, 'possiede una grande forza interiore' e questo la fa vacillare perché non sa se sarà in grado di affrontarla. Forse 'dovrebbe occuparsene un'infermiera più esperta della vita', aggiunge. Le due scene mostrano così un secondo modo in cui la paura detiene un ruolo nel rapporto tra la dimensione personale e quella relazionale. Inoltre offrono anche un primo ritratto di quell'impulso primigenio a sottrarsi dal mondo, nonché della sua più evidente repressione.

Nonostante questi dettagli, la nostra attenzione è comunque attirata dalla paziente, dal suo essere presenza silenziosa che da subito si impone e manifesta la propria forza, non dall'infermiera. A tornare in primo piano sono pertanto quei criteri che Bergman assesta alle fondamenta della struttura narrativa, criteri che concorrono anche a stabilire i due diversi modi in cui le protagoniste incarnano le proprie paure<sup>23</sup>.

In Alma l'apprensione si palesa come un'anticipazione del rapporto che avrà con la paziente. I suoi timori emergono lentamente e assumono una forma più netta nel momento in cui mette a fuoco la minaccia. Nel film i suoi timori si tramuteranno in rabbia, alla sua paura si sostituirà l'irrazionalità che prenderà il sopravvento durante la permanenza nella casa al mare insieme all'attrice.

Per Elisabet, invece, la paura si manifesta come un blocco improvviso al quale cerca di sottrarsi tentando immediatamente di reagire senza però riuscirci. A dominare per un tempo infinitesimale nello stesso frangente è infatti anche il bi-

22 Da qui in avanti tutte le citazioni tratte dai dialoghi del film sono segnalate con gli apici.

23 Secondo Cavell, in parte il soggetto di *Persona* è anche l'immaginazione della donna o, più precisamente, l'immagine che ha Bergman dell'immaginazione femminile e che riesce a mostrare con il suo film. Si veda S. Cavell, *What Becomes of Things on Film?*, in "Philosophy and Literature", 2 (1978), n. 2, pp. 249-257.

sogno di sfogare il suo indugio in una risata. Un primo piano dell'attrice, mentre la psichiatra ce ne dà notizia, mostra entrambi i momenti: il tentativo di reazione attraverso l'accenno di un gesto che dovrebbe scandire la ripresa della battuta, che invece non le esce dalla bocca; l'accenno parziale di una smorfia irrisoria subito trattenuta. Pochi istanti prima, sul suo volto, fugacemente, appaiono i segnali dell'espressione del suo stupore, segnali che si alternano a quelli della sua paura. Gradualmente Elisabet si rende conto di essere smascherata. In questo alternarsi di emozioni, al nostro sguardo viene offerta la possibilità di scrutare il bellissimo volto della donna che esprime il lento emergere e trasformarsi della sua paura.

#### 4. Sotto la maschera

Un appunto scritto da Bergman permette di chiarire l'impostazione di queste prime due scene e di prendere in considerazione le successive. Per procedere in tale direzione, conviene esaminarlo isolando i seguenti tre passaggi testuali (*i*, *ii*, *iii*).

(*i*) Lei dunque è stata attrice... questo forse le costa molto? E poi lei tacque. Non c'è nulla di straordinario in questo<sup>24</sup>.

La recitazione condivide con l'ordinario ben più di quanto non si creda. Questo primo stralcio anticipa l'istituzione di un parallelismo tra l'approccio alla vita e il mestiere dell'attore. Nel quadro di una più ampia riflessione sulla creazione artistica, nel solco della quale prende forma la stessa trama di *Persona*, Bergman si interroga non solo sul ruolo dell'attore, colui che veste i panni di qualcun altro al fine di essere chi non è, ma altrettanto sulla natura della recitazione.

Quest'ultima è esattamente il principale riferimento su cui poggia il verdetto dato dalla psichiatra alla paziente: il suo tormento è radicato nella pratica della recitazione, niente affatto limitabile alla sola attività teatrale poiché altrettanto estendibile al vivere quotidiano (scena IV). Il profondo tormento di Elisabet trae origine dalla sua improvvisa consapevolezza di essere smascherata. Il suo timore è di essere scoperta, non essendo più capace di ristabilire un ordine rispetto al suo ruolo nella vita quotidiana. Tale temporanea nudità non rivela solo lo scarto tra essere e sembrare di essere – il divario tra ciò che siamo per noi stessi e ciò che siamo per gli altri – ma anche il limite che si oppone alla pretesa di controllare tale continuo atto di mascheramento. Parte della crisi di Elisabet si deve alla sua necessità di essere costantemente vigile e cosciente di sé per potersi mascherare al fine di affrontare il mondo e le sue relazioni con gli altri. Venendo meno questa condizione di controllo, la paura prende il sopravvento e l'attrice si chiude nell'immobilità e nel mutismo.

24 I. Bergman, *op. cit.*, p. 47.

Benché ritenga che rispetto alla trama possa anche avere un ruolo speciale, Sontag è comunque scettica sulla possibilità che questa scena possa pure offrire una chiave di lettura privilegiata per l'intero film. Semmai essa rappresenterebbe la posizione di Bergman, che prende in considerazione, ma subito abbandona, la psicologia per spiegare il caso di Elisabet Vogler<sup>25</sup>.

La critica di Sontag è solo in parte condivisibile. Nelle parole che la psichiatra pronuncia in presenza di Elisabet possiamo infatti individuare gli stessi criteri di uno scritto di Bergman, intitolato *La pelle di serpente*, che è all'origine di *Persona*.

Essere artisti per un proprio motivo non è sempre così gradevole. Ma c'è uno straordinario vantaggio: l'artista divide le sue condizioni con ogni creatura vivente, che vive anche soltanto per se stessa<sup>26</sup>.

Se da una parte possiamo subito identificare l'artista con Elisabet e una tra le altre creature con Alma, dall'altra non possiamo fare a meno di riconoscere altrettanto la coincidenza tra il testo dello scritto e le parole della psichiatra. Entrambi vertono sul medesimo oggetto: una riflessione sulla recitazione.

Secondo Sontag, quest'ultima riflessione può essere pensata come una sorta di diagnosi sulla pratica del mascheramento. Questa sua interpretazione le permette di sostenere che l'intero film ruoti attorno al tema del doppio, trattato da Bergman mantenendo come principale riferimento un unico soggetto: "le profondità in cui la coscienza annega"<sup>27</sup>. Inaspettatamente, messi a fuoco questi elementi narrativi, Sontag trae una morale dal film rievocando proprio le parole della psichiatra sulla condizione di Elisabet, tornando dunque anche alla riflessione di Bergman sulla creazione artistica e la recitazione:

se la conservazione della personalità richiede la salvaguardia dell'integrità della maschera, e la verità relativamente a una persona equivale sempre al suo smascheramento, allo spezzare la maschera, allora la verità sulla vita nella sua interezza significa fare a pezzi l'intera facciata – dietro alla quale si cela un'assoluta crudeltà<sup>28</sup>.

La stessa crudeltà è avvertita da Alma in occasione del suo primo incontro con la paziente. La sua apprensione lascia progressivamente emergere la paura nel momento in cui vede in Elisabet un'apparente dolcezza che cela qualcosa di inquietante<sup>29</sup>.

Quanto detto fin qui dovrebbe mostrare che il dialogo tra la psichiatra e la paziente non solo ha un ruolo speciale, ma è cruciale per l'intera struttura narra-

25 Cfr. S. Sontag, *op. cit.*, pp. 173-175.

26 I. Bergman, *op. cit.*, p. 45.

27 S. Sontag, *op. cit.*, p. 185.

28 Ivi, pp. 185-86.

29 Secondo Livingston, il personaggio di Elisabet Vogler intrattiene un rapporto 'vampiresco' con l'infermiera Alma poiché il suo atteggiamento è seduttivo e allo stesso tempo predatorio (cfr. P. Livingston, *op. cit.*, pp. 38, 53). Aspetti che rivelano la violenza connaturata alla relazione tra le due donne, anch'essa un riflesso della più ampia riflessione sull'arte e la recitazione maturata da Bergman nel film (in proposito si veda P. Livingston, *op. cit.*, cap. 5).

tiva del film<sup>30</sup>, principalmente per le seguenti ragioni. Primo, il dialogo esprime la riflessione di Bergman sulla recitazione e l'attività creativa, e traspone un primo modo in cui la paura si pone nel rapporto tra sfera personale e sfera pubblica. Secondo, esso è alla base della rappresentazione di un secondo modo in cui, in questo nesso, possiamo individuare il tentativo di sottrazione dal mondo che caratterizza la paura sia sul piano personale sia su quello relazionale. Terzo, anziché essere interpretato come una possibile spiegazione psicologica della condizione di Elisabet, questo dialogo è pensabile piuttosto come un'affermazione sul pronunciarsi della paura nelle protagoniste del film. Il dialogo tra la psichiatra ed Elisabet avviene dopo quello tra Alma e il suo superiore. La psichiatra dice alla paziente di capirla solo dopo aver riconosciuto alcuni aspetti cruciali del suo dissidio interiore grazie alla conversazione avuta in precedenza con Alma.

Il dialogo tra la psichiatra e la paziente è cruciale perché esprime la centralità della paura sia rispetto a come la vivono le due protagoniste all'inizio del film sia in rapporto a come si evolverà in seguito.

## 5. Riconoscimento e incertezza

Torniamo agli appunti di Bergman e isoliamo il secondo passo.

(ii) Comincio con una scena dove il dottore informa l'infermiera Alma di quanto accade. È una prima scena fondamentale<sup>31</sup>.

E, potremmo aggiungere, lo è proprio perché è da questo momento che, attraverso la reazione di Alma, ossia mediante il manifestarsi della sua apprensione che si tramuterà presto in paura, possiamo parallelamente avvicinarci alla paziente. Più precisamente, possiamo cogliere quegli elementi che sono necessari affinché risaltino entrambe le trattazioni della paura. Allo stesso tempo, entriamo in sintonia con una duplice trattazione di essa che è resa evidente proprio grazie ai due dialoghi, prima tra Alma e la psichiatra e dopo tra quest'ultima e la paziente. Le due scene (I e IV) sono profondamente legate. Troviamo conferma anche nel terzo passo che conclude l'appunto del regista e che rivela, come ormai dovrebbe essere chiaro, quanto sia rilevante questo inizio del film per niente riducibile a una semplice introduzione.

30 Il dialogo è importante poiché fornisce gli elementi chiave per individuare il ruolo e la trattazione della paura nel film. Ai fini della sua comprensione globale, non possiamo comunque prescindere né dalle sequenze che mostrano il periodo di convivenza delle due donne, né da quelle iniziali e finali costituenti una sorta di suggestiva 'cornice visiva'. Proprio su quest'ultima Sontag, lapidaria, scrive: "qualunque descrizione che lasci fuori o riduca a fenomeni incidentali l'inizio e la conclusione di *Persona* non parla in realtà del film creato da Bergman" (S. Sontag, *op. cit.*, p. 182). Contraddire il suo monito vuol dire mettere a fuoco uno degli elementi cardine dell'intera narrazione: la paura.

31 I. Bergman, *op. cit.*, p. 47.

(iii) Assistente e paziente si avvicinano l'uno all'altra, nervi e carne. Ma lei non parla, rifiuta la propria voce. Non vuole essere falsa<sup>32</sup>.

Il focus è sempre sulla paziente. Tuttavia tale rifiuto, che si traduce in silenzio, nella scelta radicale di non esprimersi in alcun modo – si noti che anche i gesti di Elisabet durante i primi contatti con Alma sono ridotti al minimo –, si riverbera comunque su Alma. A innescarsi è perciò una sorta di concatenazione emozionale secondo la quale la condizione in cui versa Elisabet non può che influenzare Alma. La crudeltà dell'attrice trapela nonostante il suo silenzio e dà origine alla paura dell'infermiera.

Il primo incontro tra le due donne non rivela solo tale influenza reciproca, ma anche una dinamica relazionale contraddistinta da due fattori: il riconoscimento e l'incertezza.

Possiamo iniziare a fare chiarezza sul primo tornando alla filosofia di Cavell. La dinamica di riconoscimento ed elusione che anima le relazioni umane rimanda alla possibilità che, attraverso il linguaggio, si possa accedere a una comprensione reciproca, poiché il linguaggio ha ruolo a livello interpersonale tra esperienza ed espressione. Come chiarisce Cavell,

un'effettiva conoscenza reciproca delle nostre vite (interiori) non può andare al di là delle nostre espressioni (esteriori), e abbiamo ragione di essere delusi da tali espressioni<sup>33</sup>.

Tale delusione per Elisabet coincide con il suo silenzio che, inevitabilmente, ostacola la relazione con gli altri. Tuttavia, come peraltro nota Alma, quello stesso silenzio esprime comunque la sua scelta di eludere il riconoscimento cercando di sottrarsi dal mondo e da ogni relazione. Entrambi i tentativi interferiscono con quella che Cavell chiama la "relazione di riconoscimento", la quale poggia sia sulla nostra possibilità di esperire la presenza altrui sia sul riconoscere gli altri come persone. Cavell vede nel riconoscimento un momento di apprendimento che caratterizza le relazioni umane proprio in virtù di una reciprocità conoscitiva secondo la quale

il riconoscimento dell'altro prende la forma di un riconoscimento di se stessi, della propria identità<sup>34</sup>.

Il dissidio di Elisabet trae origine dall'improvvisa consapevolezza della propria temporanea incapacità di recitare una parte, di non potersi mascherare come vorrebbe sul palco e nella vita. Qualcosa si è incrinato, il suo tormento prende il sopravvento. La sua profonda paura si traduce in silenzio. Alma però riconosce Elisabet e, come suggerisce anche il resto del film, questo le riesce proprio perché

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit., p. 318.

<sup>34</sup> Ivi, p. 375.

progressivamente riconosce pure se stessa. Tale riconoscimento avviene comunque gradualmente e, potremmo dire, attraverso diversi momenti di comprensione. Da subito Alma avverte l'inquietudine dell'attrice e, pur non avendo ancora completamente in chiaro che cosa la affligga, rileva anche un ostacolo nel rapporto che potrà avere con lei. La sua apprensione, che come abbiamo detto si traduce nella sua espressività corporea, diviene lentamente sconcerto e poi inquietudine. Ben prima di esprimere la sua preoccupazione e di dichiarare il proprio timore, Alma manifesta la propria incertezza, che rivela il suo tentativo di sottrazione dal mondo.

Come ha mostrato Robert M. Gordon, la paura può anche indurre a preservarsi dalla vulnerabilità. Le motivazioni che una persona impaurita può avere per agire in un modo o in un altro non riguardano solo la natura di ciò che teme, ma anche *perché* lo teme. Sul piano cognitivo scoprire perché si teme qualcosa è possibile individuando due diversi ordini di ragioni: cognitive e attitudinali<sup>35</sup>. Secondo Gordon, entrambe corrispondono a diverse condizioni logiche: le ragioni cognitive sono determinate dall'incertezza, mentre le ragioni attitudinali dal desiderio. Senza addentrarci nell'analisi offerta da Gordon, ai fini della nostra dissertazione possiamo invece porre attenzione a quanto segue. Il timore di Alma affonda in ragioni che non riguardano il desiderio che la situazione possa essere diversa o meno preoccupante, ma nell'incertezza rispetto alla sua capacità di sapere come affrontare il caso assegnatole. L'incertezza riguarda se stessa, le sue azioni, sebbene essa sia legata a ciò che la causa. Pertanto tale incertezza diventa per Alma un ostacolo, essendo profondamente legato all'oscurità in cui è avvolto il tormento di Elisabet. Un tormento che tuttavia sembrerebbe dovuto più allo stato generale dell'angoscia che non a quello specifico della paura.

## 6. Il confine tra paura e angoscia

Poco prima di invitarla a trascorrere un periodo nella casa al mare con Alma, la psichiatra consiglia a Elisabet di vivere la sua esperienza fino in fondo, convinta che questo le sarà d'aiuto per ristabilire il proprio equilibrio, permettendole anche di ritrovare la verità che cerca. Il tentativo di Elisabet di sottrarsi dalla falsità viene infatti spiegato da Bergman come segue.

La signora Vogler brama la verità. L'ha cercata dappertutto e talvolta le è sembrato di aver trovato qualcosa di solido, di durevole, ma all'improvviso le veniva a mancare il terreno sotto i piedi<sup>36</sup>.

Questo senso di vuoto si traduce in scena, ossia quando Elisabet rimane visibilmente spaesata e senza parole. Cerca di agire, ma non trova il modo per dare seguito al suo ruolo giacché la sua paura si è palesata. Tuttavia – e di nuovo torna utile riflettere sulle parole della psichiatra –, la sua immobilità è difesa. L'apatia è

35 Cfr. R. M. Gordon, *Fear*, in "The Philosophical Review", 89 (1980), n. 4, pp. 560-578.

36 I. Bergman, *op. cit.*, p. 50.

risorsa e, in fondo, tutto questo è frutto di una sua scelta: non parlare e non agire, tentando comunque di difendersi dalla sua paura. Benché non sia sul palcoscenico, Elisabet sembra ugualmente di nuovo in scena.

Questo meccanismo di difesa potrebbe comunque riguardare tanto la paura quanto l'angoscia. In ambito teorico i due stati emotivi sono diversificati come segue: la paura è innescata da una minaccia immediatamente riconoscibile e oggettiva; l'angoscia è invece uno stato soggettivo la cui causa può rimanere oscura e persino inconoscibile.

Alma avverte esattamente tale oscurità, che trova espressione nella silenziosa impenetrabilità di Elisabet. Tuttavia, l'impossibilità di stabilire da che cosa si senta minacciata l'attrice si rivela una condizione solamente iniziale per almeno due ragioni. Primo, perché nel film sono indicate diverse cause che contribuiscono al suo tormento (il rifiuto della maternità e della sua relazione sentimentale). Secondo, perché la distinzione tra paura e angoscia sembra venire meno in rapporto al tentativo di Elisabet di sottrarsi dal mondo; tentativo che viene, di fatto, ostacolato dalla stessa presenza di Alma per tutto il film.

Affrontiamo questo secondo punto e valutiamo il confine tra paura e angoscia. Per farlo possiamo riprendere la trattazione offerta da Martin Heidegger, il quale riconosce nell'umore, che chiama "tonalità emotiva"<sup>37</sup>, un modo originario di stare al mondo. Quest'ultimo, come spesso accade, può rivelarsi minaccioso e quella stessa tonalità emotiva acquistare nuovamente centralità, assumendo di conseguenza la forma di un tentativo di sottrazione da esso. È in rapporto a questo secondo orizzonte relazionale che, secondo Heidegger, si palesa la paura, nella sua tonalità che rivela nuovamente il nostro essere emotivamente situati. Avere paura coinciderebbe perciò con il riconoscere un rischio e, parallelamente, con la vivida possibilità di doversi abbandonare a se stessi. La paura è descritta come un modo della situazione emotiva, ossia una inclinazione dell'umore, che può inoltre assumere diverse sfumature. In rapporto alla minaccia avvertita, essa può essere spavento (se improvvisa), orrore (se subitanea ed estranea), terrore (se subitanea e familiare). Heidegger, tuttavia, ritiene che la paura sia una modalità emotiva particolare che si distingue da una situazione emotiva fondamentale quale è invece l'angoscia. A differenza della paura, quest'ultima è caratterizzata dall'indeterminatezza del suo oggetto, ossia della minaccia stessa che proverrebbe da esso. Non c'è niente nel mondo che dia origine all'angoscia, mentre vi sono numerosi enti che possono scatenare le nostre paure. Entro il regime emotivo dell'angoscia, il mondo "assume il carattere della più completa insignificatività"<sup>38</sup>. Allo stesso tempo, a originare l'angoscia sarebbe "la possibilità dell'utilizzabile in generale"<sup>39</sup>, poiché il suo oggetto non è qualcosa in particolare, bensì direttamente il mondo in quanto tale. Per questo la situazione emotiva che vive chi è angosciato è identificata da Heidegger nello spaesamento, nella mancanza di riferimenti.

37 Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1927; nuova ed. it. a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 2005.

38 Ivi, p. 227.

39 Ivi, p. 228.



L'angoscia è un modo di stare nel mondo che porta chi la prova a isolarsi da esso. La situazione dello spaesamento sembra il miglior riferimento per spiegare la condizione di Elisabet, che potremmo pertanto considerare non impaurita ma angosciata. Una tra le scene che compongono la parte iniziale del film (scena III) sembra tuttavia smentire questa spiegazione. Sola nella sua stanza in clinica, Elisabet è assalita dall'ansia. Il suo tentativo di elusione di qualsiasi relazione è ostacolato dal mondo stesso che, attraverso le immagini trasmesse dal televisore, irrompe nella sua sfera di privatezza. Esso è tutt'altro che insignificante poiché si palesa come un pericolo. Quasi negli stessi attimi, Alma fatica a prendere sonno. Quel primo incontro le ha lasciato un segno; tant'è che si pone domande su di sé senza smettere di pensare anche alla paziente, a quali possano essere le ragioni del suo tormento.

Il tentativo di sottrazione dal mondo trae origine da un impulso che rivela la nostra natura di esseri senzienti. Esso è intimamente legato alla sensazione che, come ha osservato Maurizio Ferraris, è traccia originaria di una presenza<sup>40</sup>. Il tentativo di sottrazione dal mondo affonda perciò le sue radici in una condizione naturale che caratterizza anche le nostre relazioni interpersonali. In proposito, sono ancora gli insegnamenti di Cavell a tornare utili. Non siamo soli, ma non possiamo che vivere le nostre esperienze del mondo e di ciò che ci circonda privatamente. Siamo corpi separati gli uni dagli altri che non possono fare le medesime esperienze altrui. Non sappiamo con certezza che cosa provi un altro essere umano. Possiamo sentirlo e immaginarcelo procedendo secondo analogia – metterci nei suoi panni, ossia immaginare appunto che cosa possa provare –, ma anche così non siamo in grado di accedere completamente a ciò che per sua natura non può che rimanere privato<sup>41</sup>.

Alma riconosce Elisabet come un'altra persona che soffre perché lo sente. Tuttavia non sa che cosa stia provando, sa solo di essere in difficoltà con se stessa perché avverte la crudeltà che l'attrice smascherata esprime attraverso la sua silenziosa presenza. Elisabet teme il mondo, vorrebbe sottrarvisi ma non ci riesce. Inevitabilmente, è continuamente toccata da qualcosa. Sono ancora le parole della psichiatra a dare un senso alla sua condizione: 'non basta celarsi, perché la vita si manifesta in mille modi diversi ed è impossibile non reagire'.

Quello spaesamento che rivela l'ingresso di Elisabet nella sua dimensione di isolamento sembra informarci di una sorta di alternanza della paura con uno stato di profonda insicurezza che riguarda necessariamente non solo lo stare al mondo, ma anche l'essere parte di una comunità o, più esattamente, di una moltitudine. Paolo Virno ha mostrato come lo scarto tra paura e angoscia, il quale riflette le polarità di interno ed esterno, venga meno proprio nel momento in cui muta la dialettica tra pericolo e riparo. Il pericolo, nel momento in cui si manifesta, si rivela anche come una strategia di salvezza e il rapporto tra causa ed effetto crolla. A consolidarsi è invece il profondo nesso tra la mutevolezza delle forme di vita e il contesto indeterminato del mondo. A venire meno è perciò anche la distinzione tra una minaccia

40 Cfr. M. Ferraris, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997.

41 Cfr. S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit.

interna e una esterna. Come chiarisce Virno, paura e angoscia si sovrappongono poiché “il pericolo circoscritto esibisce sempre la generale rischiosità dello stare al mondo”<sup>42</sup>.

Nel film, il primigenio impulso a sottrarsi dal mondo è efficacemente rappresentato da Elisabet, che finisce spalle al muro mentre sta vedendo in televisione le immagini delle feroci rivolte in Vietnam. Ma, a dire il vero, questa condizione, che rimane una costante per il resto del film, è già anticipata nella seguente scena. Prima che le due donne si separino, Alma è nella stanza di Elisabet. Sentendo una voce che proviene dalla radio (un'attrice afferma: ‘che ne sai tu della pietà!’), la paziente inspiegabilmente inizia a ridere. Ride dell'attrice, forse di se stessa... ma questo temporaneo stato di euforia è subito interrotto dal brusco gesto con cui spegne la radio. Così, silenziosamente, Elisabet mette a tacere una voce che la disturba. Tenta di tenere fuori dalla porta ciò che non vuole sentire. Negli stessi attimi, però, Alma riflette a voce alta su quanto sia importante l'arte di recitare nella vita, ‘specialmente per chi non sa affrontare da solo le proprie difficoltà’. Elisabet resta sdraiata ad ascoltare Alma, la quale ammette anche il rischio di parlare di queste cose proprio con lei: ‘è un po’ come avventurarsi sul ghiaccio’, le dice prima di augurarle la buonanotte.

<sup>42</sup> P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, Derive Approdi, 2003, p. 20.