

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE**

**Tesi di laurea in
CINEMA E STUDI CULTURALI**

**LA MORTE SOGNATA AL CINEMA,
DAL FANTASTICO AL POETICO.
ANALISI DI QUATTRO SCENE ONIRICHE DI
MORTE**

Relatore

Prof. Michele Fadda

Presentata da

Inês Sousa Almodovar de Faria

Correlatore

Prof.ssa Sara Pesce

Sessione luglio 2024 – I appello

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
CAP. 1 — TRA MAGIA E SOGGETTIVITÀ –LA FIGURA DEL DOPPIO	12
CAP. 2 — FILOGENESI IMMAGINARIA DEL CINEMA	16
2.1. Il cinema come sogno.....	16
2.2. Il sogno nel cinema	20
2.3. Il film poetico come sogno di autore e spettatore	26
CAP. 3 — SOGNARE IL FANTASTICO: <i>VAMPYR</i>	28
3.1. Un film fantastico sui generis.....	28
3.2. Il sogno come viaggio del doppio	33
3.3. Lavoro onirico come contrappunto del lavoro fantastico.....	38
3.4. La soggettiva del morto: tra angoscia e piacere	44
CAP. 4 — SOGNO DI MORTE COME ESALTAZIONE DELLA VITA: <i>LA NOSTRA CITTÀ</i>	48
4.1. Adattamento di uno spettacolo teatrale moderno	48
4.2. La rivincita sulla morte	52
4.3. Il cimitero e il cielo: comunità e memoria	55
4.4. La casa: rivelazione del valore della vita	58
CAP. 5 IL SOGNO DI MORTE COME RIFLESSO DELL’INCONSCIO: <i>IL POSTO DELLE FRAGOLE</i>	62
5.1. Un film classico d’autore	62
5.2. La prima incursione nell’inconscio del protagonista	68
5.3. I temi dello sguardo: l’incapacità di vedere	74

5.4. I temi del discorso: il ventre freddo	78
CAP. 6 IL SOGNO DI MORTE COME ORACOLO DEL FILM: <i>ACCATTONE</i>	82
6.1. Il realismo poetico di Pasolini.....	82
6.2. Un lavoro onirico sulla trama del film	88
6.3. Il sogno di Accattone come tragedia della borgata.....	95
6.4. La Passione di Accattone.....	99
BIBLIOGRAFIA.....	102
ELENCO IMMAGINI	107

INTRODUZIONE

In questa tesi verrà portata avanti un'analisi comparativa di uno specifico tipo di scena filmica – quella in cui il protagonista sogna la propria morte — in quattro film di epoche e contesti diversi: *Vampyr - Il vampiro* (*Vampyr* Carl Dreyer, 1932), *La nostra città* (*Our Town*, Sam Wood, 1940), *Il posto delle fragole* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) e *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961). L'idea di analizzare queste scene è scaturita dall'articolo «Cinematography - A creative use of reality», in cui la regista nordamericana Maya Deren (1960) difende che la specificità espressiva del cinema sta nella registrazione di realtà che solo gli strumenti filmici possono cogliere, concetto che si applica in maniera calzante a queste rappresentazioni oniriche. In esse, il protagonista si confronta con la propria morte avvenuta, sia riscontrandosi col proprio cadavere, come succede in *Vampyr* e *Il posto delle fragole*, sia assistendo al proprio funerale, come in *Accattone*, sia ritrovandosi nella condizione di fantasma, come in *La nostra città*.

Possiamo parlare di una forte presenza autoriale in tutte queste opere, individuando, nel caso di *La nostra città*, l'autore nella figura del drammaturgo dello spettacolo teatrale che ha dato origine al film,¹ poiché è da lì che esso trae la struttura narrativa e i tratti stilistici originali. *La nostra città* è l'unico film hollywoodiano in analisi, essendo gli altri tre scritti e realizzati da registi europei e prodotti in Europa. Tutti si caratterizzano da uno stile marcato, in cui prevalgono modalità di sguardo che denotano un'intenzionalità comunicativa, come l'oggettiva irrealità e l'interpellanza.

Come vedremo nei prossimi capitoli, la scena del sogno di morte corrisponde a una riproposizione dello sguardo magico all'interno del racconto, intendendo il termine «sguardo magico» nell'accezione riportata da Edgar Morin in *Il cinema o l'uomo immaginario* (1956). Così, nonostante i film scelti obbediscano a diversi principi di realtà, le scene in causa potrebbero rientrare in ciò che il filosofo e linguista bulgaro Tzvetan Todorov (1970) definisce come manifestazioni del «fantastico». Si è considerato dunque pertinente fare ricorso, nell'analisi, alle due reti di temi che, secondo questo autore, vengono sempre richiamati nel «fantastico» letterario: i «temi dell'io» o «temi dello sguardo» e i «temi del tu» o «temi del discorso».

¹*La nostra città*, pièce teatrale in tre atti scritta dal drammaturgo statunitense Thornton Wilder e performata per la prima volta nel 1938 a New Jersey.

Sono molte le narrative letterarie della tradizione occidentale che raccontano il confronto di personaggi con la propria morte, in un universo diegetico dove le forze soprannaturali si fanno visibili all'individuo che sta per morire o che attraversa un'esperienza di quasi-morte. È il caso della storia delle visioni di Er, guerriero «morto in battaglia» che «tornò in vita e raccontò ciò che aveva visto nell'altro mondo»,² inclusa nella *Repubblica* (380-370 a. C.) di Platone. O del sogno di Clarence in *Riccardo III* (1592-1594) di Shakespeare, che la notte prima di venir ucciso, sogna di «(...) varcare il fiume malinconico/con quell'arcigno traghettatore di cui scrivono i poeti/e d'entrare nel regno della notte perpetua».³ O delle visioni di Don Félix, protagonista del racconto in verso *El estudiante de Salamanca* di José de Espronceda (1840), che si innamora dallo spettro di una donna, la propria morte, che lo porta ad assistere al suo corteo funebre. In questa analisi, si cercherà di capire in che modo i film scelti si rapportano a questa tradizione letteraria del sogno di morte in quanto rivelazione mistica, decostruendola o riproponendola.

Il sogno di morte costituisce un paradosso, tanto nella vita mentale quanto sullo schermo cinematografico, poiché, come afferma il filosofo francese Régis Debray, «un non-albero, una non-venuta, un'assenza, si possono dire, ma non mostrare»,⁴ o, nelle parole di Freud, è impossibile immaginare la nostra morte se non «percependoci sempre ancora presenti come spettatori».⁵ Così, il sogno di morte al cinema, riconducendo il personaggio sognatore alla condizione di spettatore, mette in evidenza il dispositivo cinematografico, collocando in stretto rapporto il sogno, la morte e la condizione dello spettatore di cinema. Nella sala di proiezione, con le sue caratteristiche para-oniriche — il buio, l'immobilità che scoraggia perfino l'applauso — sospendiamo le nostre vite per diventare «morti provvisori, che osservano i vivi»⁶ sullo

² Borges Jorge Luis, *Libri di sogni*, ed. it. a cura di Milano Tommaso, Adelphi, 2015 (ed. orig. *Libro de sueños*, Buenos Aires, Torres Aguero Editor, 1976).

³ Shakespeare William, *Riccardo III*, trad. it. Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2001, p. 71.

⁴ Debray Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. Pinotti Andrea, Arezzo: Mazonga, 2020, p. 285. (ed. orig. *Vie e mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Éditions Gallimard, 1992).

⁵ Freud Sigmund, «Thoughts on War and Death», in Strachey James (a cura di), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Londra, The Hogarth press and the institute of psycho-analysis, 1957, p. 289. (trad. it. mia). (ed. orig. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, Berlin, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1915).

⁶ Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. Gennaro Esposito, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016, p. 147. (ed. orig. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956).

schermo. È «l'assenza di partecipazione pratica» a determinare «un'intensa partecipazione affettiva»,⁷ permettendo una regressione a uno stato di fusione con le immagini del film simile a quella che caratterizza il nostro rapporto con le immagini dei nostri sogni. Quando un personaggio del film sogna la propria morte, esso diventa capace di *vedere*, in quanto «vedere significa ritirarsi dal visto, indietreggiarsi, astrarsi»,⁸ e quindi anche lo *sguardo* dello spettatore viene chiamato in causa. Il rinnovamento dello sguardo dello spettatore tramite quello del protagonista sognatore è un proposito sottinteso alla rappresentazione del sogno di morte. L'esperienza di essere spettatore cinematografico trova una corrispondenza nell'esperienza di sogno-risveglio, o morte-rinascita, del personaggio:

(...) il cinema risponde a dei bisogni... (...) Bisogno di sfuggire a sé stessi (...). Bisogno di ritrovarsi, di essere maggiormente sé stessi, di elevarsi all'immagine di questo doppio che l'immaginario riflette in mille vite meravigliose. (...) La "specificità" del cinema, se così si può dire, è di offrire in potenza la gamma infinita di queste fughe e questi ritrovamenti (...).⁹

Ognuno di questi film reinquadra il proprio protagonista sotto una nuova prospettiva conferita dal confronto con la morte, che lo rende soggetto universale, rappresentativo di tutti gli esseri umani.

In *Vampyr*, l'incubo di morte di Allan Gray conferisce valore all'esperienza sensibile estremizzando la condizione di spettatore passivo del protagonista, con cui lo spettatore del film condivide la visione soggettiva. Gray, che vive imprigionato nella propria immaginazione, scende fino alle sue più recondite paure — la consapevolezza della propria morte — per diventare capace di apprezzare il mondo sensibile. Non avendo una psicologia definita, la sua figura è la rappresentazione dello spettatore implicito, funzionando come referente del punto di vista che permette allo spettatore di fare, lui stesso, questo viaggio.

In *La nostra città*, il sogno serve a rafforzare, agli occhi della sognatrice, il valore della sua piccola comunità. È da notare il fatto che Emily è l'unico soggetto femminile tra i protagonisti dei film trattati, e che il suo sogno, che avviene durante un parto travagliato, la riconduca al ruolo di figlia e madre, offrendo anche un'implicita metafora della piccola città come "madre" della nazione americana. Più che un'individualità psicologica, lei rappresenta il senso di appartenenza a un luogo e a una comunità; il suo sogno esorta lo spettatore a valorizzare il proprio.

⁷ Ivi, p. 98.

⁸ Debray R., op. cit., p. 246.

⁹ Morin E., op. cit., p. 113.

Il posto delle fragole è una narrativa organizzata sul dispiegamento del mondo onirico del protagonista. Isak Borg è un soggetto freudiano, scisso tra le ombre inconsce che si manifestano nel sogno e la razionalità della vita sveglia, perseguitato dalla colpa e dalla sessualità repressa. A partire dal confronto con i propri fantasmi inconsci, che inizia con l'incubo di morte, il sognatore compie una traiettoria di cambiamento psicologico. Lo spettatore viene chiamato a empatizzare con lui e a riflettere, a sua volta, sulla propria vita affettiva.

Il protagonista di *Accatone*, rappresentativo di una classe, è frutto dello sguardo poetico dell'autore sugli abitanti di un contesto sociale e culturale specifico, quello della borgata romana nel periodo del *boom* economico in Italia. Il suo sogno, di carattere premonitorio, si pone come oracolo del proprio film, come presenza mistica dell'autore implicito, in una logica poetica.

Nessuno dei film affronta esplicitamente il tema della vita dopo la morte. Il sogno di morte serve piuttosto a parlare della vita stessa, di ciò che nella vita ha o dovrebbe aver valore. Ciononostante, ognuna delle scene oniriche riprende immagini e idee legate a un patrimonio mitologico comune, riproponendo il plurisecolare «simbolismo congiunto della fertilità e della morte»,¹⁰ che la psicanalisi ha trasformato nella perturbante corrispondenza inconscia tra seppellimento e ritorno al grembo materno. Nel caso di *Vampyr*, la bara dove lo sguardo dello spettatore viene confinato può essere visto anche come un ventre caldo nel quale esso viene cullato, dove la passività assoluta è simultaneamente inquietante segno di morte e diletta fusione infantile con le immagini. Nel sogno di morte di *La nostra città*, il ritorno del fantasma della protagonista nella casa d'infanzia è anch'esso interpretabile come un ritorno ad un accogliente ventre materno. In *Il posto delle fragole*, il viaggio del protagonista verso la propria fine è anche un viaggio riconciliatorio con la propria infanzia e le proprie figure genitoriali. *Accatone*, nel suo sogno, chiede al becchino di farlo seppellire nella terra illuminata dalla luce invece che all'ombra; è un ritorno utopico alla terra madre, fertile, di cui i sottoproletari si vedono privati. Nell'analisi si cercherà di capire in che modo e con ricorso a quale mitologia ognuno di questi sogni propone la morte come rinascita, come ritrovo di una nuova vita.

L'elaborato si apre con due capitoli di inquadramento teorico. Il primo parte dalle definizioni di «visione magica» e «visione soggettiva» elaborate dal filosofo francese Edgar Morin e le ricollega alla teoria del sogno e del perturbante di Freud, mettendo al centro la figura del «doppio». Il secondo espone la tesi di Morin secondo cui la storia del cinema ripropone

¹⁰ Debray R., op. cit., p. 22.

l'evoluzione dei diversi stadi dell'immaginario, iniziando con la «magia» e sfociando nella «soggettivazione». A queste idee si affianca la teoria strutturalista di Todorov sul fantastico in letteratura (1970), trasposta in ambito cinematografico. Si prosegue applicando la teoria di Morin, congiunta alle categorie di Todorov, alle rappresentazioni del sogno nel cinema, tracciando una linea storica che va dalle rappresentazioni «magiche», che mischiano sogno e realtà diegetica, o che pongono il sogno come manifestazione del sovrannaturale, a quelle «soggettive», in cui il sogno appartiene all'interiorità dei personaggi, fino a quelle «poetiche», che si astraggono dalla realtà diegetica e pongono in evidenza l'atto comunicativo tra autore e spettatore, in cui il sogno è un esercizio poetico sulla narrativa stessa. Questo inquadramento si basa anche su scritti cinematografici come i saggi «Le dispositifs» di Jean-Louis Baudry (1970), «The film work 2», di Thierry Kuntzel (1980) e l'opera *Film and dreamscreen: A sleep and a forgetting*, di Robert T. Eberwein (1984).

All'inquadramento teorico seguono i capitoli di analisi, che utilizzano, oltre ai concetti presentati prima, le categorie di analisi filmica elencate da Casetti e di Chio in *Analisi del Film* (1990). C'è da sottolineare che le idee teoriche su cui poggia questa tesi sono limitate a una visione eurocentrica del mondo, basata sul dualismo razionale/irrazionale, realtà/sogno, magico/soggettivo, che però modella, sia per simbiosi che per opposizione, le rappresentazioni prese in analisi. Ciò che si intende in questa ricerca è riflettere sul racconto del sogno di morte in quanto fenomeno culturalmente situato, e a ciò vengono in aiuto i testi dell'ambito degli studi culturali utilizzati nelle singole analisi.

La scena onirica di *Vampyr* è contemplata in vari testi di studi transculturali che mostrano come essa si muove tra il fantastico e lo psicanalitico, come i lavori di Pierse (2009), Weber (2016) e Le Fanu (2021), oltre a essere oggetto di un'analisi dettagliata in un capitolo nel libro di Rudkin (2013) dedicato al film. *Il posto delle fragole* è soggetto a innumerevoli analisi psicanalitiche, molte delle quali cercano di delineare un profilo psicologico dell'autore a partire dal film. Ciò che qui si cerca di mettere in evidenza è invece il modo in cui il film di Bergman «utilizzi principi del Surrealismo e della psicanalisi per rappresentare il contenuto e il significato dei sogni».¹¹ Contributi fondamentali in questo senso sono le analisi di Greenberg (1970), Gado (1986) e Le Fanu (2013), così come i capitoli di Allan Hobson e Jacob Zellingner all'interno dell'opera *Films and dreams: an approach to Bergman* a cura di Vlada Petric (1981) e il libro

¹¹ Hobson Allan, «Dream image and substrate: Bergman's films and the physiology of sleep», in Petric Vlada (a cura di), *Films and dreams: an approach to Bergman*, South Salem: Redgrave, 1981, p. 78.

di Scandola dedicato al film (2008). Le sequenze oniriche di *La nostra città* e *Accattone* sono oggetto di meno attenzione critica e teorica. Per *La nostra città*, ci sono testi che riguardano la costruzione dell'identità statunitense tramite l'immaginario della piccola città americana, come quelli di Poll (2012) e Rowley (2015), così come lavori sull'adattamento dello spettacolo teatrale al grande schermo, come quelli di Eldridge (2013) e di Poyato Sánchez (2024). Riguardo *Accattone*, si trovano interviste e testi di Pasolini stesso, riuniti in volumi come *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti* (2015) a cura de Di Giusti e Chiesi, e anche analisi come quelle di Patti (2019), Fox (2022) e Mills (2023), che parlano dell'uso poetico dell'iconografia cristiana e classica nell'opera pasoliniana.

Altri lavori in linea con la presente tesi, ma non citati nel testo, sono: il libro *Sogni in celluloide. Reale e immaginario nel cinema*, di Roberto Campari (2008), che offre un'esaustiva raccolta delle teorie del rapporto tra sogno e immagine filmica, così come varie analisi di esempi concreti delle manifestazioni del sogno nel cinema americano, estendendo però il concetto di sogno al di là della rappresentazione di scene oniriche; l'opera *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai*, di Thorsten Botz-Bornstein (2007), che offre una riflessione sui modi e le problematiche della rappresentazione cinematografica del sogno, tramite il cinema di questi autori; il libro *The couch and the silver screen* (2003)¹², che riunisce contributi originali su cinema e psicanalisi, includendo un saggio di Michael Grant su *Vampyr*, nella sezione «Horror perspectives» e un saggio di Elizabeth Cowie su *Il posto delle fragole*, nella sezione «Documenting internal worlds»; l'opera *The Palgrave Handbook of the Vampire* (2024), che traccia una storia della figura mitologica, letteraria e filmica del vampiro in vari ambiti culturali, e include il saggio «Carl Dreyer's *Vampyr* and the world of dreams», in cui Gillian McIver analizza il modo in cui *Vampyr* coniuga il genere *horror* e la rappresentazione onirica.

Al di fuori dell'ambito cinematografico, due opere che vengono citate brevemente in questa tesi, ma che hanno contribuito a modellarla, sono l'antologia di sogni letterari *Teatro del sonno*, a cura di Almansi e Béguin (1991), e il saggio *Vita e morte dell'immagine: una storia dello sguardo in Occidente*, di Debray (1992).

Le scene oniriche riguardanti la propria morte si presentano lungo la storia del cinema con una certa sistematicità; restando sempre in ambito occidentale, alcuni esempi che non si includono in questa ricerca sono *La piccola fiammiferaia* (*La petite marchande d'allumettes*, Jean Renoir,

¹² Sabbaldini Andrea (a cura di), *The couch and the silver screen*, Sussex, Brenner-Routledge, 2003.

1928), *All that Jazz — Lo spettacolo comincia* (*All that Jazz*, Robert Fosse, 1979), *Rusty il selvaggio* (*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1983), *Nightmare — Dal profondo della notte* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984), *Terminator 2: Il giorno del giudizio* (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991) e *Killers of the flower moon* (Martin Scorsese, 2022). Sarebbe interessante approfondire ulteriormente la ricerca per cogliere come le variazioni attorno a questo tema riflettano diverse concezioni della morte e del rapporto tra reale e immaginario.

CAP. 1 — TRA MAGIA E SOGGETTIVITÀ –LA FIGURA DEL DOPPIO

Nell'opera *Il cinema o l'uomo immaginario*, pubblicata originariamente nel 1956, l'antropologo e filosofo francese Edgar Morin afferma che «il doppio è l'immagine fondamentale dell'uomo, anteriore alla coscienza intima di sé stesso, riconosciuta nel riflesso o nell'ombra, proiettata nel sogno».¹ Nella visione magica del mondo, caratteristica tanto della coscienza arcaica come dell'infanzia, l'immagine del doppio viene «proiettata, alienata, oggettivata a un punto tale che (...) si manifesta come essere o spettro autonomo, estraneo, dotato di una realtà assoluta».² Esso detiene la forza magica e l'immortalità, permettendo al soggetto di sopravvivere dopo la morte del corpo fisico. L'altro grande mito universale che domina la coscienza magica del mondo nell'ottica di Morin è quello della metamorfosi, che trionfa sulla morte e diventa rinascita.

Nella visione del mondo arcaico tutte le metamorfosi sono possibili ed effettive (...). (...) La morte-rinascita è la seconda immortalità, parallela e congiunta alla sopravvivenza del doppio. I doppi si muovono in libertà nell'universo delle metamorfosi e questo è animato da spiriti, cioè, da doppi.³

In una prospettiva antropologica, Morin osserva che, lungo la storia dell'umanità, «l'io immediatamente oggettivo» del doppio viene interiorizzato, mentre «il macrocosmo immediatamente soggettivo» viene oggettivato nel «mondo sottoposto a leggi».⁴ La magia integrata e rielaborata nelle emozioni e affetti della vita interiore, diventata soggettività, riemerge nell'attività psichica del sogno.

I nostri sogni - i nostri stati soggettivi - si distaccano da noi e fanno corpo con il mondo, ed è magia. Non riescono ad aggrapparvisi, ovvero, una frattura li separa dal mondo, ed è soggettività: l'universo magico è la visione soggettiva che si crede reale e oggettiva. Reciprocamente, la visione soggettiva è la visione magica allo stato nascente, latente, o atrofizzato.⁵

D'accordo con la teoria dei sogni di Freud, il sogno è una forma di regressione psichica in cui la coscienza viene dominata dai modi operativi della vita psichica infantile, repressi nella veglia, e quindi si pone come luogo privilegiato del «perturbante». Il termine «perturbante» (traduzione italiana di *unheimlich*) viene definito da Freud in senso psicanalitico nel saggio *Das unheimlich* (1919), che rielabora il concetto presentato dallo psichiatra tedesco Ernst Jentsch

¹ Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. Gennaro Esposito, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016, p. 34. (ed. orig. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956)

² Ibidem.

³ Ivi, p. 60.

⁴ Ivi, p. 203.

⁵ Ivi, p. 91.

nel testo *Sulla psicologia dell'unheimlich* (1906). La parola tedesca *unheimlich*, «praticamente intraducibile nelle altre lingue (...), è formata dalla particola negativa *un* e dall'aggettivo *heimlich*, che deriva dalla radice *heim*, casa, e contiene quindi l'idea di "familiare", "domestico", "rassicurante"». Essa viene ripresa da Freud per nominare, sotto un profilo psicanalitico, «qualcosa che un tempo è stato effettivamente familiare ma che, essendo divenuto inconscio, quando riemerge procura una singolare sensazione di disagio». ⁶ Il perturbante sorge tanto nel riaffiorare di complessi infantili rimossi, come il complesso di evirazione o le fantasie sul grembo materno, quanto nell'apparente conferma di credenze animiste superate, che hanno segnato il nostro passato collettivo ma anche l'infanzia di ognuno di noi. Nella pratica, la distinzione tra questi due tipi di perturbante tende a cancellarsi, perché «i convincimenti primitivi sono strettissimamente connessi con i complessi infantili e, propriamente parlando, sono radicati in essi». ⁷

Al centro del sentimento perturbante c'è l'idea di sdoppiamento dell'Io, collegata alla paura della perdita d'identità. Riprendendo il saggio *Il doppio: Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (Otto Rank, 1914), Freud afferma che, se nella coscienza arcaica lo sdoppiamento era una forma di difesa contro la paura della morte, la rimozione di questa credenza originaria ha trasformato il doppio «da assicurazione di sopravvivenza» in «perturbante presentimento di morte».

(...) il carattere perturbante può provenire soltanto dal fatto che il sosia è una formazione appartenente a tempi psichici primordiali ormai superati, quando aveva tuttavia un significato più amichevole. Il sosia è diventato uno spauracchio così come gli dèi sono diventati, dopo la caduta della loro religione, dèmoni (...). ⁸

A livello soggettivo, invece, la figura del doppio si associa alla fase della prima infanzia in cui i confini tra l'Io e l'Altro non sono ancora ben stabiliti e il sentimento d'identità non è ancora definito. L'evocazione di questa fase di fusione con il mondo, denominata da Freud «narcisismo primario», viene vissuta dal soggetto adulto con nostalgia per la perdita dell'onnipotenza narcisistica, da una parte, e con angoscia riguardo la messa in causa della propria identità, dall'altra. Quest'angoscia si esprime in rappresentazioni del doppio che mettono in causa

⁶ Ferrari Stefano, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte – A partire da Freud*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2012, p. 191-192.

⁷ Freud Sigmund, «Il perturbante», in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 303. (ed. origin. «Das Unheimliche», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Vienna, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919).

⁸ Ivi, p. 288.

«l'unità e la capacità di controllo dell'Io» — per esempio, la «presenza di un Io più forte e disinibito, che non solo riesce dove lui [il soggetto] fallisce, ma addirittura lo sfrutta». La figura del doppio sorge anche legata a «un'elementare esigenza di difesa, in quanto attraverso di essa l'uomo riesce a respingere e a proiettare all'esterno i suoi fantasmi negativi» inconsci — in questo caso, il doppio «può rappresentare una parte complementare e non riconosciuta dello stesso Io» o l'«oggettivazione e proiezione all'esterno di emozioni allo stato grezzo, non ancora adeguatamente mentalizzate». Esso è così una figura di compromesso tra il desiderio di mantenersi nello stadio di narcisismo primario e il bisogno di aprirsi verso l'esterno, tra la proiezione esterna di sentimenti soggettivi e la soggettivazione di elementi esterni all'Io. Occupa lo stesso posto del sogno, quello dell'intreccio tra pensiero magico e soggettivo, e per questo è sempre presente in esso. Il fatto che gli aspetti superati o rimossi dell'Io, «oggettivandosi nell'altro, assumano una valenza così fortemente perturbante rientra in fondo nella logica e nella formula dell'*Unheimlich*, secondo cui è proprio qualcosa un tempo di molto familiare quello che riemerge dall'inconscio».⁹

L'arte permette di recuperare la coscienza magico-animista, nella misura in cui i suoi meccanismi mettono in scena l'onnipotenza del pensiero che caratterizza la nostra prima concezione del mondo. Questo aspetto è particolarmente valido per il cinema, che invoca, secondo Morin, i «caratteri fondamentali di ogni visione magica del mondo»: «fluidità, metamorfosi, micro-macrocosmo, antropo-cosmomorfismo (...) [e] le qualità proprie del doppio».¹⁰ Per la sua parentela con la fotografia, l'immagine cinematografica ha un forte collegamento con la realtà, allo stesso tempo che si trova, secondo Morin, «al di fuori della vita pratica», poiché le manca la presenza corporea. Questa natura fantasmagorica la rende estremamente suggestiva. Come afferma la regista Maya Deren (1960):

In certi aspetti, l'assenza stessa nei film della presenza fisica del performer, che è così importante a teatro, finisce per contribuire alla nostra sensazione di realtà. Possiamo, per esempio, credere nell'esistenza di un mostro se non ci venga chiesto di credere che esso sia presente con noi nella sala. (...) l'immagine cinematografica (...) ci arriva come il riflesso di un altro mondo. A quella distanza possiamo accettare la realtà della più monumentale e estrema delle immagini.¹¹

L'esperienza cinematografica implica in sé stessa una sorta di sdoppiamento mentale dello spettatore: da un lato, la percezione attribuisce realtà alle immagini che arrivano dallo schermo;

⁹ Ferrari S., op. cit. p. 200, 255, 238, 230, 249, 238.

¹⁰ Morin E., op. cit. p. 78.

¹¹ Deren Maya, «Cinematography: The Creative Use of Reality», in *Daedalus*, Vol. 89, No. 1, winter 1960, p. 156. (trad. mia).

dall'altro, questa realtà magica viene de-reificata, portata verso l'immaginario e la partecipazione affettiva, vissuta a livello emotivo e non pratico, perdendo il suo carattere perturbante e divenendo fonte di godimento. Mentre il cinematografo, apparecchio di attrazione magica, era «immagine allo stato elementare e antropologico di ombra-riflesso»,¹² il cinema si colloca in una zona di «sincretismo magico-soggettivo»,¹³ che è quella dell'arte. Infatti, per Morin, la fruizione artistica «non è un dato umano primo (...) ma il prodotto evolutivo della decadenza della magia e della religione», che incorpora una magia «ridotta, atrofizzata», caratteristica di una «doppia coscienza, partecipante e scettica allo stesso tempo».¹⁴

¹² Morin E., op. cit. p. 52.

¹³ Ivi, p. 93.

¹⁴ Ivi, p. 206.

CAP. 2 — FILOGENESI IMMAGINARIA DEL CINEMA

2.1. Il cinema come sogno

Morin elabora un parallelismo tra gli stati psico-evolutivi dell'immaginazione e la storia del cinema che, secondo lui, «non trascura affatto di ricominciare la filogenesi immaginaria»¹ dell'umanità. Tramite i trucchi fantastici di Méliès, il cinema degli albori evoca esplicitamente la visione magica del mondo. Il primo trucco che Méliès scopre e mette in pratica è proprio quello della metamorfosi degli oggetti sullo schermo, che appare già nel film *La main du diable*, del 1896. Dopo arriva il doppio fantomatico creato tramite sovrapposizione:

Lo stesso anno, nel 1898, a Parigi e a Brighton, Méliès (...) e G. A. Smith (...) introducono il fantasma e il doppio mediante la sovrapposizione e le doppie o multiple esposizioni. (...) È sintomatico che là ove ha luogo la nascita del cinema, a Brighton e a Parigi, il doppio sia immediatamente evocato e mobilitato e fornisca il punto di partenza di una delle tecniche chiave del cinema: la sovrapposizione.²

Questi film si inquadrano in ciò che il filosofo e linguista bulgaro Tzvetan Todorov, nell'opera *La Letteratura Fantastica*, pubblicata originalmente nel 1970, definisce in ambito letterario come il meraviglioso puro, genere in cui vengono presentati avvenimenti fantastici causati da forze soprannaturali. Secondo il suo approccio, di carattere strutturalista, la manifestazione del fantastico nelle opere letterarie chiama in causa due reti di temi, essendo la prima quella dei «temi dell'io» o «temi dello sguardo» e la seconda quella dei «temi del tu» o «temi del discorso».

I temi dello sguardo dicono rispetto alla «strutturazione del rapporto tra l'uomo e il mondo» o, in termini freudiani, al «sistema percezione-coscienza». Evocando questa rete di temi, l'universo meraviglioso si pone come «simulacro adulto dell'infanzia», ritorno a un mondo senza linguaggio, dominato dal desiderio autoerotico e panerotico caratteristico del narcisismo primario. Le opere che richiamano questi temi «fanno risaltare continuamente la problematica» della percezione, «e in modo particolare quella del senso fondamentale, la vista». Il principio che ci si cela dietro si può riassumere come: «*il passaggio dallo spirito alla materia è diventato possibile*».³

¹Morin E., op. cit., p. 162.

²Ivi, p. 58.

³Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022, pp. 118-124. (ed. origin. *Introduction a la littérature fantastique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970).

Possiamo considerare che tutte le opere cinematografiche evocano i temi dello sguardo, per la natura del dispositivo stesso, che obbliga lo spettatore a creare uno specifico rapporto con le sue immagini. Nei suoi primordi, il nuovo mezzo fu considerato da molti autori come una porta d'accesso all'invisibile mondo onirico: era come se le sequenze cinematografiche permettessero, per la prima volta, di dare espressione visibile alle sequenze immaginarie dei nostri sogni. Uno dei primi a parlarne è stato Rafael Seligmann che, nell'articolo «Cinematografo e Sogno», del 1911, affermava: «[Il cinematografo] è la proiezione del sogno sulla realtà esteriore, la sua materializzazione in un oggetto esterno all'individuo».⁴ In un'entrata del suo diario del 1913, la scrittrice e psicanalista Lou-Andreas Salomé riflette a sua volta che il cinema dovrebbe svolgere un ruolo importante per la psicanalisi, poiché «la tecnica cinematografica è la sola che permette di fare succedere delle immagini a una velocità tale da imitare approssimativamente le nostre facoltà di rappresentazione»⁵.

Secondo Lucia Albano (2004), il primo autore che ha preso in considerazione il rapporto psicologico dello spettatore con lo schermo è stato lo psicologo statunitense di origine tedesca Hugo Münsterberg, nell'opera *The photoplay: a psychological study*, pubblicato negli Stati Uniti nel 1916. Partendo dalla comparazione con il teatro, Münsterberg afferma che il cinema riesce a liberarsi dalle leggi fisiche e si regge invece da leggi psicologiche, creando una realtà più vicina al mondo mentale che al mondo reale. Per quest'autore, il film «si comporta come la nostra immaginazione. Ha la mobilità delle nostre idee, che non sono controllate dalle necessità fisiche degli avvenimenti esterni, ma dalle leggi psicologiche per le associazioni di idee»⁶. Così come il movimento continuo del film è generato dalla successione dei fotogrammi nell'inconscio ottico, è la mente dello spettatore che collega logicamente le scene isolate in un'azione coerente all'interno di un contesto spazio-temporale immaginario.

Il drammaturgo e scrittore austriaco Hugo von Hoffmansthal ha invece descritto il cinema come un'industria che crea per gli abitanti delle città le immagini che la vita li nega — il «surrogato dei sogni». Nell'articolo del 1921 in cui ha esposto la sua tesi, che prende titolo da questa definizione, afferma che i film offrono «immagini tratte dall'interiorità dello spettatore e, allo

⁴ Seligmann Rafael, «Cinematografo e Sogno », trad. it. Simona Montisci, in *Bianco&Nero*, n. 556, marzo 2006, p. 55 (ed. or. «Cinema und Traum», in *Frankfurter Zeitung*, 18 ottobre 1911, pp. 1-2).

⁵ Andreas-Salomé Lou, *Journal d'une année (1912-1913)*, Paris, Gallimard, 1970, p. 335 (trad. mia).

⁶ Münsterberg Hugo, *The photoplay. A psychological study*, New York, D. Appleton and Company, 1916, pp. 95-97 (trad. mia).

stesso tempo, capaci di sconvolgerlo completamente».⁷ Per il teorico ungherese Béla Balázs (1924), invece, tramite il cinema «la corrispondenza visiva dell'anima (...) si fa direttamente corpo», in un ritorno alla «spiritualità visibile e corporea delle cattedrali gotiche»⁸.

L'idea del rapporto tra cinema e sguardo viene sviluppata in chiave psicanalitica da Jean-Louis Baudry nel saggio «Le Dispositif», pubblicato nella *Revue Internationale di Filmologie* nel 1975. In esso, Baudry comincia per rileggere l'allegoria della caverna di Platone come rappresentazione arcaica del dispositivo cinematografico. Il che rende possibile l'illusione dei prigionieri all'interno della caverna è la loro immobilità forzata, che Baudry paragona all'immobilità involontaria del sognatore e quella volontaria dello spettatore cinematografico. Infatti, l'immobilità degli spettatori al cinema è necessaria affinché la proiezione abbia su di loro un certo effetto — è quindi parte del dispositivo. Come nel sogno, l'immobilità impedisce lo spettatore di effettuare la prova di realtà, e gli permette quindi di prendere per reali le immagini presentate sullo schermo. Il cinema risponde, nella teoria psicanalitica di Baudry, «a un desiderio inerente alla strutturazione dello psichismo»⁹, implicitamente presente già nel dispositivo ideato da Platone: quello di ritornare a uno stadio anteriore della vita psichica, in cui le frontiere dell'io non erano ancora definite e le rappresentazioni mentali non si distinguevano dalla realtà esteriore. Questa fase dello sviluppo psichico, caratterizzata, secondo Freud, dall'appagamento del desiderio per via allucinatoria, viene ripresa nei sogni. Durante il sonno, i desideri della fase psichica infantile, impediti di arrivare alla coscienza tramite i processi ideativi preconsoci, acquisiscono un carattere figurativo, e le immagini così originate vengono vissute dalla coscienza come reali. Secondo la teoria dello psicanalista americano Bertram Lewin (1946), citata da Baudry, le immagini del sogno prendono forma in uno «schermo», che solo rare volte viene avvertito dal sognatore, e che sarebbe una rappresentazione mentale del seno materno, il primo posto dove il bambino si addormenta, dopo essersi saziato. Mentre il sonno senza sogni rappresenta per Lewin il desiderio di dormire, ossia, di fondersi con il corpo materno, i sogni (immagini proiettate sullo schermo), modellandosi alle precoci impressioni visive del bambino, rappresentano il desiderio di essere sveglio, ossia, di

⁷ Von Hoffmannsthal Hugo, «Il Surrogato dei Sogni», trad. it. Marco Federici Solari in <https://www.sguardomobile.it/?article314> (consultato il 01/02/2024), par. 1 (ed. orig. «Der Ersatz für die Träumein», in *Neue Freie Presse di Vienna*, 27 marzo 1921).

⁸ Balázs Béla, *L'uomo visibile* (trad. it. Sara Terpin) in Barbera A., Turigliatto R., *Leggere il Cinema: scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 109-110 (ed. orig. *Der sichtbare Mensch*, Vienna, 1924).

⁹ Baudry Jean-Louis, «Le dispositif», in *Communications*, n. 23, 1975, p. 63.

guardare il mondo attorno. Il cinema, la sala buia con il suo enorme schermo bianco su cui compaiono successioni di immagini, ci riporterebbe al narcisismo primario della fase orale, rispondendo, alla somiglianza dei sogni, al desiderio di un «reale-più-che-reale».¹⁰ Il dispositivo cinematografico creerebbe, d'accordo con Baudry, una «psicosi artificiale con possibilità di controllo»¹¹, provocando la sensazione di avvolgimento che solo le rappresentazioni mentali con carattere di percezione possono dare e che è «incomparabile, se non incompatibile, con la percezione normale della realtà esterna»¹², ma con il vantaggio che, al contrario del sognatore, lo spettatore cinematografico può effettivamente muoversi, chiudere gli occhi o uscire dalla sala, per rompere l'effetto immersivo del film. Può farlo, ma il piacere del cinema sta proprio nel fatto che non lo faccia, che sia talmente coinvolto in questa «psicosi indotta artificialmente» da crederci mentre dura il film, così come, secondo Freud, il sognatore crede nel sogno anche se una parte di sé sa sempre di sognare.

Todorov afferma che, nelle opere fantastiche che esplorano il tema dello sguardo, i protagonisti cercano «una posizione, una percezione del mondo, più che un'interazione con esso»¹³. Se, nelle prime finzioni cinematografiche, la problematica del proprio luogo nel mondo si collocava al livello del rapporto spettatore-immagine, la maturazione di questo rapporto ha permesso di trasferire questa problematica all'interno delle immagini cinematografiche stesse e dei personaggi che ci appaiono. L'Espressionismo tedesco inquadra i temi dello sguardo all'interno del proprio mondo finzionale, incarnandoli nei personaggi e aprendo così spazio a ciò che Todorov denomina nella letteratura «esitazione fantastica»¹⁴. Questa tecnica narrativa, che solitamente occupa solo una parte del racconto, consiste nel mantenere il lettore nell'incertezza relativamente al carattere degli avvenimenti fantastici, che possono essere tanto frutto dell'illusione o dell'immaginazione dei personaggi quanto risultato dell'azione di forze soprannaturali. Quando l'autore mantiene il lettore nell'incertezza fino alla fine del racconto, si parla di fantastico puro; ma solitamente le opere fantastiche sfociano o nel soprannaturale spiegato razionalmente — a che Todorov dà il nome di «fantastico strano» — o nel soprannaturale accettato — il «fantastico meraviglioso»¹⁵, che è quello della maggior parte dei

¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹ Ivi, p. 71.

¹² Ivi, p. 66.

¹³ Todorov T., op. cit, p. 124.

¹⁴ Ivi, p. 47.

¹⁵ Ivi, p. 48

film dell'Espressionismo Tedesco. L'esitazione fantastica diventa possibile perché, come afferma Morin, il cinema tende a coinvolgere sempre di più lo spettatore nel suo flusso, sviluppando le proprie tecniche nella direzione della partecipazione affettiva.

Storicamente, la magia è il primo stadio, la visione cronologicamente prima del bambino o dell'umanità nella sua infanzia – e, in certa misura, del cinema: tutto inizia, sempre, con l'alienazione...¹⁶

Dal meraviglioso puro di Méliès si passa al fantastico meraviglioso dell'Espressionismo Tedesco, in cui lo spazio diegetico diventa riflesso dell'interiorità dei personaggi, specchio di stati emotivi con cui lo spettatore viene chiamato a identificarsi.

(...) le tecniche della regia tendono ugualmente a esaltare e prefabbricare la partecipazione dello spettatore. La fotografia esagera le ombre o le isola per generare angoscia. (...) Le luci sono là per dirigere, orientare e incanalare l'illuminazione affettiva. (...) Così pure gli angoli di ripresa, le inquadrature, sottomettono le forme al disprezzo o alla stima, all'esaltazione o al disdegno, alla passione o al disgusto.¹⁷

2.2. Il sogno nel cinema

Per il teorico statunitense Bruce Kawin (1978), ci sono tre modalità di collocare i personaggi in prima persona all'interno di un film: la narrazione dei propri pensieri tramite voce *over*, l'inquadratura soggettiva e la proiezione di immagini mentali. Secondo Kawin, quest'ultima formula, a cui dà il nome di «*mindscreen*», è stata usata per la prima volta nel film di finzione *Vita di un pompiere americano (Life of an American fireman)*, diretto da Edwin S. Porter, distribuito nel 1903 dalla Edison Manufacturing Company. Il sogno appare subito nella scena iniziale, sotto forma di proiezione nella parete accanto al protagonista addormentato; esso è uno schermo dentro lo schermo, più esterno che interno al personaggio. A proposito di questa scena, lo studioso americano Robert T. Eberwein (1984) osserva:

È significativo che Porter sembri rivelare il suo riconoscimento del rapporto tra film e sogno in una fase così precoce dello sviluppo del mezzo. (...) Porter non fa un taglio da una faccia a una scena come farà Griffith qualche anno più tardi per suggerire che un'immagine è il prodotto mentale della persona che abbiamo visto prima del taglio. Invece, per segnalare che l'immagine appartiene alla mente della figura da cui emana, la presenta come se stessi letteralmente su uno schermo mentale del sognatore.¹⁸

La proiezione di immagini mentali diventa sempre più codificata, associandosi a certe tecniche del linguaggio cinematografico come la sovrimpressione che, come afferma Morin, «effetto

¹⁶ Morin E., op. cit., 92.

¹⁷ Ivi, p. 102.

¹⁸ Eberwein Robert T., *Film and dreamscreen: A sleep and a forgetting*, Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 93 (trad. mia).

magico all'origine (fantasmi, sdoppiamento) diventa simbolico-affettiva (ricordo, sogno)»¹⁹. I primi sogni cinematografici tendono comunque a giocare con lo spazio diegetico, sia quando «il sognatore si sdoppia sulla sovrimpressionazione e va a vivere il suo sogno mentre il suo corpo rimane disteso»²⁰, come in *La palla n° 13 (Sherlock Jr)*, (Buster Keaton, 1924), sia quando lo spazio diegetico si rivela onirico in maniera retroattiva, come nel caso di *Ragnatela (The Avenging Conscience)*, (D. H. Griffith, 1914). Questi sogni riflettono esplicitamente sui livelli di realtà della finzione e del cinema stesso; sono, in questo senso, a volte fantastici, a volte poetici, a volte entrambi. Nel caso di certe scene di film dell'Espressionismo Tedesco che potrebbero essere lette come «*mindscreen*», come in *Il gabinetto del dottor Caligari, (Das cabinet des Dr. Caligari)*, (Robert Wiene, 1920), esse ritrattano comunque l'oggettivazione dei sentimenti interni dei personaggi in una realtà diegetica meravigliosa, ossia, ciò che Morin definisce come «sguardo magico».

Con lo sviluppo delle narrative cinematografiche, si afferma invece «un bisogno di razionalizzazione e oggettivazione»²¹, che si materializza nel gusto per il realismo ed è, per Morin, la seconda fase del cinema e quella che diventa dominante nell'industria hollywoodiana. Dopo l'apogeo del fantastico, la finzione cinematografica subisce «processi molteplici e convergenti che disintegrano, interiorizzano, razionalizzano il fantastico, per mutarlo in fantasia o romanzesco».

Il carattere essenziale della fantasia è la razionalizzazione del fantastico. (...) Più la razionalizzazione è grande, più il film è realistico. La magia è divenuta sotterranea, si è svestita e rivestita, e cioè si è dissolta. Il mito è più o meno profondamente, più o meno direttamente riportato alle norme dell'oggettività – o rivestito di verosimiglianza.²²

Per la regista Maya Deren, il realismo è un risultato diretto dell'aggiunta di suono all'immagine cinematografica, che ha «aperto le porte all'arrivo dei verbalisti e drammaturghi»; in una lettura critica, Deren afferma che sono stati i moderni drammaturghi a introdurre nel cinema «il concetto di realismo, che sta alla base della metafora teatrale e che, nella realtà *a priori* della fotografia, è una ridondanza e ha soltanto servito a privare il mezzo cinematografico della sua dimensione creativa».²³

¹⁹ Morin E., op. cit., p. 171.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ivi, p. 163.

²³ Deren M., op. cit., p. 157 (trad. mia).

Ritornando alle reti di temi classificate da Todorov, sembra in ogni caso logico che il cinema sonoro tenda a concentrarsi sulle narrative realistiche. Infatti, i temi dello sguardo si legano alla percezione del lattante come la descrive Piaget, ossia, all'incapacità di distinguere il mondo fisico dal mondo psichico, o, adattando questa idea al rapporto tra spettatore e immagine cinematografica, alla comparsa del nuovo mezzo; sempre secondo Piaget, il processo fondamentale nella rivoluzione intellettuale dei primi due anni di vita consiste nella «“costruzione delle categorie dell'oggetto e dello spazio, della causalità e del tempo”»²⁴ che avviene tramite il pervenire del soggetto al linguaggio. Così il cinema sonoro, arrivato in una fase di familiarità con il linguaggio cinematografico da parte di autori e spettatori, tende a rendere impliciti i temi dello sguardo e a esplorare narrativamente la seconda rete di temi nominati da Todorov: quelli del tu, o del discorso. Essi si occupano del rapporto tra soggetto e desiderio, ossia, in termini freudiani, delle pulsioni dell'inconscio, e del suo controllo da parte del super-io. Collocano il soggetto in seno al mondo concreto, in mezzo ad altri soggetti, e lo confrontano con scelte morali e problemi etici. Sorgono esattamente nel tipo di narrativa cinematografica che Morin denomina «fantasia», che «deve avere l'apparenza della soggettività e le strutture della soggettività»²⁵. I personaggi vengono impossessati non più dagli spiriti, ma dalle proprie emozioni e stati di animo, che si dispiegano davanti allo spettatore nei volti in primo piano.

Molte delle prime narrative cinematografiche realistiche corrispondono a ciò che abbiamo prima nominato «fantastico strano», ossia, l'evocazione di temi tabù come la violenza, la passione e la morte, all'interno di un mondo basato su leggi naturali, dove il soprannaturale si rivela frutto dell'illusione dei sensi o prodotto dell'immaginazione dei personaggi. Nel caso del cinema, l'epoca d'oro dello strano si trova negli anni 40, con il *noir* hollywoodiano, dopo che il dracula di *Nosferatu Vampiro* (*Nosferatu*, Murnau, 1922) è stato sostituito dal «vampiro da cronaca “nera”» di *M — Il mostro di Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931). Ci sono diversi film di quest'epoca che associano la manipolazione psichica all'influenza malevola di figure predatorie su vittime femminili, come *Rebecca – La prima Moglie* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1941), *Angoscia* (*Gaslighting*, George Cukor, 1944) o *Donne e veleni* (*Sleep, my love*, Douglas Sirk, 1948).

²⁴ Piaget J., *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia*, Torino, Einaudi, 1967, p. 120 (ed. or. *Six Études de psychologie*, Paris, Gonthier, 1967) in Todorov T., op. cit., p. 124.

²⁵ Morin E., op. cit., p. 163.

Anche nei film classici che non esplorano il filone dello strano, il fantastico passa ad apparire «sotto copertura giustificatoria del sogno, dell'allucinazione, della follia, del comico» e «le immagini torbide e confuse, le musiche acute e lancinanti, che ci facevano entrare nel regno dei fantasmi e della morte» passano a introdurci «nella soggettività del sogno»²⁶. I temi del discorso, legati secondo Todorov fondamentalmente alla sessualità e alla morte, non appaiono più in veste fantastica, ma vengono inseriti in una realtà verosimile, ricondotti alla vita psicologica dei personaggi. Mentre i temi dello sguardo potevano essere tradotti psicanaliticamente nel linguaggio dei fenomeni psicotici, ossia, come riproposizione dell'inconscio infantile nel mondo adulto, i temi del discorso rappresentano quelli della nevrosi, ossia, del rapporto adulto con l'inconscio infantile. Secondo Morin, la finzione realistica si è imposta come modello «preponderante nel cinema» perché, al contrario del documentario e del film meraviglioso, risponde in maniera equilibrata ai «bisogni affettivi e bisogni razionali»²⁷ dello spettatore.

Il realismo (...) è l'alibi fornito a una coscienza che ha vergogna di impegnarsi nella magia, e che da sveglia non può sognare liberamente. (...) Bisogna che la proiezione-identificazione sia continuamente incoraggiata da un timido "questo potrebbe succedere (succedermi)". (...) I moderni san Tommaso delle sale buie non possono più credere con il candore degli innocenti (...).²⁸

Per Baudry, la rappresentazione di scene oniriche nei film ha come conseguenza la rottura dell'«effetto-cinema», nello stesso modo in cui il pensiero esplicito di che si sta sognando crea una difesa contro il sogno:

Ci possiamo domandare se il sogno al cinema non funziona come il sogno dentro il sogno, distruggendo precisamente l'impressione di realtà, allo stesso modo in cui il pensiero di che stiamo sognando si introduce nel sogno come mezzo di difesa contro il desiderio che lo intraprende. L'irruzione del sogno nella proiezione ha l'effetto inevitabile di rimandare lo spettatore alla sua coscienza di spettatore, di imporre una distanza che mette a nudo l'artificio (e niente di più ridicolo di quelle immagini nuvolose che intendono rappresentare la scena onirica) e di distruggere fatalmente l'impressione di realtà che definisce giustamente anche il sogno.²⁹

Eberwein afferma invece che, se è vero che lo schermo cinematografico viene vissuto dallo spettatore come una ricreazione del proprio «schermo dei sogni», esso può diventare simultaneamente lo schermo dei sogni di un personaggio all'interno del film. La rappresentazione cinematografica del sogno implica un cambiamento nel rapporto

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 165.

²⁸ Ivi, p. 164.

²⁹ Baudry J. L., op. cit., p. 64.

fenomenologico dello spettatore con lo schermo: è come se la coscienza dello spettatore si unisse a quella del personaggio sognatore, come se il primo mettesse lo schermo cinematografico a disposizione del secondo in modo che esso possa proiettarci i propri sogni. Quando è ben riuscita, la condivisione dello schermo dei sogni permette «un contatto più profondo del solito con la vita mentale del personaggio»³⁰. Come dichiarano Guido Almansi e Claudio Béguin nell'introduzione alla sua antologia del sogno letterario, *Teatro del Sonno* (1991): anche «il lettore che vuole “una bella storia” sarà disposto a seguire lo scrittore nelle avventure del sogno, perché nemmeno lui potrà negare che il sogno faccia parte della realtà: della realtà dello scrittore e della realtà del lettore».³¹ Inoltre, sempre d'accordo con questi autori, la presentazione del sogno in quanto fenomeno soggettivo ha un lato rassicurante:

Il sogno, abbiamo detto, è un argomento spiacevole; ma è anche, allo stesso tempo, l'argomento più piacevole del mondo. (...) il sogno è una fuga dal comunismo del mondo comune dei desti e un rifugio nella roccaforte del privato, là dove il borghese conserva i suoi desideri e le sue paure, le sue memorie e le sue fantasie.³²

Con l'affermazione della psicanalisi, il sogno è uscito dalla sfera del mistico ed è venuto a inquadrarsi tra i fenomeni umani, passibili di indagine scientifica. Secondo Todorov, «la psicanalisi ha sostituito (e di conseguenza reso inutile) la letteratura fantastica», perché «i temi della letteratura fantastica sono diventati esattamente quelli delle ricerche psicologiche degli ultimi cinquant'anni»³³ (l'opera è del 1970). La psicanalisi ha sostituito il pandeterminismo del mondo fantastico, controllato da forze soprannaturali, con il determinismo della vita psichica, controllata da forze inconse. Come citano Almansi e Béguin: «*L'interpretazione dei sogni* è, nelle parole di Jean Starobinski, non solo “uno dei libri che segnano il passaggio del secolo, (...)” ma “il primo grande libro narrativo di un secolo che avrebbe trasformato profondamente tutte le forme del racconto”»³⁴. Questa opera di Freud venne pubblicata per la prima volta nel 1899, solo qualche anno dopo quella che è considerata la prima proiezione cinematografica pubblica, organizzata dai fratelli Lumière a Parigi nel 1895.

Negli anni 40, sorgono film che sono vere e proprie narrative di indagine psicanalitica, come *Le schiave della città* (*Lady in the Dark*, Mitchell Leisen, 1944) o *Io ti salverò* (*Spellbound*,

³⁰ Eberwein R. T., op. cit., p. 54.

³¹ Almansi Guido, Béguin Claudio, *Teatro del Sonno*, Milano, Mondadori, 1991, p. 10.

³² Ivi, p. 13.

³³ Todorov T., op. cit., p. 165

³⁴ Starobinsky J., «Introduzione a Sigmund Freud» in Freud Sigmund, *L'Interpretazione dei Sogni*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 7, in Almansi e Béguin, op. cit., p. 11.

Hitchcock, 1945). Ma «il primo film narrativo creato per dimostrare la teoria e metodo psicanalitico di Freud»³⁵ è *I misteri di un'anima (Geheimnisse einer Seele)*, prodotto in Germania nel 1926 dal regista tedesco G. W. Pabst. Esso racconta la storia di un chimico viennese che, tormentato da terribili incubi che generano in lui la fobia di uccidere la propria moglie, intraprende un percorso di psicanalisi e finisce per capire l'origine delle sue perturbazioni e liberarsene. Freud ha rifiutato l'invito del regista per fare da consulente scientifico del film; in una lettera a Karl Abraham, all'epoca presidente dell'Associazione Internazionale di Psicanalisi, che ha a sua volta accettato di supervisionare il progetto, Freud spiega le ragioni del suo rifiuto: «La mia principale obiezione continua ad essere che considero del tutto impossibile rappresentare plasticamente i nostri concetti astratti in maniera soddisfacente».³⁶

Questa obiezione di Freud è in linea con le affermazioni di Balázs (1924) che oppongono il cinema all'astrazione. Secondo questo autore, «la sostanza poetica del film è il gesto visibile», e quindi il senso e la psicologia dell'opera cinematografica «non risiedono nel pensiero, in qualità di “significato più profondo”, ma si risolvono interamente nella superficie del fenomeno sensoriale».³⁷ In un articolo di analisi filmica del 1980, il teorico strutturalista francese Thierry Kuntzel difende che i film, al contrario dei sogni, non operano passaggi di significato tra contenuto latente e contenuto manifesto, ma esprimono significato soltanto nel contenuto manifesto delle proprie immagini. Per Kuntzel, la lettura del film viene sempre fatta in modo lineare, e non in modo stratificato, come nell'analisi dei sogni, poiché tutti i rapporti significanti si trovano dentro alle immagini e nel loro susseguirsi. Seguendo questa linea di pensiero, si evince che i sogni filmici manifestano il proprio significato dentro al film stesso, sia a livello diegetico che metadiegetico. Sembra pertinente la domanda di Almansi e Béguin (1991): «Sono veramente simbolici, i sogni, quando mostrano, quasi senza veli e senza perifrasi, quello che i simboli, stando agli esegeti, avrebbero dovuto nascondere (questa domanda l'abbiamo estratta da *L'Incertezza dei Sogni* di Roger Caillois)?».³⁸

³⁵ Eberwein R. T., op. cit., p. 60 (trad. mia).

³⁶ Freud S., Abraham K., *Correspondencia Freud-Abraham*, Barcelona, Gedisa, 1979, p. 419. in Marcela Borinsky, «Secretos de un alma: la primera película psicoanalítica» in *Revista Universitaria de Psicóanalisis*, n. 20, 2020, p. 179 (trad. mia).

³⁷ Balázs B., op. cit., p. 116.

³⁸ Almansi G., Béguin C., op. cit., p. 10.

Indipendentemente dell'efficacia del cinema nel dare espressione alle teorie freudiane, il lavoro di Freud «ha avuto un'enorme influenza nel modo come ci avviciniamo ai sogni nei film e nella pratica di diversi registi».³⁹ Secondo Almansi e Béguin, mentre il sogno del sognatore addormentato è naturale, il sogno raccontato è «fatalmente culturale, sottomesso alle convenzioni del linguaggio e della narrazione»;⁴⁰ e quindi il sogno cinematografico, più che significati psichici, manifesta le convenzioni storiche, stilistiche, culturali, estetiche del contesto in cui viene creato.

2.3. Il film poetico come sogno di autore e spettatore

Gli scritti di Morin che ho riportato rimontano al 1956, un'epoca in cui le narrative classiche hollywoodiane dominavano il circuito cinematografico internazionale, per cui l'autore si riferisce alla finzione realistica come modello narrativo dominante nel cinema. Secondo le categorie elaborate dai teorici italiani Francesco Casetti e Federico di Chio nel libro *Analisi del Film* (1991), il cinema classico hollywoodiano tende alla narrazione forte, incentrata sull'azione di personaggi tratteggiati in maniera chiara, porta-voci di valori duali; l'ambiente in cui si svolge l'azione è organico, manifestandosi come «dimensione “inglobante”; totalità che al tempo stesso circoscrive l'azione e la stimola di continuo»⁴¹. Mentre nel film *noir*, caratterizzato dalla narrazione debole, c'era ancora posto per l'esitazione fantastica (anche se sempre ricondotta al fantastico strano, e quindi razionalizzata), nel film classico la realtà diegetica è internamente coesa e le sue leggi naturali non vengono messe in dubbio. La rappresentazione del sogno diegetico perde forza, aprendo spazio alla vita come sogno. Le scene oniriche sono marginali anche nei film del Neorealismo Italiano, che raggiungono grande impatto internazionale nel post-Seconda Guerra. Essi adottano e radicalizzano la narrazione debole, creando una struttura narrativa «episodica che si sviluppa organicamente dalle situazioni in cui si trovano i personaggi»;⁴² ciò che modella il comportamento di questi ultimi sono forze sociali, non psichiche.

³⁹ Eberwein R. T., op. cit., p. 12.

⁴⁰ Almansi G., Béguin C., op. cit., p. 24.

⁴¹ Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Strumenti Bompiani, 2001, p. 206.

⁴² Giannetti Louis D., *Understanding movies*, United States, Pearson Education, Inc., 2014, p. 455. (traduzione mia)

Tra la fine degli anni 50 e la fine degli anni 60, si affermano, un po' in tutto il mondo, tendenze d'avanguardia ispirate dal movimento della *Nouvelle Vague* francese che, secondo lo studioso americano Louis Giannetti (2014), «ha reso popolare l'idea che *ciò* che un film dice è inestricabilmente legato al *modo* in cui lo dice». ⁴³ La decostruzione della narrativa, i riferimenti intertestuali e la messa in evidenza dei codici filmici, aspetti caratteristici dei film di questo movimento, rendono impossibile l'esitazione fantastica che, come afferma Todorov, non può sussistere senza l'intenzione narrativa di rappresentare realtà extra-testuali. Dal momento in cui il linguaggio diventa poetico, ponendosi al livello della combinazione semantica più che della rappresentazione, «la distinzione tra reale e immaginario, tra ciò che è e ciò che non è» ⁴⁴ non può più collocarsi all'interno del racconto, ma passa al livello metanarrativo. Nei film poetici, è come se i personaggi stessi si ritrovassero stessi dentro un sogno, forse un sogno congiunto di autore e spettatore.

⁴³ Ivi, p. 184.

⁴⁴ Todorov T., op. cit. p. 170.

CAP. 3 — SOGNARE IL FANTASTICO: *VAMPYR*

3.1. *Un film fantastico sui generis*

Vampyr, girato in un periodo di più di un anno tra il 1930 e il 1931 e presentato per la prima volta a Berlino nel maggio 1932, è il decimo film del regista danese Carl Theodor Dreyer (1889-1968). È un'opera particolare per il modo in cui si colloca alla frontiera tra cinema muto e sonoro, tra Espressionismo Tedesco e naturalismo, tra genere *horror* e «film d'arte indipendente».¹ Racconta la storia di un giovane che, mentre pernotta in un villaggio sconosciuto, «viene visitato (forse in un sogno o allucinazione) da un vecchio uomo afflitto perché la figlia è stata attaccata da una vampira»;² più in ruolo di spettatore che di partecipante attivo, il protagonista accompagna il dramma di questa famiglia, costituita dal padre, le due figlie e alcuni domestici, e la sua liberazione dalle forze demoniache in azione nel villaggio.

Al contrario di *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), adattamento del romanzo di Bram Stoker del 1897, *Vampyr* si basa sui racconti gotici dello scrittore irlandese Sheridan Le Fanu pubblicati nel 1872 in una raccolta intitolata *Un oscuro scrutare* (*In a glass darkly*), rifacendosi in particolare a una storia di vampiri, «Carmilla». È da questo racconto che derivano alcune divergenze fondamentali di *Vampyr* riguardo ai canoni del cinema vampiresco stabiliti in *Nosferatu* e riprodotti in *Dracula* (Tod Browning, 1931), come l'identità femminile del vampiro. In realtà, «Carmilla» non ha un eroe maschile, ma in tutti gli altri quattro racconti di *Un oscuro scrutare* si trova «la figura ricorrente di un uomo solitario e torturato»³, paragonabile ad Allan Gray, il personaggio principale del nostro film.

Per il filosofo francese Gilles Deleuze, mentre nell'Espressionismo il contrasto tra ombra e luce riflette la «lotta dello spirito con le tenebre», nei film di Dreyer e dei registi da lui classificati come appartenenti al movimento estetico dell'«astrazione lirica», l'ombra «esprime piuttosto un'alternativa tra lo stesso stato di cose e la possibilità, la virtualità che lo supera».⁴ Traducendo questa idea nel linguaggio che Todorov applica ai temi dello sguardo, potremmo dire che l'astrazione lirica mette in scena un'alternativa tra «la visione pura e semplice, [tramite cui] si

¹ von Bagh Peter, «Un orrore vago e senza tempo: note su *Vampyr*», trad. it. Cristalli Paola, in Cristalli, Cavazzi, Virgolin (a cura di), *Vampyr*, libro annesso al DVD, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022, p. 7.

² Bradshaw Peter, «Vampyr review – Dreyer's hallucinatory undead classic comes back from the grave», *The Guardian*, 17/02/2022, par. 3. (traduzione mia).

³ Ivi, p. 32.

⁴ Deleuze Gilles, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, trad. it. Manganaro Jean-Paul, Bologna, Ubulibri, 1997, p. 136. (ed. orig. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Parigi, Les Editions du Minuit, 1983).

scopre un mondo piatto, senza misteri» e «la visione indiretta [che] è la sola via verso il meraviglioso».⁵

Il conflitto viene sviluppato in una struttura restaurativa in tre atti con caratteristiche particolari, in cui l'atmosfera del racconto viene privilegiata a discapito della tensione drammatica. I tre atti corrispondono alle tre fasi del fantastico-meraviglioso: prima, il presentimento di un soprannaturale diabolico; dopo, l'incontro con queste forze; infine, la loro scongiura. Il film segue il regime della narrazione debole, definito secondo Casetti e di Chio (1990) come rivisitazione critica della narrazione forte, che segna il passaggio «da un modello narrativo “pieno” a uno che in qualche modo si appresta a “svuotarsi”». Nella narrazione debole, gli ambienti non sono funzionali all'azione, ma invece pervadono sui personaggi, che diventano «enigmatici» e «perdono consistenza». I valori in conflitto nel dramma «non si collocano più in sistemi contrapposti», aprendo spazio al dubbio che «il bene sia veramente bene, e il male veramente male». Il dubbio diventa anzi modalità costitutiva del comportamento dei protagonisti, rendendo priva di senso «la grande azione eroica e morale».⁶ Infatti, mentre Hutter e Ellen, protagonisti di *Nosferatu*, sono le vittime innocenti della perfida seduzione del vampiro, il protagonista di *Vampyr* appartiene, secondo Deleuze, al gruppo degli «uomini grigi dell'incertezza», che si collocano a metà tra gli «uomini bianchi di Dio, del bene e della virtù» e le «creature del male». Il suo spirito «non è colto in una lotta, ma in preda ad un'alternativa» tra magia e razionalità.⁷

Anche se il film mette in gioco il tema del viaggio iniziatico dell'eroe, che secondo Joseph Campbell⁸ accomuna tutte le grandi narrative ancestrali e contemporanee, i presupposti del viaggio, forniti nelle didascalie iniziali, non sono quelli classici:

Questa è la storia delle strane avventure del giovane Allan Gray, che si immerge nello studio del culto del diavolo e delle superstizioni sui vampiri. Il suo lavoro su queste fantasie deliranti lo aveva tramutato in un sognatore, un visionario che non sapeva distinguere fra la realtà e il soprannaturale. I suoi vagabondaggi senza meta lo condussero una tarda sera a una locanda isolata lungo il fiume in un villaggio chiamato Courtempierre.⁹

⁵ Todorov T., op. cit., p. 127.

⁶ Casetti F., Di Chio F., op. cit., p. 209.

⁷ Deleuze G., op. cit., p. 138.

⁸ Campbell Joseph, *L'eroi dai mille volti*, trad. it. Piazza Franca, Torino, Lindau, 2016 (ed. or. *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon Books, 1949).

⁹ Dreyer Carl T., *Vampyr*, 1932, Cineteca di Bologna, 2022. DVD.

La figura elegante di Allan Gray entra in scena in piano americano sullo sfondo acquatico, mobile, pieno di riflessi, del fiume che circonda Courtempierre. Lungo tutto il resto del film, non vengono date altre informazioni, esplicite o implicite, sulla biografia del protagonista. Gray si presenta come un personaggio privo di passato, che nel suo girovagare senza meta raggiunge l'oscuro villaggio di Courtempierre; l'*incipit* narrativo si configura nella sua condizione straordinaria di sognatore. Il punto di vista del film, definito secondo Casetti e Di Chio «nella sua triplice valenza: luogo da cui si vede, insieme di conoscenze da cui si procede, e infine sistema di valori e di convenienza a cui ci si adegua»,¹⁰ assume un carattere predominantemente soggettivo dopo la prima didascalia. Le immagini si fanno portatrici di quanto Allan Gray «vede, sente, apprende, immagina», e lo spettatore percorre la storia «attraverso i suoi occhi, la sua mente, le sue credenze».¹¹ La prima sollecitazione didascalica dell'Autore Implicito si dimostra estremamente importante, in quanto, classificando il protagonista come «un sognatore», suggerisce allo spettatore che tutto lo spazio diegetico potrebbe essere, forse, onirico.

Nell'opinione di von Bagh (2022), la chiave stilistica di *Vampyr* è il suo «biancore»,¹² la luce lattiginosa in cui è immerso il paesaggio. Girando tutte le scene all'alba, con luce riflessa, Dreyer intendeva, secondo Tybjerg (2008), che il rapporto ombra/luce fosse simile a quello che si percepisce effettivamente durante la notte, e non artificioso. L'effetto creato è invece di straniamento, tanto perché la distinzione tra notte e giorno nello spazio diegetico viene annullata quanto per il fatto che tutte le fonti di luce al suo interno diventano pallide e fantasmagoriche. Anche le disgiunzioni e incongruenze spaziali appositamente create tramite le angolature di ripresa e le soluzioni di montaggio contribuiscono ad immergere Allan Gray in uno spazio «non razionale».¹³ Dall'altra parte, la concretezza del paesaggio e dell'architettura e la naturalità dei volti e della scenografia configurano un «approccio realistico al fantastico».¹⁴

L'originalità stilistica di *Vampyr* si deve sia a scelte registiche che a costrizioni di ordine pratico. La *Société Générale des Films*, casa di produzione francese con cui Dreyer aveva realizzato il suo film precedente, *La Passione di Giovanna D'Arco* (*La Passion de Jeanne*

¹⁰ Casetti F., Di Chio F., op. cit., p. 235.

¹¹ Ivi, p. 247.

¹² von Bagh P., op. cit., p. 7.

¹³ Rudkin D., op. cit., p. 45.

¹⁴ Tybjerg Caspar, «Waking life: the psychological horror of Carl Theodor Dreyer's *Vampyr*», *Sight and Sound*, vol. 18, ed. 9, settembre 2008, p. 33.

d'Arc, 1927), gli aveva inizialmente commissionato un altro progetto ma, a seguito del fallimento finanziario del primo film, revocò il contratto. Coinvolto in una battaglia legale con la casa di produzione e consapevole di navigare controcorrente in un'industria sempre più dominata da valori di mercato, Dreyer accettò con piacere il finanziamento offerto dal barone franco-russo Nicolas di Gunzburg, che ha richiesto in cambio il ruolo di protagonista nel film, interpretato sotto lo pseudonimo di «Julian West». Nel libro *Vampyr*, pubblicato nel 2005, il regista David Rudkin ipotizza che, durante la scrittura del film, i limiti dati dall'amatorialità del barone furono convertiti in caratteristiche cruciali dell'atteggiamento del protagonista Allan Gray. Dall'altra parte, l'indipendenza artistica di Dreyer lo ha sempre portato a scegliere molti dei suoi interpreti in base ad una «somiglianza interiore con il personaggio» più che all'esperienza attoriale, e così è stato anche per il cast di *Vampyr*, «costituito per la maggior parte da attori non professionisti».¹⁵ Dovendo *Vampyr* essere «un film poco costoso, (...) non viene costruito nessun set, tutto è girato *on location* vicino a Parigi, a Senlis e Montargis: una vera locanda, una fabbrica di ghiaccio abbandonata, un castello in rovina».¹⁶

Anche il ruolo del suono si deve a un misto di costrizioni storiche, tecniche, economiche ed artistiche. Infatti, «*Vampyr* fu realizzato in un periodo in cui la tecnologia sonora era ancora in una fase abbastanza precoce del suo sviluppo, per cui l'estetica del film ancora appartiene, in alcune forme evidenti e importanti, al cinema muto».¹⁷ La parola scritta ha una presenza ingombrante nella trama, sotto forma sia di didascalie sia di testo di un libro sfogliato dai personaggi, e la musica originale di Wolfgang Zeller «accompagna con intensità 71 dei 73 minuti»¹⁸ del film, mentre invece i dialoghi sono quasi assenti. Tanto per questioni tecniche legate alla *location* quanto per il fatto di voler fare versioni in tre lingue diverse (tedesco, inglese e francese), Dreyer ha deciso di girare *Vampyr* silenzioso e aggiungere il suono, registrato in studio, in post-sincronizzazione. Fare versioni dello stesso film in multiple lingue era una pratica «abbastanza diffusa nei primi tempi del cinema sonoro per oltrepassare le barriere linguistiche», ma «solitamente portata avanti con attori diversi».¹⁹ Facendolo con gli stessi attori, Dreyer ha reso molto più difficile il lavoro sul parlato in *Vampyr*, sia durante le riprese,

¹⁵ Rudkin D., op. cit., p. 26 e p. 34 (trad. mia).

¹⁶ von Bagh P., op. cit., p. 7.

¹⁷ Le Fanu Mark, «*Vampyr's Ghosts and Demons*», The Criterion Collection, 21/07/2021, par. 11 (trad. mia).

¹⁸ Brock Timothy, «La colonna sonora di Wolfgang Zeller», in Cristali, Cavazzi, Virgolin (a cura di), *Vampyr*, libro annesso al DVD, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022, p. 35.

¹⁹ Tybjerg C., op. cit., p. 35.

poiché il labiale degli attori doveva essere filmato varie volte, sia in montaggio, perché le diverse riprese e registrazioni dovevano venir inserite nel negativo principale. Da qui risulta che le voci e rumori ambienti del film non sempre sono ben udibili né perfettamente sincronizzati. Secondo Le Fanu (2021), Dreyer ha scelto di minimizzare i dialoghi nel film e girarlo silenzioso perché era consapevole che il parlato tende a introdurre «un effetto comico indesiderato» quando affiancato a immagini di scenari oscuri, e che, «riguardo l'atmosfera, la contribuzione cruciale continuerebbe ad essere portata avanti (...) tramite il medium musicale». ²⁰ Rudkin (2013) interpreta le apparenti imperfezioni sonore di *Vampyr* come parte «dell'esperienza che Dreyer intendeva creare»: come in un incubo, dobbiamo fare uno sforzo per ascoltare le «voci e rumori al limite dell'inudibile», e l'effetto di scarto tra suono e immagine induce «quel senso di soffocamento che possiamo sentire in un sogno». ²¹ Per Morin, se, da una parte, «il suono è realista in potenza», dall'altra «le voci cavernose, sussurranti, disincarnate, stregano il cinema»; ²² senza dubbio che in *Vampyr* è questo il caso.

Il film finisce in maniera ciclica, con il conflitto risolto in modo soddisfacente. La situazione finale si pone in analogia al punto di partenza della narrazione: all'arrivo di Allan Gray nel luogo stregato dove si svolgerà tutta la narrativa, si contrappone la partenza in barca insieme a Gisèle, la sorella che viene salvata, verso l'altro margine, dove si stende un bosco che ricorda il giardino dell'Edén. Le immagini fantastiche vengono sostituite da un'immagine religiosa. Potrebbe sembrare pertinente il commento di Kuntzel (1980) riguardo le modalità del cinema classico:

Le luci si accendono. Film: parentesi ora vuota (formalmente chiusa), già dimenticata. L'ambivalenza che ha stregato il film, le inversioni dell'istinto, la primitività, furono liberati solo in modo da venir riordinati, ridiretti e negati. ²³

Potrebbe essere così, non fosse che, in montaggio parallelo, assistiamo alla morte del medico del villaggio, aiutante della vampira, sotterrato vivo dalla farina che scende dagli ingranaggi del mulino dove si trova rinchiuso (fig. 1). Secondo von Bagh (2022), gli ingranaggi del mulino trasformato in macchina di morte «rappresentano in modo assai chiaro il tipo d'efficienza che la società contemporanea può fornire ai suoi cittadini marginalizzati, negati, ridotti alla non esistenza delle ombre»; e qui «*Vampyr* colpisce dritto al cuore della storia contemporanea —

²⁰ Le Fanu M., op. cit., par. 12 (trad. mia).

²¹ Ivi, p. 34.

²² Morin E., op. cit., pp. 175 e 176.

²³ Thierry Kuntzel, «The Film-Work, 2», *Camera Obscura*, Vol. 2, No. 2, Spring 1980, p. 23.

la tormentata Europa del 1932, con i suoi ormai prossimi mulini della morte».²⁴ Indipendentemente dal senso di critica sociale che van Bagh li attribuisce, queste immagini fanno sicuramente contrasto a un'interpretazione mistica del film, presentando la morte in maniera concreta e brutale, senza le mediazioni del sogno e della magia che la rendono innocua nelle restanti scene. Come afferma Le Fanu, partendo da un commento della scena onirica che analizzeremo:

È giusto presupporre, in ogni caso, che qualche volta molti di noi abbiano sognato con simili incontri fantasmagorici con noi stessi, allo stesso modo in cui sogniamo regolarmente con i nostri cari defunti (...). Quando ci svegliamo, ahimè, è tutto diverso. Lì capiamo che la morte è in realtà irrevocabile. Sotto la copertura del suo discreto simbolismo, il film presenta entrambe le prospettive: la speranza della vita dopo la morte insieme alla consapevolezza di una perdita irrimediabile.²⁵

Avendo in mente questo sguardo duplice, tra fantastico e naturalista, che *Vampyr* offre sul tema della morte, ci addentriamo nell'analisi della scena onirica in cui lo spirito di Allan Gray ritrova il proprio corpo in una bara e, dal suo interno, diventa spettatore del proprio funerale.



Figura 1 - *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932)

3.2. Il sogno come viaggio del doppio

Il sogno di morte di Allan Gray, che dura quasi dieci minuti, avviene durante quello che possiamo definire il terzo atto di *Vampyr*. Le scene che aprono il terzo atto hanno luogo nella dimora della famiglia perseguitata dalla vampira, quando il dottore del villaggio ci arriva per curare Léone, la sorella che è stata presa di mira. Anche se non si fida della figura losca del dottore, Allan Gray accetta la sua richiesta di donare sangue a Léone, e dopo il prelievo cade in un sonno agitato. In montaggio parallelo, vediamo il vecchio domestico della famiglia, Joseph,

²⁴ von Bagh P., op. cit., p. 24.

²⁵ Le Fanu M., op. cit., par. 9-10.

sfogliare il libro *La strana storia del vampiro*, che Gray ha lasciato in salotto, e, insieme a lui, veniamo a conoscenza dei modi di attuazione dei vampiri e dell'identità della vampira in azione in Courtempierre.²⁶ Allarmato dalle letture, Joseph interrompe il sonno di Gray ed entrambi piombano nella stanza di Léone in tempo per impedirle di bere la fiala di veleno che il dottore, aiutante della vampira, le aveva lasciato appositamente vicino al letto. Joseph, ora consapevole che la famiglia è in preda alla maledizione della vampira del villaggio, si prepara per andare nella sua tomba. Gray, a sua volta, cerca di rincorrere il medico, ma è ancora indebolito, per cui, dopo essere caduto a terra, si addormenta sopra una panchina.

Si segue un'immagine memorabile [fig. 2], un'altra icona di *Vampyr*: la figura di Gray si divide fisicamente, come se ci fosse un io addormentato e un "io del sogno", più sfumato, che (...) si separa dal primo e va via. Questo "io del sogno" è traslucido, muovendosi nei dintorni solidi che riusciamo a vedere attraverso di lui.²⁷



Fig. 2 - *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932)

Siamo davanti all'immagine del doppio magico che «si dissocia dall'uomo per andare a vivere la vita letteralmente surreale dei sogni».²⁸ La questione è che lo spazio diegetico di *Vampyr* è già di sé surreale, ed è solo in questo sogno, che, curiosamente, assume concretezza e coerenza davanti allo spettatore.

La figura di Gray in sovrimpressioni cammina fino alla casa del dottore, annessa all'edificio abbandonato dove la vampira ha stabilito il suo quartier generale. In una delle stanze, trova una bara aperta, velata da un lenzuolo; accanto, il suo coperchio, con l'iscrizione «Cenere alle cenere, polvere alla polvere». La bara era già apparsa, senza coperchio e ripiena di trucioli,

²⁶ Dreyer Carl T., op. cit.

²⁷ Rudkin D., op. cit., p. 83.

²⁸ Morin, op. cit., p. 35.

nella prima incursione di Gray in questo spazio. Ora, in preda al terrore, Gray abbassa lentamente il lenzuolo disteso sopra la salma, scoprendo il proprio corpo esanime.

In una bella immagine da sopra [fig. 3], vediamo Gray chinarsi sulla faccia di sé stesso morto, quasi accarezzandola. La sua identità è quella dell'io che sogna, così incorporata che praticamente non ha esistenza materiale; il suo cadavere è invece più reale.²⁹



Fig. 3 - Vampyr (Carl Dreyer, 1932)

Sbirciando attraverso il vetro in un'altra stanza, Gray vede Gisèle seduta sopra un letto, con le mani legate allo schienale, e «prova ad aprire la porta, a farsi sentire da lei; ma è una figura da sogno, e quindi non ci riesce».³⁰ Percependo l'arrivo del dottore, si nasconde e rimane a spiarlo; il dottore prende la chiave della porta vetrata da dentro un mobile. Il fatto che Gisèle sia prigioniera in quella stanza e che la chiave sia in quel mobile troverà conferma a posteriori nella realtà diegetica. Così come degli oggetti concreti che transitano dal sogno alla veglia nelle scene precedenti, questi dati narrativi elidono, ancora una volta, il limite tra l'onirico e il reale nello spazio della storia. In una narrativa realistica, «lo sconfinamento dell'oggetto (...) [del] sogno nel mondo della realtà è l'inizio della follia»,³¹ ma le coordinate di *Vampyr* non sono quelle della realtà consueta; dall'inizio abbiamo la sensazione di che «[il] villaggio di Courtempierre è una frontiera fluida tra diversi piani di realtà, e Gray sembra galleggiare dall'uno all'altro».³² Le scene oniriche di *Vampyr* collocano in atto il già citato «principio generatore» del tema dello sguardo nel racconto fantastico: «il passaggio dallo spirito alla materia è diventato possibile».³³

²⁹ Rudkin D., op. cit., p. 85.

³⁰ Ivi, p. 84.

³¹ Almansi G., Béguin C., op. cit., p. 47.

³² Rudkin D., op. cit., p. 87.

³³ Todorov T., op. cit., p. 124.

Mentre si prepara ad aprire la porta della stanza dove ha imprigionato Gisèle, il medico viene interrotto dall'arrivo del soldato della gamba di legno, altro aiutante della vampira, che porta con sé una candela e una cassetta degli attrezzi; il soldato, che prima era apparso quasi solo come ombra, acquisisce in questa scena «una concretezza fisica che non gli avevamo ancora conosciuta».³⁴ Temendo di essere visto, Gray sparisce sotto una botola. Distogliendo il lenzuolo, il soldato scopre il corpo di Allan Gray e prende il coperchio per chiudere la bara. L'inquadratura seguente è la soggettiva del cadavere, come se questo osservasse dal basso l'atto di chiusura della bara; il doppio fantomatico è sparito, il sognatore si identifica, ormai, con il morto. Secondo Rudkin (2005), fare sparire la figura fantomatica di Gray-sognatore sotto la botola, invece di fonderla con il corpo che si trova dentro la barra, è una forma ingegnosa di figurare lo spostamento di identità che si dà in questo momento del sogno. Nel controcampo dall'alto, «lo sguardo inespressivo» del cadavere «ci colpisce come se fosse sbalordito, ma il vero stupore sta in noi. Sognatore, cadavere e noi, siamo una sola cosa».³⁵

Ciò che se segue è, nelle parole di Rudkin, «il concetto più audace della storia del cinema»:³⁶ il punto di vista di Gray sul proprio corteo funebre, reso possibile da una piccola finestra quadrata ritagliata sulla barra all'altezza della faccia del morto. Nella sua analisi, Rudkin difende che questa finestra non deve essere presa in senso concreto, ma come raffigurazione della visione onirica. «Il pannello di vetro non è presente a livello narrativo: rappresenta cinematograficamente il fatto che lui [Allan Gray] riesca a vedere».³⁷ Se pensiamo alla sequenza come un vero e proprio sogno dentro lo spazio diegetico, allora la macchina da presa ci mostra la prospettiva del sognatore tanto quando guarda dal basso ciò che succede al di fuori della bara come quando osserva dall'alto il cadavere dentro di essa.

Secondo Eberwein (1984), *Vampyr* è il primo film che riesce a mettere in scena l'angosciosa sensazione di sdoppiamento caratteristica dei sogni. Come abbiamo visto nel primo capitolo, il sogno ha un carattere perturbante indipendentemente dal suo contenuto, per il semplice fatto che insinua in noi l'idea di sdoppiamento dell'io caratteristica del pensiero magico e infantile. In ogni sogno, «anche se, più che vedere noi stessi, ci limitiamo a sentire la nostra propria presenza fisica, abbiamo comunque la sensazione di essere in due luoghi allo stesso tempo».³⁸

³⁴ Rudkin D., op. cit., p. 84.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 87.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Eberwein, op. cit., p. 66.

Per Eberwein, *Vampyr* è un film pioniere per il modo come esprime la «sensazione di bi-presenza fisica» dei sogni, così come l'ambiguità che caratterizza il nostro rapporto con essi, che «ci appartengono e allo stesso tempo non ci appartengono».³⁹

Nel momento in cui la bara si chiude, la musica si ferma, dando spazio ai suoni del trapano maneggiato dal soldato e del fiammifero con cui la vampira accende la candela collocata sopra la finestrella. La melodia spettrale ritorna per brevi istanti quando la vampira si affaccia sul vetro, guardando intensamente la macchina da presa, posizionata all'interno della bara; infatti, per Rudkin, la vampira «riesce a vederci» perché «è morta, così come lo siamo noi».⁴⁰ Non potrebbe sembrare più pertinente la seguente dichiarazione di Morin sul cinema:

[I personaggi del film] hanno preso le nostre anime e i nostri corpi, li hanno adattati alla loro misura e alle loro passioni... Siamo noi piuttosto ad essere nella sala buia i loro fantasmi, i loro ectoplasmi spettatori. Morti provvisori, che osservano i vivi...⁴¹

Un'inquadratura a piombo fa vedere la bara mentre viene alzata da tre «cittadini di questo paese stregato»⁴², l'inespressiva faccia di Gray guardandoci dal basso, mentre le campane iniziano a suonare. Si segue una sequenza in campo/controcampo di immagini del paesaggio visto da dentro la bara e della bara vista dall'alto, prima all'interno della casa e poi all'esterno. La faccia di Gray viene oscurata dalle ombre dei rami che ci si muovono sopra. Il volto pietrificato di Allan Gray si vede sempre da più alto, sempre più piccolo e macchiato dalle ombre, ridotto a «una cosa indifesa e insignificante».⁴³ Secondo Rudkin, questo progressivo allontanamento «rende in maniera vivida la terribile distanza che ci separa dai morti».⁴⁴

Un campo lungo normale ci riporta alla panchina dove Gray si è addormentato. Man mano che la sua figura trasparente diventa progressivamente più nitida svaniscono le figure dei tre contadini che gli passano dietro trasportando la bara. Joseph sta arrivando sul cimitero con gli attrezzi per aprire la tomba della vampira e ucciderla, e Gray, alzandosi dalla panchina, lo insegue.

Si susseguono quattro importanti sequenze narrative — il sotterramento della vampira, la collera del padre vendicativo, la morte del dottore nel mulino, la fuga di Gray e Gisèle attraverso il fiume annesso. Sono tutte immagini di un impatto visivo e bellezza

³⁹George W. Linden, *Reflections on the Screen*, Belmont, Cal.: Wadsworth Publishing Co., 1970, p. 171 in ibidem.

⁴⁰Rudkin D., op. cit., p. 87.

⁴¹Morin E., op. cit., p. 147.

⁴²Rudkin D., op. cit., p. 90.

⁴³Ivi, p. 90.

⁴⁴Ibidem.

straordinari; e, comunque, sembra che il lavoro più profondo di *Vampyr* si concentri nella sequenza del funerale.⁴⁵

Nei prossimi due paragrafi andremo ad analizzare in che modo questa scena onirica funziona come contrappunto soggettivo del mondo fantastico del film, e sul modo brillante in cui unisce identificazione primaria e secondaria, immischiando angoscia e piacere voyeuristico.

3.3. Lavoro onirico come contrappunto del lavoro fantastico

Come afferma Le Fanu (2021), «il vero tema che potremmo dire si nasconde dietro al genere vampiresco è quello della vita dopo la morte — in che modi un concetto come questo può essere vero e desiderabile».⁴⁶ Anche se *Vampyr* ci presenta, a tutti gli effetti, un universo diegetico magico abitato dai vampiri, la sequenza del sogno di Allan Gray collega questo universo alla paura soggettiva della morte. La scena in questione «è chiaramente una sequenza onirica», pure trattandosi di un sogno «antinaturalistico».⁴⁷

Secondo Freud, l'inconscio «non conosce niente di negativo».⁴⁸ Il sogno tende così a riunire le idee contrastanti in immagini composite, le «formazioni miste», che abbondano anche nel mito e nel folclore, dove sono «testimonianza di rappresentazioni inconse collettive».⁴⁹ Pensiero magico e pensiero onirico seguono quindi, per Freud, la stessa logica figurativa:

La possibilità di creare formazioni miste è il primo dei tratti che tanto spesso conferiscono ai sogni un'impronta fantastica, in quanto per loro mezzo vengono introdotti nel contenuto onirico elementi che non hanno mai potuto essere oggetto della percezione. Il processo psichico che interviene nella formazione mista, durante il sonno, è evidentemente identico all'atto di immaginare o riprodurre, durante la veglia, un centauro o un drago.⁵⁰

Non conoscendo la negazione, l'inconscio «non conosce la propria morte, alla quale si può attribuire soltanto un contenuto negativo».⁵¹ La figura del doppio, formazione mista per eccellenza, nasce, come abbiamo visto, dal contrasto tra la paura della morte, vissuta a livello

⁴⁵ Ivi, p. 82.

⁴⁶ Le Fanu M., op. cit., par. 8.

⁴⁷ Carrol Noël, «Notes on Dreyer's *Vampyr*», in Carrol Noël, *Interpreting the Moving Image*, Cambridge University Press, 1998, p. 107.

⁴⁸ Freud S., «Thoughts on War and Death», cit., p. 296.

⁴⁹ Freud S., *L'Interpretazione dei Sogni*, trad. it. Elvio Fachinelli e Herma Trettl, Torino, Boringhieri, 1995 (ed. orig. *Die Traumdeutung*, Vienna, Franz Deuticke, 1899), pp. 277 e 325.

⁵⁰ Ivi, p. 302.

⁵¹ Freud S., «Thoughts on War and Death», cit., p. 296.

cosciente, e il suo rifiuto da parte dell'inconscio. Una delle forme concrete che il doppio assume nell'immaginario collettivo è quella del vampiro, essere contemporaneamente umano e soprannaturale, che si muove tra la vita e la morte. Se la mitologia del vampiro come la conosciamo oggi è nata nella letteratura fantastica dell'ottocento, essa ha radici ancestrali nella cultura popolare, evocando «il significato antico secondo cui il morto è diventato nemico dei sopravvissuti e mira a prenderli con sé come compagni nella sua nuova esistenza».⁵² Mentre nel mondo diegetico fantastico Allan Gray si confronta con la materializzazione del mito del vampiro, nel sogno il doppio assume un carattere pienamente soggettivo e quindi ancora più perturbante; la scoperta del proprio cadavere è, in un certo senso, lo svelamento dell'inconscio del racconto vampiresco.

La figura del doppio, che nel sogno assume una configurazione soggettiva, viene evocata in senso magico sin dal primo atto del film, mentre all'inizio del terzo atto passa a riguardare il proprio Allan Gray. Quando Gray sviene, dopo il prelievo di sangue, il vecchio domestico del castello, assume, in senso narrativo formale, il ruolo di protagonista, riprendendo la lettura del libro cruciale alla comprensione degli avvenimenti; come se le loro menti fossero collegate, le visioni di Gray illustrano i passaggi letti dal domestico. Secondo Le Fanu (2021), i personaggi «si dissolvono l'uno nell'altro, (...) imitando così la logica dei sogni, in cui l'identità è sempre fluida».⁵³ Dal livello narrativo formale, la frammentazione dell'identità passa a manifestarsi anche a livello fisico. Quando Gray riprende coscienza, si ha uno scambio di battute tra lui e il medico («Dottore! Sto perdendo sangue!» / «Che scemenza! Il suo sangue è qui!») che, secondo Weber (2016), segna il primo momento in cui «Gray percepisce il proprio corpo come frammentato».⁵⁴ Questa sensazione diventa esplicita nello sdoppiamento che, nella scena seguente, dà inizio al sogno, e arriva al suo climax con la scoperta del proprio cadavere dalla parte di Gray-sognatore.

Secondo Peirse (2009), l'effetto perturbante della scena onirica non si limita alla nozione di doppio: «lo spettatore è consapevole che il corpo di Gray è tripartito, poiché, oltre all'indagatore traslucido e al cadavere, è rimasto inconscio sulla panchina un corpo opaco. Il modo in cui il

⁵² Freud S., «Il Perturbante», cit., p. 295.

⁵³ Le Fanu, op. cit., par. 6.

⁵⁴ Weber Johannes, «“Doctor! I’m Losing Blood!” “Nonsense! Your Blood is Right Here”»: The Vampirism of Carl Theodor Dreyer’s Film *Vampyr*», in Fischer-Hornug D., Mueller M. (a cura di), *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*, University Press of Mississippi, 2016, p. 207, (trad. mia).

corpo maschile viene moltiplicato è un tratto peculiare di *Vampyr*». ⁵⁵ Weber (2016) afferma che «al contrario del palco teatrale, dove il corpo umano è sempre presente nella sua interezza, lo spazio profilmico è composto da corpi che si muovono dentro, fuori e tra le inquadrature», per cui, nei primordi del cinema, era diffusa la paura che il nuovo mezzo potesse minacciare l'integrità del corpo umano. ⁵⁶ Dreyer trae vantaggio da questa idea per creare una situazione perturbante specificamente cinematografica.

Anche se l'identità del sognatore non è stabile lungo la sequenza onirica — tra l'altro, esattamente come può succedere in un sogno — la soggettiva da dentro la bara trasmette la sensazione che Gray sia «“paralizzato dalla morte e allo stesso tempo completamente senziente”». ⁵⁷ Infatti, la fonte di ispirazione per la scena onirica di *Vampyr* è il racconto di Sheridan Le Fanu «La stanza al Dragon Volant», narrazione in prima persona da parte di un *gentleman* inglese di come si è salvato dal venir sotterrato vivo da una banda di assassini. Il narratore di questo racconto descrive le sensazioni che provò quando si ritrovò dentro a una bara, completamente paralizzato da una misteriosa droga: «(...) io vedevo, sentivo tutto quello che accadeva con la più assoluta chiarezza, con le percezioni mentali terribilmente vive. Sotto ogni aspetto, però, ero morto». ⁵⁸ Mentre nel racconto la prospettiva è quella della vittima dei fatti, nel film il punto di vista assume una configurazione più complessa. Il ricorso al sogno permette che Gray sia effettivamente vivo e morto allo stesso tempo, vivo in quanto osservatore-sognatore, morto in quanto corpo visibile nel sogno. La sequenza onirica illustra quindi magistralmente il terrore di «venir seppelliti in stato di morte apparente», a cui, secondo Freud, «alcuni vorrebbero attribuire la palma del perturbante». ⁵⁹ La psicoanalisi difende che «questa fantasia terribile non è che il capovolgimento di un'altra fantasia che non aveva in origine nulla di orripilante, ma era il portato di una certa lascivia, ossia, la fantasia della vita nel grembo materno». ⁶⁰

⁵⁵ Peirse Alison, (2009) «The impossibility of vision: vampirism, formlessness and horror in *Vampyr*», *Studies in European Cinema*, 5, 3, 161-170 (trad. mia).

⁵⁶ Weber, op. cit., p. 207 (trad. mia).

⁵⁷ Bordwell David, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, London: University of California Press, 1981, p. 110, in Peirse A., op. cit., p. 167.

⁵⁸ Le Fanu Sheridan, *Un'oscuro scrutare*, trad. it. Manini Luca, Ferretti Fabrizio, Reggio Emilia: Miraviglia Editore, 2014 (ed. orig. *In a Glass Darkly*, Richard Bentley & Son, 1872).

⁵⁹ Freud S., «Il Perturbante», cit., p. 297.

⁶⁰ Ibidem.

Secondo Todorov, il racconto fantastico unisce invariabilmente il tema dell'amore al tema della morte, tramite figure come il vampiro o l'amante diabolica. Così succede nei due racconti di Sheridan Le Fanu su cui si basa *Vampyr*, mentre invece, la vampira che Dreyer colloca in scena «non è un'aristocrata di bellezza seducente, eternamente giovane; al contrario, è un'antica criminale del villaggio»,⁶¹ dall'aspetto anziano e debole. D'accordo con Weber (2016), «rimuovendo la dimensione erotica presente nel racconto originale, Dreyer sovverte ancora un'altra aspettativa»⁶² del genere fantastico. All'estremo opposto della sensualità femminile, la vampira anziana evoca una versione perversa della figura materna assente nella storia. Nella sua analisi del sogno, Peirse (2009) sintetizza le tesi di Cixous (1976) e Dadoun (1985), la prima sul modo in cui il perturbante freudiano collega «l'orrifico corpo materno e il corpo maschile sotterrato vivo»,⁶³ e la seconda sulla sostituzione dell'archetipo materno nei film di vampiri con il «più puro, più originale segno della maternità arcaica, un pugno di terra»⁶⁴. L'autrice considera che l'orrore raggiunge il climax nel momento in cui l'anziana vampira Margaret Chopin, onnipresente ma quasi sempre invisibile nello spazio diegetico, osserva il giovane Allan Gray rinchiuso all'interno della bara, il più claustrofobico degli spazi, dove è riuscita ad intrappolarlo (fig. 4).

(...) è particolarmente pertinente il fatto che Chopin faccia una delle sue rare apparizioni corporee per guardare Gray quando lui è incastrato dentro la bara. Chopin non potrebbe trovare momento più vulnerabile per farsi presente, mentre lo sguardo dello spettatore si trova doppiamente confinato, dentro ai limiti della bara e all'immobile corpo morto.⁶⁵



Figura 4 - *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932)

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ Peirse A., op. cit., p. 68.

⁶⁴ Dadoun Roger, "Fetishism in the Horror Film" (trad. Annwyl Williams), in J. Donald (ed.), *Fantasy and the Cinema*, London: B.F.I., 1989, pp. 39–61 in Peirse, op. cit., p. 68 (trad. mia).

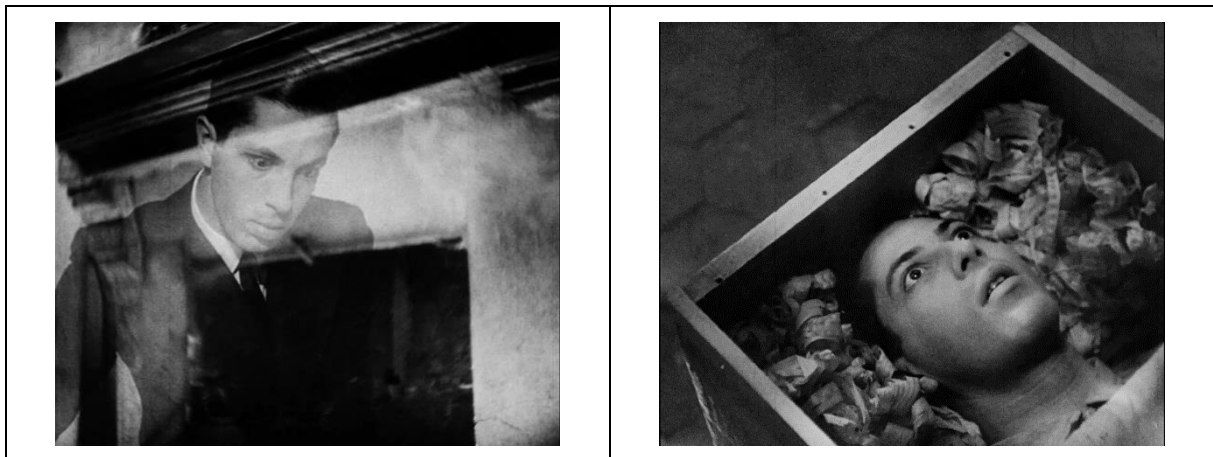
⁶⁵ Peirse, op. cit., p. 68.

Freud afferma che, nel mondo della finzione, il «perturbante che muove da complessi infantili rimossi» è più resistente di quello collegato a persuasioni animistiche superate. Nella narrativa meravigliosa, che «ha abbandonato fin dal principio il terreno della realtà, professando apertamente le proprie convinzioni animistiche»,⁶⁶ il secondo tipo di perturbante tende a perdere forza, mentre il primo rimane estremamente angosciante. È per questo che, nell'universo meraviglioso di *Vampyr*, la scena onirica in cui Allan Gray vede il proprio funerale è assai più perturbante di tutte le scene soprannaturali che hanno luogo nel resto del film.

Curiosamente, la posizione che Gray occupa nella sequenza onirica è quella che solitamente le narrative fantastiche riservano al vampiro nel momento della sua cattura, come succede in «Carmilla»:

La tomba della Contessa Mircalla fu scoperta e il Generale e mio padre riconobbero la loro perfida e bella ospite in quel volto ora visibile. I lineamenti, nonostante fossero trascorsi centocinquanta anni dal suo funerale, possedevano ancora il colore caldo della vita. I suoi occhi erano aperti (...). I due dottori (...) attestarono che, straordinariamente, c'era una debole, ma chiara respirazione e una corrispondente azione del cuore.⁶⁷

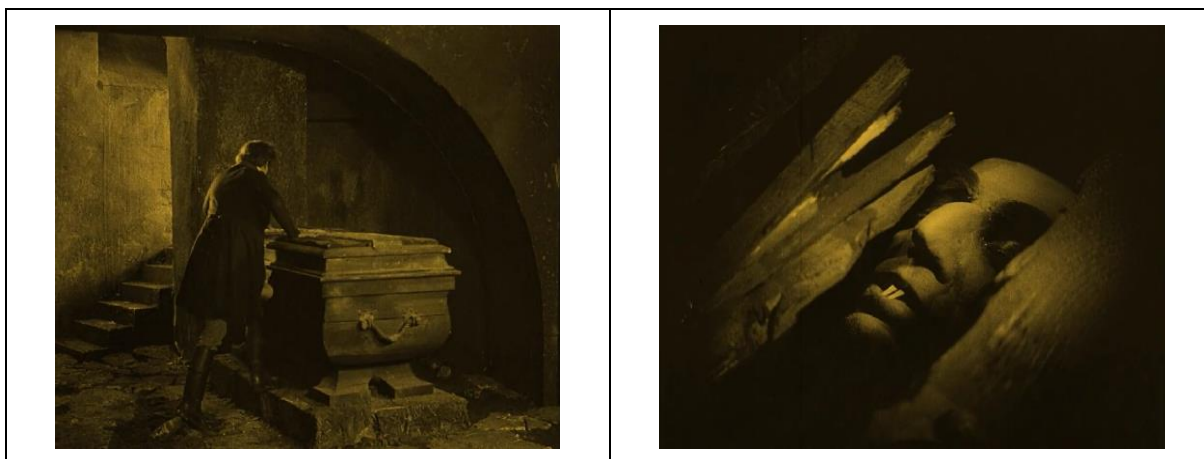
Le immagini in cui Gray alza il lenzuolo per scoprire il proprio corpo «ricordano [anche] il momento in cui Jonatan Harker scopre il sarcofago di Dracula, con il suo occupante dentro»⁶⁸ nel romanzo di Bram Stoker, e la corrispondente scena del film di Murnau in cui Hunter scopre Nosferatu (tab. 1).



⁶⁶ Freud S., «Il Perturbante», cit., pp. 302 e 304.

⁶⁷ Le Fanu S., op. cit.

⁶⁸ Weber J., op. cit., p. 205.



Tab. 1 — Paragone tra inquadrature di *Vampyr* (sopra) e *Nosferatu* (sotto)

Anche in *Vampyr* la vampira verrà ritrovata dentro la rispettiva tomba, subito nella scena che si sussegue al sogno. Secondo Kuntzel (1980), il fatto che due personaggi antagonisti occupino, in momenti diversi, «una posizione identica nella matrice» del film crea tra loro un legame paradossale come quello che, secondo la psicanalisi, si stabilisce tra l'ego e l'inconscio represso. Sembra quindi che il vampiro rappresenti, rispetto ad Allan Gray, «lo stesso, respinto con orrore come altro». ⁶⁹ Il protagonista di *Vampyr* «interpreta, all'interno dello scenario perverso, il ruolo della normalità», ⁷⁰ che la scena del sogno mette in causa tramite lo scambio di posizione con la figura classica del vampiro:

Rappresentando (il sogno) del seppellimento prematuro in un film di vampiri, Dreyer richiama all'attenzione il fatto che, per un vampiro, essere seppellito segna a tutti gli effetti l'inizio di una nuova esistenza — per un vampiro, lo stare dentro la bara è assimilabile a un'esperienza intrauterina. In questo senso, Gray non (solo) sogna con la propria morte, ma sogna di diventare un vampiro. ⁷¹

Più che stabilire un rapporto duale tra la vampira e Allan Gray, comunque, mi sembra che la scena onirica di *Vampyr* renda esplicito il sottotesto, o, se vogliamo, l'inconscio, della narrativa fantastica: la paura della morte. Secondo Weber (2016), «esercitando il “potere di attraversare e distruggere frontiere che altrimenti mantengono le identità stabili” (Butler, 2010, 1), *Vampyr* non è solo un film di vampiri ma anche un film vampiresco». ⁷²

⁶⁹ Kuntzel T., op. cit., p. 22.

⁷⁰ Ivi, p. 20.

⁷¹ Weber, op. cit., p. 205.

⁷² Weber, op. cit., p. 207 (trad. mia).

3.4. *La soggettiva del morto: tra angoscia e piacere*

Vampyr alterna il regime della comunicazione identificativa, che alimenta l'immedesimazione dello spettatore in Allan Gray, al regime della comunicazione poetica, che enfatizza le caratteristiche formali del dispositivo cinematografico. La sequenza onirica mette in atto entrambe.

Il sogno non è presentato come avvenimento puramente soggettivo; anzi, lo sdoppiamento che gli dà inizio viene mostrato da fuori, come se di una situazione magica si trattasse. Durante la prima metà del sogno, il doppio fantomatico di Gray viene «mostrato mentre si appresta a guardare, mentre viene a sapere, mentre dimostra di credere»⁷³, alla somiglianza del protagonista di carne di ossa nel resto del film.

L'identificazione tra pubblico e protagonista in *Vampyr* non è di ordine emotivo, ma si fonda invece sul modo in cui Gray assume il ruolo di spettatore all'interno della trama. Secondo Rudkin (2005), questa è stata la strategia deliberatamente messa in atto da Dreyer per sfruttare al meglio «la presenza rigida e disagiata» del suo interprete, che «palesamente non era attore» e a chi «era meglio richiedere il minimo possibile di espressioni faciali».⁷⁴ Al contrario della maggior parte dei racconti fantastici, la narrativa di *Vampyr* non contempla ciò che Carroll (1998) denomina il «dramma della dimostrazione», in cui i fenomeni soprannaturali vengono sottoposti ad un «processo di ipotesi, spiegazione e dibattito» che obbliga lo spettatore a valutare attivamente gli argomenti in gioco. Per Carroll, «l'assenza del dramma della dimostrazione in *Vampyr* rende il suo pubblico più passivo del solito».⁷⁵ Questi due fattori — la neutralità del protagonista e lo stato di passività in cui si trova lo spettatore — rendono struggente il momento in cui la macchina da presa entra nella bara, in cui «per la prima volta nel film lo spettatore è confrontato con inquadrature inequivocabilmente soggettive e condivide esclusivamente il punto di vista di Gray».⁷⁶ La soggettiva unisce l'identificazione primaria, con lo sguardo della cinepresa, all'identificazione secondaria, con il sognatore imprigionato nel corpo disteso.

⁷³ Casetti e Di Chio, op. cit., p. 247.

⁷⁴ Rudkin, op. cit., pp. 26 e 27.

⁷⁵ Carroll, op. cit., pp. 110 e 112.

⁷⁶ Weber, op. cit., p. 204.

Indipendentemente dalle cause dell'incapacità performativa dell'attore, qui, semmai, la "vacuità" del nostro eroe è positiva. Grazie alla profonda manipolazione morale a cui il film ci sottopone, non è (...) Allan Gray a trovarsi all'interno della bara, ma noi stessi.⁷⁷

Questa sequenza di *Vampyr* incastra lo spettatore così come il sogno incastra il sognatore, sfruttando la somiglianza tra le posizioni dell'uno e dell'altro:

[Lo spettatore] può sempre chiudere gli occhi, sottrarsi allo spettacolo, andare via, ma, così come nel sogno, non possiede i mezzi per esercitare un'azione sull'oggetto della sua percezione, non può cambiare volontariamente il proprio punto di vista.⁷⁸

Come afferma Weber (2015), il modo in cui il protagonista del racconto di *Le Fanu* (Beckett) descrive la sensazione di ritrovarsi «ridotto a ricettore passivo di immagini e suoni», nella scena che ha servito di ispirazione al sogno di *Vampyr*, rende questo momento paragonabile a un'esperienza filmica, anche se, all'epoca della sua scrittura, il cinema non era ancora stato inventato. «Come uno spettatore cinematografico, Beckett può vedere soltanto ciò che gli viene mostrato. Il suo campo di visione ricorda il quadro dentro ad un campo statico medio-lungo, inquadratura *standard* del cinema dei primordi». Secondo Weber, Dreyer ha deciso che l'adattamento cinematografico di questa scena gli permetterebbe di trattare, più che la paura di venir sotterrato vivo, «l'alienante incontro con l'apparecchio cinematografico, già anticipato nel racconto di *Le Fanu*». Rendendola una scena onirica, il regista ha potuto lavorare più profondamente il tema dello sguardo al suo interno. «Mentre il personaggio letterario Beckett affronta la paura di perdere la propria vita in maniera violenta, il personaggio filmico Gray rispecchia la nostra esperienza di spettatori cinematografici». ⁷⁹ Se, per Baudry, il sogno nel film riporta sempre lo spettatore alla sua condizione spettatoriale, la sequenza onirica di *Vampyr* porta deliberatamente questa idea al limite, immedesimandoci in un corpo immobile e racchiuso all'interno di uno spazio contiguo (fig. 6).

⁷⁷ Rudkin, op. cit., p. 83.

⁷⁸ Baudry, op. cit., p. 69 (trad. mia).

⁷⁹ Weber, op. cit., pp. 204-206 (trad. mia).



Figura 6 - Vampyr (Carl Dreyer, 1932)

Quando entriamo dentro la bara, lo spazio diegetico assume la concretezza che gli era mancata dall'inizio del film. Gli oggetti maneggiati dal soldato della gamba di legno non sono ornamenti magici, ma strumenti ristretti alla loro funzione pratica. Nel ruotare del trapano sulle viti del coperchio di legno, «il suono è unito alla rispettiva fonte»⁸⁰ per la prima volta. Dopo lo *shock* della chiusura della bara e del terribile sguardo con cui la vampira ha fissato il fondo delle nostre anime, «passiamo all'improvviso dall'interno verso l'esterno, da un luogo oppressivo e cupo a un luogo aperto sotto il cielo chiaro, letteralmente dalle tenebre alla luce».⁸¹ Fuori, il movimento sottile dei rami agitati dal vento culla il nostro sguardo inerte come una carezza materna, in immagini che riflettono quello che è, secondo Rudkin, il tema quintessenziale del cinema di Dreyer: la «luce spirituale delle cose comuni».⁸² La spiritualizzazione degli esseri e delle cose è un tratto attribuito all'immagine cinematografica da vari cineasti francesi dei primi decenni del secolo XX, come Louis Delluc e Jean Epstein, che hanno dato a questa qualità il nome di «fotogenia». Il cinema riesce effettivamente a «ridurre la differenza tra lo spirito e la materia»,⁸³ prerogativa dello sguardo fantastico; mentre guardiamo un film, «noi stessi siamo anche questo mondo, questo ambiente»⁸⁴ che le immagini ci mostrano, in un ritorno al «“sentimento oceanico” di totalità con il mondo»⁸⁵ che domina la prima infanzia.

⁸⁰ Rudkin, op. cit., p. 87 (trad. mia).

⁸¹ Calvet Yvan, «Le regard du mort. Dreyer, Antonioni, Kiarostami», in *Double Jeu Théâtre/Cinéma* (online), nr 6, 2009, p. 97. (trad. mia).

⁸² Rudkin D., op. cit., p. 17.

⁸³ Epstein J., «Fotogenia do Imponderável» (trad. port. Maria Irene Aparício), *ArtCiência*, 14, sett. 2011-feb. 2012. (ed. orig. *Photogénie de l'impondérable*, Paris: Éditions Corymbe, 1935). (trad. it. mia).

⁸⁴ Morin E., op. cit., p. 108.

⁸⁵ Ferrari S., op. cit., p. 218.

Dreyer ci priva appositamente della fusione con queste immagini piacevoli tramite l'evidenziazione del dispositivo ottico, la finestrella nella bara, che filtra il nostro sguardo, e attraverso di cui la faccia immobile di Allan Gray ritorna in controcampo per ricordarci la nostra condizione di spettatore, di «sognatore supremo» (fig. 7 e 8).⁸⁶ Per Calvet (2009), questo sogno è un rito iniziatico in cui, insieme al protagonista, lo spettatore si libera «della sua inerzia, della sua dormienza, della sua alienazione», e riprende coscienza della propria vita e della necessità di agire. La «*mise en abyme* del dispositivo cinematografico» permette «trascinare lo spettatore “reale” in un movimento catartico di spossessamento del sé: una sorta di morte simbolica, preludio di una rinascita, simbolica anch'essa».⁸⁷

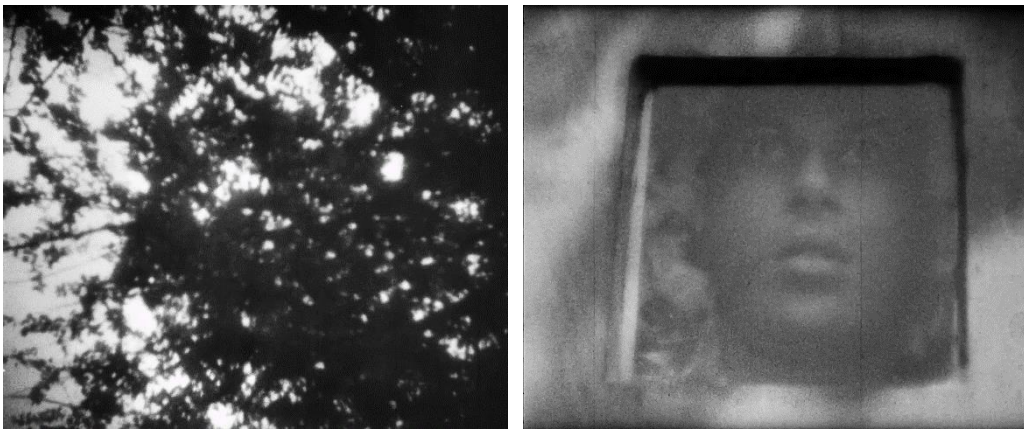


Figure 7 e 8 - *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932)

⁸⁶ Calvet Y., op. cit., p. 99.

⁸⁷ Ivi, p. 97.

CAP. 4 — SOGNO DI MORTE COME ESALTAZIONE DELLA VITA: *LA NOSTRA CITTÀ*

4.1. *Adattamento di uno spettacolo teatrale moderno*

Il film americano *La nostra città*, distribuito dalla United Artists nel 1940, è l'adattamento cinematografico dell'omonimo spettacolo teatrale del drammaturgo statunitense Thornton Wilder (1897-1975). L'opera teatrale, vincitrice di un premio Pulitzer ed estremamente popolare negli Stati Uniti dal suo debutto nel 1938 fino a oggi, si inserisce «alla fine del ciclo di lavori teatrali della Grande Depressione che trattano della vita nelle piccole città, e la sua versione cinematografica sorge all'inizio di una sequenza di film degli anni 40» incentrati sullo stesso tema.¹

Il produttore hollywoodiano Sol Lesser (1890-1980) ha acquistato i diritti del testo subito all'inizio del 1939. La sceneggiatura cinematografica è frutto della collaborazione tra l'autore Wilder, lo sceneggiatore Harry Chandler e l'attore Frank Craven, che ha passato dal palcoscenico allo schermo come interprete del narratore. Per la regia è stato ingaggiato Sam Wood (1883-1949), che all'epoca gradiva di grande popolarità a Hollywood per film di successo come la commedia *Una notte all'opera* (*A night at the opera*, 1935) e il dramma romantico *Addio, Mr. Chips* (*Goodbye, Mr. Chips*, 1939).

Il film, la cui sceneggiatura riproduce fedelmente il testo di Wilder sia nella struttura narrativa che nei dialoghi, «racconta le vite di due famiglie vicine, i Gibbsses e gli Webbs», e in particolare la storia d'amore tra i primogeniti di esse, George Gibbs e Emily Webb, «nella città fittizia di Grover's Corners, New Hampshire, tra il 1901 e il 1913».² Lo spettacolo *La nostra città* si inquadra nel movimento del teatro moderno americano, che ha fatto strada a partire dal primo quarto del secolo XX tramite i lavori di drammaturghi e registi che intendevano «trasformare le tradizioni del teatro Vittoriano, rifiutando la spettacolarizzazione in tutte le sue forme, così come la trama complessa e melodrammatica della *pièce* ben fatta (dipendente della suspense, delle sorprese, dei colpi di scena e capovolgimenti)».³ Così, se da una parte la storia di *La nostra città* non ha niente di sovversivo, dall'altra parte la sua messa in scena rompe con i canoni della narrativa classica, mettendo in evidenza l'atto stesso di raccontare, caratteristica che è stata

¹ Rowley Stephen, *Movie towns and sitcom suburbs*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 21 (trad. mia).

² Musegades Paula, *Aaron Copland's Hollywood film scores*, University of Rochester Press, 2020, p. 58 (trad. mia).

³ Barton Palmer R., Bray William Robert (a cura di), *Modern American Drama on screen*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 3.

trasposta dallo spettacolo teatrale al film. *La nostra città* è un esempio di ciò che Maya Deren nominerebbe, come abbiamo riferito, l'invasione del mondo del cinema dai «verbalisti» del mondo teatrale. La parola ne ha infatti un ruolo fondamentale, innanzitutto tramite i monologhi con cui il narratore eterodiegetico e onnisciente introduce ogni atto e commenta la narrativa, ma anche nella scena onirica finale, incentrata sul tema dello sguardo. Il discorso del film si sdoppia «in un presente dell'enunciazione, dove abita il narratore, situato del 1940, e un passato dell'enunciato, le cui immagini, appartenenti al [periodo dal] 1901 [al 1913], vengono mostrate»⁴ dal cineoperatore, figura fittizia agli ordini del narratore. Quest'ultimo rappresenta, così come nello spettacolo teatrale, la parte del regista, facendo finta di dirigere le riprese e il montaggio sulla misura di ciò che vuole raccontare.

La presenza del narratore «implica già di per sé, per simmetria, quella di un narratorio, iscrizione dello spettatore nel film in termini discorsivi».⁵ Lo spettatore implicito di *La nostra città* è sempre presente davanti al narratore, che guarda direttamente in macchina e gli dirige domande retoriche. Ma più importante, il film, a somiglianza dello spettacolo teatrale, tratta i suoi spettatori come «“compaesani” che vengono avvolti nell'ampio aggettivo “nostra” del titolo».⁶ Mentre in *Vampyr* lo spettatore arriva insieme al protagonista in una località sconosciuta ed ostile, qui il luogo dell'azione viene reso il più accogliente possibile per il pubblico. Questo movimento di approssimazione avviene da un lato tramite il ritratto della città di Grover's Corners «come rappresentativa di tante altre»,⁷ e dall'altro promuovendo l'identificazione dello spettatore con l'immaginario della città americana di provincia.

La struttura in tre atti del racconto «colloca in primo piano una concezione ciclica del tempo», come spiega Poll (2012):

(...) il primo atto viene chiamato [dal narratore] “Vita quotidiana” e comincia con la nascita di un paio di gemelli; il secondo atto rapporta “Amore e matrimonio” (operando l'assunzione etero normativa secondo cui tutte le persone si sposano); il terzo atto si occupa della morte. La morte nel terzo atto non è un finale definitivo, ma l'inizio di un nuovo ciclo (...). *La nostra città* concepisce la storia come fenomeno omogeneo e prevedibile.⁸

⁴ Poyato Sánchez Pedro, «Sinfonía de la vida (Our Town, Sam Wood, 1940): desvellamento del acto de narrar classico», *Revista Signa*, 33, 2024, p. 693.

⁵ Ivi, p. 695.

⁶ Poll Ryan, *Main Street and Empire: The Fictional Small Town in the Age of Globalization*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012, p. 102. (trad. mia).

⁷ Rowley S., op. cit., p. 21.

⁸ Poll R., op. cit., p. 105.

La maniera stessa di presentare le scene quotidiane, tramite il montaggio parallelo che collega le case delle due famiglie vicine e la «deliberata ripetizione» nel tempo delle stesse situazioni con piccole varianti, serve a «enfaticizzare la continuità e quindi gli aspetti abitudinali, duraturi della vita».⁹

Il senso di universalità delle vite narrate viene reso, nello spettacolo teatrale, tramite l'assenza pressoché totale di arredi e oggetti di scena. Gli attori teatrali mimano a mani nude azioni come mangiare, leggere, tagliare l'erba o alimentare le galline, imitando con la voce i suoni che si dovrebbero produrre attorno a loro e tramite i loro gesti. A questa teatralità brechtiana, il film contrappone una messa in scena realistica — altrimenti «l'effetto distanziatore sarebbe stato di troppo per i canoni del cinema classico».¹⁰ Mentre l'essenzialità del palcoscenico ha come obiettivo garantire che «le date, i luoghi e i personaggi (...) rimangono astrazioni», nella versione filmica il scenografo William Cameron Menzies ha cercato di ottenere lo stesso effetto tramite una messa in quadro basata sulla profondità di campo, che colloca gli oggetti in primo piano relativamente alle azioni quotidiane, aumentando «il desiderio del pubblico di vedere» queste ultime, «che diventano così più rilevanti e significative» (fig. 1).¹¹



Figura 2 – La nostra città, Sam Wood, 1940

In ogni caso, il film non riesce a evitare la cristallizzazione di un'immagine nostalgica della cittadina americana dell'inizio del secolo XX, inserendosi tra le molte rappresentazioni culturali che hanno trasformato questo luogo immaginario in una «forma ideologica nazionale», rappresentazioni utopica e isolazionista «centrale per l'identità e immaginazione

⁹ Eldridge David, «Filming *Our Town* (1940) or the problem of “looking at everything hard enough”», in Barton Palmer R., Bray W. R., op. cit., p. 42.

¹⁰ Poyato Sánchez P., op. cit., p. 692.

¹¹ Eldridge D., op. cit., pp. 35 e 43.

statunitensi». ¹² Per molto che promuovere la nostalgia «non fosse nelle intenzioni di Wilder», che voleva invece insegnare il pubblico «“a vivere più intensamente nel presente”, non a guardare indietro», ¹³ la verità è che il testo teatrale contiene già in sé la carica nostalgica a cui il film dà forma concreta. Dopo eventi storici come la Prima Guerra Mondiale e la Grande Depressione, e davanti alla minaccia imminente del secondo conflitto mondiale, «il pubblico americano, temendo la violenza in arrivo, si sentiva confortato da lavori come *La nostra città* di Thornton Wilder, che guardavano indietro verso un’America dai valori semplici e rustici, ormai apparentemente persi». ¹⁴ Il periodo in cui la storia è ambientata (volgere del secolo XX), e in cui verranno ambientati vari altri film dello stesso ciclo, come *Delitti senza castigo* (*Kings Row*, Sam Wood, 1942), *L’orgoglio degli Amberson* (*The magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) o *Incontriamoci a Saint Louis* (*Meet me in St. Luis*, Vincente Minelli, 1944) è stato scelto per ragioni specifiche: è un «periodo percepito come calmo», ¹⁵ dopo la fine della Guerra Civile e prima che scoppiassero tutti gli avvenimenti funesti della prima metà del ventesimo secolo (guerre mondiali, crisi economica), ed è anche un momento decisivo nell’industrializzazione degli Stati Uniti, rappresentando quindi gli ultimi relitti di un’epoca rurale che cerca di contrapporsi alla crescita urbana smisurata.

La musica del compositore americano Aaron Copland (1900-1990), la cui ricerca del «*sound* “americano”» si è alleata a molti progetti hollywoodiani di quegli anni, ha un ruolo essenziale nell’«ammorbidire le altrimenti brusche transizioni tra cronologia e diegesi mentre il narratore si muove avanti e indietro nel tempo», così come nel ricreare «l’atmosfera semplice di una piccola città di New England». ¹⁶

Lungo il primo atto, vedremo svilupparsi tra Emily Webb e George Gibbs «un amore innocente, che riflette la semplicità e i valori tradizionali di Grover’s Corners», ¹⁷ fino al calare di una romantica notte d’Estate. Il secondo atto, che porta la narrativa avanti di tre anni, racconta del matrimonio dei due giovani. Il terzo atto comincia, come i precedenti, con un discorso del narratore, che questa volta cammina sul cimitero della città. Dopo averci informato che sono

¹² Poll R., op. cit., pp. 3 e 25.

¹³ Eldrige D., op. cit., p. 46.

¹⁴ Copland Aaron, Perlis Vivion, *Copland: 1900 through 1942*, New York: St. Martin’s, 1984, p. 302.

¹⁵ Rowley S., op. cit., p. 43.

¹⁶ Copland A., Perlis V., op. cit., pp. 1 e 60.

¹⁷ Musegades P., op. cit., p. 59.

passati nove anni e attualizzarci sui decessi in Grover's Corners, il narratore fa una breve digressione filosofica sul valore intrinseco della vita umana, per poi dichiarare:

Mi trovo a fare questi pensieri oggi a causa della nostra amica Emily. Stanno aspettando un altro bambino, lì in quella dimora felice di cui abbiamo accompagnato l'inizio. È il secondo figlio di Emily. (...) questa volta (...) è molto malata.¹⁸

Si segue un'inquadratura della giovane donna in agonia sul letto della sua stanza, accompagnata dal medico e da un'infermiera. Mentre nello spettacolo teatrale la ragazza muore e avviene «una scena mistica in cui [il suo] spirito (...) ritorna indietro nel tempo per osservare la sua vita passata, prima di prendere posto tra i morti», nel film la stessa scena si rivela essere soltanto un sogno, ed Emily «si sveglia per vivere “felice per sempre” con il marito George e il loro nuovo bebè».¹⁹

È questa scena onirica, lunga quasi quindici minuti, che passeremmo ad analizzare, innanzitutto nel modo come si rapporta con la realtà diegetica per creare un finale felice che è stato addirittura classificato come «l'esempio più imbarazzante della difficoltà di Hollywood nell'affrontare la morte».²⁰

4.2. La rivincita sulla morte

Dopo il monologo del narratore sul cimitero della città, lo spettatore viene portato nel presente diegetico del terzo atto, il parto travagliato di Emily. Nella casa della giovane coppia, lo spazio dominato dalle ombre riflette l'angoscia dei personaggi, in inquadrature d'influenza espressionista che, allontanandosi dal precedente registro naturalistico del film, rendono più sottile il passaggio dal reale all'onirico. Tramite una serie di sovrimpressioni che potrebbero avere carattere «simbolico-affettivo», riferendosi a un sogno, o «puramente indicativo» del legame fra le due scene,²¹ i ritratti appesi nella parete dietro il letto si trasformano in tombe, e iniziamo a sentire in voce-*over* una conversazione tra i morti sull'arrivo imminente di Emily; ritorniamo poi sul letto della ragazza, la cui coperta si trasforma lentamente in dei campi sui quali passa il suo corteo funebre. Alla lugubre salita di una fila di ombrelli neri sotto un'intensa

¹⁸ *Our Town*, Sam Wood, 1940.

¹⁹ Musegades P., op. cit., pp. 59-60.

²⁰ Anderdegg Michael, «Home Front America and the Denial of Death in MGM's *The Human Comedy*», *Cinema Journal*, Autunno 1994, 34, 1, p. 16.

²¹ Le espressioni fra virgolette sono di Morin E., op. cit., p. 171.

pioggia, «come se il cielo si fosse aperto per piangere la defunta»,²² si segue l'incontro di Emily con i morti di Grover's Corners. Essi, che hanno la stessa apparenza dei vivi, si profilano in piedi sulla collina del cimitero e parlano guardando in avanti con la giovane protagonista che, posizionata sul punto più alto e avvolta in un'aureola di luce bianca, manifesta il desiderio di ritornare a vivere, tramite la memoria, ogni giorno della sua vita. Gli altri defunti glielo sconsigliano, ma Emily decide comunque di usare il potere della memoria e poco dopo si ritrova, come spettatrice-fantasma, alla mattina del suo sedicesimo compleanno, nella casa dove è cresciuta. Mentre si aggira, figura traslucida, nel paesaggio concreto, osservando le persone di carne e ossa, tra cui sé stessa, che non la vedono né la sentono, Emily arriva alla triste conclusione che gli esseri umani non si rendono conto del valore della vita mentre la vivono. Mentre nello spettacolo teatrale, disperata dall'inconsapevolezza dei vivi, la protagonista decide di ritirarsi definitivamente nell'al-di-là, nel film è proprio questa constatazione a dare a Emily la forza di vivere, formulata in un'esclamazione che transita dal sonno al risveglio: «Voglio vivere! Voglio vivere!». Una dissolvenza fa comparire sullo schermo il volto della ragazza addormentata, che apre lentamente gli occhi stanchi, ma sereni. Sulla parete accanto al letto, si profila l'ombra del bambino appena nato. Questa immagine si pone in opposizione all'inquadratura che aveva aperto la sequenza, in cui l'ombra del medico proiettata sopra di Emily sembrava incarnare la minaccia della morte in procinto. L'ombra serve a sottolineare, con il suo disegno preciso, il ribaltamento della situazione (fig. 2 e 3):

(...) la minaccia è scomparsa: la vita ha vinto alla morte. E quest'idea è resa manifesta tramite l'inquadratura (...) in cui, insieme al pianto del neonato, vediamo l'ombra del suo corpicino proiettata sui ritratti dei morti esposti nella parete. La vita ha vinto la lotta contro la morte.²³



Figure 3 e 3 – La nostra città (Sam Wood, 1940)

²² Poyato Sánchez P., op. cit., p. 704.

²³ Poyato Sánchez P., op. cit., p. 706.

La morte non è stata che un sogno, servito a rendere la protagonista, e con lei lo spettatore, consapevole del valore della propria vita. La trasformazione retrospettiva del fantastico in onirico compie qui una funzione sintattica: creare, tramite il risveglio, il climax risolutivo che mancava nello spettacolo teatrale, proporzionando un *happy end* allo spettatore cinematografico.

All'epoca, il film è stato ricevuto con entusiasmo dalla critica — Bosley Crowther, nella sua colonna del *New York Times*, ha scritto: «(...) il minimo che possiamo dire a rispetto di *La nostra città* è che riesce a catturare le meraviglie e le verità semplici della gente umile come molti pochi film riescono a fare»²⁴, ed è stato pure nominato per cinque Oscar, tra cui quelli di miglior film. Nonostante l'entusiasmo iniziale, «il film di Lesser passò alla storia come l'incarnazione dell'insistenza filistea di Hollywood per i finali felici».²⁵

In realtà, come si può evincere dalla corrispondenza tra il drammaturgo e il produttore, è stato il primo ad insistere che la protagonista non morissi nella versione filmica:

Penso che Emily debba vivere. (...) In un film vediamo le persone così da vicino che si stabilisce un rapporto diverso. A teatro loro sono semi-astrazioni in un'allegoria; nel film sono molto concrete. (...) nella misura in cui si tratta di un avvenimento concreto (...) è perfino sproporzionatamente crudele che lei muoia.²⁶

Il messaggio che l'opera intende trasmettere — la felicità sta nel saper apprezzare i piccoli momenti della vita — dipende dallo sguardo rinnovato di Emily sulla propria quotidianità. «È la prospettiva della morte che rende una mattina qualunque nella casa della famiglia Webb un momento straordinariamente commovente»,²⁷ tanto per la sognatrice come per il pubblico. Nello spettacolo teatrale, la sollecitazione dello spettatore affinché riempi il palco con le proprie memorie e la propria immaginazione arriva al culmine in questa scena. Il fatto che «Emily non possa beneficiare dall'essere giunta a una più grande consapevolezza sulla vita»²⁸ rimanda la responsabilità di farlo direttamente allo spettatore, interpellandolo come soggetto di azione. Il film, «macchina di proiezione-identificazione» che «apre incessantemente i canali

²⁴ Crowther Bosley, «THE SCREEN; 'Our Town,' a Beautiful and Tender Picture, at the Music Hall--'Girl in 313' Opens at the Palace», *New York Times*, 14/06/1940.

²⁵ Eldrige D., op. cit., p. 29.

²⁶ Lettera da Wilder a Lesser della notte di Pascoa del 1940, in Wilder Thornton, *Collected Plays and Writings on Theatre*, New York: The Library of America, 2007, p. 147 (trad. mia).

²⁷ Eldrige D., op. cit., p. 37.

²⁸ Ivi, p. 45.

entro cui la partecipazione [dello spettatore] ha solo da riversarsi»,²⁹ richiede invece il risveglio di Emily in modo che il messaggio sul valore della vita venga inquadrato, per lo spettatore che si identifica totalmente con lei, in una prospettiva di futuro.

Nell'ultimo monologo sul cimitero di Grover's Corners, «per la prima volta, il narratore non sa con esattezza ciò che succede nella città».³⁰ Nel tono familiare e alla mano che caratterizza il suo linguaggio, lascia una riflessione su ciò che abbiamo appena visto: «Come ha detto un poeta americano, “bisogna amare la vita per avere la vita e bisogna avere la vita per amarla”». ³¹ Infine, mentre chiude il cancello del cimitero, ci augura la buonanotte. All'indomani inizierà una nuova giornata: quella appartiene a noi, non più al film. Dopo essere morti e rinati tramite la protagonista, si spera che siamo, come lei, maggiormente consapevoli del valore della vita.

Andiamo ora a capire nel dettaglio in che modo il sogno di morte Emily incarna, da un lato, un messaggio sociale, e, dall'altro, un messaggio sul ruolo stesso del cinema. Facendo ricorso a una semplificazione funzionale alla nostra analisi, divideremo la scena onirica di *La nostra città* in due parti, la prima più incentrata su quelli che Todorov nomina i «temi del tu», relativi al rapporto tra individuo e comunità, e la seconda più orientata ai «temi dell'io», legati alla percezione.

4.3. Il cimitero e il cielo: comunità e memoria

All'inizio del sogno, mentre i vivi si riuniscono attorno al luogo di sepoltura di Emily per il saluto finale alla protagonista, si sentono in *over* le voci dei morti di Grover's Corner's che la accolgono. La comunità dei vivi e quella dei morti sono una sola: «*La nostra città* ci insegna che i cittadini di Grover's Corners nascono in questa città, ci rimangono e ci muoiono; è un ciclo che va avanti da secoli e che, secondo l'opera, dovrebbe mantenersi».³²

Riproducendo l'«immagine teatrale “indimenticabile”»³³ presente nello spettacolo di Wilder, il corteo funebre è composto da una massa di ombrelli neri che nascondono la bara, avvolgendo la defunta in un abbraccio collettivo e riunendo tutta la comunità nello stesso lutto (fig. 4). Così come nella scena del matrimonio, qui il ruolo della cerimonia religiosa non è tanto quello di

²⁹ Morin E., op. cit., p. 104.

³⁰ Poyato Sánchez P., op. cit., p. 707.

³¹ Wood S., *Our Town*, 1940, Academic Video Online.

³² Poll R., op. cit., p. 112.

³³ Eldrige D., op. cit., p. 40.

servire da «fonte di orientamento religioso o morale» ma più quello di mantenere «la coesione della comunità».³⁴



Figura 4: La nostra città, Sam Wood, 1940

Quando i vivi si allontanano, i riflessi di luce sulle tombe si trasformano in stelle. La collina del cimitero scompare sotto un cielo buio stellato, per ricomparire poi popolata dai morti di Grover's Corners, tra cui Emily e Mrs. Gibbs (fig. 5). Eldrige (2013) riporta quanto scritto su una delle versioni della sceneggiatura riguardo la composizione dell'inquadratura: «Quelli in piedi nel cimitero “appaiono in posa come per una fotografia. Guardano dritto davanti a sé con le facce immobili e gli occhi che non vedono”».³⁵ L'evocazione del ritratto fotografico, modalità per eccellenza di trasmissione della memoria familiare, e il radicamento dei morti di Grover's Corners nel paesaggio servono a mettere in evidenza una delle idee principali del film, ossia, che la memoria collettiva deve costruirsi a partire dalle memorie individuali e che la coscienza storica deve ancorarsi in una dimensione locale.



Figura 5: La nostra città, Sam Wood, 1940

³⁴ Rowley S., op. cit., pp. 27-28.

³⁵ Eldrige D., op. cit., p. 40.

Emily, avvolta in un fascio verticale di luce bianca sulla cima della collina, gesticola e si gira mentre parla, al contrario degli altri morti, che le rispondono rimanendo immobili nel buio. Mentre loro si mostrano apatici e anche smemorati riguardo il proprio passato, affermando che ormai devono pensare soltanto a ciò che li aspetta, Emily è ancora troppo attaccata alla vita. Tanto per la luce che sembra emanare dalla figura della protagonista come per il fatto che essa indossa l'abito da sposa, la scena richiama quella delle sue nozze (fig. 6 e 7).



Figura 6 e 7: La nostra città, Sam Wood, 1940

Non è un caso: il matrimonio è vissuto dagli sposi e dalle loro famiglie come rito di passaggio all'età adulta, di rottura con il mondo infantile e assunzione di nuove responsabilità, carico di nostalgia per ciò che si lascia indietro e preoccupazione per l'avvenire. Tramite i dialoghi e i pensieri dei personaggi, *La nostra città* «dà voce all'ansia riguardo la vita familiare, in particolare riguardo i sacrifici che essa richiede alle persone. Eppure, questi dubbi mettono ancora di più in risalto l'insistenza [del film] in presentare la famiglia come pilastro della comunità».³⁶ Il fatto che Emily si trovi in rischio di vita per dare alla luce un figlio è simbolico del sacrificio dei genitori per i figli, delle generazioni del passato per quelle del futuro, nella visione ciclica che il film vuole offrire. Gli antenati riuniti nel cimitero rappresentano le radici della comunità, che mettono da parte il proprio passato per lasciare spazio al futuro. La frase proferita da mamma Gibbs nel momento in cui Emily decide di tornare indietro nel tempo attraverso la memoria — «Scegli il giorno meno importante della tua vita. Sarà abbastanza importante»³⁷ — può leggersi metaforicamente come una dichiarazione sul valore intrinseco della vita, e sul ruolo di ogni vita, per più banale che sembri il suo percorso, nella costruzione della comunità.

³⁶ Rowley S., op. cit., p. 39.

³⁷ Wood S., *Our Town*, 1940, Academic Video Online.

4.4. La casa: rivelazione del valore della vita

Una dissolvenza ci porta dal volto in primo piano di Emily, che evoca le proprie memorie, a un tetto coperto di neve, mentre la «melodia semplice e memorabile» del tema musicale «La storia della nostra città», ricorrente nelle scene anteriori della vita quotidiana di Grover's Corners³⁸, inizia a suonare. Come se la protagonista, di cui sentiamo i commenti estasiati in voce *over*, sorvolasse la città, la macchina da presa esegue una panoramica sui tetti e si ferma davanti alla dimora della famiglia Webb. Il manto di neve bianca che copre il paesaggio e la canzone allegra sono in netto contrasto con il buio e la sinfonia cupa della scena precedente, rendendo ancora più piacevole questo ritorno al passato. Con un taglio, la macchina da presa entra nella cucina ancora immersa nella semi-oscurità, dove il fantasma di Emily emette una luce calda. Sotto lo sguardo meravigliato e commosso di questa figura traslucida e invisibile, la madre scende nella stanza, aprendo le tende e iniziando a preparare il caffè (fig. 6). Dopo di lei, il padre, appena tornato da un viaggio di lavoro, e poi Emily in carne e ossa, e poi ancora George, che arriva al volo per un saluto, si aggirano in cucina, in quel ricordo della mattina del sedicesimo compleanno della protagonista.

In questa sequenza, la casa viene elevata alla condizione di personaggio, diventando una vera e propria figura materna. Quando il fantasma di Emily ci arriva, si pone come rifugio caldo e immerso nella semioscurità, in totale contrasto con la neve che copre il paesaggio esteriore; entrarci è come ritornare ad un accogliente ventre materno. Le immagini del latte portato dal lattaiolo completano un'iconografia legata alla maternità.



Figura 8: La nostra città, Sam Wood, 1940

³⁸ Musegades P., op. cit., p. 62.

Mentre nella versione teatrale della scena l'attrice protagonista doveva alternarsi tra il ruolo di fantasma e di festeggiata, qui la doppia esposizione permette che il fantasma di Emily e la sua versione corporea condividano lo stesso spazio sullo schermo, rendendo fantastico un momento narrativo che sul palco non poteva essere che poetico. Nel film, «non solo i vivi sono veramente incapaci di vederla e di sentirla, ma l'uso della sovrimpressionione fa sì che la famiglia attraversi la sua forma inconsistente, completamente ignara dalla sua presenza»,³⁹ creando un'impressione di incomunicabilità tra i corpi specifica dell'immagine cinematografica (fig. 9). Per André Bazin, quello di Emily è il primo vero fantasma della storia del cinema:

(...) questo strano fantasma era in realtà per la prima volta un vero fantasma, un fantasma logico con sé stesso, cioè, trasparente agli oggetti e alle persone situate dietro di lui, ma capace di venir nascosto come voi e come me quando gli si passa davanti (...).⁴⁰



Figura 9: La nostra città, Sam Wood, 1940

Curiosamente, è nel ricordo onirico di Emily, che mette in risalto proprio i «temi dell'io» o «dello sguardo», che le immagini vengono, più che in ogni altra scena, rese significative dal discorso verbale. Le parole assumono qui il ruolo di attribuire bellezza al visibile, manifestando lo sguardo meravigliato che Emily ritrova nel momento della morte: «Addio, tic-tac degli orologi. Il mio albero delle arachidi e i girasoli di mamma... Cibo e caffè! Vestiti nuovi stirati e bagni caldi! E dormire, e svegliarsi! Oh, terra, sei troppo meravigliosa perché qualcuno se ne accorga!».⁴¹ Il tema dello sguardo è inquadrato non in una metafisica, ma piuttosto in un'etica

³⁹ Eldridge D., op. cit., p. 42.

⁴⁰ Bazin André, *Che cos'è il cinema?*, trad. it. Adriano Aprà, Milano: Garzanti, 1973, p. 18. (ed. orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Parigi: Éditions du Cerf, 1958-1962).

⁴¹ Wood S., *Our Town*, 1940, Academic Video Online.

di vita, legandosi indissolubilmente al tema del discorso, ossia, della comunità, come si evince nelle parole che il fantasma di Emily dirige alla madre:

Mamma, guardami per un istante come se realmente mi vedessi. Mamma, sono passati dodici anni. Sono morta. (...) Anche Wally è morto, mamma. (...) Ora, in questo istante, siamo tutti insieme. Siamo felici, almeno in questo istante. Guardiamoci. (...) Passa tutto così veloce. Non abbiamo neanche il tempo di guardarci.⁴²

Dal momento in cui parla sullo sguardo e sulla preservazione della memoria, è inevitabile che la scena lasci sottintendere un discorso sul cinema stesso. Quando Emily esclama: «Vi amo così tanto a tutti! A tutto. Non riesco a guardare tutto così intensamente come vorrei!», ci viene in mente il modo in cui il cinema ci permette di intensificare lo sguardo, di guardare oggetti, corpi e paesaggi come che per la prima volta. Forse il discorso del film va anche oltre, esortando il cinema a raccontare la vita semplice di gente come gli abitanti di questa piccola città — non a caso, il regalo di compleanno che George offre a Emily quella mattina è un album di fotografie, archivio visuale dei loro momenti quotidiani.

La nostra città colloca la propria protagonista in una situazione simile, e allo stesso tempo antitetica, a quella vissuta da Dorothy in *Il mago di Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939). Se, da un lato, tanto Emily come Dorothy scoprono il valore della propria comunità tramite un sogno che solo retrospettivamente si rivela tale, la natura dei due sogni è diversa: mentre Dorothy si ritrova in un mondo fantastico, popolato da creature magiche, Emily non esce mai da Grover's Corners. Invece del viaggio in un paese lontano, è la prospettiva dell'addio definitivo che insegna Emily «ad apprezzare i legami su cui poggia la vita domestica quotidiana».⁴³ La «morale della storia» in *La nostra città* è in ogni caso la stessa che Dorothy verbalizza davanti alla Strega Glinda, alla fine del *Mago di Oz* — «Se in futuro vorrò inseguire il desiderio del mio cuore, non andrò a cercare più lontano del mio cortile».⁴⁴ *La nostra città* si scopre così, alla somiglianza del *Mago di Oz*, una metanarrativa sulla missione stessa del cinema hollywoodiano che, facendo sognare gli spettatori, ha la pretesa di aiutarli a «ritrovarsi» e «essere maggiormente sé stessi».⁴⁵

Possiamo anche leggere tutta la scena come una metafora in cui la figura di Emily rappresenta quella della propria patria, gli Stati Uniti d'America: nei momenti difficili, essa deve tornare

⁴² Ibidem.

⁴³ Rowley, op. cit., p. 39.

⁴⁴ Rushdie Salman, «Reflections on Oz», Chicago Tribune, 13/12/1992, p. 16.

⁴⁵ Morin E., op. cit., p. 113.

alla sua cula, riscoprire il valore della vita familiare nella piccola città, ritornare ai valori che sono alla sua fondazione.

CAP. 5 IL SOGNO DI MORTE COME RIFLESSO DELL'INCONSCIO: *IL POSTO DELLE FRAGOLE*

5.1. *Un film classico d'autore*

Dopo più di dieci anni di carriera cinematografica, *Il posto delle fragole* (1957) è l'opera che fa entrare il regista svedese Ingmar Bergman (1918-2007) «nell'Olimpo del cinema europeo» e «per la prima volta porta il [suo] nome (...) oltreoceano»,¹ rendendogli, oltre all'acclamazione del pubblico e della critica, diversi premi, tra cui l'Orso d'Oro al Festival di Berlino del 1958, il Golden Globe della Stampa Estera di Hollywood nel 1959, e la nomina all'Oscar di miglior sceneggiatura originale. La sceneggiatura viene scritta da Bergman tra aprile e maggio del 1957, durante un periodo in ospedale, e girata tra luglio e agosto dello stesso anno, per la maggior parte negli *studios* della Svensk Filmindustri, a Stoccolma, dove a dicembre avviene la premiere mondiale del film.

Il successo dell'opera avviene dal modo esemplare in cui essa integra «due livelli espressivi contrapposti come il simbolismo e il realismo»² nella narrativa di un viaggio che è allo stesso tempo geografico, psicanalitico e metafisico. In un contesto cinematografico «al crocevia tra le luci del classico e la nebbia del moderno», in cui «la *Nouvelle Vague* smuove le acque del cinema francese, mentre a Hollywood i generi dimostrano ottima salute», Bergman subordina ancora l'immagine alla finalità narrativa, usa il discorso verbale per dare senso alle immagini, trasforma «ogni personaggio nell'allegoria di un sentimento o di una posizione morale».³

Il film accompagna il tragitto di Isak Borg, Professore Emerito di Medicina di settantasei anni, dalla sua casa a Stoccolma fino a Lund, dove si terrà la cerimonia del suo giubileo professionale; le tappe del viaggio vengono scandite da sogni, incontri e conversazioni che compongono un percorso di trasformazione interiore del protagonista. Si tratta di un intreccio di rivelazione che accompagna «una giornata nella vita, e in un altro senso l'intera vita»⁴ di Isak Borg, la cui narrazione in prima persona guida lo spettatore in uno spazio-tempo subordinato alle leggi della soggettività.

¹ Scandola Alberto, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Lindau, 2008, p. 9.

² Ivi, p. 188.

³ Scandola A., op. cit., pp. 40 e 42.

⁴ Greenberg Harvey R., «Rags of time», *American Imago*, Vol. 27, No. 1 (Spring 1970), p. 66.

L'evento catalizzatore del viaggio è un incubo di morte che assale Isak nella mattina del suo giubileo e lo porta a decidere di partire in automobile invece che in aereo. Il secondo atto si configura come un viaggio iniziatico, in cui il ruolo di guida spirituale è incarnato dalla nuora, Marianne; rifugiata a casa del suocero durante un periodo di crisi nel matrimonio con Evald, unico figlio di Isak, la giovane donna lo accompagna ora in macchina fino a Lund, dove abita con il marito. Una visita alla casa estiva d'infanzia, raggiunta tramite una deviazione nel tragitto, immerge Isak in una fantasia onirica, rendendolo osservatore passivo di eventi del passato in cui non era presente ma che lo riguardano in prima persona – il primo bacio tra la cugina Sara, suo amore di adolescenza, e Sigfrid, suo fratello più grande, destinati a diventare marito e moglie. Al suo risveglio, la cugina Sara viene rimpiazzata da una giovane ragazza con lo stesso nome e sembianze (entrambi i personaggi sono interpretati dalla stessa attrice) che, insieme a due compagni maschi, gli chiede un passaggio fino a Lund. All'allegria compagnia del trio si contrappone la dinamica malata di una coppia di mezz'età che viene accolta in macchina dopo un incidente e che Marianne rapidamente invita a uscire. Dopo pranzo, Isak si ferma per una visita alla madre, una donna quasi centenaria, dopodiché Marianne assume la guida dell'auto e il protagonista si addormenta. L'incubo che si segue è la «più lunga e complessa»⁵ sequenza onirica del film ed è composto da tre momenti: un discorso della cugina Sara che obbliga il sognatore a guardarsi allo specchio e a riconoscere la propria vecchiaia, per poi abbandonarlo al freddo della notte; un'assurda prova d'esame di medicina in cui il sognatore viene giudicato «incompetente»; una scena intima tra la moglie del sognatore e un altro uomo, a cui Isak è forzato ad assistere passivamente. Al risveglio, si instaura tra Isak e Marianne un dialogo che dà inizio al terzo atto. In una confessione che sfocia nell'unico *flashback* propriamente detto del film, Marianne racconta al suocero come il marito Evald si senta staccato dalla vita e come abbia reagito male alla notizia di che lei sia incinta, imponendo l'aborto come condizione per mantenere il matrimonio. In lacrime, la giovane donna dichiara a Isak che è decisa a rompere il ciclo di solitudine e tristezza della famiglia Borg e che porterà avanti la gravidanza. Questo è il punto di svolta della narrativa, il momento in cui Isak capisce la sofferenza di Marianne ed esprime genuina empatia verso di lei. «Questo impegno verso la vita (...) conclude figurativamente il viaggio. Ciò che se segue è il prolungamento anti-climatico di ciò che il viaggio ha metaforicamente implicato».⁶ Dopo la cerimonia del giubileo, mostrata in montaggio veloce, Isak si installa a casa di Evald e Marianne, che si sono riuniti a Lund, e fa i

⁵ Ivi, p. 73.

⁶ Gado Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham: Duke University Press, 1986, (trad. mia).

saluti notturni: alla governante, che ha viaggiato in aereo per la cerimonia; ai tre giovani passeggeri del viaggio, che lo omaggiano con una serenata alla finestra; al figlio, che gli afferma di essere disposto ad accettare le condizioni di Marianne, poiché non può vivere senza di lei; a Marianne, con cui scambia una tenera dichiarazione di affetto. Il film si chiude con un ultimo sogno, questa volta una visione riappacificante. Di ritorno alla residenza estiva, la cugina Sara porta il sognatore per mano fino a un punto panoramico dove lui può finalmente vedere il padre e la madre, assenti in tutti gli altri sogni, che, seduti sulla riva del lago, gli accennano da lontano. Come i sogni precedenti, anche questo si conclude con un risveglio. L'ultima inquadratura del film è un primo piano di Isak Borg al letto, con un sorriso sulla faccia morbidamente illuminata.

Organizzate secondo lo schema «incubo, sogno nostalgico, incubo, sogno nostalgico (...), le sequenze oniriche occupano circa un terzo del film»,⁷ distaccandosi nettamente della realtà diegetica. È la voce over del protagonista che ci guida ogni volta «nel paesaggio del sogno», in cui ci addentriamo tramite «uno degli stilemi più frequenti nel cinema classico»⁸, la lenta dissolvenza incrociata. Anche l'illuminazione ha una funzione sintattica, quella di «conferire a ogni stazione del viaggio il rispettivo “colore”»: il direttore della fotografia Gunnar Fischer utilizza «una luce sfumata e brillante» per i sogni nostalgici del passato, «un filtro più scuro» per le scene della realtà e «un'alternanza di sovresposizioni e contrasti acuti a connotare l'angoscia degli incubi».⁹ Non siamo in uno spazio fantastico senza tempo, come quello di *Vampyr*, né in uno spazio collettivo governato dal tempo cronologico, come in *La nostra città*, ma nello spazio immaginario della percezione e della memoria soggettive.

Il ruolo del protagonista è interpretato dal celebre regista e attore svedese Victor Sjöström (1879-1960), autore di vari capolavori del cinema muto. Il fatto che Isak Borg venga definito alternativamente dalle condizioni di «figlio» e di «padre» è presente nella costruzione stessa del suo personaggio: il nome ha le stesse iniziali di Ingmar Bergman, che ha affermato di avere molti aspetti biografici e caratteriali in comune con lui — l'educazione rigida e la freddezza del rapporto con i genitori, la dedizione al lavoro e il riconoscimento pubblico alleati a un pesante senso di solitudine — ma, allo stesso tempo, Borg è un uomo molto più anziano di Bergman, interpretato da un attore a chi «si può attribuire il titolo di [padre] fondatore del cinema

⁷ Tornqvist Egil, *Between stage and screen. Ingmar Bergman directs*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, p. 113. (trad. mia).

⁸ Scandola A., op. cit., p. 138.

⁹ Ivi, p. 51.

svedese». Quella di Isak Borg è in ogni caso «una storia a sé stante» con «la dignità della narrativa in terza persona».¹⁰

È indubbio che il film abbia una forte impronta psicanalitica, innanzitutto perché presenta il sogno come creazione della mente del sognatore, capace di riflettere aspetti repressi della sua psiche. La divergenza tra l'attitudine sicura di Isak Borg e l'angoscia espressa nei suoi incubi mette in evidenza un laceramento interno che si inquadra nello schema freudiano dell'opposizione tra forze di ordine razionale e pulsioni irrazionali. Inoltre, le sequenze oniriche entrano in dialogo tra di loro e con la realtà diegetica tramite ripetizioni, spostamenti e richiami evidenti, che rispecchiano due principi del funzionamento del lavoro onirico secondo Freud: «in ogni sogno è possibile ritrovare un collegamento con le vicende del giorno precedente» e «i diversi sogni della stessa notte vanno sempre trattati, nel lavoro interpretativo, come un insieme».¹¹ Un tema ricorrente è quello del rapporto del protagonista con le donne, più concretamente il suo sentirsi respinto dal sesso opposto. La trama fa risalire il sentimento di abbandono e la conseguente rigidità affettiva di Isak all'infanzia, con allusioni chiare al complesso di Edipo. Non solo la struttura e gli argomenti, ma anche l'iconografia d'*Il posto delle fragole* si lega alla psicanalisi, riprendendo dei simboli che Freud associa alla rappresentazione di determinate idee inconscie e che il Surrealismo ha reso emblematici – come gli occhi e l'orologio, per citarne due che appaiono subito nella prima sequenza onirica. Così, il film viene letto spesso da critici e studiosi del cinema come «un viaggio esemplare nel buio dell'inconscio»¹² del suo protagonista, prestandosi a interpretazioni dettagliate in chiave psicanalitica. Il titolo stesso incoraggia questo approccio:

Smultronstället, il titolo originale, ha un significato più complesso rispetto alla traduzione italiana (...). Il significato letterale è “Dove crescono le fragole selvatiche”, ma c'è in aggiunta un significato simbolico, perché lo “smultronstället” è anche uno spazio speciale, intimo, e uno “smultronstället” evoca pure un qualcosa di connesso alle radici dell'io.¹³

Nonostante i «temi del discorso», per usare il linguaggio di Todorov, esercitino una forte impronta sul film, esso è ugualmente riconducibile ad una lettura allegorica su questioni metafisiche e spirituali — i «temi dello sguardo». In questo senso, *Il posto delle fragole* si lega all'opera immediatamente precedente nella filmografia di Bergman, *Il settimo sigillo* (*Det*

¹⁰ Le Fanu Mark, «Wild Strawberries: “Where is the friend I seek?”», cit., par. 9.

¹¹ Freud S., *L'Interpretazione dei Sogni*, cit., pp. 166 e 476.

¹² Scandola A., op. cit., p. 133.

¹³ Chiesi Roberto, *Il cinema di Ingmar Bergman*, Roma: Gremese, 2018, p. 110.

sjunde inseglet, 1956), ed entrambi i film sono influenzati da testi come la *pièce* religiosa inglese *Everyman* (autore anonimo, sec. XV), il dramma in verso *Peter Gynt* (Henrik Ibsen, 1867), e il film muto *Il Carretto Fantasma* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921) — storie di personaggi con vite moralmente poco esemplari che, davanti alla morte, compiono un percorso di redenzione. Il fatto che l'incubo di morte di Isak Borg sia collocato all'inizio d'*Il posto delle fragole*, servendo di moto per il viaggio, e che lungo la giornata ce ne siano vari richiami attribuisce al sogno «uno statuto più metafisico che psicologico» e «aggiunge un'aura di misticità agli eventi del viaggio». ¹⁴ La prospettiva della propria morte, affrontata con coraggio, «trasforma (...) l'attesa in una vitale ricerca di senso e ispira l'azione anziché la disperazione». ¹⁵

La struttura del film si basa su un gioco di specchi tra passato e presente, tra sogno e realtà, in cui i personaggi attorno al protagonista assumono ruoli allegorici, mostrandogli gli errori che ha commesso e le virtù che dovrebbe avere inseguito. Tornqvist (1995) afferma che l'incubo iniziale, il viaggio e la visione finale configurano un «viaggio interiore à la *Divina Commedia*»:

Borg viene prima punito con una visione infernale (Inferno), viene purgato lungo il viaggio composto da diverse “stagioni” (...) (Purgatorio) ed è finalmente ricompensato con la grazia celeste (Paradiso). ¹⁶

Alla somiglianza di Antonius Block, il cavaliere d'*Il settimo sigillo*, Borg si sente spiritualmente morto, come confessa a Marianne nel dialogo che apre il terzo atto: «Ultimamente sto avendo sogni troppo strani. È come se volessi dire a me stesso qualcosa che da sveglio non riesco ad ascoltare». / «E che cos'è?» / «Che sono morto. Anche se sono vivo». ¹⁷ In entrambi i film, la ricerca di senso spirituale trova risposta nella comunione affettiva con gli altri esseri umani:

Anche se la vita del protagonista è giunta alla fine, l'esperienza del viaggio e la sopravvivenza del bene in alcuni eletti conosciuti lungo il percorso hanno in qualche modo prodotto un momento sacramentale in cui lui trova redenzione. ¹⁸

L'efficacia narrativa d'*Il posto delle fragole* sta nel modo in cui unisce la spiritualità alla psicanalisi, i temi dello sguardo a quelli del discorso, la ricerca di Dio alla ricerca dell'amore e del riconoscimento dei propri pari, innanzitutto dei propri genitori. L'inno religioso che Isak recita a pranzo, come risposta a una discussione sull'esistenza di Dio, riflette questa dualità:

¹⁴ Tornqvist E., op. cit., p. 115.

¹⁵ Scandola A., op. cit., p. 35.

¹⁶ Tornqvist E., op. cit., p. 115.

¹⁷ Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole*, trad. mia.

¹⁸ Gado F., op. cit., p. 211-212.

«Dov'è l'amico che il mio cuore ansioso ricerca ovunque senza aver mai riposo... Finito il di ancor non l'ho trovato e resto sconsolato...»; è Marianne che, ancora nelle vesti di guida spirituale, prosegue la recitazione: «La Sua presenza è indubbia e io la sento in ogni fiore e in ogni spiga al vento... L'aria che respiro e dà vigore del suo Amore è piena. Nel vento dell'Estate la Sua voce intendo». È Marianne la prima donna a offrire a Isak un affetto sincero, reso esplicito nel momento del saluto finale. La visione che si succede è anche conseguenza di questo incontro, «come se, avendo finalmente trovato l'approvazione di una donna calorosa e generosa, [Isak] potesse ora ricevere una riconoscenza totale del suo merito come bambino e come uomo».¹⁹

Il sogno che conclude il film offre a Isak lo sguardo amorevole dei propri genitori, i cui corpi, «amalgamati nell'ambiente (...) non sono che tratti di un viso luminoso»,²⁰ un viso divino.

La ricerca del piccolo Isak per un padre terreno, che per il bambino ha statuto di divinità, si fonde con la ricerca del vecchio Isak per un Padre celeste, un Dio clemente. Quando il sole della grazia illumina la faccia di Isak nell'ultima inquadratura, abbiamo la conferma di che lui ha finalmente trovato — o è convinto di aver trovato — l'Amico che ha cercato lungo tutta la vita.²¹

Il contrasto tra l'incubo che apre la narrativa e la visione che la chiude, tra il risveglio angosciato che sussegue il primo (fig. 1) e la serenità raggiunta tramite la seconda (fig. 2), disegna un arco di cambiamento che si può interpretare tanto in senso psicologico come mistico, individuale come universale. La solitudine e l'abbandono sentiti prima rendono più caloroso questo ritrovo con il passato perduto, che è, alla fine, «il ritorno a uno stato edenico di innocenza», al Paradiso del quale «tutti siamo stati espulsi».²²



¹⁹ Greenberg H. R., op. cit., p. 82.

²⁰ Scandola A., op. cit., p. 184.

²¹ Torqvist E., op. cit., p. 227.

²² Ivi, p. 118.

Nonostante la dolcezza delle ultime immagini, il finale d'*Il posto delle fragole* non è un *happy ending* lineare; le interazioni finali del protagonista con la governante, e, ancora più importante, con il figlio, lasciano una nota di amarezza nella narrativa. Questi personaggi, rifiutando il tentativo di approssimazione di Isak, sembrano volergli dire che «è troppo tardi per nuovi inizi»,²³ ed Evald, affermando che Marianne ripenserà riguardo una possibile interruzione della gravidanza, mette a rischio la rivincita della vita sulla morte che sembrava aver concluso il viaggio del protagonista. La storia d'*Il posto delle fragole* è forse soprattutto una storia di accettazione, l'accettazione della morte e della solitudine inerente alla condizione umana. Il contrasto tra il primo incubo e l'ultimo sogno è in questo senso più che altro un contrasto tra la disperazione e la serenità dinanzi alla propria morte e alla propria solitudine.

(...) il giorno finisce figurativamente con Isak sul punto di attraversare la terra dei morti. Lui urla alle "ombre", ma quando capisce che la brezza ha portato via le sue grida, si sente sollevato. Lo sforzo della vita, così come la ricerca di significato che ha caratterizzato la sua giornata straordinaria, finiranno a breve.²⁴

La nostra analisi incide sul primo sogno del film, che «funziona come un prologo»,²⁵ lanciando le tematiche fondamentali della narrativa e la base per i diversi strati di significato della storia.

5.2. La prima incursione nell'inconscio del protagonista

Il posto delle fragole inizia con una autopresentazione in voce *over* del protagonista, sovrapposta a delle immagini che lo fanno vedere nel suo studio (fig. 3). In un tono sicuro e risoluto, Borg parla del proprio isolamento sociale come scelta di vita, descrive la sua dedizione totale al lavoro scientifico e finisce dichiarando che il giorno dopo si terrà la cerimonia del suo giubileo accademico.

²³ Gado, op. cit., p. 219.

²⁴ Ivi, p. 219.

²⁵ Ivi, p. 213.



Figura 3: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

Si seguono i titoli di testa, dopodiché un primo piano di Isak a letto (fig. 4), mentre la sua voce *over* informa: «All'alba del primo giugno, ebbe un sogno strano e molto sgradevole». Le immagini del sogno subentrano in dissolvenza, iniziando una sequenza di quasi cinque minuti che costituisce quella che è «forse la più celebre»²⁶ delle diverse sequenze oniriche del film. Isak finisce il suo preambolo sulle prime inquadrature (fig. 5) — «Sognai che durante la mia passeggiata mattutina mi perdevo in mezzo a delle vie deserte e case fatiscenti» — e il sogno prosegue senza più narrazione, in un paesaggio desolato, dove il «bianco e nero è fortemente contrastato, quasi calcificato, e la luce è satura fino a sembrare spettrale».²⁷ Il silenzio assoluto fa risuonare i passi del protagonista, che, in capotto lungo e cappello, cammina guardandosi attorno in una strada deserta.

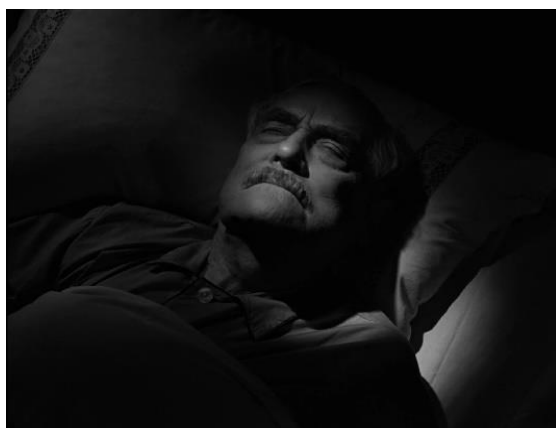


Figure 4 e 5: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

²⁶ Scandola A., op. cit., p. 137.

²⁷ Chiesi, op. cit., p. 110.

Il suo sguardo si imbatte in un grande orologio senza lancette, appeso a un gancio di ferro di un palazzo, sotto il quale dondola un paio di occhiali con due occhi disegnati all'interno. Uno degli occhi è macchiato di tinta o parzialmente rotto. Si iniziano a sentire delle percussioni che rassomigliano palpitazioni cardiache. Borg prende il suo orologio da taschino e costata con angoscia che anch'esso è privo di lancette. Con il capello in mano, riprende a camminare in maniera errante. A un certo punto, voltandosi, intravede una figura maschile immobile, di spalle, che indossa vestiti uguali ai suoi. Quando la sfiora, essa gira verso di lui una faccia priva di lineamenti definiti, prima di cadere per terra con un suono metallico e iniziare a sciogliersi in un liquido scuro. Al suono di campane, un carro funebre senza conduttore, trainato da due cavalli, si addentra nella strada, sbatte ripetutamente contro un lampione, perde una ruota, che si va a sfracellare nella parete accanto a Isak, e finisce per proseguire il suo tribolato viaggio lasciando indietro la bara, che cade a terra davanti al protagonista. Dal cofano aperto si sporge una mano alzata, che afferra il polso di Isak quando lui la raggiunge, rivelando di appartenere ad un corpo vivo, che, per orrore del protagonista, è esattamente uguale a lui. Un campo/controcampo alterna i volti dei due Isak, uno verticale, l'altro orizzontale, in primi piani sempre più ravvicinati, finché un taglio brusco ci riporta nella realtà diegetica, al momento del risveglio.

Al contrario di ciò che succede nelle sequenze oniriche di *Vampyr* e *La nostra città*, qui sappiamo *a priori* di trovarci nel mondo onirico del narratore, in uno spazio-tempo mentale. Il sogno non ha la funzione di proporre una realtà fantastica parallela, né di proporzionare colpi di scena, ma si di fornire un ritratto psicologico del protagonista alternativo a quello che offrono le sue parole e azioni. «Accostandolo [l'incubo] a un inizio sereno, Bergman stabilisce abilmente la facciata dignitosa di Borg e la depressione devastante che essa nasconde».²⁸

Lo spazio-tempo dell'incubo, dove la parola è assente, segue una logica di raffigurazione simbolica, la stessa «scrittura geroglifica» che secondo Freud viene usata nel lavoro onirico, ma in una modalità adatta alla comunicazione filmica. Il sogno messo in scena da Bergman si adegua tanto a una lettura denotativa, come illustrazione della paura della morte, come a letture connotative di ordine psicanalitico e spirituale; ogni segno è «sospeso tra il senso letterale e quello figurato».²⁹

²⁸ Greenberg H. R., op. cit., p. 67.

²⁹ Scandola A., op. cit., p. 156.

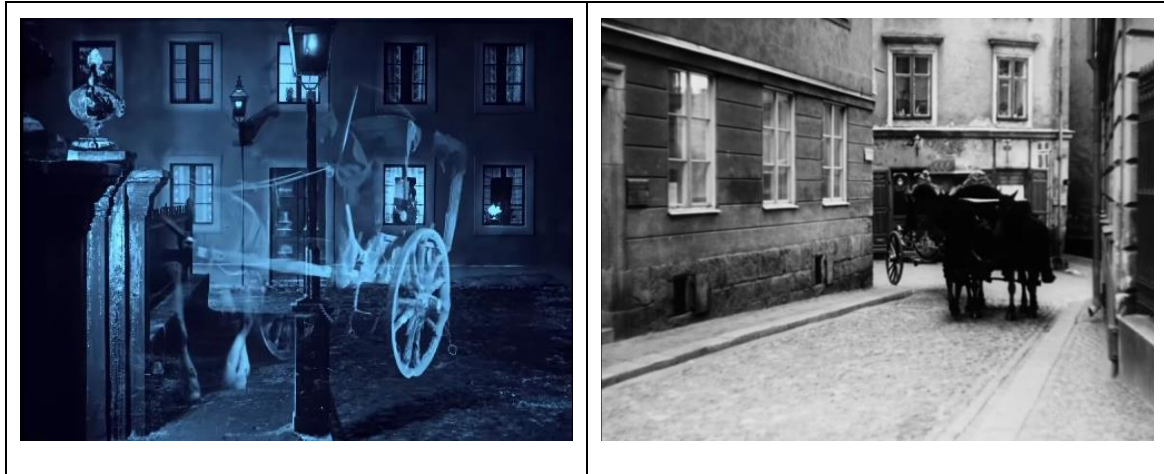
Le situazioni del sogno verranno riprese negli eventi della giornata — l'incidente di macchina della coppia Alman ricorda l'incidente del carro funebre; quando Isak visita la madre, ella gli fa vedere un orologio di taschino senza lancette, che ha appartenuto al marito; nella cerimonia del giubileo, Isak cammina al suono delle campane, indossando lo stesso completo del sosia dentro la bara. Soltanto la visione dell'orologio del padre viene ricondotta direttamente all'incubo mattutino, ma tutte creano nello spettatore la sensazione perturbante di avveramento dell'incubo. Dall'altra parte, vari motivi del primo sogno si ripropongono nel terzo, come il battito cardiaco, l'immagine dell'occhio o la morte apparente. Le intrusioni nella realtà diegetica attribuiscono al sogno una dimensione mistica, promuovendo la lettura del film come viaggio metafisico, mentre i parallelismi tra diversi sogni incoraggiano una lettura psicanalitica.

Ognuna delle immagini del sogno costruito da Bergman ha un impatto visivo immediato, aprendosi allo stesso tempo a molteplici interpretazioni simboliche, seguendo così uno dei principi fondamentali del lavoro onirico secondo Freud — la capacità di «condensazione». La nostra analisi di quella che viene considerata «una delle più riuscite evocazioni del sogno nell'intera storia del cinema»³⁰ terrà conto della ricchezza semantica del testo, leggendo ogni elemento tanto dal punto di vista dei temi dello sguardo come dei temi del discorso. Come i sogni che abbiamo analizzato anteriormente, anche questo parla del cinema, non più tramite l'evidenziazione del dispositivo cinematografico, come in *Vampyr*, né tramite un discorso verbale sul valore dello sguardo, come in *La nostra città*, ma tramite citazioni visive di altri film: ad esempio, il carro funebre senza conduttore ricorda il già citato *Carretto fantasma* di Victor Sjöström (tab. 1) e il ritrovamento del sosia dentro la bara richiama la scena onirica di *Vampyr*, oggetto della nostra prima analisi (tab. 2). In maniera più sottile, Bergman evoca anche alcune immagini iconiche di *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalì, 1929) (tab. 3). Il sogno ha comunque una logica interna che prescinde da questi riferimenti, percettibili solo ai cinefili. Lo sguardo è un tema interno alla narrativa stessa, riguardando, da un lato, la posizione passiva e *voyeuristica* del protagonista, e, dall'altro, la sua incapacità di vedere e sentirsi visto, tanto dal punto di vista umano come spirituale. Questo primo incubo serve a stabilire un sottotesto simbolico, esprimendo una serie di valori negativi che verranno capovolti in positivo lungo la narrativa.

La sua scenografia è «espressionista, simbolica, popolata di oggetti sconosciuti» e di immagini fantastiche che richiamano la storia del cinema e delle arti visive, e per questo si distingue

³⁰ Le Fanu M., «Wild Strawberries: "Where is the friend I seek?"», cit., par. 4.

nettamente dall'universo diegetico, dove regna «l'oggettività, la corporalità, la razionalità delle cose».³¹ Come gli altri sogni del film, sembra «più l'interpretazione di uno psicanalista di sogni descritti da un paziente, o il sogno di un paziente sistemato per raccontare a uno psicanalista, che un sogno propriamente detto».³²



Tab. 1 — Paragone tra inquadrature di *Il carretto fantasma* (Victor Sjöström, 1921) e *Il posto delle fragole*



³¹ Morin E., op. cit., p. 58.

³² Hobson Allan, «Dream image and substrate: Bergman's films and the physiology of sleep», in Petrić Vlada (a cura di), *Films and dreams: an approach to Bergman*, South Salem: Redgrave, 1981, p. 89.



Tab. 2 — Paragone tra inquadrature di *Vampyr* e *Il posto delle fragole*



Tab. 3 — Paragone tra inquadrature di *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929) e *Il posto delle fragole*

5.3. I temi dello sguardo: l'incapacità di vedere

L'incubo inserisce il protagonista in uno spazio apparentemente familiare che viene «lacerato al suo interno da alcuni elementi incongrui»,³³ diventando progressivamente più perturbante fino al climax dell'incontro con il proprio sosia. Lo spaesamento di Isak è una sensazione che tutti gli spettatori possono riconoscere come tipica di alcuni sogni, e che viene trasmessa allo spettatore dalla luce cruda che cancella i contorni delle superfici, dall'assenza di referenti visibili per le ombre proiettate sui muri e per terra, dallo sregolamento del rapporto vista-udito e dai tagli bruschi con cui lo spazio viene spezzato dal montaggio. Questo spazio desertico è anche claustrofobico: non viene mai mostrato «nemmeno un frammento di cielo»,³⁴ le finestre sono murate con traverse di legno o fogli di cartone, non ci sono vie di uscita, si ritorna sempre allo stesso punto (fig. 6).



Figura 6: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

Ci troviamo in un luogo di morte: l'orologio senza lancette indica che il tempo ha smesso di trascorrere per il protagonista, gli occhi finti appesi parlano della decadenza del corpo e della cessione dei sensi (fig. 7). In un'interpretazione spirituale, invece, il sogno comincia «come una tragedia dantesca, ovvero con la ricerca della retta via».³⁵ L'orologio senza lancette segna la mancanza di una forza motrice interiore. Per antonimia dell'immaginario meraviglioso, in cui «gli occhiali (...) divengono l'immagine di uno sguardo (...) che non è più puramente funzionale»,³⁶ le lenti con gli occhi fasulli disegnati dentro simbolizzano l'incapacità di vedere

³³ Scandola A., op. cit., p. 139.

³⁴ Ivi, p. 146.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Todorov T., op. cit., p. 127.

oltre, la cecità spirituale. Dall'altra parte, per il modo come, in campo lungo, la scena si svolge sotto di loro, questi occhi configurano anche l'assenza dello sguardo divino, la solitudine dell'essere umano in quanto «spettatore unico della propria fabula».³⁷

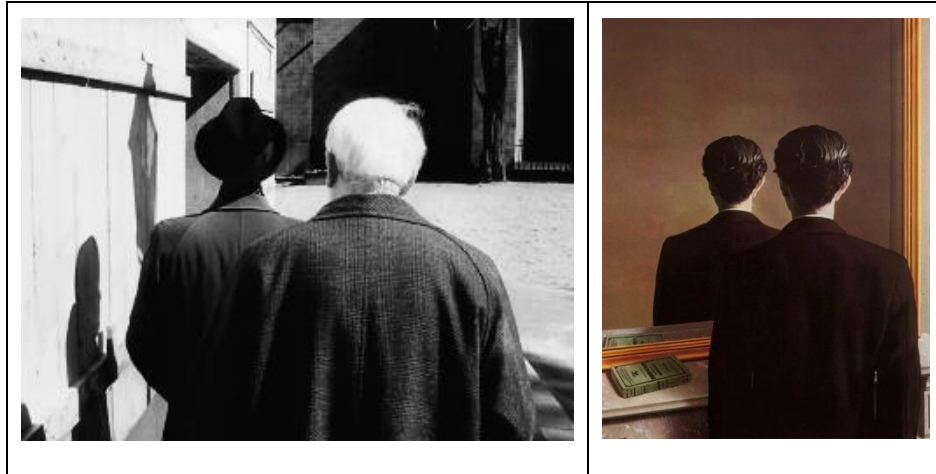


Figura 7: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

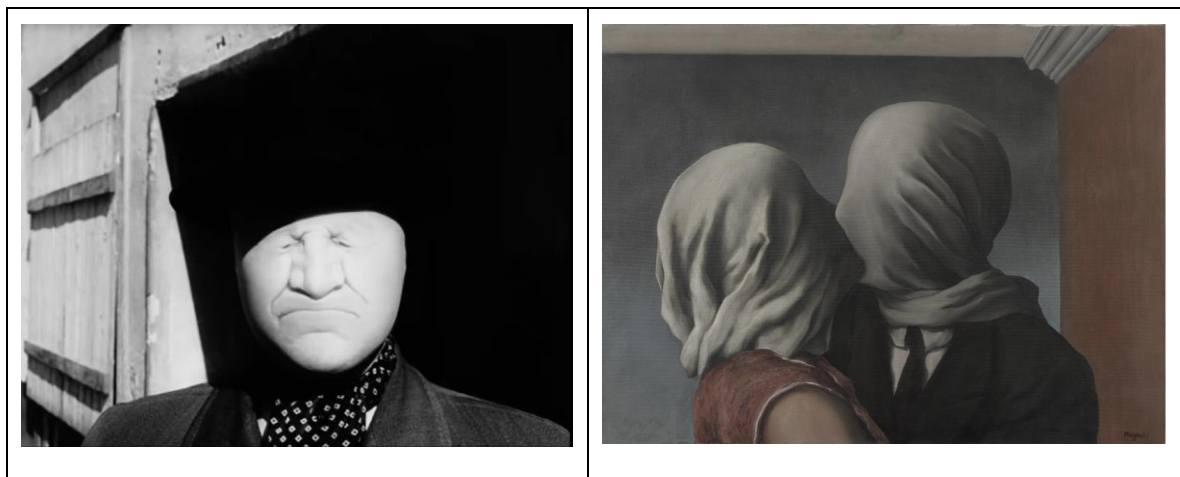
La scoperta dell'uomo di spalle crea un effetto perturbante innanzitutto perché esso, «come tutti i *corps trouvés* del cinema surrealista, appare incrostato nell'immagine, già dentro lo spazio quando (...) lo notiamo fermo accanto al lampione»; in secondo luogo, perché indossa un cappello e un capotto lungo esattamente uguali a quelli di Isak; in terzo, perché, come certe figure dei quadri di Magritte, la sua «sagoma antropomorfa (...) nasconde uno strato di mistero» (tab. 4). Quando si gira, sul suo non-volto «il depositario dello sguardo filmico proietta quelle angosce che fanno parte del suo inconscio».³⁸ Scandola (2008) legge nella confusione dei lineamenti di questo volto una metafora della morte, l'immagine di un sudario, legandolo ancora ai quadri di Magritte (tab. 5).

³⁷ Scandola A., op. cit., p. 161.

³⁸ Ivi, pp. 150 e 151.



Tab. 4 — Paragone tra inquadratura di *Il posto delle fragole* e l'opera *La reproduction interdite*, René Magritte, 1937



Tab. 5 — Paragone tra inquadratura di *Il posto delle fragole* e l'opera *Les Amants*, René Magritte, 1928

Il rumore delle molle del carro funebre durante l'incidente sembra il pianto di un bambino, la cui immagine viene evocata dal cherubino scolpito sul tetto del carro, e l'espulsione della bara è un vero e proprio parto meccanico, come se il carro partorisce un cadavere, un nato-morto. Questa sequenza «attinge il nucleo tematico del film»,³⁹ la morte spirituale di Isak, sentimento che lui stesso esprimerà più avanti nel dialogo con Marianne.

La mano che sporge dalla bara sembra scambiare lo sguardo di Isak «come se fosse un'estensione mostruosa dello sguardo della Morte»⁴⁰ che lo attira inevitabilmente verso di sé. La messa in quadro, mettendo la mano anonima in primo piano, crea una carica di *suspense* che rende ancora più perturbante il momento in cui la faccia del sosia irrompe sullo schermo,

³⁹ Gado F., op. cit., p. 213.

⁴⁰ Scandola A., op. cit., p. 156.

confermando le peggiori aspettative del sognatore e dello spettatore. L'Isak che si trova dentro la bara è l'incarnazione di una paura primordiale, quella del doppio più forte che, invece di morire al posto dell'io, vuole sostituirlo:

Man mano che il montaggio avvicina i due personaggi, enormi macchie nere divorano le guance e le cavità oculari di Isak, filmato dunque come uno scheletro, mentre il sosia gode di un'illuminazione più quotidiana, come se egli appartenesse più che mai al Regno dei vivi.⁴¹

L'immagine della lotta tra i due Isak è anche quella della lotta tra pulsioni di vita e pulsioni di morte che secondo Freud si scontrano nell'inconscio umano. Ma rappresenta soprattutto l'assenza di un Altro da sé, umano o divino che sia; è la «solitudine in quanto esperienza sensoriale».⁴²

Mentre i sogni di morte che abbiamo analizzato nei capitoli anteriori costituivano momenti epifanici sul valore dello sguardo, e quindi sul valore della vita, l'incubo di Isak Borg mette in scena la paura che non ci sia niente da guardare — l'impossibilità del contatto umano, l'assenza di una dimensione soprannaturale. Nella sequenza del corteo funebre di *Vampyr*, l'immobilità forzata di David Gray si contrappone alla voluttuosità della luce del sole, del movimento delle nuvole nel cielo, della brezza sui rami degli alberi, come se, nel momento di venir portato a morire, il protagonista, e lo spettatore insieme a lui, capisse il valore di queste cose che può soltanto guardare. In *La nostra città*, la prospettiva della morte rende Emily consapevole di quanto sia importante apprezzare tutto ciò che la vita proporziona, soprattutto il contatto umano, e il sogno di morte le dà la forza di vivere più intensamente, forza che si intende trasmettere allo spettatore. L'incubo iniziale d'*Il posto delle fragole* presenta invece uno sguardo erroneo e infertile, mai ricambiato, corrispondente allo stato di morte spirituale in cui si trova Isak Borg. Solo dopo il viaggio compiuto lungo il film protagonista e spettatore raggiungono infine la visione epifanica del sogno finale (fig. 8 e 9).

⁴¹ Ivi, p. 159.

⁴² Ibidem.

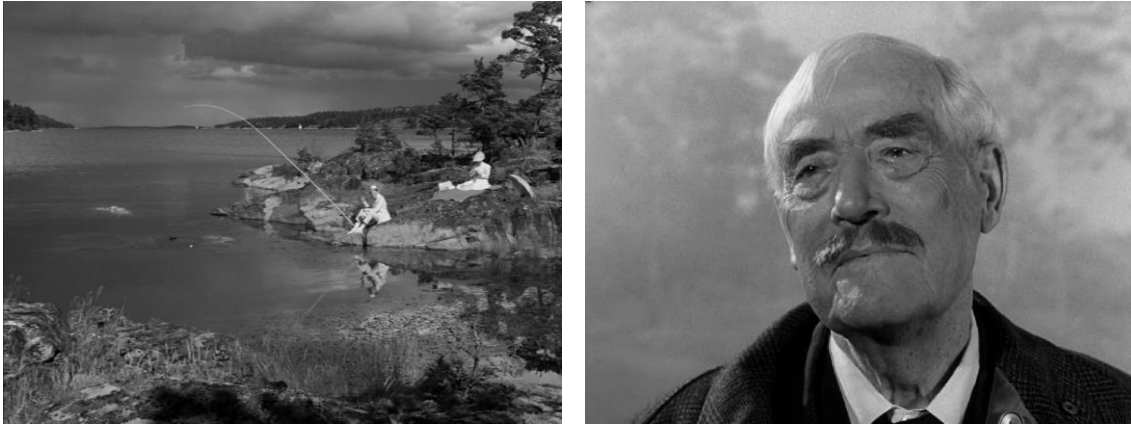


Figure 8 e 9: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

5.4. I temi del discorso: il ventre freddo

Come abbiamo spiegato prima, questo sogno, insieme a tutti gli altri del film, si addice anche a un'interpretazione psicanalitica, in quanto manifestazione del disagio affettivo del protagonista. In questo senso, la solitudine di Isak in questa città fantasma corrisponde al senso di abbandono che ha vissuto da bambino e nei rapporti di coppia dell'età adulta. L'orologio senza lancette è qui un'immagine dell'impotenza maschile, e gli occhi raffigurano la castrazione (nel suo saggio sul perturbante, Freud afferma che «la paura per gli occhi, il timore di perdere la vista, è abbastanza spesso un sostituto della paura di evirazione»⁴³) e lo statuto di *voyeur* a cui Isak si vede ridotto davanti ai rivali (posizione che occuperà per due volte nel terzo sogno, spiando prima l'intimità felice di Sara e Sigfrid e dopo il rapporto tra la moglie e un amante). L'occhio ferito è allo stesso tempo una punizione del *voyeurismo*, e si riproporrà nel terzo sogno in quanto mano ferita, nel momento Isak si ferisce in un chiodo sulla parete, accanto alla finestra da cui stava spiando Sara e Sigfrid.

La figura maschile di spalle sta per una figura paterna distante, che respinge il contatto umano e verso cui il figlio alimenta desideri annientatori inconsci, materializzati nel sogno tramite il suo scioglimento (fig. 10).⁴⁴ La soddisfazione dimostrata da Isak quando, nel secondo sogno, le cugine affermano che lui è andato a pescare con il padre, sarebbe il risultato di un tentativo di riparazione dalla parte dell'inconscio. Gli occhi e la bocca chiusi rappresentano la cecità e il mutismo emozionale⁴⁵ che Isak ha ereditato dal padre e trasmesso al proprio figlio. La faccia

⁴³ Freud S., cit., «Il perturbante», p. 282.

⁴⁴ Zellinger Jacob, «Bergman and Freud on dreams and dreaming» in Petrić Vlada (a cura di), op. cit., p. 100.

⁴⁵ Hobson A., op. cit., p. 78.

di quest'uomo ricorda anche quella di un feto,⁴⁶ alludendo allo stato emotivamente immaturo di Isak e alla sua «fantasia di regressione dalla colpa e del dolore della coscienza verso un amore materno nutritivo e totalizzante».⁴⁷ Il desiderio di ritorno a uno stato infantile è presente in vari momenti dei sogni seguenti, essendo il più esplicito quello in cui, nella prima sequenza del terzo sogno, Sara lascia Isak per andare a cullare il bambino di Sigbritt e il protagonista rimane da solo vicino alla culla vuota.



Figura 10: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

Come abbiamo accennato nel paragrafo anteriore, il tema della nascita è al centro della sequenza del carro funebre, così come, più camuffato, quello del rapporto sessuale tra i genitori. Infatti, il movimento ritmico del carro contro il lampione (fig. 11), così come il suono delle molle, simile al cigolio di un letto, evocano la testimonianza infantile dell'accoppiamento, punita con il simbolo persecutorio della ruota che si sgancia dal carro.⁴⁸ L'espulsione della bara (fig. 12) sarebbe la nascita di Isak, bambino indesiderato uscito da un ventre freddo, non curante.

⁴⁶ Tornqvist E., op. cit., p. 117.

⁴⁷ Gado F., op. cit., p. 222.

⁴⁸ Zellinger J., op. cit., pp. 100-102.



Figure 11 e 12: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

La morte è uno stato emotivo trasmesso tra le diverse generazioni della famiglia Borg, come spiega Marianne quando confessa al protagonista:

Vederlo con sua madre mi ha lasciato in panico. (...) Ho pensato: questa è la madre. Una donna anziana, fredda come il ghiaccio, più inquietante della morte. E questo è il figlio, e ci sono anni luce di distanza tra loro. Lui stesso dice di essere un cadavere vivente. Ed Evald sta diventando ugualmente solo, freddo e morto.⁴⁹

La parte del ritrovamento del sosia dentro la bara è quella, diciamo, meno psicanalitica, o più fantastica, del sogno. L'immagine sembra troppo forte per poter verosimilmente contornare il meccanismo della censura onirica concepito da Freud, che, nell'*Interpretazione dei sogni*, descrive il sogno della propria morte come qualcosa di metaforico, mai esplicito. La figura del sosia nel sogno di Isak Borg viene comunque interpretata in senso psicanalitico da vari autori. In quanto cadavere apparente, motivo che riappare nella scena dell'esame del terzo sogno, esso rappresenterebbe il risorgere di colpe e sentimenti irrisolti, in particolare riguardo le donne.⁵⁰ Un'altra interpretazione associa la scena alla memoria del padre morto; la rappresentazione del cadavere come sé stesso sarebbe così il risultato del sentimento di colpa legato agli istinti distruttivi verso il padre, a cui il sognatore reagirebbe con un desiderio masochistico di punizione. In questa lettura, applicabile anche alla figura del fratello più grande, è per il fatto che «Borg è stato incapace di riparare [la propria colpa] che è stato incapace di compiere il lavoro del lutto, ed è quindi perseguitato dal sogno della bara».⁵¹ La materializzazione del

⁴⁹ Dialogo del film.

⁵⁰ Greenberg, op. cit., p. 76.

⁵¹ Zellinger J., op. cit., p. 106.

doppio corrisponderebbe quindi all'«oggettivazione e proiezione all'esterno di emozioni allo stato grezzo, non ancora adeguatamente mentalizzate».⁵²

Il posto delle fragole è una narrativa esemplare dal punto di vista dell'associazione psicanalitica tra sessualità e morte. Se nella scena onirica di *Vampyr* si può leggere un rapporto implicito tra la figura materna e la vampira, il cui sguardo dentro la bara equivale a una sentenza di morte, nel film di Bergman la figura della madre centenaria è l'incarnazione di una vampira reale, domestica, e il suo vampirismo è la mancanza di amore. Ciò che nella narrativa fantastica rimane implicito viene qui verbalizzato, spiegato razionalmente. In *La nostra città*, invece, i rapporti familiari e comunitari sono idealizzati. Il ritorno di Emily nella casa di famiglia, durante il sogno di morte, è come un ritorno in un accogliente grembo materno, da cui lei deve uscire per diventare a sua volta madre di famiglia, parte nutrice della sua piccola città, dove le varie generazioni mantengono rapporti stretti e pieni di amore. Ciò che manca al protagonista di *Il posto delle fragole* è proprio un senso di appartenenza, un posto caldo dove ritornare, un abbraccio materno. Le sue memorie sono un luogo di solitudine, di conflitto, di pentimento, con cui deve riconciliarsi.

Il doppio dell'incubo di Isak Borg non è quindi né il morto-vivente che risucchia la vita degli innocenti, nato della paura della propria morte, come in *Vampyr*, né l'anima immortale, come in *La nostra città*; esso è piuttosto il senso di colpa che divora il soggetto, e che gli richiede una riconciliazione con sé stesso.

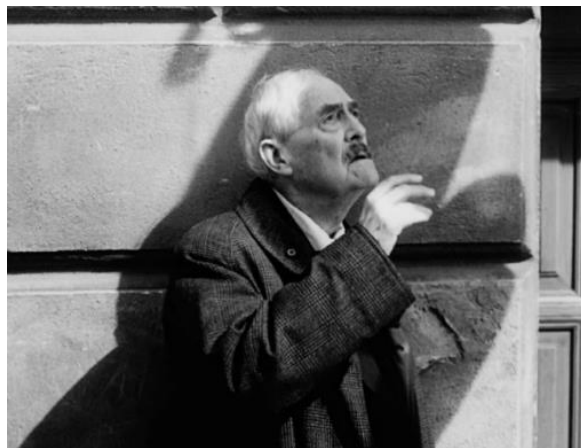


Figura 13: Il posto delle fragole (Ingmar Bergman, 1957)

⁵² Ferrari S., op. cit., p. 249.

CAP. 6 IL SOGNO DI MORTE COME ORACOLO DEL FILM: *ACCATTONE*

6.1. *Il realismo poetico di Pasolini*

Accattone (1961) è il film d'esordio di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), che all'epoca, per la sua attività poetica, letteraria e saggistica, era già un intellettuale preminente del panorama italiano. Alla somiglianza dei suoi romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), *Accattone* è ambientato nei quartieri popolari della periferia romana — le borgate, dove lo stesso Pasolini aveva vissuto da giovane adulto e che ha sempre continuato a frequentare — e accompagna la vita dei suoi abitanti sottoproletari, in una struttura tragica in tre atti.

Il protagonista è Vittorio, soprannominato «Accattone», un nullafacente che ha lasciato moglie e figli piccoli e si fa mantenere dall'amante, una prostituta di nome Maddalena. Poco dopo l'inizio del film, i compagni napoletani dell'ex-sfruttatore di Maddalena arrivano nella borgata per vendicare l'amico, squilibrando l'ordine stabilito e scatenando quello che si rivelerà il percorso di rovina del protagonista. Dopo essere picchiata brutalmente dalla banda, da cui Accattone è riuscito a salvarsi, Maddalena viene ritrovata dalla polizia e imprigionata. Senza fonte di sussistenza, Accattone cerca una riconciliazione con la moglie, Ascenza, solo per venir umiliato dal padre e dal fratello di lei, che gli proibiscono di ritornare. Durante il secondo atto, il protagonista si avvicina a una ragazza umile e ingenua, di nome Stella, nel tentativo di convertirla alla prostituzione. L'impresa si rivela fallimentare, tanto per l'innocenza di Stella come per il fatto che Accattone inizia a innamorarsi di lei. Nel terzo atto, il protagonista si procura un lavoro, ma non resiste alla fatica di una giornata di lavoro a caricare cataste di ferro. Nel frattempo, Maddalena, avendo saputo in prigione della sua storia con Stella, lo ha denunciato alla polizia, e un agente in borghese inizia a pedinarlo. La notte del primo e unico giorno di lavoro, Accattone, distrutto dalla stanchezza e dall'umiliazione, sogna con il proprio funerale. La mattina dopo si unisce a due delinquenti della borgata per rubare il carico di un camion di salami, ma la polizia, chiamata dall'agente in borghese, li ferma mentre trasportano la merce nascosta. Cercando di scappare su un motorino, Accattone fa un incidente fatale a pochi metri di distanza. I compagni raggiungono la scena dell'incidente insieme alla folla che accorre, il più giovane si inginocchia accanto al corpo disteso di Accattone. «Accattò... che ti senti?». Accattone apre gli occhi sul viso contratto, ma sereno: «Ahh... mo' sto bene». Al suo ultimo respiro, che non vediamo, l'altro ladro fa il segno della croce con le mani ammanettate (al contrario rispetto al rito cattolico, toccandosi prima la spalla destra e poi la sinistra), e il film si conclude.

La sequenza del sogno è un elemento che «nonostante gli espliciti richiami al neo-realismo» pone il film «in netto contrasto con quella tradizione».¹ Pasolini filma una storia ispirata e interpretata dagli abitanti della borgata romana, ma lo fa utilizzando uno stile marcato, rendendosi presente come autore; *Accattone* «è, con chiara evidenza, l'opera di un poeta».²

L'immagine dei corpi domina sul paesaggio spoglio della borgata, che diventa sfondo simbolicamente carico dai gesti, dalle parole (in romanesco, il dialetto romano) e dai volti.³ In modo da elevare i personaggi fuori dalla zona del naturalismo,⁴ le voci vengono doppiate, quella del protagonista addirittura non dal suo interprete Franco Citti, ma dall'attore Paolo Ferrari. La messa in quadro non è funzionale alla narrativa, ma alla creazione di immagini iconiche, che rimandano da un lato all'Antichità Classica, dall'altro all'immaginario cristiano, collocando il percorso di *Accattone* in linea con la tragedia greca e con la Passione di Cristo. La logica di fatalità che presiede a queste narrative, e che viene attuata in *Accattone* dal susseguirsi di battute e immagini allusive alla morte del protagonista (di cui l'ultima è il sogno) viene risemantizzata da Pasolini in un senso sociale. Secondo il regista, nell'Italia del *boom* economico qualsiasi possibilità di miglioramento delle condizioni di vita è vietata al sottoproletariato, che può sperare solo nella morte per il sollievo dalla sofferenza. Questo gruppo sociale, «malnutrito dalla nascita (...), discendente di una stirpe condannata da sempre alla fame, non ha nemmeno la struttura antropologica per poter lavorare»,⁵ e quindi per integrarsi nella nuova società capitalistica. In un testo scritto per occasione della uscita di *Accattone* in televisione, nel 1975, Pasolini afferma che «la cultura sottoproletaria e proletaria di Roma», con il suo linguaggio e codici propri, è ormai scomparsa, vittima di un «genocidio culturale».⁶ Nel suo film, l'ha rappresentata come l'ultimo ridotto di un'Italia preborghese, dove sussiste «l'antico, innocente bene della pura vita»,⁷ e quindi una «sacralità» che le immagini cercano di restituire. L'intenzionalità comunicativa che si percepisce nel testo è ciò che toglie il senso magico al

¹ Sirleto Francesco, «Il Paradiso di Accattone: L'interpretazione del sogno e la religiosità di Pasolini», articolo online sul sito *Abitare a Roma*, 22/12/2021, par. 1.

² Levi Carlo, «Prefazione», in *Pier Paolo Pasolini. Accattone. Mamma Roma. Ostia*, Garzanti, 1993, p. 25.

³ Grisolia Raul, «Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini», *Italies*, n° 11-2, 2007, pp. 679-694.

⁴ Pasolini in *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, (trad. it. Cesare Salmaggi), Milano: Guanda, 2014.

⁵ Casiraghi Ugo, «Introduzione» in Ivi, p. 12.

⁶ Pasolini Pier Paolo, «Il mio Accattone in TV dopo il genocidio», *Corriere della Sera*, 08/10/1975, p. 13.

⁷ *Pier Paolo Pasolini. Accattone. Mamma Roma. Ostia*, op. cit., p. 64.

sogno di Accattone e alle restanti premonizioni di morte, poiché, dal momento in cui lo spettatore «si interroga non sulla natura degli avvenimenti, ma su quella del testo stesso che li evoca, vediamo (...) il fantastico minacciato nella sua esistenza».⁸

La «purezza» con cui i personaggi affrontano la vita avviene da un rapporto prossimo con la morte, che, in una comunità senza accesso a un'adeguata nutrizione, alle condizioni basiche d'igiene, all'abitazione, è sempre dietro l'angolo. I primi momenti del film raccontano di questa complementarità vita-morte. Nella prima scena, in una discussione con gli amici al bar, Accattone si dice disposto a ripetere una scommessa che è costata la vita a un loro compagno — mangiare un pasto abbondante e poi tuffarsi nelle acque del Tevere — solo per dimostrare che il ragazzo è morto di stanchezza e non di indigestione. Questa scommessa, e i discorsi morbosi che essa suscita, esprimono un atteggiamento di indifferenza infantile riguardo la morte, mentre, dall'altra parte, la sfida è uno stratagemma di Accattone per farsi pagare un pasto abbondante, che manifesta la sua capacità inventiva di sopravvivenza. Come afferma Franco Citti in un'intervista, lanciarsi dal Ponte Sant'Angelo, in pieno centro storico di Roma, è anche un gesto di disperata sfida di fronte alla propria situazione di esclusione sociale:

Se un ragazzo del sottoproletariato muore in borgata, non fa notizia. Allora lui decide di farlo qui. In modo che, morendo in questa Roma papalina, lui fa notizia. Cioè, è una sfida...⁹

Accattone sa, forse inconsciamente, che solo la morte spettacolarizzata può farlo uscire dall'invisibilità a cui sono condannati quelli della sua condizione, che la Roma borghese «rifiutava, respingeva».¹⁰ L'esecuzione di questo gesto è la concretizzazione di una fantasia di grandezza, come viene esplicitato dalle parole che urla quando gli dicono di togliersi la catena e gli anelli prima di saltare: «Voglio morì con tutto l'oro addosso, come i faraoni!».

Questa prima vittoria di Accattone contro la morte è solo apparente e, nella scommessa sulla propria vita, il protagonista uscirà sconfitto. Come in una tragedia greca, chi sfida l'ordine stabilito dagli dèi viene punito. Il modo di vita di Accattone sfida i principi stessi della società borghese, e, nell'impossibilità di assimilarsi, lui deve morire. Nella visione di Pasolini, questo destino di «vittima della società» lega Accattone, e gli altri sottoproletari della borgata, alla figura di Cristo, per cui il film propone la «narrativa della Passione di Cristo come la Passione

⁸ Todorov, op. cit., p. 63.

⁹ Franco Citti in *A Futura Memoria: Pier Paolo Pasolini* (Ivo Barnabò Micheli, 1986), min. 71.

¹⁰ Ivi, min. 72.

del sottoproletariato». ¹¹ È come se i suoi personaggi, a somiglianza di Cristo, non fossero di questo mondo, e quindi, «facendoli morire, Pasolini (...) [li salvasse], riportandoli all'”altra dimensione”, dove appartengono». ¹² L'evocazione della Passione è presente in molte inquadrature del protagonista (fig. 1-5), così come in varie sue battute, oltre che nell'accompagnamento musicale inusitato dell'oratoria *La passione di San Matteo BWV 244* di Bach in varie scene.



Fig. 1: Accattone si prepara a lanciarsi dal ponte

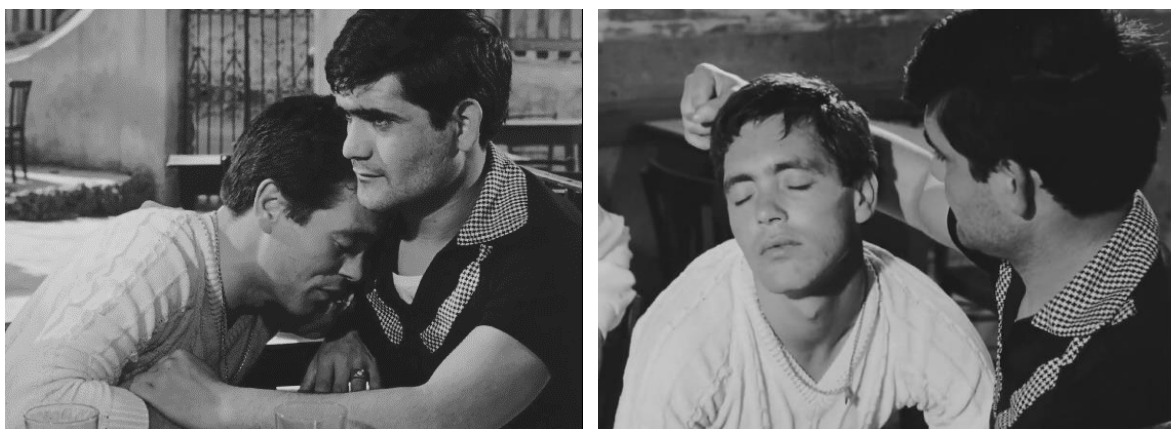


Fig. 2 e 3: Accattone come Cristo all'Ultima Cena

¹¹ Patti Emanuela, «The Art of Transgressing Boundaries: The Sacred and the Profane in Pier Paolo Pasolini's Cinema», *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*, n° 2, 2019, pp. 165 e 171.

¹² Ivi, p. 169.



Fig. 4: Accattone si allontana dalla casa della moglie tra gli insulti



Fig. 5: Accattone, esausto dal lavoro: «Sia fatta la volontà di Dio».

La narrativa si collega anche alla *Divina Commedia*, innanzitutto per la citazione del Canto V del Purgatorio che le serve di epigrafe:

l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: "O tu del Ciel, perchè mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
Per una lacrimetta ch'l mi toglie.

Questo passaggio è parte del discorso di Bonconte da Montefeltro, che racconta del dispiacere di Satana nel vedersi privato della sua anima, salvata dal pentimento sincero («una lacrimetta») nell'ora della morte. Il film sembra indicare che anche Accattone si redime nel momento della morte, o anzi, tramite la morte. In un senso allegorico, il personaggio di Stella rappresenta la luce della redenzione, idea sottointesa dalle parole che Accattone gli dirige quando sente il suo nome per la prima volta: «Stella, stella, indicami er cammino. Indica a quest'accattone la strada

giusta». È «l'esperienza irrazionale e religiosa dell'amore»¹³ per lei che salva il protagonista. Le inquadrature della loro prima passeggiata accostano le loro figure all'enorme affresco di una chiesa, mentre il volto di Stella sembra emanare luce verso Accattone, a cui lei chiama per il suo nome di battesimo, Vittorio (fig. 6-8).



Fig. 6, 7, 8: La prima passeggiata di Accattone e Stella

Lei è una Beatrice che, con la sua fede ingenua, conduce il protagonista al Paradiso — cioè, alla liberazione tramite la morte, poiché «soltanto la morte può “fissare” un suo pallido e confuso atto di redenzione. Non c'è altra soluzione intorno a lui, come intorno a un enorme numero di persone simili a lui».¹⁴ La sua condizione sociale incastra Accattone in un ciclo continuo di privazione e sfruttamento, che non gli permetterebbe mai di concretizzare la nuova forma di amore che inizia a sentire per Stella. Però «il tentativo di andare a lavorare

¹³ Pasolini Pier Paolo, testo dattiloscritto inedito, in De Giusti Luciano, Chiesi Roberto, *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, Cineteca di Bologna, 2015, p. 171.

¹⁴ *Accattone. Mamma Roma. Ostia*, op. cit., p. 64.

onestamente, la lite furibonda contro gli amici di un tempo, il sogno “profetico”, e, infine, il disperato, miserando furto» sono avvenimenti che mostrano che la figura di Accattone è «sommossa alle radici». ¹⁵ Nonostante i suoi sforzi materiali per rompere il ciclo siano vani, il semplice voler farlo significa che il protagonista trascende spiritualmente la propria vita:

In Accattone vi è una misera luce di coscienza che arriva con la morte. La morte rappresenta il massimo punto di arrivo in quanto il personaggio non avrebbe né la forza né i mezzi, data la sua condizione sociale tanto depressa, di redimersi completamente. ¹⁶

La citazione di Dante, la strutturazione della narrativa in una logica deterministica verso la morte del protagonista, le allusioni alla Passione di Cristo e alla tragedia, racchiudono un’idea paradossale che serve di linea guida all’opera e che Pasolini esprime in questi termini:

La morte determina la vita, lo sento e l’ho scritto anche io, in un mio recente saggio, dove paragono la morte al montaggio. Una volta che la vita è finita acquista un senso, ma fino a quel momento non ha senso; il suo senso è sospeso e quindi ambiguo. Tuttavia, per essere sincero, devo aggiungere che per me la morte è importante solo se non è giustificata dalla ragione, se non è razionalizzata. Per me la morte detiene il massimo dell’epica e del mito. ¹⁷

Il sogno di Accattone deve essere letto secondo questa logica, di ordine poetico; esso non è un riflesso della psicologia del personaggio, né un fenomeno magico premonitorio, ma un momento espressivo in cui i valori che presiedono alla narrativa vengono collocati nel mondo interno del protagonista, rappresentando la sua presa di coscienza. Nelle prossime sezioni andremo a vedere come il sogno formula, a livello strutturale e iconografico, i principi che abbiamo descritto.

6.2. Un lavoro onirico sulla trama del film

Dopo la giornata di lavoro, finita in una violenta lite con gli amici che lo hanno preso in giro, Accattone rientra nella casa dove Stella dimora e dove abitava già Ninetta, la moglie dell’ex sfruttatore di Maddalena, con i cinque figli piccoli. Vedendolo con il naso insanguinato, Stella gli dice che è disposta a tornare per strada, caso lui non riesca a lavorare. In un accesso di rabbia disperata, Accattone esclama: «Ma falla finita! Tanto ho deciso io, ci penso io per te. Quando me metto in testa una cosa, deve essere quella. O il mondo mi ammazza o io ammazzo lui!». Il sogno che si segue esprime, da un lato, il desiderio del personaggio di morire in quanto

¹⁵ Pasolini P. P., testo dattiloscritto inedito, in De Giusti L., Chiesi R., op. cit., p. 172.

¹⁶ Pasolini in Intervista a cura di Daisy Martini, in *Cinema Nuovo*, Milano, X, n. 150, marzo-aprile 1961.

¹⁷ Pasolini in *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, op. cit.

«Accattone», ossia, di diventare diverso, e, allo stesso tempo, la consapevolezza inconscia che ciò sia impossibile e che l'unica redenzione per lui stia nella morte stessa.

La scena onirica viene introdotta tramite una serie di inquadrature che, al suono di Bach, fanno vedere gli abitanti della casa rannicchiati sui letti stretti (fig. 9 e 10), e si soffermano sul volto dormiente di Accattone.



Fig. 9 e 10: Preparazione del sogno di Accattone

Un taglio ci porta alla prima inquadratura del sogno, un campo lungo di un ponte sopra la cui ringhiera cammina il protagonista, mentre la musica si arresta bruscamente. Nel silenzio echeggia il respiro ansimante di Accattone, il cui volto ritorna a occupare lo schermo per alcuni secondi, in sovrimpressione all'immagine del sogno (fig. 11).

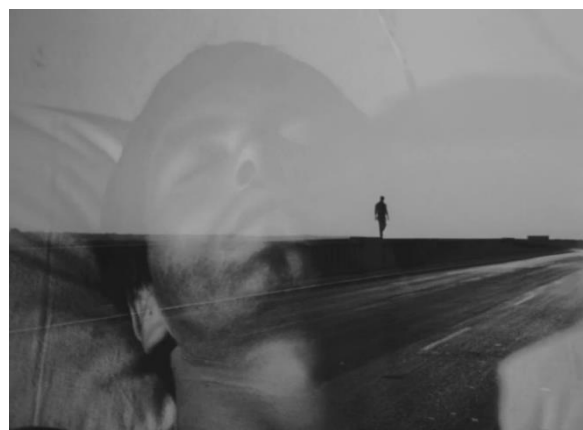


Fig. 11: Transizione tra scena diegetica e scena del sogno

Lo spazio del sogno è quello della borgata, che abbiamo percorso nelle scene anteriori; ma mentre nella realtà diegetica questo spazio era affollato dalla massa dei sottoproletari, che

componeva lo sfondo della vicenda, nel sogno essa non c'è, e il paesaggio scarno di case fatiscenti, macerie, erbacce, diventa un ambiente metastorico sospeso nel tempo.

Le sequenze del sogno, che durano quasi sei minuti, sembrano essere il risultato di un lavoro onirico sugli avvenimenti narrativi che segue i principi psicanalitici dello «spostamento», della «condensazione» e della «raffigurazione», come se il film «sognasse sé stesso».¹⁸

Mentre Accattone è fermo a guardare il fiume, una voce lo chiama da fuori campo: «Signorino Accattò!». Si segue un campo medio dei quattro napoletani amici dell'ex sfruttatore di Maddalena, seduti davanti una casa diroccata nel quartiere della moglie di Accattone (fig. 12); anche se nella realtà diegetica i napoletani si erano fatti trovare in un luogo diverso, il capo del gruppo lo chiama con lo stesso sorriso cinico e lo stesso appellativo di quando lo ha incontrato per la prima volta (fig. 13). Inoltre, l'incontro con i napoletani nella realtà diegetica era avvenuto proprio dopo che Accattone si era lanciato dal ponte.



Fig. 12 e 13: Inquadratura del sogno di Accattone e scena diegetica che essa richiama

Quando Accattone si avvicina, li trova tutti quattro morti. I loro corpi sono nudi tra le macerie e hanno sangue sui volti. Il protagonista si inginocchia di fronte alla scena (fig. 14).

¹⁸ Kawin Bruce, *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*, New Jersey, Princeton University Press, p. 5.



Fig. 14: Inquadratura del sogno di Accattone

Si segue il piano medio di uno degli amici (Renato, «er profeta») in giacca e cravatta con un mazzo di fiori in mano (fig. 15), che, piazzato dietro di lui, lo chiama: «Semo tutti pronti, nun ce vedi? Te stiamo a aspetta!». Questa inquadratura richiama la prima del film (fig. 16), che mostra il fioraio Scucchia con un mazzo di fiori in mano. In questa scena, Scucchia è fermo davanti al bar ad assistere al litigio che risulta nella scommessa di Accattone, e poi si allontana dicendo: «Va, va, tanto al Campo Santo c'è posto per tutti!».

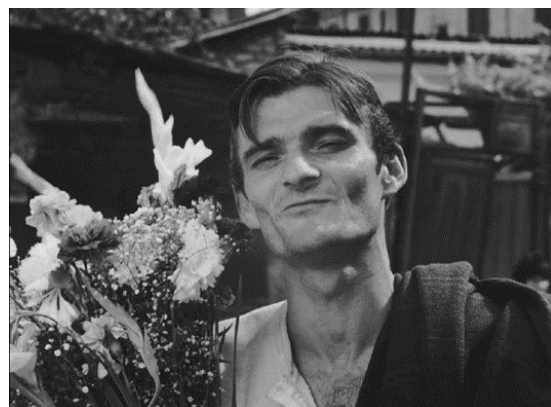


Fig. 15 e 16: Inquadratura del sogno vs prima inquadratura del film

Accattone si alza e vede tutti i suoi amici in giacca e cravatta, ognuno con un mazzo di fiori in mano, guardandolo come si posassero per un ritratto (fig. 17). Alla sua domanda di dove hanno preso quei fiori, gli rispondono semplicemente «laggiù», e, dicendogli di venire con loro, si girano e cominciano a camminare. Il loro comportamento solenne e la loro aria grave sono insoliti, i loro movimenti sembrano coreografati. La sequenza ricorda il momento della narrativa in cui i poliziotti vengono a prendere Accattone al bar, minimizzando il suo tentativo di resistenza con la frase: «Prima vieni, prima finisce» (fig. 18).



Fig. 17 e 18: Inquadratura del sogno di Accattone vs scena in cui i poliziotti vengono a prendere Accattone

Quando Accattone inizia a inseguirli, i suoi vestiti umili si trasformano in un completo uguale al loro. Dopo aver chiesto loro varie volte cosa sia successo, senza ottenere risposta, il protagonista guarda a sinistra e vede il ladro Balilla, appoggiato su una fontanella, che gli dice qualcosa, muovendo le labbra senza che esca suono (fig. 19). È la stessa posizione in cui lo abbiamo visto dirigersi ad Accattone alcune scene prima (fig. 20), dicendogli, mentre faceva il segno della croce: «Accattò! Guarda che er cimitero sta da quella parte!».



Fig. 19 e 20: Inquadratura del sogno vs incontro con Balilla nella realtà diegetica

Accattone corre verso gli amici e afferra uno per il braccio: «A' Pio! a che è successo?!» / «Ma come? Nun lo sai? Accattone è morto». Sul volto sbalordito e addolorato di Accattone scorrono lacrime di un pianto silenzioso, mentre il protagonista fa cenno di «no» con la testa. Quando alza gli occhi, vede una processione funebre che attraversa la strada perpendicolare (fig. 21), esattamente uguale a quella che aveva visto dopo la conversazione con Balilla nella realtà diegetica (fig. 22). Pio lo esorta: «Ah, Vito, si va?».



Fig. 21 e 22: Processione funebre nel sogno e nella realtà diegetica

Un salto spazio-temporale porta Accattone e gli amici nel corteo funebre, dove Renato fa la predica agli altri (fig. 23): «Ma non gli potevate dire che non doveva fare così: che amici siete stati!». Questa frase è la rielaborazione di due altre, formulate nella realtà diegetica: l'incitamento dei poliziotti nel momento in cui Accattone gli ha offerto resistenza — «Forza, ragazzi, diteglielo anche voi che siete suoi amici che non facesse tante storie. Non è meglio per lui se viene con le buone?» — e la dichiarazione solenne dello stesso Renato quando Accattone ha cercato di vendere l'anello agli amici (fig. 24): «Sente che dice er profeta. Oggi ti vendi l'anello. Domani la catenina. Fra sette giorni, pure l'orologio. E fra settanta sette giorni non avrai neppure gli occhi per piangere».



Fig. 23 e 24: Renato ammonisce gli amici nel sogno e avverte Accattone in una scena della realtà diegetica

All'entrata del cimitero, due bambini nudi piangono. Un uomo vestito da guardia afferra Accattone e lo mette da parte, dicendogli: «Tu non puoi entrare» (fig. 25). In lacrime, Accattone gli chiede il perché, ma la guardia si limita a rispondergli con un secco «no» e a chiudere il

portone del cimitero davanti a lui. La scena rievoca il momento in cui il cognato di Accattone gli proibisce di avvicinarsi alla moglie e ai figli, con le parole: «Vattene! E ricordati, non presentarti mai più da ‘ste parti. Che la faccia tua, non voglio che la veda tuo figlio! Non voglio che si vergogni di averci avuto un padre così!» (fig. 26).



Fig. 25 e 26: *Scena del sogno vs scena della realtà diegetica*

Rimasto solo, Accattone si asciuga le lacrime e varca il muro del cimitero con un salto. Dall'altro lato, su una collinetta dietro la quale si stende una vallata bucolica, un vecchietto di aria benevola sta scavando una fossa. Accattone, esitante, si avvicina a lui e gli chiede: «A sor mae', perché non me la fate un pochetto più in là? Nun lo vedete ch'è tutta scura qui, la terra?» (fig. 27). Alla sua risposta negativa, Accattone insiste: «Fatemela più in là... poco poco... dove ci sta la luce... Per favore, 'a sor mae'...». Il vecchietto sorride: «E va beh!» (fig. 28). E si sposta «a scavare un po' più in là, nella luce della stupenda vallata».¹⁹

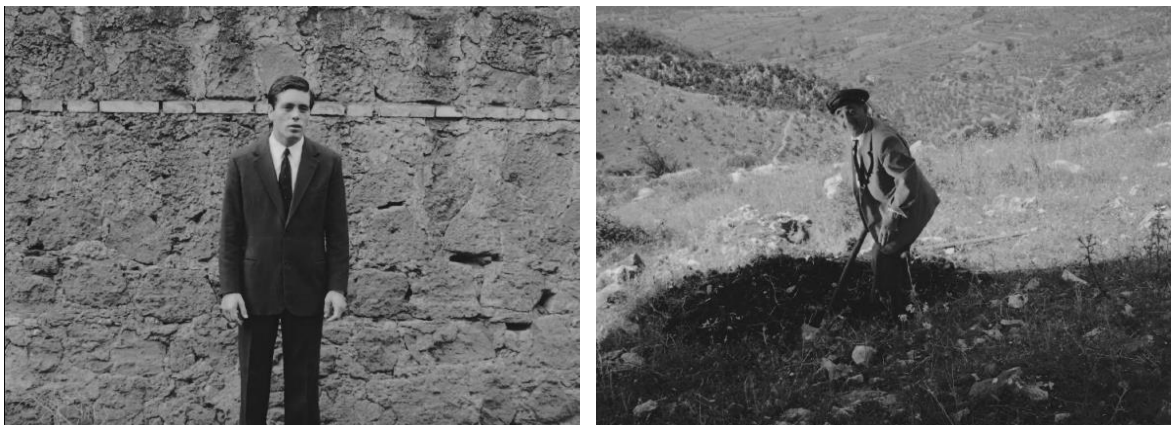


Fig. 27 e 28: *Inquadrature del sogno di Accattone*

¹⁹ Pasolini Pier Paolo, Sceneggiatura di Accattone, in *Accattone. Mamma Roma. Ostia*, op. cit., p. 220.

Andremo ora a capire come le rappresentazioni del sogno mettono in scena una riflessione sul percorso di vita di Accattone, in primo luogo come tragedia contemporanea, in secondo come percorso di redenzione, avendo sempre al centro il suo contesto sociale di appartenenza. La divisione in temi dell'io e temi del tu non ci è sembrata pertinente dal momento in cui, tanto nel racconto tragico come nella narrativa cristiana, essi si immischiano in maniera indiscernibile.

6.3. Il sogno di Accattone come tragedia della borgata

Il sogno di Accattone mette in atto, come abbiamo detto, dei meccanismi del lavoro onirico articolati dalla psicanalisi, ma li ricollega a quella dimensione mitica che secondo Freud è dominata dagli stessi principi.

D'accordo con la psicanalisi, nei sogni la trasformazione di una cosa in un'altra è rappresentativa di un rapporto di causa/effetto: «(...) la causa è raffigurata dalla successione, tramite (...) la trasformazione immediata di una cosa in un'altra».²⁰

Per il modo in cui la macchina da presa mette in evidenza la *trasformazione* dei quattro napoletani in quattro corpi tra le macerie, fornendo due inquadrature identiche del punto di vista di Accattone (fig. 30 e 31), sembra abbastanza sicuro che il film voglia sottintendere i principi di Freud. Infatti, l'arrivo dei napoletani in borgata, che segna l'inizio della rovina del protagonista, è la causa indiretta della sua morte. Per questo nel sogno il loro richiamo viene seguito da un'immagine di distruzione. Essa è appositamente irrealistica, perché la sua funzione è simbolica: i corpi dei ragazzi sembrano delle sculture dell'Antichità, la sabbia li copre come una veste, il sangue scorre in maniera simmetrica sui volti sereni, resi armoniosi come quelli delle statue classiche. È come se, alla maniera di una tragedia greca, Accattone si confrontasse con un presagio di ciò che gli succederà.

²⁰ Freud S., *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 295.

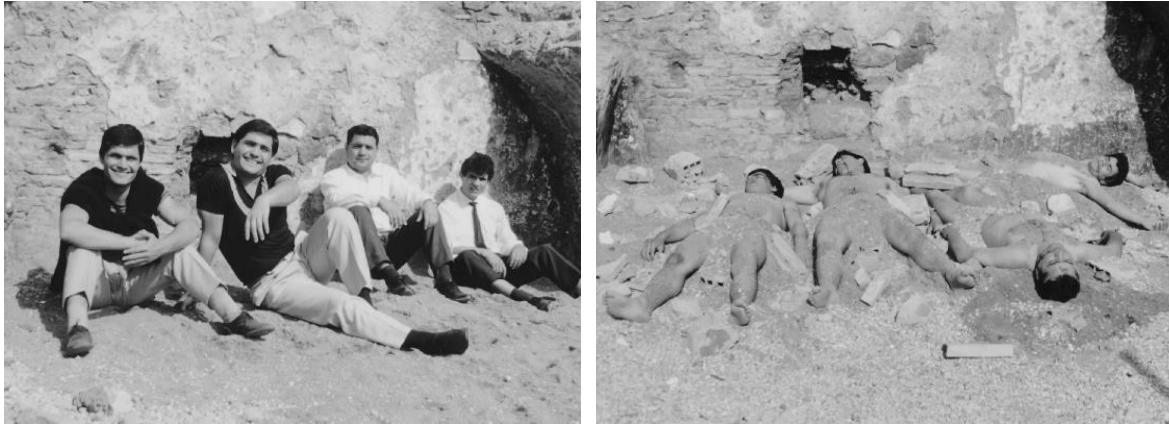


Fig. 30 e 31: Inquadrature del sogno di Accattonne

Il fatto che nel sogno i napoletani lo chiamino mentre è sulla ringhiera di un ponte esprime anche l'idea che, se Accattonne fosse morto nel tuffo dal Ponte Sant'Angelo, non avrebbe sofferto le umiliazioni che hanno segnato il suo percorso a partire da lì.

L'apparizione degli amici avviene improvvisamente, come nei sogni, e da un'inquadratura all'altra essi cambiano posizione, come in un miraggio, e sorgono isolati gli uni dagli altri e subito dopo ricongiunti, come se fossero vari e uno solo allo stesso tempo. Sono i doppi l'uno dell'altro e del protagonista (che magicamente si trova a indossare le stesse vesti loro): la condizione di ragazzi di borgata li rende uguali, parti di un tutto che è quella comunità maschile, chiusa in sé stessa, destinata a scomparire. Al contrario dei sogni che abbiamo analizzato in precedenza, il doppio assume qui una valenza sociale.



Fig. 32 e 33: Gli amici come doppi di Accattonne

I mazzi di fiori che portano in mano, così come i completi che indossano, potrebbero adeguarsi tanto a un funerale come a una festa, sebbene sia chiaro dalla loro formalità e dal loro silenzio che si tratta del primo. I fiori servono, con la loro bellezza e il loro profumo, a contrastare la cupezza della morte, così come la domanda di Accattone: «Dove li avete presi, tutti ‘sti fiori?» serve a nascondere quell’altra, che formulerà solo quando gli girano le spalle: «Ma, insomma, mi volete dire che cos’è successo?». Come nella tragedia greca, «la morte si dà fuori di scena e viene riportata da messaggeri».²¹ Nella prima inquadratura degli amici (fig. 34) c’è un uomo estraneo al gruppo, l’unico che non porta un mazzo di fiori: è anziano, indossa occhiali da sole e si appoggia su un bastone. Nell’inquadratura di insieme che segue (fig. 35), non c’è più, e non ricomparirà. La sua figura sembra essere un richiamo a quella di Tiresia, l’indovino cieco che cerca invano di avvisare il re Edipo del suo funesto destino.



Fig. 34 e 35: Due controcampi dal punto di vista di Accattone nel sogno

L’incapacità di Accattone di accettare il messaggio funesto che gli viene portato è illustrata nella sequenza in cui Balilla muove le labbra senza emettere suono e Accattone gli dice: «Non ti sento». Paradossalmente, questa incapacità di sentire è anche l’incapacità di lasciar morire “Accattone” e ammettere la possibilità di diventare una persona diversa. Come afferma Pasolini, nel momento del sogno Accattone «attraversa ore trepidanti; ama Stella ma non lo ammette; questo amore lo sta cambiando, ma non vuole riconoscerlo. Tutto è buio e confusione nella sua coscienza».²²

²¹ Tyberg, op. cit., p. 1.

²² Pasolini in «Cinque domande a PPP», *Nuova Generazione*, 30 aprile 1961, in De Giusti L., Chiesi R., op. cit., p. 115

La frase ammonitoria di Renato agli amici («Ma non gli potevate dire che non doveva fare così: che amici siete stati!»), in quanto riformulazione di ammonizioni dirette ad Accattone stesso nella narrativa, rispetta il principio psicanalitico per cui:

Quando nel sogno qualcosa ha il carattere di discorso diretto, vale a dire viene detto o udito (...) — ciò proviene da discorsi della vita reale che naturalmente sono stati trattati come materiale grezzo, e posso quindi presentarsi frammentariamente, leggermente mutati, ma soprattutto strappati dal loro contesto.²³

Allo stesso tempo, Renato fa le veci di corifeo che articola una morale — «i buoni amici sono quelli che sanno indicare la giusta strada» o «bisogna circondarsi di buoni amici per non finire male» — che è paradossale, perché nella realtà diegetica Accattone non ha mai dato ascolto a nessuna ammonizione. È come se questa frase esprimesse l'opposto di ciò che dice, ossia, proprio l'impossibilità che Accattone, per l'ambiente sociale in cui è inserito, seguisse mai una strada diversa da quella che ha seguito.

Il corteo ci riporta di nuovo al corso alternativo che la narrativa avrebbe preso se Accattone fosse morto sul Tevere: avrebbe avuto un funerale in borgata, uguale a tutti gli altri, senza la spettacolarità che il suo gesto implorava. Nella scena prima del tufo, quando gli amici gli chiedono giocosamente come vuole il trasporto funebre, Accattone risponde: «Con tutti gli amici dietro che ridono. E il primo che piange paga da bere a tutti». Nel sogno, invece, l'unico che piange è lui stesso. Tanto Accattone come gli amici sono incapaci di esprimere emozioni che mettano in causa la loro virilità, come l'affetto, il dolore o la paura, per cui tutte le loro conversazioni sfociano in esplosioni di rabbia o in momenti di ilarità. L'emotività profonda di Accattone può venir fuori solo in sogno, perché si esprime soltanto a livello inconscio.

I due bambini che piangono davanti al cimitero (fig. 36) evocano nuovamente il doppio, rappresentando il bambino innocente che Accattone — come tutti i ragazzi di borgata — è stato durante l'infanzia vissuta nella miseria. Inoltre, essi ricordano i due figli piccoli del protagonista, che rimarranno orfani di padre (ma che in realtà lo sono sempre stati, dal momento in cui Accattone non è mai stato un padre presente).

²³ Freud S., *L'Interpretazione dei Sogni*, cit., p. 182.



Fig. 36: I due bambini che piangono davanti al cimitero

Il divieto di entrare nel cimitero traccia un parallelismo tra Accattone e un eroe tragico abbandonato alle porte della propria città, ostracizzato per crimini che era suo destino commettere (nel caso dell'eroe, per designo divino, nel caso di Accattone, per il contesto sociale.). La guardia del cimitero è una figura burocratica che compie funzioni per le quali non sa fornire spiegazione, come i funzionari giudiziari in *Il Processo* di Kafka. La sua aria umile la riconduce alla piccola borghesia che, eseguendo ciecamente gli ordini dall'alto, mette in moto la macchina dello Stato. In netto contrasto con lui è il becchino che accede alla richiesta di Accattone, che rappresenta il mondo contadino non ancora corrotto.

Il momento finale del sogno dimostra la furbizia di Accattone, la sua vivacità irrefrenabile che si oppone alle leggi burocratiche, ossia, la qualità della «vita pura» che Pasolini vedeva nei sottoproletari come il suo protagonista.

6.4. La Passione di Accattone

Oltre che collocarlo nella posizione di eroe tragico, il sogno traccia un percorso redentore del suo protagonista, paragonandolo in certi momenti alla figura stessa di Cristo. In questa lettura religiosa, l'immagine dei quattro napoletani morti tra le macerie è la raffigurazione dell'ira divina che si abbate sui peccatori, a cui Accattone viene risparmiato, e il suo inginocchiamento è l'inizio della sua conversione — nella realtà diegetica, è a causa dell'intromissione dei napoletani che il protagonista conosce Stella e inizia un torturato percorso di redenzione.

Gli amici che lo vengono a prendere, assumendo la posizione dei poliziotti di qualche scena prima, sono degli esecutori della volontà divina di punire Accattone. I fiori, che nella cultura popolare vengono legati alla bellezza femminile e all'amore, evocano le donne che il

protagonista ha fatto soffrire, e che, non a caso, sono totalmente assenti nella rappresentazione onirica. La presenza al proprio funerale come punizione per i peccati commessi è un'idea presente in testi moralizzanti come la già citata pièce medievale inglese *Everyman* (autore anonimo, sec. XV) e la narrativa in verso *El estudiante de Salamanca* (José de Espronceda 1840).

Allo stesso tempo, le immagini evocano il momento in cui Gesù viene preso dalle guardie romane per andare verso il proprio destino di morte, che la sua parte umana non riesce ad accettare senza dolore. I compagni che vengono a chiamare Accattone e accompagnano il suo corteo sono undici, come gli apostoli fedeli a Cristo; Balilla, il dodicesimo, è appartato, come Giuda, e pronuncia delle parole inaudibili, che simbolizzano il tradimento. Il volto lacrimoso di Accattone (fig. 37) è un'immagine iconica che richiama la sofferenza di Cristo.



Fig. 37: *Le lacrime di Accattone*

I due bambini rappresentano, nella prospettiva religiosa, l'innocenza di Accattone, equiparando Gesù bambino ai bambini della borgata. La proibizione di entrare nel cimitero significa il rifiuto della Chiesa Cattolica di ammettere che uno come lui possa entrare nel regno dei cieli — il giardino che si cela dietro il portone sembra un Eden bucolico — mentre l'accondiscendenza del becchino nel seppellire Accattone in un posto al sole significa la sua salvezza agli occhi di Dio, in una religione vera, che non è quella ecclesiastica. La sua anima, che ha passato il purgatorio, viene salvata perché i suoi peccati sono giustificati dalla condizione sociale.

Il paesaggio che Accattone ritrova dietro le mura del cimitero, che Pasolini ha scelto tramite un quadro del pittore ottocentesco Jean Baptiste-Camille Corot (fig. 37 e 38), è la rappresentazione di un Paradiso contadino, fatto di terra e luce.

Dovevo scegliere una vallata che, in un sogno di Accattone — verso la fine del film, poco prima della sua morte — raffigurasse un rozzo e corposo paradiso. Insomma, Accattone non soltanto muore, ma va in Paradiso.²⁴



Fig. 37: *La vista del cimitero in Accattone*, Pier Paolo Pasolini, 1961



Fig. 38: *Vista di Olevano*, Jean Baptiste-Camille Corot, 1827

9 Il legame con la terra, con le radici della vita, era per Pasolini il vero paradiso perduto del sottoproletariato, di quelli come Accattone, eredi di una cultura contadina ancestrale, che la società dei consumi aveva confinato nello spazio suburbano della borgata. La salvezza di Accattone è anche la salvezza della sua comunità, di tutti quelli che l'Italia del *boom* economico stava, in quegli anni, lasciando indietro, trattando come criminali da punire ed eliminare.

Nonostante il sogno si apra a una lettura religiosa, esso non è, come abbiamo detto, un momento rivelatorio di ordine meraviglioso, ma un esercizio poetico. Il suo messaggio non si colloca all'interno della narrativa, ma nella comunicazione tra autore e spettatore impliciti. Come spiega Carlo Levi (1993):

(...) la liberazione non è che la morte, o il sogno premonitore della morte. Ma la liberazione, che non c'è nella vicenda dei personaggi, è interna all'opera: è una liberazione poetica, che si sente correre in tutto il film (...).²⁵

²⁴ Del diario di Pasolini in *Accattone. Mamma Roma. Ostia*, op. cit., p. 62.

²⁵ Levi C., «Prefazione» in *Accattone. Mamma Roma. Ostia*, op. cit., p. 25.

BIBLIOGRAFIA

Monografie teoriche e antologie

- Almansi Guido, Béguin Claudio, *Teatro del Sonno*, Milano, Mondadori, 1991.
- Campbell Joseph, *L'eroi dai mille volti*, trad. it. Piazza Franca, Torino, Lindau, 2016 (ed. orig. *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon Books, 1949).
- Debray Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. Pinotti Andrea, Arezzo: Mazonga, 2020. (ed. orig. *Vie e mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris: Éditions Gallimard, 1992).
- Ferrari Stefano, *Nuovi lineamenti di una psicologia dell'arte – A partire da Freud*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2012.
- Freud Sigmund, *L'Interpretazione dei Sogni*, trad. it. Elvio Fachinelli e Herma Trettl, Torino, Boringhieri, 1995 (ed. orig. *Die Traumdeutung*, Vienna, Franz Deuticke, 1899).
- Morin Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario*, trad. it. Gennaro Esposito, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2016 (ed. orig. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956).
- Münsterberg Hugo, *The photoplay. A psychological study*, New York, D. Appleton and Company, 1916.
- Todorov Tzvetan, *La letteratura fantastica*, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022 (ed. orig. *Introduction a la littérature fantastique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970).

Volumi di carattere cinematografico

- Casetti Francesco, Di Chio Federico, *Analisi del film*, Milano, Strumenti Bompiani, 2001.
- De Giusti Luciano, Chiesi Roberto, *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, Cineteca di Bologna, 2015.
- Eberwein Robert T., *Film and dreamscreen: A sleep and a forgetting*, Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Giannetti Louis D., *Understanding movies*, United States, Pearson Education, Inc., 2014 (ed. orig. 2005).
- Halliday Jon, Pasolini Pier Paolo, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, (trad. it. Cesare Salmaggi), Milano: Guanda, 2014. (ed. orig. Stack Oswald, Pasolini Pier Paolo, *Pasolini on Pasolini. Interviews with Oswald Stack*, London, Indian University Press, 1969).
- *Pier Paolo Pasolini. Accattone. Mamma Roma. Ostia*, Garzanti, 1993.

- Rudkin David, *Vampyr*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.
- Scandola Alberto, *Ingmar Bergman. Il posto delle fragole*, Lindau, 2008.

Singoli articoli su rivista o capitoli di libro

- Anderdegg Michael, «Home Front America and the Denial of Death in MGM's *The Human Comedy*», *Cinema Journal*, Vol. 34, No. 1, Autumn 1994, pp. 3-17.
- Andreas-Salomé Lou, «Cinéma», in Andreas-Salomé Lou, *Journal d'une année (1912-1913)*, trad. ted. Lily Jumel, Paris, Gallimard, 1970, pp. 335-336.
- Balázs Béla, estratti da *L'uomo visibile* (trad. it. Sara Terpin) in Barbera A., Turigliatto R., *Leggere il Cinema: scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 109-110 (ed. orig. *Der sichtbare Mensch*, Vienna, 1924).
- Baudry Jean-Louis, «Le dispositif», *Communications*, n. 23, 1975, pp. 56-72.
- Bazin André, «Vita e morte della sovrimpressione» in *Che cos'è il cinema?*, trad. it. Adriano Aprà, Milano: Garzanti, 1973, pp. 15-21. (ed. orig. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Parigi: Éditions du Cerf, 1958-1962).
- Borinsky Marcela, «Secretos de un alma: la primera película psicoanalítica» in *Revista Universitaria de Psicóanalisis*, Universidad de Buenos Aires, No. 20, 2020, pp. 177-182.
- Bradshaw Peter, «Vampyr review – Dreyer's hallucinatory undead classic comes back from the grave», *The Guardian*, 17/02/2022, URL <https://www.theguardian.com/film/2022/may/17/vampyr-review-dreyers-hallucinatory-undead-classic-comes-back-from-the-grave> (consultato il 05/06/2024).
- Brock Timothy, «La colonna sonora di Wolfgang Zeller», in Cristali, Cavazzi, Virgolin (a cura di), *Vampyr*, libro annesso al DVD, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022.
- Carrol Noël, «Notes on Dreyer's *Vampyr*», in Carrol Noël, *Interpreting the Moving Image*, Cambridge University Press, 1998, pp. 105-117.
- Chiesi Roberto, «Il posto delle fragole», in Chiesi Roberto, *Il cinema di Ingmar Bergman*, Roma: Gremese, 2018, pp. 108-114.
- Coopland Aaron, Perlis Vivion, «Hollywood 1939-1940» in Coopland Aaron, Perlis Vivion, *Coopland: 1900 through 1942*, New York: St. Martin's, 1984, pp. 295-304.
- Crowther Bosley, «THE SCREEN; 'Our Town,' a Beautiful and Tender Picture, at the Music Hall--'Girl in 313' Opens at the Palace», *New York Times*, 14/06/1940.

- Deleuze Gilles, «L'immagine-affezione: qualità, potenze, spazi qualsiasi» in Deleuze Gilles, *Cinema I. L'immagine-movimento*, trad. it. Manganaro Jean-Paul, Bologna, Ubulibri, 1997, pp. 125-147 (ed. orig. *Cinéma I. L'image-mouvement*, Parigi, Les Editions du Minuit, 1983).
- Deren Maya, «Cinematography: The Creative Use of Reality», *Daedalus*, Vol. 89, No. 1, Winter 1960, pp. 150-167.
- Eberwein Robert, «The filmic dream and point of view», *Literature/Film quarterly*, vol. 8, n°3, 1980, pp. 197-203.
- Eldridge David, «Filming *Our Town* (1940) or the problem of “looking at everything hard enough”» in Barton Palmer R., Bray William Robert (a cura di), *Modern American Drama on screen*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 29-50.
- Fox Alistair, «The Political Turns Personal: Neo-Neorealism and Pier Paolo Pasolini's *Accattone* (1961)» in Fox Alistair, *Melodrama, Masculinity and International Art Cinema*, Melbourne, Anthem Press, 2022, pp. 75-92.
- Freud Sigmund, «Thoughts on War and Death», in Strachey James (a cura di), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Londra, The Hogarth press and the institute of psychoanalysis, 1957 (ed. orig. *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, Berlin, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1915).
- Freud Sigmund, «Il perturbante», in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307 (ed. origin. «Das Unheimliche», in *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Vienna, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919).
- Gado Frank, «Wild Strawberries» in Gado Frank, *The Passion of Ingmar Bergman*, Durham: Duke University Press, 1986, pp. 212-227.
- Greenberg Harvey R., «Rags of time», *American Imago*, Vol. 27, No. 1 Spring 1970, pp. 66-82.
- Grisolia Raul, «Roma: fantasma e materia. *Accattone*, *Mamma Roma*, *La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini», *Italies*, n° 11-2, 2007, pp. 679-694.
- Hobson Allan, «Dream image and substrate: Bergman's films and the physiology of sleep» e Zellinger Jacob, «Bergman and Freud on dreams and dreaming» in Petrić Vlada (a cura di), in Petrić Vlada (a cura di), *Films and dreams: an approach to Bergman*, South Salem: Redgrave, 1981, pp. 75-112.
- Kawin Bruce, «The mind's eye» in Kawin Bruce, *Mindscreen. Bergman, Godard and First-Person Film*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 5-22.
- Kuntzel Thierry, «The Film-Work, 2», *Camera Obscura*, Vol. 2, No. 2, Spring 1980, pp. 6-70.

- Le Fanu Sheridan, «Carmilla» e «La stanza al Dragon Volant», in Le Fanu Sheridan, *Un'oscuro scrutare*, trad. it. Manini Luca e Ferretti Fabrizio, Reggio Emilia, Miraviglia Editore, 2014 (ed. orig. *In a Glass Darkly*, Richard Bentley & Son, 1872).
- Le Fanu Mark, «*Wild Strawberries*: “Where is the friend I seek?”», *Current*, 11/06/2013, URL <https://www.criterion.com/current/posts/2795-wild-strawberries-where-is-the-friend-i-seek> (consultato il 06/06/2024).
- Le Fanu Mark, «*Vampyr's Ghosts and Demons*», *Current*, 21/07/2021, <https://www.criterion.com/current/posts/559-vampyr-s-ghosts-and-demons> (consultato il 05/06/2024).
- «Lettera da Wilder a Lesser della notte di Pascoa del 1940», in Wilder Thornton, *Collected Plays and Writings on Theatre*, New York: The Library of America, 2007.
- Martini Daisy, Pasolini Pier Paolo, «Intervista a cura di Daisy Martini», *Cinema Nuovo*, Milano, Vol. X, No. 150, marzo-aprile 1961.
- Mills Jane, «Introducing *Accattone*», *The Journal of Cinema and Media*, Volume 64, Number 1, Spring 2023, pp. 25-34.
- Musegades Paula, «Keeping it simple. *Our Town* (1940)» in Musegades Paula, *Aaron Copland's Hollywood film scores*, University of Rochester Press, 2020, pp. 58-73.
- Orr Christopher, «Pasolini's *Accattone*, or Naturalism and Its Discontents», *Film Criticism*, Vol. 19, No. 3 (Spring 1995), pp. 54-66.
- Pasolini Pier Paolo, «Il mio *Accattone* in TV dopo il genocidio», *Corriere della Sera*, 08/10/1975.
- Patti Emanuela, «The Art of Transgressing Boundaries: The Sacred and the Profane in Pier Paolo Pasolini's Cinema», *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*, n° 2, 2019, pp. 164-181.
- Peirse Alison, (2009) «The impossibility of vision: vampirism, formlessness and horror in *Vampyr*», *Studies in European Cinema*, Vol. 5, No. 3, 2009, pp. 161-170.
- Poll Ryan, «Introduction: The Small Town as a Modern Nation Form» e «Staging and Archiving the Nation: Pedagogical Theater, Thornton Wilder's *Our Town*, and U.S. Imperialism» in Poll Ryan, *Main Street and Empire: The Fictional Small Town in the Age of Globalization*, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2012, pp 1-19 e pp. 101-114.
- Poyato Sánchez Pedro, «Sinfonía de la vida (*Our Town*, Sam Wood, 1940): desvellamento del acto de narrar classico», *Revista Signa*, Vol. 33, 2024, pp. 689-709.

- Rowley Stephen, «Introduction: Visions of Community» e «Movie Towns: Bedford Falls and Grover's Corners» in Rowley Stephen *Movie towns and sitcom suburbs*, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1-49.
- Rushdie Salman, «Reflections on Oz», *Chicago Tribune*, 13/12/1992, p. 16.
- Seligmann Rafael, «Cinematografo e Sogno», trad. it. Simona Montisci, *Bianco & Nero*, n. 556, marzo 2006, pp. 51-55 (ed. orig. «Cinema und Traum», *Frankfurter Zeitung*, 18 /10/1911, pp. 1-2).
- Sirleto Francesco, «Il Paradiso di Accattone: L'interpretazione del sogno e la religiosità di Pasolini», articolo online sul sito *Abitare a Roma*, 22/12/2021, URL <https://abitarearoma.it/il-paradiso-di-accattone/> (consultato il 06/06/2024).
- Tornqvist Egil, «*Wild Strawberries* (1957)» in Tornqvist Egil, *Between stage and screen. Ingmar Bergman directs*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995, pp. 112-127.
- Tybjerg Caspar, «Waking life: the psychological horror of Carl Theodor Dreyer's *Vampyr*», *Sight and Sound*, vol. 18, ed. 9, sept 2008, pp. 33-36.
- Von Bagh Peter, «Un orrore vago e senza tempo: note su *Vampyr*», trad. it. Cristalli Paola, in Cristalli, Cavazzi, Virgolin (a cura di), *Vampyr*, libro annesso al DVD, Edizioni Cineteca di Bologna, 2022.
- Von Hoffmannsthal Hugo, «Il Surrogato dei Sogni», trad. it. Marco Federici Solari URL <https://www.sguardomobile.it/?article314> (consultato il 01/02/2024) (ed. orig. «Der Ersatz für die Träumein», in *Neue Freie Presse di Vienna*, 27 marzo 1921).
- Weber Johannes, «“Doctor! I'm Losing Blood!” “Nonsense! Your Blood is Right Here”»: The Vampirism of Carl Theodor Dreyer's Film *Vampyr*», in Fischer-Hornug D., Mueller M. (a cura di), *Vampires and Zombies: Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*, University Press of Mississippi, 2016, pp. 192-212.

ELENCO IMMAGINI

Cap. 3

- Figg. 1-8: Fotogrammi di *Vampyr* (Carl Dreyer, 1932), copia di The Criterion Collection.

Cap. 4

- Figg. 1-9: Fotogrammi di *Our Town* (Sam Wood, 1940), copia di The Film Detective.

Cap. 5

- Fig. 1-9: Fotogrammi di *Il posto delle fragole* (Ingmar Bergman, 1957), copia di Janus Films.
- Tab. 1: Fotogramma di *Il Carretto Fantasma* (Victor Sjöström, 1921), copia di The Criterion Collection + Fotogramma di *Il posto delle fragole*.
- Tab. 2: Fotogrammi di *Vampyr* + Fotogrammi di *Il posto delle fragole*.
- Tab. 3: Fotogrammi di *Un chien andalou* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929), copia di Les Grands Films Classiques + Fotogrammi di *Il posto delle fragole*.
- Tab. 4: Fotogramma di *Il posto delle fragole* + René Magritte, *La reproduction interdite*, 1937, olio su tela, 81X65,5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam [<https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite>].
- Tab. 5: Fotogramma di *Il posto delle fragole* + René Magritte, *Les Amants*, 1928, olio su tela, 54X73.4 cm, MoMA, New York [https://www.moma.org/collection/works/79933?artist_id=3692&page=1&sov_referer=artista].

Cap. 6

- Fig. 1-37: Fotogrammi di *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), copia di Minerva Pictures.
- Fig. 38: Jean Baptiste-Camille Corot, *Vista di Olevano*, 1827, olio su carta fissata in tela, 27,6X45,4cm, Kimbel Art Museum, Texas, [<https://kimbellart.org/collection/apg-198011>].