

## *Smultronstället – Il posto delle fragole*

di Enrico Terrone

### **Sinossi**

*“I nostri rapporti con il prossimo si limitano per la maggior parte al pettegolezzo e a una sterile critica del suo comportamento. Questa constatazione mi ha lentamente portato a isolarmi dalla cosiddetta vita sociale e mondana. Le mie giornate trascorrono in solitudine e senza troppe emozioni. Ho dedicato la mia esistenza al lavoro e di ciò non mi rammarico affatto. Incominciai per guadagnarmi il pane quotidiano e finii con una profonda deferente passione per la scienza. Ho un figlio, anche lui medico, che vive a Lund. È sposato da anni ma non ha avuto bambini. Mia madre vive ancora ed è molto attiva e molto vivace, malgrado la sua tarda età. Mia moglie, Karin, è morta da diversi anni. Ho la fortuna di avere una buona governante. Dovrei aggiungere che sono un vecchio cocciuto e pedante, e questo fatto rende sovente la vita difficile sia a me sia alle persone che mi stanno vicine. Mi chiamo Eberhard Isak Borg, ed ho settantotto anni. Domani nella cattedrale di Lund si celebrerà il mio giubileo professionale”.*

*Questo (magnifico) monologo in voce over accompagna le immagini che precedono i titoli di testa. La sequenza successiva si risolve in un sogno (primo inserto soggettivo: l'incubo degli orologi senza lancette), carico di presagi di morte. Al risveglio Isak decide di partire da Stoccolma prima dell'alba, in automobile anziché in aereo. Nel viaggio lo accompagna la nuora Marianne, in crisi col marito. In mattinata i due si fermano presso una villa dove Isak rivive in sogno un episodio della propria adolescenza (secondo inserto: l'onomastico dello zio Aron) e ritrova, nel posto delle fragole, la cugina Sara di cui era innamorato. L'uomo è richiamato alla realtà dall'arrivo di una ragazza, anche lei di nome Sara, che gli chiede un passaggio sino a Lund, insieme a due suoi amici autostoppisti.*

*Dopo pranzo, con Marianne alla guida, Isak si assopisce e inizia a sognare (terzo inserto: l'incubo dell'esame). Al risveglio, l'uomo confida la propria angoscia alla nuora, che a sua volta gli racconta della propria gravidanza e dei dissidi con il marito, che vorrebbe farla abortire (quarto inserto: il flashback di Marianne). Isak e Marianne arrivano nel pomeriggio a Lund, dove poi si svolge, in tutta la sua solennità, la cerimonia del giubileo professionale. La sera, Isak, già a letto, viene salutato da Evald e Marianne fra i quali sembra prospettarsi una riconciliazione. “Quando durante la giornata sono stato preoccupato e triste, per calmarmi di solito cerco di ripensare ai periodi felici dell'infanzia. E così feci anche quella sera”. Nell'addormentarsi Isak (quinto inserto: il lago) ritrova il posto delle fragole e la cugina Sara che lo accompagna attraverso il parco. Da un'altura, egli potrà vedere da lontano i suoi genitori, il padre che sta pescando e la madre seduta vicino, e ricevere da loro un cenno di saluto. Il film si chiude sul primo piano di Isak che si rimbecca la coperta e cerca di dormire.*

L'affermazione del cinema di Bergman al di fuori dei confini della Svezia si compie nel 1957 con il successo internazionale de *Il settimo sigillo*. Nel febbraio del 1958 *Il posto delle fragole* vince l'Orso d'oro a Berlino. Jean Luc Godard, inviato dei *Cahiers du cinéma* e di lì a poco autore di *Fino all'ultimo respiro*, scrive alla redazione un telegramma: “Orso d'oro fine viaggio prova Ingmar più forte stop sceneggiatura fantastica racconta lampo coscienza Victor Sjöström abbagliato bellezza Bibi Andersson stop moltiplicate Heidegger per Giraudoux ottenete Bergman stop

selezione Francia miserabile stop ...”<sup>i</sup>. Con questi due capolavori, girati in rapida successione, Bergman si impone come il regista (per alcuni il primo, per altri il principale, per altri ancora l’unico) capace di innalzare il cinema al livello delle maggiori opere letterarie del secolo, rielaborandone i temi della soggettività, del tempo vissuto e della loro connessione con il linguaggio e con i simboli. Così *Il posto delle fragole* e il suo autore entrano nelle alte sfere del mito, dove tuttora, seppure un po’ impolverati, soggiornano. Sugli splendori (passati) e le miserie (attuali) della parola “mito” e sull’opportunità di servirsene come categoria critica Orio Menoni ha scritto, su queste stesse pagine<sup>ii</sup>, cose assolutamente condivisibili. Il mito, originariamente una finzione attraverso la quale si manifestavano verità profonde e ineffabili (si pensi al mito della caverna), si è trasformato, specie nel linguaggio radiotelevisivo, in un’eccedenza di verità utile a dissimulare un’impostura o un’esagerazione (si pensi all’inflazione dell’aggettivo “mitico”). Cercando di mediare fra questi due estremi, ridefiniamo il mito, in quanto categoria critica, come una commistione di verità e menzogna di fronte alla quale si impone il tentativo di operare delle distinzioni e di portare qualche chiarimento. Vorremmo allora provare a svelare i miti e i veli che, dal 1957 a oggi, hanno ricoperto (oltre che rivelato) *Il posto delle fragole*, contrapponendovi alcune questioni che sembrano restare vive e aperte riguardo al senso e al valore del film.

### **Il mito della genialità**

“Con quel tipo di vita alle spalle non si può non diventare un genio. L’alternativa è finire a far sorrisini ebeti dietro le porte sprangate di una stanza, alle cui pareti lo Stato ha fatto applicare una spessa imbottitura”. La frase, riferita a Bergman, è di Woody Allen e rende bene la tendenza assai diffusa di voler risalire dal film alla vita del suo autore (“la vita alle spalle”), come se l’opera avesse per fine ultimo l’espressione del curriculum e delle vicissitudini di un individuo o peggio il culto della sua, possibilmente “maledetta”, personalità. Non si vuole negare che Bergman sia un genio, non fosse perché riconosciamo di non aver ben chiaro che cosa si intenda ormai con questa parola. Si vuol invece negare, o almeno mettere in dubbio, l’utilità di una serie di informazioni a partire dalle quali il mito de *Il posto delle fragole* come opera del genio si alimenta. La notizia che la sceneggiatura fu scritta da Bergman durante un ricovero presso l’ospedale Karolinska di Stoccolma nella primavera del 1957 sarebbe abbastanza innocua, per non dire insulsa, se non servisse a insinuare la sottile suggestione che l’artista in quel periodo non era completamente in sé, e che il film esprimerebbe quindi i tormenti della sua psiche malata. Poi si fa notare che il protagonista Eberhard Isak Borg ha le stesse iniziali del regista (Ernst Ingmar Bergman). Forzatamente l’età dei due è differente, ma anche qui c’è una spiegazione: gli anni di Isak sono gli stessi (78) che il suo interprete Sjöström aveva al momento delle riprese, mentre è suo figlio Evald ad avere la stessa età (38 anni) del regista di allora. Si aggiungono infine alcuni particolari in odore di cronaca rosa, tipo che all’epoca Bergman stava vivendo la conclusione del suo terzo matrimonio e aveva in corso un’intensa relazione sentimentale con la ventiduenne Bibi Andersson, l’interprete delle due Sara. Con questo spirito, il film è diventato una specie di diario intimo, e già questo è strano, ma la cosa veramente paradossale è che si può arrivare a convincersi che esso è un capolavoro *proprio perché* nasce come un diario. Naturalmente un approccio di questo tipo non è immune da vendette del destino: per anni si è sottolineato il fatto capitale che l’idea del film era venuta al regista in coincidenza di una visita alla casa estiva della propria nonna, salvo poi rimangiarsi tutto quando Bergman, vent’anni dopo, ha confessato che questo aneddoto era solo uno scherzo, suggerendo invece che nella figura di Borg potrebbero condensarsi il suo punto di vista e quello di suo padre. Parimenti, la scelta di Sjöström come interprete del ruolo principale viene spesso caricata di significati e considerata come un omaggio del giovane autore al suo regista prediletto, mentre lo stesso Bergman ha di recente ammesso che l’ingaggio di Sjöström gli venne suggerito dal produttore del film e che egli faticò non poco ad accettarlo. Tuttavia, al di là di queste deliziose beffe, il regista svedese ha contribuito in maniera rilevante alla creazione e alla celebrazione del

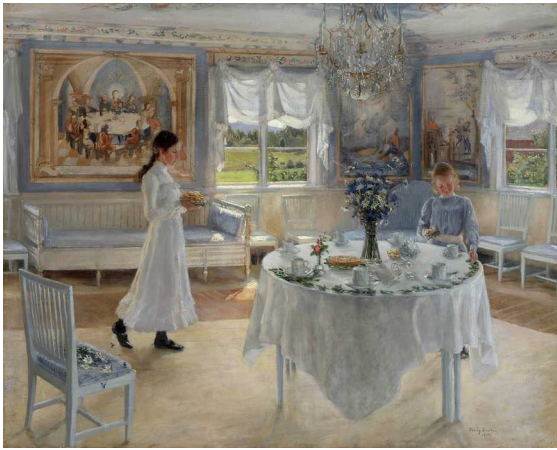
proprio mito, in particolare con la pubblicazione di due scritti autobiografici<sup>iii</sup> che campeggiano in testa a quasi tutte le bibliografie critiche anziché venire considerati, come sarebbe più logico, un'appendice della sua opera. L'imponenza di questi testi, tra le cui righe traspare talvolta la pretesa del regista di essere il primo se non l'unico esegeta dei propri film, potrebbe essere considerata come una delle cause del numero relativamente esiguo di testi veramente critici su Bergman e in particolare su *Il posto delle fragole*. Detto questo, non si vuole negare che in alcuni casi le interviste e le biografie possano essere di notevole interesse, e più avanti non mancheremo di servircene. Quando però si arriva ad anteporre il creatore, per quanto interessante e rispettabile, alla creazione, allora può darsi che si stia facendo del buon cristianesimo (e anche di questo avremo modo di parlare), ma di certo si sta facendo della cattiva critica.

### **Il mito dell'intertestualità**

Se si guarda all'attività teatrale di Bergman nel periodo prossimo alle riprese de *Il posto delle fragole*, si può rilevare come molte delle opere messe in scena rimandino significativamente al film in gestazione. L'ultima regia, ad esempio, fu il *Peer Gynt* di Ibsen, storia di un eroe anziano che nell'imminenza della morte si interroga, attraverso una serie di viaggi e di incontri, sul senso del proprio passato. La costellazione di testi, non solo teatrali, all'interno della quale il film viene a collocarsi finisce per giocare un'ambigua funzione mitica, che agisce come un'arma a doppio taglio. Da un lato la nobiltà dei precursori contribuisce a far risplendere l'aura del genio: in virtù delle citazioni e delle ascendenze, sovente rivelate dallo stesso regista nei suoi scritti, Bergman sarebbe di volta in volta il nuovo Ibsen, il nuovo Strindberg, il nuovo Munch ecc. . D'altro canto, alcuni detrattori, che sono poi detrattori del cinema in quanto tale, fanno leva sui medesimi argomenti per sostenere che il regista non sarebbe altro che un epigono, un divulgatore tramite grande schermo, un assemblatore di "frammenti e detriti di esperienze già vissute dalle avanguardie letterario-artistiche del nostro secolo"<sup>iv</sup>. Rilevato come i due estremismi si elidano a vicenda, una carrellata delle opere che costituiscono il retroterra del film non è priva di valore, soprattutto per comprendere come il lavoro cinematografico di trascrizione e innesto possa produrre un senso supplementare, forse in realtà più essenziale di ogni presunta creazione pura.

Al centro degli interessi letterari di Bergman c'è la figura di Strindberg<sup>v</sup>: sia per la sua capacità di muoversi sullo scarto fra onirico e reale sia per l'analisi spietata del matrimonio come meccanismo perverso di attrazione e repulsione. Ne *Il sogno* si parla di un'esperienza infantile legata a una coppa di fragole selvatiche, di un incubo legato a un esame scolastico, di un dibattito semplicistico fra teologi e razionalisti e di una premiazione all'università. L'ultima opera di Strindberg, *La grande strada*, racconta il viaggio di un uomo che ripercorre i luoghi e i momenti decisivi della propria vita e si prepara a morire, incontrando una serie di figure emblematiche.

Lo stile visivo de *Il posto delle fragole*, nel suo alternare lugubri frangenti "espressionistici" a momenti realistici dominati dalla luce dell'estate svedese, è influenzato dall'opera dei due maggiori pittori scandinavi all'epoca della giovinezza del protagonista: Larsson e Munch. Entrambi erano amici di Strindberg e ne dipinsero un ritratto. Larsson è celebre per le sue rappresentazioni incantate della felicità della vita in famiglia nelle grandi dimore borghesi, dove un'illuminazione totale annulla qualunque ombra, quando invece la pittura di Munch, negli anni di fine Ottocento, è caratterizzata da toni cupi, morbosi, funesti. Nella sequenza della colazione in onore dello zio Aron, la posizione di Isak, in primo piano sulla destra dello schermo dando la schiena agli altri personaggi, rimanda alla struttura di alcuni quadri di Munch (in particolare *Gelosia*, 1895): il protagonista esprime una situazione di solitudine e di angoscia nei confronti della vita delle persone sullo sfondo che, nell'inquadratura di Bergman, si svolge in un'atmosfera edenica caratterizzata proprio dalla luminosità tipica di Larsson, dal bianco delle vesti e dell'arredamento.



Anche le ascendenze cinematografiche de *Il posto delle fragole* sono dislocabili in base alla duplicità costitutiva del film: l'oggettività delle sequenze al presente guarda alla lezione del neorealismo, mentre gli inserti onirici rimandano all'espressionismo tedesco e soprattutto al cinema muto svedese. La figura di Sjöström, interprete principale del film e principale regista di quella scuola, è decisiva. La potenza della sua "interpretazione" è tale da trasformare un uomo freddo e cupo in cerca di risveglio e riscatto in un saggio stoico capace di gettare in ogni istante uno sguardo critico e veritiero sulla propria vita. In altre parole, la recitazione di Sjöström introduce un forte elemento di continuità che entra in contraddizione con il percorso interiore previsto dalla sceneggiatura, tanto da far concludere a un recensore che "egli è così reale, sensibile, penetrante, così capace di ottenere simpatia in ogni modo, che la spiegazione di Bergman non ha affatto significato"<sup>vi</sup>. Maureen Turim, nel suo *Flashback in Film*<sup>vii</sup>, riconosce l'importanza capitale del cinema di Sjöström e Stiller, l'altro grande regista del muto svedese, nello sviluppo della figura narrativa del flashback, che trova ne *Il posto delle fragole* una sorta di sublimazione e trasfigurazione. I punti cardinali del film sembrano quindi essere interni alla tradizione scandinava e in particolare a quella svedese. Appaiono invece meno fondati nella poetica del regista e più dovuti a libere associazioni dei critici altri riferimenti come quelli a Arthur Miller, Scott Fitzgerald e persino Dickens: la sceneggiatura de *Il carretto fantasma* di Sjöström è tratta da un romanzo ispirato a *Racconto di natale*, per cui ci sarebbe una parentela (di quinto grado!) fra Isak Borg e il vecchio Scrooge.

Andrebbero infine considerati i rimandi, pressoché infiniti, agli altri film di Bergman. I film con cui il legame tematico sembra più stretto sono quelli più vicini nel tempo: il precedente (*Il settimo sigillo*) e il successivo (*Alle soglie della vita*). L'immagine centrale del primo è la celeberrima partita a scacchi fra il cavaliere e la morte, la cui scacchiera ritorna, in una delle prime inquadrature de *Il posto delle fragole*, nello studio di Isak Borg, che prima di andare a coricarsi vi indugia per qualche istante come per un ricordo o per un presagio.



Poco dopo, l'incubo degli orologi senza lancette confermerà che la sfida è destinata a ripetersi. L'attore che vestiva i panni dello scudiero, Gunnar Björnstrand, ha ora il ruolo di Evald, il figlio nichilista che detesta la vita e chiede alla propria moglie di abortire. Max Von Sydow, il cavaliere che sfidava a scacchi la morte, è ora il benzinaio che racconta di quando Isak, giovane medico, fece nascere lui e suo fratello, e gli promette di battezzare col suo nome il figlio che la moglie porta in grembo. Bibi Andersson, che ne *Il posto delle fragole* interpreta le due Sara, ha quasi sempre incarnato, anche nei film più tardi e cupi come *Persona*, l'energia vitale, la semplicità e la bellezza della vita. Ne *Il settimo sigillo*, nel ruolo della moglie del giullare, offriva al cavaliere una coppa di fragole selvatiche, del cui "posto" Sara diventerà una sorta di dea protettrice. In *Alle soglie della vita*, che si svolge nel reparto maternità di un ospedale, l'attrice interpreta una ragazza incinta che vorrebbe abortire ma alla fine, pur disperando del proprio futuro di ragazza madre, decide di tenere il bambino. Una sua compagna di stanza ha invece dovuto abortire perché suo marito non desiderava un figlio: un destino uguale e contrario a quello di Marianne, che è interpretata dalla stessa attrice, Ingrid Thulin. Sebbene ci sia chi ritiene che qui "è presente con chiarezza l'elemento religioso"<sup>viii</sup>, la fertilità e la generazione attraverso il parto sembrano essere, nell'uno come nell'altro film, l'unico senso in cui si possa concepire la trascendenza della finitezza umana e il proseguimento della vita oltre la morte.

## Il mito della storicità

Fare dipendere un testo dall'epoca e dalle circostanze storiche della sua produzione è una pratica che, quando oltrepassa una certa cautela descrittiva e si addentra in spiegazioni e giudizi, rivela inevitabilmente un fondamento mitico, nel presupporre l'esistenza di un fantomatico "spirito dei tempi" che aleggerebbe nell'etere per introdursi ora in questa ora in quella opera. Il mito della storicità fa quindi il paio con quello, succitato, della genialità, per cui un altrettanto fantomatico "spirito del genio" passerebbe direttamente dalle vette dell'anima alle emulsioni della pellicola. *Il posto delle fragole*, vista anche l'imponenza dell'ego del suo autore, ha risentito senz'altro più di questa seconda sciagura critica e meno della prima. Ma non sono mancati, soprattutto in chiave denigratoria, i tentativi di confinare il film nel quadro del proprio tempo, di ridurne le tematiche a protuberanze di questioni sociali e socioculturali, per poi magari decretarne la condanna proprio in virtù di una imperdonabile inadeguatezza al presente. È il caso del libro di Bo Widerberg, *La visione del cinema svedese*, uscito in Svezia nel 1962, nel quale Bergman è accusato di essere un ostacolo al rinnovamento del cinema nazionale e un divulgatore dell'immagine volgare e stereotipata del popolo svedese. Widerberg gioca contro il regista la carta della Nouvelle Vague, della sua attenzione al presente e delle sue innovazioni formali. Egli accomuna *Il posto delle fragole* a *Umberto D* e a *Vivere*, chiedendosi se il cinema debba limitarsi a raccontare personaggi "solitari, anziani e morenti", oltre che "Un Dio perduto, un posto delle fragole perduto, un'estate perduta", "una nostalgia privata", anziché impegnarsi nelle questioni sociali più urgenti dell'epoca in cui si vive. Nello stile del critico svedese si sente, chiara e tonda, l'eco della discutibile polemica truffautiana contro "il cinema di papà", "cinema borghese fatto da dei borghesi per dei borghesi", ecc...

Sempre nel 1962 era uscito in Svezia un altro celebre studio sul cinema di Bergman, *Il volto del diavolo* di Jörn Donner. L'autore sostiene che "Bergman è allo stesso tempo interprete e preda della sua epoca"<sup>ix</sup> e ne analizza i film in un quadro teorico caratterizzato da storicismo e esistenzialismo. Donner osserva che le opere di Strindberg e Bergman sono sorte in coincidenza di due cambiamenti epocali nella società svedese: mentre nell'opera del drammaturgo affiora l'affermazione del capitalismo e la contraddizione fra gli ideali aristocratici e quelli democratici, *Il posto delle fragole* rifletterebbe la Svezia degli anni Cinquanta dove furono raggiunti elevati livelli di libertà e benessere, ma anche, ridottasi l'influenza della Chiesa, si paventava l'ipotesi di una società dissoluta e immorale. *Il posto delle fragole*, col suo mettere a confronto tre generazioni, dovrebbe quindi essere l'opera del regista che si presta maggiormente a un'interrogazione dei cambiamenti e dei conflitti in corso. Ma proprio qui l'assunto storicista si rivela fallace, nella evidente latitanza di ogni conflitto generazionale interno al film: Evald è medico come suo padre e ne condivide la visione del mondo cupa e egoistica, mentre i due ragazzi sono a loro volta studenti (uno proprio in medicina, l'altro addirittura in teologia) e nel loro linguaggio come nei loro comportamenti non c'è niente che faccia pensare a una ribellione e alla ricerca di nuovi modelli di vita. Infatti i tre autostoppisti sono stati considerati da più parti il vero punto debole del film e lo stesso Bergman ha avuto modo, negli anni a seguire, di lamentarsi del loro carattere datato e legnoso.

Tuttavia, proprio la profonda inadeguatezza di questi personaggi, così anodini, fasulli e a tratti indisponenti, rispetto alla tonalità intensamente lirica che domina il film, finisce per giocare una funzione decisiva nel far emergere uno dei motivi essenziali dell'opera. Tutto il film è infatti pervaso dai pensieri e dalla memoria del protagonista, e la distinzione strutturale fra narrazione oggettiva e inserti soggettivi è meno netta di quanto potrebbe sembrare. Molti dei personaggi reali che Isak incontra durante il suo viaggio si rivelano, al di là delle apparenze, proiezioni o modulazioni di eventi del suo passato e immagini della sua anima. Nella crisi del matrimonio fra Marianne e Evald si riflettono e si riproducono i conflitti drammatici che segnarono la vita coniugale del protagonista e che ritorneranno in forma allucinata nell'incubo dell'esame. Le altre due coppie sposate che appaiono nel film, il benzinaio con sua moglie incinta e gli Alman,

esprimono le due polarità del sentimento della vita coniugale. I primi, probabilmente i personaggi più positivi di tutto il film, incarnano un ideale semplice di felicità e generosità inevitabilmente precluso alle persone destinate alla riflessione e all'introspezione. I secondi, l'ingegnere e l'attrice che nell'incidente finiscono fuori strada, sono invece la quintessenza di quanto nell'umanità borghese Bergman disprezza e detesta. Il loro cognome, Alman, in svedese richiama per assonanza l'espressione "uomo qualunque" e la loro automobile è una Volkswagen Beetle, all'epoca del film il modello di vettura più diffuso in Svezia. Tuttavia la loro distanza morale dal protagonista è assai meno netta di quanto potrebbe sembrare. Questi due disgraziati, infatti, dietro le loro maschere volgari e grottesche, non fanno altro che riprodurre quella che è stata la condizione matrimoniale di Isak, e sarà proprio l'ingegnere Alman a condurre il protagonista dalla moglie fedifraga al termine dell'incubo dell'esame. In questo gioco di riflessi, specchi deformanti e parodie veritiere, i tre ragazzi giocano un ruolo decisivo. Sara ha lo stesso nome e le stesse fattezze dell'amata cugina, ma tanto più quest'ultima è idealizzata nel sogno e nel ricordo quanto più la sua analoga presente è leziosa, fasulla e vacua. La contesa sentimentale fra i due giovani che la accompagnano rimanda a quella fra Isak e suo fratello Sigfrid per l'amore della cugina, mentre i loro studi (medicina e teologia) e le loro dispute sull'esistenza di Dio riflettono le due dimensioni dell'esistenza del protagonista: la consuetudine del rigore scientifico e l'emergere dell'interrogazione metafisica. Ma queste problematiche, così vitali nell'opera di Bergman, messe in bocca di questi due giovanotti suonano talmente goffe e patetiche da far sospettare della loro plausibilità in generale. In questo scarto, alcuni critici hanno individuato una grave carenza estetica dell'opera.

Pur non riuscendo del tutto a fugare questo sospetto, mi sembra ipotizzabile che la caratterizzazione approssimativa di questi personaggi del presente racchiuda, al di là della sua scorza sgradita ai palati più fini, uno dei significati più drammatici e profondi del film. L'idea cioè che il tempo, almeno per quel che concerne il vissuto soggettivo, tenda sempre a darsi come ripetizione di ciò che è già stato, come eterno ritorno dell'identico (Nietzsche riletto da Freud), come coalescenza di passato e presente (Bergson riletto da Deleuze). Ma anche, e qui sta la vera originalità di Bergman, la consapevolezza critica che questa ripetizione, nell'esperienza di ciò che è reale, si dia solo sempre come alterazione, come rappresentazione imperfetta e impigliata tra l'illusione della verosimiglianza e le miserie della parodia. E questo perché il tempo originario a cui si fa riferimento finisce per essere un passato "più lontano di ogni passato", che in quanto tale non può avere immagini e al quale tuttavia il cinema di Bergman cerca, con un gesto grandioso e disperato, di dare immagine. L'infanzia felice in una famiglia alto borghese nella Svezia di fine Ottocento non sarebbe quindi, di per sé stessa, l'idea edenica di perfezione, e tuttavia ne tradirebbe il segreto, in quanto traccia dell'indicibile trasfigurata in immagini dal lavoro improbo della memoria e del cinema.

Per quanto *Il posto delle fragole* sfugga, come abbiamo visto, a ogni storicismo, la realtà della storia vi si iscrive comunque, anche nei momenti più onirici. Durante il sogno dell'onomastico dello zio Aron, ad esempio, in una breve inquadratura, vediamo il più anziano dei fratelli Borg che innalza la bandiera dell'Unione Svedese-Norvegese, la quale, iniziata nel 1814, si concluderà nel 1905 con un plebiscito osteggiato invano dalle classi conservatrici: in questo minimo dettaglio visivo, si condensa con estrema intensità l'idea, quasi viscontiana, di un mondo che sta volgendo al termine.



### Il mito del viaggio iniziatico

Che un film, oltre ad una fine, debba avere anche un fine, è forse uno dei pregiudizi più radicati nelle teste dei registi, degli spettatori e dei critici. Che la fine sia anche un fine comporta naturalmente che al principio ci siano dei principi e nel mezzo dei mezzi che infine il fine, per sdebitarsi, giustifica. Se poi il tema della narrazione è proprio un viaggio, a corroborare questi presupposti teleologici interviene la secolare allegoria secondo cui, dal Medioevo a Hollywood, da Dante Alighieri<sup>x</sup> a Chris Vogler, alle distanze percorse dal pellegrino si associa un *itinerarium mentis* che conduca, se proprio non *in Deum*, perlomeno da qualche parte nei paraggi. Prendiamo, per esempio, il Castoro: “*Il posto delle fragole*, serena meditazione sulla vita e sulla morte, è una storia di conversione, perché il vecchio al termine dell’itinerario che si snoda attraverso il racconto, e alla fine dell’itinerario terreno, cambia atteggiamento nei confronti del prossimo rammaricandosi per il suo egoismo e per la sua freddezza”, e ancora, poche righe più in là: “L’itinerario dal primo incubo al rassicurante sogno finale è quasi un inno alla vita e una esortazione a capirne la bellezza nel rapporto con gli altri”<sup>xi</sup>. Qui siamo dichiaratamente nel contesto di una terminologia e di un’ispirazione religiosa (“Bergman, il paradosso di un ‘Ateo cristiano’ ” è il titolo della sezione critica del libro), ma se ci spostiamo in altri territori, le cose cambiano di poco. Per l’esistenzialista Donner<sup>xii</sup>, Isak nel corso del viaggio imparerebbe a “strappare la maschera di menzogne e guardare lucidamente la propria situazione”, e il suo stile di vita passerebbe quindi da una tranquilla misantropia a un altruismo generoso e vitale. Che cosa farà Isak Borg una volta ritornato a Stoccolma? Donerà tutti i suoi beni ai poveri? Si iscriverà alla Caritas o alle dame di San Vincenzo? Di certo il film fornisce spunti che possono fare propendere per una lettura edificante di questo tipo, ad esempio è evidente che al mattino Isak è scontroso e sgarbato mentre prima di coricarsi si comporta in maniera cordiale con tutti (ma non potrebbe essere soltanto un po’ ciclotimico?). Però su questa strada, è proprio il caso di dirlo, si finisce per farne semplicemente un compare del vecchio Scrooge, o al limite un precursore del buonismo tardivamente folgorato sulla via di Lund. Quel che fa saltare tutte queste buone e migliori intenzioni, oltre alla costante ironia nella recitazione di Sjöström di cui abbiamo detto in precedenza, è la struttura narrativa del film, che è in effetti un unico lungo flashback. Nelle prime versioni della sceneggiatura questa struttura era esplicita, mentre nella stesura definitiva Bergman ha preferito dissimularla in un’apparente linearità. Ma della matrice originale resta comunque una traccia inequivocabile, quando durante il giubileo, nel momento della premiazione, Isak commenta in voce over: “Non so come mi sorpresi, proprio nel mezzo della cerimonia, a riandare col pensiero agli avvenimenti di quella giornata. E fu allora che mi decisi improvvisamente di metterli per iscritto così come si erano verificati. In quel confuso imbrogliato susseguirsi di eventi tanto strani ed assurdi, mi era sembrato scoprire un movente ben determinato”. Questo implica che Isak non sta viaggiando ma sta scrivendo (proprio come vediamo nelle immagini che precedono i titoli di testa), e l’intero film non è che la rievocazione di



avvenimenti già accaduti, alla ricerca di quel movente segreto che le parole e le immagini cercano in qualche modo di approssimare. Quindi la conversione, la redenzione e il confiteor o ci sono già stati, al che non si capisce perché Isak continui a essere così scettico e distaccato, oppure non ci saranno mai, con buona pace dell'ateo cristiano e dei suoi paradossi.



L'uscita di scena dei confessori, è notorio, prelude all'ingresso in campo degli psicanalisti. Far sdraiare i personaggi sul lettino è una pratica assai più diffusa di quanto possa sembrare e ancora oggi molta critica si riduce sovente – in certi casi, è buffo dirlo, inconsciamente – a un'analisi psicologica dei protagonisti di un film. Davanti a degli studi critici di ispirazione psicanalitica *seria*, tuttavia, il discorso si complica. La psicanalisi è infatti una delle discipline dove più si intersecano, talvolta in maniera quasi inestricabile, verità e mito, rigore logico e impostura intellettuale, profondità analitica e delirio interpretativo. Nell'eccellente *Ingmar Bergman – Essays in criticism*<sup>xiii</sup>, *Il posto delle fragole* viene analizzato in tre saggi di autori differenti. Il primo contributo<sup>xiv</sup> instaura un ardito parallelo fra il film e il pensiero di Lutero, ritornando, seppure con maggiore efficacia, sulle posizioni paradossali (qui è questione addirittura di una “Salvezza senza Dio”) discusse in precedenza. Il secondo<sup>xv</sup> e il terzo<sup>xvi</sup> intervento invece, a confermare la proverbiale oltre che foucaultiana genealogia, passano dal sacro al freudiano, insistendo l'uno sulla gelida indifferenza della madre e l'altro sull'inquietante assenza del padre. A fondamento di entrambi c'è comunque l'assunto, teleologico, del viaggio in auto come metafora del percorso terapeutico, al termine del quale Isak Borg supererebbe in extremis il complesso di Edipo vuoi rinunciando ai desideri incestuosi e castranti (Sara, madre di Isacco...) vuoi sostituendo al padre assassino (Isacco, figlio di Abramo...) un padre buono con cui identificarsi. “I giorni che gli restano da vivere li passerà nella serenità e nel conforto, perché egli ha finalmente trovato dentro di sé un piccolo dominio per l'amore”<sup>xvii</sup>. Pur non condividendo affatto un simile ottimismo terapeutico, sarebbe ingiusto negare la pertinenza e l'acutezza di alcune osservazioni di questi due critici. È significativo ad esempio che nel monologo che apre il film siano citati, con una carrellata sulle loro fotografie, tutti i componenti della famiglia, vivi e morti, ad eccezione del padre, che diventa così un uomo senza volto, come quello che Isak incontrerà poco dopo nell'incubo dell'orologio senza lancette (e anche l'orologio del padre, conservato nella casa della madre, si rivelerà essere senza lancette). Isak sarà a sua volta un genitore inconsistente per il figlio Evald, che nel dialogo con la moglie arriva addirittura a

mettere in dubbio di essere veramente suo figlio. All'assenza del padre, riverbero dell'assenza di Dio, si aggiunge l'inadeguatezza delle possibili figure maschili sostitutive. Ci troviamo allora di fronte a una sorta di telemachia o, in termini più tecnici e riduttivi, a un problema di identificazione: un "voler essere (come)" rivolto al padre che si contrappone al "voler avere" rivolto alla madre. Il luogo originario dell'identificazione, nella teoria freudiana, è la cosiddetta scena primaria (o edipica), nella quale il soggetto assiste, in una frustrante esclusione, alla scoperta dell'amore fra i genitori. E proprio su questo modello sono costruite alcune cruciali visioni di Isak: nel posto delle fragole egli assiste al corteggiamento di Sigfrid e al suo bacio con Sara, così come, durante l'incubo dell'esame, è costretto a spiare dalla finestra la loro intimità familiare e infine viene condotto in una radura ad osservare la propria moglie concedersi al suo baldanzoso amante. Echi edipiche si ritrovano anche nella scena in cui Isak vede Sara accudire amorevolmente il neonato figlio di Sigbritt, la maggiore delle sorelle Borg, che è poi lo stesso nipote prediletto al quale l'anziana madre di Isak intende ora regalare l'orologio del padre<sup>xviii</sup>: una sorta di bambino negativo che sottrae crudelmente al protagonista sia l'affetto femminile sia l'identità maschile. Ma dove la scena primaria è perfettamente, esattamente ricostruita e al tempo stesso rovesciata e trasfigurata al di là di ogni speculazione freudiana, è nello sconvolgente finale, che se non è "la scena più vicina al paradiso fra tutte quelle che Bergman ha mai creato"<sup>xix</sup>, è almeno uno dei momenti più alti del suo cinema (sebbene *Il settimo sigillo*, *Sussurri e grida* e *Immagine allo specchio* si concludano con invenzioni quasi altrettanto sublimi).

Prima di addormentarsi, Isak ritorna al posto delle fragole in un giorno d'estate pieno di sole, di luce e di fresca brezza. I suoi fratelli e le sue sorelle, terminato il pranzo, stanno uscendo dalla villa. La cugina Sara corre verso di lui:

"Isak caro, le fragole ormai sono finite. La zia vuole che tu raggiunga tuo padre..."

"L'ho cercato dappertutto, ma non riesco a trovare né lui né la mamma"

"Ti aiuterò io"

Sara accompagna<sup>xx</sup> per mano Isak su una collina da dove si vede il lago, e poi corre via. La madre lo saluta agitando un braccio mentre il padre gli fa segno con un gesto della mano. Per qualche istante, egli è riconciliato con l'unione dei suoi genitori, con la nascita (del figlio di Sigbritt, del figlio di Marianne, del figlio del benzinaio che si chiamerà Isak come lui), e con la morte per cui lo zio Aron, come Caronte, guida l'imbarcazione che solca il lago portando con sé i fratelli e le sorelle. Un'unica immagine, alle soglie della vita, riunisce i simboli della fine, dell'amore e dell'origine.



## Smultronstället

Dopo aver cercato fin qui di capire che cos'è stato *Il posto delle fragole* per chi lo ha visto rivisto e studiato, dopo aver capito quanto sia difficile dire che cos'è *Il posto delle fragole*, vorremmo almeno, abbassando il tiro, cercare di dire che cos'è il posto delle fragole. La vicenda delle traduzioni del titolo originale svedese, *Smultronstället*, ha dato luogo a forme diverse di inesattezza, che tuttavia, combinate insieme, ritrovano il significato originario. Il titolo inglese (*Wild strawberries*) e quello francese (*Les fraises sauvages*) perdono il riferimento al “posto” (*stället*), la cui importanza semantica va ben al di là di una semplice determinazione di luogo, per divenire un varco della coscienza e del tempo. Nella tradizione svedese, lo *smultronstället* è una piccola porzione di terreno che viene data in dono a ogni bambino della famiglia come un suo esclusivo possesso. La traduzione italiana preserva questa valenza, ma il suo difetto, l'omissione dell'aggettivo “selvatiche”, non è innocuo: infatti, a differenza delle fragole coltivate (*jordgubbe*), le fragole selvatiche (*smultron*) si trovano, in Svezia, solo per un breve felice periodo fra la fine di giugno e gli inizi di luglio. Esse sono assai più gustose, ma anche rare e difficili da cogliere, proprio come i momenti che stanno al cuore del tempo perduto.

Il posto delle fragole selvatiche compare tre volte nel film: all'inizio della visione dell'onomastico, all'inizio dell'incubo dell'esame e all'inizio della visione finale del lago. La prima istanza è l'unica in cui il posto sia effettivamente presente nella realtà della narrazione e non solo nell'immaginazione del protagonista. Isak, rimasto solo di fronte alla villa, si china alla ricerca delle fragole che però non trova, giustamente, perché siamo solo ai primi di giugno. “Io non saprei spiegarlo come avvenne, ma la realtà di quel giorno si dissolse lasciando il posto alle immagini ancora vivide della memoria”, commenta il protagonista in voce over, mentre la facciata diroccata della casa, vista in soggettiva, diviene per incanto elegantemente addobbata e verniciata di bianco. In un gioco di controcampi e ripetute dissolvenze si materializza la figura di Sara intenta a raccogliere le fragole, che ora ci sono davvero, perché siamo passati dal primo di giugno (del 1957) al primo di luglio (del 1897). Isak chiama la ragazza, ma lei non risponde, perché non lo può sentire. A questo punto entra in campo Sigfrid, la musica termina, e la polifonia del montaggio lascia il posto al lungo piano sequenza del corteggiamento, che si conclude con un bacio e con il cesto delle fragole che si rovescia.

Nell'interpretare certi illustri simboli, si sa, c'è la possibilità di sbizzarrirsi (si pensi alla slitta Rosebud o al monolito nero), e così nel posto delle fragole selvatiche si è potuto vedere, di volta in volta, il seno materno, la vagina, l'adolescenza, la memoria, il cinema. Lucilla Albano<sup>xxi</sup> ha più sobriamente analizzato questa sequenza nella cornice teorica della psicanalisi di Matte Blanco, evidenziando i processi inconsci di sospensione dello scorrere del tempo (questo significherebbero gli orologi senza lancette) e di sostituzione della realtà esterna con la realtà psichica. Ci sembra inoltre importante notare, non fosse che per continuità con chi ci ha preceduto<sup>xxii</sup>, come il carattere articolato e progressivo dell'epifania dell'immaginario, la funzione introduttiva della musica e della voce over, il fatto che Isak indicando il luogo pronunci il titolo del film, riproducano in maniera suggestiva la struttura dell'inizio e più in generale il meccanismo di ingresso dello spettatore nella finzione. La casa inerte si anima di colore e di vita come uno schermo cinematografico, Isak riconosce Sara ma non ne viene riconosciuto (sulla violazione di questo interdetto Allen costruirà *La rosa purpurea del Cairo*), e al gioco dei controcampi e delle dissolvenze si sostituisce un perentorio piano fisso in soggettiva dal quale la figura del guardante è esclusa. Il succitato carattere edipico della scena in questione farebbe inoltre la gioia dei teorici che vedono nel conflitto fra Legge e Desiderio la matrice di ogni racconto. Anche la successiva colazione in onore dello zio Aron, si svolge sullo stesso registro: Isak resta un vecchio e resta sempre sulla soglia, riflettendo la finitezza dell'esistenza dello spettatore, mentre i personaggi che vede e incontra, come gli attori sullo schermo, vivono all'interno di un mondo sottratto al tempo e fissato nel suo momento di

massimo splendore. La stessa uscita dalla finzione ha una certa valenza metalinguistica: Isak è richiamato alla realtà dalla voce e poi dalla presenza della “falsa” Sara, la cui manifesta inadeguatezza rispetto alla sua analoga immaginaria fa pensare al senso di sconforto che colpisce talvolta lo spettatore cinematografico nel ritrovarsi, al riaccendersi delle luci e poi all’uscita della sala, fra i volti degli amici e degli uomini della strada. Quel che preme insomma sottolineare, in quanto sovente tralasciato anche nelle analisi più sottili, è il carattere duplice, ancipite dello *smultronstället*: fra oggettivo e soggettivo, fra reale e immaginario, come una frontiera che si può forse anche riuscire a varcare ma che più spesso finisce per significare un’esclusione.

Nella seconda visita al “posto”, che si apre con l’immagine del cesto di fragole rovesciate a terra, Isak viene chiamato in causa dall’oggetto della sua visione. Non si tratta però di un coinvolgimento innocente: Sara lo accusa e umilia crudelmente, e con uno specchio gli mostra il suo volto di vecchio, in un confronto impietoso, nella stessa inquadratura, con l’offensiva bellezza della fanciulla in fiore. Qui le implicazioni teoriche sono rilevanti, se si pensa, oltre che a Lacan, all’analogia fra la duplicità dello specchio e la struttura del tempo quale si ritrova nelle analisi di Foucault (l’introduzione de *Le parole e le cose* dedicata a *Las Meninas*) e Deleuze (il capitolo “cristallino” de *L’immagine tempo*, dove tuttavia *Il posto delle fragole* è ignorato). Soltanto nel terzo e conclusivo apparire, lo *smultronstället* si rivelerà dolcemente nel suo lato magico, quando Sara vi ritorna a prendere Isak e lo conduce sul colle da dove potrà vedere i suoi genitori in riva al lago. Anche qui tuttavia l’ambiguità originaria non è del tutto soppressa: “le fragole ormai sono finite” e Bergman non chiude su questo quadro perfetto, bensì, con una doppia dissolvenza, sul volto di un vecchio che fa fatica ad addormentarsi.



### **I posti delle fragole**

Insieme a *Hiroshima mon amour* (1959), *Il posto delle fragole* introdusse a pieno titolo, nel cinema, una nuova relazione fra il mondo psichico e la realtà esteriore e quindi un nuovo concetto di tempo soggettivo che influenzerà un certo modo (che forse ha ormai fatto un po’ il suo tempo) in cui verranno concepiti i film negli anni a venire. Vi si inscrivono, fra gli altri, capolavori comprovati (*8½*) o discussi (*Lo specchio*), ma anche gioiellini sottovalutati (*Toto le hero*) se non proprio misconosciuti (*Petits arrangements avec les morts*). Téchiné, che all’inizio di *L’età acerba* porterà i due giovani protagonisti a vedere un film di Bergman (cui per assonanza rimanda anche il titolo originale del film: *Les roseaux sauvages*), costruisce *La mia stagione preferita* attraverso una serie di riferimenti macroscopici a *Il posto delle fragole*, per poi suggellare il film con la traduzione dei versi del poeta svedese Wallin che lo studente di teologia, Isak e Marianne recitano durante il

pranzo. Ci sia consentita, a questo proposito, un'ultima digressione. Le quartine di Wallin esprimono un inno appassionato alla bellezza e alla sensualità della natura quale creazione di Dio: "Vedo le Sue *tracce* qui nel potere della natura", "Quanto luminosa può essere la sorgente di questo *riflesso*! Che pura perfezione!". Si tratta di un frangente decisivo per cogliere un elemento essenziale della poetica di Bergman, che si compie nel rapporto controverso e critico con i materiali estetici messi in gioco. L'atmosfera conviviale, la quiete serena del lago, l'ebbrezza del vino, la purezza della luce sembrano fornire un equivalente visivo al sentimento panico della vita che domina i versi recitati. Ma, in Bergman, l'adesione a questo stato di grazia non può mai essere assoluta, cioè sciolta dai lacci e dai tarli dell'intelletto, che vede "le tracce" ma dubita che queste tracce possano portare da qualche parte, che vede "il riflesso" ma dubita che ci sia una sorgente di questo riflesso. L'intuizione del carattere sublime del piacere estetico e della dimensione gnostica della bellezza (della musica, della natura, del volto femminile), si accompagna sempre alla consapevolezza dell'impurità e dell'imperfezione di queste forme sensibili, che non è soltanto legata al loro essere temporali e quindi effimere, ma intrinseca al loro rimandare comunque sempre a qualcos'altro, a un altrove che sembra possedere la loro verità ma che non si dà mai come tale. Così Bergman non può arroccarsi nella condizione pessimistica e privilegiata dello spettatore disinteressato che guarda al mondo sensibile con disinganno e disprezzo, ma neanche abbandonarsi ciecamente alla felicità e all'ebbrezza del "sì alla vita" e del "carpe diem". Al cuore del suo cinema si trova l'impossibilità dell'indifferenza: sia nei confronti del carattere intenso dell'esperienza della natura e della vita che culmina nella bellezza, sia nei confronti del carattere critico e inquietante della riflessione culturale nei suoi risultati più profondi. Il cinema è, per Bergman, questa stessa impossibilità dell'indifferenza: sempre rimandato alla realtà, in quanto meccanismo riproduttivo, ma anche essenzialmente legato al pensiero, in quanto dispositivo linguistico. Nei due forse più belli dei suoi primi film, *Un'estate d'amore* e *Monica e il desiderio*, questa ambiguità si dava più ingenuamente come frattura catastrofica nella cronologia della narrazione tra una prima parte solare e gioiosa e una seconda cupa e tragica<sup>xxiii</sup>. Ora invece non è più questione di un prima e di un dopo, ma di una compenetrazione, nella stessa sequenza se non nella stessa inquadratura, della pienezza estetica e della lacuna metafisica. Tutto questo discorso si condensa nel lapidario commento dello studente di medicina, ai versi recitati e musicati dal suo amico e rivale: "come poesia d'amore non è affatto male". Non si può dire che sia male, ma è solo una poesia d'amore, non un saggio di teologia come vorrebbe e dovrebbe, e questo, purtroppo, fa male.

Il principe delle citazioni bergmaniane resta comunque Woody Allen. In *Un'altra donna*, Allen racconta il percorso interiore della protagonista attraverso una serie di visioni, incontri e dialoghi che sono esplicite parafrasi e variazioni sul tema de *Il posto delle fragole*<sup>xxiv</sup>. Il riferimento al film ritorna con una parodia impertinente del viaggio in auto e della celebrazione del giubileo accademico in *Harry a pezzi*. Ma è soprattutto nella scena cruciale in cui Isak Borg resta sulla soglia della sala da pranzo dove sessant'anni prima i suoi parenti stanno celebrando l'onomastico dello zio, che Allen trova l'ispirazione per due memorabili sequenze di due film memorabili come *Io e Annie* (il ritorno nella classe della scuola elementare) e soprattutto *Crimini e misfatti* (il pranzo di famiglia con tanto di disputa teologica). Ma si pensi anche a come il kitsch possa impadronirsi degli stessi temi, l'incombere della morte, il ritorno alla propria infanzia, la realtà della nascita e l'illusione della rinascita, generando film abnormi come *My Life* di B.J. Rubin, dove si condensa, in maniera spudorata e imbarazzante, quello che è poi l'essenziale del posto delle fragole, della vita e del cinema: avviarsi verso la fine e lasciare delle tracce.

- 
- i J. L. Godard, *Godard par Godard*, Flammarion, 1989, pag. 153
- ii O. Menoni, *Segno Classici*, Segno Cinema n°107
- iii *Laterna magica*, 1987 e *Bilder*, 1990
- iv Enciclopedia Europea Garzanti, Voce “Bergman”
- v Si veda: N. T. Bihn, *Ingmar Bergman, le magicien du nord*, Gallimard, 1993
- vi Bosley Crowther, N.Y. Times, 2 giugno 1959
- vii Maureen Turim, *Flashback in Film: Memory and History*, New York: Routledge, 1989
- viii S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, pag. 46
- ix J. Donner, *Ingmar Bergman*, Seghers, 1970, pag. 78
- x Secondo Egil Törnqvist (*Filmdiktaren Ingmar Bergman*, Stoccolma, 1993) il film ricalca *La Divina Commedia* nella successione del primo incubo (inferno), del sogno centrale (purgatorio) e della visione finale (paradiso). Secondo Törnqvist anche il calvario di Cristo sarebbe un modello per il film.
- xi Trasatti, *Op. cit.*, pag. 41-42
- xii Donner, *Op. cit.*, pag. 78 e seguenti
- xiii *Ingmar Bergman – Essays in criticism*, a cura di S. Kaminsky, Oxford University Press, 1975
- xiv R. A. Blake, *Salvation without God*, in Kaminsky, *Op. cit.*
- xv H. R. Greenberg, *The rags of time*, in Kaminsky, *Op. cit.*
- xvi S. Bach, *Discussion of Greenberg’s article*, in Kaminsky, *Op. cit.*
- xvii Greenberg. *Op. cit.*
- xviii Qui la sceneggiatura ha un’ incongruenza anagrafica: il figlio di Sigbritt riceverà il regalo per il suo cinquantesimo compleanno, mentre essendo egli in fasce nell’estate in cui Isak aveva diciassette anni, dovrebbe ora averne una sessantina.
- xix Blake, *Op. cit.*, pag. 165
- xx In questa inquadratura Bibi Andersson inciampa e si regge in piedi a fatica appoggiandosi a Victor Sjöström. Questa nota realistica, casuale e quasi comica rende ancora più incantevole il lirismo della sequenza.
- xxi L. Albano, *Il visibile e l’invisibile*, Filmcritica n° 365-366, 1986
- L’autrice analizza in parallelo e antepone in efficacia la scena “edipica” de *Il sospetto* di Hitchcock in cui il campo lungo fa sembrare un tentativo di aggressione quello che, in un’inquadratura più ravvicinata, si rivela essere un gesto d’affetto. Per quanto detto nel paragrafo precedente, ci sembra che un meccanismo analogo, esteso sull’intera narrazione, operi anche nel film di Bergman.
- xxii Mi riferisco alla lettura “metacinematografica” di *La finestra dal cortile* ad opera di Orio Menoni, in Segno Cinema n° 110
- xxiii Si veda per questi due film *L’Itinerario bergmaniano* di O. Assayas in appendice a *Conversazione con Ingmar Bergman*, Lindau, 1994
- xxiv Per un’analisi approfondita delle citazioni presenti in *La mia stagione preferita e Un’altra donna* si veda *Wild Strawberries*, Philip & Kersti French, British Film Institute, 1995. Si tratta, per quel che ne so, dell’unica monografia su *Il posto delle fragole* ed è un testo utilissimo, scorrevole e assai dettagliato. Un po’ superficiale (per usare un eufemismo) la dimensione critica.